UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

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

THÈSE présentée par :

Yuko KATSUTANI

soutenue **en lettres 2019**

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

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

Les peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château. À la recherche de leur auteur (fin du XIV^e^-début du XV^e^ s.)

Volume I : texte

THÈSE dirigée par :

M. SCHURR, Marc Carel Professeur à l'Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme. CIAVALDINI RIVIERE, Laurence Professeur à l'Université Grenoble Alpes

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

---

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme. CLEMENTZ, Elisabeth Maître de conférences à l'Université de Strasbourg

M. ELSIG, Frédéric Professeur à l'Université de Genève

M. FLUM, Thomas Professeur à l'Université de Franche-Comté

À ma grand-mère et à mon grand-père

Yuko KATSUTANI

Les peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château. À la recherche de leur auteur (fin du XIV^e^-début du XV^e^ s.)

Résumé

Les peintures murales de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château présentent un riche programme iconographique, supposant la succession de commanditaires distincts au début du XV^e^ s. La première phase fut dévotionnelle ; la seconde affecta le décor de la voûte, à l'initiative d'Anne Dauphine, et proposa avec les *Anges musiciens* une iconographie élaborée, inspirée mais adaptée de l'exemple du Mans, en hommage à son époux défunt, Louis II, duc de Bourbon.

Le talent de l'artiste, Louis Vobis, fut de lier les parties les unes aux autres. L'étude iconographie et stylistique définit les modèles et l'esthétique du maître passé par Avignon et Paris, informé des expériences des enlumineurs du duc de Berry et de l'art savoyard.

Moyen Age - Art gothique - Monument historique - Restauration - Peinture murale - Fresque - Enluminure - Iconographie - Anges musiciens - Saint-Bonnet-le-Château - Forez - Auvergne - Savoie - Avignon - Souvigny - Le Mans - Mécénat - Anne Dauphine - Louis II de Bourbon - Emblème - Ordre de l'Espérance - Louis Vobis - Jean Bapteur - Giacomo Jaquerio - André Beauneveu - Jacquemart de Hesdin

Résumé en anglais

The murals paintings of the lower chapel in Saint-Bonnet-le-Château's collegiate church present a rich iconographic program, assuming a succession of distinct sponsors at the beginning of the 15^th^ century. The first phase was religious devotion from the wealthy bourgeoisie; the second one affected the decoration of the vault in Anne Dauphine's initiative, and represented the *Musician Angels*, an elaborate iconography, inspired by the example of Le Mans, in the memory of the duchess's late husband, Louis II duke of Bourbon.

The talent of the artist, Louis Vobis, was to link the different artistic styles. The iconographic and stylistic study defines the models and the aesthetics of the master who had his training in Avignon and Paris. In Avignon he was influenced by the Italian style and in Paris studied under Duke of Berry in the miniaturist's style. He had influeced by the Savoyard art too.

Middle Ages - Gothic art - Historical building - Restoration - Mural paintings - Fresco - Illumination - Iconography - Musician Angels - Saint-Bonnet-le-Château - Forez - Auvergne - Savoie - Avignon - Souvigny - Le Mans - Patronage - Anne Dauphine - Louis II of Bourbon - Emblem - Order of Hope - Louis Vobis - Jean Bapteur - Giacomo Jacquerio - André Beauneveu - Jacquemart de Hesdin

Volume I : texte

REMERCIEMENTS ..... **xii**
LISTE DES ABREVIATIONS ..... **xiv**

Première partie : présentation

AVANT-PROPOS **1**

1.1 - Introduction **7**
1.1.1 - Présentation **7**
1.1.2 - Historiographie des peintures murales de Saint-Bonnet **8**
1.1.3 - Problématique **15**

1.2 - Description **17**
1.2.1 - L'église **17**
1.2.2 - Les voûtes de la nef **18**
1.2.3 - Les chapelles basses **19**

1.3 - Restauration et conservation **21**
1.3.1 - Introduction **21**
1.3.2 - Technique originale de la peinture et examen de son état présent **21**
1.3.3 - La restauration de Lucien Bégule (1877-78) **23**
1.3.4 - La restauration de Louis-Joseph Yperman (1924-25) **25**
1.3.5 - La restauration de Marcel Nicaud (1959) **28**
1.3.6 - La restauration de Robert Bouquin et l'examen chimique (1996-98) **30**
1.3.7 - Conclusion **31**

Deuxième partie : historique de la constraction et commande princière

2.1 - Historique de la construction **35**

2.1.1 - La fondation de la paroisse de Saint-Bonnet-le-Château **35**
2.1.2 - La nouvelle église et le legs de Guillaume Taillefer administré par Bonnet Greyset **35**

2.2 - Commande princière 37

2.2.1 - Le rôle d'Anne Dauphine : historiographie, problématique et méthode 37
2.2.2 - Un décor emblématique : devise et armoiries 39
2.2.3 - La dévotion mariale de Louis II de Bourbon 40
2.2.4 - Diffusion et réception des *Anges musiciens* 41
2.2.5 - Les *Anges musiciens* de la cathédrale Saint-Julien du Mans 43
2.2.6 - La cathédrale Saint-Julien du Mans comme modèle 44
2.2.7 - L'identité du commanditaire et les raisons de la donation 47
2.2.8 - Conclusion 48

Troisième partie : motifs et programmes iconographiques

3.1 - Introduction de l'étude iconographique 51

3.2 - *Les Quatre Évangélistes* 52
3.2.1 - Description 52
3.2.2 - Les voûtes comme support aux *Quatre Évangélistes* 53

3.3 - *L'Annonciation* 56
3.3.1 - Description 56
3.3.2 - L'inversion de la Vierge et de Gabriel : une question de point de vue 57

3.4 - *L'Annonce aux Bergers* 60
3.4.1 - Description 60
3.4.2 - La présence d'une bergère : une nouveauté 60

3.5 - *La Nativité* et *l'Adoration des Mages* 62
3.5.1 - Description 62
3.5.2 - Composition iconographique : la trace d'un modèle perdu 63
3.5.3 - Les costumes comme indices d'une culture picturale courtoise 64

3.6 - *La Crucifixion* 66
3.6.1 - Description 66
3.6.2 - Une grande composition à la façon italienne 67
3.6.3 - La *Crucifixion* d'Altichiero da Zevio : un possible modèle 68
3.6.4 - Représentation du corps crucifié en Italie et dans le Nord de l'Europe aux XIV^e^ et XV^e^ siècles 69
3.6.5 - L'emblème du dragon et sa signification 72

3.7 - *Les Anges pleurants* 75
3.7.1 - Description 75

3.7.2 - Développement de l'iconographie…….75
3.7.3 - Positionnement des *Anges pleurants* 76

3.8 - *La Mise au tombeau* 78
3.8.1 - Description 78
3.8.2 - Développement de l'iconographie : un motif byzantin et sa déclinaison..... 79
3.8.3 - Un repeint du XVII^e^ siècle 81

3.9 - *Ponce Pilate, les Pharisiens et les soldats* 83
3.9.1 - Une iconographie insolite 83
3.9.2 - À l'opposé des Mages 83

3.10 - *L'Apparition du Christ à Marie-Madeleine* 84
3.10.1 - Description 84
3.10.2 - L'inversion du Christ et Marie-Madeleine 85

3.11 - *Les Anges musiciens* (*L'Assomption*) 87
3.11.1 - Description 87
3.11.2 - Les instruments hauts et bas : leur signification théologique 87
3.11.3 - Le nombre des instruments et sa valeur symbolique 89

3.12 - *Le Couronnement de la Vierge* 91
3.12.1 - Description 91
3.12.2 - Développement de l'iconographie du *Couronnement de la Vierge* 91
3.12.3 - Le *Couronnement de la Vierge* entre France et Italie 93
3.12.4 - Un portrait de ville plus symbolique que réaliste 94

3.13 - *L'Enfer* 97

3.14 - Décor architectural en trompe-l'œil 99
3.14.1 - Description 99
3.14.2 - Une longue tradition 99
3.14.3 - Une originalité singulière pourtant 102

3.15 - Décor d'acanthes 103

3.16 - Conclusion de l'étude iconographique 105

Quatrième partie : étude stylistique

4.1 - Introduction de l'étude stylistique 109
4.1.1 - Une historiographie déjà fournie, une attribution encore incertaine 109
4.1.2 - Problématique : un artiste gyrovague, mais pour quel parcours ? 110

4.1.3 - Le milieu artistique autour des Bourbons 111
4.1.4 - Méthode de l'étude comparative 111

4.2 - Étude comparative avec l'art franco-flamand et du Maître des Initiales de Bruxelles .. 113

4.2.1 - Introduction 113

4.2.2 - *Livre d'heures de Cologne*, Kolumba, collection de Renate König n° 4 114
4.2.2.1 - Description 114
4.2.2.2 - Style du *Livre d'heures de Cologne* 115
4.2.2.3 - Comparaison : *Livre d'heures de Cologne* et les peintures murales de Saint-Bonnet 119
4.2.2.4 - Conclusion 122

4.2.3 - Le Mans, cathédrale Saint-Julien, chapelle de la Vierge 123
4.2.3.1 - Présentation 123
4.2.3.2 - Commanditaire 123
4.2.3.3 - Datation 124
4.2.3.4 - Redécouverte des peintures murales et restauration 124
4.2.3.5 - Technique des peintures originales 125
4.2.3.6 - Description : instruments de musique et vers chantés 125
4.2.3.7 - Attribution 127
4.2.3.8 - Analyse stylistique des peintures murales du Mans 127
4.2.3.9 - Le peintre du Mans est-il Jean de Bruges ? 129
4.2.3.10 - Les œuvres attribuées 130
4.2.3.11 - *Saint Christophe* de Semur-en-Auxois 131
4.2.3.12 - Une attribution incertaine 132
4.2.3.13 - Comparaison : les *Anges musiciens* du Mans et ceux de Saint-Bonnet 134
4.2.3.14 - Conclusion 135

4.2.4 - André Beauneveu et le *Psautier de Jean de Berry* 137
4.2.4.1 - Biographie 137
4.2.4.2 - Style des miniatures du *Psautier de Jean de Berry* 138
4.2.4.3 - Comparaison : le *Psautier de Jean de Berry*, le *Livre d'heures de Cologne* et les peintures murales de Saint-Bonnet 142
4.2.4.4 - Conclusion 143

4.2.5 - Jacquemart de Hesdin 144
4.2.5.1 - Biographie 144
4.2.5.2 - Les œuvres attribuées 145
Les *Petites Heures de Jean de Berry,* Paris, BnF, Mss, Lat. 18014 145

Bible avec gloses **de Nicolas de Lyre, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 50 et 51 ..... 145**

Carnet de dessins, New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 346 146

Le *Psautier de Jean de Berry,* Paris, BnF, Mss, Fr. 13091 147

Les *Très Belles Heures de Jean de Berry* (*Heures de Bruxelles*), Bruxelles, KBR, ms. 11060-61 147

Les *Heures* à l'usage de Bourges, Londres, British Library, Yates Thompson 37 148

Les *Grandes Heures de Jean de Berry,* Paris, BnF, Mss, Lat. 919 149

4.2.5.3 - Style de Jacquemart de Hesdin 150

4.2.5.4 - Comparaison : le style de Jacquemart et celui du *Livre d'heures de Cologne* et des peintures de Saint-Bonnet 157

4.2.5.5 - Conclusion 158

4.2.6 - Maître des Initiales de Bruxelles (Giovanni di fra Silvestro) 160

4.2.6.1 - Présentation 160

4.2.6.2 - Identification du peintre 161

4.2.6.3 - Des motifs italiens et français 163

4.2.6.4 - Le style des miniatures du *Livres d'heures Charles le Noble* ... 164

4.2.6.5 - Comparaison : les *Heures de Charles le Noble*, le *Livre d'heures de Cologne* et les peintures murales de Saint-Bonnet 169

4.2.6.6 - Conclusion 171

4.2.7 - Conclusion de la comparaison avec l'art franco-flamand et du Maître des Initiales de Bruxelle 172

4.3 - Étude comparative avec des peintures du courant avignonnais de la Savoie 174

4.3.1 - Introduction 174

4.3.1.1 - Un contexte géographique et historique transnational 174

4.3.1.2 - Le choix des œuvres comparables 175

4.3.2 - Meillonnas (Ain), l'église Saint-Oyen, la chapelle Notre-Dame 177

4.3.2.1 - Présentation 177

4.3.2.2 - Découverte, technique originale et travaux de restaurations .. 177

4.3.2.3 - Description 178

4.3.2.4 - Attribution 179

4.3.2.5 - Style des peintures murales de la chapelle Notre-Dame de Meillonnas 180

4.3.2.6 - Comparaison : les peintures de Meillonnas et celles de Saint-Bonnet 182

4.3.2.7 - Conclusion 184

4.3.3 - Giacomo Jaquerio, *Anges musiciens* provenant de la chapelle des Machabées de Genève 185

4.3.3.1 - Biographie de Jacomo Jaquerio 185

4.3.3.2 - Les œuvres attribuées 186

4.3.3.3 - Genève, cathédrale Saint-Pierre, chapelle des Macchabées 187

4.3.3.4 - Découverte et travaux de restauration 188

4.3.3.5 - Description des anges 189

4.3.3.6 - Technique 189

4.3.3.7 - Attribution et datation 189

4.3.3.8 - Commande artistique et itinéraire de Giacomo Jaquerio 190

4.3.3.9 - Style des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées 192

4.3.3.10 - Comparaison : les *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées et de Saint-Bonnet 194

4.3.3.11 - Conclusion 195

4.3.4 - Giacomo Jaquerio, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso 196

4.3.4.1 - Description 196

Chapelle de la Vierge (avant 1406) 196

Paroi sud du presbytère (avant 1406) 197

Paroi nord du presbytère (vers 1415) 198

Sacristie (vers 1415-1435) 199

4.3.4.2 - Analyse stylistique des œuvres de Giacomo Jaquerio (vers 1415) 200

4.3.4.3 - Comparaison : les peintures du presbytère de Ranverso et les peintures de Saint-Bonnet 204

4.3.4.4 - Conclusion 205

4.3.5 - École de Giacomo Jaquerio, *Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien*, Romans-sur-Isère, collégiale Saint-Barnard, chapelle du Saint-Sacrement 207

4.3.5.1 - Description 207

4.3.5.2 - Attribution et datation 208

4.3.5.3 - Style des peintures de Romans 208

4.3.5.4 - Comparaison : les peintures de Romans et les peintures de Saint-Bonnet 210

4.3.5.5 - Conclusion 211

4.3.6 - Robin Favier ? *la Crucifixion*, Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle Saint-Paul l'Érimite 212

4.3.6.1 - Présentation 212

4.3.6.2 - Description des peintures de la chapelle Saint-Paul l'Ermite . 213

4.3.6.3 - Attribution et datation 214

4.3.6.4 - État de conservation et restauration 215

4.3.6.5 - Style de la *Crucifixion* de Robin Favier 215

4.3.6.6 - Comparaison : la *Crucifixion* de Robin Favier et les peintures murales de Saint-Bonnet 217

4.3.6.7 - Conclusion 218

4.3.7 - Jean Bapteur 219

4.3.7.1 - Biographie 219

4.3.7.2 - Le *Bréviaire dit de sainte Colette* 223

4.3.7.3 - Style du *Bréviaire dit de sainte Colette* 225

4.3.7.4 - Comparaison : le *Bréviaire dit de sainte Colette,* le manuscrit de Cologne et les peintures de Saint-Bonnet 227

4.3.7.5 - Conclusion 228

4.3.8 - Abondance, cloître de l'abbaye Notre-Dame-de-l'Assomption 229

4.3.8.1 - Description 229

4.3.8.2 - Technique 231

4.3.8.3 - Histoire des travaux de restauration 231

4.3.8.4 - Datation, attribution et commande 232

4.3.8.5 - Style des peintures murales du cloître d'Abondance 234

4.3.8.6 - Comparaison : les peintures murales d'Abondance et les peintures murales de Saint-Bonnet 241

4.3.8.7 - Conclusion 242

4.3.9 - Genève, Temple de Saint-Gervais, chapelle de Tous-les-Saints 243

4.3.9.1 - Description 243

4.3.9.2 - État de conservation et de restauration 244

4.3.9.3 - Technique originale 246

4.3.9.4 - Attribution et datation 246

4.3.9.5 - Style de la *Vierge de Miséricorde* et des saints attribués à l'atelier de Giacomo Jaquerio 247

4.3.9.6 - Comparaison : la *Vierge de Miséricorde* et les saints et les peintures de Saint-Bonnet 248

4.3.9.7 - Style des *Quatre Évangélistes* attribué au Maître d'Abondance 249

4.3.9.8 - Comparaison : les *Quatre Évangélistes* de la chapelle de Tous-les-Saints et les peintures de Saint-Bonnet 251

4.3.9.9 - Conclusion 252

4.3.10 - Gregorio Bono ? *le Calvaire*, abbaye d'Hautecombe 253

4.3.10.1 - Description 253

4.3.10.2 - Biographie de Gregorio Bono 254

4.3.10.3 - Description du *Calvaire* 255

4.3.10.4 - Comparaison : le *Calvaire* et les peintures murales de Saint-Bonnet 256

4.3.10.5 - Conclusion 257

4.3.11 - Conclusion de l'étude comparative avec des peintures du courant avignonnais de la Savoie 258

4.4 - Étude comparative avec des peintures régionales 259

4.4.1 - Introduction 259

4.4.2 - Souvigny, prieurale Saint-Pierre-et-Saint-Paul, Chapelle vieille 261

4.4.2.1 - Description 261

4.4.2.2 - Fondation de la Chapelle vieille 262

4.4.2.3 - Découverte et travaux de restauration 263

4.4.2.4 - Technique originale et observation de l'état actuel 264

4.4.2.5 - Analyse stylistique des peintures de Souvigny 265

4.4.2.6 - Comparaison : les peintures murales de l'église de Souvigny avec celles de la cathédrale du Mans 266

4.4.2.7 - S'agit-il du même peintre ? 267

4.4.2.8 - Comparaison : les peintures murales de Souvigny et celles de Saint-Bonnet 268

4.4.2.9 - Conclusion 269

4.4.3 - Ennezat, le *Jugement dernier*, collégiale Saint-Victor et Sainte-Couronne 270

4.4.3.1 - Description et commande 270

4.4.3.2 - Découverte et restauration 271

4.4.3.2 - Attribution 272

4.4.3.3 - Style du *Jugement dernier* de la collégiale d'Ennezat 273

4.4.3.4 - Comparaison : le *Jugement dernier* d'Ennezat, le *Livre d'heures de Cologne* et les peintures de Saint-Bonnet 276

4.4.3.5 - Conclusion 277

4.4.4 - Le *Dit des trois morts et des trois vifs* de la collégiale Saint-Victor et Sainte-Couronne d'Ennezat 278

4.4.4.1 - Découverte et restauration 278

4.4.4.2 - Description 278

4.4.4.3 - Attribution 281

4.4.4.4 - Style du *Dit des trois morts et des trois vifs* d'Ennezat 281

4.4.4.5 - Comparaison : le *Dit des trois morts et des trois vifs* d'Ennezat et les peintures murales de Saint-Bonnet 283

4.4.4.6 - Conclusion 285

4.4.5 - Saint-Floret, église du Chastel (église haute) 286

4.4.5.1 - Présentation 286

4.4.5.2 - Description 286

4.4.5.3 - Découverte 287

4.4.5.4 - Commande artistique, datation et auteur 288

4.4.5.5 - Style de la peinture de Saint-Floret 289

4.4.5.6 - Comparaison : la peinture de Saint-Floret et la peinture du *Jugement dernier* d'Ennezat. Une même main 291

4.4.5.8 - Conclusion 293

4.4.6 - Conclusion de l'étude comparative avec des peintures régionales 294

Cinquième partie : Conclusion générale. Entre Paris et la Savoie. Les peintures murales de Saint-Bonnet et la peinture du début du XV^e^ siècle

5.1 - Un concept opératoire : « la projection inversée » 297

5.2 - Des dramaturgies différentes : la *Crucifixion* d'Altichiero et celle de Saint-Bonnet .. 299

5.3 - L'itinéraire hypothétique de Louis Vobis, peintre de Saint-Bonnet 300

5.4 - La commande de Saint-Bonnet : la dernière étape d'une ambition dynastique plus vaste 302

BIBLIOGRAPHIE…… 304
INDEX……356

Volume II : illustrations

LISTE DES ABRÉVIATIONS……iv

Première partie : présentation

1.1 - Introduction 1

1.2 - Description 3

1.3 - Restauration et conservation 20

Deuxième partie : historique de la constraction et commande princière..... 24

2.1 - Historique de la construction

2.2 - Commande princière

Troisième partie : motifs et programmes iconographiques

3.1 - Introduction de l'étude iconographique

3.2 - *Les Quatre Évangélistes* 28
3.3 - *L'Annonciation* 29
3.4 - *L'Annonce aux Bergers* 30
3.5 - *La Nativité* et *l'Adoration des Mages* 31
3.6 - *La Crucifixion* 32
3.7 - *Les Anges pleurants* 38
3.8 - *La Mise au tombeau* 39
3.9 - *Ponce Pilate, les Pharisiens et les soldats*
3.10 - *L'Apparition du Christ à Marie-Madeleine* 41
3.11 - *Les Anges musiciens* (*L'Assomption*) 42
3.12 - *Le Couronnement de la Vierge* 43
3.13 - *L'Enfer* 47
3.14 - Décor architectural en trompe-l'œil 48
3.15 - Décor d'acanthes 50
3.16 - Conclusion de l'étude iconographique

Quatrième partie : étude stylistique

4.1 - Introduction à l'étude stylistique

4.2 - Étude comparative avec l'art franco-flamand et du Maître des Initiales de Bruxelles

4.2.1 - Introduction
4.2.2 - *Livre d'heures de Cologne*, Kolumba, collection de Renate König n° 4 51
4.2.3 - Le Mans, cathédrale Saint-Julien, chapelle de la Vierge 65
4.2.4. - André Beauneveu et le *Psautier de Jean de Berry* 75
4.2.5 - Jacquemart de Hesdin 79
4.2.6 - Maître des Initiales de Bruxelles (Giovanni di fra Silvestro) 87
4.2.7 - Conclusion de la comparaison avec l' 'art franco-flamand et du Maître des Initiales de Bruxelles

4.3 -Étude comparative avec des peintures du courant avignonnais de la Savoie

4.3.1 - Introduction
4.3.2 - Meillonnas (Ain), église Saint-Oyen, chapelle Notre-Dame 98
4.3.3 - Giacomo Jaquerio, *Anges musiciens* provenant de la chapelle des Machabées de Genève ..... .112
4.3.4 - Giacomo Jaquerio, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso 119
4.3.5 - École de Giacomo Jaquerio, *Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien*, Romans-sur-Isère, collégiale Saint-Barnard, chapelle du Saint-Sacrement 133
4.3.6 - Robin Favier ? *la Crucifixion*, Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle Saint-Paul l'Érimite 139

4.3.7 - Jean Bapteur 145

4.3.8 - Abondance, cloître de l'abbaye Notre-Dame-de-l'Assomption 149

4.3.9 - Genève, Temple de Saint-Gervais, chapelle de Tous-les-Saints 162

4.3.10 - Gregorio Bono ? *le Calvaire*, abbaye d'Hautecombe 173

4.3.11 - Conclusion de l'étude comparative avec des peintures du courant avignonnais de la Savoie

4.4 - Étude comparative avec des peintures régionales

4.4.1 - Introduction

4.4.2 - Souvigny, prieurale Saint-Pierre-et-Saint-Paul, Chapelle vieille 176

4.4.3 - Ennezat, le *Jugement dernier*, collégiale Saint-Victor et Sainte-Couronne 186

4.4.4 - Le *Dit des trois morts et des trois vifs* de la collégiale Saint-Victor et Sainte-Couronne d'Ennezat 196

4.4.5 - Saint-Floret, église du Chastel (église haute) 200

4.4.6 - Conclusion de l'étude comparative avec des peintures régionales

Cinquième partie : conclusion générale 210

5.1 - Un concept opératoire : « la projection inversée »

5.2 - Des dramaturgies différentes : la *Crucifixion* d'Altichiero et celle de Saint-Bonnet

5.3 - L'itinéraire hypothétique de Louis Vobis, peintre de Saint-Bonnet

5.4 - La commande de Saint-Bonnet : la dernière étape d'une ambition dynastique plus vaste

ANNEXE 211

SOURCES DES FIGURES 215

REMERCIEMENTS

S'entrecroiseront ici des personnes vivant aux antipodes géographiques les unes des autres, dont il m'est agréable d'entremêler les noms pour les remercier toutes. Chacune ayant contribué d'une façon ou d'une autre à mon séjour en France et à l'avancement de mes recherches.

Je tiens en premier lieu à remercier mon directeur de recherches, Monsieur Marc Carel Schurr, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Strasbourg qui accepta mon sujet d'étude et m'accompagna patiemment jusqu'au terme de ce travail. Je lui suis particulièrement reconnaissante de son engagement. Je remercie tous les membres du jury qui auront bien voulu prendre connaissance de cette étude – en cours ou à l'occasion de son dépôt – et qui m'auront tous fait profiter de leur connaissance, notamment Elisabeth Clementz, maître de conférences à l'Université de Strasbourg et Thomas Flum, professeur à l'Université de Franche-Comté qui acceptèrent d'être associés à la soutenance de la thèse.

En Alsace, j'ai pu compter sur de nombreux échanges avec la riche communauté des chercheurs médiévistes qui y travaillent ou qui s'y croisent : Albert Châtelet, professeur honoraire de l'Université de Strasbourg ; Christian Heck, professeur d'histoire de l'art émérite à l'Université de Lille 3 ; Philippe Lorentz, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Paris-Sorbonne ; Christian Meyer, musicologue au CNRS et latiniste plusieurs fois sollicité ; Pascal Schandel, historien médiéviste.

Dans un cercle élargi, je dois de semblables échanges et des informations précieuses à Laurence Rivière Ciavaldini, professeure d'histoire de l'art à l'Université Grenoble Alpes et à Frédéric Elsig, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Genève qui trouveront tous deux souvent leur nom au bas de ces pages pour leurs publications. Il y eut aussi Guy Lobrichon, professeur émérite d'histoire médiévale à l'Université d'Avignon ; Inès Villela-Petit du Département des monnaies et médailles de la Bibliothèque nationale de France ; Patricia Stirnemann chercheuse émérite à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes et hospitalière.

Les techniques de conservation et de restauration supposent des savoirs qui paraissent mystérieux pour qui n'est pas initié. Je dois cet apprentissage à Judith Kagan, chef du bureau de la conservation du patrimoine mobilier et instrumental au sein de la sous-direction des monuments historiques et des espaces protégés, qui me livra de précieux conseils de méthode et à quelques gens de métier : Hisao Takahashi, restaurateur, et particulièrement Robert Bouquin, restaurateur de Saint-Bonnet qui m'expliqua avec attention les restaurations effectuées dans le sanctuaire et m'instruisit sur la façon de distinguer les parties restaurées des parties originales.

J'ai bénéficié du soutien intellectuel et moral du réseau des médiévistes japonais ; en premier lieu Tomoyuki Masuda, professeur d'histoire de l'art à l'Université Waséda qui m'encouragea à poursuivre mes études en France, favorisa mon départ et suivit mes recherches ; Motokazu Kimata, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Nagoya et Hisako Koike, professeure d'histoire de l'art à l'Université Kokugakuin qui m'apportèrent aussi un soutien actif ; enfin Akira Akiyama, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Tokyo ; Mié Kuroiwa, professeure d'histoire de l'art à l'Université Rikkyō ; Akiko Komada, professeure

d'histoire de l'art à l'Université pour femmes Jissen ; Shin Nishimagi, maître de conférences de musicologie au Conservatoire de musique de Tokyo ; Naohiko Seto professeure de littérature à l'Université Waséda ; Mayumi Tsuruoka, professeure d'histoire de l'art à l'Université des beaux-arts Tama.

Il y eut aussi, par-delà les limites disciplinaires : Mika Abe, chercheuse de littérature japonaise ; Yasuro Abe, professeur d'ethnologie à l'Université de Ryūkoku ; Kensuke Chikamoto, professeur de littérature japonaise à l' Université de Nagoya ; Nobuhiro Ito, historien de la culture japonaise, professeur de l'Université de Sugiyama ; Akinobu Kuroda, maître de conférences à la faculté japonaise de l'Université de Strasbourg ; Takahiro Sasaki, professeur de bibliographie japonaise à l'Université Keiô et Akinobu Takahashi, professeur de littérature japonaise à l'Université de Tohoku.

Je suis redevable aussi aux professeurs d'histoire de l'art de l'Université Waséda pour leur enseignement : Monsieur Yasujiro Ôtaka, Madame Keiko Sakagami et Monsieur Yasunori Tano ainsi que Monsieur Chikashi Kitazaki, ancien professeur de l'Université Hitotsubashi.

À Saint-Bonnet même, j'ai profité de la disponibilité et de l'accueil très chaleureux de Monsieur Roger Violante, maire de Saint-Bonnet-le-Château et de son épouse, comme de l'attention de Madame Tiffany Goncalves responsable du patrimoine, qui me facilitèrent l'accès à l'église et les prises de vues in situ. J'ai aussi une pensée pour Fusako Taniguchi, peintre d'icônes, qui m'accompagna lors de mes premières recherches à l'église Saint-Martin-des-Loges de Coudrecieux.

À ces remerciements, je souhaite encore associer les responsables de la Maison France-Japon de Strasbourg qui m'ont donné des occasions d'exposer mes recherches en collaboration avec la Société japonaise pour la promotion de la science, et qui me prodiguèrent des encouragements inestimables : Marie-Claire Lett, directrice de la Maison Universitaire France-Japon ; Hiroyuki Miyamoto, ancien directeur de la Maison Universitaire France-Japon ; Yôichi Nakatani, directeur de la Maison Universitaire France-Japon ainsi que son épouse Keiko Nakatani.

J'ai profité aussi de l'aide pratique du réseau de relecture « solidaire » de l'Université de Strasbourg et en particulier de la disponibilité d'Alain Andrieu, relecteur.

Enfin, je dois à mes parents d'avoir pu entreprendre et terminer ce travail par leur confiance et leur soutien constant. Et je dois à mes grands-parents de m'avoir fait découvrir la culture médiévale et européenne par un premier voyage à l'étranger, précisément en Turquie. Je suis heureuse de les honorer tous au seuil de cette étude.

LISTE DES ABREVIATIONS

Add. : additional
Ap. : Apocalypse
av. J.-C. : avant Jésus Christ
Bib. mun. : Bibliothèque municipale
BnF : Bibliothèque nationale de France (Paris)
cm : centimètres
cat. exp. : catalogue d'exposition
cf. : confère
cl. : cliché
Cod. : codex
col. : colonne
dir. : directeur
éd. : éditeur
Est. : Département des Estampes (BnF)
f. : folio
fasc. : fascicule
Fig. : figure
Fr. : Français
gr. : grec
Jn : Jean
KBR : Bibliothèque royale Albert I^{er} (Belgique)
Lat. : Latin
Lc : Luc
m : mètres
Mc : Marc
MIB : Maître des Initiales de Bruxelles
mm : millimètre
ms. : manuscrit
Mss : Département des manuscrits (BnF)
Mt : Matthieu
NAL : Nouvelle Acquisition Latine
NAF : Nouvelle Acquisition Française
n° : numéro
n.s. : nouvelle série
op. cit. : *opus citatum*

p. : page
Ps. : Psaume
rééd. : réédité
réimpr. : réimprimé
s. : siècle
ser. : série
t. : tome
v : verso
vol. : volume
Vat. : Vatican

Université de Strasbourg

Les peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château. À la recherche de leur auteur (fin du XIV^{e}-début du XV^{e} s.)

Yuko KATSUTANI

AVANT-PROPOS

De tous les arts de la couleur, la peinture murale, à la différence de l'enluminure, des tableaux, des vitraux ou des tapisseries, voit son corpus évoluer à ses deux extrémités, suscitant la désolation ou l'enthousiasme : des œuvres disparaissent par la dégradation de leur support ou l'incurie des hommes, d'autres sont continûment découvertes sous un badigeon, restaurées ou protégées par un cadre administratif très réglementé. Le phénomène est ancien, déjà séculaire. Dès 1840, la Commission des monuments historiques, à peine créée, déplorant la disparition des peintures dégagées de leur badigeon faute de mesures conservatoires efficaces, demanda régulièrement aux artistes d'effectuer des relevés de peintures murales, les sachant vulnérables, plus périssables que les monuments eux-mêmes. Ce sont ainsi plus de 36000 relevés qui nous sont parvenus[1].

Cet effort s'accompagna d'une prise de conscience progressive de la notion de patrimoine qui profita d'abord aux édifices majeurs puis, pas à pas, à tous les monuments anciens et provinciaux, enfin à leur décor, même rustique, même partiel. Le XIX^e^ siècle connut les premiers classements, les études d'érudits locaux, la science des archéologues, l'empirisme des peintres restaurateurs. Mais la conscience véritablement partagée d'un patrimoine commun à préserver, national et régional, se fit au XX^e^ siècle, scandée par quelques expositions où l'orgueil national n'était pas absent.

Dans l'exposition consacrée aux *Primitifs français* de 1904[2] qui constitue un point de départ de l'étude des peintures gothiques, douze relevés de peintures des XIV^e^ et XV^e^ siècles avaient été présentés. Peu après Frantz Marcou, inspecteur général des monuments historiques qui reprit l'idée de Prosper Mérimée[3] d'établir un corpus systématique des peintures murales françaises[4], dirigea en 1918 l'exposition des relevés des peintures murales de France au Musée des arts décoratifs à Paris. Dans le catalogue de l'exposition, Marcou écrivit : « Depuis plus d'un demi-siècle, des relevés ont par mes soins été exécutés, qui, peut-on le craindre, prendront un jour la valeur d'originaux et dont on souhaiterait voir se constituer le Corpus de la peinture

[1] MEYER, Jannie, « Un conservatoire des peintures murales françaises : les relevés de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine », *in Le dévoilement de la couleur : relevés et copies de peintures murales du Moyen Âge et de la Renaissance,* cat. exp., Paris, Musée des monuments français/Médiathèque de l'architecture et du patrimoine/la Conciergerie, 2004-2005, (p. 47-62) p. 51. Pour la collection de relevés de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, voir également PARISET, Jean-Daniel, « La collection de relevés de peintures murales de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine sous l'œil de la commission des monuments historiques », *In Situ* [En ligne], 22 | 2013, mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 30 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/insitu/10782 ; DOI : 10.4000/insitu.10782

[2] BOUCHOT, Henri, *L'exposition des primitifs français. La peinture en France sous les Valois,* cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale et Pavillon de Marsan, 1904. Sur cette exposition, voir THIEBAUT, Dominique/LORENTZ, Philippe/MARTIN, François-René, *Primitifs français. Primitifs français : découvertes et redécouvertes,* cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2004.

[3] MÉRIMÉE, Prosper, *Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin,* Paris 1845. Cet ouvrage est souvent considéré comme la première étude monographique de peinture murale en France. Le premier ouvrage plus général paraît plus tard, GÉLIS-DIDOT, Pierre et LAFFILLÉE, Henri, *La peinture décorative en France du XI^e^ au XVI^e^ siècle, t. 1,* Paris, 1889 (*Du XVI^e^ au XVII^e^ siècle, t. 2,* 1897).

[4] MEYER, *op. cit.* (cf. note 1), p. 51.

monumentale en France. Grâce à eux, grâce aux comparaisons qu'ils faciliteront entre des œuvres dont la dissémination rend l'examen laborieux et incomplet, pourront se poursuivre l'enquête commencée et s'éclairer les débuts de l'histoire encore à faire de la peinture française qui, antérieurement au XV^e^ siècle, n'a connu que ces deux expressions extrêmes de la miniature et de la peinture monumentale »[5].

Les copies de la *Crucifixion* et du *Couronnement de la Vierge* de Saint-Bonnet-le-Château étaient exposées au Musée du Trocadéro aux dires de Paul Durrieu qui les signale en 1907[6]. Il s'agissait des relevés faits par Louis-Joseph Yperman en 1895, actuellement conservés à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine sous la cote 1996/089.

En 1937, Paul Deschamps créa un département des Primitifs français qui exposait à l'attention du public du Musée des monuments français des relevés des peintures murales au format des originaux. Dans un premier temps, on ouvrit les salles de peintures romanes et pré-romanes, puis dans un second temps, en 1955, furent inaugurés les espaces consacrés aux peintures gothiques. Cette forme d'art gagna en visibilité. Les publications suivirent mais avec un temps de retard.

Paul Deschamps et Marc Thibout, tous deux conservateurs au Musée des monuments français, publièrent le fruit de leur enquête à propos des peintures murales pour ***Le haut Moyen Âge et l'époque romane*** en 1951[7], puis en 1963 pour le gothique[8]. Dans l'intervalle, Yves Bonnefoy publia un ouvrage général sur les ***Peintures murales de la France gothique*** (Paris, 1954). Ce livre présentait de nombreux décors muraux alors peu connus et négligés, accompagnés de belles photographies de Pierre Devinoy. Les peintures de Saint-Bonnet y étaient jugées « plus intéressantes que belles »[9]. C'est dans cet ouvrage que nous découvririons, plus tard les premières images des peintures de Saint-Bonnet.

En 1961, Marguerite Roques publia ***Les peintures murales du Sud-Est de la France, XIII^e^ au XVI^e^ siècle*** (Paris). À travers les résultats de quinze années d'enquête, l'auteur présenta les peintures murales exécutées au cours de quatre siècles dans les régions du Sud-Est de la France : la Savoie, le Dauphiné, le Comtat Venaissin et le comté de Nice, la Provence, Villeneuve-lès-Avignon et Tournon, la Ligurie occidentale, le Val d'Aoste, le Piémont et le Valais. Le répertoire d'un grand nombre d'œuvres accompagnés de reproductions et de relevés était précédé d'une synthèse sur les techniques, les thèmes iconographiques ou ornementaux, l'apport des documents et la question du style. Ce livre demeure encore à ce jour une somme, mais il ignorait les peintures murales de Saint-Bonnet.

Celles-ci commencèrent d'être considérées plus tard, avec des études monographiques régionales plus resserrées, dont profitèrent d'abord les régions du Sud de la France qui possèdent un riche patrimoine de

---

[5] *Catalogue des relevés de peintures murales,* cat. exp., Paris, Musée des arts décoratifs, 1918, p. 11.

[6] DURRIEU, Paul, « Chapitre II. La peinture en France », *in* MICHEL, André (dir.), *Histoire de l'art, tome III, Le réalisme, les débuts de la Renaissance,* Paris, 1907, (p. 101-171) p. 154-155. La copie actuellement visible à la Cité d' l'architecture du *Couronnement de la Vierge* (*tempera* sur toile, 230 x 244 cm) a été réalisée par R. Francolin en 1963. N° inventaire PEM. 00260.

[7] DESCHAMPS, Paul et THIBOUT, Marc, *La peinture murale en France. Le haut Moyen Âge et l'époque romane,* Paris, 1951.

[8] DESCHAMPS, Paul et THIBOUT, Marc, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique de Philippe Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380),* Paris, 1963.

[9] BONNEFOY, Yves, *Peintures murales de la France gothique*, Paris, 1954, p. 22.

peintures murales. Les premiers volumes de la série ***De la peinture du Moyen Âge en Savoie*** (vol.1-5, Annecy, 1965-1985) de Clément Gardet parurent en 1965 mais sans considérer Saint-Bonnet. L'année suivante, Georg Troescher publia son livre sur la peinture bourguignonne, ***Burgundische Malerei : Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*** (Berlin, 1966) qui consacra une partie importante aux peintures murales du Berry, d'Auvergne et de Savoie, y compris les peintures de la chapelle de Saint-Bonnet.

À chaque décennie de nouvelles publications (monographies ou inventaires) complètent le tableau par un maillage géographique toujours plus fin et par de nouvelles découvertes archéologiques. Tantôt Saint-Bonnet tombe dans la cible, tantôt reste à côté. Il y eut ainsi les travaux d'Anne Cortillé sur l'***Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen Âge*** (Brioude, 1983)[10] qui porte en grande partie sur les peintures murales de l'époque gothique en Auvergne, la région limitrophe de Saint-Bonnet. Puis l'inventaire des ***Peintures murales des Hautes-Alpes, XV^e^-XVI^e^ siècles***, (Aix-en-Provence, 1987) en complément d'une exposition dans l'ancienne église des Cordeliers de Briançon organisée la même année.

Une autre exposition importante, pour les peintures murales de la région alpine est due à Dominique Rigaux qui supervisa ***Une mémoire pour l'avenir : peintures murales des régions alpines*** (Paris, 1997). Cette manifestation avait pour particularité d'être itinérante, elle témoignait de nouveaux enjeux vis-à-vis des publics et d'un regain d'intérêt pour le patrimoine local et son appropriation (Novare/Borgosesia/Valcuvia/Barzio/Milan/Brescia/Breno/Trente/Quarna/Vallées niçoises/Aoste/Rome). La commissaire de cette exposition publia encore ***Le Christ du dimanche, histoire d'une image médiévale*** (Paris, 2000), consacré à une iconographie propre à la région alpine à la fin du Moyen Âge. Cette étude rappela de fait, la spécificité de la peinture murale qui en plus de particularismes stylistiques locaux, propose aussi des sujets et des motifs singuliers ou négligés.

La région Rhône-Alpes où se trouve la collégiale de Saint-Bonnet a fait l'objet de recherches produites dans un livre collectif, ***Peintures murales médiévales des églises de Rhône-Alpes, art et archéologie en Rhône-Alpes*** (Lyon, 1998). Pour les huit départements de cette région, des églises sont présentées avec leur plan et des reproductions de peintures murales dont une petite ville élevée sur un promontoire dans le département de la Loire, Saint-Bonnet-le-Château…[11] Nous avons également, pour notre enquête, consulté des thèses consacrées aux peintures murales soutenues depuis 1990 pour celles du Sud-Est de la France[12].

---

[10] Cet ouvrage est issu de sa thèse de l'Université de Toulouse soutenue en 1974.

[11] MONNET, Thierry, « Saint-Bonnet-le-Château. Collégiale Saint-Bonnet », *in Peintures murales médiévales des églises de Rhône-Alpes*642, 1998, Lyon, p. 92-99.

[12] Par exemple BOSCANI LEONI, Simona, *Essor et fonctions de la peinture murale dans un diocèse alpin : l'exemple du diocèse de Coire (1200-1530 ca.),* 2 vols, thèse de doctorat de l'École des hautes études en sciences sociales, 2003 (publiée à Berne en 2008) ; CHARBONNEL, Marie, *Maaterialibus ad immaterialia : Peinture murale et piété dans les anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour du XII^e^ au XV^e^ siècle,* thèse de doctorat de l'Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II, 2012.

Elles apportent souvent des éléments documentaires relatifs au répertoire des peintures murales de telle ou telle région appuyée sur un catalogue des œuvres[13]

Notre étude consacrée au décor de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château s'inscrit dans le prolongement de ces nombreux travaux et entend y contribuer avec l'ambition de restituer ces peintures dans leur contexte et de faire revivre l'esprit qui a donné vie à toutes ces formes et toutes ces couleurs. Nous nous appuierons sur les documents et les pièces historiques que nous avons pu identifier et consulter, mais aussi sur l'abondante documentation photographique que nous avons constituée au cours de nombreuses visites d'édifices, grâce à l'aide et à la bienveillance des conservateurs de ces trésors.

Ce travail a été conçu et élaboré à partir de notre émerveillement face à ces pratiques décoratives monumentales inconnues au Pays du Soleil Levant, mais partout présentes en Europe. En plus des œuvres et du champ disciplinaire propre à l'histoire de l'art - avec sa bibliographie, ses méthodes et ses débats - cette recherche nous a aussi donné l'occasion de découvrir et d'approfondir nos connaissances sur un territoire, une culture et une langue qui ne nous étaient pas d'emblée données.

[13] Pour l'historiographie des recherches sur les peintures murales, voir aussi RUSSO, Daniel, « Pour une étude globale des peintures murales en Bourgogne au Moyen Âge », *in* HANS-COLLAS, Ilona (dir.), *Peintures murales, quel avenir pour la conservation et la recherche ?* Vendôme, 2007, p. 201-204.

REMIÈRE PARTIE
PRÉSENTATION

1.1 - Introduction

1.1.1 - Présentation

Saint-Bonnet-le-Château est une petite localité dans les monts du Forez dans le département de la Loire, dépendant du diocèse de Lyon. Édifiée en 1400 sur un promontoire qui domine la ville, la collégiale actuelle est ceinte d'une clôture antérieure, datant de 1365[14]. La chapelle basse est dotée d'un décor peint à *tempera* et à l'huile, consacré à la vie du Christ et de la Vierge. Le programme entier comprend : les *Quatre Évangélistes* **[Fig. 26-29]**, l'*Annonciation* **[Fig. 30]**, l'*Annonce aux Bergers* **[Fig. 31]**, la *Nativité* et *l'Adoration des Mages* **[Fig. 32]**, la *Crucifixion* **[Fig. 33]**, les *Anges pleurants*, *Ponce Pilate* et la *Mise au tombeau* **[Fig. 34]**, l'*Apparition du Christ à Marie-Madeleine* **[Fig. 36]**, les *Anges musiciens* (*Assomption de la Vierge*) **[Fig.16]**, le *Couronnement de la Vierge* **[Fig. 38]** et l'*Enfer* **[Fig. 39]**.

Une inscription d'époque, visible sur le mur nord de la nef, informe sur la construction de l'église **[Fig. 35]**.

> Anno Domini MCCCC et die VIII mensis maii fuit incepta hec presens nova ecclesia de donis Guillermi Taillefer, qui legavit eidem ecclesie circa duo millia libras turonenses, que fuerunt dispensate per Bonitum Greyset. Qui dictus Bonitus hanc capellam fundavit et dotavit ad honorem Dei, beate Marie virginis, beati Michaelis et omnium sanctorum, quorum anime requiesquant in pace amen. (En l'an 1400, le 8 mai, on commença la construction de la présente nouvelle église grâçe aux dons de Guillaume Taillefer qui a légué à cette même église environ deux milles livres tournois qui furent administrées par Bonitus Greyset. Le dit Bonitus a fondé et doté cette chapelle en l'honneur de Dieu, de la sainte Vierge Marie, de saint Michel et de tous les saints. Que leurs âmes reposent en paix Amen).

Une autre épitaphe très effacée est peinte dans le couloir de la chapelle précédant la chapelle basse de Saint-Michel **[Fig. 45]**.

> Hic ante iacent honestus vir Bonitus Greyset, qui hanc capellam fundavit et dotavit in qualibet die cuiuslibet septimane de una missa perpetuis temporibus, qui obiit VIII die iunii anno Domini M CCCC XXVI, cuius anima requiescat in pace amen. (Ci-gît l'honnête homme Bonitus Greyset qui a fondé et doté cette chapelle d'une messe perpétuelle pour chaque jour de chaque semaine. Il est mort le 8 juin 1426. Que son âme repose en paix Amen).

[14] DUCOURET, Bernard et MONNET, Thierry, *Canton de Saint-Bonnet-le-Château, entre Forez et Velay : Loire/Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France,* Lyon, 1998, p. 18.

Aucune pièce d'archive ne se rapporte pourtant à ces peintures murales. De ce fait, le programme iconographique du décor, le but de la donation, l'identification du peintre et la datation ont été discutés depuis le milieu du XIX^e^ siècle. Les publications à leur sujet expriment des avis différents ou contradictoires, c'est pourquoi nous les présentons selon leur ordre chronologique.

1.1.2 - Historiographie des peintures murales de Saint-Bonnet

BARBAN, André, *Notice sur la crypte de l'église de Saint-Bonnet-le-Château,* Saint-Étienne, 1858.

La première monographie des peintures de Saint-Bonnet est l'article publié en 1858 par André Barban, archéologue, qui formula une hypothèse concernant la commande des peintures, reprise par la quasi-totalité des contributions ultérieures. Selon lui, une donation d'Anne Dauphine (1358-1417), comtesse de Forez, servit à financer la décoration des peintures après la mort de son époux Louis II de Bourbon (1337-1410). Elle aurait commandé en particulier l'élément du décor représentant les ceintures de l'ordre de l'*Espérance* fondé par Louis II vers 1367 ; la chapelle devant servir d'oratoire privé aux ducs de Bourbon[15].

Barban fonde sa déduction sur des preuves aujourd'hui disparues ou non retrouvées, dont un banc seigneurial semé de fleurs de lys, aux armes de Bourbon, et des documents écrits de 1416 prouvant des rapports seigneuriaux entre Anne Dauphine et Bonnet Greyset, fondateur de la chapelle, mais sans qu'il soit jamais fait état des travaux de l'église, comme par exemple un dénombrement de cens et servis dus par Bonnet à la duchesse Anne Dauphine. Il relève l'intérêt tout particulier de la duchesse pour la ville de Saint-Bonnet en 1415. Enfin, une fondation faite par Charles I^er^ de Bourbon (1401-1456) en 1452, en faveur d'une prébende auprès d'une chapelle ou d'une vicairie perpétuelle fondée jadis par son aïeule, Anne Dauphine, en l'honneur de la Vierge dans l'église de Saint-Bonnet est aussi présentée comme un argument a posteriori.

Au sujet du style, Barban relève des peintures de qualité différente et évoque la possibilité que plusieurs artistes aient participé aux travaux mais sans remettre en cause l'homogénéité de style supposant un atelier. Selon lui la *Crucifixion* et le *Couronnement de la Vierge* de meilleure qualité sont de la main du maître qui dirigea les travaux[16]. Les costumes des Rois mages et les armures de la garde juive, la forme et l'uniformité des lettres dans chacune des inscriptions, les armes et la devise des Bourbons, la profusion de l'or sur les ornements, les costumes et les fonds sont les marques du maître. Il en conclut que les peintures furent réalisées en une unique campagne, au début du XV^e^ siècle[17], plus précisément après le décès de Louis II à l'initiative de sa veuve, Anne Dauphine, entre 1410 et 1417[18].

---

[15] BARBAN, André, *Notice sur la crypte de l'église de Saint-Bonnet-le-Château,* Saint-Étienne, 1858, p. 5.

[16] BARBAN, *op. cit.* (cf. note 15), p. 13.

[17] BARBAN, *op. cit.* (cf. note 15), p. 12.

[18] BARBAN, *op. cit.* (cf. note 15), p. 13.

POIDEBARD, William, « Rapport sur l'excursion archéologique faite par la Société de la Diana à Saint-Bonnet-le-Château et lieux circonvoisins du 2 au 4 juillet 1877 », *Le Bulletin de la Diana,* 1, 1877, p. 103-129.

Cet article s'avère être une simple description due à William Poidebard, historien et généalogiste. Elle offre un état des peintures de la chapelle avant les restaurations.

BÉGULE, Lucien, *Les Peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château,* Lyon, 1879.

Lucien Bégule, restaurateur des travaux (1877-1878) et archéologue, reprend l'hypothèse d'André Barban pour la commande artistique d'Anne Dauphine. D'après lui, l'auteur des peintures murales est un peintre italien en raison de la présence d'un campanile dans la scène du *Couronnement de la Vierge*[19]. Bégule rapproche les peintures murales des œuvres de Simone Martini, propose que le peintre de Saint-Bonnet soit un des élèves formés à son école[20] et date les peintures des premières années du XV^e^ siècle, les considérant comme contemporaines de la reconstruction de l'édifice[21].

CONDAMIN, James et LANGLOIS, François, *Histoire de Saint-Bonnet-le-Château,* vol. 1, Paris, 1885 (réimpr. Londres, The British Library, 2010).

James Condamin et François Langlois, deux prêtres du diocèse de Lyon, ont restitué l'historique de l'église dans leur livre consacré à l'histoire de la ville de Saint-Bonnet en se fondant sur des recherches d'archives.

Les auteurs sont convaincus du rôle d'Anne Dauphine dans le décor de la chapelle pour la convertir en oratoire privée Ils livrent deux témoins documentés relatifs à des donations de messe dans la collégiale[22]. D'abord, dans l'inventaire des Titres du Comté de Forez, la mention d'une « lectre non signée ne scellée, dactée du 16 décembre 1415, contenant la fondation faite par Anne Dauphine, duchesse de Bourbonnoys, d'une prébende en l'esglize de S. Bonet-le-Chastel (Arm. 27, lyace xxix) »[23]. Puis son testament en 1416 «….Item, fondons en l'église de Saint-Bonnet-le-Chastel, six petites messes, chacune semaine de l'an, c'est à savoir : trois de Mad^mo^ S^te^ Anne et trois de la Marie Magdeleine, et pour icelles messes dire, donnons ung chacun an vingt et une livres tournois sur notre recepte et prévosté dudict Saint-Bonnet-le-Chastel »[24]. De fait, après sa mort, on célébra chaque 21 septembre, dans la collégiale un service anniversaire solennel pour

[19] BÉGULE, Lucien, *Les Peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château,* Lyon, 1879, p. 16. En 1886, il a aussi publié le compte rendu de sa conférence concernant les peintures murales de la chapelle basse de Saint-Bonnet. Voir BÉGULE, Lucien, « Les Peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château », *in Congrès archéologique de France, 52^e^ session à Montbrison en 1885,* 1886, p. 398-412.

[20] BÉGULE, *op. cit.* (cf. note 19), 1879, p. 16, note 1.

[21] BÉGULE, *op. cit.* (cf. note 19), 1879, p. 6.

[22] CONDAMIN, James et LANGLOIS, François, *Histoire de Saint-Bonnet-le-Château,* vol. 1, Paris, 1885 (réimpr. Londres, The British Library, 2010), p. 360-362.

[23] D'après CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 360-361.

[24] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 361, note 2.

le repos de son âme[25]. Enfin son fils, Jean I[er] de Bourbon (1381-1434), fonda en la collégiale de Saint-Bonnet une messe solennelle dite « Messe de Bourbon », célébrée chaque vendredi[26].

Les peintures de la chapelle sont attribuées à un seul et même artiste accompagné sans doute de plusieurs assistants[27]. La *Crucifixion* est rapprochée de celle bien postérieure de Bernardino Luini Dumenza (vers 1481-1532) **[Fig. 1]**, peintre de l'école lombarde du XVI[e] siècle. Les auteurs remarquent en même temps que la manière de grouper et de traiter les personnages, leurs costumes et leurs ornements sont proches de ceux des miniatures contemporaines françaises[28]. La représentation du campanile du *Couronnement de la Vierge* et les analogies de la *Crucifixion* avec des compositions italiennes ne sont pas décisives pour décider de l'origine du peintre[29]. Ils notent « que le peintre inconnu, en artiste de race qu'il était, avait étudié les procédés de l'école italienne, comme ceux des autres écoles, et pris son bien où il l'avait trouvé »[30]. Les peintures de Saint-Bonnet sont datées du premier quart du XV[e] siècle en raison de la profusion de l'or dans les broderies des vêtements ainsi que dans les auréoles et pour la richesse des couleurs[31].

DURAND, Vincent, « Louis Vobis, peintre à Saint-Bonnet-le-Château », *in Congrès archéologique de France. 52[e] session à Montbrison en 1885,* Paris, 1886, p. 413-419.

L'archéologue Vincent Durand a retrouvé plusieurs occurrences du nom de Louis Vobis dans un terrier des Archives de la Loire, entre le 9 juillet 1416 et le 22 août 1420[32]. « Ludovicus Vobis, pictor Sancti Boniti » y apparaît comme tenancier d'une maison ou d'un de ses étages, rue du Four, et de deux jardins ; soit plusieurs pièces de terre d'une superficie totale d'environ un hectare et demi. D'après Durand, ce peintre noté comme « habitator Sancti Boniti » provient d'une autre ville car les habitants originaires du lieu sont mentionnés dans les mêmes sources plus simplement comme « Sancto Bonito » ou « Santi Boniti », leur résidence allant de soi.

DÉCHELETTE, Joseph et BRASSART, Eleuthère (dir.), *Les Peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance en Forez,* Montbrison, 1900, p. 42-54.

En 1900, l'archéologue Joseph Déchelette consacre une partie de son livre sur les peintures murales de la région de Forez à ce décor mural. Se fondant sur l'homogénéité de style, il suppose que toutes les peintures

---

[25] CHAVERONDIER, Auguste, *Inventaire des titres du Comté de Forez fait en 1532 lors de la réunion de ce comté à la couronne de France*, Roanne, 1860, p. 346.

[26] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 361-362.

[27] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 413

[28] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 414

[29] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 413.

[30] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 414. Par « race » il faut entendre de « tempérament » ou de « caractère », un peintre formé et sûr de son art.

[31] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 415.

[32] DURAND, Vincent, « Louis Vobis, peintre à Saint-Bonnet-le-Château », *in Congrès archéologique de France. 52[e] session à Montbrison en 1885,* Paris, 1886, (p. 413-419) p. 413.

de cette chapelle sont l'œuvre d'un seul artiste ou du moins d'un seul maître avec des assistants peignant sous sa direction. Celui-ci pourrait effectivement être Louis Vobis.

Il affirme ensuite que l'historien de l'art Eugène Müntz lui a indiqué dans les archives pontificales la mention d'un artiste du nom de « Guillelmus Bartholomei, alias Nobis, pictor » ayant travaillé en Avignon en 1377 sans plus de précision et convenant d'ailleurs que ce personnage ne saurait être confondu avec Louis Vobis[33]. La piste ne fut donc pas suivie.

Déchelette rapproche les peintures de Saint-Bonnet du *Parement de Narbonne* (vers 1375) conservé au Musée du Louvre attribué à Jean d'Orléans **[Fig. 2]** tant pour le style que pour la composition iconographique de l'*Apparition du Christ devant Marie-Madeleine*[34]. À partir de ces observations, les peintures de Saint-Bonnet auraient été réalisées au cours du premier quart du XV^e^ siècle, plus précisément entre 1399 et 1426, du commencement des travaux de la nouvelle église, jusqu'à la mort de Bonnet Greyset. Le testament de ce dernier, rédigé entre 1424 et 1425, ne comporte en effet aucune mention concernant le décor de la chapelle. En conséquence les travaux du décor auraient déjà été achevés à cette époque[35].

DURRIEU, Paul, « Chapitre II. La peinture en France », *in* MICHEL, André (dir.), *Histoire de l'art, tome III, Le réalisme, les débuts de la Renaissance,* Paris, 1907, (p. 101-171) p. 154-155 ; DURRIEU, Paul, « Michelino da Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français à l'époque du règne de Charles VI », *Mémoires de l'Institut national de France*, t. 38, 2^e^ partie, 1911, p. 365-393.

En 1907, Paul Durrieu observe des liens avec des miniatures exécutées pour Jean de Berry dans la dernière partie de sa vie, entre 1411 et 1416[36]. En 1911 cependant, l'auteur situe le *Couronnement de la Vierge* de Saint-Bonnet **[Fig. 38]** dans un contexte artistique français antérieur à la composition des *Très Riches Heures* du duc de Berry (Les frères de Limbourg, 1411/12-1416, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 60v)[37] **[Fig. 3]**, mais en se gardant d'affirmer l'existence d'une influence directe entre les deux œuvres.

[33] DÉCHELETTE, Joseph et BRASSART, Éleuthère (dir.), *Les Peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance en Forez,* Montbrison, 1900, (p. 42-54) p. 53.

[34] DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), *op. cit.* (cf. note 33), p. 54.

[35] DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), *op. cit.* (cf. note 33), p. 52.

[36] DURRIEU, *op. cit.* (cf. note 6), p. 155.

[37] Cet article est consacré à la miniature initiale du Mss. Lat. 5888 de la BnF représentant l'entrée dans l'éternité bienheureuse du duc de Milan, Jean Galéas Visconti, le beau-frère du duc de Berry. D'après Paul Durrieu, la composition de cette miniature évoque celle du *Couronnement de la Vierge* des *Très Riches Heures* du duc de Berry et elle autorise aussi l'idée d'une source commune d'inspiration. Voir DURRIEU, Paul, « Michelino da Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français à l'époque du règne de Charles VI », *Mémoires de l'Institut national de France*, t. 38, 2^e^ partie, 1911, (p. 365-393) p. 381.

RING, Grete, « École espagnole, début du XV^e siècle, attribué anciennement à l'école française. *Le Martyre de Saint Georges.* Paris, Musée du Louvre », *Les peintures françaises du XV^e siècle,* Londres, 1949, p. 199, n° 57.

Grete Ring évoque dans une notice du catalogue raisonné du Louvre les peintures de Saint-Bonnet pour les comparer avec les panneaux du *Martyre de saint Georges* conservés au Musée du Louvre (vers 1435) **[Fig. 4]**, aujourd'hui attribués à Bernat Martorell, actif à Barcelone (1427-1452)[38], peintre de l'école espagnole[39].

BONNEFOY, Yves, *Peintures murales de la France gothique*, Paris, 1954, p. 22 et 164, fig. 56-59.

Yves Bonnefoy fait une brève description du décor de Saint-Bonnet. Contrairement à Joseph Déchelette, l'auteur hésite à attribuer la *Nativité* et la *Crucifixion* à la même main mais il souligne l'italianisme de la dernière, remarque que Jean I, fils de Louis II, possédait la ville lombarde de Soncino au XIV^e siècle, et que des échanges culturels avaient encore possiblement lieu au début du siècle suivant. Il n'avance cependant aucun nom.

ENAUD, François, « Une crypte du 15^e siècle retrouve ses fresques », *Connaissance des Arts,* n° 112, 1961, p. 60-65.

À l'opposé d'Yves Bonnefoy, François Enaud, inspecteur de la troisième restauration (1959) met en évidence l'homogénéité stylistique des peintures en remarquant que les personnages minutieusement décrits dans la *Nativité* et la *Crucifixion*, particulièrement l'Israélite de la *Crucifixion* et le Mage Gaspard de la *Nativité* sont presque identiques[40]. Le traitement pittoresque des costumes variés et abondamment dorés pour montrer les statuts sociaux renvoie à la culture propre au Nord de l'Europe, c'est-à-dire Paris et la Flandre mais nullement l'Italie. Les natures mortes visibles sur les pupitres des *Quatre Évangélistes* relèvent quant à elles d'une préoccupation propre aux miniaturistes français du XV^e siècle[41]. S'appuyant sur l'étude de Grete Ring qui rapproche ces peintures du *Martyre de Saint Georges* du Musée du Louvre, Enaud montre que les peintures de Saint-Bonnet présentent des influences italienne, flamande, française et catalane, et les considère à ce titre comme exemplaires du style gothique international[42].

Enaud suggère que Guillaume Bartolomé Vobis signalé à Avignon, relevé pour la première fois par Joseph Déchelette[43], pourrait être le père de Ludovicus Vobis[44]. Son fils aurait quitté Avignon pour ne pas

---

[38] Pour le peintre voir GRIZZARD, Mary et FAITH, Mitchell*, Bernardo Martorell, fifteenth-century Catalan artist,* New York, 1985.

[39] RING, Grete, « École espagnole, début du XV^e siècle, attribué anciennement à l'école française. *Le Martyre de Saint Georges.* Paris, Musée du Louvre », *Les peintures françaises du XV^e siècle,* Londres, 1949, p. 199, n° 57.

[40] ENAUD, François, « Une crypte du 15^e siècle retrouve ses fresques », *Connaissance des Arts,* n° 112, 1961, (p. 60-65) p. 64.

[41] TROESCHER, Georg, *Burgundische Malerei : Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin, 1966, p. 191-200.

[42] ENAUD, *op. cit.* (cf. note 40), p. 64.

[43] DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), *op. cit.* (cf. note 33), p. 53.

[44] ENAUD, *op. cit.* (cf. note 40), p. 63.

participer aux batailles et aux sièges provoqués par les derniers épisodes du schisme[45]. Il en conclut que les peintures de Saint-Bonnet fondent ensemble les traditions italienne et espagnole relayées par Avignon, avec les traditions bourguignonne et flamande venues de la cour des Bourbons. Ludovicus Vobis ne manquait pas de talent pour transposer dans l'art monumental des motifs dont les modèles appartenaient au domaine de la miniature[46].

TROESCHER, Georg, *Burgundische Malerei : Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin, 1966, p. 191-200.

Georg Troescher essaie d'identifier les sources iconographiques des peintures de Saint-Bonnet en portant son regard vers le cercle du duc de Berry. Il retient l'hypothèse d'un peintre ayant travaillé longtemps comme compagnon auprès d'un grand maître dans l'entourage du duc. Il y aurait appris l'usage abondant de l'or et des couleurs lumineuses, et aurait emprunté des thèmes iconographiques qu'il aurait peut-être conservés dans un cahier de dessins ou un recueil de modèles. D'après lui, l'artiste concilie deux courants différents : le caractère de la beauté idéale d'André Beauneveu et le réalisme de Jacquemart de Hesdin.

Il remarque que les costumes des Rois mages de la *Nativité* se retrouvent dans des miniatures des Limbourg comme Joseph Déchelette l'avait déjà noté en les attribuant à l'époque de Charles VI. Il considère aussi que Jésus qui sautille sur les genoux de sa mère est une réminiscence d'œuvres attribuées à André Beauneveu. Pour le schéma iconographique, l'auteur évoque une parenté avec la même scène des *Heures de Bruxelles* (avant 1402, Bruxelles, KBR, ms. 11060-61, p. 90) surtout pour la gestuelle du Mage à la barbe blanche[47] **[Fig. 5]**.

Concernant le *Couronnement de la Vierge*, Troescher revient sur la parenté avec les *Très Riches Heures*[48] évoquée par Paul Durrieu. Selon lui, ces deux œuvres auraient un modèle commun, en l'occurrence une fresque perdue de l'atelier du duc de Berry, probablement due à André Beauneveu. Ce dernier pourrait lui-même avoir été inspiré par une œuvre italienne aujourd'hui inconnue ou perdue[49].

Il relève également une proximité entre les costumes détaillés de la *Crucifixion* de Saint-Bonnet **[Fig. 108]** et ceux des œuvres des Limbourg[50]. Par ailleurs le traitement du fond en damier de la *Crucifixion* de Saint-Bonnet **[Fig. 106]** se retrouve dans le tableau de la *Vierge à l'Enfant* provenant de la collection Aynard au Musée du Louvre (peintre flanco-flamand, vers 1410-1420, *tempera* sur bois) **[Fig. 6]** et dans la miniature associée à la fête de l'*Exaltation de la Croix* des *Très Riches Heures du duc de Berry* (1411/12-1416, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 193)[51] **[Fig. 7]**.

---

[45] ENAUD, *op. cit.* (cf. note 40), p. 65.

[46] ENAUD, *op. cit.* (cf. note 40), p. 65.

[47] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 194.

[48] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 195.

[49] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 195.

[50] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 196.

[51] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 196.

D'après Troescher, la confusion dans la disposition des animaux et des figures humaines sous les croix, ainsi que la maladresse du dessin trahissent des emprunts. L'artiste a recopié un modèle antérieur issu du cercle des peintres de la cour du duc de Berry, modèle aujourd'hui perdu. D'après lui, le maître qui fit le modèle serait allé en Italie du Nord où il aurait étudié des *Crucifixions* comme celle de la fresque de la Cappella degli Spagnoli peinte par Andrea da Firenze vers 1365-1367, le *Portement de la Croix* par Andrea di Bonaiuto (fresque, 1365-1367) dans la chapelle de l'abside de Santa Maria Novella de Florence, ou la *Crucifixion* d'Agnolo Gaddi aujourd'hui exposée aux Gallerie degli Uffizi (1350-1396)[52].

Les *Quatre Évangélistes* sont rapprochés à cause des représentations du scriptorium d'un fragment d'une *Bible moralisée*, attribué à Paul de Limbourg (premières années du XV^e^ s., Paris, BnF, Mss, Fr. 166, f. 1) **[Fig. 8]**, peut-être influencé par l'art flamand ; mais Troescher convient que la représentation de l'espace de Saint-Bonnet est beaucoup moins élaborée[53]. Il estime enfin que l'*Apparition du Christ à Marie-Madeleine* pourrait être inspirée par des œuvres d'Italie du Nord en la rapprochant de la même scène de Duccio pour la *Maesta* de Sienne (Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, 1308-1311, *tempera* sur bois)[54] **[Fig. 9]**.

ELSIG, Frédéric, *Painting in France in the 15th century,* Milan, 2004, p. 23 ; ELSIG, Frédéric, « Le décor de Giacomo Jaquerio à la chapelle des Macchabées et la peinture à Genève dans la première moitié du XV^e^ siècle », *Genava,* n.s. LII, 2004, (p. 47-57) p. 50, note 12 ; ELSIG, Frédéric, « Les courants d'influence dans la peinture savoyarde du XV^e^ siècle », *in* NATALE, Mauro et ROMANO, Serena (dir.), *Entre l'Empire et la mer : traditions locales et échanges artistiques (Moyen Âge-Renaissance) : actes du colloque de 3^e^ Cycle romand de lettres, Lausanne, Genève, 22/23 mars, 19/20 avril, 24/25 mai 2002,* Rome, 2007, (p. 215-246), p. 215-216.

Dans son livre consacré aux peintures du XV^e^ siècle, Frédéric Elsig relève dans les peintures de Saint-Bonnet « le maniérisme » du gothique international, celui de l'enluminure du début du XV^e^ siècle. Les influences seraient « dues à une phase plus tardive du Maître des Initiales de Bruxelles ou à un élève de l'enlumineur qui, formé à Paris, aurait fui les Anglais ? »[55]. La même année, Elsig enrichit ses analyses d'une nuance supplémentaire car la voûte de Saint-Bonnet avec ses *Anges musiciens* sont rapproché au décor des *Anges musiciens* de la voûte de la chapelle des Macchabées de la cathédrale de Genève réalisée vers 1414 par Giacomo Jaquerio, peintre de Savoie pour leur iconographie qui peut être inspiré par le décor de la Sainte-Chapelle de Bourges[56]. Les peintures de Saint-Bonnet sont l'œuvre d'un artiste familier de l'enluminure parisienne. Il les situe vers 1420 ou peu avant et les rapproche encore du livre d'heures réalisé à Paris vers

[52] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 196.

[53] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 199.

[54] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 197, note 36

[55] ELSIG, Frédéric, *Painting in France in the 15th century,* Milan, 2004, p. 23.

[56] ELSIG, Frédéric, « Le décor de Giacomo Jaquerio à la chapelle des Macchabées et la peinture à Genève dans la première moitié du XV^e^ siècle », *Genava,* n.s. LII, 2004, (p. 47-57) p. 50.

1410-1420, conservé au Kolumba de Cologne[57] (collection Renate König n° 4)[58]. En 2007, l'historien note que la décoration de ce livre serait due, selon François Avril, à un artiste probablement venu d'Avignon. Elsig attribue les deux œuvres au même artiste sur la base d'une comparaison d'un ange musicien de Saint-Bonnet avec le saint Jean à Patmos du manuscrit de Cologne[59] **[Fig. 234-235]**.

1.1.3 - Problématique

Jusqu'à aujourd'hui, il y eut donc principalement deux catégories de recherches sur les peintures de Saint-Bonnet : celles consacrées à la commande et celles portant sur le style du peintre. Pour la commande artistique, l'intervention d'Anne Dauphine a été communément acceptée depuis la première étude qu'André Barban consacra à ces peintures. La question du style - on l'a vue - est plus discutée ; on y a souvent pointé le mélange des traditions septentrionale et italienne mais dans des proportions variables selon les auteurs. On mit aussi en avant un artiste familier des innovations formelles de la miniature et peut-être miniaturiste lui-même. L'identification par Frédéric Elsig du peintre de Saint-Bonnet à celui du manuscrit de Cologne originaire d'Avignon et travaillant à Paris, conforte l'hypothèse formulée par François Enaud selon laquelle Ludovicus Vobis serait peut-être un fils de Guillaume Bartolomé Vobis[60].

L'hypothèse de la donation par Anne Dauphine proposée par Barban reste cependant à cette heure encore incertaine faute d'une base documentaire fiable et parce qu'aucun auteur n'a repris l'enquête. Quant au style, Frédéric Elsig et les autres chercheurs, attachés à des rapprochements ponctuels avec des œuvres connues et prestigieuses, ou retenus par des sujets iconographiques extraits du cycle entier et complexe, n'ont pas effectué d'analyses concrètes, systématiques et détaillées qui auraient pu permettre par un autre biais de cerner et de préciser la qualité propre du peintre. Pour remédier à ces deux inconvénients nous étudierons à nouveaux frais l'histoire du commanditaire en élargissant l'enquête aux études consacrées à la famille des Bourbons et Forez afin d'éclairer le programme iconographique de la voûte. Nous analyserons ensuite le style de ces peintures en les comparant à des œuvres sélectionnées pour certaines parentés déjà évoquées dans la littérature ou soulevées par nos propres recherches.

Notre thèse s'organise en cinq parties. Dans la première nous décrirons l'édifice et l'état de conservation des peintures murales. À partir du XIX^e^ siècle, des travaux de restauration ont été entrepris partout en France dans de nombreuses églises. La « restauration » n'incluait pas toujours la notion de « conservation », à la différence des pratiques actuelles. Les objets ont donc subi des altérations et même des modifications de style

---

[57] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56), p. 50, note 12.

[58] Dans son article en 2007 dans les Mélanges dédiés à François Avril, il a à nouveau mentionné cette identification sans n'en avance. Voir ELSIG, Frédéric, « Dossier lyonnais », *in* HOFMANN, Mara et ZÖHL, Caroline (dir.), *Quand la peinture était dans les livres : Mélanges en l'honneur de François Avril*, Turnhout, 2007, (p. 89-98) p. 89.

[59] ELSIG, Frédéric, « Les courants d'influence dans la peinture savoyarde du XV^e^ siècle », *in* NATALE, Mauro et ROMANO, Serena (dir.), *Entre l'Empire et la mer : traditions locales et échanges artistiques (Moyen Âge-Renaissance) : actes du colloque de 3^e^ cycle romand de lettres, Lausanne, Genève, 22/23 mars, 19/20 avril, 24/25 mai 2002,* Rome, 2007, (p. 215-246), p. 215-216 et note 4.

[60] ENAUD, *op. cit.* (cf. note 40), p. 65.

en raison des retouches picturales souvent radicales, parfois brutales, conduisant à d'inévitables malentendus. Nous examinerons l'état de conservation et la part de la restauration des peintures de Saint-Bonnet avec une approche historique, au regard des documents administratifs et des dossiers documentaires joints (photos et dessins) pour déceler sous les parties restaurées l'état original.

La deuxième partie proposera l'histoire de la construction de l'église et de sa chapelle basse vers 1400 par les deux donateurs, et l'étude de la commande artistique pour préciser le rôle d'Anne Dauphine. À l'appui de cette démarche nous analyserons le programme iconographique figuré sur la voûte où les *Anges musiciens* occupant un rôle prépondérant sont associés aux armes des ducs de Bourbon et aux ceintures à la devise « Espérance ». Partant des travaux d'André Barban auxquels nous ajouterons de nouvelles données, nous reconsidérerons l'historique de la donation. Nous apporterons un éclairage nouveau sur le choix des thèmes iconographiques et leurs modes d'association qui atteste le lien entre le décor de Saint-Bonnet et la famille des Bourbons grâce à une seconde donation faite par la duchesse pour le salut de l'âme de son époux Louis II.

La troisième et la quatrième parties seront respectivement consacrées aux études iconographiques et stylistiques afin de chercher l'origine et l'itinéraire du peintre qui pourrait être Ludovicus Vobis, fils de Guillaume Bartolomé Vobis, peintre d'Avignon comme le proposait François Enaud[61]. Nous effectuerons une description iconographique détaillée pour rassembler autour des peintures de Saint-Bonnet des œuvres partageant des motifs et des compositions. La cohérence et l'originalité du programme iconographique n'en apparaîtront que plus grandes.

L'étude stylistique quant à elle éclairera la personnalité du peintre et précisera la date d'exécution du décor, en considérant l'arrière-plan historique de la commande artistique. Nous comparerons le style du Maître[62] de Saint-Bonnet avec des peintures murales et des miniatures contemporaines ou un peu plus tardives, produites en Savoie ou transalpines, exécutées dans l'entourage du duc de Berry ou dans la proximité régionale de Saint-Bonnet. Elles nous permettront de cerner et de situer l'artiste de Saint-Bonnet dans les courants artistiques du XV^e^ siècle. L'étude des *Anges musiciens* y occupera une place essentielle car la « généalogie » du thème éclaire le contexte de production.

La dernière partie conclusive récapitulera l'esthétique du Maître de Saint-Bonnet et sa personnalité artistique. Elle proposera à travers les influences et les modèles qui furent les siens la reconstitution de son parcours : un itinéraire hypothétique, conçu comme un exercice déductif et de synthèse. Il y apparaît que son parcours recoupe les ambitions des Bourbons.

---

[61] ENAUD, *op. cit.* (cf. note 40), p. 65.

[62] Pour la notion de « Maître » dans l'histoire de l'Art, voir LORENTZ, Philippe, « Les « Maîtres » anonymes : des noms provisoires faits pour durer ? », *Perspective*, no 1, 2007, p. 129-144.

1.2 - Description

1.2.1 - L'église

La collégiale se trouve au sommet de la colline la plus élevée de la ville de Saint-Bonnet **[Fig. 10 a]**. L'ensemble de l'église comprenant la chapelle basse a été classé comme monument historique par arrêté du 12 octobre 1922 **[Fig. 10 a-k]**. Elle est longue de 40,50 mètres, se compose d'une nef sans transept de huit travées et d'une abside à trois pans. La hauteur sous voûte est de 10,50 mètres. Les bas-côtés ont une hauteur variable comprise entre 7 et 8 mètres. Les voûtes à croisées d'ogives reposent sur des piliers octogonaux. Les 1160 mètres carrés hors œuvres comprenant la sacristie et la bibliothèque[63] sont pour partie gagnés sur la pente du terrain dont la déclivité est corrigée à l'Est par les substructions des chapelles basses. L'église présente deux tours, d'élévation et de plan différents, reliées par une terrasse au-dessus de ce qui fut la première travée de la nef avant son prolongement : la tour nord ayant un seul niveau de baies est plus haute que la tour sud qui en compte pourtant deux. Bernard Ducouret souligne des influences de l'église abbatiale de La Chaise-Dieu (1344-1355) dans la conception de la collégiale : l'absence de transept, trois vaisseaux à peu près de même hauteur, des colonnes polygonales recevant directement les nervures sans l'intermédiaire de chapiteaux et de hautes fenêtres pour l'abside[64]. Le portail ouest ajouté au milieu du XVI^e^ siècle est de style mi-gothique, mi-renaissance ; ses archivoltes en plein cintre sont ornées d'une frise d'entrelacs et de tiges sinueuses.

Le collatéral nord dessert quatre chapelles de plans variés : la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes (4) (antérieure à 1502) **[Fig. 11]**, la chapelle du Sacré-Cœur (5) (antérieure à 1511) **[Fig. 12]**, la chapelle Saint-André (6) (vers 1511) flanquée à l'Ouest de l'ancienne sacristie (7), et la chapelle des fonts baptismaux (8) (vers 1500-1529) **[Fig. 13]**. Cinq autres chapelles ouvrent sur le collatéral sud : la chapelle des momies (9) (1614-1635) **[Fig. 14]**, la chapelle Saint-Éloi (10) (vers 1550) **[Fig. 15]**, la chapelle Saint-François-Régis (11) (vers 1400-1425) **[Fig. 16]**, la chapelle de la Vierge (12) (vers 1400-1425) **[Fig. 17]** et la chapelle Saint-Joseph (13) (1400-1425) **[Fig. 18]**. Le chœur à cinq côtés est encadré de deux chapelles à chevet plat, la chapelle Sainte-Luce (2) (seconde moitié du XV^e^ s.) au Nord et la chapelle Saint-Jacques (14) (vers 1426) au

[63] Cette description de la collégiale d'après GRANGE-CHAVANIS, Jean-François et CARCEL, Anne, *Saint-Bonnet-le-Château ancienne collégiale. Projet de restauration intérieure, projet de restauration du parvis du perron. Étude préalable*, 1994, Lyon, Direction régionale des affaires culturelles Auvergne Rhône-Alpes (document inédit, non paginé).

[64] DUCOURET, Bernard, « La collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (Loire) », *In Situ* [En ligne], 2 | 2002, mis en ligne le 23 avril 2012, consulté le 30 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/insitu/1176 ; DOI : 10.4000/insitu.1176, p. 2.

Sud. Dans l'alignement du mur du chevet, deux espaces abritent de part et d'autre la bibliothèque au Nord[65] (3) (1716-1717) **[Fig. 19]** et la sacristie (15) (fin de XV^e^ s.) sur deux travées au Sud.

Le chœur s'élève au-dessus de trois chapelles basses : la chapelle du Saint-Sépulcre (vers 1400), la chapelle Saint-Michel (vers 1400) **[Fig. 25 b]** et la chapelle de Bonnet Greyset (fin du XV^e^ s.) auxquelles on accède par le porche sud par un escalier (fin du XV^e^ s.) **[Fig. 10 g]**. Leur plan correspond à celui du chœur de l'église haute puisqu'elles lui servent de soubassement.

Cette église dont la partie principale fut construite vers 1400 connut plusieurs ajouts successifs, L'*Armorial d'Auvergne* de Guillaume Revel (Paris, BnF, Mss, Fr. 22297, vers 1456, p. 471) **[Fig. 20 a]** enfermant de nombreuses vues relevées sur sites au milieu du XIV^e^ siècle, dont celle de Saint-Bonnet, montre le noyau original de l'édifice, c'est-à-dire l'église sans les chapelles collatérales. L'église comprend aussi quelques éléments architecturaux d'anciens édifices comme les culots recevant les nervures et la voûte d'ogives à gros tore de la première chapelle qui remontent par leur style au XIII^e^ siècle. La corniche à cavet avec des motifs sculptés au centre de l'élévation nord est un réemploi du XII^e^ siècle[66] **[Fig. 10 c]**.

1.2.2 - Les voûtes de la nef

Une grande partie des voûtains de l'église étaient peints autour des clefs. Seules subsistent les peintures de la sixième à la huitième travée du vaisseau central **[Fig. 21]**. La peinture de la sixième travée, fortement repeinte, représente deux saints **[Fig. 22]**. L'un est clairement Jean l'Évangéliste, identifiable au calice d'où sort un serpent de couleur verte. L'autre qui tient un livre, mais n'est pas si bien conservé ni caractérisé, pourrait être un second Évangéliste. Le décor de la septième travée **[Fig. 23 a-b]** représente la Vierge montrant l'Évangile avec l'inscription « Ecce ancilla domini » (Lc 1, 38) et symétriquement un saint abbé, mitré et crossé. Peut-être s'agit-il de saint Bonnet dont la légende prétend qu'il aurait célébré la messe pour la Vierge en présence des anges, car deux anges musiciens jouant de la vielle (ou viole à archet) et de la guiterne complètent le décor. La huitième travée **[Fig. 24 a-b]** montre Dieu le père coiffé d'une tiare pontificale bénissant d'une main et exhibant de l'autre les Écritures où l'on lit « Sum alpha et om » (Ap 22 : 1). Sur la gauche un phylactère avec l'inscription « ... et spiritum sanctum ». Il est entouré d'anges de moindre gabarit. Ces peintures sont sans doute dues à l'artiste qui réalisa le décor de la chapelle Saint-Michel au cœur de cette étude[67].

[65] Cette bibliothèque a été construite grâce au don important de Jean Baptiste Dubesset, curé de 1707 à 1727. Voir DUCOURET, *op. cit.* (cf. note 64), p. 3.

[66] Cette corniche du XII^e^ siècle peut être comparée à celle de l'Église Saint-Blaise de Rozier-Côtes d'Aurec. Voir DUCOURET et MONNET, *op. cit.* (cf. note 14), 1998, p. 81.

[67] DUCOURET et MONNET, *op. cit.* (cf. note 14), 1998, p. 85.

1.2.3 - Les chapelles basses

Notre chapelle Saint-Michel ornée de peintures murales se trouve sous le chœur de l'église haute. Son accès s'effectue par le porche sud et suppose de traverser la chapelle de Bonnet Greyset qui la précède. La chapelle Saint-Michel comprend une travée droite de 6,20 mètres de long sur 6,65 de large **[Fig. 25 a-b]**. Les ébrasements des portes qui ouvrent sur la chapelle ont 0,76 mètre de profondeur au Nord et 0,88 au Sud. La voûte commence à 1,20 mètre du sol pour s'élever jusqu'à 4,20 mètres à son sommet. L'abside a trois pans de 3,20 mètres de large chacun, avec une fenêtre à l'Est et au Sud-Est de 1,20 mètre. Elles sont plus larges à l'intérieur qu'à l'extérieur à cause des ébrasements. Leur épaisseur autorise un arc brisé vers l'extérieur mais cintré vers l'intérieur. L'abside est couverte d'une voûte d'ogives avec clef sculptée à la verticale d'un autel de pierres qui est laissé nu. Le mur ouest était autrefois coupé par une tribune en bois installée au XVIII[e] siècle par la confrérie des pénitents de Gonfalon ayant son siège dans la chapelle[68]. On ignore la fonction primitive de cette chapelle, mais un usage privé comme un oratoire de la famille des Bourbons a été proposé[69].

Douze scènes peintes couvrent l'intégralité des murs et des voûtes, obligeant à un regard circulaire pour suivre l'ordre des scènes de la vie de la Vierge. Les *Quatre Évangélistes* avec leur symbole à leur pupitre ouvrant ce programme sont représentés dans deux compartiments du chœur. De gauche à droite *Saint Matthieu* **[Fig. 26]** et *Saint Jean* **[Fig. 27]** sur le compartiment central donnant à l'Est ; *Saint Marc* **[Fig. 28]** et *Saint Luc* **[Fig. 29]** sur le compartiment droit. L'*Annonciation* est représentée au-dessous de celui-ci sur le mur sud-est. La Vierge et Gabriel sont peints de part et d'autre d'une fenêtre dont les ébrasements sont décorés de feuilles d'acanthes et de fleurs **[Fig. 30]**. L'*Annonce aux Bergers* se trouve dans la voûte en berceau et le tympan du couloir du passage sud **[Fig. 31]**. La *Nativité* et l'*Adoration des Mages* sont représentées sur le mur sud **[Fig. 32]** et la *Crucifixion* sur le mur nord-est de l'abside **[Fig. 33]**. Le dernier compartiment de l'abside, au Nord-Est, qui coiffe cette scène sert à la figuration des anges pleurants déplorant la mort du Christ. *Ponce Pilate, les Pharisiens et les soldats* ainsi que *la Mise au tombeau,* se partagent le mur nord **[Fig. 34]** qui possède l'inscription expliquant la fondation de l'église **[Fig. 35]**. L'*Apparition du Christ à Marie-Madeleine* s'affiche sur le mur est du chœur au-dessus de l'autel **[Fig. 36]**. Les *Anges musiciens* avec des ceintures de l'ordre de l'*Espérance* et des armes des Bourbons sont figurés sur la voûte de la nef **[Fig. 37]**. Cette image correspond à l'*Assomption de la Vierge* qui précède le *Couronnement de la Vierge*, comme le suggère l'introït *Gaudeamus omnes in Domino* de la messe de l'*Assomption* noté sur un livre porté par des anges **[Fig. 70 a-b]**. Cette scène se distingue par des bordures, représentant une sorte de corniche qui relie visuellement la voûte aux murs nord et sud. Enfin, sur le mur ouest, on trouve le *Couronnement de la Vierge* au Ciel et les donateurs avec saint Jean, saint Pierre, saint Michel et sainte Catherine **[Fig. 38]**. L'*Enfer* occupe la voûte de l'entrée nord qui dessert la chapelle du Saint-Sépulcre **[Fig. 39]**.

La chapelle de Bonnet Greyset, plus tardive, sert actuellement de sacristie et de passage pour accéder à la chapelle Saint-Michel. Elle abrite près du mur ouest la tombe de Bonnet Greyset **[Fig. 40]**, un des fondateurs de la chapelle Saint-Michel. Avant la construction de cette seconde chapelle, cet emplacement

[68] GRANGE-CHAVANIS et CARCEL, *op. cit.* (cf. note 63), p. 20.

[69] BARBAN, *op. cit.* (cf. note 15), p, 5.

faisait partie du cimetière. La sépulture se situait donc à l'extérieur, selon la volonté du donateur exprimée dans son testament[70]. Elle fut inclue dans le sanctuaire par le seul fait de son agrandissement. Sa préservation dit le respect qui était accordé à la mémoire du bienfaiteur. La partie est de la chapelle est séparée par une balustrade en bois du XVII^e siècle[71] **[Fig. 41]**. La chapelle est couverte d'une voûte d'arêtes dont le sommet est orné d'une étoile **[Fig. 42]**. La voûte et les murs sont décorés de peintures du XVII^e siècle avec des motifs de fleurs et de fruits **[Fig. 43]**. On aperçoit un bassin contre le mur est **[Fig. 44]**. Au-dessus du tombeau, quelques traces de peintures actuellement peu visibles et l'épitaphe de Bonnet Greyset **[Fig. 45]**. Au-dessus de la porte pour entrer dans la chapelle Saint-Michel, figure le blason de la confrérie du Gonfalon, établie dans la chapelle basse par le curé Reymon, entre 1591 et 1621, surmonté des armoiries de la famille Reymon[72] **[Fig. 46]**.

La chapelle du Saint-Sépulcre au Nord de la chapelle Saint-Michel entièrement restaurée est actuellement utilisée comme salle d'exposition. On y accède par la porte percée lors des travaux de la restauration récente.

[70] Voir CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 240.

[71] GRANGE-CHAVANIS et CARCEL, *op. cit.* (cf. note 63), p. 21.

[72] GRANGE-CHAVANIS et CARCEL, *op. cit.* (cf. note 63), p. 20.

1.3 - Restauration et conservation

1.3.1 - Introduction

Les peintures murales de Saint-Bonnet ont subi plusieurs interventions au cours des siècles qu'il est utile de distinguer pour se former une juste image de l'œuvre originale. Les restaurations depuis la deuxième moitié du XX^e^ siècle répondent aux principes de la réversibilité et de la visibilité des actions effectuées, et à celui de l'intervention minimale[73]. Cette nouvelle doctrine a été véritablement codifiée que dans les années 1960. Plus tôt, au XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle, en revanche, le respect de l'œuvre originale était secondaire. Les restaurateurs y étaient peu sensibles et leurs moyens techniques étaient rudimentaires. Ces restaurations souvent étendues chearchaient à rester indécelables et indissociables de l'œuvre originale car elles répondaient à une autre vision de la restauration : travailler par fines touches et tenter d'effacer les avaries du temps. « Un habile restaurateur ne doit pas se borner à repeindre des fragments endommagés, il lui faut peindre un peu partout en sorte que le tableau semble peint nouvellement » (Goupilet Desloges, *Traité*, 1867[74]). Dans cette conception de la restauration, vouloir redécouvrir les principes d'organisation d'une œuvre picturale du Moyen Âge débouchait inévitablement sur des malentendus culturels et la production d'œuvres véritablement transformées, voire méconnaissables.

Dans le but de cerner aussi précisément que possible l'état original du décor de la chapelle basse de Saint-Bonnet, nous adopterons une approche historique pour analyser les diverses interventions et techniques mises en œuvre. L'examen critique de ce processus a pour objectif de distinguer les éléments originaux du décor.

1.3.2 - Technique originale de la peinture et examen de son état présent

La scène de la *Crucifixion* et celle du *Couronnement de la Vierge* ont été réalisées avec une technique mixte : *tempera* et huile[75] posées sur une préparation à base de colle protéinique. Celle-ci est appliquée sur

[73] Ce sont les principes fondateurs de la charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites, dite Charte de Venise (1964). Elle fixe le cadre de la préservation et la restauration des bâtiments anciens. Elle succède à la Charte pour la Restauration des monuments historiques (1931), adoptée par le 1^er^ Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques (dite Charte d'Athènes).

[74] Cité par MOHEN, Jean-Pierre, *Les sciences du patrimoine : identifier, conserver, restaurer*, Paris, 1999, p. 206.

[75] Aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, la plupart des peintures du Sud-Est de la France se faisaient à la détrempe et à l'huile (ROQUES, Marguerite, *Les peintures murales du Sud-Est de la France, XIII^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris, 1961, p. 26). L'usage de l'huile est toutefois attesté dès le XII^e^ siècle. (Cf. STEFANAGGI, Marcel, « Les techniques de la peinture murale », Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques (LRMH), texte pour un cours international sur la conservation des peintures murales, organisé avec le concours de l'Union Européenne par l'université de

un enduit de sable et de chaux. Les autres compositions présentent un aspect différent, plus grenu ; le substrat est aussi composé de sable et de chaux. Le premier niveau d'exécution consiste en la peinture de la fresque et le second comprend la dorure et le modelé, posés à l'aide d'un liant protéinique[76].

Les peintures sont relativement solides, mais elles ont été altérées par des agents extérieurs (insectes ou chauve-souris), également par les personnes qui ont fréquenté régulièrement les lieux. Des micro-organismes ont proliféré sur les murs. L'humidité a été la cause majeure de la dégradation des peintures, en raison de la position basse de la chapelle et de sa faible ventilation. Les peintures murales présentent aujourd'hui de nombreuses altérations[77] : accidents divers, moisissures, taches d'humidité verdâtres ou noires, etc.

À la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle les restaurateurs accordaient plus d'importance à la restitution de l'aspect original de l'objet qu'à la conservation en l'état. Au milieu du XX^e^ siècle, on commença à réduire les interventions avec le souci de conserver l'état présent en vu d'assurer la survie de l'objet et sa transmission aux générations futures. De plus, les techniques de conservation se sont prodigieusement développées. Ces peintures connurent en plus de 150 ans quatre campagnes de restauration, reflétant chacune l'évolution des techniques et des conceptions.

Paris XIII (Créteil) à Ravello (Italie) en septembre 1997. Document électronique consulté en décembre 2012. URL : www.lrmh.fr/lrmh/telechargement/techpeinture) Les peintures murales de la cathédrale d'Angers sont un des premiers exemples de peinture murale exécutée à l'huile. Voir SUBES-PICOT, Marie-Pasquine, « Peinture sur pierre note sur la technique des peintres du XIII^e^ siècle découvertes à la cathédrale d'Angers », *Revue de l'Art,* 1992, n° 97, p. 85-93. Par ailleurs les techniques de peinture murale du XV^e^ siècle ont également été étudiées du point de vue du développement du style. Voir PHILIPPOT, Paul, « Les techniques de peinture murale au nord des Alpes aux XIV^e^ et XV^e^ siècles et leurs rapports avec les courants stylistiques : état des connaissances et propositions pour la recherche », *in* OS, Henk van et ASPEREN DE BOER, Johan Rudolph Justus van (dir.), *La pittura nel XIV^e^ XV secolo, il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte : atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte 3,* 1979, p. 91-123 ; ROLLIER-HANSELMANN, Juliette, « À propos des techniques de la peinture murale en Bourgogne au XV^e^ siècle », *in Florilegium : scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, Milan, 1995, p. 119-123 ; ROLLIER-HANSELMANN, Juliette, « Remarques sur les techniques de la peinture murale à l'époque des Rolin », *in* MAURICE-CHABARD, Brigitte (dir.), *La splendeur des Rolin : un mécénat privé à la Cour de Bourgogne, table ronde, 27-28 février 1995*, Paris, 1999, p. 297-303 ; CAFFIN, Marie-Gabrielle et BLONDAUX, Laurence, « La peinture murale gothique en Bourgogne : état de la question », *in La peinture murale de la fin du Moyen âge : enquêtes régionales : actes du 9^e^ séminaire international d'art mural, 10-12 mars 1999*, cahier n° 5, Saint-Savin, 2000, p. 115-123.

[76] BOUQUIN, Robert, *Constatations techniques* (rapport non publié, conservé par le restaurateur [1996]), Gange, transmit par le restaurateur ; BOUQUIN, Robert, *Loire, Saint-Bonnet-le-Château, Collégiale, Restauration des peintures murales de la chapelle basse,* Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Section des objets mobiliers, cote 97/39/120, Rapport n° 1940, 1997 ; Laboratoire de recherche des Monuments historiques, *Saint-Bonnet-le-Château, 42 Loire (Rhône-Alpes) Collégiale, crypte Peintures murales, XI^e^ siècle : étude stratigraphique et analyses physico-chimiques,* Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, section des objets mobiliers, cote 1997/039/0136, 2282, Rapport n° 1023A, 1997.

[77] Sur les problèmes de la conservation et les techniques de restauration des peintures murales, voir MORA, Paolo/MORA, Laura/PHILIPPOT, Paul, *La Conservation des Peintures murales*, Bologne, 1977.

1.3.3 - La restauration de Lucien Bégule (1877-78)

Au XIX^e siècle, l'administration des Monuments historiques se constitua et prospera[78]. En 1830, le ministre de l'intérieur, François Guizot (1787-1874), créa le corps des inspecteurs des Monuments historiques, dont le premier fut Ludovic Vitet (1802-1873). Prosper Mérimée (1803-1870) lui succéda en 1834 et il commença une tournée d'inspection nationale de l'héritage monumental. La Commission des Monuments historiques fut fondée en 1837. Elle réalisa au cours du XIX^e siècle de nombreux travaux de conservation. Elle fixa en 1887 les critères et la procédaure de classement.

En parallèle, les sociétés consacrées à la conservation du patrimoine furent créées dans la plupart des régions de France. Ainsi fut fondée en 1863 « La Diana », une société savante vouée à l'étude historique et archéologique de l'ancien comté du Forez. Elle décida d'engager une restauration des peintures de la chapelle basse de Saint-Bonnet et en confia l'exécution à Lucien Bégule (1848-1935), membre correspondant de la société, archéologue et peintre-verrier lyonnais. Le rapport d'inspection antérieur à la restauration[79] et deux textes postérieurs à l'intervention de Bégule donnent un aperçu de l'étendue des travaux[80]. Ces documents comprennent des descriptions et des dessins de l'état original, mais sans indiquer clairement la méthode et les procédures de restauration. À cela s'ajoutent deux textes signés par des archéologues publiés avant la restauration, informant sur l'état original[81]. Les descriptions et les images de ces publications peuvent être confrontées à divers documents publiés après la restauration de Lucien Bégule et avant celles du XX^e siècle : une étude historique publiée par deux prêtre[82], une étude illustrée avec les premières images photographiques

[78] Sur l'histoire des Monuments historiques, voir VERDIER, Paul, « Le service des Monuments historiques : son histoire, organisation, administration, législation (1830-1934) », *in Congrès archéologique de France, 97^e session à Paris en 1934,* t. I, 1936, p. 53-246 ; LÉON, Paul, *La vie des monuments français : destruction restauration,* Paris, 1951. Ce livre est le principal ouvrage historiographique du service des Monuments historiques français traitant de l'administration des Monuments historiques français au cours de la première moitié du XX^e siècle ; RÉAU, Louis, *Histoire du vandalisme : les monuments détruits de l'art français,* Paris, 1959 (rééd. 1994). Dans ce livre, l'histoire des monuments historiques est mise en lumière à travers la question du vandalisme de la période révolutionnaire et de ses effets sur tout le XIX^e siècle. Sur l'histoire de la restauration des peintures murales des monuments historiques, voir KAGAN, Judith, « La peinture murale et les Monuments historiques, de la découverte au chantier de restauration. Protection, documentation, déontologie », *Bulletin de l'Association des Conservateurs des Antiquités et Objets d'Art : journées d'étude des conservateurs des antiquités et objets d'art de France*, *Avignon octobre 1995,* n° 10, 1996, p. 41-46 ; PICHON-MEUNIER, Gaëlle, « L'histoire de la restauration des peintures à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine », *Technè,* n° 33, 2011, p. 112-120.

[79] POIDEBARD, William, « Rapport sur l'excursion archéologique faite par la Société de la Diana à Saint-Bonnet-le-Château et lieux circonvoisins du 2 au 4 juillet 1877 », *Le Bulletin de la Diana,* 1, 1877, p. 103-129.

[80] BÉGULE, *op. cit.* (cf. note 19), 1879 ; BÉGULE, *op. cit.* (cf. note 19), 1886.

[81] GUILLIEN, Jacques, « Peintures murales à Saint-Bonnet-le-Château », *Annales archéologiques,* t. III, 1858, p. 311 ; BARBAN, André, *op. cit.* (cf. note 15).

[82] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 381-416.

des peintures murales[83], enfin des relevés aquarellés[84] des peintures murales réalisés en 1895 et en 1924 par Louis-Joseph Yperman[85], de son temps un virtuose de l'aquarelle documentaire. Ses aquarelles rendaient fidèlement l'état de la peinture murale avec les altérations du support, les lacunes, les ruissellements, rendus comme en trompe-l'œil[86].

Avant la restauration du XIX^e^ siècle, les peintures de la chapelle basse de Saint-Bonnet étaient en partie masquées par un badigeon. Bégule essaya de le retirer. L'*Annonce aux Bergers* **[Fig. 31]**, sur la voûte du couloir d'entrée, était entièrement couverte par un badigeon gris qui fut déposé lors de cette première restauration[87]. Il fit également disparaître un badigeon azur qui couvrait plusieurs parois au fond de l'abside. Cette opération permit de retrouver dans leur état primitif l'*Apparition du Christ à Marie-Madeleine* **[Fig. 36]** et une composition de tiges de lis et d'iris ornant les ébrasements des fenêtres. En revanche, un dessin de Charles Beauverie, reproduit dans une publication de Joseph Déchelette (1900) **[Fig. 47]** indique que Lucien Bégule conserva la couche à l'huile du XVII^e^ siècle qui recouvrait intégralement la *Mise au tombeau*, jugeant qu'il risquait de détruire la couche originelle en raison de sa fragilité[88]. Bégule s'avéra être un restaurateur assez prudent ; il adopta une attitude respectueuse de la matière picturale d'origine, évitant d'ajouter trop de reprises picturales sur les parties complètement dégradées.

En 1858, avant cette restauration, André Barban avait observé qu'il y avait, à droite du visage de Marie dans le *Couronnement de la Vierge*, une représentation de Dieu le Père et d'anges musiciens[89]. Tout cela est aujourd'hui presque entièrement effacé et il n'en subsiste que quelques traces de couleurs. Le relevé fait par Louis-Joseph Yperman en 1895 **[Fig. 48]** et la photo reproduite dans une publication de Joseph Déchelette (1900) **[Fig. 49]** après l'intervention de Lucien Bégule, témoignent également de la faiblesse de la couche

[83] DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), *op. cit.* (cf. note 33), p. 42-54.

[84] Les relevés aquarellés de peintures murales commandés depuis 1840 sur la proposition de Prosper Mérimée, servaient à constituer une documentation précise et jouaient un rôle important de conservation et de diffusion des peintures murales en France. L'histoire des relevés est étudiée par CONTENSON, Marie-Laure de, « Le rôle des relevés dans la mémoire des oeuvres », *La dépose des peintures murales : actes du séminaire du centre international d'art mural, Saint-Savin, 22-24 avril 1992, cahier 1,* Saint-Savin, 1992, p. 107-111 ; CONTENSON, Marie-Laure de, « Historique des relevés de peinture murale du Musée National des Monuments Français », *Revue d'Auvergne,* vol. 106, 1992, p. 215-223 ; MAYER, Jannie, « Les relevés de peintures murales : archives des Monuments historiques », *Monumental,* n° 20, mars 1998, p. 85-87.

[85] YPERMAN, Louis-Joseph, relevés des peintures murales de la crypte de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château en 1895, Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, cote 1996/089 ; YPERMAN, Louis-Joseph, relevés des peintures murales de la crypte de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château en 1924, Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, cote 1996/089. On peut également consulter les images numérisées à la base de données de la Médiathèque.

[86] À son sujet, voir KAGAN, Judith, « Pour la conservation, à quoi servent relevés et copies ? Du cas Yperman à l'exemple de la Bourgogne », in *Le dévoilement de la couleur. Relevés et copies de peintures murales du Moyen Âge et de la Renaissance*, cat. exp., Paris, Musée des monuments français, 2004-2005, p. 85-97.

[87] BÉGULE, *op. cit.* (cf. note 19), 1879, p. 17 ; POIDEBARD, *op. cit.* (cf. note 79), p. 111-112.

[88] BÉGULE, *op. cit.* (cf. note 19), 1879, p. 17.

[89] BARBAN, *op. cit.* (cf. note 15), p. 10.

picturale. Ces images permettent aussi de vérifier que les reprises picturales de Lucien Bégule ont été finalement très légères.

Cette manière inhabituelle en son temps s'explique par la carrière de l'homme[90]. Il reçu en effet une double formation au collège des jésuites de Mongré, pour se préparer aux métiers d'écrivain archéologue et de peintre-verrier. À Paris, il était en relation avec l'archéologue et verrier Édouard Didron (1836-1902), neveu de l'archéologue Adolphe Napoléon Didron (1806-1867)[91]. Trois ans après la restauration, il publia sa *Monographie de la cathédrale de Lyon* qui connut une large diffusion[92]. Il était donc historien lui-même.

Lors de son intervention sur les peintures murales de Saint-Bonnet, Bégule a donc agi en archéologue soucieux de se rapprocher du passé et non en artiste ou créateur. Cette démarche est particulièrement sensible dans ses travaux sur la *Crucifixion*. André Barban a également remarqué que, dans la *Crucifixion*, la partie basse est presque entièrement effacée[93]. Cet état s'observe encore sur le relevé aquarellé de 1895 **[Fig. 50]**. Les images de 1900 **[Fig. 51]** et de 1924 **[Fig. 56]** révèlent un décollement de l'enduit au niveau du genou gauche de Balthazar. Cette lacune confirme aussi que Bégule a effectué une restauration minimale et nullement recréatrice.

1.3.4 - La restauration de Louis-Joseph Yperman (1924-25)

Le 12 octobre 1922, l'église dans sa totalité a été classée monument historique[94]. Deux ans après, la Commission supérieure des Monuments historiques a sollicité Louis-Joseph Yperman (1856-1935), restaurateur et peintre. Formé à l'École des beaux-arts de Paris, il débuta sa carrière en 1893. Jusqu'à son dernier travail en 1928, il œuvra comme restaurateur et copiste de relevés auprès de la Commission des Monuments historiques. Il travailla partout en France, notamment en Bourgogne.

Il avait la réputation d'un restaurateur habile, capable de mener à bien des travaux difficiles. Mais son travail est aujourd'hui souvent décrié en raison des surpeints et des repeints picturaux et de négligences quant à la préservation de l'original[95]. Sa restauration la plus connue est celle des fresques du Palais des Papes

---

[90] Sur la vie de Lucien Bégule, voir VILLELONGUE, Martine, *Lucien Bégule (1848-1935) maître verrier*, thèse de doctorat de l'Université Lumière-Lyon 2, 1983 ; HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth, *Bégule, Lucien, in* MONTCLOS, Xavier de (dir.), *Dictionnaire du monde religieux dans la France contemporaine, vol. 6 : Lyon, le Lyonnais, le Beaujolais*, Paris, 1994, p. 45-46 ; VILLELONGUE, Martine et WAGNER, Thierry, *Lucien Bégule. Maître-verrier lyonnais*, Châtillon-sur-Chalaronne, 2005.

[91] HARDOUIN-FUGIER, *op. cit.* (cf. note 90), p. 45.

[92] BÉGULE, Lucien, *Monographie de la cathédrale de Lyon,* Lyon, 1880.

[93] BARBAN, *op. cit.* (cf. note 15), p. 8.

[94] Ministère de la culture et de la Communication, *Convention de patrimoine de la Collégiale de Saint-Bonnet-le-Château,* 1922, Pairs, Bureau de la conservation du patrimoine mobilier et instrumental, n° Mérimée : PA00117578, 042-SAINT-BONNET-LE-CHATEAU, cote Valois : 42204 2 002.

[95] Désignés par François Enaud d'« Ypermanisme ». Il a rendu compte des travaux du Palais des Papes dans divers textes : ENAUD, François, « Les fresques du Palais des Papes d'Avignon. Problèmes techniques de restauration d'hier et d'aujourd'hui », *Les Monuments Historiques de la France*, n.s. vol. 17, n° 2-3, 1971, p. 1-139 ; ENAUD, François, « Restaurer ou dérestaurer : les fresques de la "Chambre du Cerf" au Palais

d'Avignon effectuée entre 1907 et 1909. Il y compléta les lacunes par des restitutions de son invention. Il fit également des reprises picturales trop couvrantes sur les fresques originales. Ces excès ont été « dé-restaurés » entre 1971 et 1980, sous la direction de François Enaud[96], inspecteur des Monuments historiques qui fut aussi chargé de la restauration de la chapelle basse de Saint-Bonnet. Comment Louis-Joseph Yperman a-t-il effectué la restauration de la chapelle basse de Saint-Bonnet ? Y est-il intervenu semblablement ? A-t-il là aussi recouvert ou dénaturé les peintures murales ?

Son rapport est perdu, ainsi que son devis. On possède un acte comptable du Bureau des Monuments historiques du 22 août 1924, décrivant l'objet des travaux et faisant état des dépenses engagées[97]. On peut seulement imaginer le type d'intervention pratiquée par Yperman à Saint-Bonnet à la lumière de ses autres restaurations et des photographies prises en 1952 par Philippe Hurault[98], ou d'autres en 1959 par Marcel Nicaud[99], au cours des travaux de restauration qui suivirent. Un texte de François Enaud[100], après la restauration suivante, apporte également quelques informations.

Les photographies montrent que la couche la plus récente (du XVII^e^ s.) de la *Mise au tombeau* n'a pas été déposée par Louis-Joseph Yperman **[Fig. 52]** (cf. état actuel **[Fig. 53]**) et qu'il la laissa en l'état comme Barban, son prédécesseur. Il n'a pas ajouté de retouches picturales sur les parties basses où le décor original avait disparu. Les photographies prises en 1952 de la *Crucifixion* **[Fig. 54]** indiquent que ces parties se trouvaient dans un état comparable aux aperçus des dessins de Lucien Bégule avant 1886 **[Fig. 55]** et du relevé de 1895 **[Fig. 50]**. Même le relevé de l'*Adoration des Mages* et de la *Nativité* de 1924 **[Fig. 56]** et la photographie prise en 1959 **[Fig. 57]** présentant l'état initial de la restauration de Marcel Nicaud indiquent qu'une petite partie des genoux de Balthazar n'a pas fait l'objet de reprise picturale. En résumé, là encore, comme en 1877-78, les parties lacunaires n'ont pas été comblées.

---

des Papes d'Avignon », *Monuments Historiques*, n° 112, 1980, p. 44-48. Sur les autres restaurations d'Yperman, voir KAGAN, Judith, « Côte d'Or : la restauration de la grande scène du Calvaire à Notre-Dame de Dijon », *Bulletin monumental*, t. 148, n° 2, 1990, p. 191-193 ; KAGAN, Judith, « Dérestauration de restaurations du début du XX^e^ siècle : à propos d'Yperman en Bourgogne », *in* STEFANAGGI, Marcel (dir.), *Peintures murales : journées d'études de la SFIIC (Section Française de l'Institut International de Conservation), Dijon 25-27 mars 1993*, Champs-sur-Marne, 1993, p. 107-124 ; KAGAN, Judith, « Abbaye Saint-Germain d'Auxerre, Yonne, les peintures murales des cryptes : découvertes, restaurations et mise en valeur », *Monumental*, 1998, n° 20, p. 47-52.

[96] Marcel Nicaud (qui a fait la troisième restauration de Saint-Bonnet) et Robert Bouquin (qui a réalisé la quatrième, vingt ans plus tard) ont participé à ce travail.

[97] Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, section des objets mobiliers, cote 42140.

[98] HURAULT, Philippe, photos de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château en 1952, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine - Collection du Musée des monuments français.

[99] NICAUD, Marcel, photos de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château en 1959, Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Section des objets mobiliers, cote 42140.

[100] ENAUD, *op. cit.* (cf. note 40).

D'un point de vue technique, en revanche, Lucien Bégule et Louis-Joseph Yperman ont toutefois repeint (en recouvrant la totalité des couches picturales sur l'enduit de préparation d'origine) et surpeint (directement sur une couche originale)[101]. Ces retouches picturales anciennes demeurent encore visibles.

Quelques parties noircies se trouvent autour des visages et des mains de Pilate et des Pharisiens et les soldats **[Fig. 58]**. D'après Robert Bouquin, auteur de la dernière restauration de Saint-Bonnet (dans un entretien de 2013), ce sont peut-être des endroits qui ont été retouchés avec des couleurs de gouache ou de *tempera* liées à la caséine. Les restaurateurs de la fin de XIX^e^ ou du début du XX^e^ siècle se sont efforcés, à Saint-Bonnet, de laisser une trace aussi discrète que possible de leur travail. Mais quelques années après la restauration, les parties restaurées ont commencé à se détacher à cause de l'altération physique du matériau.

Ces deux restaurateurs ont souvent souligné les contours pour affirmer le dessin. Aux peintures murales de l'église Sainte-Barbe à Chambolle-Musigny, on remarque la manière dont Louis-Joseph Yperman a accentué le creux des ombres des vêtements des personnages représentés dans la première travée du mur sud[102] **[Fig. 59]**. Dans la chapelle basse de Saint-Bonnet, on observe ce même type d'intervention sur un bord du vêtement de Marie dans l'*Annonciation* et même sur la lèvre, les yeux et le nez de la Vierge **[Fig. 60]**. Ces cernes noires appuyées ne s'intègrent pas dans l'ensemble et tranchent avec les autres traits de contour exécutés dans des teintes brunâtres. Le visage de la donatrice **[Fig. 61]**, qui n'a pas fait l'objet de retouches picturales et qui est mieux conservé, n'est pas véritablement dessiné, mais suggéré par un jeu d'ombres colorées. Les contours sont précisés à l'aide d'une ligne brune, très fine, qui contribue à souligner les éléments de la forme.

Sur le visage de la Vierge de l'*Annonciation*, le noir sur les yeux, le nez et une partie de la bordure du voile tranche par rapport au visage dont le pigment est dégradé. Le fait que le dessin ne soit pas intégré à l'ensemble, indique à l'évidence que ces interventions ont complété un original dégradé. Dans la *Nativité* et l'*Adoration des Mages***,** la bouche de Melchior porte des interventions de même nature **[Fig. 62]**. Ce type de restauration s'observe surtout dans les scènes les mieux conservées : ainsi les plis du vêtement de Saint Luc **[Fig. 63]** présentent un relief qui tranche sur d'autres éléments du même vêtement, aux contours discrets et bien intégrés dans un ensemble toutefois dégradé. L'artiste de Saint-Bonnet a eu tendance à structurer les formes non par le dessin, mais par les couleurs. Lorsqu'il dessine un vêtement, il n'utilise le noir que sous forme d'ombres destinées à suggérer un volume **[Fig. 64]**.

La perception visuelle des différences entre l'état original et les restaurations ne repose que sur des aspects physiques, comme l'état diversement altéré des différentes couches ou les différentes nuances de

[101] L'étude stratigraphique a démontré que ces retouches postérieures ont été appliquées directement sur la couche originale. Voir Laboratoire de recherche des Monuments historiques, *op. cit.* (cf. note 76), p. 4.

[102] Des retouches de Louis-Joseph Yperman ont été obtenues par la superposition de légers glacis d'aquarelle (Winsor et Newton) sur les fonds mats et absorbants d'une gouache couvrante, afin d'annuler la coloration jaune de l'enduit. Voir LAURE, Pierre, « Les problèmes de la retouche. L'exemple de Chambolle-Musigny (Côte d'or) », *in* CAFFIN-CANNAT, Marie-Gabrielle (dir.), *D'ocre et d'azur : peintures murales en Bourgogne,* cat., exp., Dijon, Musée archéologique, 1992, (p. 22-23) p. 22. Lors de la dérestauration engagée depuis 1987, sous la direction de Judith Kagan, inspectrice des Monuments historiques, on a conservé la restauration réalisée par Yperman en 1899 sur ce mur, parce que plus de la moitié du décor d'origine a disparu. Voir KAGAN, *op. cit.* (cf. note 95), 1993, p. 114.

pigments. Elle permet tout de même d'appréhender l'écart absolu entre l'état d'esprit de l'artiste médiéval et l'attitude du restaurateur moderne. Cet écart est particulièrement sensible dans le dessin. À l'évidence, les contours apposés par les restaurateurs sont bien loin de la grâce et de la finesse du dessin gothique. Ainsi l'*Annonce aux Bergers* **[Fig. 31]**, peu restaurée car ayant subi des dégâts trop importants, témoigne de la qualité du dessin de l'artiste médiéval. La couche picturale rouge presque entièrement dégradée permet paradoxalement une meilleure lecture de la qualité du dessin **[Fig. 65]**. La ligne ondulée indique que l'auteur a spontanément modifié la vitesse et la force de la main et de son trait. On apperçoit en revanche les raideurs et les hésitations des dessins réalisés par le restaurateur au moment de ses interventions picturales.

On trouve en de nombreux endroits des retouches de ce type. Elles sont les plus apparentes sur les *Anges musiciens*, les *Évangélistes*, la *Nativité* et *l'Adoration de Mages*. Dans des scènes plus dégradées, par exemple celle de l'*Annonce aux Bergers*, le restaurateur n'a plus ajouté de surpeints car toute intervention serait devenue trop visible.

Il apparaît donc que Lucien Bégule et Louis-Joseph Yperman ont restauré les peintures murales de la chapelle basse de Saint-Bonnet avec une relative prudence. Ils ne se sont cependant pas privés de repeindre et surpeindre selon les techniques alors en cours pour reconstituer la vivacité des peintures. Ils ne se s'éloignent pas de la conception de la restauration de cette époque qui refait l'objet comme s'il venait tout juste d'être réalisé. La restauration suivante réalisée au milieu du XX^e^ siècle, témoigne d'une autre manière, d'une autre technique et d'une autre conception, plus respectueuse.

1.3.5 - La restauration de Marcel Nicaud (1959)

Les principes modernes de la restauration ont vu le jour au milieu du XX^e^ siècle. Cesare Brandi (1906-1988), historien de l'art italien, fondateur de l'Institut central de restauration de Rome, a professé des cours sur l'histoire et la théorie de la restauration à l'Université de Rome à partir de 1948 et a publié *Teoria del Restauro* en 1963[103] sur la base de ses cours. Dans ce livre, il posa que « la restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art, dans sa consistance physique, sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission aux générations futures »[104]. Il convient de rétablir l'œuvre dans son état original au titre d'une expérience esthétique, tout en conservant les traces du temps passé au titre d'un témoignage historique. Il établit encore un second principe de restauration : « La restauration doit viser à rétablir l'unité potentielle de l'œuvre d'art, à condition que cela soit possible sans commettre un faux artistique, ou un faux historique, et sans effacer aucune trace du passage de cette œuvre d'art dans le temps »[105].

[103] BRANDI, Cesare, *Théorie de la restauration*, Paris, 2001.

[104] BRANDI, *op. cit.* (cf. note 103), p. 30.

[105] BRANDI, *op. cit.* (cf. note 103), p. 32.

La triple règle de la restauration : stabilité, lisibilité et réversibilité, est désormais communément acceptée[106] :

- stabilité : le matériau est stable dans le temps,
- lisibilité : la partie restaurée est à la fois similaire à - et distincte de - la partie originale,
- réversibilité : on peut retirer le matériau postérieurement, sans endommager l'original.

Ces principes sont le cœur de la *charte de Venise* de 1964. Ils ont également fait évoluer la technique et la méthode.

La troisième restauration de la chapelle basse de Saint-Bonnet a été effectuée en décembre 1959 par les soins de Marcel Nicaud et de l'inspecteur des Monuments historiques François Enaud, sous la direction de l'inspecteur général Jean Verrier. Les documents administratifs conservés à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, section des objets mobiliers, sous la cote 42140 témoignent de cette restauration. Il s'agit principalement d'une série de photographies qui documentent les diverses étapes de la restauration ainsi que de photographies prises en 1952 par Philippe Hurault[107]. François Enaud publia un article sur la méthode de restauration mise en œuvre par Marcel Nicaud[108].

Selon un rapport administratif, les peintures avaient été surpeintes aux trois quarts par un « infâme barbouilleur », mais le reste avait été attaqué par le salpêtre juste avant la restauration[109]. Pour la remise en état, Marcel Nicaud a asséché l'atmosphère et nettoyé les peintures par pulvérisation de fongicides pour supprimer les poussières, moisissures et champignons. Puis il a cureté les bouchements au plâtre qui maintenaient l'humidité, assaini par grattage les efflorescences minérales et durci les enduits pulvérulents par imprégnation de résine. Après avoir fait une injection de stuc plastifié pour refixer les enduits cloqués, tous les trous ont été rebouchés au mortier de chaux. Il a essayé d'enlever la couche du XVII[e] siècle dans la *Mise au tombeau* mais, n'y étant pas parfaitement parvenu, il a appliqué un badigeon sur cette scène pour éviter la confusion entre les peintures des deux périodes[110].

Pour toute restauration picturale, il a procédé à de simples maquillages *a tempera*, apposés sur les lacunes de l'enduit. Les teintes des raccords, assez voisines des tons d'origine, étaient « de valeur légèrement

---

[106] Sur la règle de la restauration voir BERGEON, Ségolène (dir.), *Restauration des peintures,* cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 1980 ; BERGEON, Ségolène, « Quelques aspects historiques à propos de restaurer ou dérestaurer les peintures murales », *in* STEFANAGGI (dir.), *op. cit.* (cf. note 95), p. 9-30 ; TARALON, Jena, « Problèmes de conservation des peintures murales », *Monuments Historiques,* n° 112, 1980, p. 37-43 ; TARALON, Jena, « Le problème des peintures murales », *in Restaurer les restaurations : actes du colloque organisé par la section française de l'ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), Toulouse 22-25 avril 1980,* Paris, 1981, p. 21-32.

[107] HURAULT, Philippe, photos de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château en 1952, Pairs, Cité de l'architecture et du patrimoine - Collection du Musée des monuments français.

[108] ENAUD, *op. cit.* (cf. note 40).

[109] *Lettre du 18 mars 1954, signée Brun ?,* sur papier à en-tête du Ministère de l'Education nationale, Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, section des objets mobiliers, sous la cote 42140.

[110] Dans un entretien avec Robert Bouquin, 2013.

moins soutenue », en accord avec les principes fondamentaux de la restauration : la visibilité et la réversibilité. Après séchage, il a posé un vernis spécial alcoolisé destiné à protéger la peinture et constituer un film transparent assurant l'isolation de la surface[111].

Pour les *Anges pleurants*, le vêtement blanc de l'un d'eux, présente plusieurs parties retouchées qui donnent une impression de légèreté et de transparence **[Fig. 66]**. Cette restauration permet de différencier la partie restaurée de la partie originale. Elle est réversible et peut être corrigée ultérieurement. Il s'agit sûrement d'une restauration effectuée par Marcel Nicaud en 1959 selon les principes modernes. Comme les autres restaurations, ce type de retouches picturales se retrouve un peu partout sur les scènes les mieux conservées.

Dans la restauration de la chapelle basse de Saint-Bonnet du milieu du XX^e^ siècle, la partie originale et la partie restaurée ont été bien différenciées par Marcel Nicaud pour respecter l'objet original. Il se distingue en cela des restaurateurs précédents qui ont exécuté - on l'a vu - des retouches dissimulées pour reconstituer la vivacité de l'objet.

1.3.6 - La restauration de Robert Bouquin et l'examen chimique (1996-98)

Robert Bouquin a effectué la dernière restauration, entre 1996 et 1998 sous la direction d'Isabelle Denis, inspecteur des Monuments historiques. Ces travaux sont documentés par un rapport de Robert Bouquin lui-même[112]. Après avoir examiné la dégradation des peintures due à l'humidité, il en a fait un relevé demeuré inédit[113]. Pour rétablir l'état original et le préserver, il a fixé les surfaces pulvérulentes et a réappliqué les surfaces soulevées et en partie détachées du support. Il a également procédé à une consolidation par imprégnation des enduits désagrégés (*intonaco*) et à des injections en profondeur (*arriccio*)[114].

Il a procédé à un nettoyage destiné à éliminer le silicate de soude appliqué par un restaurateur précédent. Ce nettoyage a été réalisé sur l'ensemble des peintures murales. De plus, il a réussi à enlever le fixatif à base de Rhodopas (qui a sans doute été appliqué par Marcel Nicaud)[115] et les surpeints à l'huile. Il a procédé à une élimination partielle de la couche de badigeon qui recouvrait la partie du XVII^e^ siècle de la *Mise au tombeau* et qui subsiste aujourd'hui. Tous les enduits et les mortiers constitués de plâtre, de stuc plastifié ou de ciment ont été extraits. Les lacunes ont été ensuite comblées au mortier de chaux. Une réintégration ponctuelle des épidermages et des accidents, en particulier de la *Crucifixion* **[Fig. 33]**, a été réalisée par la suite à l'aquarelle, selon une nouvelle méthode, utilisée pour la première fois dans la chapelle basse de Saint-Bonnet.

Louis-Joseph Yperman avait probablement pratiqué la gouache, comme dans ses autres travaux, tandis que Marcel Nicaud avait utilisé la *tempera*. Ces deux techniques mélangent les pigments à un liant, soit une

---

[111] ENAUD, *op. cit.* (cf. note 40), p. 64.

[112] BOUQUIN, *op. cit.* (cf. note 76), 1997.

[113] En octobre 1996, Robert Bouquin a mesuré l'humidité des enduits peints qui atteignait le niveau maximum 90 (sur une échelle de 0 à 100). Voir Laboratoire de recherche des Monuments historiques, *op. cit.* (cf. note 76), p. 2.

[114] BOUQUIN, *op. cit.* (cf. note 76), 1996.

[115] Le fixatif à base de Rhodopas était particulièrement utilisé du temps de Marcel Nicaud (dans un entretien avec Robert Bouquin en 2013).

résine, soit de la gomme arabique ou bien de la caséine. En revanche, l'aquarelle est liée au miel ou à l'aide d'une résine naturelle plus légère que celles de la gouache ou de la *tempera*. On peut enlever l'aquarelle avec de l'eau et une éponge encore plus facilement que les autres. De plus, l'aquarelle est plus stable que les autres pigments qui possèdent beaucoup plus de liant. La *tempera* et la gouache deviennent plus foncées et noircissent avec le temps, parce que les liants vieillissent plus vite que les pigments. L'aquarelle est désormais considérée comme la meilleure méthode de réintégration, dans la perspective de la conservation de l'objet.

Pendant cette dernière campagne de restauration on a également retouché à l'aquarelle le fond d'or de la *Crucifixion* pour redonner une vivacité à l'œuvre. Cette intervention fut pourtant annulée en cours d'exécution et les retouches déjà effectuées furent déposées sur une décision de l'inspecteur Frédéric Heliot, devenu responsable du chantier[116]. On peut supposer qu'il voulait conserver la « patine »[117] pour respecter l'équilibre avec autres murs. Cette péripétie révèle une attitude moderne, à savoir que l'on doit conserver la trace du passé à la fois dans l'œuvre dans sa totalité comme dans ses parties, ce qui est radicalement nouveau.

Au cours de cette intervention, Isabelle Denis a demandé une étude chimique des peintures auprès du laboratoire des Monuments historiques afin d'étudier la technique et établir l'historique des interventions. Des échantillons de douze parties des murs ont été prélevés à cette fin par Robert Bouquin, après consolidation des peintures. Ces échantillons ont fait l'objet d'une série d'examens physico-chimiques documentés par le rapport scientifique[118]. Ces examens ont révélé la technique relativement simple utilisée à l'époque et ils ont permis de retrouver plusieurs surpeints directement apposés sur la couche originale. Le rapport concluait que les peintures sont du XV^e^ et du XVII^e^ siècle et qu'il subsiste plusieurs couches picturales d'anciens restaurateurs.

1.3.7 - Conclusion

Au fil du temps, les restaurateurs successifs ont enlevé certains éléments des peintures murales de Saint-Bonnet qui avaient été ajoutés depuis le XVII^e^ siècle, chacun défaisant en partie l'œuvre de ses prédécesseurs. Ce faisant, chaque restaurateur a effectué, chacun à sa manière, diverses retouches picturales. Toutefois, les parties très dégradées et celles où la couche picturale avait complètement disparu, ont subi peu d'interventions, de sorte que ces restaurations ne peuvent être accusées de trahison, même si certains ajouts ont contribué à accentuer les dessins originaux. On peut conclure que les peintures murales de la chapelle basse de Saint-Bonnet, dans leur état présent, sont encore assez proches de l'original.

La mise en perspective de ces restaurations successives montre aussi qu'une œuvre d'art est à la fois le produit d'une expérience esthétique et un legs historique. L'approche de cette œuvre exige de la part du

[116] Dans un entretien avec Robert Bouquin en 2013.

[117] Par « Patine », on entend les altérations physiques laissées par le temps. La question a été souvent posée de savoir s'il convenait de la conserver ou de l'éliminer. Voir PHILIPPOT, Paul, « The Idea of Patina and the Cleaning of Paintings (1966) », *in* BOMFORD, David et LEONARD, Mark (dir.), *Issues in the Conservation of Paintings*, Los Angeles, 2005, p. 391-395 ; BRANDI, *op. cit.* (cf. note 103), p. 118-135.

[118] Laboratoire de recherche des Monuments historiques, *op. cit.* (cf. note 76).

restaurateur deux attitudes contradictoires : agir avec le souci de l'expérience esthétique, ce qui oblige à restituer l'état primitif en multipliant les retouches picturales ; agir pour le respect du legs historique, ce qui contraint à conserver les traces des temps passés. Les convictions et l'éthique de chaque restaurateur restent dominées par les jugements de valeurs de son temps.

Le premier restaurateur, Lucien Bégule était peintre-verrier en même temps qu'archéologue. Cette double carrière le distingue des autres restaurateurs contemporains qui sont très souvent peintres et créateurs. Sa réintégration était assez prudente et il a conservé les traces des temps passés en les considérant, en archéologue, comme une partie intégrante de l'objet d'art. Plus tard Louis-Joseph Yperman est également intervenu de façon relativement modeste avec respect de l'état présent. Il n'a pas procédé à des retouches picturales, même dans des parties pouvant être facilement repeintes. Toutefois les deux restaurateurs sont intervenus directement sur la couche picturale originale. Ce type d'intervention n'est plus n'accepté de nos jours, en raison du risque d'abîmer la peinture originale. Bégule et Yperman ne pouvaient pas se défaire de la conception de la restauration de l'époque ayant pour but de reconstituer la vivacité de l'objet.

Au milieu du XX^{e} siècle, la doctrine et l'éthique de la restauration ont considérablement changé. Stabilité, visibilité et réversibilité sont devenues des principes de restauration. En 1959, Marcel Nicaud a fait un nettoyage et un refixage attentif, mais n'est intervenu picturalement que dans des parties où la couche picturale avait disparu. Ce faisant, il a apposé à l'aide de *tempera* réversible des teintes moins denses que celles des parties originales. Le dernier intervenant, Robert Bouquin, a examiné le problème de l'humidité et a pris soin d'en protéger les peintures. Ses retouches picturales de la *Crucifixion* ont été exécutées à l'aquarelle, chimiquement plus stable, qui affecte moins l'original que la *tempera* ou la gouache. À la suite des recommandations de l'inspecteur visant à conserver la « patine », Bouquin a décollé les retouches d'or qu'il avait apposées.

Le choix des retouches picturales est dès lors à chaque fois différent et solidaire des conceptions développées par chaque restaurateur, en rapport avec son époque. Toutefois la restauration est toujours une recherche de l'état original de l'objet. Le restaurateur ne peut pas le restituer systématiquement à partir des vestiges picturaux. Il doit plutôt tenter de renouer avec les idées du peintre de Moyen Âge en déployant toute son imagination. Qu'a-t-il représenté ? Comment l'a-t-il représenté ? De quel effet et de quelle fonction visuelle ces images étaient-elles chargées ? Le restaurateur doit s'approcher au plus près des idées du peintre qui a vécu dans un autre temps afin d'éviter toute dénaturation. Une lecture historiographique de la restauration des peintures de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château met précisément en évidence les efforts déployés à cette fin en matière de conception, de restauration et de conservation des œuvres d'art.

DEUXIÈME PARTIE
HISTOIRE DE LA CONSTRUCTION ET COMMANDE PRINCIÈRE

2.1. - Historique de la construction

2.1.1 - La fondation de la paroisse de Saint-Bonnet-le-Château

Jusqu'à la moitié du XIV^e^ siècle, il n'y eut qu'un chapelain à Saint-Bonnet ; l'église n'est pas encore paroissiale et ne dispose en conséquence d'aucun curé. Ce lieu de culte dépendant du château est mentionné pour la première fois en 1225 comme « capella » relevant de la paroisse de Saint-Nizier-de-Fornas[119]. La fondation de la paroisse de Saint-Bonnet est située entre 1351 et 1361 par James Condamin et François Langlois car dans un testament de 1361 Mathieu Bolle porte le titre de curé de Saint-Bonnet alors qu'il n'était en janvier 1351 que « clerc juré en la cour de Forez » dans un ancien terrier de la rente de la Chau près Saint-Nizier-de-Fornas[120]. Comme dans un véritable chapitre de chanoines, les prêtres sociétaires de Saint-Bonnet portaient un habit particulier, possédaient un quartier et un cloître à l'ouest de l'église où se trouvait la demeure du curé. Les sociétaires dirigeaient une école dès le dernier quart du XIV^e^ siècle, disposaient d'une bibliothèque et attachaient une grande importance à l'étude de la musique[121].

Avec l'augmentation de la population de Saint-Bonnet suite au développement de la ville, on envisagea d'ériger un lieu de culte plus vaste. En 1372, deux dons faits à l'église prouvent que la communauté des prêtres a commencé à collecter des fonds pour les travaux[122]. Puis en 1384, Jean Greyset assure aux prêtres sociétaires une rente de 60 francs d'or pour célébrer chaque semaine dans leur église une messe à son intention. L'année suivante, il assure au curé et aux prêtres sociétaires une rente de 100 francs d'or à la condition qu'ils disent pour lui une messe par semaine en l'honneur du Saint-Esprit dans la chapelle de Sainte-Catherine[123]. La même année, la communauté reçut encore une somme de soixante francs d'or du même donateur[124].

2.1.2 - La nouvelle église et le legs de Guillaume Taillefer administré par Bonnet Greyset

Deux habitants de Saint-Bonnet, Guillaume Taillefer et Bonnet Greyset - fils de Jean Greyset -, jouent un rôle de premier plan pour mener à bien le projet de construction. Le premier, un riche drapier mort à la fin de l'année 1399, avait rédigé peu avant, le 18 juin, un testament où il dit avoir fait un legs à l'œuvre et à

[119] DUCOURET, *op. cit.* (cf. note 64), p. 3.

[120] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 152.

[121] DUCOURET et MONNET, *op. cit.* (cf. note 14), p. 80.

[122] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 151 et DUCOURET, *op. cit.* (cf. note 64), p. 3.

[123] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 198 et 214.

[124] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 198-199.

l'édifice du chœur et de l'église « operi et edificio insius chori et ecclesie»[125] comme l'indique la dédicace de la chapelle basse.

Ce testament nous assure que la chapelle basse était déjà en cours de construction en 1399 bien que la date du 8 mai 1400 soit indiquée sur une inscription du mur nord. Selon Joseph Déchelette cette autre date serait celle de la pose solennelle de la première pierre, cérémonie postérieure à l'ouverture du chantier. La fête de Pâques en l'année 1400 tombait le 18 avril. Le 8 mai était donc un samedi, veille du deuxième dimanche de Quasimodo, jour assez propice pour célébrer la Dédicace[126]. Pour encourager les travaux le seigneur de Saint-Bonnet, Louis Il, accorda au curé et aux prêtres le complet amortissement des rentes, cens, et directes seigneuries le 12 septembre 1400[127]. Il était déjà intervenu en 1382 en faveur de Saint-Bonnet en autorisant l'établissement d'un cimetière avec chapelle[128].

Bonnet Greyset, ami intime de Guillaume Taillefer qui lui avait confié l'exécution du legs - c'est-à-dire la gestion et la dépense des deux milles livres tournois comme indiqué dans l'inscription - fit rédiger à son tour son propre testament en 1424, le jeudi après la fête de saint Georges. Il y ajouta plus tard un codicille peu avant sa mort, le 17 mai 1425[129]. Il laissait quant à lui deux cents moutons d'or et un pré, et créa deux prébendes dont il désigna les titulaires et assura les revenus. On y apprend qu'il voulut sa sépulture non pas dans l'église de Saint-Bonnet, mais dans la tombe même de sa famille qui se trouvait au cimetière devant la chapelle Saint-Michel et de la Vierge[130]. L'extension de l'église et en particulier la construction de la chapelle voisine de la chapelle Saint-Michel, à la fin du XV^e^ siècle, se fit au-dessus de la tombe et l'absorba. C'est en toute logique que ce nouveau lieu de culte fut communément désigné « chapelle de Bonnet Greyset ».

[125] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 207-208 et 223.

[126] DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), *op. cit.* (cf. note 33), p. 51

[127] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 236-238.

[128] Jusqu'à cette date on ne pouvait être inhumé à Saint-Nizier exceptés de rares élus enterrés dans le caveau de l'église. Pour la construction du cimetière, voir CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 199-202.

[129] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 228.

[130] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 228 et 240-241. Son testament est transcrit p. 229-234.

2.2 - Commande princière

2.2.1 - Le rôle d'Anne Dauphine : historiographie, problématique et méthode

Ces éléments sur la fondation de la nouvelle église situent l'exécution des peintures entre 1399 et 1426. Ils permettent également d'identifier certains personnages représentés à l'entrée du Paradis **[Fig. 67]** dans la lunette du *Couronnement de la Vierge*. Le personnage au premier rang face à saint Pierre est Guillaume Taillefer qui permit la fondation de la nouvelle église. Le second, protégé par sainte Catherine, est Bonnet Greyset en raison de sa dévotion personnelle pour cette sainte[131]. La dame agenouillée naturellement au dernier rang, également sous la protection de la sainte, est sans doute sa femme ou sa fille[132]. À l'opposé de la lunette, à droite du *Couronnement*, figure encore un portrait très abîmé d'un vieillard dont le patron est saint Jean-Baptiste **[Fig. 68]**. Ce dernier campe déjà à l'intérieur des murailles qui entourent le Paradis, tandis que les personnages à gauche attendent d'y entrer. Nous supposons que cette figure est celle du père de Bonnet Greyset, à savoir Jean Greyset, le premier donateur connu[133].

Une autre personne supposée être une donatrice importante est absente de ce décor. Il s'agit d'Anne Dauphine comtesse de Forez et épouse du duc de Bourbon, Louis II. André Barban a soutenu qu'une donation d'Anne Dauphine a servi à financer la décoration des peintures après la mort de son époux en 1410. Elle aurait commandé en particulier l'élément de décor représentant les ceintures de l'ordre d'*Espérance*[134] fondé par Louis II vers 1367, réservant ainsi à cette chapelle un nouvel usage ; la transformant en un oratoire privé à la gloire des ducs de Bourbon[135].

À l'appui de cette assertion, André Barban a signalé l'existence dans la chapelle même d'un ancien banc seigneurial[136], aujourd'hui disparu, semé de fleurs de lys et décoré des armoiries des Bourbons. Il a également relevé l'intérêt tout particulier porté par Anne Dauphine à la ville de Saint-Bonnet et une fondation faite par Charles I^{er}, duc de Bourbon (1401-1456), en 1452, d'une prébende auprès d'une chapelle ou vicairie perpétuelle, fondée jadis par son aïeule, Anne Dauphine, en l'honneur de la Vierge Marie dans l'église de Saint-Bonnet-le-Château. Au vu du vocable la chapelle ou vicairie mentionnée dans cet acte est sans doute

[131] Le testament de Bonnet Greyset, nous apprend qu'il avait fondé de son vivant une prébende en l'honneur de sainte Catherine et qu'il avait ordonné à ses héritiers avant de mourir de faire servir, chaque année, lors de la fête de la Sainte, un repas copieux au curé et aux prêtres, sans oublier une aumône personnelle de cinq sols réservée aux serviteurs. Voir CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 406.

[132] DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), *op. cit.* (cf. note 33), p. 52.

[133] DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), *op. cit.* (cf. note 33), p. 52.

[134] HABLOT, Laurent, « La ceinture Espérance et les devises des ducs de Bourbon », *in* PERROT, Françoise (dir.), *Espérance : le mécénat religieux des ducs de Bourbon*, cat. exp., Souvigny, Musée municipal, 2001, p. 91-103.

[135] BARBAN, *op. cit.* (cf. note 15), p. 5.

[136] BARBAN, *op. cit.* (cf. note 15), p. 5.

possible la chapelle basse de Saint-Bonnet. André Barban signale en outre un mandement de 1416 qui établit une relation entre Anne Dauphine et Bonnet Greyset, le fondateur de la chapelle basse. Enfin, dans un terrier de Saint-Bonnet contemporain, on a trouvé un dénombrement des cens et servis dus par Bonnet Greyset à la duchesse Anne Dauphine[137].

Oui, mais voilà ! L'ancien banc seigneurial n'existe pas ou plus et on ne trouve aucune trace écrite de cet objet dans les études ou dans des documents officiels. Pour la prébende fondée par Anne Dauphine, dont la connaissance n'est qu'indirecte - une mention ultérieure de 1452 -, l'auteur n'indique aucune cote ni aucun fonds d'archives. Le document est demeuré introuvable aux Archives départementales de la Loire, aux Archives nationales ou aux Archives départementales de l'Allier (Moulins) qui conservent celles relatives à la famille des Bourbons.

D'autres documents retrouvés viennent cependant conforter le rôle actif de la duchesse. Nous possédons un acte qui nous indique que Louis II[138] a favorisé l'église de Saint-Bonnet par un amortissement des rentes, cens et directes seigneuries[139]. De plus, selon Séverine Mayère, Anne Dauphine, après la disparition de son mari en 1410, résida longtemps à Montbrison qui se situe à vingt kilomètres de Saint-Bonnet-le-Château ou encore à Cleppé, à une quarantaine de kilomètres de là[140]. Dans ces conditions, il est permis de penser qu'elle a pu se rendre à Saint-Bonnet sans difficulté et peut-être même fréquemment. Bref, si certaines preuves alléguées sont aujourd'hui manquantes, il reste tout de même un faisceau d'éléments en faveur de son mécénat.

De fait, l'hypothèse d'André Barban qui considère Anne Dauphine comme troisième donateur a été communément acceptée, en revanche la raison pour laquelle elle n'est pas représentée sur le mur ouest avec les autres donateurs n'a cependant jamais été questionnée ni expliquée. Par ailleurs, la possibilité que le donateur ait été un autre membre de la famille des Bourbons n'a pas été examinée.

Nous étudierons tout d'abord les représentations de la devise et des armes des ducs de Bourbon en apportant quelques précisions. Nous montrerons ensuite que les peintures de la cathédrale du Mans, au demeurant richement dotée par la famille des Bourbons, pourraient avoir inspiré le programme iconographique de la chapelle de Saint-Bonnet. Cette analyse montrera que le décor de la voûte de Saint-Bonnet est associé au règne de Louis II. Nous essaierons enfin d'examiner qui était le donateur et pour quelle raison le décor de la voûte a été réalisé. Ce sera l'occasion de préciser l'histoire de la commande du décor de la voûte et de démontrer qu'Anne Dauphine y tient un rôle essentiel.

---

[137] BARBAN, *op. cit.* (cf. note 15), p. 5.

[138] Sur Louis II, voir TROUBAT, Olivier, *La Guerre de Cent ans et le prince chevalier, le 'Bon Duc' Louis II de Bourbon : 1337-1410. Première partie, Règnes de Jean le Bon et Charles V,* Montluçon, 2001 ; *Deuxième partie, Règnes de Charles VI,* Montluçon, 2003.

[139] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 236-238.

[140] MAYÈRE, Séverine, *Anne Dauphine, 1358-1417, duchesse de Bourbonnais, comtesse de Forez et dame de Beaujeu : le parcours d'une princesse à la fin du XIVe et à l'aurore du XVe siècle,* mémoire de maîtrise de l'Université de Lyon III, 2000, p. 130.

2.2.2 - Un décor emblématique : devise et armoiries

Sur le fond bleu constellé de la voûte de la chapelle basse, huit anges jouent de divers instruments de musique, alignés par quatre de part et d'autre du berceau. D'autres anges à son sommet, réunis en deux grappes, les accompagnent de leurs chants, bouches ouvertes et présentant des textes pourvus de notations musicales. Le groupe de trois anges à l'Est **[Fig. 69 a]** porte un phylactère orné du *Gloria* chanté à l'occasion de fêtes solennelles de la sainte Vierge **[Fig. 69 b]**. Le groupe de deux anges à l'Ouest **[Fig. 70 a]** présente, sur un livre, l'introït *Gaudeamus omnes in Domino*, destiné à la messe de l'Assomption **[Fig. 70 b]**. Au centre de la composition l'écu des ducs de Bourbon : *D'azur semé de fleur-de-lys d'or à la bande de gueules brochant sur le tout*. Il est porté par deux chiens et entouré de deux ceintures d'*Espérance* **[Fig. 71]**. Chacun des huit anges musiciens est associé à une telle ceinture.

La devise est un nouveau système emblématique verbal qui apparaît à la cour d'Édouard III (1312-1377) en Angleterre à la fin du XIV^e^ siècle[141]. Louis II a introduit cet usage en France sous la forme d'une ceinture au retour de sa captivité en Angleterre en 1366[142]. Il fonda un ordre de l'Écu d'or dont les membres portaient une broche dorée en forme d'écu chargé du mot *ALLEN*[143] qui peut être interprété comme du patois forésien ancien pouvant signifier « allons », abrégé de la formule complète : « Allons. Tous au service de Dieu »[144]. André Steyert le lit en revanche comme un mot saxon « all » correspondant à un ordre féodal ayant pour but de réunir les barons du Bourbonnais au service de leur duc[145].

Louis II offre sa devise pour honorer des seigneurs, car le symbole de la ceinture souligne les liens qui unissent ceux qui la portent[146]. En 1379, il l'offre au connétable Bertrand du Guesclin sous la forme d'un collier. Puis en 1390, de retour de croisade, il confère également au baron Manfredi Chiaramonte une ceinture d'or de sa devise d'Espérance[147]. Enfin, les ducs de Bourbon successifs adaptent cet emblème et le reformulent jusqu'au XVI^e^ siècle[148].

---

[141] Voir, HABLOT, Laurent, « La devise, un signe pour les princes de la fin du Moyen Age », *in* TABURET-DELAHAYE, Élisabeth (dir.), *La création artistique en France autour de 1400*, Paris, 2006, p. 177-192.

[142] Selon le chroniqueur, Jean d'Orronville, le duc dévoila pour la première fois sa ceinture d'*Espérance* à ses barons le jour de Noël 1366 ; ORRONVILLE, Jean de, CHAZAUD, Martial-Alphonse (éd.), *La chronique du bon duc Loys de Bourbon*, Paris, 1876, p. 8-9 et p. 12-13.

[143] Tandis que l'Écu d'or est octroyé comme signe de clientèle à ses vassaux et fidèles, la ceinture d'*Espérance* est octroyée comme signe personnel à ses proches et ses parents. Voir HABLOT, *op. cit.* (cf. note 134), p. 94.

[144] HABLOT, *op. cit.* (cf. note 134), p. 96.

[145] LA MURE, Jean-Marie de, *Histoire des ducs de Bourbon et des comtes de Forez,* t. 2, Paris, Lyon, Montbrison, 1867, p. 47, note 1 par STEYERT, André ; HABLOT, *op. cit.* (cf. note 134), p. 96.

[146] HABLOT, *op. cit.* (cf. note 134), p. 94.

[147] HABLOT, *op. cit.* (cf. note 134), p. 95.

[148] Pour plus de développements sur l'emblématique des ducs de Bourbon voir HABLOT, *op. cit.* (cf. note 134), p. 95.

Dans le cas de la chapelle basse de Saint-Bonnet, l'écu est décoré d'un semis de fleurs de lys dorées et encadré par deux chiens, symboles de la fidélité. Les deux chiens se retrouvent sous les pieds des gisants du couple princier dans l'église de Souvigny, comme les écus décorés d'un semis de fleurs de lys et les ceintures d'Espérance sur le soubassement du tombeau. Les dessins du XVIII[e] siècle reproduisant les gisants de la Chapelle vieille de Souvigny **[Fig. 72 a]** montrent des ceintures d'*Espérance* et des écus à semis de lys aujourd'hui disparus[149] **[Fig. 73]**.

Selon Jean-Marie de La Mure ce ne fut qu'après la mort de Louis II, sous Charles I, petit-fils de Louis II, que la maison des Bourbons avait définitivement réduit de nombre de fleurs de lys à trois pour conformer son blason à celui de Charles VI (1368-1422), et que la duchesse Anne Dauphine avait commencé de mettre son blason comme une contrepartie de celui des Bourbons, réduit auxdites trois fleurs de lys[150]. Laurent Hablot mentionne que le bleu et le blanc qui composent la devise de la ceinture d'*Espérance* sont fréquemment associés à Louis II de Bourbon[151] et indique comme autre exemple une illustration des *Hommages du comté de Clermont-en-Beauvaisis* où l'habit du duc et la livrée de sa suite sont bicolores, bleu et blanc (1601-1700, Paris, BnF, Mss, Fr. 20082, f. 171) **[Fig. 74]**. Enfin, le chien assis comme support des armes est apparu à la génération des enfants de Louis I[er] de Bourbon (1279-1341), dans l'emblématique de cette maison[152]. Tout porte donc à croire que la peinture de la voûte de la chapelle basse de Saint-Bonnet se rapporte à Louis II.

2.2.3 - La dévotion mariale de Louis II de Bourbon

Notre proposition qui associe ce décor à Louis II repose encore sur le fait que Louis II entretenait une dévotion spéciale pour la Vierge Marie[153]. La collégiale de Montbrison qui était l'église principale pour Louis II et Anne Dauphine est consacrée à Notre-Dame dite « de l'Espérance ». Selon Laurent Hablot, sa devise, la ceinture d'*Espérance* fait allusion à la ceinture de la Vierge dont plusieurs reliques faisaient l'objet de

[149] Le dessin peut transmettre les images inexactes comme certains dessins de XVIII[e] siècle qui proposent des représentations divergentes même si y figurent toujours le mot *Espérance,* les chiens et les armoiries des ducs de Bourbon.

[150] LA MURE, *op. cit.* (cf. note 145), p. 71. Malgré cette remarque de La Mure on trouve tout de même trois fleurs de lys arborées par Louis II. Voir PRADEL, Pierre, *Catalogue des jetons des princes et princesses de la Maison de France,* Paris, 1936, p. 8-10.

[151] HABLOT, Laurent, 2013, "Bleu/blanc". Devise - CESCM - Les familles | Maison de Bourbon | Louis II de Bourbon. [En ligne] Publié en ligne le 14 mai 2013, consulté le 31/07/2019. URL : http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=931

[152] HABLOT, Laurent, 2013, 2013). "Chien camus". *Devise - CESCM - Les familles | Maison de Bourbon | Pierre II de Bourbon.* [En ligne] Publié en ligne le 29 mai 2013, consulté le 31/07/2019. URL : http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1223

[153] Anne Dauphine avait peut-être une dévotion spéciale pour la Vierge de la même sorte que son époux. Elle a offert une statue de la Vierge décorée de ses armes et de la devise 'Espérance' à l'église de Montbrison fondée par le comte de Forez Guy IV au début du XIII[e] siècle en l'honneur de la Vierge Marie. Voir LA MURE, *op. cit.* (cf. note 145), p. 215. Signalée par MAYÈRE, *op. cit.* (cf. note 140), p. 175. À propos de l'église de Montbrison, voir REY, Émile, *Monographie historique et descriptive de Notre-Dame d'Espérance de Montbrison*, Montbrison, 1885.

dévotions[154] et qui est souvent représentée dans des peintures italiennes aux XIV^e^ et XV^e^ siècles[155]. Marc-Édouard Gautier remarque que la ceinture d'Espérance évoque celle de la Vierge tombée dans les mains de saint Thomas doutant de l'Assomption[156]. Il a aussi indiqué que Louis II a exprimé dès 1376 sa volonté de faire réciter quotidiennement sur sa sépulture l'office de la Vierge et l'Évangile de la messe de l'Annonciation. Selon lui le choix du *Couronnement de la Vierge* sculpté au revers du dais du gisant de Souvigny (première décennie du XV^e^ s.) **[Fig. 75]** serait également lié à sa dévotion[157]. Au contraire de l'usage général qui réserve le dessus du dais à l'épitaphe du défunt, celui-ci affirme la gloire de Marie et son rôle souverain[158]. En constatant la forte dévotion ducale à la Vierge, Marc-Édouard Gautier reconstitue la huitième statuette comme la *Vierge à l'Enfant* telle que le dessin de Beaumsnail le montre, de préférence au *Sein d'Abraham*, souvent figuré sur ces décors architecturaux. Le septième personnage debout avec les mains jointes en prière devait être le duc lui-même[159].

Marc-Édouard Gautier fait également remarquer que Jean Froissart (vers 1337-1405) mentionne un étendard de la ceinture d'*Espérance* représentant la Vierge à l'Enfant associé à un écu aux armes des Bourbons sur un semis de lys[160]. Jean d'Orronville (XIV^e^-XV^e^ s.) relate que Louis II fonda à Moulins un collège de douze chanoines perpétuels, ainsi que l'hôpital Saint Nicolas-lès-Moulins pour les « pauvres vieils officiers » explicitement dédié à la Vierge Marie[161]. Sur la voûte de la chapelle basse de Saint-Bonnet des anges portent deux textes pourvus de notations musicales dont l'un correspond à une partie du propre de la messe de l'Assomption associé à des ceintures d'*Espérance* et aux armes de la famille des Bourbons. Cet élément musical n'était pas seulement destiné à répondre à la scène du *Couronnement de la Vierge* peinte sur le mur ouest, mais aussi à associer Louis II à la dévotion mariale.

2.2.4 - Diffusion et réception des *Anges musiciens*

Nous avons examiné jusqu'à présent les armes et des devises des Bourbons et les notations de musique qui associent la peinture de la voûte à la dévotion privée de Louis II. Tout suggère qu'elle lui était donc dédiée. Nous avons par ailleurs découvert un autre élément iconographique allant dans le même sens. Il s'agit là encore d'*Anges musiciens*.

---

154 HABLOT, *op. cit.* (cf. note 134), p. 94.

155 Par exemple Bernardo Daddi, *L'Assomption de la Vierge,* vers 1340, *tempera* et or sur bois, New York, Metropolitan Museum.

156 GAUTIER, Marc-Édouard, « Les 'pleurants' du tombeau du duc Louis II de Bourbon et d'Anne Dauphine d'Auvergne à Souvigny » *in* TABURET-DELAHAYE (dir.), *op. cit.* (cf. note 141), (p. 45-67) p. 62.

157 GAUTIER, *op. cit*. (cf. note 156), p. 62.

158 GAUTIER, *op. cit*. (cf. note 156), p. 64.

159 Pour cette interprétation, voir GAUTIER, *op. cit*. (cf. note 156), p. 60-63.

160 FROISSART, Jean, LETTENHOVE, Kervyn de (éd.), *Œuvres de Froissart. Chroniques*, t. 14, Osnabrück. 1967, p. 223.

161 ORRONVILLE, *op. cit.* (cf. note 142), p. 318. Signalé par LUGAI, André, *De la seigneurie à l'État. Le Bourbonnais pendant la guerre de Cent Ans*, Moulins, 1969, p. 258.

La représentation des *Anges musiciens*[162] a connu une grande diffusion à la fin du Moyen Âge depuis la seconde moitié du XIV^e^ jusqu'au milieu du XVI^e^ siècle. Ils étaient associés en particulier au culte marial[163] et illustraient très souvent les représentations du Christ en Majesté et les scènes de la Vierge Marie[164]. Ils signifient la louange divine. Au XV^e^ siècle et au début du siècle suivant, les artistes ne représentaient quasiment plus l'espace paradisiaque sans les y inclure.

Sans doute faut-il suspecter dans le succès de ce motif l'influence des nouvelles piétés relevant de la « Devotio moderna » et des nouvelles pratiques de la dévotion privée[165]. Ce mouvement reposait sur l'idée que l'on pouvait s'unir à Dieu. Des œuvres artistiques ont commencé à servir de support à cette méditation. L'iconographie des *Anges musiciens* était particulièrement idoine pour évoquer à travers les sons et les mélodies, par un biais sensible le monde céleste. Cette qualité, non seulement visuelle mais aussi sonore, pouvait directement éveiller des sentiments chez le spectateur et l'inviter ainsi à la méditation[166]. Cette iconographie correspondait aux pratiques dévotionnelles de ce temps.

Les anges apparaissent ainsi non seulement dans les « médias » qui servent à la dévotion privée, comme les heures ou les retables portables, mais aussi sur les monuments, comme les peintures murales des *Anges musiciens* de la chapelle Notre-Dame-du-Chevet de la cathédrale Saint-Julien du Mans.

---

[162] Sur l'iconographie des *Anges musiciens*, voir HAMMERSTEIN, Reinhold, *Die Musik der Engel : Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Berne, 1962 ; BULIT-WERNER, Pascale, *Images de la musique céleste dans l'art français du XV^e^ siècle : les anges musiciens dans l'iconographie mariale et les scènes du Jugement dernier,* thèse de doctorat de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997 ; BRUDERER-EICHBERG, Barbara, *Les neufs chœurs angéliques-origines évolution du thème dans L'art au Moyen-Âge*, Poitiers, 1998.

[163] L'ange transmet un message divin et sert d'intermédiaire entre Dieu et les hommes comme le Pseudo-Denys l'Aréopagite l'indique dans sa *Hiérarchie céleste* (ROQUE, René, *L'univers dionysien : structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris, 1954, p. 144-145) C'est pourquoi l'ange joue un rôle dans le chant de la liturgie. Par exemple, le *Sanctus* est traditionnellement présenté comme une louange des anges. Cette tradition du chant liturgique est l'un des nombreux contextes auxquels on a associé l'ange et la musique pour développer l'iconographie des *Anges musiciens* dans les œuvres d'art visuelles. Pour analyser la naissance de cette iconographie et son épanouissement vers la fin du Moyen Âge, on doit considérer plusieurs phénomènes, non seulement la fonction de l'image mais aussi le développement des instruments de musique dans un contexte d'histoire sociale sans compter l'influence du néo-platonisme qui introduisait l'idée de l'harmonie des sphères héritée de la philosophie antique.

[164] Les anges musiciens dans le cycle de la Vierge Marie participent d'une iconographie influencée par le texte de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Voir BULIT-WERNER, *op. cit.* (cf. note 162), p. 106-108 ; VORAGINE, Jacques de, BOUREAU, Alain (éd.), *La Légende dorée*, Paris, 2004, p. 637.

[165] On accordait une certaine importance à la dévotion personnelle à l'endroit des anges gardiens à la fin du Moyen Âge. Voir FAURE, Philippe, « Les anges gardiens (XIII^e^-XV^e^ siècles) : Modes et finalités d'une protection rapprochée », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 8, 2001, p. 23-41. Cette dévotion est aussi un élément indispensable à la diffusion de l'iconographie des *Anges musiciens* de la fin du Moyen Âge.

[166] L'ange joue parfois un rôle psychopompe et accompagne les âmes des morts vers le Paradis, comme le montre le texte de la *Légende Dorée* : Saint Séverin, évêque de Cologne, s'écrie « C'est mon seigneur Martin qui a quitté ce monde, et en cet instant les anges l'emportent au ciel » (VORAGINE, *op. cit.* (cf. note 164), p. 927). Les *Anges musiciens* sur la voûte de la chapelle basse de Saint-Bonnet pourraient avoir une dimension psychopompe au regard des armes et de la devise de Louis II. À propos de l'ange psychopompe, voir VILLETTE, Jeanne, *L'Ange dans l'art occidental du VII^e^ au XVI^e^ siècle*, thèse de doctorat de l'Université de Paris, 1941, p. 305-323.

2.2.5 - Les *Anges musiciens* de la cathédrale Saint-Julien du Mans

La Chapelle du chevet de la Cathédrale du Mans **[Fig. 280]** comporte un décor d'*Anges musiciens* réalisé vers 1370-1378[167] à la suite d'une commande de l'évêque du Mans, Gontier de Baigneux[168]. Cette chapelle fut construite au début du XIII[e] siècle[169] sur la crypte où les évêques successifs furent inhumés et dans l'axe de la cathédrale **[Fig. 279 c]**. Elle mesure 16,10 mètres de long, sur 6 de large, et 10 de haut. On compte trois voûtes de longueur inégale et une quatrième coiffant l'abside à cinq pans. Les dix-huit voûtains couvrent près de 200 mètres carrés[170].

Les *Anges musiciens* de la chapelle du Mans sont accompagnés d'hymnes et de notations musicales[171] **[Fig. 287]**. En plus de ces instrumentistes **[Fig. 285]**, d'autres anges tiennent un phylactère, un roulis ou un livre **[Fig. 286]** avec l'incipit d'un texte liturgique dédié à la Vierge Marie[172]. La notation musicale de la mélodie grégorienne correspondante apparaît au-dessus du texte de l'incipit pour quelque uns[173]. Enfin, le fond est décoré de cinquante-quatre blasons du commanditaire **[Fig. 281]**.

Il s'agit là du premier décor couvrant les voûtes entières d'une chapelle faisant uniquement appel à l'iconographie des *Anges musiciens* en utilisant les parties hautes de l'édifice comme un espace représentant le Ciel. Avant Le Mans, on ne trouve pas d'autres exemples d'*Anges musiciens* comme motif ou sujet principal d'un espace architectural entier. L'iconographie des *Anges musiciens* proposant un concert céleste n'a pas véritablement de source biblique. Ils n'illustrent aucune anecdote, ni aucun dogme. La musique

---

[167] Pour les peintures murales de la chapelle de la Vierge, voir ACHE, Louis-Paul, « Un trésor de la peinture sacrée du XIV[e] siècle découvert dans la cathédrale du Mans », *Maine découvertes,* septembre-novembre 1995, n° 6, p. 26-29 ; GUILBAUT, Julien, « Les voûtes de la chapelle de la Vierge dans la cathédrale Saint-Julien », *Bulletin de la Société d'Agriculture, Sciences et Art de la Sarthe, Mémoires,* année 1995, p. 5-16 ; GUILBAUT, Julien, « Les *anges musiciens* de la cathédrale du Mans », *303, Arts, recherches et créations, La Revue des Pays de la Loire,* 1[e] trimestre, 1997, p. 125-137 ; SUBES, Marie-Pasquine, « Un décor peint vers 1370-1380 à la cathédrale du Mans », *Bulletin Monumental,* t. 156, n° 1-4, 1998, p. 413-414 ; BUVRON, Jean-Marcel/CHANTELOUP, Luc/LENOBLE, Philippe, *Les anges musiciens de la cathédrale du Mans,* Le Mans, 2003.

[168] Jean-Marcel Buvron, Luc Chanteloup et Philippe Lenoble proposent Jean de Bruges comme l'auteur de ces peintures murales, qui travaillait à cette époque aux cartons destinés à *La Tenture de l'Apocalypse* d'Angers (BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 36-41). Nous ne reprendrons pas à notre compte cette hypothèse (cf. 4.2.3.7)

[169] Pour la construction de la chapelle, voir BOUTIER, Michel, « Le chevet de la cathédrale du Mans. Recherches sur le premier projet », *Bulletin Monumental*, t. 161, n° 4, 2003, p. 291-306.

[170] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 14.

[171] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 53-85.

[172] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 89-106.

[173] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 107-120.

renvoie à l'idée de l'harmonie du monde[174] et évoque la perfection du Ciel. Symbolisant la louange du Ciel, cette imagerie constitue un motif auxiliaire susceptible d'être associé à d'autres sujets plus importants.

Dans le domaine de la sculpture, on la trouve très souvent sur des chapiteaux et sur des miséricordes, associée à des thèmes iconographiques profanes[175]. Dans les retables, elle est souvent présente sur les deux volets qui entourent le panneau principal contenant des motifs plus importants, la Vierge, le Christ ou d'autres personnages bibliques. Elle peut aussi participer au décor de son cadre pour mieux indiquer la hiérarchie des images. Elle peut enfin s'introduire dans les marges de manuscrits enluminés. On le vérifie, les *Anges musiciens* n'ont pas fait l'objet d'une iconographie autonome. Ils étaient jusqu'qu'alors d'accompagnement.

Il en va autrement dans la chapelle du Mans où non seulement les voûtes mais aussi l'abside, réservée normalement à des sujets plus conventionnels, sont ornées de ce motif. Les anges portent des phylactères et des livres sur lesquels sont inscrits des chants et des textes pour la fête de l'Assomption et de la Nativité. Ils présentent de ce fait plusieurs significations doctrinales qui, en l'absence d'une image de la Vierge, rendent ces motifs autonomes. Il demeure que les vitraux étaient peut-être ornés de sujets mariaux. L'organisation du décor de cette chapelle manifesterait qu'elle était dédiée à la Vierge Marie. Les anges participeraient alors avec les verrières d'un programme encore plus développé, mais seraient quoi qu'il en soi une innovation propre à la cathédrale du Mans.

2.2.6 - La cathédrale Saint-Julien du Mans comme modèle

La cathédrale du Mans était un siège épiscopal de poids et l'auteur des peintures était certainement un peintre important de son temps. On ne s'étonnera pas du rayonnement du concert céleste qui se répandit au XV^e^ siècle. Pour montrer cette diffusion et l'influence du Mans, nous avons effectué en plus des recherches bibliographiques et iconographiques ordinaires, nombre de voyages qui nous ont permis d'identifier neuf sites présentant le même type de décoration[176] **[Fig. 76].**

[174] À propos de la conception de l'harmonie du Moyen Âge, voir MEYER, Christian, « L'Âme du monde dans la rationalité musicale : ou l'expérience sensible d'un ordre intelligible », *in* CRISTIANI, Marta/PANTI, Cecilia/PERILLO, Graziano (éd.), *'Harmonia mundi'. Musica mondana e musica celeste fra Antichità e Medioevo, : atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 14-15 dicembre 2005). Micrologus' Library 19*, Florence, 2007, p. 57-75.

[175] Sur les images dans les parties marginals, voir CAMILLE, Michael, *Image on the Edge : The Margins of Medieval Art*, Londres, 1992 ; BLOCK, Elaine C. et JONES, Malcolm (dir.), *Profane images in marginal arts of the Middle Ages : proceedings of the VI biennial colloquium Misericordia International, University of Sheffield, 18-21 July 2003*, Turnhout, 2009.

[176] On peut aussi trouver de nombreux décors qui associent des anges musiciens à d'autres sujets. Par exemple, la chapelle Saint Antonin de l'ensemble conventuel des Jacobins (vers 1341) de Toulouse ou l'église Saint-Genest de Lavardin (début du XV^e^ s.).

1. Cossé-en-Champagne, Pays de la Loire, église Notre-Dame, XV^e s.[177] **[Fig. 77]**
2. Coudrecieux, Pays de la Loire, église Saint-Martin-des-Loges, 1485-XVI^e s.[178] **[Fig. 78]**
3. Genève, Canton de Genève, chapelle des Macchabées de la cathédrale Saint-Pierre de Genève, vers 1414 **[Fig. 513-519]**
4. Kernascléden, Bretagne, chapelle Notre-Dame, après 1453[179] **[Fig. 79]**
5. La Clayette, Bourgogne, chapelle du château de la Clayette, 1380-1420[180] **[Fig. 80]**
6. Bourg-Dun, Haute-Normandie, chapelle Saint-Julien, XV^e s.[181] **[Fig. 81]**
7. Montreuil-Bellay, Pays de la Loire, chapelle du château, fin du XV^e s.[182] **[Fig. 82]**
8. Saint-Bonnet-le-Château, Rhône-Alpes, chapelle basse de la collégiale, vers1416-1417 **[Fig. 37]**
9. Tournai, Wallonie, église Saint-Jacques, 1405[183] **[Fig. 83]**

---

[177] SUBES-PICOT, Marie-Pasquine, « Mayenne. Église de Cossé-en-Champagne. Découvertes de peintures murales », *Bulletin Monumental*, t. 148, n° 1, 1990, p. 91-95 ; DAVY, Christian, « Un décor peint seigneurial du XV^e siècle découvert à Cossé-en-Champagne », *Société d'archéologie et d'histoire de la Mayenne,* Mayenne, 2004, n° 27, p. 320-335.

[178] VALLÉE, Eugène, « Notice historique sur les Loges (Sarthe) », *La Province du Maine,* t. 7, 1899, p. 4-10 ; FLEURY, Gabriel, « Note archéologique sur l'église des Loges en Coudrecieux (Sarthe) », *Revue historique et archéologique du Maine*, 1902, LI, p. 137-149 ; Les Amis de l'église des Loges, *Histoire de l'Église de Saint-Martin des Loges,* Saint-Calais, 2006.

[179] BONNEFOY, *op. cit.* (cf. note 9), p. 25 et 166 ; DESCHAMPS, Paul, « Notre-Dame de Kernascléden », *in Congrès archéologique de France. Société française d'archéologie, 115^e session à Cournouaille en 1957,* Paris, 1958, p. 100-113 ; GÜNTHER, Ursula, « Les anges musiciens et la messe de Kernascléden », in *Les Sources en Musicologie. Actes des journées d'études de la Société française de musicologie à l'Institut de recherche et d'Histoire des textes d'Orléans La Source (9-11 septembre 1979),* Paris, 1981, p. 109-136 ; KORNEZOU, Titina, « Les peintures murales de Notre-Dame de Kernascléden », *Apiâôvrl,* 7, 1994, p. 77-96 ; BARRAL I ALTET, Javier, « Décor peint et iconographie des voûtes lambrissées de la fin du Moyen Âge en Bretagne », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* 1987, vol. 131, n° 3, p. 524-567.

[180] THIBOUT, Marc, « Le concert d'anges de la chapelle du château de La Clayette (Saône-et-Loire) », *Revue des arts,* 1953, 3^e année, n° 1, p. 134-140 ; TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 173-175.

[181] VESLY, Léon de, *Le manoir et la chapelle de Saint-Julien de Flainville (commune de Bourg-Dun). Notes archéologiques,* Rouen, 1912 ; Les Campagn'Arts du Bourg-Dun, *Chapelle Saint-Julien de Flainville,* Le Bourg-Dun, 2002.

[182] THIBAULT, Geneviève, « L'oratoire du château de Montreuil-Bellay. Ses anges musiciens. Son motet polyphonique », *Quadrivium,* vol. 12, n° 1, 1971, p. 209-213 ; LEDUC-GUEYE, Christine, *La peinture murale en Anjou et dans le Maine aux XV^e et XVI^e siècles,* thèse de doctorat de l'Université de Strasbourg, t. 2, 1999, p. 638-652 ; LEDUC-GUEYE, Christine, *D'intimité, d'éternité : la peinture monumentale en Anjou au temps du roi René,* Lyon, 2007, p. 142-147 ; MANASE, Viviane et ORAIN, Véronique, *Montreuil-Bellay et son canton : Maine-et-Loire, Pays de la Loire,* Nantes, 2013 ; GRAS, Samuel, « Les peintures murales de la chapelle de Montreuil-Bellay », *ANASTASIS. Research in Medieval Culture and Art,* vol. II, n° 1, 2015, p. 99-126.

[183] CLOQUET, Louis, *Monographie de l'église paroissiale de St. Jacques à Tournay,* Lille, 1881, p. 139-150 ; ROLLAND, Paul, *La peinture murale à Tournai,* Bruxelles, 1946, p. 46-48 ; DOUGLAS, Brine, « Campin's Contemporaries : Painting in Tournai in the Early Fifteenth Century », *in* NYS, Ludovic et VANWIJNSBERGHE, Dominique (dir.), *Campin Context : peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin, 1375-1445 : actes du colloque international organisé par l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, l'Institut*

La spécificité de la peinture murale a favorisé la diffusion de cette iconographie. La relation entre la peinture murale et le spectateur tient précisément à l'espace architectural et à son expérience sensible. La contemplation des anges musiciens évoluant dans les parties hautes de l'édifice fait inévitablement naître chez le spectateur et chez le croyant plus encore, le vif sentiment d'une voûte céleste. L'effet produit sur le fidèle observant, comme en situation, ce qui le dépasse et le domine, a certainement favorisé le succès et la large diffusion de ce motif ou, pour mieux dire, de ce dispositif.

Il convient de restituer les peintures de Saint-Bonnet dans la mouvance du décor du Mans, même si ces influences furent indirectes. Les deux programmes participent en effet du même système de décor associant un haut personnage aux anges musiciens dans un contexte fortement marial. Le peintre de Saint-Bonnet a représenté les *Anges musiciens* sur la voûte de la chapelle basse inspiré par ceux de la cathédrale du Mans. Contraint par les dimensions plus restreintes de la voûte, l'artiste a réduit le nombre de motifs. Ainsi, a-t-il choisi des instruments de musique « bas »[184] pour mieux évoquer l'harmonie divine dans la tradition iconographique des cycles mariaux. Il en retint huit par allusion aux catégories modales fondamentales du chant liturgique[185].

Louis II, l'époux d'Anne Dauphine supposée commanditaire de la peinture de Saint-Bonnet, entretenait d'étroites relations avec la cathédrale Saint-Julien du Mans. Il avait une dévotion particulière pour saint Julien, premier évêque du Mans, dont le corps était conservé à la cathédrale. Nous savons que Louis II a réalisé une fondation à l'hôpital de Moulins en l'honneur de Saint-Julien, destinée à secourir les nécessiteux[186]. Nous avons trouvé plusieurs documents aux Archives nationales en rapport avec notre sujet. Selon un acte du 18 août 1392, Louis II promet d'offrir chaque année à l'autel de Saint Julien en l'église du Mans cinq florins en signe d'hommage ; il assigne au chapitre de ladite église quatre-vingt-dix livres tournois de rente annuelle et perpétuelle pour la fondation d'une messe basse à dire chaque jour de la semaine, d'une messe solennelle du Saint-Esprit à célébrer chaque année le 18 août et après son décès le jour anniversaire de sa mort[187]. Trois jours après, en l'abbaye de Saint-Julien du Pré, Marguerite de Courcerieurs, abbesse du lieu, atteste qu'il y a dans son abbaye des reliques de saint Julien. Aussi, pour la grande dévotion que le duc de Bourbon témoignait à l'endroit de ces reliques, elle offrit la phalange (unciam) d'un doigt, une partie d'une côte et un os du genou

royal du patrimoine artistique et l'Association des Guides de Tournai, Tournai, Maison de la Culture, 30 mars-1er avril 2006, Valenciennes/Bruxelles/Tournai, 2007, p. 101-112 ; CASTERMAN, Louis-Donat, *L'église Saint-Jacques à Tournai. Splendeur (néo)gothique,* Tournai, 2009.

[184] À partir du XIV[e] siècle, les instruments sont classés en deux familles en fonction du volume et du timbre : forts et perçants pour l'ensemble des instruments « hauts », faibles et doux pour l'ensemble des instruments « bas ». Ces derniers sont souvent associés aux sujets mariaux. À ce sujet, voir DOMINIQUE, Charles, « La portée symbolique de l'iconographie musicale à travers l'exemple espagnol », *La Musique et les arts figurés en Espagne,* cat. exp., Castres, Musée Goya, 2000, p. 103-118.

[185] L'interprétation du nombre huit et le choix des instruments bas sont developpés plus loins dans notre étude iconographique (3.11.3).

[186] Voir PERROT (dir.), *op. cit.* (cf. note 134), p. 34.

[187] HUILLARD-BRÉHOLLES, Jean-Louis Alphonse et LECOY DE LA MARCHE, Albert (éd.), *Titres de la maison ducale de Bourbon*, Paris, vol. 2, 1874, p. 55, n° 3890.

du saint[188]. Au mois d'août 1394, Louis II fonde de nouvelles messes en l'église du Mans et offre 90 livres tournois aux chanoines[189]. Lors de telles occasions, il pu apprécier les peintures de la chapelle de la Vierge de la cathédrale.

L'attachement de la famille des Bourbons à la cathédrale du Mans se vérifie après la mort de Louis II en 1410. Jean I, fils de Louis II et d'Anne Dauphine, y fait aussi une donation. Selon un acte du 4 janvier 1415[190], dans l'impossibilité de se rendre auprès du corps de saint Julien en la cathédrale du Mans et conformément à la volonté de feu son père, il fait parvenir une somme de cent écus d'or au chapitre.

2.2.7 - L'identité du commanditaire et les raisons de la donation

Nous avons vu que l'ensemble des armes de la famille des Bourbons, des ceintures de l'*Espérance* et des chiens sur la voûte renvoie au règne de Louis II. Nous avons aussi montré l'influence des peintures murales de la cathédrale du Mans sur celles de Saint-Bonnet, notamment à cause des rapports que les Bourbon entretenaient avec le chapitre cathédral du Mans. Il apparaît à la lumière de ces faits que la décoration de la voûte de la chapelle basse est dédiée à Louis II qui cultivait une dévotion particulière à la Vierge.

L'ensemble des peintures de Saint-Bonnet a été daté autour des années 1400 et de la première décennie du XV^e^ siècle par Georg Troescher[191] en raison du style des vêtements, de couleurs puissantes et lumineuses utilisant l'huile comme medium et d'un abondant usage de l'or, mais aussi sur la foi que le peintre aurait été en possession d'esquisses et de modèles provenant d'ateliers actifs à la charnière des XIV^e^ et XV^e^ siècles. Le *Couronnent de la Vierge* de Saint-Bonnet s'inscrit par exemple dans un contexte artistique français antérieur à la composition des *Très Riches Heures* du duc de Berry (Les frères de Limbourg, 1411/12-1416, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 60v)[192] **[Fig. 3]**. On peut en conclure que le commanditaire n'est pas Louis II lui-même mais sa femme Anne Dauphine ou Jean I^er^ devenu comte de Forez qui lui succède, d'autant que Louis II n'aurait pas fait peindre ses armoiries en oubliant celles de sa vivante épouse.

Mais l'inverse paraît possible. La veuve aurait pu retenir seulement celles de son époux décédé en l'honneur de la lignée des Bourbons. Anne Dauphine avait commencé à mettre son écusson en contrepartie de celui des Bourbons après la mort de son mari[193]. Auparavant, elle avait souvent employé avec discernement et selon les circonstances, tantôt les armoiries des Bourbons, tantôt celles du Dauphiné. Nous pouvons donc considérer qu'elle a ici retenu les armoiries des Bourbons afin de dédier le décor de la voûte tout particulièrement à son mari en raison de la dévotion mariale du défunt. En supposant que Louis II lui ait

[188] HUILLARD-BRÉHOLLES et LECOY DE LA MARCHE (éd.), *op. cit.* (cf. note 187), p. 55, n° 3891.

[189] LUGAI, *op. cit.* (cf. note 161), p. 257.

[190] Paris, Archives nationales, P 1355/1, pièce 48 ; HUILLARD-BRÉHOLLES et LECOY DE LA MARCHE (éd.), *op. cit.* (cf. note 187), p. 198, n° 4993.

[191] TROESCHER, *op. cit.* (note 41), p. 200.

[192] DURRIEU, *op. cit.* (cf. note 37), p. 381.

[193] LA MURE, *op. cit.* (cf. note 145), p. 71.

fait part de son admiration pour les peintures du Mans[194], il est possible que son épouse ait décidé du programme iconographique de Saint-Bonnet en s'inspirant directement de celui de la cathédrale pour laquelle Louis II avait marqué son attachement.

Cette interprétation est fort plausible car Anne Dauphine apportait à cette époque une attention au culte des défunts, en particulier de ses parents et de son époux[195]. En 1414, elle fonda trois prébendes soumises à la règle des Bénédictins de l'Île-Barbe destinées à célébrer certains offices dans l'église de son château de Cleppé en souvenir de son mari et de ses parents. En 1415, elle établit six messes par semaine pour l'âme de sa mère en l'église du prieuré de Sauvigneux. Elle fonda encore, l'année suivante, six messes de requiem pour le salut de l'âme de son oncle Louis I (1279-1342). Elle veilla par ailleurs à faire appliquer les fondations et les legs ordonnés par son époux, ses parents et ses ancêtres. Le 12 janvier 1412, elle confirma la fondation des Célestins de Vichy faite par Louis II en 1410. Tous ces faits dénotent une piété soucieuse de cultiver la mémoire des proches et des membres défunts de la famille. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre le décor de la chapelle basse de Saint-Bonnet-le-Château. Nous vérifierons ultérieurement le rôle d'Anne Dauphine par l'analyse des sources iconographiques des peintures qui couvrent la voûte de la chapelle basse de Saint-Bonnet.

2.2.8 - Conclusion

Nous pouvons désormais avancer l'idée que cette chapelle basse était un oratoire d'Anne Dauphine, comtesse de Forez, et qu'elle a contribué à la réalisation du décor de la chapelle basse. Il y a donc tout lieu de penser que la commande des peintures murales de la chapelle basse de Saint-Bonnet s'est faite en deux temps. Première étape : Guillaume Taillefer a confié deux milles livres pour la fondation de la nouvelle église juste avant sa mort en 1399. Son ami très proche, Bonnet Greyset, s'est chargé de la bonne exécution du testament comprenant la fondation de la chapelle basse. Les deux milles livres tournois furent toutefois absorbés par les premiers travaux[196]. Aussi l'exécution des peintures aura-t-elle été suspendue en cours de route. La seconde étape fut provoquée sous l'impulsion du nouveau mécène. La décoration de la voûte fut reprise grâce à la fondation d'Anne Dauphine, seigneur de Saint-Bonnet, qui utilisa l'édifice comme oratoire privé. Cet épisode se situe très certainement après la mort, en 1410, de son époux Louis II. À cette occasion elle ordonna la peinture de la voûte décorée avec la devise de l'ordre de l'*Espérance* et un blason de Louis II, en plus des éléments de musique notée dédiés à la Vierge pour le salut de l'âme du défunt. On comprend désormais pourquoi Anne Dauphine et Louis II ne sont pas représentés comme d'autres donateurs dans la scène du *Couronnement de la Vierge* sur le mur ouest, parce qu'il est antérieur. Et plutôt qu'un ajout ou une reprise à cette peinture murale, Anne Dauphine choisit d'exalter sa famille et son époux en développant un nouveau programme sur les parties encore vierges

[194] À propos de la vie conjugale d'Anne Dauphine et de Louis II, voir MAYÈRE, *op. cit.* (cf. note 140), p. 56-62.

[195] MAYÈRE, *op. cit.* (cf. note 140), p. 178-179.

[196] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 223.

.

TROISIÈME PARTIE
MOTIFS ET PROGRAMMES ICONOGRAPHIQUES

3.1 - Introduction de l'étude iconographique

Il n'est pas d'iconographie évidente, d'image simple, particulièrement dans le champ religieux. Les images associées, formant récit, voient de surcroît leurs sens amplifiés. Or la chapelle basse de Saint-Bonnet a pour particularité d'être couverte de peintures de bas en haut, sans aucune surface laissée libre. Elle tranche avec la nudité des autres murs du sanctuaire et fit donc l'objet d'une attention particulière, décorative et programmatique. Ses dimensions relativement modestes ont cependant conduit à une condensation du récit biblique et à une sélection de quelques sujets seulement. Ces choix iconographiques ne peuvent être envisagés sans leur ordonnancement.

Mais cette analyse suppose en préalable l'examen de chaque sujet, chaque motif, pris un à un, dans sa profondeur historique, obligeant à considérer ses origines et son évolution. Elle aboutit logiquement à une autre enquête, plus horizontale, c'est-à-dire géographique, pour réfléchir aux modèles disponibles auxquels l'artiste a pu puiser. La comparaison avec les œuvres contemporaines produites dans les régions voisines ou susceptibles d'avoir été vues permet de mesurer l'inventivité du peintre et de poser quelques jalons de son parcours comme d'une autre façon, plus tard, l'étude stylistique.

L'autre originalité de la chapelle basse de Saint-Bonnet consiste dans la succession et la fusion de deux campagnes de peintures - signalées dans notre historique - produites par la même main mais au profit de commanditaires différents. Il y eut deux intentions successives et rapprochées. L'iconographie fut d'abord dévotionnelle avant de devenir aussi emblématique et dynastique, plus spécifique et savante, par l'introduction des *Anges musiciens* sur la voûte. La seconde campagne parachevant le décor ne remania pas les peintures en place mais y ajouta une dernière image qui se fondit au programme déjà établi, selon des principes spatiaux éprouvés. Ce fut là aussi le talent du Maître de Saint-Bonnet.

3.2 - *Les Quatre Évangélistes*

3.2.1 - Description

Les quatre Évangélistes sont représentés dans divers compartiments des voûtes du chœur **[Fig. 25]**. Ils sont en train d'écrire leur évangile respectif, chacun à son pupitre, chacun accompagné de son symbole, représentés sur un fond rouge semé de trèfles noirs. Neuf des sujets représentés dans cette chapelle - l'*Annonciation*, l'*Annonce aux Bergers*, la *Nativité,* l'*Adoration des Mages*, la *Crucifixion*, *Ponce Pilate les Pharisiens et les soldats,* la *Mise au tombeau*, l'*Apparition du Christ à Marie-Madeleine* et l'*Enfer* - sont empruntés au Nouveau Testament. Les Évangélistes préfacent, en quelque sorte, ce programme iconographique. Ils sont réunis deux à deux dans deux compartiments.

Saint Matthieu [Fig. 26] est peint sur le voûtain gauche du compartiment axial. L'écritoire amovible est disposé dans un encadrement en bois et le siège est solidaire de cette construction coiffée d'une voûte à caissons elle aussi de bois. Sous le siège se cache un chat à l'affut reconnaissable à ses moustaches. Matthieu, la tête levée et le regard dirigé vers le ciel, semble en quête d'inspiration céleste.

Dans le livre ouvert sur lequel repose sa main gauche, l'ange désigne de sa main droite le début de l'Évangile du premier dimanche de Carême écrit sur la page de droite : « In illo tempore ductus est Ihesus in desertum » (En ce temps-là Jésus fut emmené au désert) (Mt 4, 1). Le mobilier comporte un coffre bas sur pieds, sur lequel reposent une carafe, un verre et un parchemin roulé où l'on peut lire : « datum ultime die mensis oct<obris> ... ... » (donné le jour du mois d'octobre). Le sceau appendu au rouleau indique à l'évidence qu'il s'agit d'une charte. Derrière l'Évangéliste, sur une planche qui semble aussi amovible, reposent trois manuscrits. Le premier présente des fermoirs clos et une couverture rouge. Le deuxième, ouvert en son milieu, ne présente pas de texte. Le troisième également ouvert comporte le texte suivant : « Secundum Mattheum. In illo tempore loquebatur Ihesus » (Selon Matthieu. En ce temps-là Jésus avait parlé) (Mt 22, 1). Une lanière claire, clouée au-dessus de ce rayonnage, sert à accrocher une série d'objets, un petit livre fermé et divers instruments utiles au copiste : deux encriers contenant respectivement de l'encre rouge et noire, une paire de ciseaux, un compas et un peigne à réglures destiné à préparer la page blanche[197].

Saint Jean occupe le voûtain droit symétrique à celui de saint Matthieu. Vêtu d'un manteau rouge brodé d'or **[Fig. 27]**, il est assis sur une sorte de fauteuil protégé d'une singulière structure recouverte de rideaux verts protégeant une espèce d'estrade en bois. Il tient un manuscrit ouvert où l'on peut lire les premiers mots de son Évangile : « Secundum Iohanem. In principio erat verbum » (Selon Jean. Au début était le verbe) (Ioh

[197] À propos des outils de copiste, voir notamment DESTREZ, Jean, « L'outillage des copistes du XIII^e^ et du XIV^e^ siècles », *in* LANG, Albert/LECHNER, Josef/SCHMAUS, Michael, *Aus der Geisteswelt des Mittelalters : Studien und Texte Martin Grabmann zur Vollendung des 60. Lebensjahres*, Munich, 1959, p. 19-35 ; GUMBERT, Johann Peter, « Le copiste médiéval : outils, postures », *Gazette du livre médiéval*, n° 32, printemps 1998, p. 1-7.

1, 1). Sa main gauche semble reposer sur un autre livre dont on n'aperçoit que la tranche et deux fermoirs ouverts. Sur son pupitre de structure hexagonale à double étage, reposent cinq autres volumes de formats divers tous fermés dont l'un présente une somptueuse reliure noire ornée de cinq boulons. En outre, le meuble comporte encore un chandelier, un plumier et deux encriers dont l'un, métallique et ouvragé, porte trois stylets. Il sert aussi de perchoir à l'aigle du saint qui ainsi domine Jean et semble l'inspirer.

Saint Marc, sur le voûtain du compartiment sud, occupe un espace délimité par une porte et un plafond en bois **[Fig. 28]**. Il est assis de face et porte un manteau rouge. Le lion dressé sur ses pattes arrières, tel un chat, s'appuie sur son épaule et semble lui parler à l'oreille. Le saint est représenté taillant de la main droite une plume qu'il maintient de l'autre, les deux reposant sur un livre ouvert où l'on peut lire « Secundum Marchum » suivi de l'incipit-type introduisant la récitation de la péricope évangélique lors de la messe « In illo tempore » (Selon Marc. En ce temps-là). On aperçoit en outre une boîte comportant un encrier et trois compartiments contenant des instruments nécessaires pour allumer une lampe : un briquet métallique, peut-être des silex gris et possiblement des mèches de couleur claire. Derrière lui, un pupitre pivotant de structure hexagonale, à deux étages, porte cinq volumes, un encrier et un rouleau. Deux des livres sont ouverts, l'un sur des pages vierges et l'autre sur le début de l'Évangile de la messe de l'Ascension : « Secundum Marchum. In illo tempore recumbenti<bus> » (Lc 16, 14). Plus haut on aperçoit un rouleau dont la première ligne porte le début d'une date : « Anno domini M. » (En l'an M.) - la suite est masquée par la tranche du rouleau.

Saint Luc est figuré de profil dans le voûtain qui fait pendant **[Fig. 29]**. Il est assis dans une chaise curule, à son pupitre, dans un espace entouré d'une structure en bois, le taureau à ses pieds. Il taille sa plume devant un livre où l'on peut lire l'incipit de l'Évangile de la messe de l'Annonciation « Secundum Lucam. In illo tempore missus est angelus Gabriel a d<eo> » (Selon Luc. En ce temps-là l'ange Gabriel fut envoyé par Dieu) (Lc 1, 26). Sur le pupitre reposent deux encriers pour les encres rouge et noire, trois livres fermés et un autre ouvert sur des pages blanches. Sous le pupitre nous entrevoyons divers ustensiles difficilement identifiables parmi lesquels nous pensons reconnaître un chandelier circulaire décroché de son plafond et une mouchette (un ciseau à mèches servant aussi d'éteignoir). Derrière saint Luc, on aperçoit, au-dessus d'une carafe rangée dans une niche, une coupe et un morceau de pain. Un couteau vu de biais métamorphose ces symboles eucharistiques en une véritable nature morte.

3.2.2 - Les voûtes comme support aux *Quatre Évangélistes*

Les portraits des quatre Évangélistes qui sont assis chacun sur une chaise devant un pupitre relèvent d'une typologie traditionnelle que l'on remarque souvent dans les évangéliaires. Nous en trouvons les plus anciens exemples dans l'enluminure carolingienne avec l'*Évangéliaire de Godescal* (781-783, Paris, BnF, Mss, NAF 1203) **[Fig. 84]**. Depuis lors, ce schéma iconographique a subi peu de variations au fil du temps, sinon dans les détails.

Dans le domaine des peintures murales, on dispose souvent ce sujet dans les quatre compartiments d'une voûte. La structure appelle ou favorise cette iconographie. Giacomo Jaquerio, peintre de Savoie au service d'Amédée VIII a réalisé vers 1415 les *Quatre Évangélistes* sur les voûtes de la sacristie de l'Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso (Buttigliera Alta) **[Fig. 576 a]**. Les Évangélistes y sont assis sur des cathèdres

de pierre devant des pupitres de bois représentés de face. Ce qui évoque le *Psautier de Jean de Berry* d'André Beauneveu réalisé vers 1386 (Paris, BnF, Mss, Fr. 13091) où les apôtres et les prophètes sont représentés sur des cathèdres monumentales[198] **[Fig. 324]**.

Après l'œuvre de Jaquerio, au cours de la deuxième moitié du XV^e^ siècle et de la première moitié du XVI^e^, les *Quatre Evangélistes* figurés sur les voûtes étaient très fréquents dans la région alpine[199], en Dauphiné, Piémont, Savoie, Ligurie et dans le Comté de Nice, souvent dans les quatre compartiments autour d'une clef et dans un format adapté au cadre architectural[200].

Les Évangélistes de Saint-Bonnet se tiennent sur des chaises, non sur une cathèdre monumentale comme ceux de Jaquerio car le point de vue est rarement frontal et le souci de perspective s'applique moins à un objet exclusif qu'à tout l'espace « domestique » pour un rendu pittoresque visant parfois une forme de réalisme symbolique. D'autres peintres contemporains travaillent ce motif en accordant une importance au

---

[198] GARDET, Clément, « Giacomo Jaquerio », *in Congrès archéologique du Piémont en 1971, 129^e^ session*, Paris, 1977, (p. 514-547) p. 518 ; ENAUD, François, « Une découverte : les fresques de l'ancienne église des Cordeliers de Briançon », *Les Monuments historiques de France*, n° 4, 1976, p. 42 ; ENAUD, Francois, *Les peintures murales découvertes dans les restes de l'Ancienne église des cordeliers d'Embrun,* Gap, 1978, p. 67.

[199] ENAUD, *op. cit.* (cf. note 198), 1978, p. 27 ; DESVIGNES-MALLET, Chantal, « Embrun. Chef-lieu. Ancienne église des Cordeliers », *Peintures murales des Hautes-Alpes XV^e^-XVI^e^ siècles*, cahier de l'Inventaire n° 7, Aix-en-Provence, 1987, (p. 97-113), p. 86 et p. 249 note 47. Dans cet ouvrage, Chantal Desvignes-Mallet compte au moins quatorze témoins des *Quatre Évangélistes* (ou des prophètes et des docteurs) assis sur les chaires monumentales, dont une grande partie est figurée sur les voûtes. Nous reprenons sa liste à laquelle nous ajoutons les dates, lorsqu'elles nous sont connues : ancienne église des Cordeliers de Briançon, vers 1460-1470 (*Quatre Évangélistes* sur une voûte en berceau) ; ancienne église des Cordeliers d'Embrun, vers 1443-1450 (seulement saint Jean dans un compartiment) ; chapelle de Notre-Dame-des-Fontaines de la Brigue, 1481 ; chapelle Notre-Dame-de-Protection à Cagnes-sur-Mer, XVI^e^ s. ; chapelle Saint-Thomas à Thorame-Basse (dans la partie orientale des Alpes-de-Haute-Provence), XVI^e^ s. ; Pieve di San Pietro de Pianezza, milieu du XV^e^ s. ; sacristie de l'Abbazia di San'Antonio di Ranverso, vers 1415 ; Chiesa di San Fiorenzo de Bastia Mondovi, 1472 ; Cappella di San Bernardo e San Maurizio Pietro di Saluzzo de Valgrana, deuxième moitié du XV^e^ s. ; Chiesa di San Bernardo de Pigna, 1482 ; Chiesa di de Piani d'Imperia ; Cappella del palazzo episcopale d'Albenga en Ligurie ; Capella Gallieri de la Chiesa di Santa Maria della Scala de Chieri, vers 1414-1418. On peut enrichir la liste par ces autres exemples : Chiesa parrocchiale di Sainte-Marie-de-l'Assomption de Elva (Haut Piémont), vers 1470 ; Chiesa di San Sebastiano de Pecetto Torinese, deuxième moitié du XV^e^ s. (*Quatre Évangélistes* assis autour d'un grand pupitre dans un compartiment) ; Temple de Saint-Gervais, chapelle de Tous-les-Saints, entre 1439 et 1446 (*Quatre Évangélistes* assis autour d'un grand pupitre sur une voûte en berceau).

[200] Les *Quatre Évangélistes* de l'Ancienne église des Cordeliers d'Embrun et de l'Ancienne église des Cordeliers de Briançon sont les deux œuvres importantes de l'époque. Sur la première voir ROQUES, *op. cit.* (cf. note 75), p. 99 ; GARDET, Clément, « Les fresques de l'Ancienne église des Cordeliers d'Embrun », *in Congrès archéologique de France, 130^e^ session, 1972, Dauphiné,* Paris, 1974, p. 152-161 ; ENAUD, *op. cit.* (cf. note 198), 1978 ; DESVIGNES-MALLET, *op. cit.* (cf. note 199). À propos de l'Ancienne église des Cordeliers de Briançon voir ENAUD, *op. cit.* (cf. note 198), 1976 ; BREZZI, Rossetti, « La pittura in Valle di Susa tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento », *in* ROMANO, Giovanni (dir.), *Valle di Susa : arte e storia dall'XI al XVIII secolo,* cat. exp., Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1977, p. 181-203 ; DESVIGNES-MALLET, « Briançon. Chef-lieu Ancienne église des Cordeliers », *in Peintures murales des Hautes-Alpes XV^e^ - XVI^e^…*, *op. cit.* (cf. note 199), p. 73-87, fig. 37-47 ; PARAVY, Pierrette, « Iconographie et pastorale dans le diocèse d'Embrun à la veille de la Réforme », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge*, t. 106, n° 1, 1994, p. 141-151.

mobilier et au pittoresque de l'action comme Guglielmetto Fantini dans la seconde moitié du XV^e^ siècle à la Chiesa San Sebastiano à Pecetto Torinese[201] **[Fig. 85 a]**. On y retrouve un chat[202] **[Fig. 85 b]** sous la chaise de saint Matthieu qui montre une certaine parenté avec celui de Saint-Bonnet **[Fig. 86]** ; mais ce dernier apparemment privé de sa souri.

Disposant dans l'abside de trois compartiments, le peintre de Saint-Bonnet, dès lors qu'il retenait la peinture des Évangélistes, les a répartis sur quatre voûtains, laissant libre le troisième compartiment pour la peinture des *Anges pleurants*. Ceux-ci sont logiquement peints au-dessus de la *Crucifixion* du mur nord. Cette observation oblige alors à noter que saint Luc, rapportant seul dans les Évangiles l'épisode de l'*Annonciation*, figure dans le compartiment surmontant ce sujet figuré sur le mur sud (Lc 1. 23-38). Le peintre de Saint-Bonnet s'est donc efforcé de raccorder les sujets des voûtes à ceux des murs. Le programme iconographique se développe en conséquence sur une étendue qui est non seulement horizontale et circulaire mais aussi verticale.

[201] Sur les fresques de la Chiesa di San Sebastiano de Pecetto Torinese voir KAFTAL, George, *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Florence, 1985, p. 494 ; LEANDRI MORIN, Marie-Pierre, « Représentations provençales et piémontaises de la vie de saint Sébastien : procédés narratifs et sources textuelles », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age*, t. 109, n° 2, 1997, p. 569-601 ; BENEDETTO, Carola (dir.), *La chiesa di san Sebastiano tra le Fiandre e le vie dei pellegrini*, Savigliano (Cuneo), 2014 (bibliographie mise à jour p. 55-56). Depuis la fin du XIV^e^ siècle les fresques de la Chiesa de San Sebastiano ont été restaurées : en 1896-1898, en 1946, en 1950, en 1990 et enfin en 1990. À propos de l'histoire de la restauration voir GAZZOLA, Silvia, « One example of territory's safeguard : the church of St. Sebastian in Pecetto Torinese », *in* BENEDETTO (dir.), *op. cit.* (cf. note 201), p. 10-12.

[202] On ignore le symbole ou la signification de la représentation des chats de Pecetto Torinese et de Saint-Bonnet. Le chat est souvent associé à l'idée du mal ou de Satan. Il est peut-être là pour rappeler la parole de l'Évangile « Mais délivre-nous du mal » (Mt 6,13). Voir FEUILLET, Michel, « Le bestiaire de l'*Annonciation* : l'hirondelle, l'escargot, l'écureuil et le chat », *Italies* [En ligne], 12 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 31 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/italies/2155 ; DOI : 10.4000/italies.2155

3.3 - *L'Annonciation*

3.3.1 - Description

L'*Annonciation*[203] est représentée sur l'un des panneaux du chœur à fond rouge orienté au Sud-Est, de part et d'autre d'une fenêtre **[Fig. 30]**. La Vierge dans sa chambre occupe la partie gauche et l'archange Gabriel la droite. La Vierge se tient debout entre un fauteuil et un pupitre sur lequel repose un livre. Elle lève sa main gauche à hauteur de son cœur et se tourne vers Gabriel en écoutant sa parole. De sa main droite, elle désigne le texte de l'Évangile selon saint Luc : « ecce ancilla domini fiat michi » (Je suis la servante du Seigneur, qu'il soit fait <selon ta parole>) (Lc 1, 38). Dans le coin inférieur on distingue une fleur de lys, symbole de pureté, ainsi qu'une fenêtre ronde grillagée. Le lieu où elle se tient est bordé d'un rideau bleu clair qui fait presque office de dais, l'ensemble est d'ailleurs surmonté d'un motif crénelé formant une sorte de couronne.

De l'autre côté de la fenêtre Gabriel est revêtu d'un ample manteau richement brodé d'or et ses ailes en plumes de paon sont largement déployées. Le phylactère qui s'élève de sa bouche porte l'inscription « Ave Maria gracia plena dominus tecum bene<dicta tu in mulieribus> (Je vous salue Marie pleine de grâce, le Seigneur est avec vous) (Lu 1, 28).

Georg Troescher rapproche l'*Annonciation* de Saint-Bonnet de la fresque de Giotto à la Cappella degli Scrovegni de Padoue (1303-1305) qui se présente dans des espaces révélés par des rideaux tirés[204] **[Fig. 87]**. Giotto y a réalisé une *Annonciation* où la Vierge semble logée dans une cavité du mur peinte en trompe-l'œil. Même si le peintre de Saint-Bonnet n'est pas parvenu à réaliser la même illusion, il semble bien qu'il ait introduit le motif des rideaux avec la même intention.

Au niveau de la composition, nous pouvons rapprocher l'*Annonciation* de Saint-Bonnet de celle de Jaquerio dans la sacristie de l'Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso (vers 1415) **[Fig. 571]**. La Vierge et

---

[203] Sur l'iconographie de l'*Annonciation* voir, RUDRAUF, Lucien, *L'Annonciation : étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, Paris, 1943 ; EMMINGHAUS, Johannes Heinrich, « Verkündigung an Maria », *in* KIRSCHBAUM, Engelbert et BANDMANN, Günter (dir.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 4, Rome/Fribourg/Bâle/Vienne, 1972, col. 422-437 ; SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art,* vol. 1, New York, 1971, p. 33-52 ; ARASSE, Daniel, *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, 1999 ; PAPASTAVROU, Hélène, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XI^e au XV^e siècle : l'Annonciation*, Venise, 2007 ; KARAGIANNI, Alexandra, *Recherches sur l'iconographie mariale en France dans la peinture murale du XIII^e au XV^e siècles : le thème de l'Annonciation de la Vierge,* thèse de doctorat de l'Université Panthéon-Sorbonne, 2009 ; FERRARO, Séverine, *Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie. Des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente,* thèse de doctorat de l'Université de Bourgogne, 2012, p. 266-378 ; CHASSEY, Eric de (dir.), *L'Annonciation : hommage à Daniel Arasse*, Paris 2013 (*Studiolo*, n° 10).

[204] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 192.

Gabriel sont représentés de part et d'autre d'une fenêtre et se tiennent sensiblement à la même hauteur. L'espace est suggéré par une simple ligne démarquant le sol du mur du fond qui fait l'objet d'un soin décoratif particulier. Il est d'un côté, bleu encadré de vert ; de l'autre rouge bordé de vert. Il importe de noter que la Vierge occupe la gauche et Gabriel la droite comme à Saint-Bonnet, ce qui n'est pas habituel.

3.3.2 - L'inversion de la Vierge et de Gabriel : une question de point de vue

Traditionnellement la Vierge est placée à droite et Gabriel à gauche, et ce depuis le IIIe siècle, soit depuis les temps les plus anciens de l'iconographie de l'*Annonciation*. Cette formule était probablement choisie en raison des habitudes de lecture : en regardant une peinture, notre regard se dirige naturellement de la gauche vers la droite, épousant le sens de la lecture des textes. Selon l'Évangile qui rapporte cette scène (Lu 1, 26-38), Gabriel s'adresse tout d'abord à la Vierge qui lui répond ensuite. Il est donc convenu de voir tout d'abord Gabriel à gauche qui délivre sa parole, puis le regard se tournant vers la droite, la Vierge qui lui répond[205]. La disposition spatiale des personnages correspond à la transcription plastique de la prise de parole.

À la fin du Moyen-Âge, cette disposition s'inverse parfois. Les représentations de l'*Annonciation* où la Vierge est disposée à gauche et Gabriel à droite commencent à s'imposer. En Allemagne, au cours du XIVe siècle, cette formule était déjà courante[206]. En France, elle apparaît après 1415[207]. Don Denny montre qu'un des premiers exemples est la miniature des *Heures dites de Joseph Bonaparte* (Maître de la Mazarine, vers 1415, Paris, BnF, Mss, Lat. 10538, f. 31) **[Fig. 88]** et considère que l'*Annonciation* de Saint-Bonnet comme un des premiers exemples de l'art monumental[208].

Dans l'art flamand, cette inversion apparaît pour la première fois au revers d'un volet du triptyque de Portinari peint par Hugo van der Goes (vers 1475, Florence, Gallerie degli Uffizi) **[Fig. 89]**. L'influence de l'atelier d'Hugo van der Goes a fait que ce nouveau modèle a connu une certaine notoriété pour devenir un standard à la fin du XVe et au début du XVIe siècle[209]. À partir de 1500 environ, ce type de représentation s'est également imposé en Bohême[210]. Denny n'indique pour l'Italie que trois exemples de l'*Annonciation* à lire à partir de la droite au XVe siècle : l'*Annonciation* de Filippo Lippi réalisée entre 1445 et 1450 (huile sur panneau, Rome, Galleria Doria Pamphilj), celle de Carlo Crivelli réalisée en 1468 (une partie du retable de Chiesa dei Santi Lorenzo e Silvestro de Massa Fermana) et un tableau anonyme du Nord de l'Italie au début du XVe siècle (Missouri, Saint Louis Art Museum)[211].

---

[205] Pour la disposition à gauche de la Vierge de l'*Annonciation,* voir DENNY, Don, *Annunciation from the Right from Early Christian Times to the 16th Century,* New York et Londres, 1977.

[206] DENNY, *op. cit.* (cf. note 205)*,* p. 109.

[207] DENNY, *op. cit.* (cf. note 205)*,* p. 52. À propos de l'*Annonciation* à droite en France voir aussi PANOFSKY, Erwin, *Early Netherlandish painting : its origin and character,* Cambridge, 1966 (rééd.), p. 504, note 4.

[208] DENNY, *op. cit.* (cf. note 205)*,* p. 69-70.

[209] DENNY, *op. cit.* (cf. note 205)*,* p. 92.

[210] DENNY, *op. cit.* (cf. note 205)*,* p. 108-109.

[211] DENNY, *op. cit.* (cf. note 205)*,* p. 112.

D'après Don Denny, ce changement tiendrait à l'importance accrue accordée au culte de la Vierge. Plusieurs passages de la Bible attestent également que la droite est la place d'honneur[212] et les artistes se conforment à cette doctrine bien établie. Ainsi, dans le *Jugement dernier*, les damnés sont à la gauche du Christ et les Élus à sa droite. De même, dans la *Crucifixion*, le mauvais larron se trouve souvent à gauche du Christ tandis que le bon est à sa droite. Dans l'*Annonciation* la Vierge peinte à gauche se situe, si l'on quitte le point de la vue subjectif du spectateur, à droite du messager divin.

Ce type de représentation se retrouve au demeurant dans le drame liturgique de l'*Annonciation* donné lors de la Missa aurea célébrée le Mercredi des Quatre-Temps de l'Avent qui connait une certaine diffusion en Allemagne, en France et dans les Flandres vers la fin du Moyen-Âge[213]. Selon une description de cette mise en scène en la collégiale de Saint-Omer[214], Gabriel est à gauche du retable, tandis que la Vierge se trouve à sa droite. Dans le drame liturgique comme dans les représentations picturales, le positionnement de la Vierge est subordonné à son prestige au regard de la présence divine elle-même[215]. Notons encore qu'au Moyen Âge, particulièrement depuis les écrits de Suger, la lumière est considérée comme une manifestation divine et qu'elle entre opportunément dans la chapelle basse de Saint-Bonnet à travers la fenêtre séparant la Vierge de l'archange.

3.3.3 - L'*Annonciation* de Giacomo Jaquerio et son école : une possible influence

Bien que Don Denny les ait ignorées, ce type d'*Annonciations* se retrouve également dans des peintures de Giacomo Jaquerio et de son école[216].

Dans l'Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, l'*Annonciation* que l'on vient d'observer adopte le schèma où la Vierge est placée à gauche. On y trouve une autre *Annonciation* qui avait été réalisée avant 1406 et où la Vierge se penche, les mains jointes tendues vers Gabriel. Ce dernier porte un phylactère avec le texte de l'Évangile de saint Luc, partiellement effacé : « <Ave gratia> plena dominus tecum benedicta tu » (Lc 1, 28) **[Fig. 556]**.

---

[212] Sur le symbolisme de la droite, voir BERTRAND, Pierre-Michel, *La symbolique de la droite et de la gauche au moyen âge et au début des temps modernes : études d'anthropologie sociale et d'iconographie,* thèse de doctorat de l'Université Panthéon-Sorbonne, 1998 ; BERTRAND, Pierre-Michel, « La Fortune mi-partie : un exemple de la symbolique de la droite et de la gauche au moyen âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 40, nº 160, 1997, p. 373-379.

[213] YOUNG, Karl, *The Drama of the Medieval Church*, vol. II, Oxford, 1933, p. 246.

[214] Texte daté du 12 octobre 1543. Le texte est traduit dans DESCHAMPS DE PAS, Louis, *Mémoires de la Société des antiquaires de la Morinie 1887*, t. 20, 1886-1887, p. 209-210.

[215] DENNY, *op. cit.* (cf. note 205), p. 60-61.

[216] Pour la notion d'école, voir, Elsig Frédéric, « Les limites de la notion d' "école" : le cas de la peinture en Bourgogne aux XV^e^ et XVI^e^ siècles », *in* PELTRE, Christine et LORENTZ, Philippe (dir.), *La notion d'« École »*, Strasbourg, 2007, p. 43-57 ; LORENTZ, Philippe, « L'étude de la peinture médiévale : quelques cas d' "écoles" », *in* PELTRE, Christine et LORENTZ, Philippe (dir.), *Ibid*, p. 191-201.

Cette disposition de la scène devint un standard de l'*Annonciation* de Jaquerio et des peintres sous son influence. Observons l'*Annonciation* dans la Pieve di San Pietro de Pianezza, qui se trouve sur le mur central de l'abside, réalisée par un collaborateur de Giacomo Jaquerio vers 1420[217] **[Fig. 509]**. La Vierge et Gabriel sont disposés de part et d'autre d'un oculus sous lequel est représenté un vase avec des lys. L'archange Gabriel tient un phylactère portant l'inscription : « Ave gratia plean dominus te<cum> » (Lc 1, 28). La Vierge se trouve ici à gauche et Gabriel à droite. Cette église possède encore une autre représentation de l'*Annonciation* à fresque sur le mur de la Cappella di San Biagio, réalisée au milieu du XV^e^ siècle par un peintre influencé par le style de Jaquerio[218] **[Fig. 90]**. La Vierge est agenouillée devant l'écritoire sur lequel repose un livre. Au-dessus de sa tête on aperçoit en outre une colombe et, plus à droite, un phylactère sur lequel on lit « Ecce ancilla Domini fiat secundum verbum tuum » (Lc 1, 38). Gabriel se trouve à droite et pointe de la main gauche un phylactère au texte très effacé reproduisant les paroles de la salutation angélique. De même, le Castello di Fénis possède une fresque réalisée entre 1415 et 1420[219] par l'atelier de Jaquerio représentant à l'intérieur de médaillons la Vierge placée à gauche de Gabriel sur le mur sud de la chapelle **[Fig. 91]**.

[217] Datation d'après CASTELNUOVO, Enrico/DONATO, Giovanni/ PAGELLA, Enrica/ROSSETTI BREZZI, Elena (dir.), *Arte del Quattrocento nelle Alpi Occidentali : Percorsi dell architettura e della pittra murale*, Milan, 2006, p. 160.

[218] Datation d'après GIOVANNI, Adorno (dir.), *La Pieve di San Pietro : Scoprire Pianezza*, Alpignano, 2003, p. 52.

[219] Datation d'après CASTELNUOVO/DONATO/PAGELLA/ROSSETTI BREZZI, *op. cit.* (cf. note 217), p. 88.

3.4 - *L'Annonce aux Bergers*

3.4.1 - Description

L'*Annonce aux Bergers* se trouve dans la voûte et le tympan du cloître d'entrée sud **[Fig. 31]**, sur un fond rouge[220] altéré en jaune à cause de son état médiocre. Au sommet de la voûte, un ange porte un phylactère sur lequel est inscrit le texte « nuncio vobis gaudium magnum quia natus est Christus » extrait d'une antienne chantée aux Laudes de l'office de la Nativité. - *Corpus Antiphonalium Officii* n° 1404 (Lc 2, 10-11).

Dans l'ébrasement droit une bergère voilée de noir porte dans sa main gauche une quenouille reconnaissable au ruban qui entoure les fibres de la paillotte **[Fig. 92]**. Devant elle, un berger vu de dos s'appuie sur une houlette. Plusieurs moutons ou béliers et un chien blanc portant à son cou un collier rouge complètent ce tableau. Tous regardent vers l'ange. Dans l'ébrasement gauche, un autre berger tient un instrument à vent entre ses mains **[Fig. 93]** accompagné d'un chien noir s'appuyant sur ses pattes arrières. Des moutons occupent un massif rocailleux. Enfin sur le tympan, de part et d'autre d'un arbre dépouillé de ses feuilles un jeune et un vieux mouton sont affrontés **[Fig. 31]**.

3.4.2 - La présence d'une bergère : une nouveauté

L'évangile de Luc (2, 8-15) rapporte la scène où l'ange du Seigneur apparaît aux bergers qui gardent leur troupeau pendant la nuit. Gertrud Schiller relève qu'une des œuvres réalisées à une haute époque - un relief syrien du Ve siècle - fait actuellement partie d'un linteau du portail nord de la Basilica di San Marco de Venise. En Occident l'art carolingien retint ce sujet comme on le voit dans le *Sacramentaire de Drogon* (vers 845-855, Paris, BnF, Mss, Lat. 9428, 24v) **[Fig. 94]**. À Saint-Bonnet, la scène est située dans la petite voûte voisine de la *Nativité* et de *l'Adoration des Mages* représentée sur une surface plus grande. Elle serait conforme à la tradition dans ses grands traits, sans la présence de la bergère à quenouille qui rompt la communauté masculine des bergers.

Sa présence se généralisera au cours de la seconde moitié de XVe siècle comme dans certaines miniatures de Besançon (vers 1460-1470, Bibl. mun., ms. 141, f. 25 ; vers 1470-1480, Bibl. mun., ms. 150, f. 38v) **[Fig. 95-96]**, les *Heures dites de Yolande d'Aragon* (vers 1460-1470, Aix-en-Provence, Bibl. mun., ms. 22, p. 115) **[Fig. 97]** ou encore les *Heures de Jacques de Rambure* réalisées vers 1460 (Amiens, Bibl. mun., ms. 200, f. 53v) **[Fig. 98]**. Cependant, on ne possède que peu d'exemples contemporains des peintures de Saint-Bonnet, comme une miniature de la Bibliothèque municipale de Toulouse d'un livre d'heures à l'usage de Rome

[220] RÉAU, Louis, *Iconographie de la Bible,* t. II, nº 2, Paris, 1957, p. 232-233 ; notice non signée « Verkündigung an die Hirten », *in* KIRSCHBAUM et BANDMANN, *op. cit.* (cf. note 203), col. 421-422 ; SCHILLER, *op. cit.* (cf. note 203), p. 84-87.

réalisé vers 1410-1430 (Bibl. mun., ms. 2882, f. 49) **[Fig. 99]**. À supposer que le peintre de Saint-Bonnet ait repris ce motif en s'inspirant d'autres miniatures aujourd'hui perdues, il semble bien toutefois qu'il ait accompli, ce faisant, un geste novateur comme on l'a vu plus haut à propos de la disposition inversée de la Vierge et de Gabriel dans l'*Annonciation*.

3.5 - *La Nativité* et *l'Adoration des Mages*

3.5.1 - Description

La *Nativité* et l'*Adoration des Mages* sont réunies dans une seule et même composition sur le mur latéral sud[221] **[Fig. 32]**. Le centre de la scène est occupé par une construction largement ouverte qui, sous son toit, abrite la Sainte famille. La Vierge, les cheveux couverts par un voile, se redresse sur son lit où l'on aperçoit une taie d'oreiller tendue sur un coussin rouge[222]. Elle tient l'enfant Jésus de son bras gauche et, de sa main droite, saisit une étoffe blanche (un lange) que lui tend une une servante. À côté du lit on distingue la crèche qui a l'aspect d'un berceau.

Le nouveau né s'échappe des bras de sa mère pour ouvrir un calice offert par l'un des Mages, un vieil homme oriental que l'on peut identifier à Balthazar grâce aux lettres « b » et « t » extraites de son nom brodées sur son manteau rouge bordé d'or. Il s'agenouille devant la Vierge et son enfant, élève un calice de la main droite et a retiré sa couronne de l'autre. À l'extérieur, dressé de tout son haut, Mélchior identifiable par les lettres « m » et « ch » également extraites de son nom, pointe du doigt l'étoile qui les a guidés et porte un calice de sa main gauche. Plus à droite, apparaît un homme noir, Gaspard, représenté de profil et tournant le dos aux spectateurs. Son vêtement est magnifiquement décoré d'or et porte les lettres « g » et « p » extraites de son nom. Il exhibe également, en guise d'offrande, un calice de sa main gauche.

La troupe des rois occupe le reste de l'image et laisse voir des montures richement harnachées et des hommes aux couvre-chefs variés : casques divers, bonnet phrygien ou en crête de coq, calot ou barrette, avec

---

[221] Sur l'iconographie, voir CORNELL, Henrik, *The iconography of the nativity of Christ*, Uppsala, 1924 ; ROBB, David, « The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *The Art Bulletin*, vol. 18, nº 4, 1936, p. 480-526 ; RÉAU, *op. cit.* (cf. note 220), p. 213-255 ; WEIS, Adolf, « Drei Köning », *in* KIRSCHBAUM, Engelbert et BANDMANN, Günter (dir.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 1, Rome/Fribourg/Bâle/Vienne, 1968, col. 539-549 ; WILHELM, Pia, « Geburt Christ », *in* KIRSCHBAUM, Engelbert et BANDMANN, Günter (dir.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 2, 1970, Rome/Fribourg/Bâle/Vienne, col. 86-120 ; SCHILLER, *op. cit.* (cf. note 203), p. 58-88 et p. 100-114 ; HALL, *op. cit.* (cf. note 203), p. 219-221 ; FERRARO, *op. cit.* (cf. note 203), p. 411-512 ; BEAUD, Mathieu, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^e^ au XII^e^ siècle : le thème des Rois Mages et sa diffusion,* thèse de doctorat de l'Université de Bourgogne, 2012 ; MONREDON, Térence le Deschault de, « Mages, L'écuyer des rois », *Iconographica*, XIV, 2015, p. 128-140.

[222] La même taie d'oreiller et la Vierge voilée assise sur son lit apparaissent aussi dans la *Nativité* du panneau gauche du triptyque de l'église de Bad Wildungen, peint par Conrad von Soest en 1403 (*tempera* sur bois). Bien que les deux œuvres ne montrent pas de lien au niveau stylistique, on peut soupçonner une référence commune à ces deux peintures. Sur Conrad von Soest, CORLEY, Brigitte, *Conrad von Soest : painter among merchant princes*, Londres, 1996 ; SCHILP, Thomas et WELZEL, Barbara (dir.), *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa : Verlag für Regionalgeschichte*, Bielefeld, 2004 ; BUBERL, Brigitte (dir.), *Conrad von Soest : neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400*, Gütersloh, 2004.

tout l'apparat d'une cour princière. Plusieurs, à l'arrière-plan, regardent vers le haut en direction de l'étoile, c'est-à-dire aussi vers la voûte des anges musiciens **[Fig. 37]**. Nous apercevons enfin Joseph à la longue barbe blanche, occupé à chauffer du lait dans une marmite placée sur un foyer. Une carafe et une tasse sont déposées sur un petit meuble. Plus en retrait encore, on distingue l'écurie qui abrite l'âne et le bœuf[223].

3.5.2 - Composition iconographique : la trace d'un modèle perdu

L'Évangile de Luc (2, 7) décrit en une seule et courte phrase la *Nativité* du Christ : « Et elle mit au monde son fils premier-né. Elle l'enveloppa de langes et le coucha dans une mangeoire parce qu'il n'y avait pas de place pour eux dans la salle des hôtes ». Matthieu (2, 1-12) évoque les Mages et leurs offrandes. Du coup, la peinture a été enrichie par la description des Apocryphes ou la tradition. Le bœuf et l'âne sont évoqués pour la première fois au VII^e^ siècle dans l'Évangile apocryphe du Pseudo-Matthieu. Enfin Joseph occupé à chauffer du lait apparaît dans plusieurs mystères du XV^e^ siècle, en particulier dans le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, joué à Abbeville du 23 au 26 mai 1455 et publié en 1458[224].

Dans l'histoire de la représentation des peintures de la *Nativité*, deux types différents prédominent. Au cours de la première partie du Moyen Âge la *Nativité* montre toujours la Vierge étendue sur un lit avec l'enfant couché dans une crèche. Le lit présente souvent la forme d'un matelas arrondi plié sur lequel la Vierge est à moitié assise comme dans la *Nativité* de Saint-Bonnet. Ce type plus ancien et prédominant survit à travers le Moyen Âge jusqu'à la fin du XIV^e^ siècle. Mais il est une autre iconographie où la Vierge est représentée à genoux en adoration devant l'enfant placé sur le sol. Cette dernière représentation a évolué dans le mouvement mystique sous l'influence du vison de sainte Brigitte décrite dans les *Révélations*. Les deux représentations se rapportent à deux interprétations théologiques divergentes. Selon, la Vierge aurait enfanté dans la douleur ou aurait eu le privilège d'accoucher sans souffrance[225].

Saint-Bonnet relève donc du premier type, on trouve un Mage agenouillé à barbe blanche devant son lit. Comme déjà dit, Georg Troescher évoque une parenté avec la même scène des *Heures de Bruxelles* (avant 1402, Bruxelles, KBR, ms. 11060-61, p. 90) surtout pour la gestuelle du Mage le plus âgé[226] **[Fig. 5]** et parce qu'il estime que la saynète que compose la Vierge et son enfant est une réminiscence d'œuvres qu'il suppose de Beauneveu[227]. Il est un autre exemple dont le schéma iconographique nous paraît encore plus proche de celui de Saint-Bonnet. Il s'agit d'un panneau faisant partie du *Retable de saint Thomas Becket* (volet

---

[223] À propos du symbolisme de ces éléments voir, GROUSSET, René, « Le bœuf et l'âne à la nativité du Christ », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, vol. 4, nº 1, 1884, p. 334-344.

[224] MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, 1995 (rééd.), p. 51-52.

[225] RÉAU, *op. cit.* (cf. note 220), p. 218. Sur le développement du second type de *Nativité* au Moyen Âge voir, CORNELL, *op. cit.* (cf. note 221), p. 2-48.

[226] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 194.

[227] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 193.

extérieur)[228] réalisé par le Maître Francke vers 1424 actuellement conservé à la Kunsthalle de Hambourg **[Fig. 100]**. On y observe plusieurs similitudes : Joseph en train de travailler, la Vierge assise sur son lit, Jésus s'approchant curieux de l'offrande, un Mage agenouillé, un autre indiquant l'étoile de son doigt et le troisième en profil perdu qui relève sa tête vers l'étoile. Tous ces points nous permettent de supposer un modèle commun qui est ignoré aujourd'hui, mais qui pourrait être une œuvre de Jacquemart de Hesdin[229] ou bien d'un autre maître majeur de l'entourage du duc de Berry.

3.5.3 - Les costumes comme indices d'une culture picturale courtoise

Comme Georg Troescher et d'autres auteurs l'observent, on peut constater que les costumes des Mages arborent beaucoup d'or selon une mode propre au début du XV^e^ siècle comme en témoignent à leur manière, avec plus de luxe encore, les *Très Riches Heures du duc de Berry* (1411/12-1416, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 5) par les frères de Limbourg. Dans le manuscrit l'homme qui monte un cheval gris est peut-être Jean I^er^ de Bourbon, fils d'Anne Dauphine **[Fig. 101]** représenté à l'occasion de son mariage avec Marie de Berry en 1400[230]. Son manteau bleu richement brodé avec les manches très larges et un collier pendant dans son dos - une très longue chaîne d'or - est similaire à celui de Gaspard de Saint-Bonnet. un personnage qui suit le duc de Bourbon est coiffé de chapeaux rouge, dont la forme ressemble au chapeau blanc d'un des nobles dans la foule qui encombrent la partie supérieure de la scène de Saint-Bonnet **[Fig. 102-103]**. On retrouve d'ailleurs un autre personnage de Saint-Bonnet couvert d'un chapeau rouge conforme à celui d'un noble représenté dans les *Belles Heures du duc de Berry* (1405-1408/09, New York, Metropolitan Museum of Art, 54.1.1a, b, f. 223v) par les frères de Limbourg **[Fig. 104-105]**.

Les chevaliers de la fresque du *Dit des trois morts et des trois vifs* de la collégiale Saint-Victor-et-Sainte-Couronne d'Ennezat (1420) situé au Nord-Ouest de Saint-Bonnet, sont également vêtus selon la même mode luxueuse et ostentatoire[231] **[Fig. 928 a]**. Les deux peintres semblent bien la connaître, plus qu'à travers des

---

[228] À propos du *Retable de saint Thomas Becket*, voir LICHTWARK, Alfred von, *Meister Francke, 1424*, Hambourg, 1899 (réimp. Dresde, 2016) ; MARTENS, Bella, *Meister Francke*, Hambourg, 1929, p. 21-33, 55-98 et 111-116 ; PUTTFARKEN, Thomas, *Meister Francke und die Kunst um 1400 : Ausstellung zur Jahrhundert-Feier der Hamburger Kunsthalle, 30. Aug. bis 19. Okt. 1969*, Hambourg, 1969 ; SITT, Martina, *Glanzstücke eines Meisters, der nicht Francke hieß: Beobachtungen zur Malerei des Thomas-Altars*, Hambourg, 2014 ; NÜRNBERGER, Ulrike/RÄSÄNEN, Elina/ALBRECHT, Uwe, *Meister Francke Revisited*, Petersberg, 2017.

[229] Pour les influences de Jacquemart de Hesdin sur les œuvres de Maître Francke, voir SIMSON, Otto Georg von, « Meister Francke und Jacquemart de Hesdin », *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, t. 14/15, 1970, p. 79-82.

[230] On trouve sur les harnais des chevaux un emblème de la maison de Bourbon. De plus l'insigne porté par les hérauts ressemble à l'emblème de l'ordre de l'Écu d'or fondé par Louis II de Bourbon en 1367. Voir STIRNEMANN, Patricia et VILLELA-PETIT, Inès, *Les Très Riches Heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XV^e^ siècle*, Paris, 2004, p. 40-43. Pour la représentation du vêtement associé à la devise, voir VASSILIEVA-CODOGNET, Olga, « L'étoffe de ses rêves : le vêtement du prince et ses parures emblématiques à la fin du Moyen Âge », *Apparence(s)* [Online], 6 | 2015, Online since 25 August 2015, Connection on 31 July 2019. URL : http://journals.openedition.org/apparences/1309

[231] La similitude du collier d'or a été observée dans TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 211.

modèles seulement peints ou dessinés. Leurs personnages, à Saint-Bonnet et Ennezat, habitent véritablement leurs vêtements qui s'ajustent à leurs mouvements. Cet univers courtois ne leur est pas étranger.

3.6 - *La Crucifixion*

3.6.1 - Description

La *Crucifixion* représentée sur le mur nord de l'abside, couvre une surface de deux mètres de haut, sur trois de long **[Fig. 33]**. Comme le bâtiment s'élève à la verticale de la pente, le ruissellement des eaux a gagné la base des murs de l'abside. Ainsi exposé, le mur a absorbé par capillarité l'humidité et dégradé les couleurs qui au fil du temps ont disparu de la partie inférieure.

Il s'agit d'une grande composition comportant de nombreux personnages avec au centre le Christ en croix[232]. Sa silhouette et celles des autres crucifiés se détachent sur un fond doré. La tête sur le côté et les yeux clos, il est raide et du sang s'écoule de ses plaies[233].

Marie-Madeleine embrasse le pied de la croix où repose en évidence le crâne d'Adam[234]. À la droite du Christ l'âme du bon larron est embrassée par un ange blanc, à l'opposé l'âme du mauvais larron à la barbe noire et drue, est saisie par un diable noir. À la différence du Christ, ces deux personnages sont liés à leur croix et leur corps y sont plus contorsionnés[235] **[Fig. 106]**.

Sur la gauche **[Fig. 107]**, au premier plan, la Vierge aux traits pâles et aux bras pendants, s'évanouit, retenue par saint Jean. Plus en retrait, une femme sainte semble lui tenir le front. Une autre sainte de profil, en train de prier les mains jointes, complète le groupe. En retrait, une foule de personnes remplit le reste de l'espace jusqu'à la limite du mur. Ce sont des Juifs en turban et des soldats. Tous interrogent avec quelque anxiété un vieillard à cheval, pharisien coiffé d'un chapeau à larges bords qui argumente d'un geste doctoral et s'efforce de dissiper leurs craintes. Dans la partie inférieure deux personnages sont en conversation.

En bas à droite **[Fig. 108]**, figurent un bourreau, plusieurs soldats, des chevaux et des personnes portant des vêtements variés, d'allure orientale. Un homme qui pointe son doigt en direction du Christ porte un haut chapeau oriental. Le cavalier revêtu d'une veste bleue brodée de clous d'or, pourrait être le Centurion qui dit

---

[232] Sur l'iconographie de la *Crucifixion*, BOSKOVITS, Miklós, « Kreuzigung Christi », *in* KIRSCHBAUM et BANDMANN, *op. cit.* (cf. note 221), vol. 2, 1970, col. 606-642 ; SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, vol. 2, New York, 1972, p. 88-164 ; THOBY, Paul, *Le Crucifix, des origines au concile de Trente*, Nantes, 1959 ; FÜGLISTER, Robert L., *Das lebende Kreuz : ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung im Wort*, Einsiedeln, 1964 ; SEPIÈRE, Marie-Christine, *L'image d'un Dieu souffrant (IX^e^-X^e^ siècle) : aux origines du crucifix*, Paris, 1994.

[233] Jn 19, 34 « mais un des soldats lui perça le côté avec une lance, et aussitôt il sortit du sang et de l'eau ».

[234] Cette représentation des ossements provient de l'Évangile selon saint Luc 27, 33 « Arrivés en un lieu dit Golgotha, c'est-à-dire : Lieu-du-Crâne (ou Calvaire) ». Voir aussi Mc 15, 22, Lc 23, 33, Jn 19, 17.

[235] À propos de l'expression de la douleur des larrons et l'expérience sensible du spectateur médiéval voir MERBACK, Mitchell B., *The thief, the cross, and the wheel : pain and the spectacle of punishment in medieval and Renaissance Europe*, Londres, 1999.

« assurément, cet homme était Fils de Dieu »[236]. Plus à droite, un vieil homme à la longue barbe blanche, au nez aquilin et au teint olive est un Juif portant un chaperon blanc bordé d'or et, sur sa poitrine, divers insignes dorés symbolisant probablement la richesse ou le pouvoir du personnage. Un groupe composé de soldats aux nez aquilins et discutant, remplit le reste de cet espace. La partie inférieure contenait quelques figures de simples spectateurs, dont un personnage coiffé d'un chapeau rouge.

3.6.2 - Une grande composition à la façon italienne

Cette composition dramatique rassemblant un grand nombre de personnages remonte au relief de la *Passion* du tympan du portail de la Calende de la cathédrale de Rouen sculpté vers 1300[237] **[Fig. 109]**. On y trouve une foule de personnages dont la Vierge évanouie et le centurion levant la main. Jusqu'alors, la *Crucifixion* avait été représentée en France dans une composition plus simple : de part et d'autre de la croix, se tenaient la Vierge Marie et saint Jean, le porteur de la lance et celui de l'éponge. Les représentations de l'Église et de la Synagogue s'y ajoutaient souvent[238].

D'après Émile Mâle, la nouvelle composition dramatique de la *Crucifixion* qui orne le tympan du portail de la Calende a été inspirée d'œuvres italiennes[239]. Dès 1260, Nicola Pisano avait réalisé un relief sur un des panneaux de la chaire du baptistère de Pise **[Fig. 110]**, qui préfigure la composition dramatique du relief de Rouen. La Vierge y est évanouie, comme morte, et le centurion y proclame que le Christ est vraiment le Fils de Dieu. Nicola Pisano a ajouté en outre d'autres personnages que ceux qu'évoquent les Évangiles, et leur a donné des formes et des postures en fort relief influencées par le style d'un sarcophage romain de Campo Santo afin de pleinement remplir le cadre de figures[240]. Emile Mâle considère également la fresque de

---

[236] Mt 27, 54 « Le centenier et ceux qui étaient avec lui pour garder Jésus, ayant vu le tremblement de terre et ce qui venait d'arriver, furent saisis d'une grande frayeur, et dirent : Assurément, cet homme était Fils de Dieu » ; Mc 15, 39 « Le centenier, qui était en face de Jésus, voyant qu'il avait expiré de la sorte, dit : Assurément, cet homme était Fils de Dieu » ; Lc 23, 47 « Le centenier, voyant ce qui était arrivé, glorifia Dieu, et dit : Certainement, cet homme était juste ».

[237] Pour ce portatil, voir SCHLICHT, Markus, *La cathédrale de Rouen vers 1300 : un chantier majeur de la fin du Moyen Âge ; portail des libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*, Caen, 2005 ; DESCUBES, Jean-Charles (dir.), *Rouen : primatiale de Normandie*, Strasbourg, 2012.

[238] RÉAU, *op. cit.* (cf. note 220), p. 462-512.

[239] MÂLE, *op. cit.* (cf. note 224), p. 4.

[240] ANGIOLA, Eloise M., « Nicola Pisano, Federigo Visconti, and the Classical Style in Pisa », *The Art Bulletin*, vol. 59, nº 1, 1977, (p. 1-27) p. 12. Voir aussi WEINBERGER, Martin, « Nicola Pisano and the tradition of tuscan pulpito », *Gazette des Beaux-arts*, mars 1960, p. 129-146 ; MOSKOWITZ, Anita Fiderer, *Nicola & Giovanni Pisano : the pulpits : pious devotion, pious diversion*, Londres, 2005 ; BARASCH, Moshe, « A Silenus Surviving in Nicola Pisano », *The Art Bulletin*, vol. 58, nº 1, 1976, p. 13-18.

Cimabue[241] peinte vers 1290 dans l'église haute de la Basilica di San Francesco d'Assise comme l'une des premières œuvres proposant ce type de composition[242] **[Fig. 111]**.

On y trouve quelques structures iconographiques que le peintre de Saint-Bonnet a mises en œuvre en répartissant la Vierge évanouie, saint Jean et la sainte femme à gauche, puis les Juifs et le Centurion à droite ; en retenant le personnage qui désigne le Christ et Marie-Madeleine agenouillée devant la croix ; ou encore en figurant autour du crucifié les anges pleurants. Giotto a réalisé une *Crucifixion* de ce type sur le mur de la Capella di Scrovegni à l'Arena de Padoue entre 1303 et 1305[243] **[Fig. 112]**, qui servit de modèle à l'École florentine et même à l'École siennoise[244]. Ce modèle se diffusant sera celui de Saint-Bonnet.

3.6.3 - La *Crucifixion* d'Altichiero da Zevio : un possible modèle

La *Crucifixion* peinte entre 1379 et 1384 par Altichiero da Zevio dans l'Oratorio di San Giorgio de Padoue[245] **[Fig. 113 a]**, pourrait avoir servi de modèle directe ou indirecte à celle de Saint-Bonnet. Le rapport entre les deux œuvres est ignoré de la littérature et n'a pas encore été pointé.

Cet oratoire a été édifié par Raimondino Lupi (vers 1310-1379), originaire de Soragna, condottiere et diplomate au service de la maison de Carrara qui a régné sur Padoue au cours du XIV^e^ siècle. Il est inhumé au centre de l'oratoire dans un tombeau monumental dont une grande partie a disparu. Les murs sont décorés à fresque des cycles de la vie des saints George, Catherine, Luce et de l'Enfance du Christ. Y figurent aussi le *Couronnement de la Vierge* et la *Crucifixion* sur le mur sud-est au fond de la chapelle[246].

En premier lieu tous les acteurs de la *Crucifixion* sont là, chacun dans son rôle, regroupés dans une grande composition étagée comme à Saint-Bonnet, à savoir : la Vierge évanouie, Marie-Madeleine agenouillée et les anges dans la tradition de Cimabue, mais aussi les larrons, le Centurion, les Juifs et les

---

[241] Voir BELLOSI, Luciano et RAGIONIERI, Giovanna, *Cimabue*, Arles, 1998 (bibliographie mise à jour p. 293-298). Les documents concernant Cimabue sont édités dans BATTISTI, Eugenio, *Cimabue*, Paris, 1963 ; SINDONA, Enio, *Cimabue e Il Momento Figurativo Pregiottesco*, Milan, 1975.

[242] MÂLE, *op. cit.* (cf. note 224), p. 5.

[243] Sur des fresques de la Cappella degli Scrovegni voir BALDISSIN MOLLI, Giovanna et BANZATO, Davide (dir.), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Modène, 2005 ; FENELLI, Laura (dir.), *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*, Turin, 2008.

[244] MULVANEY, Beth A., *Giotto's Arena chapel Crucifixion : iconography and form,* thèse de doctorat, University of North Carolina (Chapel Hill), 1988 ; ARCAIS, Francesca, *Giotto*, Arles, 2001 (bibliographie mise à jour p. 375-379).

[245] Sur l'Oratorio di San Giorgio voir EDWARDS, Mary D., *The Oratory of San Giorgio in Padua : Interrelationships between Architecture, Sculpture and Painting,* thèse de doctorat, Colombia University, 1986 ; BAGGIO, Luca/COLALUCCI, Gianluigi/BARTOLETTI, Daniela. F. (dir.), *Altichiero da Zevio. Nell'Oratorio di San Giorgio*, Rome, 1999 ; RICHARDS, John, *Altichiero : an artist and his patrons in the Italian trecento*, Cambridge, 2000 ; BOURDUA, Louise, « Exports to Padua Trecento style : Altichiero's Roman legacy », *in* BOLGIA, Claudia/MCKITTERICK, Rosamond/OSBORNE, John (dir.)*, Rome across time and space : cultural transmissions and the exchange of ideas, c. 500-1400*, Cambridge, 2011 (bibliographie mise à jour p. 291-302) ; EDWARDS, Mary D., « Parallelism in the Frescoes in the Oratory of St. George in Padua (1379-84) », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 71, n° 1, 2008, p. 53-72.

[246] EDWARDS, *op. cit*. (cf. note 245), 2008, p. 53.

cavaliers. Ici à Padoue, le bon larron, dont l'âme s'élève vers un ange la recevant avec un linge blanc, est barbu et affiche une physionomie sombre alors que son compère, dont l'âme est emportée par un diable, est au contraire imberbe, selon une rare inversion des codes[247].

Au premier plan un homme à cheval tourne le dos au spectateur. Sa monture vue en raccourci suggère la profondeur de l'espace **[Fig. 113 b]**. Ce cavalier porte un chapeau et une ceinture richement décorée qui lui donnent une tournure orientale comme s'il agissait d'un Juif. Un pareil effet spatial est obtenu à Saint-Bonnet **[Fig. 114 b]**, mais l'artiste a substitué au Juif un soldat portant un vêtement occidental et un casque avec une grande plume indiquant qu'il est un capitaine. Il s'agit donc vraisemblablement du Centurion. À Padoue, le Centurion portant un casque avec une grande plume, est en retrait, peint de profil, levant sa main en direction du Christ. Au même endroit, le peintre de Saint-Bonnet a représenté un Juif portant un chapeau particulièrement long et carré. Il a donc retenu en quelque sorte l'emplacement des figures, les points de vue et approximativement les postures des deux hommes mais en « permutant » leur identité.

La *Crucifixion* d'Altichiero pourrait avoir été le modèle direct du peintre de Saint-Bonnet, à moins qu'il ne fût indirect, via la cour du duc de Berry, si l'on retient le point de vue de Georg Troescher[248] partisan d'un modèle italien repris et transmis par la cour ducale ; mais nous y reviendrons.

3.6.4 - Représentation du corps crucifié en Italie et dans le Nord de l'Europe aux XIV^e^ et XV^e^ siècles

Nous avons vu ce qu'il en est de l'iconographie et de la composition déterminées par le courrant italien. La figuraton du Christ sur la croix ne fait pas exception.

Les jambes du Christ de Saint-Bonnet se présentent étirées, droites et parallèles, mais légèrement espacées laissant voir le bois de la croix. Il s'agit là d'une représentation typique de la tradition italienne. Giotto adopte ce parti dans la Cappella degli Scrovegni à Padoue et dans la Basilica di San Francesco[249], suivi par Pietro Lorenzetti dans l'église inférieure d'Assise[250] (vers 1320) **[Fig. 115]**.

Cette représentation des jambes droites est connue des peintres italiens du XV^e^ siècle[251]. Les membres sont donc encore écartés mais verticaux dans la *Crucifixion* de Masaccio, à la Basilica di Santa Maria Novella

---

[247] Le bon larron est souvent placé à la droite du Christ et représenté comme un garçon jeune et imberbe. En revanche, le mauvais larron barbu est placé à sa gauche. Sur la disposition des larrons voir PIERRE, Bertrand et PRIGENT, Christiane, *La symbolique de la droite et de la gauche au moyen âge et au début des temps modernes : études d'anthropologie sociale et d'iconographie,* thèse de doctorat de l'Université Panthéon-Sorbonne, 1998 ; VIGNJEVIĆ, Tomislav, « Med dobrim in slabim razbojnikom. Ikonografija in slog nekaterih upodobitev Kristusovega križanja na prehodu v novi vek/Between the Good and the Bad Thief. Iconography and Style of Some Depictions of the Crucifixion of Christ During the Transition to the Modern Age », *in Anali (Istrien),* vol. 18, 2008, p. 31-40.

[248] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 196.

[249] THOBY, *op. cit.* (cf. note 232), p. 165.

[250] BELLOSI, Luciano, *Pietro Lorenzetti a Assise*, Assise, 1982 ; BRANDI, Cesare, *Pietro Lorenzetti : affreschi nella basilica di Assisi*, Rome, 1958 ; MAGINNIS, Hayden B. J., *Pietro Lorenzetti and the Assisi Passion cycle*, Ann Arbor, 1994.

[251] THOBY, *op. cit.* (cf. note 232), p. 160-186.

de Florence (1425-1428)[252] **[Fig. 116]** ou dans un panneau de Fra Angelico (1453-1454, Cambridge, Fogg Art Museum)[253] **[Fig. 117]**.

Sous ce jour, la représentation du Christ dans l'Europe septentrionale du XV^e^ siècle contraste avec l'art italien. La croix très étroite porte un Christ au corps ondulant, dont les bras remontant bien au-dessus de l'horizontale se terminent par des mains dressées à la verticale, comme dans la peinture a *tempera* de la *Crucifixion* provenant de Sauvagnat conservée actuellement au Musée de Cluny (premier quart du XIV^e^ siècle)[254] **[Fig. 118]**. Ce corps du Christ en forme de « S » inversé produit des lignes souples et fait l'effet d'un signe graphique. La posture de la Vierge aux mains jointes, projetées dans le sens opposé à celui de la tête tournée vers le Christ, ondule également dans un mouvement de torsion. Saint Jean qui a la tête inclinée et la prend dans ses mains forme un arc qui lui fait pendant. La conjugaison de ces postures et l'ampleur des vêtements qui masquent l'anatomie, contribuent à un effet visuel décoratif gracieux et équilibré. En bref, afin de renforcer l'effet visuel d'un plan sans profondeur, le peintre français, habité par un parti pris quasi décoratif, a adopté une représentation des jambes croisées qui contraste avec le réalisme des représentations italiennes.

Nous constatons la même tendance dans les miniatures de Jean Pucelle (*Heures de Jeanne d'Evreux,* entre 1324 et 1328, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.2, f. 68v)[255] **[Fig. 119]** sous l'inspiration de la *Crucifixion* de Simone Martini[256] pour la composition[257] (vers 1335, *tempera* sur bois, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) **[Fig. 120]**. Les jambes sont croisées et les genoux fléchis, alors que la tête retombe vers l'avant. Jean Pucelle, dans une formule mixte, a repris un Christ semblable à celui de la *Crucifixion* du Musée de Cluny, dont il partage la grâce et la délicatesse, mais il s'est inspiré de l'art italien pour la composition.

---

[252] GOFFEN, Rona (dir.), *Masaccio's Trinity*, Cambridge, 1998 ; DANTI, Cristina (dir.), *La Trinità di Masaccio: il restauro dell'anno Duemila Danti, Cristina*, Florence, 2002 ; COMANDUCCI, Rita Maria, « "L'altare nostro de la Trinità" : Masaccio's Trinity and the Berti family Comanducci, », *The Burlington magazine*, vol. 145, n° 1198, janvier 2003, p. 14-21. À propos de la technique, voir DURE, Pierre, *Masaccio e Masolino : pittori e frescanti ; dalla tecnica allo stile : atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 24 maggio 2002, San Giovanni Valdarno, 25 maggio 2002*, Milan, 2004, p. 49-60 ; LANFRANCHI, Maria Rosa, « La Trinità di Masaccio nella chiesa di Santa Maria Novella : la tecnica d'esecuzione », *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento*, part. 1, 2010, p. 185-194.

[253] Voir MORACHIELLO, Paolo, *Fra Angelico, les fresques de San Marco,* Paris, 1996 ; VERDON, Timothy, *Fra Angelico*, Arles, 2015, (bibliographie mise à jour p. 375-379). Sur la technique de tableau de Fra Angelico, voir le livre achevé à l'occasion d'une restauration en 2011, CIATTI, Marco et SCUDIERI, Magnolia (dir.), *Il Tabernacolo dei Linaioli del Beato Angelico restaurato : Restituzioni 2011 e A.R.P.A.I. per un capolavoro : mostra, Firenze, Museo di San Marco, 22 marzo - 12 gugno 2011*, Florence, 2011

[254] THOBY, *op. cit.* (cf. note 232),p. 168.

[255] Voir GOULD, Karen, « Jean Pucelle and Northern Gothic Art : New Evidence from Strasbourg Cathedral », *The Art Bulletin*, t. 74, n° 1, 1992, p. 51-74 ; PYUN, Kyunghee et RUSSAKOFF, Anna (dir.), *Jean Pucelle : Innovation and Collaboration in Manuscript Painting,* Londres et Turnhout, 2013 (bibliographie mise à jour p. 199-205). À propos du facsimilé, voir WIXOM, William D./DRAKE BOEHM, Barbara/QUANDT, Abigail (dir.), *Les Heures de Jeanne d'Evreux*, Lucerne, 3 vols, 1998-2000.

[256] Sur Simone Martini, voir MARTINDALE, Andrew, *Simone Martini : complete édition*, Oxford, 1988 ; LEONE DE CASTRIS, Pierluigi, *Simone Martini*, Arles, 2007 (bibliographie mis à jour p. 371-381).

[257] MÂLE, *op. cit.* (cf. note 224), p. 6 ; FERBER, Stanley H., « Jean Pucelle and Giovanni Pisano », *The Art Bulletin*, vol. 66, n° 1, 1984, p. 65-72.

Il est impossible de ne pas évoquer la *Crucifixion* sur bois de Jean de Beaumetz réalisée à la fin du XIV^e^ siècle qui pousse cette formule à son acmé[258] (1389-1395, huile sur bois, Cleveland Museum of Art) **[Fig. 121]**. Le périzonium, réduit à rien, n'est plus que suggéré, la couleur d'un sang abondant couvre un corps décharné aux jambes encore fléchies. La dramatisation ici obtenue n'exclue pas la finesse du schéma compositionnel originel dont le tableau garde la trace.

Dans les *Heures de Rohan* (Maître de Rohan, 1401-1500, Paris, BnF, Mss, Lat. 9471, f. 27)[259] **[Fig. 122]**, le Christ est dépouillé du périzonium. Le corps est efflanqué, ses jambes croisées et allongées. À cette époque, on observe également un type de corps voisin du modèle italien dans le Nord de l'Europe. Le Christ sur la croix dans les *Belles Heures du duc de Berry* (1405-1408/09, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 1954, 54.1.1a, b, f. 142) par les frères de Limbourg **[Fig. 123]** croise ses pieds en écartant sensiblement les genoux sur le mode italien. Cette représentation nous indique qu'au XV^e^ siècle l'artiste pouvait choisir l'un ou l'autre modèle pour le corps du Christ d'après son goût ou celui du commanditaire.

Le peintre de Saint-Bonnet a représenté un Christ **[Fig. 106]** aux hanches marquées visibles sous son périzonium étroit et transparent qui ne masque plus le corps. Ici, la réduction du périzonium à un voile léger et presque sans matière ne renforce pas l'expression tragique et de misère que l'on observe dans les peintures de Jean de Beaumetz et du Maître de Rohan[260]. Il contribue en revanche à une meilleure représentation du corps dans ses détails anatomiques, davantage selon la tradition italienne. Il y a là, à l'évidence une rupture avec le périzonium ample qui tombe jusqu'aux genoux et dont les plis s'ordonnent en un délicat dessin gothique.

Le visage impassible du Christ contraste avec l'expression de douleur appartenant à l'art de l'Europe septentrionale. La *Crucifixion* du Maître de Rohan, le montre par exemple accablé et ensanglanté par les marques de la couronne d'épines. Nous pouvons rattacher la formule de Saint-Bonnet à la tradition italienne établie par Giotto. En cherchant le corps « idéal » à l'instar de la sculpture classique, on a préféré l'expression de calme et de tranquillité du visage du Christ.

Résumons en quelques mots notre propos relatif à l'expression du corps du Christ. Au XIV^e^ siècle, dans l'Europe transalpine, la tête du Christ est fléchie vers l'avant et son corps est représenté en forme de S avec un grand périzonium qui fait d'amples plis cachant l'anatomie mais qui sont marqués par la finesse de

---

[258] Sur Jean de Beaumetz, voir STERLING, Charles, « Œuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, peintre de Philippe le Hardi », *Bulletin des musées royaux des beaux-arts de Bruxelles (Miscellanées Erwin Panofsky)*, n° 1/3, Mars/Septembre 1955, p. 57-82 ; FRANCIS, Henry Sayles, « Jean de Beaumetz. Calvary with a Carthusian monk », *The bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 53, 1966, p. 328-338 ; TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 37-60. Les pièces d'archives concernant ce peintre sont éditées dans MONGET, Cyprien, *La Chartreuse de Dijon : d'après les documents des archives de Bourgogne,* 3 vols, Montreuil-sur-Mer, 1898-1905.

[259] Voir THOBY, *op. cit.* (cf. note 232), p. 191.

[260] Voir PANOFSKY, Erwin, « Reintegration of a book of Hours executed in the workshop. of the Maître des *Grandes Heures de Rohan* », *Mediaeval Studies in memory of A. Kinsley Porter*, vol. II, 1939, p. 479-491 ; MÂLE, Émile, *Les Grandes heures de Rohan*, Paris, 1947 ; MEISS, Millard et THOMAS, Marcel, *Les Heures de Rohan*, Paris, 1973 ; MEISS, Millard, *The Limbourgs and their comtemporaires*, Londres, 1974, vol. 1, p. 256-277 ; KÖNIG, Eberhard, *Die Grandes Heures de Rohan : eine Hilfe zum Verständnis des Manuscrit latin 9471 der Bibliothèque nationale de France*, Simbach am Inn, 2006 (bibliographie mise à jour p. 118-121).

l'esthétique du gothique. Au XV^e^ siècle, les artistes restés fidèles à cette formule rendent cependant le corps du Christ encore plus maigre et plus ensanglanté pour accentuer l'expressivité tragique du drame. En parallèle l'Italie opte pour un visage apaisé, un corps moins sinueux, aux proportions moins artificielles, plus en quête d'une anatomie idéale. Un périzonium discret et transparent suffit à le couvrir. Le peintre de Saint-Bonnet a globalement repris les codes ialiens renaissants, en place depuis Giotto : la représentation d'un corps vertical aux jambes droites et tendues, un périzonium transparent soulignant parfaitement l'anatomie du corps et un visage impassible.

3.6.5 - L'emblème du dragon et sa signification

Le motif du dragon visible sur un drapeau flottant à côté du mauvais larron **[Fig. 106]** renvoie également à la tradition italienne. Il s'agit d'un animal hybride pourvu d'ailes de chauve-souris et d'une queue de serpent, se détachant sur un fond rouge[261].

Il est présent dans la *Montée au Calvaire* de Jaquerio[262] **[Fig. 124]** réalisée vers 1435 dans la sacristie de Ranverso où sa silhouette s'inscrit sur un fond jaune, certainement connoté négativement car cette couleur est traditionnellement associée aux Juifs[263]. Il en va de même du scorpion, incarnation du mal, présent sur certains drapeaux, boucliers ou vêtements des scènes de la Passion du Christ au XIV^e^ siècle en Italie centrale, autour de Sienne, et qui s'est répandu par la suite dans le reste de l'Italie, surtout dans les régions alpines au cours du XV^e^ siècle[264].

L'iconographie des animaux notamment du scorpion comme symbole des Juifs dans la *Passion du Christ* a été étudiée par Marcel Bulard en 1935[265]. Sa liste des témoins iconographiques comprend la chapelle Saint-Sébastien de Lanslevillard, celle de Saint-Antoine de Bessans, celle des Pénitents (Peillon) et un tableau de la *Crucifixion* conservé au Museo Civico de Turin de Jean Bapteur (vers 1440, *tempera* sur bois) **[Fig. 674]** ainsi que la *Montée au Calvaire* de Jaquerio.

---

[261] Sur l'iconographie du dragon, voir BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Le Moyen âge fantastique : antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1955 ; POURSAT, Jean-Claude, « Notes d'iconographie préhellénique : dragons et crocodiles », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 100, n° 1, 1976, p. 461-474.

[262] Plus à gauche, nous trouvons un drapeau avec les lettres *S. P. Q. R.* (*Senatus Populusque Romanus*) d'or sur fond rouge, qui est un symbole de la puissance romaine. Voir BULARD, Marcel, *Le scorpion symbole du peuple juif dans l'art religieux des XIV^e^, XV^e^, XVI^e^ siècles. À propos de quatre peintures murales de la chapelle Saint-Sébastien, à Lanslevillard (Savoie)*, Paris, 1935, p. 4.

[263] Sur la représentation des Juifs dans l'art chrétien, voir BLUMENKRANZ, Bernhard, *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966 ; FAÜ, Jean-François, *L'image des Juifs dans l'art chrétien médiéval*, Paris, 2005.

[264] BULARD, *op. cit.* (cf. note 262) ; ANCU-AGOU, Daniel, « Le diable et le juif : représentations médiévales iconographiques et écrites », *in Le diable au Moyen Âge : doctrine, problèmes moraux, représentations*, *3^e^ colloque, Aix-en-Provence, 3-5 mars 1978,* Aix-en-Provence, 1979, p. 259-276.

[265] BULARD, *op. cit.* (cf. note 262).

La chauve-souris représentée sur un drapeau jaune avec un scorpion dans la *Présentation du Christ à Pilate* de la peinture murale de la Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (1492)[266] **[Fig. 125 a-b]**, apparaît comme un symbole des ténèbres spirituelles où les Juifs se réfugieraient en refusant de voir le Messie en Jésus, la chauve-souris ne volant que la nuit et ne supportant pas la lumière du soleil. Par ailleurs, la chauve-souris peut être un symbole de l'hétérodoxe qui se cache et dissimule au public ses opinions[267]. Elle est encore présente avec la même signification symbolique dans la *Crucifixion* des peintures murales du baptistère de Chieri réalisées par Guglielmetto Fantini (vers 1432)[268] **[Fig. 126 a-b]**. Un drapeau rouge dans la *Crucifixion* de Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue possède de plus une tortue noire de connotation infernale par ailleurs associée aux hérétiques[269] **[Fig. 127 a-b]**.

Revenons à la *Crucifixion* de Saint-Bonnet **[Fig. 106]** où il n'y a ni scorpion ni drapeau jaune. Le drapeau au dragon est porté par un soldat romain ce qui semble induire une signification différente de celle du Calvaire de Jaquerio. Dans le monde chrétien, le dragon est un symbole démoniaque identifié par ailleurs au serpent comme l'explique Origène dans son commentaire du Ps. 74[270]. Nous connaissons de plus des images du Christ, de la Vierge, de saint Michel et de saint Georges foulant aux pieds les dragons signifiant la

---

[266] Pour les fresques de La Brigue, voir PLESCH, Véronique, *Painter and Priest : Giovanni Canavesio's Visual Rhetoric and the Passion Cycle at Brigue,* Indiana, 2006.

[267] BULARD, *op. cit.* (cf. note 262), p. 257.

[268] Guglielmetto Fantini est un peintre de Chieri documenté en 1424, un neveu de Giovanni Fantini. Ce peintre a travaillé pour les fresques des voûtes de San Sebastiano (les *Quatre Évangélistes*, la *Tentation de saint Antoine,* la *Condamnation et le martyre de Saint Sébastien* et le *Couronnement de la Vierge*), les fresques d'un cycle de la passion du Christ dans le baptistère du Duomo de Chieri (en collaboration avec son oncle et d'autres peintres après 1432), quelques éléments d'un polyptyque *a tempera* signé *'Guillelmus pinxit in Cherio'* conservés au Museo Civico d'Arte Antica de Turin et au Museo Lia di La Spezia (1435), *San Biagio* ? *a tempera* sur bois qui est un fragment d'un polyptique conservé au presbytère d'Avigliana (1420-1430), la *Crucifixion, a tempera* sur bois conservée aux Uffici dell'Azienda Sanitaria Locale 8 de Moncalieri (1420-1430), la *Lamentation* du Christ mort *a tempera* sur bois des Gallerai Sabauda de Turin (1440-1450) et Saint Francois et un saint non identifié *a tempera* sur bois, qui est un élément d'un polyptique dans l'église San Giovanni d'Avigliana (volé en 1972). Sur Guglielmetto Fantini, voir AVEZZA, Lara, « Appunti su Guglielmetto Fantini », *Arte cristiana*, vol. 85, nº 778, 1997, p. 11-26 ; ROMANO, Giovanni, « Da Giacomo Pitterio ad Antoine de Lonhy », *in* ROMANO, Giovanni (dir.), *Primitivi piemontesi nei Musei di Torino Arte in Piemonte,* 10, Turin, 1996, (p. 111-209), p. 161-172 ; ROBOTTI, Carlo, « Iconografia e ruolo dei "giudei" nella "Passione" del battistero di Chieri », *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti/ Società Piémontaise di Archeologia e Belle Arti,* n.s. 48, 1996, p. 127-137 ; BAIOCCO, Simone, « Guglielmetto Fantini, Crocifissione, 1420-1430 », « Guglielmetto Fantini, San Biagio ? 1420-1430 », « Guglielmetto Fantini, Madonna col Bambino tra i santi Giovanni, Battista e Francesco ; Crocifissione, santa Caterina e santa Chiara, 1435 », *in* PAGELLA, Enrica/ROSSETTI BREZZI, Elena/CASTELNUOVO, Enrico (dir.), *Corti e Città : arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali,* cat. exp., Turin, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 2006, p. 169-170, nº 96-98 ; MACCO, Michela di et ROMANO, Giovanni, *Arte del Quattrocento a Chieri : per i restauri nel Battistero*, Turin, 1988 ; MIGNOZZETTI, Antonio, *Artisti nel duomo di Chieri,* Chieri, 2007, p. 26-29.

[269] Sur ces observations, en partie déduites à partir d'exemples tirés du texte de la Passion d'Arnoul Greban, voir PLESCH, *op. cit.* (cf. note 266), p. 211-212.

[270] CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, « Dragon », *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, 1997, p. 366-368.

victoire sur le mal[271]. Dans le cas de Saint-Bonnet, en l'absence de la couleur jaune et du scorpion, il semble toutefois que le dragon puisse être interprété comme un signe accusant les Romains et les Juifs de la responsabilité partagée de la mort du Christ. Le drapeau au dragon se situe à gauche du Christ et se trouve ainsi associé au mauvais larron dont l'âme est emportée par un diable noir ressemblant précisément à ce dragon par sa couleur, ses ailes et ses pieds. À cet endroit, il fait face au Christ, lui est opposé et le fixe, comme aux aguets dans l'attente vaine de son âme. Ce rapprochement visuel accentue la signification démoniaque du dragon, qui s'inscrit dans la tradition italienne.

[271] Voir RICHES, Samantha J. E., « Encountering the monstrous : saints and dragons in medieval thought », *in* BILDHAUER, Bettina et MILLS, Robert (dir.), *The monstrous Middle Ages,* Cardiff, 2003, p. 196-218.

3.7 - *Les Anges pleurants*

3.7.1 - Description

Sur le compartiment de la voûte qui se situe au-dessus de la *Crucifixion* **[Fig. 33]**, six anges survolent la scène et se lamentent sur la mort du Christ. Ils évoluent sur un fond rouge semé de trèfles noirs à trois feuilles[272], le même que celui des *Quatre Évangélistes*. Les anges occupant les voûtains gauche et droit sont distribués en deux groupes de trois, selon une composition rigoureusement symétrique. Ils vont par deux et se répondent, tant dans le dessin des silhouettes que de leur taille. Les couleurs, en revanche, les distinguent comme certaines inventions gestuelles et de postures.

À titre d'exemple, dans l'angle proche de la clef de voûte, un ange avec un manteau bleu foncé tourne le dos aux spectateurs et donc à la Terre, comme pour fixer le Ciel de son visage en profil perdu. Son pendant, sur la droite, lui aussi enveloppé dans un ample manteau mais de couleur beige, est saisi de face, écarte les bras et exprime à la vue des hommes son désarroi. Ce jeu en miroir inversé, des visages exposés, masqués ou à demi cachés vaut pour les autres créatures célestes. La Terre et le Ciel sont comme pris à témoins. Cet effet, en plus d'être expressif, crée un continum entre l'espace réel de la chapelle et la représentation du Ciel. Parmi les silhouettes affolées des anges, l'un porte un manteau noir verdâtre certainement en signe de deuil.

3.7.2 - Développement de l'iconographie

Avant le V^e^ ou le VI^e^ siècle en Orient, puis jusqu'à la fin du XII^e^ siècle en Occident, le Christ apparaît dans l'imagination des fidèles comme un homme qui a vaincu la souffrance. On le montre comme un roi, le corps droit, les yeux ouverts à travers une pensée et un dogme célébrant sa gloire. Les anges sont représentés comme des témoins célestes. Tantôt ils tendent vers le Christ des mains suppliantes, l'adorent, ou même l'encensent, tantôt ils recueillent dans un calice le sang qui coule de ses plaies. Mais quand l'esprit religieux entraîné par un élan de piété mystique qui le portait à imaginer la vie du Sauveur dans son humble réalité, voulut le représenter au *Calvaire* et osa le faire voir dans sa lamentable vérité, l'artiste figura le Christ les yeux fermés et le corps accablé de souffrances, les plaies vives. Les anges qui l'accompagnent témoignent alors de leur détresse et de leur douleur[273].

On les aperçoit surtout dans les fresques du Trecento comme dans la *Crucifixion* de Cimabue à l'église haute d'Assise (vers 1290) **[Fig. 111]**, celle de Giotto à la Capella di Scrovegni à l'Arena de Padoue (entre 1303-1305) **[Fig. 112]** et d'Altichiero da Zevio à l'Oratorio di San Giorgio de Padoue (entre 1379 et 1384) **[Fig. 113 a]**. D'après Paul Thoby ces anges pleurants entourant la croix sont d'inspiration byzantine car ils

[272] Le trèfle à trois feuilles peut être considéré comme un symbole de la Trinité. Voir CHEVALIER et GHEERBRANT, *op. cit.* (cf. note 270), p. 96.

[273] VILLETTE, *op. cit.* (cf. note 166), p. 333-342.

apparaissent dès le XI^e^ siècle sur la mosaïque de la coupole de San Marco à Venise[274] (vers 1200) **[Fig. 128]**. Dans l'art plus septentrional, ce motif a été introduit au début du XIV^e^ siècle. Jean Pucelle a représenté deux anges pleurants dans ses *Heures de Jeanne d'Évreux* **[Fig. 119]** nettement inspirés de la *Crucifixion* de Simone Martini (vers 1335, *tempera* sur bois, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten)[275] **[Fig. 120]**

3.7.3 - Positionnement des *Anges pleurants*

Les *Anges pleurants* de Saint-Bonnet sont représentés sur les voûtes du chœur à l'écart de la *Crucifixion* **[Fig. 33]**. Cet emplacement tient aux conditions architecturales parce que la forme triangulaire du mur de la *Crucifixion*, qui n'offre pas de place pour représenter les anges dans sa partie haute, les y repousse.

Mais il est certainement une autre raison, plus réfléchie, à savoir la volonté d'associer la partie haute d'un espace architectural à l'espace céleste. L'ange transmet en effet un message divin comme intermédiaire entre Dieu et les hommes comme l'indique le Pseudo-Denys l'Aréopagite dans sa *Hiérarchie céleste*[276]. Il convient alors que les anges prennent place sur les voûtes supérieures de l'espace architectural. La figuration originale des anges analysée plus haut témoigne de cette intention.

Nous avons signalé précédemment les douze peintures murales réalisées aux XIV^e^ et XV^e^ siècles représentant les *Anges musiciens*. Mais il existe aussi des variantes de l'iconographie des anges décorant les voûtes à la même époque, qu'il s'agisse des anges portant des instruments de la Passion à la place des instruments de musique ou, le cas échéant, les deux à la fois.

Dans l'église de Saint-Cirgues[277], les douze anges représentés en pied, les ailes le long du corps, tenant des instruments de la Passion sont chacun logés dans un voûtain, sur de simples fonds rouges ou blancs **[Fig. 129]**. Ces peintures ont été réalisées au début du XIV^e^ siècle sur un fond frais, mais non à fresque. Les anges porteurs des instruments de la Passion se retrouvent aussi, à l'état de traces, sur les voûtes de l'église Sainte-Anne de Gassicourt à Mantes-la-Jolie (XV^e^ s.) **[Fig. 130]**. Ils sont davantage visibles sur les voûtes de la chapelle du château de Pimpéan de Grézillé (Maine-et-Loire)[278], réalisés entre 1460 et 1470 avec une

---

[274] THOBY, *op. cit.* (cf. note 232), p. 165. À propos de la Basilique Saint-Marc de Venise voir VIO, Ettore (dir.), *La Basilique Saint-Marc de Venise*, Paris, 2001.

[275] Pour les influences de l'art Trecento sur les *Heures de Jeanne d'Évreux*, voir PANOFSKY, *op. cit.* (cf. note 207), p. 32.

[276] ROQUES, René, L'univers dionysien : structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys, Paris, 1954, p. 144-145.

[277] Pour ces peintures murales, voir COURTILLÉ, Anne, *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen âge,* Brioude, 1983, p. 102-107. D'après l'auteur les peintures ont été fortement remaniées au XIX^e^ siècle (p. 108).

[278] Sur les peintures murales du château de Pimpéan de Grézillé, voir URSEAU, Charles, *La Peinture décorative en Anjou du XII^e^ au XVIII^e^ siècle,* Angers, 1918, p. 79-91 ; LEDUC-GUEYE, *op. cit.* (cf. note 182), 1999, p. 536-574 ; LEDUC-GUEYE, Christine, « La chapelle du château de Pimpéan et ses peintures murales de la fin du Moyen Âge », *in* COULET, Noël et MATZ, Jean-Michel (dir.), *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge : actes du colloque international organisé par l'Université d'Angers, Angers-Saumur, 3-6 juin 1998,* Rome, 2000, p. 639-652.

technique à peinture sèche posée directement sur la pierre[279] **[Fig. 131]**. Les anges y tiennent non seulement des instruments de la Passion mais accompagnent aussi les inscriptions en vers composées par le Roi René. On peut ajouter à ces exemples les anges sur les voûtes de la crypte de la cathédrale de Gand réalisés entre 1480-1520[280] à huile sur enduit **[Fig. 132]**, qui tiennent à la fois des instruments de la Passion et d'autres de musique[281].

Il apparaît que les *Anges pleurants* de Saint-Bonnet relèvent de cette tradition adoptée et développée en France des représentations collectives d'anges sur les voûtes des XIV^e^ et XV^e^ siècles et que le choix d'y recourir fut dans cette église, peut-être inspiré directement par les *anges pleurants* qui décorent les voûtes de la Chapelle vieille du Prieuré Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Souvigny qui abrite le tombeau et les gisants de Louis II de Bourbon et d'Anne Dauphine (début du XV^e^ s.) **[Fig. 830]**. Nous y reviendrons dans l'étude stylistique.

[279] LEDUC-GUEYE, *op. cit.* (cf. note 278), 2000, p. 643.

[280] Sur les peintures murales de la crypte de Saint-Bavon voir GHEYN, Van Den, *Les peintures murales à la crypte de St Bavon*, Gand, 1937 ; WIELLE, Roger Van de, *La cathédrale Saint-Bavon à Gand*, Bruxelles, 1967, p. 43-44 ; DHANENS, Elisabeth, *Inventaris van het kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen. 5, Sint-Baafskathedraal, Gent*, Gand, 1965, p. 168-173 ; VANDENABEELE, Lindsay, *Jeruzalem in de crypte : de muurschilderingen in de crypte van de Gentse Sint-Baafskathedraal*, Gand, 2007 ; FRYKLUND, Carina, *Flemish Wall Painting*, Turnhout, 2011, p. 271-281 ; Inventaire Onroerend Erfgoed en ligne, consulté en 2017. URL : https://inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/216564

[281] On trouve également les *Anges porteurs de banderoles* sur les voûtes de la crypte de l'église Saint-Pierre de Yzeure (XV^e^ s.) et *sur les* voûtes de la chapelle de l'hôtel Jacques Cœur à Bourges (vers 1450) par le Maître de Jacques Cœur. Pour ce dernier, voir LORENTZ, Philippe, « De Bruges à Bourges. Un peintre eyckien en France au milieu du XV^e^ siècle : le "Maître de Jacques Cœur" (Jacob de Litemont ?) », *in* GRAMACCINI, Norberto et SCHURR, Marc Carel (dir.), *Kunst und Kulturtransfer zur Zeit Karls des Kühnen* : *actes du colloque international, université de Berne, 18-19 juillet 2008*, Vienne, 2012, p. 177-202.

3.8 - *La Mise au tombeau*

3.8.1 - Description

La *Mise au tombeau*[282] est peinte sur le mur latéral nord, tout près du mur de la *Crucifixion* sous la voûte des *Anges pleureurs* **[Fig. 34]**. Ce mur nord-est a souffert, comme son voisin, de l'humidité due à la disposition de cette chapelle qui repose sur une pente montante vers le Nord. Aussi la peinture originale a-t-elle été largement dégradée. Au XVII^e^ siècle on a apposé une nouvelle couche sur cette peinture et représenté le même sujet. Aujourd'hui, les deux versions se juxtaposent à l'état de vestige.

De la peinture originale ne subsistent que quelques traces ; assez cependant pour découvrir le corps cadavérique du Christ **[Fig. 133]**, le front bombé, la tête hirsute, le ventre gonflé et la main droite crispée ; ainsi que sa mère baisant la joue de ce corps marqué par la souffrance. Derrière eux, on distingue une femme aux cheveux blonds, bouclés et portant un voile, une autre femme voilée, un homme, trois autres femmes voilées, enfin un homme portant un chapeau oriental.

Le corps du Christ de la *Crucifixion* se présente tout autrement : le visage est calme et ne manifeste aucune douleur, les hanches sont recouvertes d'un périzonium transparent, enfin les jambes sont droites pour montrer un corps « idéal », ou plus exactement non corrompu, comme on l'a vu dans l'art du Trecento. Pour la mise au tombeau le peintre de Saint-Bonnet privilégie un corps douloureux qui suscite la compassion du spectateur, différent en cela de la représentation du corps du Christ de la scène précédente. Dans le premier quart du XV^e^ siècle, le peintre pouvait choisir entre ces deux représentations du corps christique. Il semble, à l'évidence, que le peintre ait eu ici l'intention d'opposer les deux scènes contiguës en faisant appel à des principes stylistiques relevant de traditions différentes pour marquer la chronologie des épisodes de la Passion ou peut-être en fonction des modèles connus et disponibles.

---

[282] Sur l'iconographie de la *Lamentation* et la *Mise au tombeau* voir RÉAU, *op. cit.* (cf. note 220), p. 521-528 ; SCHWICHER, Curt, « Grablegung christi », *in* KIRSCHBAUM et BANDMANN, *op. cit.* (cf. note 221), vol. 2, 1970, col. 191-196 ; SCHILLER, *op. cit.* (cf. note 203), p. 168-179 ; HAZZIKOSTAS, Dimitri, « Greiving/Lamentation », *in* ROBERTS, Helene E., *Encyclopedia of Comparative Iconography : themes depicted in works of Art*, vol. 1, Routledge, 1998, p. 363-372 ; BELLANGER, Christine, *L'iconographie du Christ aux Outrages en Occident à la fin du Moyen Âge : 1220-1534,* thèse de doctorat de l'Université Panthéon-Sorbonne, 2007 ; BERNAZZANI, Amélie, *Les contiguïtés entre la Vierge, Madeleine et Jean dans les Lamentations italiennes de la fin du XIII^e^ siècle à la fin du XVI^e^ siècle,* thèse de doctorat de l'Université François-Rabelais (Tours), 2011.

3.8.2 - Développement de l'iconographie : un motif byzantin et sa déclinaison

La *Mise au tombeau* de Saint-Bonnet où la Vierge et plusieurs autres personnages sont alignés à l'arrière du corps du Christ et semblent effectuer des gestes véhéments relèvent d'une longue tradition.

L'Évangile de saint Jean (19, 38-42) raconte en ces termes la mise au tombeau du Christ : Joseph d'Arimathie vint et enleva le corps de Jésus avec une autorisation de Pilate. Nicodème vint aussi en apportant un mélange de myrrhe et d'aloès. Ils prirent alors le corps de Jésus et l'enveloppèrent de bandelettes avec les aromates conformément aux coutumes funéraires juives. Enfin, ils déposèrent Jésus dans un tombeau neuf dans le jardin où il avait été crucifié. La mise au tombeau fut faite par Joseph d'Arimathie et Nicodème ou l'un d'entre eux selon les textes bibliques[283]. Les Évangiles ne disent rien de sûr quant à la présence de la Vierge, de saint Jean et de Marie Madeleine lors de cet événement.

La *Lamentation* et la *Mise au tombeau*[284] avec leurs nombreux personnages ont leur origine dans l'art byzantin. Nous trouverons le *Thrène*[285] dans le *Psautier de Théodore* réalisé par le moine Théodore du monastère du Stoudion à Constantinople pour son abbé Michel en 1066[286] (Londres, British Library, Add. 19.352, f. 116) **[Fig. 134]** en tant qu'une copie fidèle du *Psautier Chludov* (IX^e^ s., Moscou, Узнай Москву, Cod. gr. 129d). Joseph d'Arimathie tient le corps du Christ et Nicodème soutient ses jambes. Ils fléchissent les genoux en se penchant légèrement vers l'avant pour indiquer qu'ils vont mettre le cadavre dans une grotte. La mise au tombeau de l'art byzantin est construite sur une composition asymétrique et dynamique car en Orient la coutume est d'enterrer les morts dans des grottes, en conséquence les artistes avaient traduit ce sujet par un mouvement, une translation, non comme la descente ou l'ensevelissement d'un corps[287].

Le *Thrène* est une invention de la fin du XI^e^ siècle avec pour sujet la mise au tombeau : la composition asymétrique du *Thrène* se situe dans la continuité de la mise au tombeau[288] à laquelle les personnages

---

283 Voir aussi Mt 27, 57-61, Mc 15, 42-47, Lu 23, 50-55

284 La *Lamentation* et la *Mise au tombeau* se différencient par la présence ou l'absence du tombeau.

285 Sur le *Thrène* voir MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, aux XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris, 1916, p. 489-516 ; WEITZMANN, Kurt, « The Origin of the Threnos », *in* MEISS, Millard (éd.), *De artibus opuscula XL : essays in honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, p. 476-490 et fig. 162-167 ; HADERMANN-MISGUICH, Lydie, « Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l'Epitaphios Threnos dans une icone du XV^e^ siècle conservée à Patmos », *Byzantinische Zeitschrift*, vol. 59, n° 2, 1966, p. 359-364 ; SPATHARAKIS, Ioannis, « The influence of the lithos in the développement of the iconography of the Threnos », *in* MOSS, Christopher et KIEFER, Katherine (dir.), *Byzantine East, Latin West : Art : Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann,* Princeton, 1995, p. 435-446.

286 Sur le *Psautier de Thèodore* voir NERSESSIAN, Sirarpie der, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge, II : Londres, Add. 19.352*, Paris, 1970 ; WEITZMANN, Kurt, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago et Londres, 1971 ; ANDERSON, C. Jeffrey, « On the Nature of the Theodore Psalter », *The Art Bulletin*, vol. 70, 1988, p. 550-568 ; BARBER, Charles, *Theodore Psalter : Electronic Facsimile*, Londres, 2000.

287 PANOFSKY, *op. cit.* (cf. note 207), p. 23 ; DENNY, Don, « Notes on the Avignon Pietà », *Speculum*, vol. 44, n° 2, 1969, p. 213-233.

288 Voir WEITZMANN, *op. cit.* (cf. note 285), p, 481-482.

importants de la Vierge et de saint Jean ont été ajoutés[289]. Dans le *Thrène* de l'Évangéliaire du Vatican (Cité de Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1156, f. 194v) du XI^e^ siècle[290] **[Fig. 135]**, que Kurt Weitzmann tient pour un exemple typique[291], la Vierge embrasse son enfant avec véhémence et trois hommes fléchissent les genoux et se courbent, pour signifier le transport du corps du Christ dans la grotte. Au-dessous, on aperçoit des femmes dont l'une lève les mains pour manifester sa détresse.

Parallèlement à cette iconographie, on trouve le Christ déposé sur la pierre pour l'onction à partir du XI^e^ siècle[292]. Les peintres avaient besoin de faire reposer le corps du Christ sur une couche pour bien distinguer le *Thrène* de la mise au tombeau. L'introduction de ce nouveau motif a provoqué le déplacement de la Vierge, qui pouvait difficilement désormais enlacer son fils et le tenir dans son giron. Elle fut placée à la tête du lit funéraire d'où elle put plus facilement embrasser son fils[293]. Elle est parfois assise sur un tabouret comme on le voit dans le *Thrène* de l'église Saint-Démétrius du Patriarcat de Peć, réalisé entre 1321 et 1324 **[Fig. 136]**.

Quelques éléments émouvants du *Thrène* furent adoptés en Occident à la fin du XII^e^ et au début du XIII^e^ siècle, du temps où l'influence byzantine était la plus forte. On les observe typiquement dans la fresque de la *Lamentation* de Giotto de la Capella Scrovegni à Padoue (1303-1305) **[Fig. 137]** ou encore dans la *Mise au tombeau* de Duccio (1308-1311, *tempera* sur bois) **[Fig. 138]**, un élément central de la Maestà du Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo à Sienne.

Cette iconographie est parvenue en France au cours du XIV^e^ siècle[294]. Nous rencontrons ainsi la *Mise au tombeau* dans une miniature de Jean Pucelle des *Heures de Jeanne d'Evreux* (vers 1324-1328, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.2, f. 82v) **[Fig. 139]** influencée par Duccio : le geste de la femme qui lève ses mains au-dessus de sa tête, l'attitude de la Vierge qui embrasse le visage du Christ, enfin le geste de saint Jean qui soutient la tête du mort. Cette composition horizontale et symétrique où les deux personnages soutiennent le corps du Christ par sa tête et ses pieds s'imposa dans l'art du Nord de l'Europe où se répendit dès le XI^e^ siècle, la *Mise au tombeau* mais plus lentement et à moins grande échelle[295]. Une troisième personne qui oint le corps était parfois représentée dans le centre de cette image. Dès le VII^e^ siècle, la Vierge a été ajoutée à cette composition[296]. Elle se tient juste à côté du personnage chargé de l'onction ou le remplace. Jean, Marie-Madeleine, des saintes femmes et d'autres pouvaient se joindre au

[289] La source du *Thrène* se trouve dans le texte de l'Évangile de Nicodème en particulier dans la recension qui contient la *Lamentation* de la Vierge. Voir WEITZMANN, *op. cit.* (cf. note 285), p. 476.

[290] Sur ce manuscrit voir WEITZMANN, *op. cit.* (cf. note 286) ; AIUTO, Francesco de, « Lesionario dei Vangeli. Greco », *in* AIUTO, Francesco de/MORELLO, Giovanni/M. PIAZZONIM, Ambrogio (dir.), *I Vangeli dei Popli : La Parpla e l'immagine del Cristo nellle culture e nela storia,* cat. exp., Cité de Vatican, Palazzo della Cancelleria, 2000, p. 244-248, n° 54.

[291] WEITZMANN, *op. cit.* (cf. note 285), p. 486, fig. 16.

[292] MILLET, Gabriel, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1947, p. 498-500.

[293] HADERMANN-MISGUICH, *op. cit.* (cf. note 285), p. 362.

[294] PANOFSKY, *op. cit.* (cf. note 207), p. 24.

[295] DENNY, *op. cit.* (cf. note 287), p. 218.

[296] DENNY, *op. cit.* (cf. note 287), p. 218.

programme comme on le voit dans le *Psautier d'Ingeburge* du XII^e^ siècle (Chantilly, Musée Condé, ms. 9, f.28)[297] **[Fig. 140]**. La composition principale n'est pas toujours modifiée ; les deux personnes placées de part et d'autre supportent le Christ et le troisième se trouve derrière le corps horizontal. La Vierge prie sans toucher son fils comme on le voit dans la Bible moralisée (1201-1300, Paris, BnF, Mss. 11560, f. 37v) **[Fig. 141]**.

Si le *Thrène* du monde oriental a développé des compositions asymétriques, des personnages expressifs aux gestes véhéments pour produire des représentations puissantes et dynamiques, la *Mise au tombeau* du Nord de l'Europe a évolué en privilégiant la symétrie et en introduisant parfois la Vierge en prière. Ces représentations dégagent plutôt une impression de « réserve et de dignité »[298]. Nous observons également cette tendance dans l'art monumental, en l'occurrence dans le portail de la Calende de la cathédrale de Rouen réalisé vers 1300 **[Fig. 142]**.

Dans la *Mise au tombeau* de Saint-Bonnet, les personnages cantonnés derrière le tombeau réalisent cette composition symétrique propre à la tradition occidentale. Le geste de la Vierge qui embrasse son fils avec véhémence porte cependant les reminiscences de l'art italo-byzantin. De plus, son placement à la tête du tombeau évoque celle du *Thrène* comme dans l'église Saint-Démétrius du Patriarcat de Peć **[Fig. 136].**

3.8.3 - Un repeint du XVII^e^ siècle

La représentation surpeinte du XVII^e^ a été retiré en partie surtout dans les travaux de restauration de Marcel Nicad en 1959. Il subsiste encore des traces de cette seconde peinture, car les travaux de décollement ont été abandonnés en cours de route pour ne pas abîmer la peinture originale de la couche inférieure **[Fig. 34]**.

Joseph Déchelette[299] a étudié cette peinture du XVII^e^ siècle. Avant la tentative de décoller la couche du XVII^e^ siècle on lisait les initiales G. I. au coin du mur, en bas à droite[300]. Il supposa que ces initiales du XVII^e^ siècle désignaient un peintre habitant Montbrison en 1644, un certain Jean Guillaume, dit Dillivet, que nous trouvons mentionné dans une liste du XVIII^e^ siècle[301] dressée par M. de Fréminville, archiviste de la Loire, à l'aide des registres paroissiaux de l'arrondissement de Montbrison[302]. D'après Déchelette, deux tableaux du

---

[297] Sur le *Psautier d'Ingeburge* voir DELISLE, Léopold, « Notice sur le psautier d'Ingeburge », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, vol. 28, n° 1, 1867, p. 201-210 ; AVRIL, François, « L'atelier du Psautier d'Ingeburge : problèmes de localisation et de datation », *in Art, objets d'art, collections : études sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, sur l'histoire du Goût et des collections : Hommage à Hubert Landais*, Paris, 1987, p. 16-21 ; DEUCHLER, Florens, *Strukturen und Schauplätze der Gestik : Gebärden und ihre Handlungsorte in der Malerei des ausgehenden Mittelalters : mit einem Exkurs zum « Bildwissen »*, Berlin, 2014 (Bibliographie mise à jour p. 165-195).

[298] PANOFSKY, Erwin, *Les primitifs flamands*, Paris, 1992 (rééd.), p. 53 ; PANOFSKY, *op. cit.* (cf. note 207), p. 23.

[299] DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), *op. cit.* (cf. note 33), p. 47.

[300] DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), *op. cit.* (cf. note 33), p. 47.

[301] Cet artiste n'est connu que par l'acte de baptême de sa fille transcrit sur un registre de la paroisse de Saint-André de Montbrison pour les années 1644 à 1651. Voir DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), *op. cit.* (cf. note 33), p. 48.

[302] FRÉMINVILLE, Joseph de, *Étude sur la tenue des registres paroissiaux dans l'arrondissement de Montbrison,* Saint-Etienne, 1899, p. 53.

XVII[e] siècle représentant, l'un l'*Adoration des Mages* et l'autre trois saints qui portent les initiales I. G. pourraient être l'œuvre de ce même peintre bien qu'on ne puisse plus véritablement comparer au niveau stylistique ces peintures en raison de la mauvaise restauration.

En l'état actuel, le vestige de cette peinture en grisaille, montrant un corps décharné, produit un effet singulier mais frappant. Cette peinture, comme plaquée sur ce mur abîmé, fait visuellement penser aux interventions d'Ernest Pignon-Ernest sur les murs anciens, comme il en réalisa par exemple sur les façades des vieux immeubles de Naples en y collant, par marouflage, ses propres dessins aux sujets christiques.

3.9 - *Ponce Pilate, les Pharisiens et les soldats*

3.9.1 - Une iconographie insolite[303]

La scène de *Ponce Pilate, les Pharisiens et les soldats* est jouxte la *Mise au tombeau* se présentent sur le mur latéral nord **[Fig. 34]**.

L'Évangile de Matthieu (27, 62-65) rapporte ainsi l'événement : le lendemain de l'ensevelissement, les principaux sacrificateurs et les Pharisiens viennent demander à Pilate de faire garder le sépulcre jusqu'au troisième jour de peur que les disciples du Christ ne dérobent son corps c'est pourquoi un soldat brandit une banderole avec le texte suivant : « domine iube custodiri sepulcrum usque diem tercium » (Seigneur, ordonne de garder le sépulcre jusqu'au troisième jour).

Pilate porte un chaperon haut et un manteau rouge enrichi d'une bande brodée de lettres d'or à son nom (« Pilatus »). Il est flanqué de deux Pharisiens qui le pressent, s'adressent à lui et auxquels il répond par un autre phylactère où on lit « ite, custodite » (Allez, gardez-le). En vis-à-vis quatre soldats reçoivent donc l'ordre de garder le tombeau. Le premier représenté de face fixe le spectateur. Son regard paraît d'autant plus impressionnant que le nez est caché par la lance d'un autre soldat. Les autres sont représentés de profil contrairement au premier.

3.9.2 - À l'opposé des Mages

Le choix de cette scène est singulier. Nous n'en connaissons pas d'exemple semblablement développé ailleurs. La configuration de la chapelle et la volonté d'en couvrir tous les murs a pu favoriser le choix de ce sujet et son importance. On notera, en particulier, que ce sujet est en vis-à-vis de l'*Adoration des Mages* et qu'il offre avec la figure de Pilate un beau personnage de cour. Les deux scènes donnent à voir des puissants mais en quelque sorte antithétiques : les premiers reconnaissent la souveraineté du Christ à sa naissance, le second la lui dénie et précipite sa fin. Les deux scènes sont thématiquement construites en écho.

---

[303] Pour l'iconographie de Pilate, voir SCHILLER, *op. cit.* (cf. note 232), p. 60-66 et 74-76 ; GERLACH, Peter, « Pilatus », *in* KIRSCHBAUM, Engelbert et BANDMANN, Günter (dir.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 3, Rome/Fribourg/Bâle/Vienne, 1971, col. 436-439 ; HOURIHANE, Colum, *Pontius Pilate, Anti-Semitism, and the Passion in Medieval Art*, Princeton, 2009.

3.10 - *L'Apparition du Christ à Marie-Madeleine*

3.10.1 - Description

L'*Apparition du Christ à Marie-Madeleine* occupe le fond du chœur, au-dessus de l'autel, de part et d'autre de la fenêtre **[Fig. 36]**, selon le même esprit que l'*Annonciation* où la fenêtre centrale ordonne aussi la composition. À gauche, le Christ est vêtu d'un ample manteau rose brodé d'or qui laisse voir sa plaie sanglante au flanc. Il tient une croix à oriflamme de sa main droite et exhibe le stigmate de sa main gauche à Marie-Madeleine. Il se penche un peu en avant pour « tenir » dans le cadre. En vis-à-vis Marie-Madeleine est agenouillée en prière au pied d'un arbre[304] avec son vase à parfum. Elle porte une robe rouge et un manteau bleu brodé en or. Ses cheveux blonds et bouclés sont recouverts d'un voile blanc. L'espace est suggéré par une simple terre brune sur un fond rouge[305].

---

[304] Barbara Baert a étudié la symbolique de l'arbre. Elle évoque le Paradis avec l'arbre de Jessé et l'arbre de la connaissance du bien et du mal, mais il évoque également la Jérusalem Céleste. Dans le contexte de Marie-Madeleine, l'arbre devient une iconographie typologique en rapport avec Ève car Petrus Chrysologus (vers 450) a formulé un lien entre l'arbre et le Saint Sépulcre, entre Ève et Marie-Madeleine. Voir BAERT, Barbara, *Interspaces between word, gaze and touch : the Bible and the visual medium in the Middle Ages : collected essays on « Noli me tangere », the woman with the Haemorrhage, the head of John the Baptist*, Louvain, 2011, p. 15. À propos du symbole de l'arbre, voir aussi RENO, Stephen Jerome, *The Sacred Tree as an Early Christian Literary Symbol : A Phenomenological Study,* Sarrebruck, 1978.

[305] Sur l'iconographie de *Noli me tangere*, voir DEREMBLE, Colette, « Les premiers cycles d'images consacrés à Marie-Madeleine », *Mélanges de l'école française de Rome,* t. 104, nº 1, p. 187-208 ; KIRSCHBAUM, Engelbert, « Noli me tangere », *in* KIRSCHBAUM et BANDMANN, *op. cit.* (cf. note 303)*,* p. 332-336 ; SCHILLER, Gertrud, *Ikonographie der Christlichen Kunst 3 : Die Auferstehung & Erhöhung Christi*, Gütersloh, 1971, p. 88-98 ; RÉAU, *op. cit.* (cf. note 220), p. 556-559 ; LAROW, Magdalen, *The iconography of mary Magdalene : the evolution in Western tradition until 1300,* thèse de doctorat, New York University, 1982 ; MARILENA, Mosco (dir.), *La Maddalena tra sacro e profano da Giottoa De Chirico,* cat. exp., Florence, Palazzo Pitti, 1986, p. 135-145 ; LEHMANN, Maja, *Die Darstellungen des Noli me tangere in der italienischen Kunst vom 12. bis ins 16. Jahrhundert : Eine ikonographische Studie,* thèse de doctorat de Johann Wolfgang Goethe-Universität (Franckfort), 1988 ; JANSEN, Katherine Ludwig, « Mary Magdalene and the Mendicants : the preaching of penance in the late Middle Ages », *Journal of Medieval History*, vol. 21, nº 1, 1995, p. 1-25 ; BAERT, Barbara, « Imagining the Mystery : the resurrection and the visual medium during the middle ages », *in* BIERINGER, Reimund/KOPERSKI, Veronica /LATAIRE, Bianca (éd.)*, Resurrection in the New Testament. Festschrift J. Lambrecht*, Louvain, 2002, p. 483-506 ; RAFANELLI, Lisa Marie, *The Ambiguity of Touch : Saint Mary Magdalene and the "Noli Me Tangere" in Early Modern Italy,* thèse de doctorat, New York University, 2004 ; SACHS, Hannelore/BADSTÜBNER, Ernst/NEUMANN, Helga, « Noli me tangere», *Wörterbuch der christlichen Ikonographie*, Regensburg, 2005, p. 275 ; BAERT, Barbara, « Noli me tangere : six exercises in image theory and iconophilia », *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, vol. 7 nº 2, 2006, consulté en 2017. URL : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/baert.htm ; BAERT *op. cit.* (cf. note 304), p. 11-34 ; ERHARDT, Michelle A. et MORRIS, Amy M. (dir.), *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Leyde, 2012（bibliographie mise à jour, p. 421-447）; LOEWEN, Peter Victor et WAUGH, Robin, *Mary Magdalene in medieval culture : conflicted roles*, New York, 2014.

Cette scène est racontée dans les *Évangiles* de Marc (16, 9) et Jean (20, 14-18). Le second rapporte ce que le Christ dit à Marie-Madeleine : « Ne me retiens pas, car je ne suis pas encore monté vers mon Père, mais va trouver mes frères et dis-leur que je monte vers mon Père et votre Père, vers mon Dieu et votre Dieu. ». Un des plus anciens exemples de cette iconographie se trouve dans le *Codex d'Egbert* (vers 977-993, Trèves, Bibl. mun., Cod. 24, f. 91)[306] **[Fig. 143]** illustrant le texte de Jean (20, 11-18). On y voit Marie-Madeleine, un arbre et le Christ, qui seuls seront retenus dans l'*Apparition* de Saint-Bonnet. Le vase à parfum est aussi un attribut traditionnel car elle a oint les pieds du Christ chez Simon (Lc 7, 36-50) et l'avait apporté au Sépulcre (Mc 16, 1-2).

3.10.2 - L'inversion du Christ et Marie-Madeleine

Dès l'origine, dans la plupart des représentations le Christ se tient à droite et Marie-Madeleine à gauche comme dans le *Codex d'Egbert*. Ainsi le Christ semble vouloir s'éloigner, car en regardant une image nous sommes portés à la lire de gauche à droite[307]. La disposition inverse adoptée à Saint-Bonnet devient de plus en plus fréquente à partir du XV^e^ siècle dans le Nord de l'Europe, puis à partir du XVI^e^ siècle en Italie[308]. Dans la *Biblia Pauperum* (vers 1480-1485, Paris, BnF, Réserve des livres rares, XYLO-5) la sainte est par exemple placée à droite[309] **[Fig. 144]**. Lisa Marie Rafanelli remarque que ce déplacement inversé a été choisi pour mettre en valeur la sainte[310].

Cette inversion à Saint-Bonnet peut s'expliquer fort simplement par la logique du programme, c'est-à-dire par la proximité de la *Crucifixion* et de la *Mise au tombeau* qui occupent la paroi nord, soit précisément la plus proche du Christ ressuscité, campé là sur la gauche. La logique est basée sur des considérations spatiales mais à l'échelle de la chapelle. Incidemment ce dispositif permet aussi de rapprocher les deux saintes, Marie et Marie-Madeleine : la première recevant l'annonce de la naissance de Jésus, la seconde celle de sa résurrection. Ce qui en un sens boucle visuellement le cycle sur lui-même. Autrement, le Christ et sa mère,

---

[306] Sur ce manuscrit, voir FRANZ, Gunther, *Der Egbert-Codex. Das Leben Jesu - Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren : Handschrift 24 der Stadtbibliothek Trier Darmstadt,* Stuttgart, 2005.

[307] BAERT, *op. cit.* (cf. note 304), p. 30.

[308] RAFANELLI, *op. cit.* (cf. note 305), p. 204. On trouve cependant des exemples antérieurs : *Missal of Abbot Berthold,* 1200-1232, New York, Pierpon Morgan Library, Ms. 710, f. 56r ; Londres, British Museum, Ms. Arundel 157, f. 11v ; Giovanni da Mialano et Maître de la chapelle de Rinuccini, mur sud de la chapelle Rinuccini, à Santa Croce, à Florence, 1365-1371, etc.

[309] Barbara Baert fait une étude comparative concernant l'évolution de l'*Appartion du Christ devant Marie-Madeleine* entre l'Italie et le Nord de l'Europe pour mieux montrer l'influence des mystères sur le développement de l'iconographie de Marie-Madeleine dans le Nord de l'Europe. Selon elle, Marie-Madeleine, dans le Nord de l'Europe à la fin du Moyen-Âge, est volontiers représentée vêtue à la mode du temps pour favoriser l'identification du spectateur. Par ailleurs, des bourgeoises ou des femmes de la noblesse ont souvent commandé leurs portraits sous les traits de Marie-Madeleine comme le tableau réalisé vers 1500 par Quentin Metsys conservé au Musée royal des beaux-arts d'Anvers. Voir BAERT, *op. cit.* (cf. note 304), p. 30.

[310] Cette observation fournit des preuves supplémentaires que les artistes septentrionaux étaient très préoccupés de visualiser les expériences de Marie-Madeleine à travers l'influence des mystères. Voir RAFANELLI, *op. cit.* (cf. note 305), p. 204-205.

pourtant côte à côte bien que sur des parois séparées, se seraient comme tournés de dos. Le peintre a retenu la formule la moins répandue, comme pour l'*Annonciation*, où la Vierge et Gabriel sont aussi inversés, selon les nécessités du programme.

3.11 - *Les Anges musiciens* (*L'Assomption*)

3.11.1 - Description

Nous avons déjà analysé le programme iconographique de la voûte des *Anges musiciens* inspiré par le décor de la chapelle de la Vierge de la cathédrale du Mans en rapport avec la famille des Bourbons et déterminé par la donation d'Anne Dauphine dans notre seconde partie. Ce parallèle peut s'enrichir d'une comparaison iconographique plus serrée car les différences ne manquent pas à commencer par l'ampleur des deux ensembles.

La surface du plafond de la chapelle du Mans est plus du double de celle de Saint-Bonnet. Ainsi le nombre des motifs de Saint-Bonnet est bien moindre que celui de la chapelle du Mans. Les anges du Mans sont au nombre de quarante-sept tandis que ceux de Saint-Bonnet se réduisent à huit. Au Mans, on dénombre cinquante-quatre blasons, tandis qu'à Saint-Bonnet il y a un blason et dix ceintures d'*Espérance*. Enfin, par rapport aux huit instruments de musique de Saint-Bonnet, on recense vingt-trois instruments de musique dans la chapelle du Mans **[Fig. 285]** : un orgue portatif, une chalemie, deux fois la cornemuse, une mandore, une buisine, des cymbales, une harpe, une trompette marine, un instrument à percussion, un olifant ou un cor, une flûte associée à un tambour, un tambourin, un canon, un échiquier, un triangle, un instrument à cordes, un psaltérion, un rebec, une cornemuse, une flûte double, une chifonie ou vielle à roue et enfin un instrument non identifié[311]. Les huit instruments de musique représentés dans la crypte de Saint-Bonnet sont les suivants[312] **[Fig. 37]** : le luth (joué au plectre), la mandore, le psaltérion (joué au plectre), le clavicorde[313], la vièle, le rebec, la petite harpe à fils d'archal et l'orgue portatif.

3.11.2 - Les instruments hauts et bas : leur signification théologique

Les instruments du Mans comprennent presque toutes les catégories d'instruments de musique : vent, cordes et percussions. En revanche, les instruments de Saint-Bonnet appartiennent à la catégorie des bas instruments dont l'intensité sonore est relativement faible et douce par rapport aux instruments « hauts » qui produisent des sonorités plus aiguës et plus perçantes[314]. Ce choix a des raisons symboliques.

---

[311] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 54.

[312] Sur l'identification des instruments de musique de Saint-Bonnet voir BULIT-WERNER, *op. cit.* (cf. note 162), 1997, p. 242-245.

[313] Le clavicorde est un instrument à clavier inventé au milieu du XIV^e^ siècle. Il est beaucoup utilisé jusqu'à la Renaissance en Europe et surtout dans le Nord de l'Europe du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle. Le clavicorde sur la voûte de Saint-Bonnet est l'une des premières représentations de cet instrument. Voir BRAUCHLI, Bernard, *The clavichord, Cambridge,* 1998.

[314] Une des premières distinctions entre hauts et bas instruments en fonction de l'intensité de leur volume sonore apparaît dans les *Échecs amoureux* au milieu du XIV^e^ siècle. Voir CLOUZOT, Martin, « Les anges musiciens aux XIV^e^-XV^e^ siècles : figuration et idéalisation du cosmos

Tout au long du Moyen Âge, l'orgue qui est joué pendant la messe avait des significations spirituelles et religieuses. Un père de l'Église, Origène (185-253), dans une explication des instruments de musique du Ps. CL, dit que « L'orgue est l'Église de Dieu composée des âmes actives et contemplatives[315]». Au IXe siècle, Raban Maur (vers 780-856) associe l'orgue à l'Évangile du Christ[316]. Baudri de Bourgueil (1045-1130), archevêque de Dol-de-Bretagne de 1114 à 1131, compare la variété des tuyaux à la diversité des hommes qui tous s'unissent dans une volonté sainte comme les sons aigus, moyens et graves de l'orgue concourent à une même symphonie[317]. Il faut comprendre ainsi que l'orgue est une métaphore de l'Église.

Les instruments à cordes sont aussi favorablement connotés sur le plan religieux. Pour la forme commune qui possède une seule caisse de résonance, l'instrument est une métaphore du corps humain. Saint Augustin disait que les cordes sont faites de chair incorruptible[318]. Honorius d'Autun (vers 1080-après 1130) répète que le psaltérion représente le corps du Christ par sa forme, parce qu'il est frappé dans ses parties inférieures et résonne dans les supérieures[319]. Les Docteurs de l'Église comparent déjà les cithares et le psaltérion avec la Croix. Saint Augustin dit que « dans le tympanon le cuir est tendu, dans les deux instruments la chair est crucifiée ». Nicète de Trêves (VIe s.) insiste sur le fait que si David est parvenu à chasser le mauvais esprit qui agitait Saül, c'est en raison de la forme de son bois et de ses cordes tendues qui figuraient de façon mystique la croix du Christ[320].

Les Pères de l'Église rappellent la religiosité des instruments « bas » harmoniques à cordes parce que l'instrument à cordes est un instrument polyphonique à l'exception du monocorde[321]. Saint Jean Chrysostome (entre 344 et 349-407) qui appelle la cithare « la symphonie des vertus » dit que « les sons de la cithare sont différents entre eux, mais qu'il n'y a qu'une seule consonance et qu'un seul musicien la manie ; ainsi la cithare représente l'amour, ses différents sons symbolisent les paroles bienveillantes inspirées par l'amour, qui toutes produisent la même harmonie et consonance ; le musicien c'est la puissance de l'amour ; c'est elle qui fait retenir la douce mélodie »[322].

En raison de ces connotations religieuses, on a tendance à introduire des instruments à cordes et l'orgue dans des scènes divines[323]. L'association des instruments à corde et de l'orgue, qui a des sonorités douces et

---

divin », *in* HÜLSEN-ESCH, Andrea von et SCHMITT, Jean-Claude (dir.), *Die Methodik der Bildinterpretation D. Les méthodes de l'interprétation de l'image*, Göttingen, 2002, (p. 493-528) p. 495.

315 GEROLD, Théodore, *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris, 1931, p. 132.

316 ROKSETH, Yvonne, *La musique d'orgue au XVe siècle et au début du XVIe*, Paris, 1930, p. 7.

317 ROKSETH, *op. cit.* (cf. note 316), p. 7.

318 GÉROLD, *op. cit.* (cf. note 315), p. 133.

319 GÉROLD, *op. cit.* (cf. note 315), p. 177.

320 GÉROLD, *op. cit.* (cf. note 315), p. 177.

321 DOMINIQUE, *op. cit.* (cf. note 184), p. 109.

322 GÉROLD, *op. cit.* (cf. note 315), p. 130.

323 Les instruments « hauts » ont, au contraire, souvent des connotations profanes, temporelles, diaboliques ou inquiétantes comme les trompettes du Jugement dernier. Voir DOMINIQUE, *op. cit.* (cf. note 184), p. 115.

qui permet d'accompagner le chant sans le couvrir[324], est utilisée de préférence dans le cadre des scènes mariales. On retrouve par exemple cette association dans une miniature des *Heures du roi René* (atelier du Maître des Grandes Heures de Rohan, entre 1435-1480, Paris, BnF, Mss, Lat. 1156A, f. 23) **[Fig. 145]**, ou encore dans les *Heures du Maréchal de Boucicaut* (Maître de Boucicaut, vers 1405-1408 ? et vers 1413-1415, Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, f. 46v) **[Fig. 146]**. Cette tradition iconographique des « bas » instruments a présidé au choix des instruments de musique reproduits sur la voûte de Saint-Bonnet.

3.11.3 - Le nombre des instruments et sa valeur symbolique

La dimension symbolique des instruments ici représentés est encore soulignée par leur nombre, soit huit. Ce nombre est en accord avec celui des tons ecclésiastiques en usage au Moyen-Âge. Le fait que huit jongleurs sur deux chapiteaux de l'abbaye de Cluny (vers 1100) **[Fig. 147]** symbolisent les huit tons ou huit modes grégoriens a été mis en évidence par divers travaux[325]. À cela, Kathi Meyer ajoute divers exemples de sculpture et illustrations de manuscrits, qui portent la trace du même symbolisme, comme les illustrations du *Tropaire d'Auch* (987-996, Paris, BnF, Mss, Lat. 1118, f. 106v) **[Fig. 148]**, du *Musica disciplina Aurélien de Réôme* (fin du XI^e^ ou début du XII^e^ s., Paris, BnF, Lat. 7211, f. 137v) **[Fig. 149]**, des *Sermones dominicales* (dernier quart du XIII^e^ s. ou premier quart du XIV^e^ s., Londres, British Library, Harley 4951, f. 297v) **[Fig. 150]** ou encore d'un psautier byzantin (XI^e^ s., Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 752, f. 449v) **[Fig. 151]**. Ainsi, les huit musiciens pouvaient facilement évoquer les huit tons ou huit modes grégoriens aux spectateurs qui connaissaient les principes du chant liturgique[326].

Dans le cas de Saint-Bonnet, les huit anges musiciens sont disposés sur deux côtés, à raison de quatre par côté. On remarquera que les anges sont environ un tiers plus grands que les autres figures peintes sur les murs ouest et nord **[Fig. 25 b]**. Le changement de module s'explique aisément. Si on avait adapté la taille des anges à celle des autres personnages, ils auraient été au nombre de dix ou plus. Il semble que le peintre (ou le donateur) ait donné la priorité au nombre huit pour une raison bien précise : à savoir le symbolisme des tons ou modes grégoriens.

En conclusion, le peintre de Saint-Bonnet a représenté la peinture les *Anges musiciens* sur la voûte de la chapelle basse sous l'influence des peintures de la cathédrale du Mans. Contraint par les dimensions de la voûte, il a été obligé de réduire le nombre de motifs par rapport à son modèle. De cette contrainte, il a tiré profit en retenant des instruments de musique « bas » pour mieux évoquer l'harmonie divine dans la tradition iconographique des cycles mariaux et a choisi le nombre huit pour signifier les catégories modales

---

[324] BULIT-WERNER, *op. cit.* (cf. note 162), p. 51 ; CLOUZOT, *op. cit.* (cf. note 314), p. 516.

[325] SCHRADE, Leo, « Die Darstellung der Tone an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny », *Deutsche Vierteljahrsschrift fur Literatur- und Geisteswissenschaft*, vol. 7, 1929, p. 229-266 ; MEYER, Kathi, «The eight Gregorian modes on the Cluny capitals », *The Art Bulletin*, vol. 34, n° 2, 1952, p. 75-94 ; CHAILLEY, Jacques, « Les huit tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny », *Acta Musicologica*, vol. 57, n° 1, 1985, p. 73-94 ; SALET, Francis, *Cluny et Vézelay : l'œuvre des sculpteurs*, Paris, 1995 ; BIAY, Sébastien, *Les chapiteaux de la troisième église abbatiale de Cluny (fin XI^e^-début XII^e^ siècle) : étude iconographique*, thèse de doctorat de l'Université de Poitiers, 2011.

[326] MEYER, *op. cit.* (cf. note 325), 1952.

fondamentales du chant liturgique. Sur ce sujet savant, le peintre de Sant-Bonnet a sans doute bénéficié des lumières, des conseils, voire des consignes des membres du chapitre.

3.12 - *Le Couronnement de la Vierge*

3.12.1 - Description

Sur le mur ouest, au niveau de la tribune et face à l'autel se déroule le *Couronnement de la Vierge*. En son centre la Vierge reçoit la couronne des mains des anges. Dans cet espace d'une profondeur indéfinie, le sol est couvert d'un pavage à damier alors que le fond uniformément rouge est semé de fleurs de lys dorées. Selon les indications du phylactère, trois anges chantent l'antienne *Ave regina celorum* **[Fig. 152-153]**. L'image du Christ en majesté est presque entièrement effacée. Un dessin de Lucien Bégule publié en 1885 **[Fig. 154]** et un relevé de Louis-Joseph Yperman réalisé en 1895 **[Fig. 48]**, le montrent trônant et bénissant la Vierge de sa main droite. Elle s'est levée de son siège, recouvert d'un tissu vert, pour avancer vers son fils glorieux, les mains croisées sur la poitrine et la tête penchée en signe d'humilité. Le manteau bleu de la Vierge est si ample qu'un ange à ses pieds en porte la traîne. Nous apercevons aussi des traces, malheureusement très effacées, de deux anges à ses côtés. De plus, nous distinguons à droite du Christ un groupe de trois anges jouant d'instruments à vent, chalemies ou trompettes.

La scène céleste est protégée d'une enceinte crénelée. À l'extérieur de cet enclos, de part et d'autre de la lunette, d'autres scènes se jouent. À droite dans la partie la plus abîmée, on identifie saint Jean Baptiste portant contre son épaule un agneau. Il lève sa main droite pour désigner le *Couronnement* et pose délicatement sa main gauche sur le dos de Jean Greyset, représenté de profil, les mains jointes **[Fig. 68]**.

À l'opposé, sur la gauche, les trois autres donateurs, de grande taille, sont alignés en prière devant la tourelle qui se dresse en avant du Paradis **[Fig. 67]**. Dans l'ordre décroissant, Guillaume Taillefer, Bonnet Greyset et son épouse ou sa fille ; celle-ci est sous la protection de sainte Catherine, identifiable à ses attributs, la roue et l'épée. Saint Pierre, une clef à la main, occupe toute la largeur de l'entrée et joue à plein son rôle de portier. Saint Michel, debout sur sa plate-forme, tenant une balance d'or et une oriflamme frappée d'une croix rouge, semble en assurer la défense. Ce duo est d'une échelle paradoxalement petite, rapporté aux personnages profanes, car les deux saints prennent place à l'intérieur d'une architecture spatialement construite qui sert aussi à la définition de leur fonction.

3.12.2 - Développement de l'iconographie du *Couronnement de la Vierge*

Le *Couronnement de la Vierge* qui suit l'*Assomption* n'apparaît pas dans le texte biblique. La source se trouve dans un récit apocryphe attribué au Pseudo-Méliton[327], évêque de Sardes (seconde moitié du IIe s.),

[327] Sur le Pseudo-Méliton voir, COTHENET, Édouard, « Le Pseudo-Méliton », in *Marie et la sainte famille. Les récits apocryphes chrétiens. Communications présentées à la 62e session de la société française d'études mariales, Nevers, septembre 2005*, Paris, 2006, p. 45-60.

popularisé au VI^e^ siècle par Grégoire de Tours (vers 538-594)[328], puis au XIII^e^ siècle par Jacques de Voragine dans sa *Légende dorée*[329]. Une des premières représentations de la scène se trouve en Angleterre sur le tympan du portail sud de l'église de Quenington dans le Gloucestershire (dès 1140) **[Fig. 155]** et sur un chapiteau, vers 1130, provenant de l'abbaye de Reading actuellement conservé au Victoria and Albert Museum à Londres[330] **[Fig. 156]**, ou plus somptueusement en Italie, vers 1140, dans les mosaïques romaines de la Basilica di Santa Maria in Trastevere **[Fig. 157]**.

En France, au XII^e^ siècle, ce sujet est principalement développé dans la décoration des tympans[331]. Sur celui de la cathédrale de Senlis réalisé dans la deuxième moitié du XII^e^ siècle[332] **[Fig. 158]**, la Vierge partage le trône du Christ qui la bénit[333] selon une formule en faveur dans l'art de ce siècle[334] comme à Notre-Dame de Paris (début du XIII^e^ s.)[335] **[Fig. 159]** à cette différence près qu'un ange la couronne. Ce type est souvent adopté dans le premier tiers du XIII^e^ siècle en France[336]. Plus tard ont été inventées quelques variantes où la Vierge est couronnée soit par le Père, soit par la Trinité. Elle peut aussi déjà porter couronne.

---

328 HEINZELMANN, Martin, *Gregor von Tours (538-594) :* "*Zehn Bücher Geschichte*" *: Historiographie und Gesellschaftskonzept im 6. Jahrhunder*, Darmstadt, 1994 ; ALIBERT, Dominique, « Gregor de Tours »*, in* AMALVI, Christian (dir.), *Dictionnaire biographique des historiens français et francophones. De Grégoire de Tours à Georges Duby*, Paris, 2004, p. 135-136.

329 VERDIER, Philippe, « Les textes de Jacques de Voragine et l'iconographie du couronnement de la Vierge », *in* DUNN-LARDEAU, Brenda (dir.), *Legenda aurea : sept siècles de diffusion : actes du colloque international sur la Legenda Aurea : texte latin et branches vernaculaires à l'Universitè du Québec à Montréal 11 - 12 mai 1983*, Montréal, 1986, p. 95-99.

330 JULLIAN, René « Évolution des thèmes iconographiques. Le Couronnement de la Vierge », *in* GUTH, Paul (dir.), *Le siècle de Saint-Louis,* Paris, 1970, p. 153-160 (p. 154). Sur le chapiteau du Victoria & Albert Museum voir ZARNECKI, George, « The Coronation of the Virgin on a Capital from Reading Abbey », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* vol. 13 nº 1/2, 1950, p. 1-12 ; DEBORAH, Kahn, « La sculpture romane en Angleterre : état des questions», *Bulletin Monumental*, t. 146, n° 4, 1988. p. 307-340.

331 Sur le développement de cette iconographie, voir VERDIER, Philippe, *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique,* Paris, 1980 ; VERDIER, Philippe, « Suger a-t-il été en France le créateur du thème iconographique du couronnement de la Vierge ? », *Gesta,* vol. 15, nº. 1/2, 1976, p. 227-236 ; RUSSO, Daniel, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident du Moyen Age : essai sur la formation d'une tradition iconographique », *in* IOGNA-PRAT, Dominique/PALAZZO, Éric/RUSSO, Daniel (éd.), *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale,* Paris, 1997, p. 173-291; OS, Hendrik Willem van, « Krönung Mariens », *in* KIRSCHBAUM et BANDMANN, *op. cit.* (cf. note 221), vol. 2, 1970, col. 671-676 ; GOLD, Penny Schine, *The Lady and the Virgin : image, attitude, and experience in twelfth-century France*, Chicago, 1985, p. 61-68.

332 THÉREL, Marie-Louise, *Le triomphe de la Vierge-Église : à l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, 1984.

333 On préfère parfois utiliser le terme plus adéquat de *Triomphe* pour ce type de Vierge assise à la droite du Christ. Voir MASSACCESI, Fabio, « Vitale di Aymo degli Equi dit Vitale da Bologna », *Bologne et le Pontifical d'Autun : chef-d'oeuvre inconnu du premier Trecento 1330-1340,* cat. exp., Autun, musée Rolin, 2012, (p. 74-76) p. 75, nº 5.

334 RÉAU, *op. cit.* (cf. note 220), p. 622.

335 PINARD, Odile, « Le portail du Couronnement de la Vierge », *in* SANDRON, Dany/CARTIER, Jean-Pierre/PELLETIER, Gérard, *Notre-Dame de Paris*, Strasbourg, 2012, p. 180-187.

336 RÉAU, *op. cit.* (cf. note 220), p. 622.

3.12.3 - Le *Couronnement de la Vierge* entre France et Italie

En 1911, Paul Durrieu avait situé la peinture de Saint-Bonnet dans un contexte artistique français antérieur à la composition des *Très Riches Heures* du duc de Berry **[Fig. 3]**. Il s'était donc gardé d'affirmer l'existence d'une influence directe entre les deux œuvres, mais il relevait que la Vierge manifestant son humilité sous le regard du Christ remontait au moins au milieu du XIV^e^ siècle[337] en France. Dans un manuscrit de la *Légende dorée* copié en 1402 (Paris, BnF, Mss, Fr. 242, f. 1)[338] **[Fig. 160]**, une miniature présente la Vierge avec un long manteau à traîne, devant une chaise curule vide, et fléchissant les genoux sous les yeux du Christ en majesté qui la bénit tandis qu'un ange la couronne. La même composition se retrouve encore dans une miniature d'un livre d'heures exécuté pour le duc Jean de Berry, achevé avant 1402 de la Bibliothèque royale de Bruxelles (ms. 11060-61, p. 118) **[Fig. 161]**. Durrieu présenta en outre, comme contemporaine des *Très Riches Heures* du duc de Berry, une petite peinture de forme circulaire conservée au Kaiser-Friedrich-Museum de Berlin[339] (vers 1400) **[Fig. 162]**. Au chapitre des peintures murales, il évoqua celles de la galerie de l'hôtel Saint-Pol dans le quartier du Marais à Paris et de Saint-Bonnet-le-Château. Il releva également un autre monument d'art dans cette même tradition, à savoir le bas-relief du *Couronnement de la Vierge* dominant l'entrée du château de La Ferté-Milon[340] commandé par le duc Louis d'Orléans, ami de Jean de Berry, entre 1392 et 1407 **[Fig. 163]**.

Selon Durrieu cette composition et ce geste d'humilité de la Vierge agenouillée seraient inconnus en Italie avant le deuxième quart de XV^e^ siècle à deux exceptions près[341]. Les peintres italiens ont préféré représenter la Vierge assise auprès du Christ sur le même trône, magnifiant ainsi la gloire de Marie au Paradis et son couronnement par le Christ. Cependant, la Vierge agenouillée sous le regard du Christ au milieu des anges commence à apparaître chez Fra Angelico vers 1430-1432[342] (*tempera* sur bois, Paris, Musée du Louvre) **[Fig. 164]**, puis dans des œuvres de Filippo Lippi, Pinturicchio et Sandro Botticelli. Durrieu[343] en conclut que ces artistes se sont inspirés de modèles d'origine française, à une époque où les contacts entre l'Italie et la France devenaient plus nombreux.

---

[337] DURRIEU, *op. cit.* (cf. note 33), p. 387.

[338] DURRIEU, Paul, « Manuscrits de luxe exécutés pour des princes ou des grands seigneurs français », *Le manuscrit*, t. II, 1895, p. 161-168 et 177-180.

[339] STERLING, Charles, *La peinture médiévale à Paris. 1300-1500*, t. I, Paris, 1987, p. 336-339.

[340] Voir aussi VITRY, Paul, *Le couronnement de la Vierge du château de la Ferté-Milon et celui des Très riches heures du duc de Berry*, Paris, 1912.

[341] Un polyptyque, aux figures de proportions réduites au Musée de Vérone et un panneau du Musée de Bologne. Voir DURRIEU, *op. cit.* (cf. note 33), p. 383, note 1.

[342] RUBIN, Patricia, « Hierarchies of Vision : Fra Angelico's Coronation of the Virgin from San Domenico, Fiesole », *Oxford Art Journal*, vol. 27, 2004, p. 137-153 ; FOUCART-WALTER, Élisabeth (dir.), *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre : catalogue sommaire*, Paris, 2007, p. 14 ; VERDON, *op. cit.* (cf. note 253), p. 153-159.

[343] DURRIEU, *op. cit.* (cf. note 33), p. 391.

L'hypothèse de Durrieu selon laquelle ces œuvres auraient été influencées par la culture française appelle néanmoins quelques réserves car nous pouvons produire des contre-exemples antérieurs à Fra Angelico. Il s'agit du *Couronnement de la Vierge* réalisé vers 1340-1345 par Vitale da Bologna[344] (actif à Bologne à partir de 1330 et mort entre 1359 et 1361), soit le panneau principal d'un polyptyque à plusieurs registres du Musée du Louvre **[Fig. 165]**. On peut y ajouter le *Couronnement de la Vierge* de Maso di Banco (Florence, vers 1300-1350)[345], réalisé vers 1330 sur bois du Musée des Beaux-Arts de Budapest[346] **[Fig. 166]**. Les peintures italiennes adoptant ce sujet et cette composition sont donc antérieures à Fra Angelico.

Partant, Georg Troescher trouve l'origine de cette composition iconographique dans l'art italien. Il reprend la remarque de Paul Durrieu au sujet d'un modèle commun aux *Très Riches Heures*[347], au relief du château de La Ferté-Milon et à Saint-Bonnet. Il avance que leur source d'inspiration peut être une fresque perdue de l'atelier du duc de Berry, probablement due à Beauneveu lui-même inspiré par une œuvre d'art italienne ignorée ou perdue aujourd'hui[348].

3.12.4 - Un portrait de ville plus symbolique que réaliste

À propos de la représentation de la cité céleste sous forme d'enceinte[349], James Contamine et François Langlois[350], puis Lucien Bégule[351] ont observé une certaine ressemblance avec les murailles et fortification

---

[344] CUZIN, Jean-Pierre et ALLARD, Sébastien (dir.), *Nouvelles acquisitions du département des peintures : catalogue du Musée du Louvre 1996-2001*, Paris, 2002, p. 163-165 ; VOLPE, Alessandro, « Vitale degli Equi », *in* MEDICA, Massimo (dir.), *Giotto e le arti a Bologna : al tempo di Bertrando del Poggetto,* cat. exp., Bologne, Museo Civico Medievale, 2005-2006, p. 202-203, nº 34 ; MASSACCESI, Fabio, *op. cit.* (cf. note 333).

[345] Voir BERENSON, Bernard, *Italian Pictures of the Renaissance, Florentine School,* vol. I, Londres, 1963, p. 136 ; WILKINS, David G., *Maso di Banco : a florentine artist of the early Trecento*, New York, 1985, p. 195-196 ; MARCHI, Andrea de, *Maso di Banco in Giotto's Workshop. in Naples and an Unpublished Saint Dominic*, Florence, 2013.

[346] Voir WILKINS, *op. cit.* (cf. note 345).

[347] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 195.

[348] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 195.

[349] La première étude et encore la plus importante au sujet du portrait des villes reste celle de LAVEDAN, Pierre, *La Représentation des villes dans l'art du moyen âge,* Paris, 1953. Voir aussi, CHASTEL, André, « Un épisode de la symbolique urbaine au XV^e siècle : Florence et Rome Cités de Dieu », *in Urbanisme et architecture : études écrites et publiées en l'honneur de Pierre Lavedan,* Paris, 1954, p. 75-79 ; CHEVALIER, Bernard, « Le paysage urbain à la fin du Moyen Âge : imaginations et réalités », *in Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 11^e congrès,* Lyon, 1980, p. 7-21 ; RATTÉ, Felicity, « Re-presenting the Common Place : Architectural Portraits in Trecento Painting », *Studies in Iconography,* nº 22, 2001, p. 87-110 ; RATTÉ, Felicity, *Picturing the city in medieval Italian painting,* Jefferson et Londres, 2006 ; BARIDON, Michel, *Naissance et renaissance du paysage,* Arles, 2006.

[350] CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 405.

[351] BÉGULE, *op. cit.* (cf. note 19)*,* 1886, p. 410.

de Saint-Bonnet figurées dans un dessin de *l'Armorial d'Auvergne, Bourbonnais et Forez de Guillaume Revel*[352], réalisé vers 1456 (Paris, BnF, Mss, Fr. 22297, p. 471)[353] **[Fig. 20 a]**.

Deux portes médiévales de Saint-Bonnet subsistent à ce jour : au Sud la porte de la Baume ou Montrond, connue dès 1361 et refaite dans le dernier quart du XV^e^ siècle **[Fig. 167]**, puis la porte de la Châtelaine citée en 1372 **[Fig. 168]** que l'on observe dans le dessins de Revel à l'Est **[Fig. 169]**. Cette dernière comporte une protection avancée à la tour proprement dite, une espèce de barbacane.

Lucien Bégule note également que les détails architecturaux et tout particulièrement la présence du campanile laissent deviner l'intervention d'une main italienne perceptible également dans la composition[354]. L'entrée de la ville dont des donateurs attendent l'ouverture se compose de deux volumes architecturaux distincts. Hors les murs, on aperçoit une tourelle à l'intérieur de laquelle se trouve saint Pierre. Son arc est cintré, l'élévation crénelée et il y a plusieurs trous en forme de trèfle.

La tour carrée en retrait qui s'élève sur plusieurs étages est susceptible d'abriter un ouvrage de charpente destiné à supporter des cloches. La coursive crénelée est pourvue de mâchicoulis. Cet édifice rappelle les beffrois du Palazzo Vecchio de Florence (1299-1314) **[Fig. 170]**, du Palazzo Pubblico de Sienne (fin du XIII^e^ s.-milieu du XIV^e^ s.) ou encore du Palazzo dei Priori de Volterra (1208-1257) plutôt que le campanile que Lucien Bégule imagina dans son article.

La tour de Saint-Bonnet **[Fig. 171]** s'apparente bien davantage à l'architecture du Palazzo Vecchio de Florence par son architecture à deux étages surmontés d'une galerie permettant la circulation de guetteurs. De plus, les mâchicoulis et les petits toits de la peinture de Saint-Bonnet ressemblent également à ceux du Palazzo Vecchio. Le même constat vaut pour les peintures murales de la collégiale Saint-Barnard de Romans-sur-Isère réalisées (vers 1401-1405) par un peintre fortement influencé par Giacomo Jaquerio **[Fig. 637]** qui représente une porte de ville. En résumé, on peut dire que les architectures de Saint-Bonnet semblent bien avoir pris pour modèle les beffrois d'Italie, plus qu'un motif local.

On peut ajouter que, si le peintre de Saint-Bonnet a choisi ces beffrois comme modèles, c'est qu'ils étaient le symbole des libertés acquises et du rang féodal obtenu par les bourgeois[355]. Comme symbole de la puissance municipale, le beffroi se singularise surtout dans les villes où il était en concurrence avec le donjon seigneurial. On a souvent choisi comme beffroi une tour carrée qui surmontait une porte de ville faisant partie de la propriété communale. De plus, les créneaux ostentatoires et les mâchicoulis sont autant d'éléments évoquant le pouvoir militaire, c'est-à-dire une forme d'indépendance. Dans cette peinture, l'auteur de Saint-Bonnet avait peut-être l'intention de représenter un beffroi qui soit aussi une porte d'entrée solidaire des

---

[352] Pour ce manuscrit voir BOOS, Emmanuel de, *L'armorial d'Auvergne, Bourbonnais et Forez de Guillaume Revel. I - Étude et commentaires. II - Atlas et planches*, Nonette, 1998 ; LAFFONT, Pierre-Yves (dir.), *L'armorial de Guillaume Revel : châteaux, villes et bourgs du Forez au XV^e^ siècle,* Lyon, 2011.

[353] Guillaume Revel a commencé la rédaction de son armorial avant 1450 et il ne l'a abandonné qu'après 1459. Voir, LAFFONT, *op. cit.* (cf. note 352), p. 31.

[354] BÉGULE, *op. cit.* (cf. note 19)*,* 1886, p. 410, note 2.

[355] PLOUIN, Renée, « Beffrois », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 31 juillet 2019. URL : http://www.universalis-edu.com.acces-distant.bnu.fr/encyclopedie/beffrois/

remparts de la ville. Dans le cas présent, il a sans doute retenu des images d'édifices du Nord de l'Italie imitées de dessins ou - moins probablement - vues sur place. Parmi les précédents : les *Miracles de Notre Dame* de Jean Pucelle offrant un exemple d'un palais communal italien et de sa tour (1320-1334, Paris, BnF, Mss, NAF 24541, f. 70v)[356] **[Fig. 172]**. À l'appui de cette hypothèse (l'architecture italienne comme modèle) on peut ajouter quelques détails. Les trèfles à trois ou quatre feuilles que l'on observe sur les deux tours de cette peinture composent une sorte de décoration fleurie familière des architectures de l'époque gothique. Quant aux arcs en plein cintre ils sont utilisés dans des architectures du Nord de l'Italie, même à l'époque gothique comme au Palazzo Vecchio.

[356] STERLING, *op. cit.* (cf. note 339), 1987, p. 100-101.

3.13 - *L'Enfer*

L'Enfer se trouve dans la voûte du couloir de l'entrée nord qui relie la chapelle Saint-Michel à la salle nord, laquelle était primitivement la chapelle Saint-Sépulcre. Cette partie a subi une dégradation si grave qu'on n'y voit plus que les traces de dessins sur la base de couleur ocre mise à jour, mais qui était originellement peinte en rouge. Au sommet de la voûte, on voit une gueule grande ouverte au masque grotesque qui avale des damnés **[Fig. 173]**. En bas, un démon trapu veille sur une marmite au milieu des flammes. Grandes oreilles, yeux ronds : ses traits sont caricaturaux. Deux autres, plus petits, semblent jeter des corps dans une fournaise. L'un l'escalade avec une échelle, un damné rejeté sur l'épaule, l'autre s'y tient debout tout au bord.

Les sources textuelles sont variées, les unes puisées dans le Nouveau Testament à savoir, Luc 16, 19-31 pour le mauvais riche et le pauvre Lazare, Matthieu 24-25 pour le *Jugement dernier*, et bien sûr l'*Apocalypse* en plusieurs endroits : Ap. 6, 7-8 (le quatrième cavalier suivi par l'Hadès) ; Ap. 19, 20-21 (l'étang de feu) ; Ap. 20, 1-3 (le dragon enchaîné dans l'abîme pour mille ans) : Ap. 20, 10 (Satan jeté dans l'étang de feu) ; Ap. 20, 1-15 (le Jugement dernier) ; Ap. 21, 1-8 (la descente de la Jérusalem céleste). Mais l'Ancien Testament s'avère être la plus importante source iconographique avec le Verset 2, 3 (« Du ventre de l'Enfer, j'ai appelé…»), le Ps. 22, 22 (« Sauve-moi de la gueule du lion ») ou le Ps. 69, 16 (« Que le gouffre ne me dévore, que la bouche de la fosse *[puteus os]* ne me happe »)[357].

L'*Enfer*[358] est représenté presque toujours comme une bouche gigantesque, une gueule de Léviathan comme on le voit dès la première émergence du thème au IX^e^ siècle sur l'ivoire du *Jugement dernier* conservé au Victoria and Albert Museum de Londres, sculpté vers 800-860 **[Fig. 174]** ou dans le *Psautier d'Utrecht* (IV^e^ s., Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, f. 59r) **[Fig. 175]**. Dans le cas de Saint-Bonnet, le thème est figuré dans une surface contrainte qui impose certainement à l'artiste une sélection des éléments minimums : une gueule, des démons et des damnés qui les supplient en nombre limité. On n'y remarque en conséquence aucune innovation ou fantaisie nouvelle. On notera que le passage où figure la voûte et à peu près symétrique au passage abritant la voûte de l'*Annonce aux Bergers* au décor schématique

---

[357] BARRAL I ALTET, Xavier, « Enfer », *in* BARRAL I ALTET, Xavier (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, 2003, (p. 315-320) p. 315-316.

[358] Pour l'iconographie de l'Enfer voir, BASCHET, Jérôme, « Les conceptions de l'enfer en France au XIV^e^ siècle : imaginaire et pouvoir », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 40^e^ année, n° 1, 1985, p. 185-207 ; BASCHET, Jérôme, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie, XII^e^-XV^e^ siècles,* Rome, 1993 ; BASCHET, Jérôme, « Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e^-XV^e^ siècles) », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 5 | 1990, mis en ligne le 20 mars 2009, consulté le 31 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/ccrh/2886 ; DOI : 10.4000/ccrh.2886 ; SHEINGORN, Pamela, « Who can open the doors of his face ? : the iconography of hell mouth », *in* DAVIDSON, Clifford et SEILER, Thomas H. (éd.), *The iconography of Hell,* Kalamazoo (Mich.), 1992, p. 1-19.

mais tout de même bucolique. Opposé aux damnés, le troupeau de moutons peut symboliser le peuple de Dieu. Les deux sujets en vis-à-vis se justifieraient l'un l'autre.

3.14 - Décor architectural en trompe-l'œil

3.14.1 - Description

La voûte des *Anges musiciens* de Saint-Bonnet est bordée sur ses longs côtés d'un bandeau fait de motifs architecturaux assurant une transition avec la surface des murs où figurent au Nord, la *Mise au tombeau, Ponce Pilate, les Pharisiens et les soldats,* et au Sud, la *Nativité* **[Fig. 32]** et l'*Adoration des Mages* **[Fig. 34]**. Cette bordure délimite non seulement ces tableaux de l'histoire sainte, mais valorise aussi par un effet de perspective les *Anges musiciens* de la voûte. Ce dispositif rend ce sujet central et lui réserve une place privilégiée à l'intérieur du programme iconographique.

La bordure est conçue pour créer l'illusion d'une corniche vue de dessous. Des modillons identiques et régulièrement espacés supportent l'architrave décorée de motifs géométriques composés de triangles ou de carrés noirs et blancs peints en damier pour suggérer des petits caissons ou des reliefs à facettes. Ces motifs peints apparaissent comme des éléments d'une architecture réelle : ils ne pourraient être plus justement placés qu'entre le sommet des murs et la naissance de la voûte qu'ils semblent porter.

3.14.2 - Une longue tradition

La représentation d'éléments architecturaux en trompe-l'œil apparaît dans la peinture murale dès l'art romain du premier siècle[359]. Au cours du Moyen Âge, ce type de décor fut réutilisé malgré la tendance générale de l'époque médiévale à souligner le plan de l'image plutôt que l'espace perspectif[360], comme l'atteste l'exemple de la Chiesa di San Salvatore de Brescia[361] à l'époque carolingienne **[Fig. 176]**. Il resurgit encore en trompe-l'œil dans des peintures murales du XI^e^ siècle de la chapelle basse de la Basilica San Crisogono de Rome[362] **[Fig. 177]**, ou encore dans les fresques de la fin de XII^e^ siècle à la Basilica San

[359] BEAUDET, Isabelle, *Recherches sur les cadres et les bordures des peintures murales exécutées par Giotto et son atelier : élaboration d'un vocabulaire d'analyse, étude iconographique et stylistique,* thèse de doctorat de l'Université Paris-Sorbonne, 2000, p. 13.

[360] BENTON, Janetta Rebold, « Antique survival and revival in the Middle Ages : architectural framing in late Duecento murals », *Arte Medievale,* n° 1, 1993, (p. 129-145) p. 137.

[361] Voir ANDERSON, Barbara Bernhard, *The frescoes of San Salvatore at Brescia,* thèse de doctorat, University of California (Berkeley), 1976 ; STRADIOTTI, Renata (dir.), *San Salvatore - Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia,* Milan, 2001.

[362] Voir BRENK, Beat, « Roma e Montecassino : gli affreschi della chiesa inferiore di S. Crisogono », *RACAR,* vol. 12, n° 2, 1985, p. 227-234 ; BORDI, Giulia et RICCIONI, Stefano, *La decorazione pittorica della basilica inferiore di S. Crisogono. 8b. Figure di santi tra colonne tortili nel corridoio della cripta e della confessio,* Milan, 2006 ; RICCIONI, Stefano « La décoration monumentale à Rome au XI^e^ et XII^e^ siècles : révisions chronologiques, stylistiques et thématiques », *Perspective : actualité en histoire de l'art*, n° 2, 2010, p. 319-360.

Giovanni a Porta Latina de Rome[363] **[Fig. 178]**. On retrouve également cette sorte de décor dans la Basilica San Pietro in Valle à Ferentillo (fin du XII[e] s.) associant architraves, colonnes et consoles[364] **[Fig. 179]**.

Ce décor architectural en frise connaît un tournant vers 1300 marqué par un retour réfléchi et cultivé à l'Antiquité classique. Certaines de ces bordures de la fin de XIII[e] siècle ressemblent en effet beaucoup à celles de la peinture romaine jusque dans leurs détails. Janette Rebold Benton a montré dans son article de 1993 que des artistes du *Duecento* ont fait des recherches sur les peintures de l'époque classique pour faire renaître la représentation d'éléments architecturaux spécifiques[365]. Les doubles consoles du cycle de Saint François dans l'église supérieure de la Basilica di San Francesco à Assise (1296-1300) sont composées de deux consoles superposées de tailles différentes **[Fig. 180]**. Les petites voûtes semi-circulaires en berceau et à caissons de cette composition se rapprochent étroitement de celles de la villa des Mystères[366] (début du I[er] s. av. J.-C.) **[Fig. 181]**.

La bordure architecturale en trompe-l'œil a surtout été employée à cette époque pour des recherches spatiales tridimensionnelles. Giotto a le plus poussé ces expériences[367]. Dans l'église supérieure d'Assise[368], il a ainsi peint de fausses corniches à denticules qui trompent le spectateur, à condition que celui-ci se place à l'endroit adéquat.

Tout le long de la nef supérieure, en dessous du passage qui sépare les deux registres superposés, la vie de saint François se déroule dans le registre inférieur de la paroi. Les vingt-huit scènes sont chacune délimitées par une bordure architecturée **[Fig. 182]**. Les trois scènes successives d'une travée sont séparées par des colonnes et encadrées par des corniches continues : une discrète frise de modillons en bas ; des

---

[363] MANION, Margaret Mary, *The frescoes of S. Giovanni a Porta Latina in Rome,* thèse de doctorat de Bryn Mawr College, 1972 ; MANION, Margaret Mary, « The frescoes of S. Giovanni a Porta Latina : the shape of a tradition », *Australian journal of art,* vol. 1, 1978, p. 93-109.

[364] TAMANTI, Giulia, *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo : le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento,* Naples, 2003.

[365] Voir BENTON, *op. cit.* (cf. note 360), p. 129-145.

[366] BENTON, *op. cit.* (cf. note 360), p.131.

[367] À propos de la bordure de Giotto voir, WHITE, John, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space,* Boston, 1967 ; TOULMIN, Rachel Meoli, « L'ornamento nella pittura di Giotto con particolare riferimento alla cappella degli Scrovegni », *in Giotto e il suo tempo : atti del Congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto. 24 settembre-1 ottobre 1967,* Rome, 1971, p. 177-190 ; BELTING, Hans, *Die Oberkirche Von San Francesco in Assisi,* Berlin, 1977 ; BROWN, Ann Thurston, *Non-Narrative Elements in Tuscan Gothic Frescoes,* thèse de doctorat, University of Michigan, 1980 ; BENTON, Janetta Rebold, « Some Ancient Mural Motifs in Italian Painting around 1300 », *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* vol. 48, 1985, p. 151-176 ; BENTON, Janetta Rebold, « Perspective and the Spectator's Pattern of Circulation in Assisi and Padua », *Artibus et Historiae,* vol. 10, n° 19, 1989, p. 37-52 ; BENTON, *op. cit.* (cf. note 365) ; BENTON, Janetta Rebold, « Fictive Architectural Borders and Pictorial Space c. 1300 », *in* OTTAWAY John (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge : actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1[er] au 4 juin 1995, Poitiers, centre d'Études supérieures de civilisation médiévale,* Poitiers, 1997, p. 197-207 ; BEAUDET, *op. cit.* (cf. note 360); BOKODY, Péter, *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350) : reality and reflexivity,* Farnham, 2015.

[368] Les travaux de la restauration de la chapelle supérieure après les grands dégâts du tremblement de terre de 1997 ont été terminés en 2006. À ce sujet voir BASILE, Giuseppe (dir.), *I colori di Giotto. La basilica di Assisi : restauro e restituzione virtuale,* cat. exp., Basilica di San Francesco et Palazzo del Monte Frumentario, Assise, 2010.

consoles en relief, plus présentes et colorées, supportant une architrave étroite et à caissons dans le bandeau supérieur. Ces éléments peints créent une illusion en raison de leur emplacement précis dans l'église, en des endroits où ils auraient architecturalement une nécessité. Cet effet d'optique affecte en outre le degré de réalisme des images encadrées. Les scènes se déroulent sous nos yeux comme si elles étaient proches et réelles, dans la continuité de notre propre espace[369].

Cette tradition s'est poursuivie au xv^e^ siècle ; on la retrouve notamment dans les fresques de Giacomo Jaquerio à Ranverso. Les ébrasements des fenêtres (vers 1415) **[Fig. 570 a]** sur la paroi nord du presbytère, sont surmontés par des socles. Une représentation de rosaces orne les écoinçons des fenêtres, simulant de vraies roses. D'autres parties de la paroi sont ornées plus classiquement de faux parements de marbre multicolores. L'encadrement des prophètes, plus élaboré, parait en relief, soumis à une lumière feinte venant de la droite **[Fig. 588]**. Ce décor fait d'éléments architecturaux qui jouent du trompe-l'œil relève de la tradition avignonnaise ; que l'on songe aux fresques de la chapelle d'Innocent VI à la Chartreuse de Villeneuve (vers 1355)[370] ou à la chapelle Saint-Martial du Palais des Papes de Matteo Giovannetti (1344-1346) **[Fig. 183]**.

Le décor de la chapelle de Tous-les-Saints au Temple de Saint-Gervais de Genève (entre 1439 et 1446) par un peintre sous l'influence de Giacomo Jaquerio et le Maître d'Abondance montre encore cette sorte de bordures. Bien que réduit à l'état de trace à cause des dégradations, on y aperçoit des corniches en grisaille qui s'adaptent parfaitement au cadre architectural du lieu **[Fig. 814]**.

On trouve beaucoup moins de bordures composées d'éléments architecturaux en trompe-l'œil ailleurs qu'en Italie. Nous pouvons cependant observer quelques exemples d'éléments architecturaux durant tout le Moyen Âge en France comme dans l'église de Saint-Lizier où l'abside présente des frises en trompe-l'œil abritant des personnages (entre 1065 et 1078)[371] **[Fig. 184]**. Des bordures composées de corniches à caissons supportées par des consoles très simples ont aussi été peintes au cours des années 1360[372] dans la chapelle du château de Saint-Floret en Auvergne[373] **[Fig. 185 a-b]** qui se trouve à une soixantaine de kilomètres à

---

[369] D'après Janetta Rebold Benton, cette bordure n'est pas seulement faite pour l'agrément de l'illusion. Elle pouvait donner le motif, voire le rythme de la circulation au spectateur : là où il devait marcher et là où il pouvait s'arrêter dans l'église supérieure d'Assise et dans la chapelle Arena à Padoue. La perspective de cette bordure architecturale sert de guide pour les yeux du spectateur dans l'ensemble du programme iconographique. Voir BENTON, *op. cit.* (cf. note 367), p. 37-52.

[370] CASTELNUOVO, Enrico, « Giacomo Jaquerio e l'arte nel ducato di Amedeo VIII », *in* CASTELNUOVO, Enrico et ROMANO, Giovanni (dir.), *Giacomo Jaquerio et il gotico internazionale,* cat. exp., Turin, Palazzo Madama,1979, (p. 30-57) p. 42.

[371] Sur la frise d'éléments architecturaux représentée dans l'église de Saint-Lizier voir, OTTAWAY, John (dir.), *Entre Adriatique et Atlantique : Saint-Lizier au premier âge féodal,* cat. exp., Saint-Lizier, 1994, p. 149-159 et p. 257-275.

[372] COURTILLE, Anne, « La peinture murale en Auvergne au temps de Jean de Berry », *in* SALAMAGNE, Alain (dir.), *Le palais et son décor au temps de Jean de Berry,* Tours, 2010, (p. 195-209), p. 196.

[373] Sur les fresques du château de Saint-Floret voir DAUVERGNE, Anatole, *Notes sur le château de Saint-Floret,* Paris, 1864 ; RACINET, Auguste, *Le costume historique,* t. 4, Paris,1888, pl. 204, fig. 2-5 ; GÉLIS-DIDOT et LAFFILLÉE, *op. cit.* (cf. note 3), cahier 33 ; HOURTICQ, Louis, « L'exposition des peintures murales de France du XI^e^ au XVIII^e^ siècle », *Gazette des Beaux-Arts,* 4^e^ période, janvier-mars 1918, (p. 167-197) p. 194 ; LEMOISNE Paul-André, *La peinture française à l'époque gothique,* Paris, 1931, p. 9 ; DESCHAMPS et THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 8), p.

l'Ouest de Saint-Bonnet. Anne Courtillé remarque que ces bordures de motifs architecturaux renvoient à la tradition avignonnaise de culture italienne[374].

3.14.3 - Une originalité singulière pourtant

Le peintre de Saint-Bonnet a d'abord utilisé les motifs architecturaux pour encadrer son sujet en délimitant une large partie de la voûte qu'il réserva aux *Anges musiciens* **[Fig. 37]**. Mais il a fait plus. À la différence des précédents exemples passés en revue, il apparaît qu'il a utilisé les corniches en trompe-l'œil pour feindre une architecture ouverte sur un ciel bleu constellé puisque le sujet retenu figure le monde céleste. L'association atypique de ces bordures architecturées de tradition ancienne avec cette iconographie peu répandue et encore nouvelle, sur une voûte qui devait être en berceau, produit ce résultat. Intention ou effet induit ? En définitive, la voûte architecturée réelle, celle maçonnée, est visuellement décalottée à la façon des peintures de plafonds baroques ou rococo comme certaines œuvres de Tiepolo, toutes proportions gardées bien entendu. Notre peintre n'eut pas les moyens de pousser le procédé à son terme. Même s'il offre aux spectateurs la vision de quelques plantes de pieds, ses anges sont tout de même figurés à plat. Le dispositif n'en est pas moins, pour cette époque, très extraordinaire et donne à la chapelle basse son cachet singulier.

222-229 ; BEIGBEDER, Olivier, *Fresques et Peintures murales en Auvergne et Velay,* Clermont-Ferrand, 1970, p. 152-159 ; SERRE, André, « Les fresques du Château de Saint-Floret », *Archeologia,* nº 86, 1975, p. 31-41 ; COURTILLE, Anne, « Les décors peints en Auvergne aux XIVe et XVe siècles », in *La peinture murale de la fin du Moyen Âge…, op. cit.* (cf. note 75), p. 22-43.

374 COURTILLE, *op. cit.* (cf. note 372), 2010, p. 199.

3.15 - Décor d'acanthes

Les lunettes représentant l'*Apparition du Christ à Marie Madeleine* et l'*Annonciation* possèdent chacune une fenêtre dont les ébrasements sont décorés **[Fig. 30] [Fig. 36]**.

Une tige d'acanthe s'élève droite sur un fond. Les feuilles, découpées et parfaitement symétriques, sont colorées de vert ou de bleu, avec des nuances claires, grises et blanches, pour produire un effet presque camaïeu. Les ébrasements de la fenêtre à l'est sont entièrement rempli par ces motifs végétaux, tandis que ceux de la fenêtre sud-est comportent en plus des drôleries : deux chasseurs bandant leur arc, vêtus de vert et coiffés d'un bonnet pointu qui sortent des pétales de fleurs et se font face **[Fig. 186]**. Ce motif est répété cinq fois au sommet de l'arc comme en bas et en haut des panneaux droit et gauche **[Fig. 187]**.

Ce type de décoration provient très clairement de l'art de l'enluminure. On voit surtout des feuilles d'acanthe dans la décoration de bordures italiennes puis sous leur influence dans celles parisiennes du début du XV^e^ siècle[375]. Un manuscrit conservé à Oxford (Bodleian Library, Ms. Douce 144) daté par un colophon de 1407[376] offre un témoin de l'émergence de ce motif **[Fig. 188]**. Les grasses acanthes enserrant des scènes de ce manuscrit a été réalisé sous l'inspiration des œuvres de Maître des Initiales de Bruxelles[377], l'artiste bolonais arrivé à Paris vers 1400 et engagé peu après par Jean de Berry pour des lettrines historiées des *Heures de Bruxelles* (Bruxelles, KBR, ms. 11060-61, avant 1402) **[Fig. 189]**.

Les initiales de ce livre sont entourées par des feuilles d'acanthe comme celles montrant Samuel conduit à Elie (page 99). Les végétaux sont bleu, vert et rose, de couleurs tendres, subtilement dégradés pour donner un certain volume. Les feuilles sont rondes et charnues et leur agencement à peu près symétrique. Le lien entre le peintre de Saint-Bonnet avec le Maître des Initiales de Bruxelles a été évoqué par Frédéric Elsig[378].

L'épaisseur des ébrasements et la couverture picturale totale de la chapelle de Saint-Bonnet appelaient une décoration de ces surfaces. Puisque les fenêtres divisent des lunettes ornées de scènes importantes et de grandes silhouettes, il est apparu que les acanthes étaient une solution satisfaisante pour ne pas laisser nue

---

[375] Le style de bordure avec acanthes a été adopté également par les frères de Limbourg, par le Maître du Bréviaire de Jean Sans Peur et par le Maître de Boucicaut à la même époque. Voir MEISS, Millard, *French Painting in the Time of Jean de Berry : the late fourteenth century and the patronage of the duke*, Londres, 1967, vol.1, p. 246.

[376] Pour le décor de ce manuscrit, voir HOFMANN, Mara, « Haincelin de Haguenau et l'acanthe à Paris », *in* HOFMANN et ZÖHL, *op. cit.* (cf. note 58), p. 98-109.

[377] Un artiste baptisé comme « A Master » (par Allen Farber) ayant collaboré avec le Maître des initiales de Bruxelles dans le manuscrit de Londres (British Library, Add. 29433, 1406 et 1407), a participé aux bordures des suffrages du manuscrit d'Oxford (1407, Bodleian Library, Douce 144) qui sont dépourvus de petites scènes figurées et qui ne conservent que les spirales et les drôleries. Voir HOFMANN, *op. cit.* (cf. note 376), p. 101. Voir également FARBER, Allen S., « Considering a Marginal Master : The Work of an Early Fifteenth Century Parisian Manuscript Decorator », *Gesta,* vol. 32, n° 1, 1993, p. 21-39.

[378] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 55), p. 23.

l’architecture à ces endroits. Se faisant, le peinture à laissé percer son métier d’enlumineur, qui sera plus loin confirmé.

3.16 - Conclusion de l'étude iconographique

L'artiste de Saint-Bonnet a conçu pour la chapelle basse un programme iconographique serré dans un espace confiné, ne laissant aucune surface libre. L'ébrasement des deux fenêtres, les voûtes des passages d'entrée et leurs linteaux participent au décor, outrepassant peut-être la commande initiale. Les sujets se répartissent donc sur des surfaces inégales (dimension et forme) qui ont pu déterminer leur emplacement : ainsi la symétrie de l'*Annonciation* et de l'*Apparition du Christ à Marie-Madeleine* convenaient aux lunettes percées en leur centre d'une fenêtre. La densité du décor est encore accrue par le caractère clos et bas de cette architecture. En dépit de ce caractère contraignant, le sens de lecture se fait de façon circulaire et comporte des temps forts se rapportant à quelques épisodes choisis de la vie du Christ et à la gloire de la Vierge, dont le fameux *Couronnement*.

La distribution des thèmes n'obéit pas seulement à la succession des épisodes de la vie du Christ. Le programme inclut dans son projet la dimension spatiale pour faire dialoguer les sujets et en renforcer le sens. Le compartiment des *Anges pleurants* dans la voûte du chœur est peint au-dessus de la *Crucifixion* ; *Saint Luc* est figuré dans un voûtain au-dessus de l'*Annonciation* qu'il est seul parmi les quatre Évangélistes à évoquer ; les damnés de l'*Enfer* dans le passage nord répondent aux agneaux de l'*Annonce aux Bergers* du passage opposé. Enfin, couronnant le tout, les *Anges musiciens* occupent le sommet de la voûte comme ouverte sur un ciel peint célébrant le *Couronnement de la Vierge*. La cohérence de l'ensemble pousse l'artiste à modifier des compositions établies ou à choisir les moins répandues. Le Christ ressuscité devant Marie-Madeleine est figuré à gauche comme s'il sortait de sa tombe et Pilate devient une figure importante pour faire écho aux Mages du mur opposé ; le tombeau figuré sur le même mur répondant à la crèche en vis-à-vis. Si le plan est homogène et original, les parties qui le composent ont cependant des sources iconographiques variées.

L'étude de l'iconographie de chaque thème nous a fait parcourir de grandes étendues chronologiques et temporelles sur la genèse de tel ou tel motif, mais si l'on revient à ce que pouvait être la conscience et le savoir de l'artiste, ses influences se divisent en quelques tendances. L'iconographie renvoie très souvent à la tradition italienne, sans pouvoir être toujours imputée à une œuvre en particulier, comme la tour de l'entrée de la ville dans la scène du *Couronnement* qui prend pour modèle les beffrois du Nord de l'Italie ou les bordures architecturales antiquisantes. La peinture des scriptoria des *Quatre Évangélistes* dans les angles des voûtains triangulaires n'est pas sans évoquer certaines fresques du Palais des papes où les voûtes d'ogives sont semblablement occupées par des espaces architecturés même si, ici, le détail de la représentation et le réalisme des objets relèvent davantage de la peinture septentrionale. Ce sont enfin parfois des détails comme l'association du Christ crucifié au motif du dragon sur un drapeau qui dénotent une influence italienne.

Nous avons établi également un lien avec la Savoie, en particulier avec Giacomo Jaquerio, un contemporain du peintre de Saint-Bonnet, partageant la même prédilection pour des iconographies recherchées : les *Anges musiciens* (vers 1414) sur la voûte de la chapelle des Machabées de Genève ou les

Quatre Évangélistes (vers 1415) également figurés dans les voûtains de la sacristie de Ranverso. Le décor architectural observé dans les peintures de Saint-Bonnet fait aussi partie des procédés de Giacomo Jaquerio et de son école, inspirés des œuvres avignonnaises de Matteo Giovannetti. L'inversion de la disposition de la Vierge et de l'archange Gabriel dans l'*Annonciation* correspond à un nouveau schéma iconographique adopté par le Maître de Saint-Bonnet, Jaquerio et ses successeurs.

Ces influences ou points communs les plus évidents ne doivent pas masquer d'autres sources iconographiques en lien avec les cours françaises, dont celle du duc de Berry, comme pour le *Couronnement de la Vierge*, pour laquelle on soupçonne un modèle français disparu. Cette influence est en revanche certaine pour la peinture des anges du Mans (1370-1378) et de Souvigny (début du XV^{e} s.) sur le Maître de Saint-Bonnet parce que pour la voûte le programme change de nature et devient princier.

QUATRIÈME PARTIE
ÉTUDE STYLISTIQUE

4.1 - Introduction de l'étude stylistique

4.1.1 - Une historiographie déjà fournie, une attribution encore incertaine

La quatrième partie est consacrée à l'étude stylistique afin de préciser la date de réalisation des peintures de Saint-Bonnet, de cerner la personnalité artistique de l'artiste et d'envisager son itinéraire. L'essentiel de la littérature s'accorde sur une datation du début du XV^e^ siècle et admet pour le cycle entier une homogénéité de style, à l'exception d'Yves Bonnefoy[379]. On y observe des inspirations méridionales et septentrionales, l'accent sur les unes ou les autres variant selon les auteurs.

Pour Lucien Bégule le peintre est un Italien peut être formé à l'école de Simone Martini[380]. James Condamin et François Langlois, moins catégoriques, trouvent une analogie avec des miniatures françaises mais admettent que le peintre a pu étudier l'art italien pour en faire son miel[381]. Paul Durrieu observe des liens avec des miniatures produites dans le milieu artistique autour du duc de Berry, notamment pour la composition du *Couronnement de la Vierge*[382].

Après la découverte du nom de « Louis Vobis »[383], un peintre signalé entre 1416 et 1420 à Saint-Bonnet, Joseph Déchelette rapproche ce nouveau venu de « Guillelmus Bartholomei, alias Nobis, pictor » actif en Avignon en 1377, relevant l'homonymie mais sans rien conclure[384]. Plus tard, Grete Ring, élargit l'horizon et compare les peintures de Saint-Bonnet avec les panneaux du *Martyre de saint Georges* conservés au Musée du Louvre (vers 1435) **[Fig. 4]** attribués à Bernat Martorell, peintre de l'école espagnole[385].

François Enaud propose que Guillaume Bartolomé Vobis soit le père de Ludovicus Vobis qui serait parti d'Avignon pour échapper aux querelles et péripéties guerrières accompagnant la fin du schisme[386]. Il trouve dans les peintures de Saint-Bonnet les traditions italienne et espagnole via l'école d'Avignon et un écho de la tradition bourguignonne par le biais de la cour des Bourbons. Il loue aussi le talent de l'artiste capable de transposer dans l'art monumental des motifs dont les modèles appartenaient au domaine de la miniature[387].

L'étude de Georg Troescher, en 1966, souligne le fort lien avec des œuvres du cercle du duc de Berry au niveau de la composition et des motifs. Il conclut que le peintre de Saint-Bonnet est un personnage ayant

---

379 BONNEFOY, *op. cit.* (cf. note 9), 1954.

380 BÉGULE, *op. cit.* (cf. note 19), 1879, p. 16, note 1.

381 CONDAMIN et LANGLOIS, *op. cit.* (cf. note 22), p. 414

382 DURRIEU, *op. cit.* (cf. note 37), p. 381.

383 DURAND, *op. cit.* (cf. note 32).

384 DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), *op. cit.* (cf. note 33), p. 53.

385 RING, *op. cit.* (cf. note 39). p. 199, n° 57.

386 ENAUD, *op. cit.* (cf. note 40), p. 65.

387 ENAUD, *op. cit.* (cf. note 40), p. 65.

longtemps travaillé comme compagnon d'un grand maître et qu'il y apprit l'usage des couleurs lumineuses et des schémas iconographiques, qu'il en hérita le métier, et qu'il se frotta à la beauté idéalisée d'André Beauneveu et au réalisme de Jacquemart de Hesdin[388].

Enfin, Frédéric Elsig propose une identification du peintre de Saint-Bonnet avec le miniaturiste d'un livre d'heures de l'usage à Paris, daté vers 1410 et 1420[389], conservé actuellement à Cologne, dont l'auteur provient sans doute d'Avignon[390]. Il définit son style comme un style « maniériste » relevant du gothique international, influencé par le Maître des Initiales de Bruxelles. Un autre rapprochement est fait entre les *Anges musiciens* de Saint-Bonnet et ceux de la chapelle des Macchabées de Genève, œuvre de Giacomo Jaquerio, peintre au service d'Amédée VIII.

4.1.2 - Problématique : un artiste gyrovague, mais pour quel parcours ?

Nos observations iconographiques nous ont révélé dans les peintures de Saint-Bonnet beaucoup « d'italianismes », les uns généraux, adoptés par l'iconographie chrétienne de longue date ; les autres plus spécifiques et contemporains témoignant d'une connaissance et d'une porosité réelle aux expériences italiennes. Mais l'on a vu aussi des motifs communs aux œuvres produites dans l'entourage du duc de Berry qui peuvent conforter certaines des hypothèses proposées dans la littérature. Ces résultats nous permettent d'envisager l'itinéraire du peintre avant qu'il n'arrive à Saint-Bonnet déjà formé. L'artiste pourrait en effet être « Louis Vobis »[391], probablement né en Avignon comme fils de « Guillelmus Bartholomei, alias Nobis, pictor » attesté dans la cité papale en 1377[392]. Partant, il aurait été formé tout d'abord en Avignon dans un lieu cosmopolite influencé par l'art espagnol et italien et surtout par des peintres siennois qui ont été appelés au XIV^e^ siècle pour travailler au Palais des Papes. Afin d'échapper de la confusion politique de la fin du schisme[393], ou pour compléter sa formation, il serait venu à Paris à la fin de XIV^e^ siècle ou au début du XV^e^ siècle où il aurait côtoyé le milieu artistique de la cour du duc de Berry pour nous laisser le livre d'heures conservé aujourd'hui à Cologne. Il a pu séjourner ou passer en Savoie, centre culturel transalpin pour y travailler. Le peintre s'est installé à Saint-Bonnet pour entreprendre le décor de la nouvelle église où il est enregistré comme « Ludovicus Vobis, pictor habitator Sancti Boniti » dans des archives de 1416 à 1420[394].

---

388 TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 200.

389 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56), p. 50, note 12.

390 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 59), p. 215-216, note 4.

391 DURAND, *op. cit.* (cf. note 32).

392 DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), *op. cit.* (cf. note 33), p. 53.

393 ENAUD, *op. cit.* (cf. note 40), p. 65.

394 ENAUD, *op. cit.* (cf. note 40), p. 63.

4.1.3 - Le milieu artistique autour des Bourbons

Pour considérer la condition de l'artiste, le rôle joué par les grands mécènes, surtout les cours royales et princières du XIVe siècle, est essentiel. Dans un contexte de concurrence et de rivalités politiques, les cours de Charles V, de Jean de Berry, de Louis d'Anjou et de Philippe de Bourgogne attiraient les meilleurs artistes venant de régions françaises, d'Italie, des Flandres, d'Espagne ou d'Allemagne. Ceux-ci importaient non seulement les techniques issues de leur pays d'origine, leur métier au sens artisanal, mais aussi des compositions et des motifs iconographiques conservés dans des carnets d'esquisses.

Une clientèle aristocrate les sollicite, les entretient ou se les dispute. Les Bourbons sont du nombre. Parce que liés à la lignée royale, les membres de cette famille étaient appelés à tenir le rôle de mécènes[395]. Jeanne de Bourbon (1338-1378), sœur de Louis II et son époux Charles V (1338-1380) sont les commanditaires du *Parement de Narbonne* (Jean d'Orléans vers 1375-1378, grisaille encre noire sur soie blanche, Paris, Musée du Louvre, vers 1375) **[Fig. 2]**. De ce point de vue, les relations politiques du duc de Bourbon sont aussi à considérer. En 1380 le duc a été appelé à partager la régence du jeune Charles VI avec les ducs d'Anjou, de Berry, de Bourgogne[396]. François Enaud relève un second élément propre à placer Louis II et à Anne Dauphine en position de mécène. Il s'agit de la cour de Savoie qui était également celle des Bourbons. À la fin du XIVe siècle, Bonne de Bourbon (1341-1403), sœur de Louis II est devenue comtesse de Savoie par son mariage avec Amédée VI et elle fit décorer somptueusement le château de Ripaille. Les exemples artistiques géographiques proches et les antécédents familiaux ne manquaient donc pas. Le programme iconographique et emblématique spécifique de Saint-Bonnet se comprend dans ce contexte élargi.

4.1.4 - Méthode de l'étude comparative

Afin de vérifier cette hypothèse, de préciser les œuvres qui ont influencé les peintures de Saint-Bonnet et leur datation, nous allons analyser le style du peintre de Saint-Bonnet en le comparant successivement avec des miniatures faites pour le duc de Berry, en second lieu avec des œuvres contemporaines et même un peu plus tardives de Savoie, principalement des peintures murales et enfin, dans un troisième temps, avec d'autres peintures murales des régions limitrophes de Saint-Bonnet.

Notre examen stylistique se fera sur chaque œuvre selon un processus systématique, passant en revue les points essentiels : les physionomies, les mains et les pieds, les corps (les proportions et les postures), les drapés, les ailes des anges, la représentation de l'espace, le traitement des couleurs et le dessin. Selon les

---

[395] Sur la statut du peintre à la fin du Moyen-Âge, voir LORENTZ, Philippe, « La place du peintre dans les arts visuels en France au xve siècle », *in* Zerner, Henri et Bayard, Marc (dir.), *Renaissance en France, renaissance française ? : acte de colloque "Les arts visuels de la Renaissance en France, XVe-XVIe siècles"* en 2007 à Rome, Paris, 2009, p. 21-35 ; LORENTZ, Philippe, « Peintre et valet de chambre à la cour de France aux xive et xve siècles : titre honorifique ou poste budgétaire ? », *in* EICHBERGER, Dagmar et LORENTZ, Philippe, *L'Artiste entre la cour et la ville (1300-1600),* Petersberg, 2017, p. 47-54.

[396] ENAUD, *op. cit.* (cf. note 40), p. 65.

besoins de la démonstration et les spécificités de chaque œuvre, certaines rubriques sont susceptibles d'être ajoutées (les animaux), d'autres distribuées différemment, voire supprimées. Leur analyse sera chaque fois suivie d'une comparaison stylistique avec les peintures de Saint-Bonnet pour relever les similitudes ou les différences avec l'intention de mieux situer son décor dans les courants artistiques de leur temps. On le voit, cette approche n'est pas morelienne ; l'attention accordée aux détails de la représentation, particulièrement celle des physionomies, des corps ou des drapés, est mise au service d'une approche qui reste stylistique, qui relève davantage du « connoisseurship »[397], du regard exercé et du jugement informé.

Nous procéderons pour commencer à un examen du manuscrit de Cologne pour identifier son auteur avec le peintre de Saint-Bonnet en acceptant l'hypothèse de Frédéric Elsig. Nous poursuivrons l'étude comparative avec des œuvres plus septentrionales qui sont évoquées dans la littérature et dans notre étude iconographique. Nous analyserons ensuite des œuvres du courant avignonnais de Savoie. Enfin, nous considérerons les peintures murales de Souvigny, Ennezat et Saint-Floret géographiquement proches de Saint-Bonnet. Afin de cerner l'œuvre monumentale et enluminée du Maître de Saint-Bonnet. Quelques miniatures seront incluses dans de notre analyse.

[397] Pour la notion du « connoisseurship », voir ELSIG, Frédéric/GUICHARD, Charlotte/PARSHALL, Peter/SENECHAL, Philippe/BORDES, Philippe, « Le *connoisseurship* et ses révisions méthodologiques », *Perspective* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 07 août 2014, consulté le 22 avril 2018. URL : http://journals.openedition.org/perspective/1303 ; DOI : 10.4000/perspective.1303

4.2 - Étude comparative avec l'art franco-flamand et du Maître des Initiales de Bruxelles

4.2.1 - Introduction

Vers 1400, Paris[398] connaît une efflorescence artistique, largement soutenue par le mécénat de Jean de Berry qui s'intéressait à tous les les arts somptuaires : tapisseries, médaillons, orfèvrerie, pierres précieuses, ivoires et tableaux. Il fut notamment un grand collectionneur de livres enluminés par Jacquemart de Hesdin, André Beauneveu et les frères Limbourg, dont l'influence - pour les deux premiers - sur le peintre de Saint-Bonnet a été mentionnée par certains historiens de l'art. D'après Georg Troescher, le peintre de Saint-Bonnet a probablement longtemps travaillé auprès des grands maîtres de l'époque comme premier assistant[399]. C'est là qu'il aurait acquis sa technique de l'usage de l'or et des couleurs et emprunté des thèmes iconographiques. Pour vérifier cette observation, les œuvres produites au Nord des Alpes, et parmi celles-ci les miniatures produites à Paris par l'école franco-flamande, seront convoquées et confrontées aux peintures de Saint-Bonnet en suivant des rapprochements, parfois peu explicites ou changeantes de nos prédécesseurs.

En premier lieu, il sera question d'un livre d'heures conservé à Cologne mais réalisé à Paris vers 1410-1420, dont l'intérêt a été relevé par Frédéric Elsig[400] et dont la parenté est telle qu'il est effectivement possible de l'attribuer au Maître de Saint-Bonnet. Ce point acquis autorisera une comparaison plus aisée avec l'art des autres enlumineurs. Mais avant d'y arriver les peintures murales de la cathédrale du Mans, pour leur iconographie des *Anges musiciens* déterminante sur la commande artistique d'Anne Dauphine, seront incluses parmi les sources du maître. Après quoi, des artistes cités comme susceptibles d'avoir influencé le Maître de Saint-Bonnet lui seront rigoureusement comparés. Ils comptent parmi les représentants de l'art courtois et parisiens : André Beauneveu et Jacquemart de Hesdin au service du duc de Berry, ou le Maître des Initiales de Bruxelles (Giovanni di fra Silvestro) pour Charles le Noble[401].

---

[398] A propos de Paris au Moyen-Âge, voir LORENTZ, Philippe/SANDRON, Dany/LEBAR, Jacques, *Atlas de Paris au Moyen âge : espace urbain, habitat, société, religion, lieux de pouvoir*, Paris, 2006.

[399] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 200.

[400] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56), p. 50, note 12 ; ELSIG *op. cit.* (cf. note 58), p. 89 ; ELSIG *op. cit.* (cf. note 59), p. 216.

[401] Nous exceptons cependant des comparaisons les œuvres des frères Limbourg et de Jean d'Orléans dont la parenté a été évoquée par Joseph Déchelette (DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), *op. cit.* (cf. note 33), p. 54), mais sans convaincre.

4.2.2 - *Livre d'heures de Cologne*, Kolumba, collection de Renate König nº 4

4.2.2.1 - Description

Le Kolumba (Musée d'art de l'archevêché de Cologne) le conserve sous la cote 4 du fonds Renate König un livre d'Heures parisien réalisé au cours des années 1410. Ce manuscrit de petit format (15,8 × 11,4 cm) contient les images suivantes : *Saint Jean à Patmos* (f. 13) **[Fig. 190]**, l'*Annonciation* (f. 25) **[Fig. 191]**, la *Visitation* (f. 52) **[Fig. 192]**, la *Nativité* (f. 65) **[Fig. 193]**, l'*Adoration des Mages* (f. 72) **[Fig. 194]**, l'*Annonce aux Bergers* (f. 77) **[Fig. 195]**, la *Fuite en Égypte* (f. 82) **[Fig. 196]**, la *Présentation au Temple* (f. 87) **[Fig. 197]**, le *Couronnement de la Vierge* (f. 95) **[Fig. 198]**, la *Crucifixion* (f. 101) **[Fig. 199]**, la *Pentecôte* (f. 108) **[Fig. 200]**, la *Vierge à l'Enfant avec le donateur* (f. 114) **[Fig. 201]**, le *Christ en majesté* (f. 119) **[Fig. 202]** et enfin l'*Office des Morts* (f. 140) **[Fig. 203]**.

La notice du manuscrit dans le catalogue de la vente de Sotheby's[402] indique qu'il aurait été fait vers 1410 dans un milieu artistique proche du duc de Berry. Il y est rapproché par son style d'un manuscrit de la Walter Art Gallery (W. 96) de peu antérieur (1387-1394) **[Fig. 204]**, dont la plupart des miniatures sont faites par un peintre s'inspirant de Jacquemart de Hesdin[403]. Le manuscrit de Cologne y est comparé avec les *Petites Heures du duc de Berry* (1375-1380 et vers 1385-1390 ? Paris, BnF, Mss, Lat. 18014) pour l'*Annonce aux Bergers* (f. 77 ; f. 40v) **[Fig. 387]** et l'*Office des Morts* (f. 140 ; f. 217) **[Fig. 205]** où l'on trouve la même posture d'un pleureur affligé tenant sa joue dans sa paume. La structure géométrique polylobée du *Christ en majesté* (f. 119) se retrouve dans les images des *Évangélistes* des *Petites Heures* (f. 53) **[Fig. 206]**. Cette caractéristique associée à l'emploi des couleurs bleue, rouge et blanche et au motif de lys indique une mode du temps de Charles V et de Jean de Berry[404].

Après être entré au Kolumba en 2002, le manuscrit y fut exposé. Dans le catalogue où il fut à nouveau décrit, Gabriele Bartz ne retient pas le rapprochement avec les *Petites Heures* ; quelques éléments iconographiques communs ne justifiant pas une telle filiation. L'auteur rejette aussi la comparaison avec la miniature de la Walter Art Gallery[405].

---

[402] SOTHEBY'S, *Western Manuscripts and Miniastures : to be sold with the Burdett Psalter,* auc. cat., Londres, 1998, p. 96-100, lot. 65, p. 98 (notice non signée).

[403] Millard Meiss suppose que le manuscrit de la Walter Art Gallery a été commandé par le duc de Berry pour faire un cadeau à Clément VII ou bien par un membre de l'entourage du duc de Berry pour l'offrir à un ami en Avignon. Voir MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 189 ; WIECK, Roger S. (dir.), *Time Sanctified : The Book of Hours in Medieval Art and Life, New York,* cat. exp., Baltimore, Walters Art Gallery, 1988, p. 79, pl. 19 ; RANDALL, Lilian M. C. (dir.), *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery vol. I : France 875-1420,* Baltimore, 1989, p 205-209, nº 76, fig. 153-155.

[404] SOTHEBY'S, *op. cit.* (cf. note 402), p. 98.

[405] BARTZ, Gabriele, *Ars vivendi, ars moriendi,* cat, exp., Cologne, Kolumba, 2001-2002, p. 110-117, nº 4, p. 112.

Elle privilégie par contre dans son analyse et ses comparaisons le *Psautier du duc de Berry* enluminé par André Beauneveu (vers 1386, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091) pour la perspective écrasée de la *Vierge à l'Enfant* (f. 114)[406]. La technique de *verdaccio* qui se voit sur quelques personnages rappelle le Maître des Initiales de Bruxelles qui vient de Bologne ainsi que le Maître du *Parement de Narbonne*[407]. Bartz relève encore la présence une feuille d'acanthe bicolore, bleue et rouge, sur les feuillets de *Saint Jean à Patmos* (f. 13) **[Fig. 190]**, de la *Pentecôte* (f. 108) **[Fig. 200]** et de la *Vierge à l'Enfant* (f. 114) **[Fig. 201]** ; ce motif sert de repère chronologique car la première décoration de ce type est apparue en milieu parisien vers 1407, selon un manuscrit précisément daté (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 144)[408] **[Fig. 188]**.

En 2007, dans son article consacré aux peintures savoyardes, Frédéric Elsig considère que le peintre de ce manuscrit provient d'Avignon, selon un avis de François Avril[409]. Il l'identifie au peintre de Saint-Bonnet. La comparaison est faite entre l'ange à la vielle de Saint-Bonnet et *Saint Jean à Patmos* du manuscrit de Cologne **[Fig. 234-235]**.

4.2.2.2 - Style du *Livre d'heures de Cologne*

Une exécution inégale

Selon Gabriele Bartz, les miniatures seraient l'œuvre de deux peintres. Le premier aurait réalisé *Saint Jean* (f. 13), l'*Annonciation* (f. 25), la *Visitation* (f. 52), la *Nativité* (f. 65), l'*Adoration des Mages* (f. 72), l'*Annonce aux Bergers* (f. 77), la *Fuite en Égypte* (f. 82), la *Présentation au Temple* (f. 87), le *Couronnement de la Vierge* (f. 95) **[Fig. 190-198]**, tandis que le second aurait exécuté la *Crucifixion* (f. 101) **[Fig. 199]**, la *Vierge à l'Enfant* (f. 114), le *Christ en majesté* (f. 119) et l'*Office des Morts* (f. 140)[410] **[Fig. 201-203]**. Rien n'est dit au sujet de la *Pentecôte* (f. 108) **[Fig. 200]** de qualité nettement plus médiocre. Nous ne pouvons cependant approuver cette division de l'œuvre, car la différence entre les deux groupes n'est pas si nette. Les miniatures nous montrent plutôt une homogénéité de technique et des physionomies communes. Les disparités se situent davantage au niveau de la qualité d'exécution qui n'est pas toujours égale. Nous privilégions l'hypothèse d'un maître avec peut-être des assistants.

Les physionomies

Les physionomies mettent en évidence la cohérence des miniatures. Les traits y sont accusés. *Saint Jean à Patmos* (f. 13) **[Fig. 234]** a les yeux larges, un nez proéminent, des paupières un peu lourdes, les lèvres épaisses et un cou large se fondant aux épaules tombantes. Le visage d'un berger (f. 77) **[Fig. 238]** et de Joseph dans la *Nativité* (f. 65) **[Fig. 207]** présentent des traits similaires que l'on retrouve dans le *Christ en majesté* (f. 119) pourtant attribué au second peintre par Bartz **[Fig. 208]**. Les parties saillantes du visage sont

[406] BARTZ, *op. cit.* (cf. note 405), p. 110.

[407] BARTZ, *op. cit.* (cf. note 405), p. 112.

[408] BARTZ, *op. cit.* (cf. note 405), p. 112.

[409] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 59).

[410] BARTZ, *op. cit.* (cf. note 405), p. 112.

rehaussées de blanc de façon toujours identique. Au final, les visages sont peu individualisés sinon par quelques attributs de genre comme les coiffures et les barbes. L'inclinaison des sourcils ou des lèvres exprime une gamme de sentiment limité.

Ce constat est évident pour les femmes qui ont les mêmes traits et la même expression : visage longiligne et gris, joues plates sans pommettes. La *Vierge à l'Enfant* a de grands yeux en amande retombants, des prunelles noires et un regard oblique pour fixer dans les yeux son enfant. Cela seul la singularise. Les parties légèrement proéminentes comme le menton, la lèvre inférieure, les paupières, le nez, le centre du front sont rehaussées de blanc. Indépendamment des mains supposées, la Vierge de la *Visitation* (f. 52) **[Fig. 209]**, de la *Crucifixion* (f. 101) **[Fig. 210]**.

On observe une certaine incohérence quant à la couleur des carnations. Le visage de Joseph de la *Nativité* est gris-vert, réalisé *a verdaccio* ; cette technique consiste à superposer plusieurs couches sur un fond de terre verte. Le *Christ en majesté* (f. 119) **[Fig. 208]** a par contre une teinte beige-rouge alors que la couleur de la Vierge de la *Visitation* (f. 52) **[Fig. 209]** se situe entre les deux. Nous devons réfléchir ici à ce que signifie cette variété de couleurs. Elle ne semble pas être le fait de plusieurs participants, mais autant d'essais d'un seul peintre inspiré par la tradition des œuvres d'art siennois qui se trouvaient alors en Avignon.

Les mains et les pieds

Les mains sont peu détaillées. Elles sont étirées, chaque doigt est entouré d'un cerne noir épais. Elles montrent donc une gestuelle convenue, plus que l'anatomique d'une main articulée, un peu comme si elles étaient couvertes d'un gant. Le code est suffisant pour indiquer de l'index l'étoile qui guide les Mages vers la Crèche (f. 72) **[Fig. 211]**, ou pour bénir (f. 119) **[Fig. 212]** ; deux miniatures pourtant attribuées à deux mains différentes. Les pieds nus sont larges avec des doigts imposants pour saint Jean *à Patmos* (f. 13) **[Fig. 213]** comme dans la *Crucifixion* (f. 101) **[Fig. 214]** et le Christ (f. 119) **[Fig. 216]**. Là encore par-delà les attributions proposées.

Les corps

Les corps sont construits sur un canon plutôt trapu comme dans *Saint Jean à Patmos* (f. 13) **[Fig. 234]**, proportionnés à l'épaisseur des pieds nus. Cette impression globale affecte toutes les miniatures du manuscrit, y compris pour les personnages attribués par Gabriele Bartz au second peintre.

Les drapés

Les drapés du manteau de saint Jean à Patmos (f. 13) sont modelés par un dégradé allant du bleu foncé au bleu clair, avec des rehauts blancs. Les tons sont assez tranchés pour produire des contrastes efficaces dans le rendu du volume. Les plis du vêtement, parce que tuyautés lorsqu'ils tombent au sol, révèlent une doublure d'une autre couleur. De façon générale les drapés donnent aux personnages leur plasticité. L'enroulement du tissu sur un genou, le manteau ouvert pour dégager un bras et découvrant de la sorte les couleurs de l'envers du manteau et de la robe, créent le relief des figures. Ceci, encore une fois, indépendamment des distinctions de mains. Par exemple ce sont trois couleurs qui servent à figurer le Christ du *Couronnement de la Vierge* (f. 95) **[Fig. 215]** et le *Christ en majesté* (f. 119) **[Fig. 216]**, même si le deuxième est d'une exécution plus

moelleuse. Le premier parait plus rêche car peint dans des tons bleus et gris, dans une gamme plus resserrée en accord avec le reste de la miniature et son atmosphère céleste.

Les ailes

Les ailes des anges du manuscrit de Cologne sont monochromes et rudimentaires à l'image de l'ange qui pose la couronne sur la tête de la Vierge. Ses ailes sont roses mais les contours des plumes sont dessinés d'un épais trait noir, comme des écailles (f. 95) **[Fig. 198]**. Celles de l'ange de l'*Annonce aux Bergers* sont d'un bleu foncé rehaussé de blanc (f. 77) **[Fig. 195]**.

Les plantes

Sur le pré fleuri et herbu de l'*Annonce aux Bergers* (f. 77) **[Fig. 195]**, on trouve toutes sortes d'arbres aux feuillages variés, obtenus par un fouillis de petites touches ou au contraire composés de feuilles plus dessinées, parfois enrichis de fleurs blanches, rouges et jaunes. Les arbres longilignes et graphiques forment par endroit comme des fuseaux végétaux.

La représentation de l'espace

La représentation de l'espace est sommaire, les personnages étant tous disposés sur une bande de terre, souvent peu visible. Ils se détachent sur un fond abstrait et décoratif à l'exception de l'*Adoration des Mages* (f. 72) **[Fig. 194]** qui offre par la nécessité du sujet la vue d'un ciel. La *Nativité* (f. 65) **[Fig. 193]** affiche un mobilier bizarrement détaillé et pourtant de guingois qui fait voir une certaine maladresse. Le lit, la tête du lit et son ciel ont chacun leur perspective. Sous ce jour, on ne trouve pas de distinction particulière entre les deux groupes considérés par Gabriele Bartz.

Couleurs et dessin

Une des raisons importantes pour laquelle nous ne pouvons pas retenir le distinguo entre les deux groupes proposés par Gabriele Bartz est l'homogénéité de facture des miniatures, pour le dessin et la couleur. Observons la *Visitation* (f. 52) **[Fig. 192]** qui est une des miniatures les plus abouties. L'artiste selon une technique éprouvée module par des touches fines et longues de densité variable les volumes. La partie resserrée sous le buste de la Vierge **[Fig. 217]** est formée d'une grande densité de traits d'un rouge relativement foncé alors que son ventre gonflé par la grossesse est formé par des touches rouges mêlées de blanc. La proportion de couleur et de blanc varie selon qu'il représente une partie en creux ou en relief. La robe d'Élisabeth est également obtenue de la même façon, mais dans une gamme bleu gris **[Fig. 218]**.

Le peintre utilise aussi le blanc comme contour pour simuler les reflets de la lumière. Dans la Vierge de la *Visitation*, l'auteur dessine des lignes noires épaisses et lourdes pour le dos de la Vierge et la détacher du fond chatoyant **[Fig. 217]**. Par contraste, le bout du manteau bleu qui se superpose à la robe rouge n'est souligné que par une seule et légère ligne blanche **[Fig. 219]**. Elle sert souvent à marquer le bas ou le bord d'un vêtement, à démarquer les deux cotés colorés d'un habit de *Saint Jean à Patmos* (f. 13) **[Fig. 234]** ou d'un Mage (f. 72) **[Fig. 194]**. Cela vaut souvent pour le rouge et le bleu ou le rouge et le beige, pour atténuer les contrastes et représenter les reflets de la lumière, selon la logique des rehauts.

Les contours blancs parce qu'ils sont aussi curvilignes ont également un effet décoratif. Les deux cernes blancs à hauteur du bras et des pieds de *Vierge de la Nativité* (f. 65) **[Fig. 220]**, toute enveloppée de bleu, donnent un mouvement et une grâce à une silhouette qui autrement paraîtrait affalée. La silhouette du *Christ en majesté* pourtant attribuée à la seconde main est semblablement détouré en certaines de ses parties (f. 119) **[Fig. 216]**.

Un probable assistant

La technique homogène et le rendu des physionomies ne nous permettent pas de scinder ces miniatures en deux groupes distincts. Tout au plus, le programme enluminé présente-t-il très ponctuellement, un niveau d'exécution inégale. Les miniatures de la *Crucifixion* (f. 101) **[Fig. 199]**, de la *Vierge à l'Enfant* (f. 114) **[Fig. 201]**, du *Christ en majesté* (f. 119) **[Fig. 202]** et celle en particulier de la *Pentecôte* (f. 108) **[Fig. 200]** n'offrent pas la même qualité que celle de la *Visitation*. Dans la *Pentecôte*, les vêtements sont composés de plans colorés sans modelé, plutôt badigeonnés. Les contours sont toujours tracés en noir et le dessin manque d'assurance. Il en va de même des physionomies plus grossières, mais plus nombreuses aussi. Les traits sont plus épais, plus noirs. Le pinceau paraît moins sûr. Mais ces têtes sortent du même moule et sont rendues avec les mêmes procédés techniques, plus maladroitement appliqués. Cela paraît être, comme le badigeon coloré, la marque d'un assistant.

Les encadrements

Leur typologie ne nous servira pas à distinguer des mains à l'intérieur du manuscrit mais à cerner des influences et des modèles. Le manuscrit de Cologne possède trois types d'encadrements pour l'image et le texte. Le premier est composé d'une bande double dont l'extérieur est en or et l'intérieur bleu ou rouge. Il sert à *Saint Jean à Patmos* (f. 13) **[Fig. 221]** et à 5 autres feuillets (ff. 65, 72, 77, 82 et 101). Le deuxième présente un système mixte : un bandeau doublé or et bleu qui borde le haut de l'image, et un autre plus épais, rempli de feuilles rouges, bleues et or qui entoure l'ensemble de l'image principale, l'initiale et le texte. Ce type s'observe dans la *Visitation* (f. 52) **[Fig. 222]** et ailleurs (ff. 87, 95 et 140). Un troisième type d'encadrement est fait de baguettes où alternent des pétales colorés et stylisés et des espèces de pots ou de bagues dorées, de façon plus décorative, comme dans le Christ en majesté (f. 119) **[Fig. 223]** et quelques rares feuillets (ff. 25, 108 et 114).

Ces trois types d'encadrement sont présents dans les *Belles Heures de Jean de Berry* (1405-1408/09, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.1a, b). Le premier type du manuscrit de Cologne correspond à celui du f. 218v **[Fig. 224]**, le plus souvent présent dans ce livre. Le deuxième type peut-être rapproché de l'encadrement du f. 167 du saint Georges **[Fig. 225]**, même si quelques composantes et leur organisation divergent légèrement.

Quelques encadrements des *Belles Heures* s'apparentent au troisième type formé d'un chapelet des feuilles rouges, roses et blanches et de pots dorés. On rapprochera à cet égard l'encadrement du *Christ en majesté* (f. 119) **[Fig. 223]** du manuscrit de Cologne de celui de la *Vierge à l'Enfant* des *Belles Heures* (f. 209) **[Fig. 226]**. La tige végétale spiralée autour de la baguette dorée de l'*Annonciation* (f. 25) du manuscrit

de Cologne **[Fig. 227]** est presque identique à celle des *Belles Heures* représentant l'*Annonce aux Bergers* (f. 52) **[Fig. 228]**.

Timothy Bates Husband remarque que ce type de baguette aux motifs spiralés des *Belles Heures* est directement lié à la production d'un atelier parisien antérieur de quelques années[411]. On le voit dans les *Faits et dits mémorables* de Valère Maxime réalisés pour le duc de Berry en 1401 (Paris, BnF., Mss, Fr. 282, f. 173) ou encore dans un manuscrit réalisé en 1402 dans l'atelier du Maître du Couronnement de la Vierge (New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 515, f. 95) **[Fig. 229]**. Husband suppose qu'un collaborateur des *Belles Heures* est issu de cet atelier. La baguette de ce dernier manuscrit est comparable en tous points celle du manuscrit de Cologne (f. 25), non seulement au niveau de la baguette elle-même, mais aussi des vignettes à proprement parler qui ornent le reste de la marge.

Traitement du fond

La *Nativité* (f. 65) **[Fig. 193]** et le *Couronnement de la Vierge* (f. 95) **[Fig. 198]** sont représentés sur un fond tapissé d'anges. Si l'*Adoration des Mages* (f. 72) **[Fig. 194]** présente un vrai paysage composé d'un ciel bleu et d'un sol verdoyant, elle fait figure d'exception car toutes les autres miniatures comportent des fonds ornés de motifs décoratifs : rinceaux dorés (f. 87) **[Fig. 197]**, damier multicolores et dorés variés (ff. 25, 52, 101, 108, 114 et 119), fond monochrome quadrillé d'or et filigranés (ff. 13, 82, 77 et 140). Ils seront à rapprocher de ceux des *Heures de Charles le Noble* dont il sera question plus loin

4.2.2.3 - Comparaison : *Livre d'heures de Cologne* et les peintures murales de Saint-Bonnet

Pour commencer la comparaison entre les peintures murales de Saint-Bonnet et les miniatures de Cologne, nous devons considérer la différence d'échelle entre l'un et l'autre support, en plus de techniques différentes, ce qui conduit nécessairement à des productions pouvant présenter des caractéristiques propres. Au niveau de la composition, le petit format de la feuille exige de la part du peintre des choix simplifiés tant dans la composition que dans la représentation des détails. En dépit de ces inévitables différences, imputables aux deux media, il est cependant possible de relever des similitudes au niveau des motifs et du style.

---

411 HUSBAND, Timothy Bates, *The art of illumination : the Limbourg brothers and the Belles heures of Jean de France, Duc de Berry,* cat. exp., New York, Paul Getty Museum et Metropolitan Museum of Art, 2008-2009, p. 67. L'auteur classe les bordures des *Belles Heures* en trois types. Le premier est la bordure d'acanthes habitée d'anges musiciens et de prophètes avec des pots, des fruits, des boutons de fleur, des putti dans les interstices, enfin des ours et des cygnes, les emblèmes du duc. C'est, par exemple, le décor qui entoure l'*Annonciation* (f. 30). Ce type de bordure est influencé par l'art italien, en particulier celui du Maître des initiales de Bruxelles. Une autre page à moitié perdue placée autrefois entre les f. 21 et f. 22 représentant *Saint Jean à Patmos* est encadrée par une bordure très semblable à celle de l'*Annonciation*. Le deuxième type est la bordure qui se déploie sous forme d'un décor composé de feuilles, de pots ou de rubans. Enfin, le troisième type est celui de la bordure la plus simple composée d'une double bande. La première catégorie d'encadrement du manuscrit de Cologne correspond à cette troisième des *Belles Heures* décrite par Husband. Le deuxième et le troisième type du manuscrit de Cologne que nous venons d'observer correspondent sensiblement à la deuxième catégorie des *Belles Heures*.

Concernant les motifs, les feuilles d'acanthe qui ont été introduites dans le Nord de l'Europe par le Maître des Initiales de Brucelles, s'observent dans des bordures du manuscrit de Cologne et - de façon plus atypique - dans les ébrasements de la fenêtre de Saint-Bonnet, où la composition verticale elle-même évoque l'encadrement d'une miniature **[Fig. 230-231]**. Ce fait suppose l'intelligence du motif. Nous pouvons comparer également le tapis natté de la *Nativité* du manuscrit de Cologne (f. 65) et celui du scriptorium de saint Mattieu à Saint-Bonnet **[Fig. 232-233]**.

Nous avons vu plus haut qu'il existe un type homogène de physionomie, aux traits marqués mais standards, et que le peintre utilisait le blanc pour accentuer des parties saillantes du visage. Le même type de visage se retrouve dans les peintures murales de Saint-Bonnet. Comparons tout d'abord, à la suite de Frédéric Elsig, saint Jean (f. 13) **[Fig. 234]** tel qu'il est représenté par le miniaturiste de Cologne, à l'un des anges musiciens de Saint-Bonnet **[Fig. 235]**. Les deux sont parents par de larges yeux, un nez long et saillant, des lèvres charnues dont celle du bas presque ronde, jusqu'à la forme des sourcils. On remarquera aussi, sur le visage de l'ange, le recours au blanc pour éclaircir le nez, les lèvres et le menton tout comme dans la miniature.

Les comparaisons peuvent être poursuivies deux à deux : un autre ange musicien de Saint-Bonnet avec un personnage de l'*Office des Morts* du manuscrit de Cologne (f. 140) **[Fig. 236-237]** ; le visage de saint Matthieu de Saint-Bonnet et celui d'un personnage de l'*Annonce aux Bergers* du manuscrit de Cologne (f. 77) **[Fig. 238-239]** pour la plasticité de la bouche aux commissures tombantes, voire la coupe des cheveux ; l'ange attribut de Matthieu à Saint-Bonnet et un Mage du manuscrit enluminé (f. 72) **[Fig. 240-241]** pour leur sourire rond et la blondeur de leur chevelure encadrant de part et d'autre une physionomie avenante.

Certains visages semblent même repris à l'identique : Joseph sur le mur peint et dans le manuscrit (f. 82) est le même **[Fig. 242]** jusque dans l'implantation de la barbe, bien que plus abondante à Saint-Bonnet **[Fig. 243]**. Le Mage Baltazar (f. 72) présente le même front dégarni et ridé à la chevelure encore abondante à Saint-Bonnet et dans le manuscrit de Cologne **[Fig. 244-245]**. Plus surprenant, le visage de la Vierge représentée de face (f. 114) a pour sosie l'ange au phylactère sur la voûte de Saint-Bonnet : le même nez étiré et lumineux, les mêmes cernes claires et triangulaires sous les yeux, la même bouche menue, ourlée et ouverte, et plus généralement la même distribution des blancs **[Fig. 246-247]**.

Les personnages féminins sont en revanche plus dissemblables. Comme nous l'avons vu plus haut, les femmes des miniatures ont un nez proéminant dont le contour rejoint les sourcils arqués, sous un front bombé, des yeux arrondis et légèrement retombants. La vierge de la *Nativité* de Saint-Bonnet a au contraire des yeux et des sourcils fins et parallèles, de petites prunelles, un nez qui ne déborde pas de la face, des lèvres fines et un front plutôt plat (f. 52) **[Fig. 248-249]**.

Les mains ont en revanche dans les deux œuvres une espèce de mollesse. La main gauche de saint Matthieu ou la main droite de son symbole de Saint-Bonnet sont légèrement boudinées comme dans le manuscrit de Cologne (f. 72) **[Fig. 250-251]**. Il arrive cependant qu'à Saint-Bonnet les doigts de certains personnages soient plus tendus mais pas davantage réalistes : ceux de Jean **[Fig. 252]**, par exemple, sont fins et longs, mais le petit doigt recourbé de Marc est peu naturel **[Fig. 253]**. Plus les doigts ont une fonction affectée, plus ils deviennent anguleux et s'allongent en particulier chez les *Anges musiciens* **[Fig. 254]**. Occasion qui se présente peu dans le manuscrit de Cologne.

La facture des pieds est sujette à moins d'aléas. Ils sont dans le prolongement de la jambe, posés presque verticalement, larges et grands dans les deux œuvres dès qu'ils sont déchaussés (f. 101) **[Fig. 255-256]**. Nous pouvons constater cette similitude dans la comparaison proposée par Frédéric Elsig entre *Saint Jean à Patmos* (f. 13r) du manuscrit de Cologne et l'ange jouant de la vielle de Saint-Bonnet **[Fig. 234-235]**, à cette différence près que le second, flottant dans les airs, exhibe un dessous de pied potelé.

Les animaux témoignent de similitudes peut-être plus étroites et aussi d'un certain embarras vis-à-vis de motifs qui se prêteraient à une peinture plus naturaliste. Le chien blanc de l'*Annonce aux Bergers* de Saint-Bonnet bien que saisi dans une pose qui se veut naturelle a le même corps improbable que celui du manuscrit de Cologne (f. 77) **[Fig. 257-258]**. Les pattes se rapportent mal au corps, notamment à cause de leur extrémité grossie. Ils ont tous deux un pelage blanc enfermé dans un cerne noir. Les deux canidés ont le même pédigrée non défini. Ils portent de surcroît chacun un collier rouge. Certaines brebis **[Fig. 259]**, si elles ne broutaient pas l'herbe et si elles n'étaient pas blanches ou en troupeau, pourraient passer indifféremment pour des loups ou des porcs, ce qui s'avère presque le cas à Saint-Bonnet **[Fig. 260 a]**. Les boucs ont un pelage dessiné, long et épais et dressent pareillement leur tête **[Fig. 260 b]**. Le peintre montre encore son embarras en figurant seulement les têtes de l'âne **[Fig. 261-262]** et du bœuf **[Fig. 263-264]** dans la *Nativité* (f. 65), prenant appui, il est vrai, sur une tradition iconographique bien établie. Ces têtes caractérisent tout leur être. En conséquence les yeux et le museau sont surdimensionnés et recouvrent un aspect caricatural, souligné par un dessin très graphique. Cette similitude devient plus frappante si on les compare avec l'âne et le bœuf des *Petites Heures* (Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 38) **[Fig. 265]** dont les traits sont moins dessinés

La facture des drapés et la suggestion des volumes reposent sur deux manières, l'une chromatique pour le rendu de la lumière, l'autre plus graphique pour le bas ou le bord des vêtements. On trouve tout d'abord les mêmes rehauts clairs pour des parties les plus saillantes, celles logiquement exposées à la lumière. Le buste du jeune Mage du manuscrit de Cologne (f. 72) **[Fig. 266]** et des peintures de Saint-Bonnet **[Fig. 267]** gagne en volume par la couleur et ses dégradés. En bien d'autres endroits les vêtements ont cet aspect bouffant.

Ailleurs les mouvements des drapés gagnent en autonomie, la ligne l'emporte et sert à isoler la silhouette de son fond. Cassée et s'interrompant, elle est blanche pour la robe de la Vierge de l'*Adoration des Mages* du manuscrit de Cologne (f. 72) **[Fig. 268]** ou dorée pour le manteau de saint Jean à Saint-Bonnet **[Fig. 269]**. Ondulée et rythmée, elle peut former des plis tuyautés et sculpturaux par leur volume, laissant voir une doublure colorée pour Elizabeth de la *Visitation* du manuscrit (f. 52) **[Fig. 270]** et pour de saint Matthieu de Saint-Bonnet **[Fig. 271]**. Le bas de la robe du manteau du Christ qui couronne la Vierge (f. 95) **[Fig. 272]** s'apparente à celui d'un ange pleureur de Saint-Bonnet **[Fig. 273]**, car les deux présentent des courbes semblables en montrant leur pied.

Le pli formé sur le coude d'Elizabeth dans la *Visitation* de Cologne (f. 52) **[Fig. 274]**, comparé à celui d'un ange de Saint-Bonnet, montre la même forme caractéristique **[Fig. 275]** : un bourrelet épais en un V arrondi. Ce volume typique s'observe en cet endroit sur presque tous les bras pliés de Saint-Bonnet **[Fig. 276] [Fig. 277] [Fig. 278]**.

4.2.2.4 - Conclusion

En premier lieu, il apparaît que les miniatures du manuscrit de Cologne peuvent être attribuées à un artiste qui en a seul la responsabilité, et que l'ensemble du décor enluminé trahit l'influence des décors d'œuvres célèbres autour du duc de Berry comme *les Belles Heures*. Ce préalable établi, le manuscrit de Cologne et les peintres de Saint-Bonnet révèlent après comparaison de fortes similitudes au niveau stylistique, qu'il s'agisse des personnages dans leur allure générale ou du détail de leur physionomie, dessinées en relief mais peu individualisée. La facture, en dépit de médium pourtant éloignés, fait voir le même usage du dessin et des couleurs pour le rendu des drapés ou dans la peinture de motifs rares (mobilier, animaux). Nous en concluons que le manuscrit de Cologne est une production de la main du peintre de Saint-Bonnet, qu'il l'exécuta quelques années avant son arrivée dans la ville. Cette identification sera appuyée par notre analyse stylistique avec d'autres peintures murales et des miniatures évoquées plus loin.

4.2.3 - Le Mans, cathédrale Saint-Julien, chapelle de la Vierge

4.2.3.1 - Présentation

La chapelle du chevet de la cathédrale du Mans **[Fig. 279 a-c]** comporte un décor d'*Anges musiciens* réalisé vers 1370-1378[412] **[Fig. 280]**. Ce décor est le premier exemple de ce type ayant exercé une grande influence dans la région. Il est pour ce motif probablement à la source du décor des *Anges musiciens* de la voûte de Saint-Bonnet, comme nous l'avons signalé plus haut. Il est donc nécessaire d'observer le style des peintures murales du Mans et de le comparer avec celui de Saint-Bonnet.

Profonde de trois travées, elle est fermée par une grille du XVII^e^ siècle. Il fallait autrefois descendre un escalier de cinq marches pour y accéder, mais le sol de la chapelle a été rehaussé et se trouve actuellement au même niveau que le déambulatoire[413]. On trouve sous les arcatures aveugles du bas des peintures murales réalisées au XIII^e^ siècle. Au-dessus, onze vitraux représentant des thèmes mariaux, illuminent la chapelle et s'élèvent jusqu'aux voûtes d'ogives[414]. Sur les voûtes près de 200 mètres carrés[415], quarante-sept anges portant un instrument de musique, un phylactère ou un livre, y sont figurés volant sur un fond rouge. Comme semé au milieu des anges, le même écu est peint cinquante-quatre fois avec les armes de Gontier de Baigneux, 57^e^ évêque du Mans, de 1367 à 1384 **[Fig. 281]**. Dix-huit sont entourés de flammes en forme de soleil. Les autres trente-six écus prennent place dans des médaillons trilobés.

4.2.3.2 - Commanditaire

Gontier de Baigneux, indéniablement commanditaire du décor, était originaire de l'Église de Meaux. Archidiacre de Brie, de 1366 à 1367, il était aussi attaché à la chancellerie au service de Charles V[416]. Michel de Brèche, son prédécesseur, évêque du Mans depuis 1335, ancien grand aumônier du roi Jean II le Bon, meurt le 13 juin 1367 au château épiscopal de Touvoie dans la paroisse de Saint-Corneille près du Mans[417]. Gontier de Baigneux lui succéda à la tête de l'évêché, nommé par Urbain V, le 25 octobre 1367[418].

---

[412] Pour la bibliographie des *Anges musiciens* de la chapelle de la Vierge du Mans, voir note 167.

[413] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 14.

[414] Ces vitraux ayant fait l'objet de plusieurs restaurations, on ignore quelle était précisément l'organisation de leurs sujets.

[415] D'après BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 14.

[416] Un acte du 28 mai 1359, signé par Charles V (1338-1380, roi de France, 1364 à 1380), qualifie Gontier comme clerc et secrétaire ; le religieux était donc aussi depuis longtemps légiste à la chancellerie royale. Voir BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 26.

[417] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 27.

[418] GUILBAUT, *op. cit.* (cf. note 167), 1997, p. 128.

Le nouvel évêque transforma la chapelle en chapelle funéraire en installant sa sépulture probablement devant l'autel ; à savoir sous les arcs sur lesquels sont appliqués des motifs blanchâtres quasi transparents représentant des larmes[419]. En 1562, lors de la dévastation de la cathédrale par des protestants, sa sépulture fut détruite.

4.2.3.3 - Datation

La date du décès de Gontier de Baigneux, le 20 juillet 1385, fixe le *terminus ad quem* des peintures murales. Un instrument de musique et un hymne qui sont représentés livrent des indices de datation concordants. L'échiquier **[Fig. 282]** garni de clochettes ou de corps sonores en bois ou en métal, que l'on attaque avec un marteau ou un plectre, disparut au XV^e^ siècle et fut remplacé par le manicordion et divers clavicordes[420]. De plus, l'hymne *Gloriose flos celorum* **[Fig. 283]** qui se trouve dans le graduel de l'abbaye de Fontevraud réalisé vers 1250 à Paris[421], est représenté dans ce décor. Au XIV^e^ siècle, ce manuscrit était en possession d'un abbé de la puissante abbaye de La Couture au Mans, qui l'offrit plus tard à la collégiale Saint-Junien au diocèse de Limoges. Ces deux données supplémentaires confirment la datation du XIV^e^ siècle, couvrant l'épiscopat de Gontier[422]. Jean-Marcel Buvron, Luc Chanteloup et Philippe Lenoble situent la réalisation des peintures pendant une période qui fut de tranquillité politique pour Gontier de Baigneux, soit entre 1370 et 1378[423].

4.2.3.4 - Redécouverte des peintures murales et restauration

Les peintures avaient été admirées jusqu'en 1767[424] puis badigeonnées. À cette date le Chapitre de la cathédrale, lors de l'épiscopat de Mgr Louis André de Grimaldi, décida de blanchir certains murs du sanctuaire[425]. En 1839, la démolition de l'ancien retable et de l'autel par l'architecte départemental Delarue fut à l'origine de la découverte des peintures murales de la chapelle.

En 1842 elles étaient entièrement dégagées. Nous pouvons connaître leur état grâce à un relevé à l'aquarelle de René Chatel, peintre manceau. Le document fut présenté solennellement lors d'une réunion au Mans pour la conservation des monuments historiques, le 14 mars 1844[426] **[Fig. 284]**. Sur financement privé, en 1914, deux peintres, Bourcier et Demas, utilisèrent la technique à l'huile - aujourd'hui proscrite car

[419] GUILBAUT, *op. cit.* (cf. note 167), 1997, p. 130.

[420] GUILBAUT, *op. cit.* (cf. note 167), 1997, p. 134.

[421] Limoges, Bibliothèque municipale, ms. 2. cf. MEYER, Christian, *Catalogue des manuscrits notés des bibliothèques publiques de France,* t. 6, Turnhout, 2019, p. 197-205.

[422] GUILBAUT, *op. cit.* (cf. note 167), 1997, p. 134.

[423] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 28.

[424] ESPAULART, Adolphe de, *Notes sur les peintures murales de la chapelle de la Vierge à Saint-Julien du Mans*, Le Mans, 1848, p. 6.

[425] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 42.

[426] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 46.

irréversible[427] - sur les peintures des voûtes[428]. Muller, peintre et décorateur du Mans, retoucha et dissimula les peintures des parties basses[429].

De juillet 1994 à septembre 1995, une nouvelle et véritable restauration fut enfin effectuée par François Bailly avec l'aide du laboratoire des monuments historiques de Champs-sur-Marne. On a nettoyé tous les repeints de 1914, puis retouché, mais cette fois-ci à la peinture acrylique, selon une technique réversible[430], et en *tratteggio* pour rendre visibles les parties restituées[431].

4.2.3.5 - Technique des peintures originales

La préparation des peintures originales des parois (non celle des voûtes) est constituée d'un mortier de carbonate de calcium et de silice imprégné de caséine. On y a appliqué une couche d'ocre jaune pour recevoir des couleurs. Pour les peintures des voûtes, les couleurs ont été appliquées directement sur la pierre sans couche de préparation et fixées, pour certaines parties, comme les mains, les visages et les pieds, à l'aide d'une peinture à l'encaustique un peu plus solide. On note aussi l'usage d'or. Des diadèmes dorés à ornements des anges sont en relief. Leurs nimbes sont également dorés[432].

4.2.3.6 - Description : instruments de musique et vers chantés

Le soin apporté à la voûte comme l'ambition du programme iconographique obligent à passer en revue tous les instruments de musique, les textes et les notations musicales inscrites sur les livres et les phylactères. Sur quarante-sept anges, vingt-trois sont musiciens et jouent des instruments suivants[433] :

Les instruments de musique [Fig. 285]

1. L'orgue portatif
3. La chalemie
4. La cornemuse
6. La mandore
12. La cornemuse
13. buisine
14. Les cymbales

---

[427] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 47.

[428] Madame Javary-Dugnesseau décédée au Mans le 31 août 1890 a légué une somme pour la restauration de la chapelle de la Vierge, voir BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 45.

[429] Pour les travaux de la restauration voir GUILBAUT, *op. cit.* (cf. note 167), 1997, p. 125-137.

[430] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 48.

[431] SUBES, Marie-Pasquine, *op. cit.* (cf. note 167), p. 414.

[432] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 48.

[433] La numérotation des figures reprend par commodité celle de BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 55.

15. La harpe
16. Un tambour à cordes
20. Un instrument à percussion
21. L'olifant ou le cor
22. La flûte et le tambour
25. Le tambourin
26. Le canon (cithare)
27. L'échiquier
28. Le triangle
33. Un instrument à cordes
34. Le psaltérion
35. Un instrument non identifié
36. Le rebec
40. La cornemuse
42. La flûte double
47. La chifonie ou vielle à roue

Les vers chantés sans notation musicale [Fig. 286]

On trouvera ci-dessous les textes des phylactères qui correspondent chacun à la première phrase d'une pièce musicale. Ces pièces sont consacrées à la fête de l'Assomption à l'exception de celle de l'ange 18 réservée à Noël[434].

5. *Virga iesse floruit, virgo Deum et Hominem genuit* (Verset alléluiatique)
11. *Ave Maria gratia plena dominus tecum, virgo serena* (Séquence, saint Luc 1, 28)
17. *Pulchra es et decora filia Jerusalem* (Antienne)
18. *Sancta et immaculata virginitas, quibus te laudibus efferam, nescio* (Répons)
19. *Ave mari stella Dei mater alma* (Hymne)
23. *Tu decus virgineum virgo Dei genitrix Maria* (Antienne)
29. *Salve sancta parens enixa puerpera Regem* (Antienne d'introït)
30. *Beata es Virgo Maria Dei genitrix* (Répons)
38. *Gaude Maria virgo cunctas haereses sola interemisti* (Répons)

Les vers chantés avec notations musicales [Fig. 287]

Six notations sont très nettes, à l'état d'origine. Il y en avait au moins encore une pour l'ange 45 qui ne se voit plus à cause d'une perte des couleurs[435].

[434] D'après BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 89.

[435] D'après BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 107.

7. *Ave maria domini mei mater alma celica plena gratia* (Séquence)
8. *Salve Regina Misericordiae* (Antienne solennelle)
9. *Regina caeli laetare, alleluia* (Antienne solennelle)
10. *Alma redemptoris Mater* (Antienne solennelle)
24. *Inviolata integra et casta es maria* (Prosule de répons)[436]
31. *Gloriose flos coelorum te laudantes respice* (Hymne)
45. *Ave regina caelorum* ?, (Antienne solennelle)

4.2.3.7 - Attribution

Pour Julien Guilbaut, l'auteur de ces peintures murales serait un miniaturiste français de grand talent, non autochtone, venu travailler pour Gontier de Baigneux. D'après lui, le jeu des phylactères, la grâce des attitudes sophistiquées, l'usage de l'or appliqué seulement sur les auréoles ainsi que des décorations au niveau de la bordure iraient en ce sens[437]. Il rapproche le style du Mans de celui de la peinture murale de *Saint Christophe* de Semur-en-Auxois dont l'auteur est identifié de manière assez convaincante comme étant Jean de Bruges par Fabienne Joubert dans un article paru en 1992[438]. À sa suite, en 2003, Buvron, Chanteloup et Lenoble ont voulu attribuer les peintures du Mans à la main de Jean de Bruges[439], en procédant de même, c'est-à-dire par comparaison avec la *Tenture de l'Apocalypse* du château d'Angers dont les cartons sont attribués à Jean de Bruges. Nous y reviendrons plus loin et en détail.

4.2.3.8 - Analyse stylistique des peintures murales du Mans

Les physionomies

Commençons notre analyse stylistique des peintures murales du Mans par les physionomies. L'ange jouant de la mandore **[Fig. 288]** est dans un état de conservation maximal et présente une physionomie typique : des yeux grands ouverts en amande, la bouche petite parfois contractée mais aux lèvres épaisses, un nez en forte saillie marqué d'un méplat clair, les joues rosées aux carnations vives par endroit, enfin un front arrondi. Le peintre est extrêmement attentif à représenter les visages par des dégradés de couleurs, réservant le trait de contours au profil du nez. Il superpose des couches de couleurs : du vert, du rosé, du rouge, du gris et du brun pour modeler en nuance et profondeur le visage, comme la fossette du menton, l'orbite des yeux ou des ailes du nez. Enfin, tous les anges portent les cheveux blonds et bouclés qui tracent des lignes de couleur claire et foncée.

---

[436] D'après un entretien avec Christian Meyer en 2017.

[437] GUILBAUT, *op. cit.* (cf. note 167), 1997, p. 130.

[438] JOUBERT, Fabienne, « Le saint Christophe de Semur-en Auxois : Jean de Bruges en Bourgogne ? », *Bulletin Monumental*, t. 150, nº 2, 1992, p. 165-177.

[439] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 29-41.

Le peintre retient ce type de physionomies pour tous les anges et les réalise de la même façon, mais il les individualise en variant la forme des sourcils et les contours du visage comme on le voit avec l'ange tenant un livre ouvert **[Fig. 289]**. L'ange jouant de la harpe **[Fig. 290]** a la bouche close et les encoignures des lèvres tombantes, le menton plus rond et les prunelles couleur noisette. En dépit de la diversité des visages, on trouve le même niveau de qualité et la même facture chez tous les anges exécutés par un seul artiste, ou au moins un seul maître d'atelier.

Les mains et les pieds

Le peintre fait preuve de finesse notamment dans certains détails comme le dessin des doigts fins et expressifs. Les mains qui pincent les cordes de la harpe **[Fig. 291]** sont peintes dans une gamme qui va du brun au blanc, selon l'exposition des doigts à la lumière. Ceux-ci sont posés avec précision sur l'instrument. Les mains de l'ange qui tient un livre **[Fig. 292]** témoignent de l'attention maximale du peintre à la représentation des mains. Les doigts sont écartés mais leurs extrémités se rejoignent. Ce geste anatomiquement invraisemblable est l'expression la plus évidente d'une forme de sophistication, qui anticipe de deux siècles une caractéristique des peintres maniéristes visible, par exemple, sur le *Portrait de Cosimo I de Medici* d'Agnolo Bronzino à Sydney (vers 1540) **[Fig. 293]**.

Pour la représentation des pieds, ils sont de taille moyenne chez l'ange à la harpe **[Fig. 294]**, tandis que ceux de l'ange portant un phylactère sont assez fins **[Fig. 295]**. Rien de typé.

Les corps

Les silhouettes des anges sont animées et fines. Leurs ailes et drapés, leurs instruments et phylactères, le format changeant des compartiments qui les abritent, introduisent une grande variété de poses. Elles sont fluides et en mouvement. Tenons-nous en à quelques exemples. L'ange à la harpe, forme une courbe ronde et douce qui commence aux épaules, passe par le dos et s'achève à la pointe du pied droit sans interruption **[Fig. 294]**. Le manteau vert de l'ange au phylactère **[Fig. 295]** dont la jambe droite est pliée et la jambe gauche tendue, présente dans une pose pourtant dynamique des courbes gracieuses qui se terminent à l'extrémité d'un pied gracile. Le manteau de l'ange à la mandore, plus flottant **[Fig. 296]**, semble gagner en autonomie, mais duplique en vérité par ses formes arrondies la courbe des jambes.

On y remarquera l'arrondi des épaules et des bras des anges qui contribuent à la fluidité des mouvements et des lignes par un jeu de courbes et de contre-courbes, de la pointe de l'aile à celle du pied. La courbe dessinée par les épaules de l'ange jouant d'une harpe **[Fig. 300 a]** répond non seulement à l'arrondi des jambes recouvertes du manteau rouge mais aussi à la console de la harpe, en ce cas par un effet de symétrie.

Les drapés

Les drapés tantôt flottent laissant apercevoir la doublure colorée des vêtements, tantôt épousent l'anatomie des personnages: ils soulignent les courbes du corps ou en développent d'autres qui leur répondent. Par ailleurs, les robes et manteaux peints dans la même gamme colorée que les ailes, contribuent à l'harmonie chromatique de l'ensemble de la voûte : bleu, vert, rouge. Les couleurs ne sont jamais utilisées par aplats mais toujours en dégradé, en plis clairs et ombrés.

Les ailes

Il existe deux types d'ailes. Le premier est composé de plumes vert pâle ou bleu pâle et de plumes blanches où l'on observe entre les deux zones une modification progressive de la couleur comme chez l'ange à la mandore **[Fig. 296]**. L'aile est fournie et sa texture paraît soyeuse, chaque plume correspondant à un trait de pinceau. Il y a peu de contours noir ou brun. L'autre type se trouve chez l'ange portant un livre **[Fig. 299]**. L'intérieur des ailes est garni de plumes blanches un peu rêches et l'extérieur est recouvert de plumes de couleurs plus foncées, souvent bleu foncé ou brun.

Couleur et dessins

Il y a peu de traits appuyés, ni pour la suggestion des volumes, ni pour les contours. L'art du peintre n'est pas graphique. Pour définir la limite d'un d'objet, l'artiste évite l'emploi du noir ou du brun mais utilise plutôt un ton plus foncé de la couleur intrinsèque à l'objet : des contours bleu foncé pour une robe bleu-pâle **[Fig. 297]** et des contours rouges pour un manteau à peine plus clair **[Fig. 300 a-b]** pour rendre les contours plus discrets. Au niveau du visage, les traits sont obtenus par des ombres et la carnation de la peau comme chez l'ange jouant de la mandore **[Fig. 288]**. Enfin, dans le cas des plumes de l'ange qui tient un livre **[Fig. 297]**, elles se composent chacune d'une longue touche blanche tracé au pinceau. L'artiste agit comme un coloriste même dans le traitement du blanc.

Principe de l'organisation de l'image et du dessin

Les silhouettes curvilignes laissent une impression dynamique. Cela tient en partie à leur gestuelle mais aussi au schéma étoilé qui les sous-tend. Les membres, les ailes et les drapés sont disposés en autant de courbes rayonnantes à partir du buste dont le point centrifuge se situe au niveau du cou. Les épaules sont adoucies, presque absentes, pour ne pas opposer de forme rectiligne au principe de composition. Les anges retenus en exemple offrent toute la même leçon : le joueur de mandore **[Fig. 298]**, le chanteur au livre ouvert **[Fig. 299]** et le joueur de harpe **[Fig. 300 a]**. Pour ce dernier, des courbes rayonnant en étoile apparaissent également dans un détail du drapé sur la pointe du pied gauche **[Fig. 300 b]**. Le motif du soleil qui encadre les armes en forme d'écusson du commanditaire décline d'une autre façon cette forme **[Fig. 298]**.

4.2.3.9 - Le peintre du Mans est-il Jean de Bruges ?

Examinons à présent l'authenticité de l'attribution à Jean de Bruges faite par Buvron, Chanteloup et Lenoble en 2003[440]. Selon nos observations ces peintures ne correspondent pas exactement à la main de ce peintre ayant sans doute travaillé pour le *Saint Christophe* de Semur-en-Auxois. Revoyons d'abord les arguments de Fabienne Joubert pour attribuer la peinture murale de *Saint Christophe* à Jean de Bruges (vers 1371 et 1372), avant de mener la comparaison avec les *Anges musiciens* du Mans (vers 1370-1378).

Hennequin de Bruges, connu également sous les noms de Jean de Bruges ou de Jean de Bondol en flamand est un peintre franco-flamand assez bien documenté à la cour de France, comme peintre de Charles

[440] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 29-41.

V. Il est mentionné à plusieurs reprises dans les comptes royaux. En décembre 1368, il reçut du roi une maison à Saint-Quentin en tant que « nostre amé Jehan de Bondolf, dit de Bruges, nostre peintre[441] », ce qui autorise à penser qu'il était déjà au service du roi Charles V depuis plus longtemps. Entre 1371 et 1373, il réalisa le décor d'une litière pour la comtesse de Flandre et d'Artois, belle-mère de Philippe le Bon, pour laquelle il reçut une somme considérable de 85 livres. En 1373, l'artiste s'occupa des « portraitures et patrons » de la *Tenture de l'Apocalypse* commandées par le duc Louis d'Anjou dont le dernier paiement date du 7 mars 1381. En 1374 il était titulaire d'une pension annuelle de 200 livres parisis, deux fois plus importante que celle de Jean d'Orléans, preuve de la reconnaissance de son talent[442].

4.2.3.10 - Les œuvres attribuées

La miniature frontispice de la bible de Charles V conservée au Museum Meermanno-Westreenianum de La Haye (ms. 10 B 23, f. 2) **[Fig. 301]** contient une scène de présentation célèbre. Jean de Vaudetar, valet de chambre et conseiller du roi, offre lui-même à Charles V le volume qu'il lui présente ouvert sur une page enluminée. Une inscription soigneusement calligraphiée sur une pleine page, atteste qu'il s'agit d'une œuvre authentique de Jean de Bruges, exécutée en 1371[443].

Jean de Bruges fut également l'auteur des cartons de la gigantesque *Tenture de l'Apocalypse* du château d'Angers[444] **[Fig. 302]** qui mesure près de 6 mètres de haut sur 130 mètres de long et couvre une surface totale de 775 mètres carrés. Elle est divisée en six pièces qui comprennent quatorze tableaux où six personnages de grande taille ponctuent l'ensemble. Cette tenture fut exécutée pour Louis 1er, duc d'Anjou, par Nicolas Bataille marchand et entrepreneur parisien entre 1372 et 1382[445]. Charles V avait prêté un manuscrit d'une *Apocalypse* du XIIIe siècle (Paris, Bnf, Mss, Fr. 403) à Jean de Bruges peu après 1373 pour lui servir de programme iconographique. Jean de Bruges commença probablement ses travaux en 1374 au service du duc d'Anjou puisqu'il ne perçut pas pour cette année de gages royaux[446].

---

441 STERLING, Charles, *op. cit.* (cf. note 339), p. 188.

442 Cette courte note biographique de Jean de Bruges est empruntée à STERLING, *op. cit.* (cf. note 339), p. 187-202.

443 On trouve que le peintre a bien différencié les textures de matières différentes : la gaze du béguin si transparente qu'elle laisse voir la chevelure du roi, le tissu lourd et souple du manteau du roi, la pierre en marbre des moulures de l'encadrement et le bois robuste. VOIR STERLING, *op. cit.* (cf. note 339), p. 188.

444 Cette tenture a été léguée à Louis II d'Anjou et puis par sa femme, Yolande d'Aragon, à leur fils, le roi René. Elle a été déposée à la cathédrale d'Angers d'après le testament du roi René sauf une pièce, retenue jusqu'en mai 1490 par Anne de Beaujeu. En 1782, elle a été mise en vente par le Chapitre de la cathédrale en 1782, mais on ne trouva pas d'acheteur. Elle fut vendue en 1843 par l'administration des Domaines à Mgr Angebault et fut exposée au château à partir de 1954. Voir STERLING, *op. cit.* (cf. note 339), p. 193.

445 Son nom est mentionné dans les comptes du duc deux fois fin janvier 1378, en janvier et juillet 1379, et en mars 1381. Voir STERLING, *op. cit.* (cf. note 339), p. 193.

446 STERLING, *op. cit.* (cf. note 339), p. 194.

4.2.3.11 - *Saint Christophe* de Semur-en-Auxois

Le *Saint Christophe* de Semur-en-Auxois (vers 1371-1372) **[Fig. 303]** a été attribué en 1992 à Jean de Bruges par Fabienne Joubert[447] par une comparaison convaincante avec la *Tenture de l'Apocalypse*[448]. Le *Saint Christophe* est une peinture murale à la détrempe actuellement conservée au musée municipal de Semur-en-Auxois, qui se dresse sur 2,95 mètres de haut. Elle avait été découverte dans le bas-côté septentrional du chœur de l'église Notre-Dame de Semur-en-Auxois en 1977 à l'occasion de la restauration d'un retable de l'*Arbre de Jessé* du XVI[e] siècle qui l'avait complètement cachée. Le *Saint Christophe* a été déposé en 1980, puis restauré en 1989 par Jean-Rémi Brigand pour être confié au musée municipal de la ville[449].

Saint Christophe y porte le Christ sur ses épaules et traverse une rivière enfermée entre deux berges rocheuses et verticales. Il se dirige dans un sens, mais tourne sa tête en sens contraire pour écouter l'Enfant qui tient le globe terrestre de la main gauche, et bénit de la main droite, selon une iconographie assez commune. À hauteur d'homme, on trouve une inscription de deux lignes dont il ne subsiste que des traces **[Fig. 303 b]**. Fabienne Joubert en a restitué le texte[450] :

Christofori sancti speciem quicumque tuetur
Illa namque die nullo languore tenetur
(Quiconque voit l'image de saint Christophe
n'est tenu ce même jour par aucune maladie)

Joubert remarque d'abord la similitude entre la *Tenture de l'Apocalypse* d'Angers et le *Saint Christophe* dans la maîtrise de la représentation du mouvement dans l'espace. Le Vieillard du tableau n° 6 (les larmes de saint Jean) **[Fig. 304]** de l'*Apocalypse* est saisi comme *Saint Christophe* dans un « mouvement divergent, suspendu en un point d'équilibre »[451]. Au niveau du détail, les yeux sont écartés, le nez court et large, et les boucles sommaires du Christ et de saint Christophe **[Fig. 305]** recherchent un effet plastique plus que décoratif comme celles des anges de l'*Apocalypse*[452] **[Fig. 306]**. En outre, le nez sensiblement allongé, la chevelure généreuse et l'expression qui se dégage du visage de saint Christophe se retrouvent dans les visages

[447] Pour le *Saint Christophe* de Semur-en-Auxois voir JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438) ; JOUBERT, Fabienne, « Semur-en-Auxois Église Notre-Dame », *in* CAFFIN-CANNAT, Marie-Gabrielle (dir.), *op. cit*., (cf. note 102), p. 156-157 ; CASSAGNES, Sophie, *Contribution à l'étude de la peinture médiévale : Les peintres en Bourgogne sous les ducs de Valois 1363-1477,* vol. 2, thèse de l'Université de Bourgogne, 1996, p. 551.

[448] JOUBERT, Fabienne, « L'Apocalypse d'Angers et les débuts de la tapisserie historiée », *Monumental,* t. 139, n° 3, 1981, p. 125-140.

[449] JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 165.

[450] JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 165.

[451] JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 167.

[452] JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 168.

des Lecteurs de l'*Apocalypse*[453] **[Fig. 307-308]**. L'historienne relève aussi le souci naturalisme : les pieds du Christ **[Fig. 309 a]**, le haut-de-chausses, la rivière poissonneuse et les remous provoqués par le saint. Ce même naturalisme est perceptible dans la miniature de La Haye dans la suggestion de l'espace, la vérité des portraits et l'approche « tactile » des objets[454] **[Fig. 301]**. La palette des couleurs est aussi commune aux deux œuvres[455].

Le motif de palmette réduit à deux « S » affrontés sur le fond rouge du *Saint Christophe* **[Fig. 309 b]** apporte un indice supplémentaire pour l'attribution à Jean de Bruges[456]. Ce motif figure souvent dans des miniatures produites dans l'entourage de Charles V au cours de la seconde moitié du XIV^e^ siècle sous influence de la culture italienne[457]. Il figure notamment sur l'œuvre représentant *Jean le Bon recevant du pape un diptyque italo-byzantin, lors de sa visite en Avignon en 1342*[458] réalisée par Matteo Giovannetti[459] aujourd'hui disparue, mais qui nous est transmise fidèlement par la copie de la collection de Roger de Gaignières réalisée à la fin du XVII^e^ siècle[460] (Paris, BnF, Est., Oa 11, f. 85-88) **[Fig. 310 a-b]**. La miniature de La Haye de Jean de Bruges a été inspirée par ce tableau déposé en son temps à la Sainte-Chapelle, surtout dans la construction de l'espace et la peinture du roi trônant[461]. Le motif à palmettes réduit à deux « S » dans le *Saint Christophe* est un argument en faveur de l'intervention du peintre. Celle-ci eut probablement lieu en 1371 et 1372 où trois mentions dans les registres de la Cour des comptes de Dijon attestent son séjour dans la région[462].

4.2.3.12 - Une attribution incertaine

L'hypothèse de Buvron, Chanteloup et Lenoble sur l'attribution des peintures du Mans à de Jean de Bruges s'explique de la façon suivante. En janvier 1377, le tissage de la tenture avait commencé et les cartons avaient donc été livrés. Le peintre qui était désormais disponible se serait mis au travail pour le décor mural

---

[453] JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 168.

[454] JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 169.

[455] JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 168.

[456] JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 173-174.

[457] JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 174.

[458] Pour ce tableau VAIVRE, Jean-Bernard de, « Sur trois primitifs français du XIV^e^ siècle et le portrait de Jean le Bon », *Gazette des Beaux-Arts,* n° 97, 1981, p. 131-156 ; PÄCHT, Otto, « "Avignon Diptych" and its Eastern Ancestry », MEISS (dir.), *op. cit.* (cf. note 285), p. 402-421 ; KAHR, Madlyn, « Jean le Bon in Avignon », *Paragone,* 17, 1966, p. 3-16 ; STERLING, *op. cit.* (cf. note 339), p. 140-145.

[459] Matte Giovanetti reproduit ce motif dans son autre peinture, décorant la chasuble du *saint Hermagoras* qu'abrite le musée Correr à Venise. Voir JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 174.

[460] Le tableau « estoit dans l'appartement du Roy Charles V, lorsqu'il logait au Palais, et il fust laissé à la Sainte-Chapelle et placé dans le lieu où il est, après que ce Roy fust allé loger à Paris, au palais des Tournelles ». Cité d'après JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 174.

[461] JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 174.

[462] JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 172.

de la chapelle de la Vierge au Mans au cours de l'année 1377, pour achever sa tâche l'année suivante, en 1378[463].

Les chercheurs rapprochent la longue robe couverte d'un manteau des anges du Mans de celles des anges de l'*Apocalypse* par la souplesse du modelé, la sobriété des couleurs, l'aisance des drapés qui épousent les corps et soulignent les mouvements[464]. Selon eux, la forme des nuages et le traitement de la lumière et de l'ombre en un clair-obscur sont communs aux deux œuvres. Sur le fond de l'*Apocalypse*, on trouve aussi le monogramme « L M », soit les initiales du commanditaire et de sa femme, Louis Ier d'Anjou et Marie de Bretagne. Or le peinture du Mans montre la même prédilection pour les emblèmes avec ces cinquante-quatre blasons parsemés sur le fond.

Ce rapprochement ne permet cependant pas d'établir à nos yeux l'identification de l'artiste du Mans avec Jean de Bruges. Il démontre plutôt que les deux œuvres sont dues à des peintres différents mais formés dans des milieux voisins. La comparaison entre le *Saint Christophe* de Semur-en-Auxois[465] et les *Anges musiciens* du Mans peut être menée différemment.

Commençons par observer la tête du Christ juché sur les épaules de saint Christophe et celle d'un ange qui montre un livre ouvert au Mans **[Fig. 311-312]**. Comme Fabienne Joubert l'a remarqué, les boucles du Christ demeurent sommaires, elles ont une faible plasticité ainsi que les cheveux des anges de l'*Apocalypse*[466]. En regard, les boucles de l'ange du Mans sont composées de mèches souples tracées au pinceau. Les yeux écartés, le nez court et large du Christ sur les épaules de saint Christophe, rapprochés des anges de l'*Apocalypse* par Fabienne Joubert, ne se retrouvent pas dans les physionomies du Mans. Ceux-là ont plutôt des yeux proches et le nez droit formé de deux lignes parallèles. On peut aussi distinguer deux factures pour la couleur et le dessin. Alors que Jean de Bruges trace des lignes claires pour dessiner les yeux, le nez et notamment les sourcils où chaque poil est dessiné, le peintre du Mans utilise la couleur en dégradé, sans tracé.

Les partisans de l'attribution à Jean de Bruges relèvent comme une similitude les dégradés de couleurs subtiles dans les peintures du Mans et l'*Apocalypse*. Ils ne sont pourtant pas obtenus de la même façon. Afin de représenter des drapés faits de creux et de pleins **[Fig. 313]**, Jean de Bruges recourt à une couleur plus foncée pour produire l'ombre posée sur la couleur de base. En revanche, le peintre du Mans éclaircit les plis saillants **[Fig. 314]**. Comme si le premier artiste figurait le creux et le second davantage le relief.

Pour le peintre du Mans, le blanc est essentiel à ses dégradés, comme on le voit dans l'ange indiquant le livre ouvert **[Fig. 297]** notamment au niveau des bras, des nuages, du visage. Mêmes les boucles de sa chevelure pourtant dorée, sont rehaussées de blanc. Enfin les ailes sont faites uniquement en blanc sans gradation ni contour. Pour *Saint Christophe*, au contraire, le blanc absent de la peinture du géant ne sert qu'à la suggestion de la transparence de l'eau **[Fig. 309 a]**. La gradation dans la figure de saint Christophe se

[463] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 36.

[464] BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, *op. cit.* (cf. note 167), p. 37.

[465] En 1992, Fabienne Joubert dit que « La récente enquête sur la peinture murale menée par l'Inventaire général en Bourgogne n'a pas permis de découvrir des exemples comparables à la peinture de Semur ». Voir JOUBERT, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 175, note 11.

[466] JOUBER, Fabienne, *op. cit.* (cf. note 438), p. 168.

compose d'une couleur, de ses tons plus foncés ou de noir et de brun. Jean de Bruges, enlumineur, trace des contours noirs que l'on observe peu dans les peintures du Mans.

Il y a enfin une grande différence entre les deux mains dans la stylisation des formes. Le manteau de saint Christophe s'envole dans son dos **[Fig. 315]**. Ce drapé s'organise en plis anguleux et rythmiques, aigus et droits, répondant à la découpe et aux volumes des rochers qui composent les deux rives **[Fig. 316]**.

Ce type de motifs n'appartient pas au vocabulaire stylistique du peintre du Mans. Nous l'avons déjà relevé : les ailes et les plumes, les épaules et le manteau qui recouvre le bas du corps, et même la harpe en toutes ses parties, dessinent tous des courbes gracieuses qui participent d'une construction en étoile, aux rayons ondulants. Il n'y a pas place pour les angles fermés, aigus ou droits. Toutes ces observations nous mènent à la conclusion que l'auteur du *Saint Christophe* (vers 1371-1372) qui est probablement Jean de Bruges, n'est pas la même personne que le peintre du Mans (vers 1370-1378) dont on peut en revanche rapprocher l'œuvre d'autres peintures murales produites en Auvergne, en l'occurrence à Souvigny. La chose discutée plus loin sera une clef pour conforter notre hypothèse quant à la donation d'Anne Dauphine pour la voûte de Saint-Bonnet.

4.2.3.13 - Comparaison : les *Anges musiciens* du Mans et ceux de Saint-Bonnet

Comme nous l'avons proposé dans la deuxième partie, le décor du Mans a pu inspirer Anne Dauphine et le peintre de Saint-Bonnet dans le choix du sujet composé des *Anges musiciens* et de notations musicales associés à un riche décor emblématique. La couleur rouge qui symbolise la Vierge est aussi commune aux deux sites. Leur usage de couleurs vives, du vert, du bleu, du blanc et de l'or en abondance sont également partagés, mais la palette de Saint-Bonnet est composée de couleurs plus contrastées et plus foncées.

Pour le dessin, nous observons une nette différence entre les deux décors qui obéissent à des principes formels opposés. À Saint-Bonnet, le dessin des lignes est fait de courbes convergentes pour former des angles, tandis qu'au Mans la structure des visages, des corps et des drapés est de nature plus curviligne.

Pour le dessin, nous observons un contraste clair entre ces deux décors qui nous mène aux principes respectifs de l'organisation de l'image. Il s'agit des lignes qui font des courbes aiguës constituant les formes dans les peintures de Saint-Bonnet tandis que les courbes sont importantes dans les peintures du Mans sur les visages, sur les corps et sur des drapés.

Les doigts des anges de Saint-Bonnet ont des articulations anguleuses : qu'ils pincent des cordes d'un rebec **[Fig. 317]**, jouent d'une mandore **[Fig. 318]** ou tiennent l'archet d'une vielle, les doigts se plient et laissent voir chaque phalange. Il est presque amusant de vérifier ce principe à l'œuvre jusque dans le dessin des doigts de pied, pliés au point de paraître cassés **[Fig. 319 b]**. Au Mans, au contraire, les doigts dessinent des courbes gracieuses, parfois d'un trait continu **[Fig. 291-292]**.

Pour la représentation des pieds on notera un autre maniérisme, à savoir la mise en évidence des plantes qui ne sont jamais représentées dans les peintures du Mans. À Saint-Bonnet sur les trois anges **[Fig. 319 a]** qui portent ensemble un phylactère, deux exhibent des plantes de pied dans une posture peu naturelle. L'une est même saisie par un raccourci. Il arrive qu'on ne sache plus s'il s'agit d'un pied droit ou gauche, tant sont grandes la déformation du motif et l'artificialité du procédé.

À l'image des doigts, certaines silhouettes des anges de Saint-Bonnet sont aussi construites tout en angles. Les jambes peuvent être pliées à quatre-vingt-dix degrés, en sacrifiant l'anatomie peut-être par manque de savoir-faire à moins que les corps ne soient délibérément déformés pour réaliser un effet rythmique, dont les drapés offrent d'autres exemples, car nous retrouverons cet effet géométrique à plusieurs niveaux. C'est le cas des plis formés par les vêtements couvrant les bras entrelacés au-dessus de l' « et in terra » **[Fig. 319 c]**, ou de l'ange à la harpe croisant ses jambes **[Fig. 320]** tandis que l'instrumentiste jouant du même instrument au Mans s'inscrit dans des courbes rondes.

Les drapés de Saint-Bonnet ne soulignent pas les formes des corps de manière aussi subtile que les peintures murales du Mans. Ils les cachent plutôt sous des plis larges et anguleux, comme plaqués. Le bas du manteau vert de l'ange portant un livre ouvert est ainsi géométrisé **[Fig. 321]**, comme les mains et les pieds, la position des jambes et des bras. L'ange à la harpe de Saint-Bonnet est construit en zigzag, dans sa silhouette et dans ses détails.

Si au Mans les phylactères **[Fig. 322]** se déploient de façon dynamique dans le prolongement de la figure dont ils sont comme l'extension, il en va différemment à Saint-Bonnet où trois anges chantants étendent leur phylactère devant leur buste et manière frontale, à la façon d'un écriteau **[Fig. 319]**. Les corps des anges forment ainsi une structure verticale que croise l'élément horizontal du phylactère. Les compositions de Saint-Bonnet reposent sur un principe constructif, rectiligne et orthogonal. Il n'est pas rare que les contours d'un instrument (orgue, psaltérion, caisse de résonnance, archet, etc.) barrent perpendiculairement la silhouette verticale des anges.

Ce principe dans l'organisation de l'image se retrouve jusque dans les détails. Les mains des trois anges de Saint-Bonnet maintiennent un manuscrit ouvert parfaitement plan, rigide comme une planche, contre toute vraisemblance **[Fig. 323]**. Les lignes des portées et d'écriture de la page font comme une grille. Les phalanges se referment sur le dessus des feuilles ou la tranche du livre comme des clips. Le manuscrit du Mans est plus souple **[Fig. 292]**, les doigts y ont une prise plus légère. Rien n'est rectiligne, ni les phalanges ni le dessin des feuilles ou de la reliure.

À la réflexion, c'est la voûte entière qui à Saint-Bonnet est composée comme un damier, en cases presque égales, parce que divisée par les ceintures à la devise *Espérance*. Cette ceinture, toujours identique dans sa répétition, sépare les anges les uns des autres. Elle reproduit leur silhouette heurtée par sa pliure centrale à la géométrie abrupte. Ce bandeau produit par son alternance avec la figure des anges une scansion, génère un ordre, traduit l'écho d'une perfection divine.

4.2.3.14 - Conclusion

Le décor des *Anges musiciens* de Saint-Bonnet qui pourrait avoir été inspiré par le décor du Mans n'a pourtant pas montré de parenté du point de vue stylistique. La spécificité du Mans réside dans l'agencement de motifs curvilignes en ensembles organisés en étoile, à l'échelle d'un voûtain, d'une personne ou d'un détail. À Saint-Bonnet, la logique formelle est inverse, basée sur une géométrie rectiligne, de lignes verticales et d'horizontales ou d'angles fermés, appliquée là aussi au tout et à chacune de ses parties, pour produire une

régularité rythmique susceptible d'évoquer l'harmonie de la musique des anges. Jean de Bruges est étranger à l'un comme à l'autre de ces ensembles.

4.2.4. - André Beauneveu et le *Psautier de Jean de Berry*

4.2.4.1 - Biographie

Sculpteur, André Beauneveu[467], originaire de Valenciennes, commença sa carrière à la cour royale, en 1364 pour y réaliser les gisants des rois Charles V, Jean le Bon, Philippe VI de Valois, et de Jean de Bourgogne à l'abbatiale Saint-Denis. Il passa au service de Jean de Berry, en 1385 ou 1386, pour exécuter les statues de la Sainte-Chapelle de Bourges et du Château de Mehun-sur-Yèvre où il participa aux travaux, tout d'abord comme architecte, puis comme sculpteur.

Le *Psautier de Jean de Berry* (Paris, BnF, Mss, Fr. 13091) **[Fig. 324]** est mentionné comme de la main d'André Beauneveu dans l'inventaire de 1402 des biens du duc de Berry. L'ex-libris de Jean

[467] Sur André Beauneveu, voir DELISLE, Léopold, « Les Livres d'heures de Jean de Berry », *Gazette des beaux-arts*, vol. 29, nº 2, 4 et 5, février, avril et mai, 1884, p. 97-110, 281-292 et 391-405 ; DURRIEU, Paul, *Les Miniatures d'André Beauneveu*, Arcis-sur-Aube, 1894 ; DURRIEU, Paul, « Un dessin du Musée du Louvre : attribué à André Beauneveu », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot,* t. 1, fasc. 2, 1894, p. 179-202 ; LASTEYRIE, Robert de, « Les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot,* t. 3, fasc. 1, 1896, p. 71-120 ; TROESCHER, Georg, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst,* Francfort, 1940, p. 35-63 et 69-73 ; BOBER, Harry, « André Beauneveu and Mehun-sur-Yèvre », *Speculum*, vol. 28, nº 4, 1953, p. 741-753 ; SCHER, Stephen-K, *The sculpture of André Beauneveu,* thèse de doctorat, Yale University, 1966 ; MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 135-154 ; JOUBERT, Fabienne, « Illusionnisme monumental à la fin du XIVe siècle : les recherches d'André Beauneveu à Bourges et de Claus Sluter à Dijon », *in* JOUBERT, Fabienne et SANDRON, Dany (dir.)*, Pierre, Lumière, Couleur : études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache,* 1999, p. 367-384 ; CHÂTELET, Albert, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du Maréchal Boucicaut*, Dijon, 2000, p. 54-57 ; JOUBERT, Fabienne, « Psautier de Jean de Berry », *in* TABURET-DELAHAYE, Élisabeth (dir.), *Paris, 1400, les arts sous Charles VI,* Paris, cat. exp., Musée du Louvre, 2004, p. 104, nº 42 ; EBERHARD, König, « Innovation et tradition dans les livres d'heures du duc de Berry », *in* TABURET-DELAHAYE, Élisabeth (dir.), *La création artistique en France autour de 1400 : actes du colloque international, École du Louvre, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Université de Bourgogne : École du Louvre, 7 et 8 juillet 2004, Paris, Musée des Beaux-Arts*, Paris, 2006, p. 25-44 ; NASH, Susie, « Chapitre 3. Le psautier de Jean de Berry 'de la main maistre André Beaunepveu' », NASH, Susie/BORCHERT, Till-Holger/HARRIS, Jim, *André Beauneveu : artiste des cours de France et de Flandre,* cat. exp., Bruges, Musée Groeninge, 2007, p. 107-143 (bibliographie mise à jour p. 208-215).

Flamel indique la valeur exceptionnelle de ce manuscrit et sert de *terminus ad quem*, car l'ex-libris a été apposé par Jean Flamel sur les manuscrits réalisés à partir de 1390[468].

Le manuscrit compte vingt-quatre miniatures en pleine page représentant des prophètes et les apôtres, chacun associé à une phrase du Credo. Les figures sont peintes en demi-grisaille sur des trônes. Les prophètes occupent la page de gauche et les apôtres celle de droite selon un ordre chronologique. Les pages écrites sont divisées en deux colonnes : dans la colonne de gauche figure le texte latin et dans celle de droite sa traduction française[469].

D'après Susie Nash ces vingt-quatre miniatures sont toutes de la main d'André Beauneveu, aidé de deux assistants : la main A (relativement lourde) et la main B (plus légère). Ces aides ont peint les trônes d'après des dessins d'André Beauneveu ainsi que les fonds, les éléments secondaires et les décors. Le processus serait le suivant : le maître aurait dessiné les trônes et les personnages ; il aurait ensuite remis les feuillets aux enlumineurs A et B. Les deux auraient doré les éléments en relief et peint les vignettes, les initiales ornées, les bouts-de-lignes, les accessoires que les personnages ne tiennent pas en main, les décors et les sols. L'artiste B aurait ensuite retouché l'ensemble de ces miniatures pour faire valoir la ligne d'horizon des sols en recouvrant de peinture une partie de l'arrière-plan pourtant déjà complément rendu. Enfin, les feuillets auraient été retouchés et achevés par André Beauneveu lui-même. En ce cas, les trônes, les fonds, les décors ne sont pas dus à la main d'André Beauneveu. Nos observations stylistiques s'attacheront donc seulement aux figures[470].

4.2.4.2 - Style des miniatures du *Psautier de Jean de Berry*

Les physionomies

Les physionomies sont fouillées et pourtant d'une grande retenue. Les visages des prophètes et des apôtres d'André Beauneveu ne traduisent pas de sentiment. Leur ferme impassibilité témoigne de leur rigueur morale. La bouche est charnue et le nez assez proéminent pour marquer un caractère

[468] Susie Nash suppose qu'André Beauneveu avait alors atteint un âge avancé et qu'il préféra à la réalisation d'œuvres monumentales et au suivi des chantiers l'exécution d'images sur parchemin. Voir NASH, *op. cit.* (cf. note 467), p. 133.

[469] On pourrait imaginer qu'il s'agit d'un souhait du duc de Berry qui aurait voulu explorer les possibilités de représentation des apôtres et des prophètes qu'André Beauneveu était en train de réaliser sous forme sculptée pour le château de Mehun-sur-Yèvre et la Sainte-Chapelle à Bourges. Nash Susie a mentionné cette qualité propre au duc de Berry qui n'hésite pas à faire reproduire ou revisiter par des artistes des thèmes trouvés dans d'autres manuscrits comme on le voit dans les *Grandes Heures.* Voir NASH, *op. cit.* (cf. note 467), p. 136.

[470] NASH, *op. cit.* (cf. note 467), p. 139.

propre. Les yeux sont grands et très détaillés. Ils paraissent mélancoliques[471], ne fixent aucun objet particulier, regardent dans le vague, et donnent à l'expression du visage son caractère introspectif.

Ce type de visage méditatif est à rapprocher de celui de ses œuvres sculptées. Le visage de saint Thomas est (f. 16) **[Fig. 324]**, par exemple, voisin de la tête sculptée du Louvre, au visage large et au front plissé, provenant de Mehun-sur-Yèvre[472] attribuée à l'atelier d'André Beauneveu **[Fig. 325]**. La bouche épaisse des prophètes et des apôtres, comme saint Jean (f. 14) **[Fig. 326]**, est celle de la Vierge Aynaud[473] (André Beauneveu, *Vierge à l'Enfant*, 1366-1377, collection particulière) **[Fig. 327]**. Le menton des saints Jean et Thomas du *Psautier* est marqué de la même fossette que la *Sainte Catherine de Courtrai* (1374-1377, Courtrai, église Notre-Dame) **[Fig. 328]**. Par ailleurs, les attitudes chaque fois différentes des personnages du *Psautier* comme l'ornementation changeante des trônes sont imputables à l'imagination d'un artiste indéniablement sculpteur qui, par les ressources de son art évita la monotonie en renouvelant l'attention d'une image à l'autre[474].

Les mains et les pieds

Les mains et les pieds sont tous minutieusement représentés en proportion. La paume de la main droite de saint Thomas (f. 16) **[Fig. 329]** montre ses creux, ses rondeurs et ses plis rendus avec des hachures rouges. Le dos de la main droite du prophète Michée (f. 29v) **[Fig. 345]** restitue avec naturel sous la peau et les chairs la structure osseuse de la paume et l'imperceptible mouvement des phalanges au repos. Le pied de saint Jean (f. 14) **[Fig. 330]** découvre le dessin parfait d'une voûte plantaire, dont les rondeurs sont obtenues avec de fines hachures rouges. De près, on distingue même la forme légèrement aplatie des ongles. Le peintre vise toujours par le dessin la représentation anatomique la plus précise et par le modelé une qualité palpable et sensible des surfaces.

L'artiste joue aussi de divers effets. Les pieds de saint Jacques (f. 12) **[Fig. 331]** sont à moitié recouverts par sa robe qui pourtant laisse deviner leur volume et, à travers eux, toute l'architecture du corps. De même pour le prophète Ezéchiel (f. 27v) **[Fig. 332]** aux pieds pourtant entièrement recouverts. Susie Nash voit dans ce type de représentation où le tissu couvre le corps en révélant les volumes, la sensibilité et l'attention première du sculpteur à la qualité plastique[475].

---

[471] JOUBERT, *op. cit.* (cf. note 467), 1999, p. 383.

[472] CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 56.

[473] NASH, *op. cit.* (cf. note 467), p. 141.

[474] BOBER, *op. cit.* (cf. note 467), p. 750-752 ; SCHER, *op. cit.* (cf. note 467), p. 111 ; CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 56.

[475] NASH, *op. cit.* (cf. note 467), p. 140.

Les corps

Le volume du corps est évoqué au moyen de plis rendus par une gradation faite de hachures grises. Avec des couleurs limitées, les prophètes et les apôtres sont toujours représentés dans la même situation, sur un trône, mais chaque fois dans des poses variées.

À titre d'exemples saint Philippe (f. 20) **[Fig. 333]** est dans une position frontale mais penche sa tête vers l'avant alors qu'à sa suite (f. 21v) **[Fig. 334]** le prophète Malachie se tourne vers la droite et offre à la vue son buste de trois-quarts ; enfin le prophète Amos (f. 23v) **[Fig. 335]** est contre toute attente représenté de profil. André Beauneveu décline toutes les possibilités de la figure assise sur le trône. Cette série de figures qui orne le *Psautier* a valeur de manifeste et fait démonstration : l'artiste y recherche la beauté plastique plus que la séduction de la couleur. Peut-être même avait-il l'intention de signifier la supériorité de son art sur celui de l'enlumineur.

Les drapés

Cet art poussé à son point ultime autorise toutes les audaces. Le bras et la main droite de Sophonie (f. 17v) **[Fig. 336]** sont entièrement recouverts et pourtant d'une présence évidente, plus remarquables que s'ils avaient été nus et visibles. Cette tache blanche formant comme une pince à l'endroit de la main posée sur l'accoudoir laisse deviner non seulement son volume mais aussi sa tension. Ailleurs, les plis du vêtement sont rendus par de fines hachures.

Les drapés entretiennent intentionnellement l'ambigüité de la représentation. Chez saint Jean (f. 14) **[Fig. 348]** les plis du manteau tombent à droite de ses hanches en forme de tuyaux alors qu'à gauche les plis de sa robe touchent le sol et y forment un rouleau qui conserve, à l'horizontal et en dépit de sa masse, sa forme tuyautée. Ces plissés paraissent comme de pierre, figés en un volume qui ne peut se déformer ni s'écraser sous son poids. Les robes des gisants reposent sur cette convention propre à l'art du sculpteur. D'une autre façon, le vêtement du prophète Malachie (f. 21v) s'enroule en volutes sur lui-même et en plis épais. Leurs volumes solides et figés n'évoquent que peu la mollesse d'une étoffe et son tombé naturel[476] **[Fig. 337]**. Selon Susie Nash, ces somptueux drapés se conforment aux règles de la sculpture funéraire pour laquelle l'artiste est connu : le gisant de Charles V (1364-1366, Paris, basilique Saint-Denis) **[Fig. 338]**. Mais les comparaisons peuvent aussi s'étendre à *Sainte Catherine de Courtrai* (1374-1377, Église Notre-Dame) **[Fig. 339]** ou encore à *la Vierge Aynard* (1366-1377, collection particulière) **[Fig. 340]**, déjà citées et vues de côté[477].

[476] NASH, *op. cit.* (cf. note 467), p. 140.

[477] NASH, *op. cit.* (cf. note 467), p. 140.

Représentation de l'espace

Les fonds sont dus à deux assistants et le dessin préliminaire des trônes est parfois simplifié et dépouillé, notamment par l'artiste B[478]. Malgré ces réserves, le trône y apparaît comme un objet très étudié. Il est architecturé, étagé et ouvragé. Il a indéniablement un volume, notamment parce que les parties les plus proches sont aussi les plus claires. Chaque niveau a cependant son propre point de fuite produisant ainsi un effet d'empilement **[Fig. 324]**.

Couleurs et dessin

En tant que sculpteur, André Beauneveu n'exploite pas la couleur - qui ne lui est pas habituelle - mais seulement de fines hachures de rouge pour les carnations au niveau du visage, des mains et des pieds[479]. Il s'abstient même d'utiliser le blanc malgré la grisaille.

Sur les parties saillantes qui reflètent la lumière aucune peinture n'est appliquée, le parchemin est laissé en réserve. Le procédé est aussi utilisé pour certains objets comme l'épée de saint Jacques (f. 12) **[Fig. 341]** ou les phylactères de prophètes (ff. 21v, 23v) **[Fig. 334-335]**. Les parties creusées où se nichent les ombres sont marquées de hachures formées de petits traits parallèles[480]. On a pu suspecter son embarras dans l'usage des couleurs faute d'habitude[481], mais il paraît plus judicieux de considérer que l'artiste recherchait plus d'efficacité dans le rendu d'un art tridimensionnel en trompe-l'œil.

Considérant cet aspect de l'art d'André Beauneveu, Susie Nash remarque enfin que le peintre a voulu reproduire des statues en pierre comme Van Eyck ou le Maître de Flémalle le tenteront une trentaine ou une quarantaine d'années plus tard[482]. Elle observe également que la pièce sur laquelle reposent les pieds du personnage est une base de statue qui n'a pas de raison d'être dans une représentation bidimensionnelle [483]. C'est dire que ces peintures n'entendent pas être des représentations au premier degré, mais l'équivalent d'effigies sculptées.

[478] NASH, *op. cit.* (cf. note 467), p. 139.

[479] NASH, *op. cit.* (cf. note 467), p. 140.

[480] NASH, *op. cit.* (cf. note 467), p. 140.

[481] NASH, *op. cit.* (cf. note 467), p. 140.

[482] NASH, *op. cit.* (cf. note 467), p. 141.

[483] NASH, *op. cit.* (cf. note 467), p. 140.

4.2.4.3 - Comparaison : le *Psautier de Jean de Berry*, le *Livre d'heures de Cologne* et les peintures murales de Saint-Bonnet

En plus des remarques sur les peintures de Saint-Bonnet et André Beauneveu par Georg Troescher déjà évoquées[484], un rapprochement entre le style d'André Beauneveu et le manuscrit de Cologne est proposé par Gabriele Bartz[485] à propos de la perspective du trône de la *Vierge à l'Enfant* (f. 114) **[Fig. 201]** proche des représentations du *Psautier* d'André Beauneveu, selon une perspective encore empirique[486]. Cette ressemblance ne signifie pas nécessairement des influences directes du *Psautier* sur le manuscrit de Cologne. On note en effet plus de différences significatives entre le style d'André Beauneveu d'une part et d'autre part le manuscrit de Cologne ou les peintures murales de Saint-Bonnet.

Les personnages du manuscrit de Cologne et de l'église de Saint-Bonnet ont des physionomies aux traits plus grossiers. Plus épais dans leur morphologie, plus appuyés dans leur exécution. Les visages en deviennent parfois caricaturaux, tandis que les saints et prophètes d'André Beauneveu relèvent d'une beauté idéalisée et d'une exécution autrement plus fine. L'emploi de la grisaille met à part Beauneveu **[Fig. 342]**. Son économie des couleurs est extrême. Un peu de rouge pour le modelé des carnations et la pulpe des lèvres, pas de blanc pur ni de rehauts blancs. Le peintre du manuscrit de Cologne utilise pour son compte plusieurs couleurs pour représenter les visages et ne se prive pas du blanc pour faire ressortir les parties saillantes des visages, dans les miniatures **[Fig. 343]** comme sur les peintures de Saint-Bonnet **[Fig. 344]**. Dans le manuscrit de Cologne, le blanc sert aussi à rehausser et souligner le bord de certains vêtements comme le manteau de saint Jean (f. 13) **[Fig. 234]**.

Par rapport aux mains et aux pieds d'André Beauneveu **[Fig. 345]**, ceux du manuscrit de Cologne ainsi que des peintures de Saint-Bonnet ne sont pas représentés avec autant de justesse. Les mains du second artiste ne sont ni si bien articulées ni si bien proportionnées **[Fig. 346-347]**. Même constat pour les pieds disproportionnés. Le saint Jean du manuscrit de Cologne montre aussi un corps plus trapu. Quant aux postures, elles n'ont pas l'inventivité ni la souplesse de mouvement d'André Beauneveu **[Fig. 348-349]**.

Les plis de vêtements des personnages de Cologne recouvrent ou masquent les corps, et peuvent s'étendre au-delà de la figure sans nécessité et se transformer en un motif formel autonome, comme à Saint-Bonnet **[Fig. 268-273]**. Ceux de Beauneveu ne sont objectivement guère plus vraisemblables, mais pour d'autres raisons puisqu'ils imitent jusqu'à l'excès la sculpture et tournent vite à l'exercice de virtuosité.

---

[484] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 467), p. 57 ; TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 200.

[485] BARTZ, *op. cit.* (cf. note 405), p. 110.

[486] L'ambiguïté de la relation entre la cathèdre et le sol a été relevée, voir CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 56.

4.2.4.4 - Conclusion

Malgré les remarques notées dans la littérature, nos observations révèlent plus de différences que de similitudes entre André Beauneveu et l'artiste auteur du manuscrit de Cologne et des peintures de Saint-Bonnet. Alors qu'André Beauneveu recherche une qualité plastique spectaculaire en limitant les couleurs même là où l'art de la grisaille l'autorise, notre peintre les exploite pour leur éclat et leur qualité décorative. Le dessin des figures et leur inscription dans l'espace témoignent de préoccupations également différentes. André Beauneveu se livre à une quête esthétique quasi expérimentale. La série des saints et des prophètes lui offre un champ d'études obligeant à l'invention pour chaque page. Le peintre du manuscrit de Cologne et de Saint Bonnet ne partage pas cette démarche, il s'accommode des codes existants et les tire à lui pour les besoins de chaque œuvre qu'il veut expressive, colorée et plaisante. Il n'y eut donc pas d'influence de l'un sur l'autre. Les préoccupations spatiales dont témoigne un trône dans le manuscrit de Cologne est à mettre sur le compte de références communes au milieu parisien.

4.2.5 - Jacquemart de Hesdin

4.2.5.1 - Biographie

En 1384, un livre de comptes du duc Jean de Berry fait état d'un « Jacquemart de Esdin », qui par la suite apparaît sous différentes formes (« Oudain » « Odin » ou « Hodin ») autorisant à penser qu'il serait originaire de Houdain près de Bruay-en-Artois ou de Houdain-les-Bavay en Hainaut[487]. La ville de Hesdin qui fut un des lieux de résidence favoris des ducs de Bourgogne serait à écarter.

Vers 1385, il reprit les *Petites Heures* pour le duc que Jean Le Noir avait laissé inachevées (1375-1380 et vers 1385-1390 ? Paris, BnF, Mss, Lat. 18014). De ce dernier, Jacquemart de Hesdin avait hérité un carnet de modèles auquel il ajouta plusieurs dessins (vers 1350-1360 ? et vers 1385-1400, New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 346 et M. 346A). Vers 1386, il réalisa le *Psautier du duc de Berry* (Paris, BnF, Mss, Fr. 13091), puis livra une bible destinée au pape Clément VII vers 1389-1394 (Cité de Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 50 et 51) en collaborant avec le Maître de la Trinité qui avait aussi participé aux *Petites Heures.*

Il se rendit en Avignon au mois d'avril 1384 où il accompagna le duc, et s'y rendit encore en janvier 1395 à l'occasion d'une importante ambassade du duc Berry auprès du pape Benoît XIII. Il s'emble s'être occupé du décor de la résidence ducale sous la direction des architectes, Dreux de Dammartin et Jean Guérart.

En janvier 1398, son atelier travailla au palais de Poitiers. Il fut alors accusé par Jean de Hollande, autre peintre au service du duc de Berry, d'avoir brisé son coffre et volé des pigments et des modèles. Puis en avril 1399, il était à Bourges pour réaliser notamment les *Très Belles Heures de Jean de Berry* dite *Heures de Bruxelles* (avant 1402, Bruxelles, KBR, ms. 11060-61).

Un dernier séjour à la Cité des papes en 1403[488] lui fit produire le *Portement de croix* du Musée

[487] AVRIL, François, « Histoire, codicologie et style », *in* AVRIL, François/DUNLOP, Louisa/YAPP, Brunsdon (dir.), *Les Petites Heures de Jean, duc de Berry : introduction au manuscrit Lat. 18014 de la Bibliothèque nationale, Paris*, Lucerne, 1989, (p. 9-139) p. 111-112 ; Herman-Theodoor Colenbrander avance la seconde en identifiant le peintre de Mons non loin de Houdain-les-Bavay (environ 24 kilomètres), qui est souvent attesté entre 1352 et 1379, avec Jacquemart de Hesdin. Voir COLENBRANDER, Herman-Theodoor, « 'Scripta manent'. Jacquemart de Hodin, Painter from Mons ? », *in* DEKEYZER, Brigitte et STOCK, Jan van der (dir.), *Manuscripts in transition : recycling manuscripts, texts, and images : proceedings of the international congres held in Brussels (5-9 november 2002)*, Louvain, 2005, p. 225-233.

[488] Biographie de Jacquemart de Hesdin d'après VILLELA-PETIT, Inès, « Jacquemart de Hesdin », *in* AVRIL, François/REYNAUD, Nicole/CORDELLIER, Dominique (dir.), *Les Enluminures du Louvre, Moyen Âge et Renaissance,* Paris, 2011, p. 157-159, nº 8.

de Louvre très marqué par la culture italienne : une œuvre qui pourrait avoir fait partie des *Grands Heures du duc de Berry* (1409, Paris, BnF, Mss, Lat. 919). Il travailla avec le Pseudo-Jacquemart auquel une grande partie des miniatures des *Grandes Heures* est attribuée. Enfin, Jacquemart de Hesdin collabora encore avec ce même peintre et d'autres encore à un livre d'heures à l'usage de Bourges (entre 1405 et 1410, Londres, British Library, Yates Thompson 37).

4.2.5.2 - Les œuvres attribuées

Les *Petites Heures de Jean de Berry,* Paris, BnF, Mss, Lat. 18014[489]

Les premières œuvres de Jacquemart de Hesdin qui nous sont parvenues se trouvent dans *les Petites Heures de Jean de Berry* **[Fig. 350]** entreprises par Jean le Noir à partir de 1375, mais interrompues brutalement à sa mort en 1380. Elles présentaient en cet état d'inachèvement seulement neuf miniatures composant en particulier le cycle de la Passion. Jacquemart de Hesdin, le Pseudo-Jacquemart, le Maître dit de la Trinité et un autre artiste anonyme ont parachevé l'ouvrage pour lequel Jean Le Noir avait laissé des esquisses pour près de la moitié des images. Bon nombre de miniatures présentent de ce fait un caractère hybride, portant la marque de Jean Le Noir et de ses successeurs. Cette deuxième campagne a été entamée vers 1385 et achevée en 1390. Vers 1412, le duc fit ajouter par l'un des frères de Limbourg, peut-être Jean, une miniature représentant un départ de pèlerinage (f. 288v)[490].

***Bible avec gloses* de Nicolas de Lyre, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 50 et 51**[491]

Cette Bible en deux volumes a été offerte par Jean de Berry à l'antipape Clément VII entre 1389 et 1394 **[Fig. 351]**. Jean de Bologne réalisa sur le premier folio de chaque volume un décor héraldique

[489] DELISLE, Léopold Victor, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale,* vol. 1-3, 1868-1871, p. 55, 58, 67, 348, 411 (vol. 1), 339 (vol. 2) 323 (vol. 3) ; Voir PÄCHT, Otto, « Un Tableau de Jacquemart de Hesdin ? », *La Revue des arts*, VI, 1956, p. 149-160 ; AVRIL/DUNLOP/YAPP (dir.), *op. cit.* (cf. note 487) ; MEISS, *op. cit.* (cf. note 260), p. 155-193 ; CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p 72-94 ; GOUSSET, Marie-Thérèse, « Petites Heures de Jean de Berry », *in* TABURET-DELAHAYE (dir.) *op. cit.* (cf. note 467), p. 103, nº 41.

[490] Pour le calendrier des *Petites Heures* de Jean de Berry, Jacquemart de Hesdin a copié les illustrations du *Bréviaire de Belleville* (Paris, BnF, Mss, lat. 10483) décoré par Jean Pucelle pour Jeanne de Belleville vers 1323 et qui passa dans les collections du duc de Berry. Cette reprise des illustrations est sans doute due à la volonté du commanditaire qui aurait apprécié le *Bréviaire de Belleville* (CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 81).

[491] Sur ces deux volumes manuscrits voir DURRIEU, Paul, « La Bible du duc Jean de Berry, conservée au Vatican », *La Revue de l'art ancien et moderne*, XVIII, 1910, p. 5-20 ; MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 194-198, et 342 ; MANZARI, Francesca, « Antio e Nuovo

où les armes du pontife au centre sont accompagnées des armes du duc de Berry et de son épouse. On y trouve également le nom de Simon Aligret, physicien du duc sur une banderole supportée par un chien. Deux hypothèses. Soit ce livre a été offert par Jean de Berry lui-même à Clément VII. Soit il a été offert par son physicien. Millard Meiss suppose que le duc a fait ajouter le nom de son physicien car ce dernier avait soigné Clément VII lors de la visite ducale en Avignon en 1391[492].

La campagne du décor de la Bible se situe à la fin des années 1380, après la copie faite par un scribe bolonais à une époque certainement bien antérieure en Italie ou en Avignon même. Une série d'initiales historiées réservées au texte biblique proprement dit, de figures et de schémas explicatifs tirés des commentaires de Nicolas de Lyre sont faits par le Maître du Polycratique mais le décor héraldique du premier folio est attribué à Jacquemart de Hesdin. Meiss lui attribue aussi celui du second volume, en collaboration avec le Maître de la Trinité[493].

Carnet de dessins, New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 346[494]

Le carnet de dessins attribué à Jacquemart de Hesdin est fait de fines tablettes de buis recouvertes de poudre d'os qui pouvaient être effacées et en conséquence réutilisées **[Fig. 352]**. On y voit des dessins antérieurs dans un style parisien du XIV^e^ siècle, influencé par Jean Pucelle et le Maître du Remède de Fortune[495]. Au f. 4 **[Fig. 353]**, Jacquemart de Hesdin y ajouta un homme

Testamento. Latino. ('Bibbia del duca Jean de Berry') », *in* AIUTO/FMORELLO/M. PIAZZONIM (dir.), *op. cit.* (cf. note 290), p. 356-362, n° 92 ; AVRIL, François « Bible avec gloses de Nicolas de Lyre, offerte par Jean de Berry à l'antipape Clément VII », *in* TABURET-DELAHAYE, Élisabeth (dir.), *op. cit.* (cf. note 467), p. 108-109, n° 44. Cette description du manuscrit est le fait de ce dernier.

[492] MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 195.

[493] MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 195

[494] FRY, Roger, « On a Fourteenth Century Sketchbook », *The Burlington Magazine*, vol. 10, n° 43, 1906, pp. 31-33 et 36-38 ; PÄCHT, Otto, « A forgotten manuscript from the Library of the Duc de Berry », *The Burlington Magazine,* t. 98, n° 638, 1956, p. 146-153 ; MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 206, 278 et 330 ; CHÂTELET, Albert, « Un Artiste à la cour de Charles VI : A propos d'un carnet d'esquisses du XIV^e^ siècle conservé à la Pierpont Morgan Library », *L'Œil*, n° 216, 1972, p. 16-21 et 62 ; VOELKLE, William, « Two New Drawings for the Boxwood Sketchbook in the Pierpoint Morgan Library », *Gesta*, vol. 20, n° 1, 1981, p. 243-245 (Pour l'examen aux ultraviolets qui a mise en évidence l'existence de dessins antérieurs) ; SCHELLER, Robert Walter, *Exemplum : Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470),* Amsterdam, 1995, p. 218-225 ; LORENTZ, Philippe, « Les carnets de dessins, 'laboratoires' de la création artistique », *in* TABURET-DELAHAYE (dir.) *op. cit.* (cf. note 467), p. 304-305 ; LORENTZ, Philippe, « Carnet de dessin », *in* TABURET-DELAHAYE (dir.) *op. cit.* (cf. note 467), p. 306, n° 189 (bibliographie mise à jour).

[495] LORENTZ, Philippe, « Carnet de dessin », *op. cit.* (cf. note 494), p. 306.

s'agenouillant devant la Vierge dessinée quelques décennies auparavant[496]. D'après Philippe Lorentz, la figure du f. 4v **[Fig. 354]** est une reprise inversée de la posture du fou du *Psautier de Jean de Berry* (f. 106) daté vers 1386[497] **[Fig. 355]** sur le modèle pucellien dans le *Bréviaire de Jeanne d'Évreux* (vers 1330, Chantilly, Musée Condé, ms. 51, f. 35v). Une similitude entre la *Vierge à l'Enfant* (f. 1v) et le diptyque des *Heures de Bruxelles* (avant 1402) **[Fig. 357]** a été mise en évidence par Millard Meiss concernant le sujet et la technique de grisaille[498].

Le *Psautier de Jean de Berry,* Paris, BnF, Mss, Fr. 13091[499]

Jacquemart de Hesdin, embauché depuis peu de temps au service du duc, travailla au *Psautier de Jean de Berry* vers 1386, signalé comme une œuvre d'André Beauneveu dans l'inventaire de 1402 des biens du duc de Berry. Le manuscrit compte en effet vingt-quatre miniatures en pleine page présentant des prophètes et des apôtres par André Beauneveu, mais aussi deux miniatures (f. 106) **[Fig. 355]** et (f. 127) **[Fig. 356]** en pleine page illustrées par Jacquemart de Hesdin. Cinq autres enluminures sont attribuées à une main moins brillante, celle du Pseudo-Jacquemart.

Les *Très Belles Heures de Jean de Berry* (*Heures de Bruxelles*),
Bruxelles, KBR, ms. 11060-61[500]

Les *Heures de Bruxelles* comprenant deux portraits du duc de Berry ont été commandées avant 1403 par le duc lui-même pour en faire présent à un duc de Bourgogne non identifié. On y distingue trois styles différents : la *Vierge à l'Enfant* et le portrait du duc de Berry en grisaille formant diptyque

[496] LORENTZ, Philippe, « Carnet de dessin », *op. cit.* (cf. note 494), p. 306.

[497] LORENTZ, Philippe, « Les carnets de dessins… », *op. cit.* (cf. note 494), p. 304-305.

[498] Millard Meiss date le carnet de dessins de Jacquemart au début du XV^e^ siècle et le considère comme postérieur aux *Heures de Bruxelles.* Voir MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 330.

[499] MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), pp 135-154 et 331-332 ; JOUBERT, *op. cit.* (cf. note 467), 1999, p. 381-383 ; CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 54-57 ; JOUBERT, Fabienne, « *Psautier* de Jean de Berry », *in* TABURET-DELAHAYE (dir.) *op. cit.* (cf. note 467), p. 104, n° 42 ; NASH, *op. cit.* (cf. note 467).

[500] FIERENS-GEVAERT, Hippolyte, *Les très belles Heures de Jean de France, duc de Berry*, Bruxelles, 1924 ; PÄCHT, *op. cit.* (cf. note 494) ; MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 198-228, p. 321-323 et passim ; FARMER, John David, « On the dating and relationship of the dedication miniatures in the *Brussels Hours* », *Scriptorium*, vol. 33, n° 1, 1979, p. 65-68 ; BOUSMANNE, Bernard/COCKSHAW, Pierre/SCHMIDT, Gerhard/PECKSTADT, Ann, *Heures de Bruxelles : Ms. 11060-61, Bibliothèque royale Albert I^er^, Bruxelles,* 2 vols, Lucerne, 1996 ; CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 72-94 ; BOUSMANNE, Bernard, « ms. 11060-61 », *in* BOUSMANNE, Bernard et VAN HOOREBEECK, Céline (dir.), *La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la bibliothèque royale de Belgique,* Turnhout, vol. 1, 2000, p. 283-290 ; AVRIL, François, « *Très Belles Heures* de Jean de Berry (*Heures de Bruxelles*) », *in* TABURET-DELAHAYE, Élisabeth (dir.) *op. cit.* (cf. note 467), p. 109-111, n° 45.

(pp. 10-11) **[Fig. 357]**, dix-huit miniatures en pleine page d'une autre main **[Fig. 5]** et les initiales historiées par le Maître des Initiales de Bruxelles **[Fig. 189]**.

Jacquenart de Hesdin est souvent considéré comme l'auteur du diptyque des pages 10 et 11[501]. Paul Durrieu les attribuait à André Beauneveu[502] et Albert Châtelet y voit la main de Jean d'Orléans[503]. Les dix-huit autres miniatures ont été rapprochées du style du Maître de Boucicaut par Paul Durrieu qui releva toutefois certaines faiblesses par rapport à ce maître[504]. Millard Meiss, enfin, les attribua à Jacquemart de Hesdin[505]. Selon Albert Châtelet il s'agirait de Jean Petit, le beau-frère de ce dernier[506].

Les *Heures* à l'usage de Bourges, Londres, British Library, Yates Thompson 37[507]

Ce livre d'Heures à l'usage de Bourges a été copié et en partie enluminé à Paris pour être achevé à Bourges pour un commanditaire dont le portrait apparaît au f. 92. Millard Meiss reconnaît un style proche de Jacquemart de Hesdin et de son assistant, le Maître de la Trinité, dans les deux plus belles miniatures : l'*Entrée du Christ à Jérusalem* (f. 159) **[Fig. 358]** et la *Crucifixion* (f. 118v)[508]. L'*Annonciation* (f. 19) est attribuée au Pseudo-Jacquemart en raison du dessin précis et de l'intensité de son coloris. Le Maître de Luçon, un assistant du Maître du Jean Baptiste, et le Maître des Vierges d'humilités ont aussi participé à la décoration de ce livre[509].

[501] LASTEYRIE, *op. cit.* (cf. note 467), p. 74-84.

[502] DURRIEU, « *Un dessin du…* », *op. cit.* (cf. note 467).

[503] CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 60.

[504] DURRIEU, Paul, *Les Heures du maréchal de Boucicaut du musée Jacquemart-André*, Paris, 1914, p. 38.

[505] MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 209 et 321-323.

[506] Albert Châtelet remarque l'italianisme présent dans les dix-huit miniatures qu'il attribue à Jean Petit, beau-frère de Jacquemart de Hesdin, dont le passage à Avignon est attesté par des payements reçus pour divers travaux destinés au pape Clément VII, le 29 août 1385 à Avignon. Voir CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 94.

[507] MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 274-277 et 328-329 ; MEISS, *op. cit.* (cf. note 260), p. 360, 363, 395, 409, 412, et 414 ; BACKHOUSE, Janet, *Books of Hours*, Londres, 1985, p. 36, fig. 34 ; BACKHOUSE, Janet, *The Illuminated Page : Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library*, 1997, Londres, p. 147, nº 128 ; AVRIL, François, « Heures à l'usage de Bourges », *in* TABURET-DELAHAYE (dir.)*, op. cit.* (cf. note 467), p. 279, nº 170.

[508] MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 274-275 et 328-329.

[509] AVRIL, François, « Heures à l'usage de Bourges », *in* TABURET-DELAHAYE (dir.), *op. cit.* (cf. note 467), p. 279, nº 170.

Les *Grandes Heures de Jean de Berry,* Paris, BnF, Mss, Lat. 919[510]

Les *Grandes Heures de Jean de Berry* sont achevées en 1409, comme le signale l'ex-libris rédigé par Jean Flamel, le secrétaire du duc. Le volume était recouvert de velours, orné d'un saphir et de six perles. Ce livre richement décoré est estimé 4000 livres tournois dans l'inventaire après décès du duc de Berry en 1416 où ces Heures sont désignées comme « Très notablement enluminées et historiées de grandes histoires de la main Jacquemart de Hodin et autres ouvriers de Monseigneur »[511] **[Fig. 359]**.

Le texte écrit sur deux colonnes comprend un calendrier, les heures de Notre Dame, les psaumes de la pénitence, les heures de la Croix, du Saint-Esprit et de la Passion, à nouveau des heures du Saint-Esprit et l'office des Morts.

Il ne subsiste cependant que vingt-huit miniatures de la largeur d'une colonne qui illustrent des scènes subsidiaires. Les miniatures des heures de la Vierge et de la Passion et quantité d'autres introduisant généralement d'autres textes sont manquantes. Il manque aujourd'hui en tout et pour tout quarante-cinq pleines pages dont certaines se présentaient comme des bi-feuillets mettant deux scènes en regard[512].

La seule pleine page des *Grandes Heures* qui subsiste est celle du *Portement de la Croix* aujourd'hui conservée au Musée du Louvre[513] **[Fig. 360 a]**. Elle s'insérait avant l'actuel folio 71 du manuscrit, pour illustrer l'heure de sexte des Heures de la Passion. On y voit une composition typiquement siennoise comparable à la fresque réalisée entre 1310-1320 par Pietro Lorenzetti dans l'église inférieure de la Basilica di San Francesco d'Assise pour le cardinal Napoléon Orsini (mort en 1342 en Avignon), comparable aussi au fragment du polyptyque que le même prélat commanda (vers 1335, *tempera* sur bois, Paris, Musée du Louvre) **[Fig. 488 a]**. Cette dernière œuvre a fourni un modèle à Jacquemart de Hesdin pour la porte de la ville[514].

---

[510] Voir aussi PÄCHT, *op. cit.* (cf. note 489) ; THOMAS, Marcel, *Les Grandes Heures de Jean Duc de Berry : Bibliothèque Nationale Paris*, New York, 1971 ; MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 256-286 ; CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 72-94, VILLELA-PETIT, Inès, « *Grandes Heures* de Jean de Berry », *in* TABURET-DELAHAYE (dir.), *op. cit.* (cf. note 467), p. 104-108, nº 43 ; VILLELA-PETIT, *op. cit.* (cf. note 488).

[511] VILLELA-PETIT, *op. cit.* (cf. note 488), p. 157.

[512] VILLELA-PETIT, *op. cit.* (cf. note 488), p. 157.

[513] En 1956, Otto Pächt a identifié le *Portement de Croix* du Musée du Louvre comme une partie des quarante-cinq pleines pages perdues. Millard Meiss a proposé la même attribution d'auteur, mais refusé celle du livre des *Grandes Heures*. Voir PÄCHT, *op. cit.* (cf. note 489) ; MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 265-269.

[514] VILLELA-PETIT, *op. cit.* (cf. note 488), p. 158.

Les influences de l'art italien y sont notables. La couleur économisée a pu être inspirée par Matteo Giovannetti[515] en Avignon[516]. La présence des lettres S.P.Q.R.[517] renvoie à la tradition italienne[518]. Le profil de Pilate **[Fig. 360 b]** est peut-être inspiré d'un camée ou d'une monnaie romaine[519]. De plus, l'embonpoint caractéristique de Pilate se retrouve dans la représentation de deux témoins du miracle de saint Martial (mur Nord, scène L) dans la chapelle Saint-Martial du Palais des Papes, peinte par Matteo Giovannetti en 1344-1345[520] **[Fig. 361]**.

Cette peinture présente quelques influences de l'art padouan des années 1370-1380, surtout des fresques d'Altichiero da Zevio. Le personnage tenant la main de son enfant est un motif récurrent dans les œuvres d'Althichiero[521] **[Fig. 362]**. Figure en repoussoir, il introduit les spectateurs dans la scène. D'autres personnages qui se tiennent aussi au premier plan[522], de taille un peu plus réduite pour des raisons de hiérarchie, jouent le même rôle[523].

4.2.5.3 - Style de Jacquemart de Hesdin

Les physionomies

Dans le dessin des visages et des têtes Jacquemart de Hesdin développe une « approche familière et presque caricaturale » qui manque d'élégance selon Albert Châtelet. Cette caractéristique fruste apparaît, par exemple, dans la représentation de saint Pierre dans les *Petites Heures*[524] (f. 73) **[Fig. 363]**. Selon Châtelet les drapés et la posture raffinée en forme de S sont des inventions de Jean Le

[515] À propos de Matteo Giovannetti et ses œuvres, voir CASTELNUOVO, Enrico, *Un peintre italien à la cour d'Avignon : Matteo Giovannetti et la peinture en Pro* (cf. note 489) ; MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 265-269.

[515] VILLELA-PETIT, *op. cit.* (cf. note 488), p. 158.

[515] À propos de Matteo Giovannetti et ses œuvres, voir CASTELNUOVO, Enrico, *Un peintre italien à la cour d'Avignon : Matteo vence au XIV^e siècle,* Paris, 1996.

[516] VILLELA-PETIT, *op. cit.* (cf. note 488), p. 158.

[517] Les lettres S.P.Q.R. (Senatus Populusque Romanus) d'or sur fond rouge sont un symbole de la puissance romaine. Voir BULARD, *op. cit.* (cf. note 262), p. 4.

[518] VILLELA-PETIT, *op. cit.* (cf. note 488), p. 158.

[519] VILLELA-PETIT, *op. cit.* (cf. note 488), p. 158.

[520] VILLELA-PETIT, *op. cit.* (cf. note 488), p. 158.

[521] PÄCHT, *op. cit.* (cf. note 489), p. 153 ; VILLELA-PETIT, *op. cit.* (cf. note 488), p. 158.

[522] Les petits chiens sont peut-être ceux du duc de Berry et les deux filles de profil sont celles du duc, ou sa fille (Marie de Berry) et sa petite-fille (Catherine d'Artois). Voir PÄCHT, *op. cit.* (cf. note 489), p.159.

[523] VILLELA-PETIT, *op. cit.* (cf. note 488), p. 158.

[524] CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 78-79.

Noir, mais Jacquemart de Hesdin a retouché les visages et les a privés de l'élégance que le premier aurait pu leur donner[525]. Ce trait est également sensible sur les deux miniatures du *Psautier* (ff. 106 et 127) **[Fig. 355-356]**.

D'autre part, Jacquemart de Hesdin a rendu les visages des femmes diaphanes notamment celui de la Vierge de la *Nativité*[526] des *Petites Heures* (f. 38)[527] **[Fig. 364]**. Selon François Avril, la composition archaïque, sans profondeur, est due à Jean Le Noir qui l'a même partiellement peinte[528], tandis que Jacquemart de Hesdin a coloré et retouché le visage du Christ et de la Vierge pour les rendre évanescents au point de les fondre à la masse rocheuse et claire qui bouche l'horizon. Ils tranchent avec les visages produits par Jean Le Noir dans le *Bréviaire de Charles V* (1340-1380, Paris, BnF, Mss, Lat. 1052, f. 28v) dont la physionomie est « épaisse et incarnée[529] » **[Fig. 365]** et qui apparaît dans le f. 22 des *Petites Heures* **[Fig. 367]**.

Les mains et les pieds

Les mains assez petites rapportées au reste du corps, se rattachent cependant à des poignets extraordinairement minces. Elles sont vivantes ; elles laissent voir sous la peau la structure des tendons. Les pieds sont bien proportionnés, cambrés et articulés. On peut en juger avec le fou et le Roi David du *Psautier* (ff. 106 et 127) **[Fig. 355-356]**.

Les corps

Les deux mêmes figures du *Psautier*, nues ou presque nues, montrent un corps aux proportions encore gothiques, étiré et grêle, aux membres excessivement étirés et fins, mais tendus est musclés, plus près de l'anatomie réelle pour le fou (f. 106) au buste modelé avec une extrême finesse. David (f. 127), moins athlétique, présente une anatomie plus molle et un petit ventre signe de son opulence ou de son rang.

---

[525] CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 78-79. À l'inverse, François Avril y reconnaît les mains de Jean Le Noir et du Pseudo-Jacquemart. Voir AVRIL, François, « Description des enluminures », *in* AVRIL/DUNLOP/YAPP (dir.), *op. cit.* (cf. note 487), (p. 207-370) p. 259.

[526] Jacquemart de Hesdin a aussi transformé la face simiesque du Joseph de la *Nativité* du *Bréviaire* de Charles V en un beau visage de vieillard barbu à l'expression songeuse. Voir AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487), p. 236-237.

[527] L'azur de la robe et du manteau de Joseph subtilement modelé que l'on rencontre souvent dans des miniatures de ce peintre et la figure massive de Joseph engoncée dans son fauteuil est une création de Jean Pucelle qui s'est servi du même personnage pour illustrer le mois de février dans le calendrier des *Heures de Jeanne d'Evreux*. Voir AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 236-237.

[528] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487), p. 119.

[529] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487), p. 119.

Les drapés

Jacquemart de Hesdin dessine pour le manteau et la robe de la Vierge du carnet de dessins (f. 1v) **[Fig. 352]** des plis proliférant au-delà de toute vraisemblance. Ils sont si nombreux qu'ils recouvrent de plusieurs épaisseurs les jambes et les pieds. Ils tombent sur le sol et s'y multiplient encore, s'enroulant les uns sur les autres, ou les uns dans les autres, en volumes géométriques coniques. Bien qu'artificiels dans leur principe et leur organisation, ils sont figurés avec une maîtrise et une espèce de réalisme dans la suggestion de la profondeur, des creux et les pleins, ou l'épaisseur du tissu. Le manteau en peaux de martes du duc de Berry dans les *Heures de Bruxelles* (p. 10) tombe sur le sol et se retrousse en rendant aussi la lourdeur du matériau **[Fig. 366]**. Le manteau de la Vierge de la *Visitation* des *Petites Heures* offre une déclinaison plus simplifiée (f. 32v) **[Fig. 368]**.

Représentation de l'espace

Jacquemart de Hesdin n'hésite pas à copier littéralement des compositions de ses prédécesseurs. Cette qualité s'observe non seulement dans les *Petites Heures* où il a travaillé sur des esquisses de Jean Le Noir, mais aussi pour le calendrier des *Petites Heures* et les *Grandes Heures* où des illustrations du *Bréviaire de Belleville* (vers 1323, BnF, Mss, Lat. 10483) de Jean Pucelle ont été fidèlement reprises[530].

Dans plusieurs parties des *Petites Heures* il a cependant souvent remplacé le cadre traditionnel par une architecture ouverte pour en figurer l'intérieur. Ce procédé est une des marques du peintre[531]. Dans l'*Annonciation* des *Petites Heures* **[Fig. 367]**, le dessin des deux personnages principaux et les couleurs sont le fait de Jean Le Noir, mais l'encadrement et l'initiale historiée où le duc de Berry prie devant la statue de la *Vierge à l'Enfant* sont réalisés par Jacquemart de Hesdin[532]. Il y a probablement supprimé le motif polylobé prévu par l'esquisse de Jean Le Noir et ajouté la construction ouverte qui abrite la scène dont les éléments architecturaux et le carrelage bien agencés, évoquent la profondeur[533].

La *Visitation* du même manuscrit (f. 32v)[534] donne à voir une vraie maison de poupée **[Fig. 368]**. La composition est due à Jean Le Noir mais la touche picturale lustrée et le coloris très raffiné sont attribués à Jacquemart de Hesdin qui disposa aussi les figures dans une structure architecturale

[530] Cette reprise des illustrations est sans doute due à la volonté du commanditaire qui possédait le *Bréviaire* et qui en aimait ses illustrations. CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 81.

[531] CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 91

[532] D'après François Avril, l'étreinte pleine de tendresse de la Vierge et de son fils en haut de l'encadrement est assez caractéristique du côté émotif et expressif de Jean Le Noir. Il est donc probable que l'encadrement s'inspire du dessin de Jean Le Noir. Voir AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 231-234.

[533] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 233.

[534] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 234-236.

spacieuse et sophistiquée. Il élimina l'encadrement polylobé qui semble avoir été présent dans l'esquisse de Le Noir, pour produire une véritable impression de profondeur, un espace où « l'air circule autour des personnages comme nulle part ailleurs »[535].

Jean Le Noir procédait autrement. Le duc priant devant la *Vierge à l'Enfant* (f. 97v) **[Fig. 369]** est de facture plus archaïque. Les figures du prince et de la Vierge ont été remaniées par Jacquemart de Hesdin qui a aussi brouillé le fond à rinceaux prévu par Le Noir[536], mais la composition sans profondeur et l'alignement des personnages au premier plan sont imputables à Jean Le Noir. Même dans les scènes animées, comme dans la *Décollation de saint Jean Baptiste* (f. 214)[537], les protagonistes sont semblablement alignés sur le premier plan[538] **[Fig. 370]**.

Lorsque deux peintres aux idées ou à l'esthétique différentes travaillèrent successivement sur une même image, la peinture achevée, hybride, montre bien souvent une incohérence ou des contradictions dans ses éléments constitutifs. Au f. 17, représentant l'*Enseignement de saint Louis* **[Fig. 371]**, la figure du roi étendu sur le lit et le traitement décoratif des draps sont de Jean Le Noir[539]. Mais on remarque sans peine que les visages des courtisans aux traits rudes ont été exécutés postérieurement par Jacquemart de Hesdin. Leur disposition même autour de saint Louis en forme de V renversé est également de son invention. La représentation est la somme de deux volontés contrariées et l'impression faite sur le spectateur s'en ressent[540].

L'*Adoration des Mages* des *Petites Heures* (f. 42)[541] **[Fig. 350]** bien qu'assez proche de la tradition pucellienne de Jean Le Noir[542], est considérée depuis Millard Meiss[543] comme entièrement de la main de Jacquemart de Hesdin et comme son œuvre la plus remarquable à l'intérieur du

[535] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487), p. 122.

[536] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487), p. 120-121.

[537] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 348-349.

[538] Le Bourreau est comparable au personnage dans la grisaille peinte par Le Noir en tête de la *Bible historiale de Charles V* à l'Arsenal (Paris, BnF, Arsenal, ms. 5212) et l'architecture de la prison est littéralement empruntée au dessin de Jean Pucelle des *Heures de Jeanne d'Evreux* (New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 1954. 54.I.2, f. 154v). Mais Jacquemart a transformé la robe aux plis entrecroisés encore visible par transparence. Voir AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487), p. 120, fig. 64.

[539] Nous retrouverons la même figure du saint roi, étendu sur le lit dans le *Songe de Constantin* du *Bréviaire de Charles V* (Paris, BnF, Mss, Lat. 1052, f. 503). Voir AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487), p. 121.

[540] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487), p. 12 ; AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 227-230.

[541] Voir AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 239-243.

[542] Albert Châtelet trouve l'*Adoration des Mages* des *Petites Heures* de qualité pucellienne par rapport à la même scène dans les *Heures de Bruxelles* (page 90) qui accuse la plénitude des formes italiennes d'un Matteo Giovanetti. Voir CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 93.

[543] MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 172.

manuscrit[544]. Les motifs sont disposés sur les deux diagonales[545] qui mènent notre regard du premier plan jusqu'aux lointains ou aux plans les plus reculés pour créer l'impression de profondeur.

Couleurs et dessin

- Palette des couleurs

Selon Louisa Dunlop qui a analysé l'emploi de la couleur des *Petites Heures* de Jean de Berry[546], les couleurs de Jean Le Noir sont mélangées ou rehaussées de blanc et, de fait, les couleurs sont rendues saturées et opaques[547]. C'est le cas du f. 40v **[Fig. 387]** représentant l'*Annonce aux Bergers* dont le dessin a été fait par Jean Le Noir mais dont les têtes ont été retouchées par Jacquemart de manière discrète[548]. Le mauve retenu pour les robes des bergers et le jaune pâle employé pour le paysage semblent de la main de Jean Le Noir[549].

Le Pseudo-Jacquemart, qui est aussi intervenu sur le manuscrit, a employé quant à lui des couleurs plus vives, plus brillantes et plus variées comme les bleus, les rouges vermillon, les verts et les jaunes vifs[550] qui ont de l'éclat[551]. Non seulement le choix des couleurs, mais aussi certains effets de contrastes sont des innovations du Pseudo-Jacquemart. Les robes et les ailes multicolores des anges, des saints et des confesseurs aux ff. 104 **[Fig. 372]** et 105 offrent les meilleurs exemples de la palette

[544] Voir AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 239-243.

[545] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 242.

[546] DUNLOP, Louisa, « La couleur dans les *Petites Heures* », *in* AVRIL/DUNLOP/YAPP (dir.), *op. cit.* (cf. note 487), p. 141-166.

[547] Dans les *Petites Heures* de Jean de Berry, les couleurs de Jean Le Noir sont en même temps plus variées et plus brillantes que les *Heures de Jean de Navarre* qui est une œuvre plus ancienne de Jean Le Noir. Il a, de plus, atténué son net contraste entre l'ombre et la lumière et unifié le ton de chaque couleur en diminuant la différence entre la clarté et l'obscurité. Les combinaisons orange/vert ou rose/bleu perdent leur importance et sont remplacées par des mauves, des jaunes et des bleus plus foncés. De surcroît, il a réduit le nombre des couleurs des vêtements et leur a donné une seule teinte par rapport à ses œuvres précédentes. Voir DUNLOP, *op. cit.* (cf. note 546), p. 143-145.

[548] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487), p. 118.

[549] Cette palette claire, comprenant les beiges, les mauves et les jaunes de couleur ocre est une innovation de Le Noir que ses successeurs ont développée. DUNLOP, *op. cit.* (cf. note 546), p. 145.

[550] Le jaune vif employé par le Pseudo-Jacquemart qui n'avait jamais utilisé à Paris est une véritable innovation. Ce pigment a peut-être été réalisé ou inspiré par de nouvelles techniques de fabrication du verre de cette époque. Voir DUNLOP, *op. cit.* (cf. note 546), p. 163.

[551] DUNLOP, *op. cit.* (cf. note 546), p. 147.

de ce peintre[552] composée de jaunes et de verts transparents, de riches rouges vermillon et de bleus profonds[553].

Contrairement à la palette du Pseudo-Jacquemart, vive et presque violente[554], celle de Jacquemart garde la douceur des couleurs de son prédécesseur Jean Le Noir comme en témoigne la *Nativité* au f. 38 **[Fig. 364]** où Jacquemart de Hesdin mit en couleur le dessin de Jean Le Noir. L'azur de la robe de la Vierge et du manteau du Joseph subtilement modelés se trouve souvent dans les miniatures de ce peintre[555]. Jacquemart de Hesdin est cependant resté fidèle à la tradition du coloris doux et nuancé de son prédécesseur.

François Avril a relevé à son sujet « la pâte picturale extraordinairement fine et serrée, son modelé subtil, qui va de pair avec une palette aux tonalités douces voire diaphanes, côtoyant, en des oppositions presque brutales, de larges surfaces d'un bel azur profond »[556]. Cet azur profond[557] se retrouve dans l'*Adoration des Mages* du f. 42v des *Petites Heures* **[Fig. 350]**. Selon Avril, l'introduction du motif du grabat sur lequel la Vierge est assise serait d'origine italo-byzantine et l'assortiment des couleurs orange et bleu n'a d'équivalent que dans la *Nativité* et l'*Adoration des Mages* par le *Maître du Parement de Narbonne* des *Très Belles heures Notre-Dame* aux alentours de 1380 et n'existait pas auparavant dans la miniature française[558]. Il note aussi l'effet chatoyant créé par des rouges différemment nuancés et inégalement posés[559].

Cet usage subtil de la couleur de Jacquemart de Hesdin apparaît plus évident comparé aux coloris de Jean Le Noir au f. 22 de l'*Annonciation* **[Fig. 367]** où les deux peintres ont travaillé successivement. Les couleurs de l'encadrement et de l'architecture de la scène principale posées par Jacquemart sont

[552] DUNLOP, *op. cit.* (cf. note 546), p. 147.

[553] DUNLOP, *op. cit.* (cf. note 546), p. 147.

[554] GOUSSET, Marie-Thérèse, « Petites Heures de Jean de Berry », *in* TABURET-DELAHAYE (dir.) *op. cit.* (cf. note 467), p.103, nº 41.

[555] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487), p. 118 ; AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 236-237.

[556] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487), p. 117-118.

[557] Jean Le Noir, Jacquemart de Hesdin et le Pseudo-Jacquemart ont utilisé le véritable bleu outremer obtenu à partir du lapis-lazuli broyé et moulu, mais le deuxième groupe d'artistes en a tiré un bleu plus lumineux (DUNLOP, *op. cit.* (cf. note 546), p. 153). Le processus de la fabrication du bleu outremer est connu dès la fin du XIV[e] siècle et, dès cette époque, les artistes savaient obtenir le pigment à partir du lapis-lazuli. Le bleu était fabriqué à l'extérieur des ateliers par des spécialistes soit en Afghanistan, soit en Italie et était disponible sur le marché à prix élevé. Voir DUNLOP, *op. cit.* (cf. note 546), p. 158.

[558] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 239. D'après François Avril l'habit azur doté d'une double languette à revers garni d'hermine est celle des rois de France à partir de Charles V à l'instar des savants et docteurs de l'Université. Cette allusion à un personnage royal contemporain et la présence de l'huissier est un hommage à Charles V ainsi que la *Nativité* et l'*Adoration des Mages* des *Très Belles Heures de Notre Dame.* Voir AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 240.

[559] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 243.

plus lumineuses et présentent une finesse chromatique[560] tandis que les deux personnages principaux peints par Jean Le Noir sont sourds et presque ternes[561]. De surcroît, le vert amande et le rouge foncé de l'encadrement n'existaient pas dans la palette de Jean Le Noir[562].

- Gradation de la couleur

En 1956, Otto Pächt qui signala pour la première fois que le *Portement de Croix* du Musée du Louvre avait fait partie des *Grandes Heures*[563], caractérisa la technique commune au *Portement de Croix* et aux miniatures de Jacquemart de Hesdin dans les *Petites Heures* : « les formes sont modelées sans que leur contour soit délimité par un trait, une impression de rondeur égale est obtenue au moyen d'un procédé voisin du pastel et par un dégradé subtil des valeurs picturales »[564].

On le vérifie avec la *Visitation* des *Petites Heures du duc de Berry* au f. 32v **[Fig. 368]**, dont le coloris est doux et nuancé. La robe de la Vierge est obtenue par un dégradé de roses qui rend la rondeur du ventre et des bras qui ne sont délimités par aucun contour. Le manteau blanc d'Élisabeth est représenté de la même manière par une gamme de gris, pour les plis et leurs ombres. Les deux personnages vêtus de vêtements de couleurs pâles et discrètes sont disposés dans un espace architectural composé de couleurs sourdes, des beiges et des verts. Les couleurs du fond et les couleurs des figures contrastent par leur différence de clarté, mais restent de même tonalité. L'attention se porte sur les protagonistes portant des vêtements plus clairs que le fond et saisit le volume plutôt que la somptuosité des couleurs de la surface. Le peintre a recherché et réalisé un équilibre entre l'effet décoratif de la surface et le réalisme d'un espace construit[565].

- Emploi du blanc

Jacquemart de Hesdin recourt encore à un très fin liseré blanc sur le bord des vêtements, comme par exemple sur la robe de la Vierge dans la *Visitation* (f. 32v) **[Fig. 368]** ou sur celle de Jean Baptiste (f. 211) **[Fig. 373]**

Cette manière de faire se retrouve dans quelques miniatures attribuées aux autres mains dans les *Grandes Heures* (f. 77) **[Fig. 359]** où le linceul, légèrement bleui, est également cerné de contours blancs et dans des *Petites Heures* (ff. 141, 191 et 209v). Ces contours blancs sont appliqués sur des motifs de couleur pâle, ils évitent pratiquement un cerne trop voyant et produisent un effet lumineux

[560] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487), p. 122

[561] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 233.

[562] DUNLOP, *op. cit.* (cf. note 546), p. 162.

[563] PÄCHT, *op. cit.* (cf. note 489), p. 149-160.

[564] PÄCHT, *op. cit.* (cf. note 489), p. 156.

[565] DUNLOP, *op. cit.* (cf. note 546), p. 148-149.

aux bords des vêtements qui gagnent ainsi en volume. Le drap qui couvre le fou du *Psautier* (f. 106) **[Fig. 374]** tient sa plasticité de la conjugaison des deux procédés : le dégradé qui par un travail de touches sombres creuse le volume d'ombres, et les contours blancs qui reflètent la lumière.

4.2.5.4 - Comparaison : le style de Jacquemart de Hesdin et celui du *Livre d'heures de Cologne* et des peintures de Saint-Bonnet

L'influence de Jacquemart de Hesdin sur les peintures murales de Saint-Bonnet a été signalée par Georg Troescher, et quelques compositions du manuscrit de Cologne ont été rapprochées de celles des *Petites Heures* dans la notice du catalogue de vente de Sotheby's[566]. On peut y ajouter les rochers stylisés de *Saint Jean à Patmos* du manuscrit de Cologne (f. 13) **[Fig. 375]**, dont les contours forment des circonvolutions complexes, se retrouvent dans des œuvres de Jacquemart de Hesdin (*Psautier,* f. 127) **[Fig. 356]** et même antérieurement dans les dessins de son prédécesseur Jean Le Noir dans les *Petites Heures* (f. 40v) **[Fig. 387]** ; (f. 38) **[Fig. 364]**. Le sol de l'*Annonce aux Bergers* du manuscrit de Cologne (f. 77) **[Fig. 195]** qui se creuse, se relève à ses bords pour servir de socle à de grands arbres, est similaire à celui du fou du *Psautier* (f. 106) **[Fig. 355]**.

Contrairement aux visages frustes des hommes, Jacquemart de Hesdin a réservé aux visages féminins, notamment à celui de la Vierge, un type particulier. Il en est de même du visage de la Vierge de Saint-Bonnet avec sa petite bouche et ses yeux mi-clos et fins, qui tranchent également avec les visages plus expressifs des hommes **[Fig. 376-377]**.

Concernant les corps, les différences sont nettes. Les mains du manuscrit de Cologne sont moins élaborées que celles de Jacquemart de Hesdin **[Fig. 378-379-380]** et la comparaison avec Saint-Bonnet sur ce point est peu pertinente à cause de la différence de taille et de technique entre la miniature et la peinture murale. Les pieds des personnages du manuscrit de Cologne et ceux des peintures de Saint-Bonnet sont représentés d'une manière moins attentive, sans la rondeur de la voûte plantaire, également d'une manière moins élaborée. Ils sont proportionnellement plus larges et plus grands que ceux de Jacquemart **[Fig. 381-382]**.

Les personnages du manuscrit de Cologne et de Saint-Bonnet sont plus courtauds et plus trapus que ceux de Jacquemart de Hesdin. On comparera le fou du *Psautier* (f. 106) **[Fig. 381]** à n'importe quelle miniature du manuscrit de Cologne, le saint Jean de la *Crucifixion* (f. 101) par exemple, retenu parce qu'il est campé debout et isolé **[Fig. 382]**. Les personnages de Saint-Bonnet, soumis à la logique architecturale, s'adaptent quant à eux au format de leur support.

Les drapés du manuscrit de Cologne et des peintures murales montrent plus de mouvements dans la retombée des vêtements que ceux de Jacquemart de Hesdin. Dans les deux premiers ensembles, les plis se développent au sol pour eux-mêmes. Ce foisonnement formel est contraire aux plis de

[566] SOTHEBY'S, *op. cit.* (cf. note 402), p. 98.

Jacquemart marqués par une certaine lourdeur lorsqu'il les fait retomber à terre dans sa production courante **[Fig. 383-384-385]**. On en exceptera les études du carnet de dessins qui, en revanche, sont plus voisines par leur exubérance.

Les miniatures de Cologne sont sans perspective, éloignées de l'inventivité de Jacquemart de Hesdin. À Saint-Bonnet, le scriptorium de saint Marc **[Fig. 386]** n'est pas représenté par un point de vue unique, les motifs sont saisis sous des angles différents. Le plancher et le pupitre sont représentés d'en haut, comme si le local tout entier s'inclinait. Le meuble hexagonal sur lequel reposent plusieurs livres est au contraire vu par en dessous. Les lignes et les plans colorés remplissent la surface murale pour composer une unité visuelle mais par un effet de remplissage.

L'imagination du peintre de Saint-Bonnet en matière de composition est davantage comparable à celle de Jean Le Noir qui dresse dans son *Annonce aux Bergers* (f. 40v) **[Fig. 387]** des *Petites Heures*, un paysage à la verticale, à la façon d'un mur auquel il accroche ensuite les motifs (moutons, arbres, bergers)[567]. Les anges se lovent dans les derniers espaces disponibles, reproduisant dans leur silhouette l'arrondi du cadre. Leurs phylactères et leurs ailes qui s'entremêlent contribuent à cet effet de tapisserie. Jean Le Noir est plus porté vers l'effet décoratif d'une surface bidimensionnelle que vers la représentation tridimensionnelle. La construction de l'espace des peintures de Saint-Bonnet nous paraît plus proche de cette facture plus archaïque.

Sur le plan chromatique la contribution de Jacquemart de Hesdin excellant dans l'usage des couleurs pâles dans les *Petites Heures,* est sans rapport avec le manuscrit de Cologne où les couleurs sont plus franches et moins nuancées. Les peintures de Saint-Bonnet jouent par contre de ces contrastes de couleur bleu et rouge, ou rouge et vert du manuscrit de Cologne. Il enrichit ses murs et ses voûtes de fonds or, bleu et rouge, chacun accompagné d'effets décoratifs différents, ce qu'autorisent l'étendue des surfaces et le prestige de la commande. Il trahit en cela la pratique du maître enlumineur qu'il était aussi, comme l'atteste le manuscrit de Cologne.

4.2.5.5 - Conclusion

La comparaison du style de Jacquemart de Hesdin, principalement à partir des miniatures des *Petites Heures*, avec celui du manuscrit de Cologne et des peintures de Saint-Bonnet a révélé finalement plus de dissemblances que de similitudes ; ces dernières se limitant à un type de physionomies parfois rudes et expressives ou à quelques motifs partagés. Sinon Jaquemart de Hesdin

[567] Sur la réalisation de ce folio, voir DUNLOP, *op. cit.* (cf. note 546), p. 145 ; AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487) et AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 238-239. L'accord succulent des couleurs rose, orange et verte se trouve dans d'autres miniatures chez Jean Le Noir. Mais certains visages sont retouchés par Jacquemart, et ont perdu du coup le caractère grimaçant et caricatural de la physionomie typique de Jean Le Noir comme dans le cas du berger debout au premier plan. (AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 239).

montre une vérité anatomique plus grande et des espaces plus construits alors que les peintures de Saint-Bonnet sont aplanies par la recherche de l'effet décoratif. Le métier plus abouti de Jaquemart est aussi sensible dans l'usage du blanc. Il donne de la luminosité aux œuvres, confère une tonalité claire et douce aux couleurs, et affecte l'atmosphère des scènes dans leur entier, alors que son emploi dans le manuscrit de Cologne est avant tout graphique et relève davantage du dessin. Cette autre pratique se ratache, nous le verrons dans le chapitre suivant par la comparaison avec le style du Maître des Initiales des Heures de Bruxelles, à la culture méridionale.

4.2.6 - Maître des Initiales de Bruxelles (Giovanni di fra Silvestro)

4.2.6.1 - Présentation

Le Maître des Initiales de Bruxelles[568], miniaturiste italien formé dans l'atelier de Niccolò di Giacomo à Bologne dans le dernier quart du XIV^e^ siècle, est arrivé à Paris vers 1400. Il fut embauché peu après par Jean de Berry pour des lettrines historiées les *Heures de Bruxelles* (Bruxelles, KBR, ms. 11060-61) **[Fig. 181]**

[568] Sur le Maître des Initiales de Bruxelles, voir PÄCHT, Otto, *The Master of Mary of Burgundy*, Londres, 1948, p. 52, n° 19 ; PÄCHT, Otto, « Panofsky's Early Netherlandish Painting », *Burlington Magazine*, vol. 98, n° 637, 1956, (p. 110-116) p. 115, note 24 ; MEISS, Millard, « The Exhibition of French Manuscripts of the XIII-XVI Centuries at the Bibliothèque Nationale », *The Art Bulletin*, vol. 38, n° 3, 1956, (p. 187-196), p. 194-195 ; MEISS, Millard, « French and Italian Variations on an Early Fifteenth-century Theme : St. Jerome and His Study », *La Gazette des Beaux-Arts,* 6^e^ période, septembre 1963, p. 147-170 ; WIXOM, William, « The Hours of Charles the Noble », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 52, 1965, p. 50-83 ; WINTERNITZ, Emanuel, « The Hours of Charles the Noble : Musicians and musical instruments », *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 52, n° 3, 1965, p. 84-91 ; MEISS, Millard, *Frenching Painthing In The Time of Jean de Berry : The late fourteenth century and the patronage of the duke*, Londres, 1967, p. 229-246, fig. 199-215 ; AVRIL, François, « La peinture française au temps de Jean de Berry », *Revue de l'Art*, vol. 28, 1975, p. 40-52 ; CALKINS, Robert G., « An Italian in Paris : The Master of the Brussels Initials and His Participation in the French Book Industry », *Gesta*, vol. 20, n° 1, 1981, p. 223-232 ; De WINTER, Patrick Marc, « Art, devotion and satire : the Book of Hours of Charles III, the Noble, King of Navarre, at the Cleveland Museum of Art », *The Gamut, Journal of Cleveland State University,* vol. 2, 1981, p. 42-59 ; JONATHAN, Alexander, « The Limbourg brothers and Italian art : a new source », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 46, 1983, p. 425-435 ; De WINTER, Patrick Marc, « Bolognese Miniatures at the Cleveland Museum », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 70, n° 8, 1983, p. 314-351 ; MEDICA, Massimo, « Per una storia della miniatura a Bologna tra Tre e Quattrocento. Appunti e considerazioni », *in Il tramonto del Medioevo e Bologna. Il cantiere di San Petronio*, Bologne, 1987, p. 162-192 ; STERLING, *op. cit.* (cf. note 339), p. 261-272 ; GIBBS, Robert, « The Brussels Initials Master from Proto-Renaissance to Northern Renaissance and Back », *Apollo*, vol. 134, 1991, p. 317-321 ; BOLLATI, Milvia, « Il Maestro delle iniziali di Bruxelles : appunti sulla miniatura bolognese del primo Quattrocento », *Paragone*, vol. 503, 1992, p. 12-24 ; MEDICA, Massimo, « Nuove tracce per l'attività padovana del Maestro delle Iniziali di Bruxelles », *in* BALDISSIN MOLLI, Giovanna/MARIANI CANOVA, Giordana/FEDERICA, Toniolo (dir), *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento,* cat.exp., Padoue, Palazzo della ragione et Rovigo, Accademia dei Concordi, 1999, p. 471-479 ; CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 54-60 ; VILLELA-PETIT, Inès, « Heures de Charles le Noble » et « Heures à l'usage de Paris », *in* TABURET-DELAHAYE (dir.) *op. cit.* (cf. note 467), p. 274-275, n° 169 A et B ; MEDICA, Massimo, « Un nome per il "Maestro delle Iniziali di Bruxelles" : Giovanni di fra' Silvestro », *Arte a Bologna, Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica*, 7-8, 2010-2011, p. 11-22 ; MEDICA, Massimo, « *Un Missel bolonais au temps du Grand schisme* », *Art de l'enluminure,* n° 41, 2012.

qui figurent à l'inventaire du duc de Berry en 1402. Son retour à Bologne est attesté entre 1408-1410[569]. Peu avant, il contribua au décor des *Heures de Charles le Noble* vers 1404 **[Fig. 388]**. Nous le désignerons dans les pages qui suivent sous sa forme abrégée (MIB).

4.2.6.2 - Identification du peintre

Les *Heures de Charles le Noble*, qui comptent parmi les œuvres les plus célèbres du MIB, sont aujourd'hui conservées au Cleveland Museum of Art sous la cote ms. 64.40[570]. Le manuscrit a été la possession de Charles III le Noble[571], roi de Navarre entre 1387 et 1425[572]. Le 9 juin 1404, le roi renonça à ses fiefs en Champagne et dans diverses autres villes en échange du duché de Nemours et céda la ville de Cherbourg au roi de France contre cent milles livres tournois. Charles le Noble a sans doute commandé[573] ce livre de grand luxe après cette transaction[574]. Albert Châtelet n'exclut pas que le livre était encore inachevé le 17 février 1406 lorsque le roi de Navarre quitta la France, et qu'il le reçut plus tard[575].

Pour ce livre d'heures à l'usage de Paris comprenant 668 pages (200 × 140 mm)[576], le MIB a exécuté la quasi totalité du décor, à savoir : dix-neuf des vingt-quatre grandes miniatures, au format de la demi-page, toutes les miniatures plus petites du calendrier qui illustrent les travaux des mois, toutes les bordures d'acanthes habitées de figures qui encadrent les grandes miniatures, enfin toutes les initiales historiées et une grande partie des grotesques ornant le calendrier et les suffrages[577]. D'après Millard Meiss, le Maître d'Égerton est intervenu dans trois miniatures : le *Christ cloué sur la croix* (p. 367) **[Fig. 448]**, la *Descente de*

[569] MEDICA, *op. cit.* (cf. note 568), 2012, p. 23.

[570] Avant d'entrer dans la collection du Cleveland Museum en 1964, ce livre a été la propriété de la famille Rothschild qui l'avait acquis après la Guerre franco-allemande de 1870 (De WINTER, *op. cit.* (cf. note 568), 1981, p. 46).

[571] Le gisant de Charles le Noble se trouve dans la cathédrale de Pampelune en Espagne. Il a été sculpté par Jean Lomme originaire de Tournai et influencé par des monuments réalisés pour les ducs de Bourgogne à Dijon (De WINTER, *op. cit.* (cf. note 568), 1981, p. 42). Parmi les pleurants sculptés disposés autour de son tombeau, deux fixent chacun un livre, possible allusion à sa bibliophilie (De WINTER, *op. cit.* (cf. note 568), p. 44).

[572] Charles III a régné paisiblement sur la terre de Navarre pendant trente-huit ans contrairement à son père nommé Charles le Mauvais qui montra moins de succès et de qualités. Voir De WINTER, *op. cit.* (cf. note 568), 1981, p. 44.

[573] Patrick Marc De Winter suppose que Charles le Noble a acheté ce livre alors qu'il était en cours de réalisation. Voir De WINTER, *op. cit.* (cf. note 568), 1981, p. 47.

[574] Entre 1404 et 1409, Charles le Noble a fait une série de cadeaux à son oncle, Jean de Berry, qui a embauché le MIB vers 1400. Ce fait coïncide avec cette datation. Voir MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 243.

[575] CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 95.

[576] Pour les instruments de musique figurés dans le décor marginal de ce livre, voir WINTERNITZ, *op. cit.* (cf. note 568).

[577] WIXOM, *op. cit,* (cf. note 568), p. 52.

la croix (p. 395) et la *Mise au tombeau* (p. 405). Enfin, un peintre proche du Maître des Clères Femmes a produit le *Baiser de Judas* (p. 287) et le *Calvaire* (p. 355)[578].

À la page 414, un animal peint par le second artiste maintien de ses pates un livre ouvert avec une inscription qui généra des interprétations contradictoires **[Fig. 389]**. Otto Pächt a relevé la signature de « Zebo da Firenze dipintore » comme étant celle du MIB et l'a identifié avec Zanobi da Firenze[579] documenté dans des archives de Bologne. Toutefois, cette lecture n'a pas été reprise sauf par William Wixom[580]. Car le peintre Zanobi da Firenze a pu être identifié par Meiss à Zanobi Strozzi, un peintre à la manière de Fra Angelico, ce qui exclut cette hypothèse. On ne trouve, par ailleurs, aucun miniaturiste qui corresponde à Zanobi (ou Zebo) dans des documents de Florence. De plus Zebo n'est pas utilisé comme diminutif ou surnom de Zanobi. Bref, la lecture de ce mot n'est pas facile. Millard Meiss considère qu'il convient plutôt de lire « Checho di (ou da) Firenze dipintore un o asino vero ? ». Il s'agirait alors d'une plaisanterie agrémentée de motifs satiriques dans les marges[581]. On n'observe en effet aucun élément stylistique florentin dans les miniatures du maître ou des peintres secondaires. Albert Chatelet, allant en ce sens, y voit plutôt un style proche des enlumineurs bolognais contemporains, influencés par l'art de Giotto à travers de nombreux intermédiaires. Il s'oppose en cela aux interprétations d'Otto Pächt[582].

La découverte récente d'une miniature de la main du peintre représentant une *Vierge de miséricorde* dans les *Statuts de la confrérie de Santa Maria della Morte* (1393, collection particulière, f. 23) **[Fig. 390]**, a permis à Massimo Medica d'identifier le peintre à Giovanni di fra Silvestro[583]. Il s'agit d'un miniaturiste de Bologne, dont le nom figure en 1393 parmi les membres de cette confraternité. La datation de la miniature est en outre confortée par le fait que la confrérie fut fondée cette année-là. Quelques documents signalent son activité comme un peintre bien en vue à Bologne dans le domaine de la décoration du livre[584], collaborant avec Nicolo di Giacomo et son atelier en 1375. Il s'est peut-être momentanément installé à Padoue dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix[585].

---

[578] MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 242-243 et 323. Maître d'Égerton est nommé par Millard Meiss d'après les *Heures d'Égerton* conservées à la British Library sous la cote 1070.

[579] PÄCHT, *op. cit.* (cf. note 568), 1956, p. 115, note 24.

[580] WIXOM, *op. cit,* (cf. note 568).

[581] MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 229-230.

[582] Voir CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 96.

[583] MEDICA, *op. cit,* (cf. note 568), 2010-2011. Voir MALAGUZZI-VALERI, Francesco, « La miniatura in Bologna dal XIII al XVIII secolo », *Archivio storico italiano, ser. V*, vol. 18, n° 24, 1896, (p. 242-315) p. 269.

[584] MEDICA, *op. cit,* (cf. note 568), 2012, p. 10.

[585] Son séjour ou une installation temporaire à Padoue est peut-être intervenu à la suite de la conquête de la ville par les Visconti en 1388 et il a été enrôlé par le Studium de Padoue. Voir MEDICA, *op. cit,* (cf. note 568), 2012, p. 11.

4.2.6.3 - Des motifs italiens et français

Ce peintre a introduit des motifs du Trecento italien et surtout padouans en Europe septentrionale[586]. Il a représenté des architectures inspirées par les fresques d'Althichiero da Zevio et de Jacopo Avanzi à la Cappella di San Giacomo de Padoue qui ont ensuite influencé des artistes du Nord de l'Europe[587]. Le MIB a surtout apporté les bordures d'acanthes grasses et peuplées d'oiseaux, d'insectes, de putti, de monstres et de grotesques qui contrastent avec les bordures parisiennes composées de vignettes. Il a aussi transmis au Nord son goût illusionniste qui figure des insectes comme s'ils étaient posés sur la feuille de parchemin (vers 1406-1407, Londres, British Library, Add. 29433, f. 76 et les *Heures de Charles le Noble*, p. 148)[588], ou encore un parchemin déroulé débordant sur le cadre (vers 1406-1407, Londres, British Library, Add. 29433, f. 107v)[589] .

Le Maître lui-même a été influencé par des miniatures transalpines. Du coup, des motifs qui renvoient à la tradition italienne et ceux provenant de la culture du Nord de l'Europe se côtoient dans son œuvre. Voyons la *Fuite en Égypte* (p. 175) **[Fig. 388]** des *Heures de Charles le Noble* qui se détache sur un paysage qui ressemble à celui de la célèbre fresque du Palazzo publico peinte par Simone Martini à Sienne (vers 1330)[590] **[Fig. 391]**. Des motifs du Nord de l'Europe comme des châteaux caractéristiques et un moulin qu'il a certainement aperçus lors de son séjour à Paris ou aux alentours y sont figurés[591]. De même les buissons et les arbres ne sont pas italiens mais s'apparentent à la flore que l'on trouve dans des miniatures franco-flamandes[592]. Le Christ qui cueille des fruits du dattier est inspiré de l'*Apocryphe* du Pseudo-Mattieu[593]. Des détails comme Joseph portant une gourde et un panier rejetés dans le dos résultent de l'observation des œuvres de l'entourage de Melchior Broederlam[594].

Dans l'*Adoration des Mages* des *Heures de Charles le Noble* (p. 156) **[Fig. 392]**, la monumentalité de la Vierge présente un caractère italien[595], mais la simplicité de la composition et la restriction du nombre des personnages trahissent une influence plus septentrionale. Les vêtements des Mages, en particulier la coupe

---

[586] William Wixom relève des influences d'Ambrogio Lorenzetti, Simone Martini, Orcagna, Jacopo di Cione, Nardo di Cione, et surtout de Giotto dans les *Heures de Charles le Noble*. WIXOM, *op. cit,* (cf. note 568), p. 73.

[587] Son influence est perceptible sur le Maître d'Égerton qui a travaillé avec le MIB pour les *Heures de Charles le Noble,* sur le Maître de Bedford et sur le Maître de la Mazarine (VILLELA-PETIT, *op. cit.* (cf. note 568), p. 274-275).

[588] De WINTER, *op. cit.* (cf. note 568), 1983, p. 341.

[589] VILLELA-PETIT, Inès, *op. cit.* (cf. note 568), p. 275

[590] WIXOM, *op. cit,* (cf. note 568), p. 60.

[591] WIXOM, *op. cit,* (cf. note 568), p. 60.

[592] WIXOM, *op. cit,* (cf. note 568), p. 60.

[593] WIXOM, *op. cit,* (cf. note 568), p. 60.

[594] WIXOM, *op. cit,* (cf. note 568), p. 60.

[595] La monumentalité de la Vierge évoque des tableaux florentins du Trecento (deuxième moitié) comme des œuvres de la Vierge d'Andrea di Cione (Orcagna) et Jacopo di Cione. Voir WIXOM, *op. cit.,* (cf. note 568), p. 58.

de la robe du plus jeune d'entre eux et son collier d'or, sont à la mode à la cour du roi de France[596]. L'*Imago Pietatis* des *Heures de Charles le Noble* (p. 255) **[Fig. 393]** montre également qu'il a subi l'influence de l'art du Nord de l'Italie mais revue aux critères de l'art courtois. Nous pouvons la rapprocher de la *Pietà* du Pseudo Jacopino di Francesco actif à Bologne (vers 1330-1335, *tempera* sur bois, Bologne, Pinacoteca nazionale) **[Fig. 394]** au niveau du visage du Christ et du geste de la Vierge qui embrasse son corps[597]. Mais le Christ mort avec les doigts écartés, ses bras courbés et la Vierge éplorée qui rendent cette image plus sensible est réalisé à la manière française[598].

4.2.6.4 - Le style des miniatures du *Livres d'heures Charles le Noble*

Les physionomies

Le MIB représente les visages de femmes relativement ronds avec des yeux très fins, les sourcils arqués et la bouche petite. La peau est gris vert plutôt que beige, mais les joues et le front qui sont un peu bombés sont légèrement rougis **[Fig. 395]**. C'est un caractère physionomique que l'on rencontre souvent dans les œuvres bolognaises de la même époque, comme, par exemple sur le tableau de Lippo di Dalmasio de la National Gallery de Londres (vers 1390)[599] **[Fig. 396]**. Les hommes ont les extrémités des yeux très étirées en direction de la tempe et les sourcils comme froncés, le nez proéminant et les lèvres épaisses **[Fig. 397]**. Il en va de même chez son collaborateur Niccolò di Giacomo **[Fig. 398]** avec lequel il partage aussi l'expression de certains sentiments. La Vierge dans la *Visitation* des *Heures de Charles le Noble* (p. 109) **[Fig. 408]** ouvre sa bouche comme en signe de joie. La douleur de la Vierge et la tristesse de saint Jean devant le Christ crucifié (p. 379) **[Fig. 399]** sont exprimées de façon très singulière, par une espèce de sourire ouvert et grimaçant, pour signifier le désarroi à la façon de Niccolò di Giacomo[600] **[Fig. 400]**.

Les mains et les pieds

Les mains du MIB sont sans poignet et paraissent courtes, voire menues, rapportées au reste du corps et aux visages. Dans la *Visitation* (p. 109) **[Fig. 401]**, la main gauche de la Vierge est saisie en raccourci, comme le pied de *Saint Jean à Patmos* (p. 42) **[Fig. 402]**. Mais en général, le peintre ne s'embarrasse pas de figurer les pieds car ses personnages sont enveloppés de haut en bas dans de longs vêtements.

---

[596] WIXOM, *op. cit,* (cf. note 568), p. 73. William WIXOM considère le geste du mage à gauche comme une influence de l'art du Nord de l'Europe.

[597] De WINTER, *op. cit.* (cf. note 568), 1983, p. 343.

[598] MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 239

[599] De WINTER, *op. cit.* (cf. note 568), 1983, p. 341.

[600] William Wixom mentionne la similitude entre les deux *Crucifixions* pour l'expression de la douleur, l'expressivité du corps du Christ et le drapé. Il remarque deux modes de représentation de l'espace : le MIB a introduit un fond de rochers qui évoque l'éloignement de la terre avec une gradation de la couleur, tandis que Niccolò di Giacomo indique la profondeur de façon plus simple et plus traditionnelle par la superposition des personnages (WIXOM, *op. cit,* (cf. note 568), p. 67-68).

Les corps

Le MIB représente le corps de façon solide et massive **[Fig. 403]** comme le montre la comparaison de l'*Apparition du Christ* dans une mandorle avec celle Niccolò di Giacomo **[Fig. 404]** (*Missel Migliorati,* vers 1390-1391, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 71, f.7 ; Niccolò di Giacomo, *Décrétales de Grégoire IX,* XIV[e] s., Padoue, Biblioteca Capitolare, ms. Al, f. 2)[601]. Le MIB a repris la composition, les postures et le motif des ramages dorés du fond de Niccolò di Giacomo[602]. Mais la représentation de la Vierge est très différente, elle a une tête plus grande et plus ronde, un cou plus court, presque absent, et une jambe dont la rondeur est visible même sous la robe. Celle-ci serrée sous la poitrine, lui fait une taille épaisse.

Le traitement de la couleur contribue à la solidité des figures. Le manteau bleu foncé de la Vierge de Niccolò di Giacomo est imperceptiblement dégradé, au contraire de la Vierge du MIB où les contrastes, plus francs et plus vigoureux, produisent de plus forts reliefs. La comparaison peut être étendue aux autres personnages. Même les rouleaux de parchemin, par leur dimension et la distribution des ombres et de la lumière, ont une consistance singulière, comme un poids. Cette ampleur donnée à chaque objet confère à l'image sa monumentalité.

Les silhouettes elles-mêmes s'inscrivent dans des schémas de composition différents : un homme à genoux sera chez Niccolò di Giacomo pris dans un mouvement ascensionnel, bras et mains levés, tête renversée. Alors qu'il sera chez le MIB tassé sur lui-même, inscrit dans un triangle équilatéral nécessairement plus statique.

L'ange de Niccolò tient légèrement la mandorle du Christ d'une main et l'accompagne dans son élévation, alors que celui du MIB semble être écrasé par elle. Sa main, son bras, son cou, sa tête même ne suffisent pas à la porter. Son tronc paraît même écrasé. Son aile rabattue fait levier. Il résulte de tous les éléments pointés une image statique et monumentale.

Cette monumentalité subsiste encore dans les *Heures de Charles le Noble* réalisées vers 1404, quinze ans à peu près après le *Missel de Migliorati*. On la voit à l'œuvre dans la composition et le dessin de figures, même dans des iconographies innovantes. Observons le saint Luc représenté à la page 45 **[Fig. 405]**. Millard Meiss note que le taureau sert ici d'écritoire ou de pupitre[603], ce qui constitue une innovation iconographique[604]. Mais portons plutôt notre attention sur l'effet de monumentalité opéré par l'introduction de ce nouveau motif : le taureau sert à la fois de chaise et de pupitre, le corps massif de l'Évangéliste est montré de face sans être dérangé par un lutrin ou une banderole et il apparaît comme une masse en pierre.

Dans la représentation du *Couronnement de la Vierge* des *Heures de Charles le Noble* (p. 191) **[Fig. 406]** la Vierge et le Christ siègent sur le même trône et ont des corps massifs comme dans la tradition de Giotto[605]. La monumentalité de cette composition symétrique peut être opposée à la même scène des frères

---

[601] BARZON, Antoine, *Codici miniati : Biblioteca Capitolare della cattedrale di Padova,* Padoue 1950, p. 30-31, pl. XXXI.

[602] MEDICA, *op. cit.* (cf. note 568), 2012, p. 15.

[603] Nous retrouverons également un lion servant de pupitre à *saint Marc* dans les *Heures de Charles le Noble* (p. 53).

[604] MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 232.

[605] Selon William Wixom, cette peinture s'inscrit complètement dans la tradition florentine au niveau de la composition, du coloris (vert pâle, rose saumon, beige modelé par le gris) et des proportions des figures. On peut la rapprocher d'une représentation de sujet identique provenant

de Limbourg dans les *Très Riches Heures du duc de Berry* (1411/12-1416, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 60) **[Fig. 3]** où la composition asymétrique et courbe conduit notre regard par étapes et avec grâce vers le ciel. Les êtres dégagés de toute pesanteur y sont véritablement célestes. Le MIB au contraire enferme les deux personnages saints dans une architecture certes détaillée mais un peu pâteuse, ourlée dans ses motifs et molle dans ses contours. Le dispositif rigoureusement frontal fige notre regard.

William Wixom note que les gestes des personnages du MIB se présentent comme une sorte d' « arrested gesture »[606] et attribue ce caractère à la tradition du Nord de l'Italie[607], mais il est aussi lié ou davantage accusé par l'art propre du maître. Le *Couronnement de la Vierge* des frères de Limbourg **[Fig. 3]** ne donne évidemment pas cette impression d'arrêt sur image. Tout y est souple. La composition s'accorde au mouvement gracieux de chaque figure. Les gestes sont absorbés ou intégrés au mouvement purement visuel de l'image tout entière. Chez le MIB le geste est détaché des autres composantes de l'image et saisi dans sa fixité. L'impression d'« arrêt sur image » est d'autant plus forte.

Poursuivons cette comparaison par l'*Annonce aux Bergers*. Dans les *Petites Heures* (1375-1380 et vers 1385-1390 ? Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 40v) **[Fig. 387]** que Jean Le Noir a dessinée et même peinte en grande partie[608], le berger qui tient une cornemuse et son compère jouant du même instrument[609] présentent des gestes anatomiquement invraisemblables. Les corps sont cependant composés de lignes et de couleurs qui répondent parfaitement aux arabesques des phylactères, aux sillons des terrasses herbues ou encore à l'encadrement polylobé de la scène. Les gestes qui paraissent étranges, voire irréalistes ne produisent cependant pas une impression de disharmonie. Dans l'*Annonce aux Bergers* de l'atelier du MIB (vers 1400, Madrid, Real Biblioteca del Palacio Real, ms. 2099, f. 68) **[Fig. 407]**, le berger qui pointe le ciel du doigt, ceux levant les mains comme pour se protéger, et même les anges sont animés de mouvements désordonnés qui ne décomposent pas leur silhouette ; celles-ci restent entières. Cette discordance entre ces deux dimensions - l'élan des gestes et l'évidence des masses corporelles - produit cette impression d'arrêt sur image déjà notée.

---

d'un missel exécuté en Italie au début du xv[e] siècle (*Missale Fratrum Servorum S. Mariae,* Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. III. 120 (2478), f. 8), dans la veine de Giotto (voir WIXOM, *op. cit,* (cf. note 568), p. 60-62, fig. 20). À propos du nom du peintre qu'Otto Pächt a proposé de reconnaître, en l'occurrence « Zebo da Firenze », William Wixom ajoute à l'appui de cette thèse que ce peintre a commencé sa carrière à Florence, que sa signature témoigne de sa fierté pour cette ville dont il était originaire, et qu'il était l'un de ceux qui ont transmis le vocabulaire de l'art florentin et siennois à l'art du Nord de l'Europe plutôt que les codes du vocabulaire bolognais. Au niveau du dessin et de la gradation du visage, William Wixom rapproche le *Couronnement de la Vierge* des *Heures de Charles le Noble* de celui de Nardo di Cione (vers 1343-1366), peintre florentin, plutôt que de Niccolò di Giacomo. Voir WIXOM, *op. cit,* (cf. note 568), 1981, p. 62.

606 De WINTER, *op. cit.* (cf. note 568), 1981 p. 48.

607 De WINTER, *op. cit.* (cf. note 568), 1981, p. 48.

608 AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 238-239.

609 Il y a là une influence de Jean Pucelle sur le profil du joueur de cornemuse à gauche qui est identique au personnage dans l'initiale historiée accompagnant l'*Annonce aux Bergers* des *Heures d'Évreux* (New York, Metropolitan Museum of Art, Cloister Collection, 1954. 54. I. 2, f. 62). Voir AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 238, fig. 12.

Les drapés

Les personnages vêtus de robes ont presque toujours les pieds recouverts et masqués. Un pli horizontal et profond se creuse à hauteur des chevilles, tend le tissu sur le coup de pied et leur donne l'allure de sabots colorés. Les silhouettes ont ainsi une assise solide, telle la Vierge à l'arrêt dans la *Visitation* (p. 109) **[Fig. 408]**, en mouvement dans la *Présentation au Temple* (p. 165) **[Fig. 409]** ou simplement assise dans l'*Adoration des Mages* (p. 156) **[Fig. 392]**. Les épaisseurs de draps, accumulés sur un avant-bras tendu ou un genou plié, donnent la même consistance aux volumes et participent du même esprit. Mais le peintre se soucie aussi de mouvements. Les plissés, obtenus par des dégradés colorés et des rehauts blancs, s'inclinent ou se creusent pour souligner l'élan vers l'avant des personnages. Par endroits curvilignes et profonds, certains plis amples tombent en cascade particulièrement pour les figures assises, celles du *Saint Luc* (p. 45) **[Fig. 405]** ou *Couronnement de la Vierge* (p. 191) **[Fig. 406]** ou, comme pour absorber un excès de tissu.

Les ailes

Les ailes des quatre évangélistes des *Heures de Charles le Noble* sont monochromes, vertes, bleues ou oranges et sont rehaussées de blanc (pp. 42, 45, 49 et 53) **[Fig. 405]**, à la différence de l'archange Gabriel de l'*Annonciation* (p. 148) qui les a multicolores mais aussi rehaussées de blanc **[Fig. 412]**

Représentation de l'espace

L'originalité du MIB réside dans la construction de l'espace et la complexité de ses architectures, dans leur volume, leur perspective et leur décor. Il fait se dérouler des scènes d'intérieur comme en extérieur. La *Présentation au Temple* des *Heures de Charles le Noble* (p. 165) **[Fig. 409]** se tient sous le porche d'une église, traitée comme si elle était vue en coupe[610]. Parce qu'elle est saisie de trois-quarts, on en distingue tous les volumes et leur étagement. La *Visitation* (p. 109) **[Fig. 408]** privilégie encore la même fluidité de l'espace. La scène prend place dans une architecture cette fois-ci civile, mais dans un espace encore mixte ouvert sur l'extérieur.

Cet art est aussi celui de Taddeo Gaddi à la Basilica di Santa Croce de Florence (1328-1330)[611] **[Fig. 410]**[612]. Patrick Marc de Winter rapproche l'architecture de la *Présentation au Temple* du MIB (p. 165) du dessin réalisé vers la fin du XIV^e^ siècle par un peintre d'après Altichiero da Zevio[613] **[Fig. 411]** à cause de la tour et du dôme.

L'architecture de l'*Annonciation* des *Heures de Charles le Noble* (p. 57) est saisie de façon frontale, mais montre la même porosité entre le dedans et le dehors, notamment par la multiplication des galeries et des colonnettes **[Fig. 412]**. L'artiste a divisé l'architecture en deux parties superposées dont l'une est

[610] CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 96.

[611] WIXOM, *op. cit,* (cf. note 568), p. 59.

[612] Les frères de Limbourg ont copié cette architecture de Taddeo Gaddi dans les *Très Riches Heures de Jean de Berry* (1411/12-1416, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 54v). Voir SCHMIDT, Victor Maria, « The Limbourg and Italian art », *in* DÜCKERS, Rob et ROELOFS, Pieter (dir.), *The Limbourg Brothers : Nijmegen Masters at the French Court, 1400-1414*, cat. exp., Nimègue, Museum Het Valkof, 2005, p. 178-189.

[613] De WINTER, *op. cit.* (cf. note 568), 1981, p. 48.

spatialement élaborée et profonde, et l'autre plus décorative. Selon Albert Châtelet, cette architecture n'est ni florentine ni bolognaise, mais véronaise et trouve des équivalents dans des peintures d'Altichiero da Zevio[614]. D'après Meiss, la miniature reproduit l'architecture abritant le martyre de sainte Lucie de l'Oratoire San Giorgo de Padoue peint par Althichiero (1337-1384)[615] **[Fig. 413]**. Que le MIB ait étudié ces fresques est évident puisqu'il a également reproduit des éléments architecturaux de la scène du *Baptême du roi* d'Altichiero dans sa *Pentecôte* des Heures à l'usage de Paris réalisées vers 1406-1407 (Londres, British Library, Add. 29433, f. 111v)[616] **[Fig. 414]**.

Cette introduction de l'architecture comme élément scénographique a changé, d'après Inès Villela-Petit, la relation de l'image au texte[617], car l'architecture qui abrite une scène se substitue au cadre traditionnel de la miniature. Dans la *Présentation au Temple* et l'*Annonciation*, l'architecture masque et mange le haut du cadre. L'architecture plus gothique de l'*Annonciation* (vers 1406-1407, Londres, British Museum, Add. 29433, f. 20) **[Fig. 415]**, dont les deux pièces en vis-à-vis abritent l'ange Gabriel et la Vierge, déborde littéralement sur les marges[618]. La tour et son escalier à vis d'un côté, la superposition des dômes de l'autre, prolongent par leur élan vertical les encadrements végétaux du texte.

Couleurs et dessin

La représentation novatrice de l'espace du MIB concilie non seulement la rigueur du dessin des arts d'Italie du Nord mais aussi le coloris dans le rendu de la profondeur. L'*Annonciation* des *Heures de Charles le Noble* (p. 57) **[Fig. 412]** en offre un exemple évident. La profondeur de l'oratoire est obtenue par les lignes de fuite d'un carrelage polychrome qui perd en luminosité à l'approche de l'autel. Les voûtes et les arcs s'assombrissent légèrement en même temps que ces éléments architecturaux décroissent. La perspective a donc aussi une dimension atmosphérique[619].

La texture des objets et leur teinte concourent aussi selon William Wixom à la profondeur de l'espace. Dans la *Présentation au Temple* (p. 165) **[Fig. 409]**, la dureté minérale de l'architecture fait contraste avec la douceur et la texture des drapés, avec leur onctuosité colorée. Pour autant l'image reste harmonieuse. La tenue rose pâle et vert pâle de Simon convient à la tonalité claire de la façade exposée à la lumière. Le manteau d'un bleu plus profond de la Vierge s'accorde au bas-côté plus ombré sur lequel elle se détache[620].

L'emploi du blanc constitue une des marques du MIB. On l'observe sur les bords des vêtements et les arêtes des objets, notamment dans la peinture des Apôtres des *Heures de Charles le Noble* (p. 42) **[Fig. 416]**

---

[614] CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 97

[615] MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 237. L'auteur a également rapproché l'architecture de l'*Annonciation* du MIB de celle de la *Présentation* d'Ambrogio Lorenzetti (1342, *tempera* sur bois, Florence, Galleria degli Uffizi). Voir MEISS, *op. cit.* (cf. note 568), 1963, p 159.

[616] MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 237

[617] VILLELA-PETIT, *op. cit.* (cf. note 568), p. 274-275.

[618] Cette manière d'opérer à l'aide d'éléments architecturaux sera directement reprise par Jacquemart de Hesdin dans les *Grandes Heures* en 1409. Voir CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 97.

[619] CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 96-97.

[620] WIXOM, *op. cit,* (cf. note 568), p. 60.

(p. 53) **[Fig. 417]**. Pour la dernière image, il sert aussi comme signe graphique à la queue de lion de saint Marc. Le liseré blanc bordant le voile de la Vierge dans l'*Adoration des Mages* (p. 156) **[Fig 395]** apporte aussi de la luminosité au visage.

Les architectures présentent des corniches et des bandeaux en relief ou en surplomb raidis d'un trait blanc ou clair (rose pâle) dans la *Présentation au Temple* (p. 175) **[Fig. 418]** ou la *Nativité* (p. 133)[621] **[Fig. 419]** Se faisant, le peintre donne à voir en quelque sorte le dessin épuré de la construction dépouillée de la surcharge de son décor ou de ses matériaux.

4.2.6.5 - Comparaison : les *Heures de Charles le Noble*, le *Livre d'heures de Cologne* et les peintures murales de Saint-Bonnet

Le rôle de « vecteur »[622] du MIB entre la culture du Nord de l'Europe et de celle de l'Italie, comme son rapport avec les peintures de Saint-Bonnet, ont été remarqués par Frédéric Elsig[623]. Les feuilles d'acanthes, aux contours très découpés, visibles dans les ébrasements de la fenêtre de Saint-Bonnet sont celles que le MIB a introduites en France. Dans les *Heures de Charles le Noble*, les acanthes peuvent être monochromes (p. 49) **[Fig. 420]** et s'apparenter aux acanthes en grisaille de Saint-Bonnet **[Fig. 421]**, ou bicolores, rouge et bleu (p. 42) **[Fig. 422]**, comme dans le manuscrit de Cologne (ff. 13r, 108r et 114r)[624] **[Fig. 423]**. L'escargot (f. 13) ou le papillon (f. 82) peints en trompe-l'œil dans des marges du manuscrit de Cologne sont inspirés par l'art du MIB comme d'autres motifs, putti, oiseaux et hybrides apparus dans les *Heures de Charles le Noble* **[Fig. 424-425]**. D'ailleurs, à Saint-Bonnet, le motif des chasseurs jaillissant des pétales, coiffés de chapeau pointu et décochant leur flèche, est un emprunt manifeste au décor enluminé ; aux bordures végétales et habitées **[Fig. 186]**.

Le manuscrit de Cologne s'apparente en outre aux *Heures de Charles le Noble* au niveau de la composition plus étroitement qu'aux *Petites Heures* dont la proximité a pourtant aussi été observée[625]. Considérons les représentations de *Saint Jean à Patmos* dans les deux manuscrits (p. 42 ; f. 13) **[Fig. 426-427]**. Le saint y rédige son Évangile assis sur une plateforme découpée, semée d'herbes et plantée d'arbres[626].

---

[621] Le MIB a été inspiré par le texte des *Révélations* de sainte Brigitte pour la Vierge joignant les mains devant le Christ. Ce type de *Nativité* se retrouve dans le deuxième quart du Trecento en Toscane et s'est répandu en France vers 1407 via le Maître de Boucicaut. (Sur le développement de cette iconographie voir CORNELL, Henrik, 1924). Inspiré par la *Méditation sur la vie du Christ,* le MIB a représenté la Vierge de la *Nativité* (vers 1400, Madrid, Real Biblioteca del Palacio Real, ms. 2099, f. 62) assise sur la selle de façon particulière (MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 236, fig. 752). La *Nativité* des *Heures des Charles le Noble* dans laquelle Joseph est assis sur la selle de l'âne est une représentation plutôt répandue dans l'art de Quattrocento (MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 236).

[622] VILLELA-PETIT *op. cit.* (cf. note 568), p. 274-275.

[623] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56), p. 50, note 12 et ELSIG, *op. cit.* (cf. note 59), p. 216.

[624] BARTZ, *op. cit.* (cf. note 405), p. 112.

[625] SOTHEBY'S, *op. cit.* (cf. note 402), p. 98.

[626] Le MIB reprend parfois des formules iconographiques byzantines et antiques. Le berger le plus âgé est représenté dans une posture comparable à celle d'un poète ou d'un philosophe antique. Voir MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 232-233, fig. 768.

Dans l'*Annonce aux Bergers* (p. 148 ; f. 77) **[Fig. 428-429]** les hommes sont campés semblablement dans les mêmes rôles (le témoin et le musicien). L'*Adoration des Mages* des deux manuscrits (p. 156 ; f. 72) **[Fig. 430-431]** est composée des trois rois dans la même position et avec les mêmes gestes devant l'Enfant assis sur les genoux de la Vierge. Enfin le *Couronnement de la Vierge* (p. 191; f. 95) **[Fig. 432-433]** est construit selon le même principe de frontalité, de symétrie et de solennité. Le fond est comme tapissé d'anges bleus dans les deux œuvres.

D'autres fonds décoratifs sont communs aux deux manuscrits dans leur principes et leur alternance : les ramages dorés[627] de Matthieu du manuscrit de Cleveland (p. 49) **[Fig. 434]** et de la *Présentation au Temple* du manuscrit de Cologne (f. 87) **[Fig. 435]** ; les damiers dorés sur fond rouge de *Saint Jean à Patmos* dans les deux volumes (p. 42 ; f. 13) **[Fig. 436-437]** et le fond de l'*Office des de Cologne* (f. 140) peut être une autre version **[Fig. 438]** ; le fond quadrillé, bleu, rouge et or du *Saint Luc* de Cleveland (p. 45) **[Fig. 439]**, et celui de l'*Annonciation* (f. 25) et de la Vierge à l'Enfant (f. 114) de Cologne **[Fig. 440-441]**.

Réservons un sort particulier à l'usage du blanc où il est parfois difficile de démêler les pratiques communes à plusieurs artistes et l'influence directe de l'un sur l'autre ; des similitudes existent. Les ailes de l'ange de l'*Annonce aux Bergers* du manuscrit de Cologne (f. 77) **[Fig. 429]** et de son congénère de Cleveland (p. 148) **[Fig. 428]** présentent la même monochromie bleue rehaussée de touches blanches et claires ; en ce cas le procédé est peut-être partagé par la communauté des peintres. Mais il est d'autres parentés plus étroites et plus troublantes : les visages de la Vierge de la *Pentecôte* des *Heures de Charles le Noble* (p. 274) **[Fig. 442]**, de la *Vierge au trône* du manuscrit de Cologne (f. 114) **[Fig. 443]** et d'un ange musicien de Saint-Bonnet sortent du même moule **[Fig. 444]**. Tous les trois vus de face révèlent des traits identiques (yeux en amande, nez étiré, bouche menue et comme entrouverte, menton se fondant dans le cou), de surcroît traités avec une même facture. Les mêmes points y sont éclaircis (paupières, arête du nez, pommettes sous les yeux, contour charnu des lèvres, menton). Un trait noir épais et une discrète touche de rouge sur une lèvre seulement selon un minimalisme chromatique réservé aux physionomies dans chacune de ces œuvres.

Cette similitude est aussi à noter pour le traitement des couleurs et des volumes, dans la peinture des drapés. Il est plus commode de la faire apparaître si l'on confronte le MIB et l'artiste auteur du manuscrit de Cologne et des peintures de Saint-Bonnet avec d'autres « pointures » du métier. Dans les *Petites Heures* de Jacquemart de Hesdin (f. 211) **[Fig. 445]** le passage du bleu au blanc de la tunique de saint Jean Baptiste est plus progressif, au point de ne laisser voir aucune démarcation, aucun tracé blanc. Les miniatures de Cleveland et de Cologne ont une facture plus franche, jouant de contrastes marqués : des lignes un peu épaisses de couleur foncée pour l'ombre ; des lignes blanches pour rendre le relief **[Fig. 446-447]**.

Nous pouvons aussi différencier cette facture de la représentation du drapé d'autres peintres franco-flamands de la même époque. Le Maître d'Égerton, originaire des Flandres et qui a collaboré avec le MIB dans les *Heures de Charles le Noble,* se prive de tout dessin blanc dans le rendu des drapés pour privilégier des dégradés s'assombrissant pour rendre les ombres (p. 367) **[Fig. 448]**. Les frères de Limbourg, producteurs

[627] Le MIB a souvent appliqué ces arabesques d'or sur fond noir ou brun-noir comme dans l'image de saint Mathieu des *Heures de Charles le Noble* (p. 49). Cette décoration est devenue ensuite courante en France. Le premier peintre qui l'a employée est le Maître d'Égerton qui était un des collaborateurs des *Heures de Charles le Noble.* Voir MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 246.

d'œuvres à l'exceptionnelle transparence, travaillent la gradation des tons d'une même couleur selon un raffinement plus abouti encore, sans noir ni blanc (*Belles Heures du duc de Berry,*1405-1408/09, enluminure, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.1a, b, f. 57) **[Fig. 449]**. Les ombres y restent colorées.

4.2.6.6 - Conclusion

Le MIB originaire d'Italie du Nord, très marqué par son pays d'origine, appliqué à imiter certaines œuvres virtuoses de la Renaissance italienne, se distingue sous ce jour du peintre auteur du manuscrit de Cologne et des peintures murales de Saint-Bonnet qui se montre par comparaison moins soucieux de perspective, plus ancré dans une tradition gothique. Les constructions spatiales de ce dernier n'atteignent pas le niveau de maîtrise du MIB qui, davantage travaillé par des questions de perspective, regarde plus franchement du côté des innovations formelles. Il montre un génie certain pour adapter ces formules à l'art de l'enluminure et pour inventer de nouvelles mises en pages. Par ailleurs, le MIB a un répertoire propre pour les physionomies, les mains, les pieds et les drapés qui ne sont pas ceux du peintre du manuscrit de Cologne et de Saint-Bonnet. Néanmoins, nous avons constaté plusieurs similitudes au niveau de la composition, des motifs décoratifs, des choix chromatiques, dans l'emploi du blanc et dans la pratique de rehauts clairs. Le peintre du manuscrit de Cologne et des peintures de Saint-Bonnet utilise à l'intérieur d'une même couleur de forts contrastes qu'il obtient en l'éclaircissant jusqu'au blanc tout comme le MIB. Cette facture est attribuée à la tradition méridionale des peintres originaires d'Avignon et de Bologne. Leurs personnages montrent aussi des proportions courtes et trapues, presque lourdes, imputables à cette tradition méridionale.

4.2.7 - Conclusion de la comparaison avec l'art franco-flamand et du Maître des Initiales de Bruxelle

En dépit d'une iconographie commune et rare lorsqu'elle est le sujet exclusif d'un ensemble de voûtes, les peintures des chapelles du Mans (vers 1370-1378) et de Saint-Bonnet donnent à voir deux visions stylistiques différentes des *Anges musiciens*. Le peintre du Mans construit toutes ses figures et les compositions elles-mêmes à partir de motifs curvilignes en ensembles organisés en étoile. Le peintre de Saint-Bonnet procède au contraire à l'aide de lignes droites, verticales et horizontales, dans une logique plus orthogonale en les associant en combinaisons presque géométriques à la recherche d'effets rythmiques. Il n'en reste pas moins que l'antériorité du Mans et son caractère spectaculaire ont agit sur la commande et le programme de Saint-Bonnet. L'artiste lui-même pour s'en être inspiré l'a certainement vu, mais il apparaît que la reprise d'un motif iconographique, ne suppose pas l'imitation du style.

L'attribution confirmée du manuscrit de Cologne (vers 1410-1420) au Maître de Saint-Bonnet, en plus d'élargir son corpus, pose un jalon parisien dans la carrière du maître que son style laissait supposer. Cette œuvre autorise une comparaison plus aisée avec les artistes enlumineurs de son temps travaillant sur le même médium.

Les influences de la miniature franco-flamande, étudiée à travers les personnalités d'André Beauneveu et Jacquemart de Hesdin souvent cités à cet égard, semblent objectivement diffuses. Pas de composition pareille ou de silhouette reprise à l'identique, sinon sur des détails comme la représentation des rochers inspirée des *Petites Heures*. Pas de trace de collaboration non plus alors que ces artistes travaillent à des œuvres collectives. Mais est-ce étonnant ? Ne prête-t-on pas qu'aux riches ? Les historiens d'art ne sont-ils pas les victimes d'un biais ? L'art sculptural et épuré de Beauneveu ou celui construit de Jaquemard de Hesdin sont les expressions sophistiqués et les plus abouties d'ateliers installés à Paris cultivant l'art de couleurs vives et contrastées, le goût pour l'illusion, le rendu des matières, la texture des vêtements, la masse des drapés, les personnages aux physionomies expressives, voire individualisées, le paysage naissant ; beaucoup de traits qui sont bien ceux de Maître de Saint-Bonnet, exception faite du dernier critère. Mais après tout, la participation à la communauté et l'activité productive des peintres, ne suppose pas la nécessaire entrée au service d'un prince, moins encore un apprentissage auprès d'un artiste de cour réputé.

De tous les artistes alors actifs à Paris, l'un présente quelques similitudes plus marquées : un italien travaillant dans la capitale. Il s'agit du MIB, originaire de Bologne, auteur des *Heures de Charles le Noble* (vers 1414) produites à Paris, et aujourd'hui identifié à Giovanni di fra Silvestro. Sa technique dans l'usage des blancs et certains de ses motifs ont influencé le Maître de Saint-Bonnet, aussi bien dans sa production enluminée (le manuscrit de Cologne) que pour les peintures murales de Saint-Bonnet.

Nous pouvons cependant supposer que l'emploi du blanc commun aux deux peintres est un caractère plus général et méridional car nous le retrouverons dans les œuvres de Nicolo di Giacomo[628] **[Fig. 398]**, ou bien dans le *Pontifical d'Autun* (vers 1330-1340, Autun, Musée Rolin) **[Fig. 450]** produit à Bologne au XIV^e^ siècle[629].

Des livres écrits et illustrés à Bologne ont circulé en Avignon à partir du milieu du XIII^e^ siècle. Au fur et à mesure que la relation est devenue plus étroite entre les deux villes avec l'installation du siège des papes, davantage de livres ont nourri le flux des manuscrits[630]. Ce contexte culturel autorise à penser que l'artiste auteur du manuscrit de Cologne et des peintures de Saint-Bonnet s'y est familiarisé à certains usages du blanc et qu'il les reconnut à Paris dans les miniatures du Maître des Initiales de Bruxelles.

[628] Ce manuscrit a été offert à Urbain V sinon commandé par lui-même. Son portrait figure sur une des pages pour la messe de l'*Exaltation de la Croix* (f. 269v). Voir STIRNEMANN, Patricia/DELAUNAY, Isabelle/MOENCH, Esther, *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque municipale d'Avignon, XI^e^-XVI^e^ siècles,* cat. exp., Avignon, Bibliothèque municipale, 1993, p. 37-41, n° 10. Voir aussi SAMARAN, Charles et MARICHAL, Robert (éd.), *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste, t. VI, Bourgogne, Centre, Sud-Est et Sud-Ouest de la France,* Paris, 1968, p. 71.

[629] Pour ce manuscrit, voir MASSIMO, Medica, « Le pontifical d'Autun », *Art de l'enluminure,* n°35*,* 2011 ; *Bologne et le Pontifical d'Autun : chef-d'œuvre inconnu du premier Trecento, 1330-1340,* cat. exp.*,* Autun, Musée Rolin, 2012.

[630] BILOTTA, Maria Alessandra, « Bologne et ses liens avec Avignon : manuscrits juridiques et liturgiques », *Bologne et le Pontifical d'Autun…*, *op. cit.* (cf. note 629), p. 260-277.

4.3 - Étude comparative avec des peintures du courant avignonnais de la Savoie

4.3.1 - Introduction

4.3.1.1 - Un contexte géographique et historique transnational

Le duché de Savoie s'est constitué et développé de part et d'autre des Alpes[631] incluant successivement le pays de Vaud en 1348, le comté de Nice en 1388 et le comté du Genevois en 1401 mais sans jamais inclure la ville de Genève. S'y ajoutèrent le marquisat de Saluces en 1413 et la principauté du Piémont en 1418[632].

Dans cette terre, l'activité artistique était vive surtout sous le règne d'Amédée VIII, mécène, duc, puis pape. Il était le fils aîné du comte Amédée VII, le petit-fils de Jean de Berry et l'époux de Marie de Bourgogne. Il était collectionneur de livres comme son grand-père et sa mère, Bonne de Berry qui hérita des biens de son propre père y compris les *Très Riches Heures* (Les frères de Limbourg, 1411/12-1416, Chantilly, Musée Condé, ms. 65) **[Fig. 3]**, ou comme son beau-père Philippe le Hardi, duc de Bourgogne. La bibliophilie était donc un atavisme familial.

Grâce à son patronage artistique, nourri par des réseaux économiques et diplomatiques, plusieurs courants d'influences se croisèrent des Alpes à la Méditerranée : les courants avignonnais et italien, lyonnais, franc-comtois, bourguignon et rhénan. Le gothique international sous l'influence d'artistes cosmopolites engagés par les pontifes était bien représenté. La condition des artistes était enviable, favorisée par la relation entre la Savoie et Avignon, très étroite sous le pontificat de Clément VII (alias Robert de Genève)[633].

Ces phénomènes artistiques étaient liés aux activités diplomatiques en rapport avec le Grand schisme. Avignon fut alors un creuset d'artistes d'origines différentes, du Nord et du Sud de la France, d'Italie, d'Espagne et d'Angleterre et dont les formations étaient aussi variées[634]. Sous le pontificat de Benoît XIII, on y appela plusieurs enlumineurs et copistes originaires des Flandres, de la péninsule ibérique, mais également des pays germaniques ou de Bohême[635]. Les artistes venaient de Paris, Prague, Bruxelles, Barcelone etc. ou y retournaient[636]. Dans la première moitié du XV^e^ siècle, Avignon fut envahie par des

---

631 ROQUES, Marguerite, *Les Apports néerlandais dans la peinture du Sud-Est de la France (XIV^e^, XV^e^, XVI^e^ s.),* Paris, 1963, p. 98.

632 ELSIG, Frédéric, La peinture dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Age, Milan, 2016, p. 27.

633 Pour ce sujet voir ELSIG, *op. cit.* (cf. note 59), p. 215.

634 MANZARI, Francesca, « Mobilité des artistes et migrations de styles : les cours papales d'Avignon et de Rome durant le Grand Schisme », in DUBOIS, Jacques/GUILLOUËT, Jean-Marie/VAN DEN BOSSCHE, Benoît (dir.), Les transferts artistiques dans l'Europe gothique, Paris, 2014, (p. 289-302) p. 289.

635 MANZARI, *op. cit.* (cf. note 634), p. 289.

636 MANZARI, *op. cit.* (cf. note 634), p. 290.

Savoisiens et des Piémontais qui occupaient les principaux postes de la hiérarchie de l'Eglise[637]. Les voyages en Avignon depuis le Piémont ou la Savoie étaient habituels : Gregorio Bono se rendit par exemple en 1419 en Avignon pour l'achat de couleurs lorsqu'il travaillait à l'abbaye de Hautecombe[638]. Nous comparerons les peintures murales de Saint-Bonnet avec des œuvres savoyardes dont les influences avignonnaises sont constatées. À partir de leurs différences et de leurs similitudes, nous pourrons cerner le style du peintre dont l'origine semble être Avignon et dont le parcours suppose la connaissance de la Savoie proche.

4.3.1.2 - Le choix des œuvres comparables

Les fresques de l'église Saint-Pyen de Meillonnas, figurant le Palais des Papes, réalisées par un peintre anonyme italien à la fin du XIV^e^ siècle, témoignent de façon très explicite du rayonnement du foyer avignonnais et du poids des Italiens comme vecteurs d'un art nouveau repensant la représentation de l'espace.

Un autre italien contemporain, Giacomo Jaquerio, dont les œuvres conservées sont assez abondantes sur une aire géographique large, permet de renseigner et comprendre la circulation d'un artiste au service d'Amédée VIII. Il nous retient aussi parce qu'il est l'auteur des fresques des *Anges musiciens* peints sur les voûtes de la chapelle des Macchabées de Genève (vers 1414) pour lesquelles le décor de la Sainte-Chapelle de Bourges a sans doute servi de modèle, et dont la comparaison avec les peintures murales de Saint-Bonnet s'impose[639]. Les fresques de l'Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso à Buttigliera Alta et les peintures de la collégiale de Saint-Barnard dans la chapelle du Saint-Sacrement seront d'autres témoins de l'art du peintre ou de son atelier convoqué pour être comparés à Saint-Bonnet. La dernière église à Romans-sur-Isère, qui n'est pas loin de Saint-Bonnet, possède des peintures qui racontent l'histoire de trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien, réalisées par un peintre de style jaquerien entre 1401-1405 ou par Jacquerio lui-même[640].

D'autres profils qu'italiens partagent cette vie itinérante. La *Crucifixion* (début du XV^e^ siècle) de l'église abbatiale de Saint-Antoine-l'Abbaye fera l'objet d'un examen. Elle est attribuée à Robin Favier (ou Fournier), artiste avignonnais, ayant travaillé pour le décor de l'orgue de la cathédrale Notre-Dame de Grenoble en 1426, lui aussi mobile. Cet artiste formé en Avignon a sans doute travaillé auprès de Jaquerio pour de multiples supports, peintures murales et miniatures, ce qui nous incite à comparer son style avec les peintures murales de Saint-Bonnet.

Jean Bapteur, peintre originaire de Fribourg, est pour notre étude stylistique un personnage aussi capital que Jaquerio, auquel il succède à la cour de Savoie. Il en est d'une certaine façon le pendant symétrique. Cet artiste savoyard a franchi les Alpes mais en sens inverse à l'occasion d'un voyage diplomatique en Italie en

---

637 CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 370), p. 43.

638 RABUT, Laurent et DUFOUR, François, *Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, t. 12, 1870, p. 46-47.

639 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56), p. 50.

640 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 36.

1427. Il fut sensibilisé aussi à la culture de l'*Ars Nova* lors du concile de Bâle en 1440[641]. Nous examinerons principalement le *Bréviaire dit de sainte Colette* (vers Bréviaire dit de sainte Colette, vers 1425-1430 ? enluminure (Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 247 1425-1430) qui lui est attribué.

Les peintures murales du cloître de l'abbaye d'Abondance ont été réalisées sous la direction de Jean Bapteur vers 1435-1440 et par un autre artiste, le Maître d'Abondance, qui réalisa aussi les *Quatre Évangélistes* dans la chapelle de Tous-les-Saints du Temple de Saint-Gervais (entre 1439 et 1446) en collaborant avec un peintre de l'atelier de Giacomo Jaquerio auteur de la *Vierge de Miséricorde* et des saints dans la même chapelle. Les peintures d'Abondance et de Saint-Gervais, postérieures à celles de Saint-Bonnet, fournissent un aperçu des survivances et de l'influence de Jean Bapteur et de Giacomo Jaquerio, les deux maîtres dominant la production savoyarde. Il apparaît que le style du peintre de Saint-Bonnet n'eut pas une telle postérité ; signe d'un passage dans la région, plus que d'une implantation définitive.

Pour embrasser tous des arts de la couleur, nous considérerons enfin un tableau du *Calvaire* réalisé vers 1420, conservé à l'abbaye de Hautecombe. Il est attribué sans certitude à Gregorio Bono, lui aussi au service d'Amédée VIII, qui vient de Venise et qui se rendit en Avignon à plusieurs reprises.

[641] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 49.

4.3.2 - Meillonnas (Ain), l'église Saint-Oyen, la chapelle Notre-Dame[642]

4.3.2.1 – Présentation

La commune de Meillonnas se trouve près de Bourg-en-Bresse dans le département de l'Ain en région Auvergne-Rhône-Alpes, à environ 60 kilomètres à l'Ouest de Genève **[Fig. 451]**. Elle faisait partie des terres du comte de Savoie dès 1285. Édouard de Savoie fit don vers 1325 de sa terre de Meillonnas à Jean de Corgenon[643] qui fonda cette chapelle nord, dite chapelle Notre-Dame, dédiée en 1382 à la Vierge et secondairement à saint Jean Baptiste **[Fig. 452 a-c]**. La clef de voûte portant le blason des Corgenon comprend une inscription « A.M. JOHAN . DE CORGENON S. D. MELIONAC M CCC IIII xx II, LE XII JOR DE SP » [644] **[Fig. 453 b]**. De plus, son testament de 1406 indique que Jean de Corgenon fonda pour cette chapelle trois messes quotidiennes qui devaient être célébrées par un collège de six recteurs[645].

Cette chapelle mesure 7,07 mètres d'un côté et 4,95 de l'autre, et 6,60 mètres de haut. Elle est couverte d'une croisée d'ogives ornée à fresques reprenant principalement des épisodes de la vie de la Vierge et la Passion du Christ, dont les arcs présentent une section trilobée.

4.3.2.2 - Découverte, technique originale et travaux de restaurations

En octobre 1986, lors de sondages préalables à la réfection des enduits intérieurs de l'édifice, on mit au jour cet ensemble de fresques. Des travaux de conservation ont ensuite été conduits afin de consolider dans un premier temps l'ensemble du décor[646]. En 1998, on effectua une étude stratigraphique et des analyses physico-chimiques qui permirent d'établir qu'une grande partie de ces peintures était à fresque[647].

De mars à juillet 2012, la première véritable campagne de restauration commença sous la direction d'Olivier Naviglio (architecte en chef des monuments historiques) et de Radu Marinescu (restaurateur). Toute

---

642 Pour le décor de la chapelle de la Vierge de Meillonnas, voir PATTIN, Paul et PENZEZ, Catherine, « Meillonnas. l'église Saint-Oyen », *in Peintures murales médiévales…, op. cit.* (cf. note 11), p. 23-25 ; CATTIN, Paul, *Mille ans d'Art religieux dans l'Ain, Tome 1, Art roman, Art gothique,* Châtillon-sur-Chalaronne, 2002, p. 145-149 ; ELSIG, *op. cit.* (cf. note 59), p. 215 ; MALBREL CONSERVATION, *Rapport des travaux exécutés. Restauration des décors peints Chapelle Notre-Dame,* 2012, non publié, consulté à la Marie de Meillonnas.

643 GUIGUE, Marie-Claude, *Topographie historique du département de l'Ain,* Bourg-en-Bresse, 1873, p. 227.

644 CATTIN et PENZEZ, *op. cit.* (cf. note 642), p. 23.

645 CATTIN et PENZEZ, *op. cit.* (cf. note 642), p. 23.

646 MALBREL CONSERVATION, *op. cit.* (cf. note 642), p. 16.

647 Laboratoire de recherche des monuments historiques, *Église Saint-Oyen, Chapelle de la Vierge. Peintures murales (XIV^e siècle) : étude stratigraphique, analyses physico-chimiques et microbiologiques,* 2 vols, Champs-sur-Marne, 1998, Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, section des objets mobiliers, cote 89/01/27, 0899, Rapport n° 1046A.

la procédure des travaux est parfaitement documentée dans le dossier de l'entreprise Malbrel Conservation, *Rapport des travaux exécutés. Restauration des décors peints de la Chapelle Notre-Dame*, Capdenac, 2012.

Il y est dit que les fresques sont réalisées sur un appareil de pierres recouvert d'un enduit à chaux très détérioré à cause de l'humidité[648]. Le restaurateur a effectué le nettoyage, la consolidation et la restauration picturale du décor avec glacis ou avec un *trattegio* ; technique qui permet d'intégrer optiquement les lacunes tout en les différenciant de la matière originale. Les matériaux utilisés pour la retouche ont été une gamme de pigments minéraux avec de la gomme arabique comme liant[649]. La plupart des auréoles et certains blasons faits en stuc présentent des reliefs ciselés pour recevoir de la dorure. L'intervention refit aussi les dorures et les patines pour les fondre à la peinture originale[650].

4.3.2.3 - Description

Sur la voûte, les *Quatre Évangélistes* avec leur symbole occupent chacun un médaillon, se détachant sur un fond bleu foncé **[Fig. 453 a]**. Saint Matthieu était complètement effacé, en conséquence seule la structure géométrique du médaillon sans sa figure a été reconstituée lors de la dernière restauration de 2012[651]. Le mur est était percé à l'origine d'une grande fenêtre, puis au XIX^e^ siècle d'un arc de communication avec le bas-côté[652] qui devait posséder un autel **[Fig. 454 a]**. Plusieurs vestiges peints témoignent de scènes figurées dans l'ébrasement de la baie. À l'intérieur de l'arc brisé, une *Annonciation* puisqu'il reste une image de Dieu, un vase avec un lys et un phylactère avec l'inscription « Ave Maria gra <tia...> » **[Fig. 454 c]**. Le côté gauche sur lequel il reste un peu de surface peinte servit à une *Crucifixion* **[Fig. 454 d]**. La lunette du mur ouest **[Fig. 455 a]** présente la *Dormition de la Vierge* sur un fond rouge tandis que le registre inférieur gauche représente la *Cène* et, compartimenté sur la droite, le *Baiser de Judas*. La lunette du mur nord **[Fig. 456 a]** est si dégradée qu'il ne subsiste que la figure de saint Joseph songeur pour l'épisode de la *Nativité* **[Fig. 457]**, quelques éléments d'une *Annonce aux Bergers* **[Fig. 458-459]** avec un phylactère portant l'inscription « Ave Maria gra... » **[Fig. 460]**, et deux rois pour l'*Adoration des Mages* **[Fig. 461]** avec au loin une architecture de couleur rose **[Fig. 472]**, peut-être Jérusalem[653]. Ces trois scènes disposées sur le même plan sont bordées d'éléments architecturaux peints en trompe-l'œil mais eux aussi très effacés. Dans le registre inférieur gauche, dans une composition architecturée figurant une ville, se déroulent plusieurs scènes

[648] MALBREL CONSERVATION, *op. cit.* (cf. note 642), p. 11.

[649] MALBREL CONSERVATION, *op. cit.* (cf. note 642), p. 14.

[650] MALBREL CONSERVATION, *op. cit.* (cf. note 642), p. 68

[651] MALBREL CONSERVATION, *op. cit.* (cf. note 642), p. 62.

[652] CATTIN et PENZEZ, *op. cit.* (cf. note 642), p. 24.

[653] À propos de la représentation de Jérusalem, voir DURRIEU, Paul, « Le Temple de Jérusalem dans l'art français et flamand du XV^e^ siècle », *in Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de sa naissance,* vol II, Paris, 1924, p. 506-513 ; ADHÉMAR, Jean, « Quelques hypothèses au sujet de la Pietà d'Avignon », *La revue des arts,* vol. 3, 1953, p. 16-20 ; MOORE, Kathryn Blair, *The Architecture of the Christian Holy Land : Reception from Late Antiquity through the Renaissance,* Cambridge, 2017.

[Fig. 462] : les *Larmes de saint Pierre*, le *Reniement de saint Pierre*, le *Christ aux outrages*, enfin le *Salaire de Judas*. La Passion du Christ se poursuit dans le registre inférieur central **[Fig. 463]**, mise en scène dans un ensemble architectural semblablement compartimenté : le *Lavement des mains* ; le *Christ devant Caïphe* (ou *Anne* ?) ; et pour finir le *Portement de croix*. Nous apercevons encore des personnages levant les mains (*Ecce Homo* ?) et d'autres entrant dans un bâtiment par une porte. Dans le registre inférieur droit **[Fig. 464]**, le donateur est présenté par son patron saint Jean Baptiste à la *Vierge à l'Enfant en majesté*. Le mur sud, très abîmé, était dévolu au *Couronnement de la Vierge* **[Fig. 465]**.

Sur chaque mur, les registres supérieurs et inférieurs sont séparés par des bandeaux de médaillons polylobés ou circulaires ornés de portraits. La partie basse sur tout le pourtour du volume était comme tendue d'une draperie feinte à motifs dont il ne subsiste plus guère qu'une moitié **[Fig. 466]**. Il faut ajouter à ce décor très structuré et en trompe-l'œil les bordures composées d'éléments architecturaux encore visibles sur les lunettes ouest, est et nord. Très élaborée et comme en relief, la dernière est faite de consoles et d'une corniche à caissons **[Fig. 467]**.

4.3.2.4 - Attribution

Les modèles italiens ne manquent pas et s'imposent. La *Dormition de la Vierge* ressemble au même sujet italo-byzantin de Fra Angelico réalisé en 1434-1435 (*tempera* sur bois, Florence, Museodi San Marco) **[Fig. 468]**. Le *Baiser de Judas* est similaire dans sa composition à la peinture de Giotto dans la Cappella degli Scrovegni de Padoue (entre 1303-1305)[654] **[Fig. 469]**, ou encore à celle de Barna da Siena (vers 1350, fresque, San Gimignano, collégiale) pour le détail **[Fig. 470-471]**. Sur le style, Paul Cattin découvreur des fresques et Catherine Penzez ont remarqué des influences de l'art du XIV^e^ siècle de Florence et de Sienne dans une tradition de Giotto pour la finesse des visages, la facture des nimbes, l'utilisation de l'or, le ton des couleurs et le décor géométrique[655]. Ces auteurs ont évoqué avec prudence, dans une note de bas de page, des influences de l'École d'Avignon[656]. Frédéric Elsig considère, plus nettement, que ces fresques s'inscrivent dans le courant avignonnais de Savoie, et les date de l'extrême fin du XIV^e^ siècle en insistant sur le fait qu'elles interprètent des schémas toscans dans un langage très expressif[657].

L'hypothèse selon laquelle le peintre de Meillonnas entretenait un lien particulier avec l'École d'Avignon trouve à nos yeux un indice supplémentaire dans l'architecture rose de la ville se détachant à l'horizon dans la *Nativité* et l'*Annonce aux Bergers* **[Fig. 472]**. Son enceinte anguleuse et crénelée, d'où dépassent des clochers ressemblant à des flèches d'échauguettes, évoquent la silhouette du Palais des Papes **[Fig. 473]**. Le choix de la couleur n'est pas non plus indifférent. Sa teinte rose est la même que celle réservée aux constructions religieuses ou saintes de deux œuvres avignonnaises attestées, bien que plus postérieures :

---

654 Pour les fresques de la Cappella degli Scrovegni, voir note 243.

655 CATTIN et PENZEZ, *op. cit.* (cf. note 642), p. 23-25.

656 CATTIN et PENZEZ, *op. cit.* (cf. note 642), p. 25, note 4.

657 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 59), p. 215.

le retable du *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton (1453-1454, peinture sur bois, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre-de-Luxembourg)[658] **[Fig. 474]** et le tableau de *Saint Bernardin de Sienne et deux donateurs* (vers 1440, Marseille, musée Grobet-Labadié)[659] dont l'auteur fut influencé par Enguerrand Quarton[660] **[Fig. 475]**.

La question des collaborations n'est pas soulevée par la littérature. Nous relevons pourtant quelques inégalités d'exécution dans la représentation de l'espace. Particulièrement dans les compositions architecturales des scènes de la *Passion*, dans le panneau inférieur gauche du mur nord, là où un personnage se réchauffe à un foyer **[Fig. 462]**. Nous supposons la participation d'assistants, mais ce point reste subsidiaire pour notre propos.

4.3.2.5 - Style des peintures murales de la chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Les physionomies

Les portraits des évangélistes peints sur la voûte, parce que plus grands que les autres personnages et globalement mieux conservés, permettent de caractériser les physionomies des peintures de Meillonnas. Saint Marc **[Fig. 476]** a les sourcils arqués, les yeux mi-clos aux prunelles gris-bleu, la bouche pincée avec des lèvres minces. Ces éléments sont assez modelés alors que le nez rond paraît plus grossier. Les traits du visage sont obtenus par des gradations où l'effet de la couleur l'emporte sur celui du dessin. Ainsi, le visage de saint Jean **[Fig. 477]** dont des lignes sont presque effacées reste pourtant toujours visible grâce au dégradé des carnations. Sur le mur est où figurent la *Dormition de la Vierge*, le *Baiser de Judas* et la *Cène* **[Fig. 478]** les personnages présentent le même type de visage que celui des Évangélistes.

Quelques personnages affichent des physionomies plus marquées, mais ils sont de beaucoup plus petite échelle, participent à des scènes lointaines et se profilent dans des paysages comme sur le mur nord **[Fig. 456 a]**. Hauts de dix ou vingt centimètres, le peintre les a dessinés par quelques lignes nettes et distinctes. Les

---

[658] Pour le *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton, voir AUBERT, Lucien, « Restauration du Couronnement de la Vierge », *Les Monuments historiques de la France*, 4ème année, Paris, 1939, fasc. 2, p. 53-56 ; DENNY, Don, « The Trinity in Enguerrand Quarton's Coronation of the Virgin », *Art Bulletin*, vol. 45, nº 1, 1963, p. 48-52 ; STERLING, Charles, *Enguerrand Quarton, le peintre de la piéta de Villeneuve,* Paris, 1983 ; LACLOTTE, Michel et THIEBAUT, Dominique, *L'école d'Avignon,* Paris, 1983, p. 226-229 ; LE BLÉVEC, Daniel et GIRARD, Alain, « Le couronnement de la Vierge d'Enguerrand Quarton. Nouvelle approche », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* vol. 135, nº 1, 1991, p. 103-126 ; VAIVRE, Jean-Bernard de, « Le chanoine Jean de Montagny et son demi-frère Antoine représentés sur le couronnement de la Vierge d'Enguerrand Quarton », *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres,* vol. 141, nº 2, 1997, p. 423-447 ; BOESPFLUG, François, *La Trinité dans l'art d'Occident. 1400-1460. Sept chefs-d'œuvre de la peinture,* Strasbourg, 2000, p. 127-149 ; PLESCH, Véronique, « Enguerrand Quarton's Coronation of the Virgin : This World and the Next, the Dogma and the Devotion, the Individual and the Community », *Historical Reflection,* vol. 26, nº 2, 2000, p. 189-221.

[659] LACLOTTE, Michel, *L'école d'Avignon,* Paris, 1960, p. 100 ; LACLOTTE et THIEBAUT, *op. cit.* (cf. note 658), p. 239, nº 64.

[660] Selon Jean Arroyeu, la couleur rose vif de l'église de la *Messe de saint Grégoire* dans le retable du *Couronnement de la Vierge* et dans le tableau de *Saint Bernardin de Sienne et deux donateurs* signifie le miracle ou la divinité de Dieu. Voir ARROYEU, Jean, « Les couleurs du miracle », *in Les couleurs au moyen âge,* Aix-en-Provence, 1988, p. 7-14.

visages sont rendus plus expressifs et plus caricaturés mais relèvent, en définitive, du même type de physionomie.

Ainsi le visage d'un homme (en petit module) **[Fig. 479]** au sein d'un groupe de personnages du panneau inférieur central a presque le même type de visage qu'un soldat (en grand format) du *Baiser de Judas* **[Fig. 480]** comme s'il s'agissait d'une copie en modèle réduit. D'autres personnages de petit module, sur le même panneau, présentant un nez aquilin et des sourcils relevés sur un front haut **[Fig. 481]**, sont comme la réplique d'un homme de grand format peint dans un médaillon sur le mur ouest **[Fig. 482]**. Nous pouvons ainsi dire que les fresques sont faites dans un style homogène mais par plusieurs mains de qualités différentes.

Les mains et les pieds

Les mains sont moyennes et proportionnellement assez équilibrées comme chez saint Marc taillant sa plume sur la voûte **[Fig. 483]**, où la rondeur de la paume gauche est évoquée par une ombre. En revanche les pieds, notamment ceux de saint Pierre **[Fig. 484]** du *Baiser de Juda* sont massifs et les doigts, longs et larges, bien dessinés.

Les corps et drapés

La stature de saint Pierre paraît solide et vigoureuse, accentuée par des drapés en éventail de son manteau qui souligne son volume. À l'inverse, Malchus, le serviteur du grand prêtre dont l'oreille vient d'être tranchée et qui se courbe de douleur **[Fig. 485]**, est vêtu de vêtements plus profanes qui épousent le buste et les jambes, donnant ainsi à voir sa corpulence.

Les petites figures malgré leur échelle présentent ces mêmes fortes constitutions : hanches larges, poitrines fortes et épaules carrées **[Fig. 486 a-d]**. On le voit sur ces exemples, le peintre de Meillonnas s'inscrit dans la tradition de l'art du Trecento. S'il n'a bien sûr pas la vigueur ni les moyens de Giotto, il en partage certaines préoccupations. On peut en juger avec le *Baiser de Juda* de la Cappella degli Scrovegni de Padoue (entre 1302-1305) **[Fig. 469]**. Là, les épaules sont larges et les bustes volumineux. Les vêtements enveloppent les corps, les couvrent par endroit de façon serrée et moulante, ou tombent ailleurs en drapés volumineux soulignant encore les masses corporelles. Le manteau de Judas voile non seulement son propre corps, mais aussi le Christ, et l'homme à sa gauche, tournant le dos et portant capuche, est couvert de bas en haut. Ces drapés jaunes et bleus, ces surfaces colorées comme nues, sans ornement mais lumineuses, donnent aux personnages leur aspect sculptural. Le corps a sa monumentalité et sa pesanteur. Ces inventions de Giotto furent transmises aux écoles de Florence et de Sienne comme on le voit dans le *Portement de Croix* de Simone Martini (vers 1335) dont la composition peut être comparée avec celui de Meillonnas **[Fig. 487-488 a-b]**.

Représentation de l'espace

Dans les tableaux figurant le *Baiser de Judas*, la *Cène* et la *Dormition de la Vierge* **[Fig. 455 a]**, les personnages réunis en une grande assemblée ont été disposés les uns et les autres sur un horizon relativement

dégagé d'après des schémas iconographiques sans doute déjà élaborés. Nous retrouvons la même clarté dans les panneaux sur le mur nord représentant des paysages lointains dont les compositions sont plutôt inventives.

Considérons le panneau inférieur et central **[Fig. 463]** du mur nord qui est le mieux conservé et multiplie les vues et les scènes. Tous les épisodes, dont certains résistent à une identification précise, se déroulent dans des endroits et à des moments différents, mais les personnages sont placés dans le même espace ordonné et architecturé. Malgré cette composition complexe par son contenu et sa narration, l'image garde une clarté et une efficacité au niveau visuel.

Cette impression vient non seulement de la représentation relativement précise de l'espace, mais aussi de la rigueur de la composition de l'image. Le contraste de couleur entre les murs gris et le sol ocre, le dégradé réservé au second pour marquer une profondeur, les drapés des vêtements opposés à la planéité des surfaces murales, construisent une représentation spatiale claire.

Un autre panneau **[Fig. 462]** est également peint de la même manière bien que la perspective empirique y soit moins bien mise en œuvre. Les procédés picturaux restent néanmoins les mêmes ; nous parvenons toujours à saisir distinctement la succession des plans pour tous les personnages : le saint au premier rang, une jeune fille et saint Pierre un peu plus loin, le Christ et ses bourreaux plus loin encore, et Judas recevant de l'argent sur le plan le plus reculé.

4.3.2.6 - Comparaison : les peintures de Meillonnas et celles de Saint-Bonnet

Les peintures murales de Meillonnas sous influence de l'art italien du XIV^e^ siècle de Florence et de Sienne dans une tradition de Giotto ne révèlent pas de similitude particulière avec celles de Saint-Bonnet qui ont été réalisées à peu près vingt ans plus tard et qui s'inscrivent davantage dans le courant gothique.

Ce constat n'empêche pas quelques similitudes de physionomies, les visages partageant alors des traits grands et expressifs. Observons le visage de saint Marc sur la voûte de Meillonnas **[Fig. 489]** et celui de Marie-Madeleine de la *Mise au tombeau* de Saint-Bonnet **[Fig. 490]**. Les deux personnages ont les paupières épaisses, des orbites creusées et un nez rond assez comparable. Nous observons également une certaine similitude du profil de l'un des anges louant la *Vierge au trône* de Meillonnas **[Fig. 491]** et d'un ange musicien de Saint-Bonnet **[Fig. 492]** dans le dessin de la ligne du nez et le retrait du menton. De même, le visage de Dieu le Père de la *Nativité* de Meillonnas **[Fig. 493]** peut être rapproché de celui du Christ de l'*Apparition à Marie-Madeleine* **[Fig. 494]**.

Quelques autres similitudes corporelles mais encore ponctuelles peuvent être relevées, comme la taille presque disproportionnée de certains pieds, ceux de Saint Pierre dans le *Baiser de Juda* de Meillonnas **[Fig. 484]** ou ceux des anges de Saint-Bonnet ou de Melchior **[Fig. 929 a]**. Mais fondamentalement les types humains de Saint-Bonnet sont plus courts sans être plus solides, et n'ont donc pas la même plasticité, les modèles artistiques étant différents. Par ailleurs, rien dans les autres détails de la représentation (ailes, animaux ou plantes) n'offre de points communs.

Par-delà les points communs anecdotiques, les deux œuvres développent en vérité deux esthétiques différentes et procèdent très différemment sur les points essentiels comme la représentation de l'espace et la

conception même de l'image. Cela a été noté plus haut, les peintures de Meillonnas nous donnent l'impression que les personnages sont positionnés en des endroits précis car réfléchis. Même la représentation d'une foule de personnages **[Fig. 495]** nous permet de saisir leur position dans l'espace ou l'architecture qui les abrite.

En revanche, la disposition des personnages de Saint-Bonnet n'obéit pas à la même exigence. Pour suggérer une profondeur, le peintre entasse verticalement les personnages et les chevaux sans horizon fixe comme dans la *Nativité* et l'*Adoration des Mages* **[Fig. 32]**. Les pieds des personnages et des chevaux se recouvrent et se cachent ; la disposition des figures en devient plus confuse. Les personnages sont regroupés selon une nécessité moindre.

Cette indistinction ne provient pas seulement de la méthode dans la construction de l'espace. Nous pouvons aussi lui trouver une autre cause, à savoir la représentation de motifs dont les volumes sont moins accusés qu'à Meillonnas, sans compter l'usage de couleurs vives et variées, de dorures abondantes et décoratives qui ensemble brouillent la perception du volume et de l'espace. Les harnais rouges et verts sont parés d'or. Les calices des Mages, les ornements de leurs vêtements et leurs initiales sont également rehaussés d'or. Ces dorures omniprésentes attirent notre regard vers la surface du mur et annihilent toute profondeur illusionniste.

Le peintre de Saint-Bonnet accorde plus d'importance aux effets décoratifs et à la volatilité du regard qu'à la construction d'un espace ordonné. Il comble toutes les surfaces de motifs et de détails, non seulement les vêtements comme déjà signalé, mais aussi les arrières-plans qu'il sature d'objets et de couleurs.

Le *Couronnement de la Vierge* est sous ce jour exemplaire ; la courbe de la lunette est comme bourrée de végétaux sur les côtés **[Fig. 38]**, et son sommet comblé d'anges alignés et spectateurs, posés comme sur une règle. D'autres, aux ailes déployées, la couronnent. En outre, le fond est tout entier aveugle, fermé par des piliers et une tenture rouge décorée de lys d'or et de feuilles brunes sur laquelle se détache la Vierge **[Fig. 496]**.

Le peintre de Saint-Bonnet qui donne à la figure et au fond la même valeur visuelle ou presque, efface la hiérarchie entre le sujet et son décor. Aussi, ne pouvons-nous pas saisir clairement la relation entre des personnages (la figure) et l'espace (le fond) ; le regard étant accaparé par une foule de détails minutieusement colorés et dessinés. Le peintre de Meillonnas, plus économe en motifs et en couleurs, avait procédé tout autrement.

Un des bourreaux de la *Crucifixion* de Saint-Bonnet livre un dernier exemple. Le peintre de Saint-Bonnet a figuré la brillance du casque, le dessin de la cote de mailles, le piqueté du surcot, sans négliger par ailleurs de suggérer sous le dessin et par la couleur le rendu du volume. Mais le fond or d'où il se détache est comme guilloché, sillonné de lignes verticales et horizontales créant un effet de damier. Cette représentation fait un beau contraste avec un autre personnage de Meillonnas représenté par un simple dégradé de couleur **[Fig. 497-498 a-c]**. Tous ces détails, du personnage et du fond de Saint-Bonnet, nous invitent à les observer minutieusement sans les sélectionner ni les hiérarchiser.

Cette inclination pour la décoration conduit le peintre à choisir pour représenter les ailes de Gabriel des plumes de paon aux formes variées et multicolores, et à disposer sur son manteau des motifs dorés en forme

de dragon, de fleurs et de rameaux **[Fig. 499]**. Avec les *Anges musiciens* volants dans le ciel où il n'est plus nécessaire de représenter la profondeur de l'espace, le peintre a obtenu un meilleur résultat **[Fig. 37]** : il a saturé le fond bleu avec les drapés des anges, les ceintures et des étoiles, le tout réparti de façon égale sur toute la surface de la voûte, et a imprimé sur les manteaux rouges et verts un motif de lys doré encadré de feuilles brunes et blanches **[Fig. 500]**.

Le peintre utilise les couleurs non seulement pour leur chatoiement et leur séduction, mais aussi pour la peinture des détails. Ainsi s'attache-t-il aux textures des objets : le velours lisse qui scintille de blanc, la rigidité des tissus brodés d'or ou encore la transparence des vêtements. Comme exemples : le manteau de l'archange Michel du *Couronnement de la Vierge* dont le tissu laisse transparaître le dessous de couleur vert **[Fig. 501]**, la gaze légère du périzonium dans la *Crucifixion* **[Fig. 502]**, le maillot fin et doux de l'enfant dans la *Nativité* **[Fig. 503]**, la couronne fleurie et fragile d'un ange **[Fig. 504]** ou le chemisier satiné d'un autre **[Fig. 505]**. Ce rendu des matières est d'autant plus remarquable qu'il est obtenu, pour les exemples cités, à partir de la même couleur blanche. La technique mixte de la *tempera* et de l'huile a permis à l'artiste de Saint-Bonnet ces effets subtils, plus difficiles à obtenir avec la fresque seule pratiquée de façon exclusive dans la chapelle de Meillonnas.

4.3.2.7 - Conclusion

Les peintures de Meillonnas mettent en évidence un style influencé par l'art du XIV^e^ siècle de l'Italie du Nord, s'inscrivant dans la tradition de l'art du Trecento. Leur comparaison avec celles de Saint-Bonnet a fait apparaître la qualité des secondes qui s'insèrent davantage dans le courant du gothique international.

Le Maître de Meillonnas limite les détails et simplifie la construction de l'image pour mieux rendre l'espace et y disposer avec précision ses personnages. À son opposé, le peintre de Saint-Bonnet ne cesse de représenter tous les objets dans leur moindre détail, sans les sélectionner ni les hiérarchiser. Cette attention au détail et son art de la couleur le font par exemple exceller dans le rendu des textures. Ces caractéristiques relèvent de l'art septentrional, notamment de l'art des miniaturistes franco-flamands qui avaient déjà exercé une certaine influence en terre d'Avignon d'où le peintre est originaire.

4.3.3 - Giacomo Jaquerio, *Anges musiciens* provenant de la chapelle des Machabées de Genève

4.3.3.1 - Biographie de Jacomo Jaquerio

Giacomo Jaquerio[661] originaire du Val d'Aoste est né dans une famille de peintres qui remonte peut-être jusqu'à Johannes Jacquerius mentionné en 1256. Il est formé par son père Giovanni (né en 1340 et décédé en 1404 au plus tard). On le sait en possession de biens immobiliers à Turin. Son frère Matteo y eut sept fils, dont Giovanni Jaquerio souvent mentionné comme peintre d'armoiries et de bannières entre 1427 et 1484[662]. Giacomo Jaquerio pourrait avoir travaillé à Genève dès 1401 au motif suivant. L'estampe qui reproduit une portion de la fresque du *Jugement dernier* (actuellement disparu) du cloître des Dominicains de Plainpalais à Genève reproduit sa signature et la date de 1411 **[Fig. 506]**, selon une transcription certainement erronée. L'inscription primitive aurait pu être, plus justement, celle de 1401[663].

Entre 1403-1407, il est au service de la famille d'Achaïe qui le rémunère dès 1403 pour le décor des fresques des fenêtres des deux salles neuves de Louis d'Achaïe dans les tours du château de la porte Fibellona. Installé à Genève, Jaquerio reçoit en 1411 une commande d'Amédée VIII pour réaliser deux panneaux représentant saint Maurice, respectivement destinés à Saint-Bon de Thonon et au prieuré de Ripaille[664]. Il restaure, l'année suivante, deux panneaux acquis par le comte à Gênes également destinés au prieuré de Ripaille. Il se trouve ensuite à Pignerol pour des travaux de ferronnerie, pour des vitraux et des peintures de la chapelle du château de Louis d'Achaïe entre 1415 et 1418. Enfin, il décore la chapelle du château de Thonon pour le duc Amédée VIII entre 1426-1427. L'année suivante, il est présent à Chieri[665] où il assiste à un prêche de Baptiste de Mantoue, puis est signalé à Turin. En 1428 on sait que Jaquerio est dans le Piémont à San Maurizio Canavese pour peindre les armes de Savoie sur les portes de la ville[666].

---

[661] Pour la biographie de Jaquerio, voir GARDET, *op. cit.* (cf. note 198) ; CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 370) ; CASTELNUOVO, Enrico, « Postlogium Jaquerianum », *Revue de l'Art,* nº 52, 1981, p. 41-46 ; COSTA, Alessandra, *Itinéraire d'un artiste. Giacomo Jaquerio et la fresque signée de Ranverso,* mémoire de maîtrise de l'Université de Genève, 2015 ; ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 33-42 ; COSTA, Alessandra, « Giacomo Jaquerio autour de 1415 : compléments pour un itinéraire », *Revue de l'Art,* nº 199, 2018, p. 9-18 ; COSTA, Alessandra, « De l'usage du modèle autour de 1400 : le cas de Giacomo Jaquerio », *in* TERRIER ALIFERIS, Laurence et BORLÉE, Denise (dir.), *Les modèles dans l'art du Moyen Age (XIIe-XVe siècles)*, Turnhout, 2018, p. 75-84.

[662] GARDET, *op. cit.* (cf. note 198), p. 514-515.

[663] CASTELNUOVO, Enrico, « Alla corte dei duchi di Savoia », *in* CASTELNUOVO, Enrico et GRAMATICA, Francesca de, *Il gotico nelle Alpi : 1350-1450*, cat. exp., Trente, Castello del Buonconsiglio, 2002, p. 211-212 ; ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 35.

[664] NAEF, Henri, « La chapelle de Notre-Dame, dite des Macchabées, à Genève », *Genava*, t. XV, 1937, (p. 101-121) p. 118.

[665] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56), p. 47.

[666] CASTELNUOVO, Enrico, « Postlogium Jaquerianum », *Revue de l'art,* nº 52, 1981, (p. 41-46), p. 43.

En 1429 et 1430, il est à nouveau présent à Genève car il y fait une déposition lors du procès du prédicateur bénédictin Baptiste de Mantoue. On l'identifie avec un « Maître Jacob » chargé de certaines réfections dans la chapelle des Macchabées notamment d'une statue de la *Vierge à l'Enfant*[667]. En 1440, il est mentionné comme gardien des clés de la ville de Turin et y meurt le 27 avril 1453, laissant seules son épouse Antoinette et sa fille unique Agnès[668].

4.3.3.2 - Les œuvres attribuées

Les œuvres attribuées à Jaquerio lui-même sont les suivantes :

1) Giacomo Jaquerio ? et son collaborateur, *la légende des saints viennois Exupère, Félicien et Séverin* (la légende des Trois Doms), vers 1401-1405, fresque ? Romans-sur-Isère, collégiale Saint-Barnard, chapelle du Saint-Sacrement
2) Giacomo Jaquerio, cycle de la vie du Christ, de la Vierge et de saint Antoine ; des saints et des prophètes, vers 1406-1435, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, fresque
3) Giacomo Jaquerio et son collaborateur, *Anges musiciens,* vers 1414, fresque, Genève, cathédrale Saint-Pierre, chapelle des Macchabées
4) Giacomo Jaquerio, *Vocation de saint Pierre* et *Libération de saint Pierre*, vers 1515, *tempera* sur bois, Turin, Museo Civico d'Arte Antica[669] **[Fig. 507]**
5) Giacomo Jaquerio et son collaborateur d'Aoste, *Crucifixion* du *Missel d'Oger Moriset,* vers 1420 enluminure, Aoste, Biblioteca del Capitolo, cod. 20, f. 99[670] **[Fig. 508]**

---

[667] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56), p. 47.

[668] GARDET, Clément, « Sant'Antonio di Ranverso, Pianezza et Avigliana, Fenis, La Manta, une "Crucifixion" du Museo Civico de Turin, une "Crucifixion" de l'Abbaye d'Hautecombe », *in Congrès archéologique du Piémont, 129e session en 1971*, Paris, 1977, (p. 514-547), p. 515.

[669] Voir CASTELNUOVO, Enrico et ROMANO, Giovanni, « Giacomo Jaquerio, 1410-1415 ? », *in* CASTELNUOVO et ROMANO (dir.), *op. cit.* (cf. note 370), p. 164-166, nº 3-4 ; GALLONE, Antonietta, « Analisi chimico-fisiche del colore », CASTELNUOVO et ROMANO (dir.), *op. cit.* (cf. note 370), p. 74-87 ; SARONI, Giovanna, « Giacomo Jaquerio, La vocazuibe du sab Pietro, La liberazione di san Pietro 1405-1410 circa » *in* PAGELLA /ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), *op. cit.* (cf. note 268), p. 154-155 et p. 164-165, nº 89 ; GABRIELI, Bernardo Oderzo, « Appunti sulla tecnica : Giacomo Jaquerio e dintorni », *Palazzo Madama. Studi e notizie*, A. III-nº 2, 2012-2013, p. 178-191 ; ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 37-38.

[670] GUAZZA A., « Giacomo Jaquerio e altri miniatori, 1411-1420 », *in* CASTELNUOVO et ROMANO (dir.), *op. cit.* (cf. note 370), p. 216-219, nº 23 ; PLATANIA, Daniela, « Oger Moriset : l'intraprendenza di un vescovo », *in* PAGELLA /ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), *op. cit.* (cf. note 268), p. 260-263 ; SARONI, Giovanna, « Giacomo Jaquerio e miniatori aostani Messale 1420 circa », *in* PAGELLA /ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), *op. cit.* (cf. note 268), p. 264 et 269, nº 147. Pour la technique de cette miniature, voir GABRIELI, Bernardo Oderzo, *op. cit.* (cf. note 669).

6) Giacomo Jaquerio ? et son collaborateur, la *Vierge* et la *Crucifixion*, les saintes *Catherine, Lucie, Barbe, Marie-Madeleine* et *Marguerite*, vers 1420, fresque, Pianezza, Chiesa di San Pietro, abside[671] **[Fig. 509]**

Nous examinerons tout d'abord le style de Jaquerio sur la base des fragments des fresques des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève (vers 1414) dont la parenté avec la peinture de la voûte de Saint-Bonnet a été évoquée par Frédéric Elsig pour leur iconographie[672]. Puis des fresques de l'Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, dont une partie est signée par le maître et datée vers 1415, donc sensiblement contemporaines de celles de Saint-Bonnet. Enfin, nous observerons les peintures de la collégiale de Romans-sur-Isère (vers 1401-1405) qui se trouve dans la région voisine de Saint-Bonnet.

4.3.3.3 - Genève, cathédrale Saint-Pierre, chapelle des Macchabées

Les fragments des fresques déposées et conservées au Musée de l'art et de l'histoire de Genève proviennent de la chapelle des Macchabées de la cathédrale de la ville[673] **[Fig. 510]**. Cette chapelle grandiose s'élève à peu près à la même hauteur que sa nef (27 m) sur son flanc sud. Elle comporte deux travées et une abside à pans de cinq côtés pour une longueur totale de 20 mètres. Les peintures de la voûte, visibles *in situ*, sont des reproductions du XIX^e^ siècle.

L'acte de fondation de la chapelle date du 23 mars 1406, signé par le cardinal Jean de Brogny originaire de la région d'Annecy, qui est également le commanditaire du décor. En 1414, le tombeau du cardinal sculpté par Jean Prindale y est installé et son commanditaire y fut inhumé en 1428[674]. Le maître-autel de la chapelle est surmonté d'un retable mentionné en 1427. Elle abritait encore deux autres autels ; l'un de la chapellenie

[671] Voir GRISERI, Andreina, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte,* Turin, 1966, p. 84-92 ; ALESSANDRO, Rica, « Pianezza : église Saint-Pierre », *in Congrès archéologique de France. Société Française d'Archéologie, 129^e^ session en Piémont en 1971*, Paris, 1978, p. 510-513 (pour l'édifice) ; CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 370) ; GIOVANNI, Adorno (dir,), *La Pieve di San Pietro : Scoprire Pianezza*, Alpignano, 2003 ; CASTELNUOVO/DONATO/PAGELLA/ROSSETTI BREZZI, *op. cit.* (cf. note 217), p. 160-167.

[672] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56), p. 50.

[673] Pour les *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées, voir NAEF, Henri, « La chapelle de Notre-Dame, dite des Macchabées, à Genève », *Genava*, t. XV, 1937, p. 101-121 ; DEONNA, Waldemar, « Cathédrale Saint-Pierre de Genève. La peinture », *Genava*, t. XXIX, 1951, p. 56-87 ; TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 270-272 ; LAPAIRE, Claude, « La peinture des voûtes de la chapelle des Macchabées », *Genava,* n.s. t. XXV, 1977, p. 227-242 ; HERMANÈS, Théo-Antoine et DEUBER-PAULI, Erica, « Giacomo Jaquerio, 1414 ? Angeli musicanti », *in* CASTELNUOVO et ROMANO (dir.), *op. cit.* (cf. note 370), p. 167-172, n° 5 ; ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56) ; ELSIG, Frédéric, « Giacomo Jaquerio Angelo musicante », *in* PAGELLA /ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), *op. cit.* (cf. note 268), p. 164, n° 88.

[674] Il était ecclésiastique à la cour des Papes d'Avignon puis à Rome et un familier de Robert de Genève qui devint pape sous le nom de Clément VII en 1378. En 1382, Jean de Brogny est nommé évêque de Viviers, puis en 1385 titré cardinal de Sainte-Anastasie. En 1391, il prend la charge de Vice-chancelier de l'Église. Il devient cardinal-évêque d'Ostie en 1405 et présida ensuite le Concile de Constance qui mit fin au Grand Schisme. Il administra l'archevêché d'Arles en 1410, puis en 1423 l'évêché de Genève. Il meurt à Rome en 1426 et son corps est transféré à Genève pour être inhumé dans la chapelle des Macchabées qu'il y avait fondée (LAPAIRE, *op. cit.* (cf. note 673), p. 227)

de saint Sébastien fondée par le chanoine Pierre Fabre en 1411 ; l'autre de la chapellenie de saint Blaise fondée vers 1420 par Pierre de Magny, vicaire général et official de Genève, chanoine de Lausanne et prévôt de Saint-André de Grenoble[675]. Les fresques des anges musiciens ornaient à l'origine les sept compartiments de l'abside : cinq grands panneaux et deux petits sur un fond azur étoilé d'or. Claude Lapaire suppose que l'alignement des anges se poursuivait primitivement sur la voûte de la nef, à moins qu'elle ait été décorée d'un simple ciel constellé, et aussi que les murs de la chapelle étaient originairement décorés sur deux ou trois registres superposés pour figurer la *Vie de la Vierge* et des saints associés à l'image du donateur[676].

4.3.3.4 - Découverte et travaux de restauration

Après la Réforme, la chapelle servit aux Protestants durant un certain temps. Dès 1670, elle fut un dépôt de sel de salpêtre et de poudre, puis devint l'Auditoire de l'Académie de Genève. Les voûtes furent alors entièrement badigeonnées à la chaux blanche[677]. En 1845 Jean-Daniel Blavignac, architecte, historien et archéologue découvrit des traces des peintures et conçut un projet de restauration qui demeura sans suite immédiate[678]. En 1874 la question de la restauration de la chapelle attira à nouveau l'attention et dès 1878 Louis Viollier, architecte de Genève, l'effectua[679].

On acheva de retirer la couche de chaux laissée par Jean-Daniel Blavignac[680]. Le peintre genevois Gustave de Beaumont réalisa des relevés sur calques de douze anges avec quelques restitutions conservés actuellement au Centre d'iconographie de la Bibliothèque de Genève[681] sous la cote VG SP 736.5/301 à 310 **[Fig. 511]**. En 1886 Giuseppe Steffanori, restaurateur italien, déposa des voûtains les sept anges et les transféra sur des toiles au moyen de la technique du *Strappo*[682]. Le même procédé fut utilisé pour trois fragments de la peinture de la première travée de la nef. Si les deux premiers ont disparu, le dernier représentant un groupe de personnages devant un château **[Fig. 512]** est aujourd'hui conservé au Musée d'art et d'histoire de Genève ainsi que les sept anges musiciens. Par la suite, comme déjà dit, Gustave de Beaumont

675 LAPAIRE, *op. cit.* (cf. note 673), p. 234.

676 LAPAIRE, *op. cit.* (cf. note 673), p. 234.

677 EL-WAKIL, Leïla et HERMANÈS, Théo-Antoine, « Restauration de la chapelle Notre-Dame des Macchabées à Genève », *Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse*, t. 30, 1979, (p. 25-35) p. 25-26. À propos de l'histoire de la restauration voir aussi MAYOR, Jacques, « Fragments d'archéologie genevoise. Restauration de la chapelle des Macchabées et de l'ancienne Cathédrale Saint-Pierre », *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, t. 1, 1892, p. 27-49 ; HERMANÈS, Théo-Antoine, « Sic-transit... : à propos de la Suisse romande », in *Les anciennes restaurations en peinture murale : journées d'études de la SFIIC, Dijon, 25-27 mars 1993*, Champs-sur-Marne, 1993, p. 181-197.

678 BLAVIGNAC, Jean-Daniel, *Description monumentale de l'église de Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève,* Genève, 1845 ; BLAVIGNAC, Jean-Daniel, *Notes historiques sur l'église de Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève,* Genève, 1849.

679 EL-WAKIL et HERMANÈS, *op. cit.* (cf. note 677), p. 26.

680 EL-WAKIL et HERMANÈS, *op. cit.* (cf. note 677), p. 30.

681 EL-WAKIL et HERMANÈS, *op. cit.* (cf. note 677), p. 30.

682 Pour ce procédé voir EL-WAKIL et HERMANÈS, *op. cit.* (cf. note 677), p. 30-31.

reproduisit les anges musiciens sur les voûtains à fresques pour remplacer des peintures originales. Travail consciencieux mais tout de même marqué par le style de son époque.

4.3.3.5 - Description des anges

Les sept anges musiciens déposés au Musée d'art et d'histoire de Genève :

1. L'ange aux cheveux bouclés vêtu d'une robe rouge et d'un manteau bleu penché sur un psaltérion **[Fig. 513]**.
2. L'ange aux cheveux également bouclés et blonds portant une tunique blanche à galons bruns et jouant d'une flûte-double **[Fig. 514]**.
3. L'ange au manteau rouge à doublure verte accordant son luth **[Fig. 515]**.
4. L'ange avec une robe brune et un manteau vert jouant d'une viole et croisant les jambes **[Fig. 516]**.
5. L'ange avec une robe rose et un manteau rose à doublure verte et jouant des cymbales **[Fig. 517]**.
6. L'ange vêtu d'une robe blanche, d'une tunique rouge à galons d'or et d'un manteau jaune, jouant d'une trompette. Il est encadré par un bandeau aux motifs végétaux verts sur fond rouge **[Fig. 518]**.
7. L'ange à la robe vert pâle et au manteau rouge jouant d'une bombarde, encadré lui aussi de motifs végétaux verts sur fond rouge **[Fig. 519]**.

4.3.3.6 - Technique

Ces œuvres sont de véritables fresques peintes sur un support de mortier composé de sable fin et de chaux et recouvert d'un enduit de surface gris. Une partie de l'encadrement a été cernée *a secco*. En revanche le modelé des visages, des ailes et des mains, certains détails des vêtements et des instruments de musique sont ajoutés avec des couleurs *a tempera*[683]. Claude Lapaire remarque que cette technique de la fresque rehaussée de détrempe se retrouve chez Matteo Giovannetti à Avignon et à Villeneuve-lès-Avignon[684] ainsi que sur les peintures du Temple de Saint-Gervais que nous étudierons plus loin.

4.3.3.7 - Attribution et datation

L'attribution de ces fresques à Jaquerio et leur datation au début du XV^e^ siècle furent proposées par Henri Naef en 1937[685]. Andreina Griseri les considèra comme postérieures à 1406 et rejetta l'attribution à Jaquerio lui-même (1966)[686]. Georg Troescher ne reprit pas non plus l'attribution à Jaquerio dans son livre

[683] LAPAIRE, *op. cit.* (cf. note 673), p. 236.

[684] Voir ROQUES, *op. cit.* (cf. note 75), p. 21-23.

[685] NAEF, *op. cit.* (cf. note 673), p. 118-119.

[686] GRISERI, *op. cit.* (cf. 671), p. 20 et fig. 20.

de 1966 en raison des relations stylistiques avec le cercle artistique du duc de Berry. Il préféra identifier l'artiste au peintre Boso ou Bouso, cité en 1401 comme peintre de la cour du duc, puis actif de 1406 à 1409 à Chambéry et à Thonon au service d'Amédée VIII de Savoie[687]. Une couche sous-jacente découverte par l'analyse stylistique et des travaux de restauration en 1977 confirma l'attribution à Jaquerio et une datation aux environs de 1414[688]. Claude Lapaire remarqua que les deux anges avec pour attributs la trompette et la bombarde, qui se présentent dans un format plus étroit et plus allongé, ont une gestuelle plus raide et que leur dessin témoigne d'une conception plus graphique, pour conclure que les deux sont de la main d'un assistant du maître[689]. Cette conclusion n'est pas retenue dans la notice de l'inventaire du Musée de l'art et d'histoire où les deux sont également attribués à Jaquerio sans discussion. Nous retiendrons cependant la distinction des mains de Claude Lapaire confortée par l'analyse stylistique qui suit.

4.3.3.8 - Commande artistique et itinéraire de Giacomo Jaquerio

Les anges en habit liturgique participent à la messe perpétuelle. Selon Frédéric Elsig, ce programme iconographique qui convient à une chapelle funéraire a été conçu par le cardinal lui-même et réalisé par Jaquerio entre 1411-1413, au moment de son séjour à Genève, à peu près à la même époque que la production du tombeau de Jean de Brogny qui a été installé dans la chapelle. Ce dernier aurait envoyé le peintre à la Sainte-Chapelle de Bourges sous le patronage de Jean I[er], le grand-père du jeune Amédée VIII[690].

La Sainte-Chapelle de Bourges[691] fut construite au cours des années 1390 sur le modèle de celle de Paris[692]. André Beauneveu dirigea les travaux du décor intérieur, et après sa mort survenue entre 1401 et 1403, le sculpteur Jean de Cambrai qui avait réalisé le tombeau du duc et probablement le peintre Jacquemart de Hesdin assurèrent la direction des travaux autour de 1405-1410 de certains vitraux et du décor peint[693]. Frédéric Elsig suppose que les voûtes de la Sainte-Chapelle de Bourges ornées des *Anges musiciens* par Jacquemart de Hesdin ont pu servir de modèle à Jaquerio lors de son séjour au début des années 1410, en un temps où le décor de la Sainte-Chapelle n'était pas encore achevé[694]. Il trouve également son influence sur

[687] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 271.

[688] HERMANÈS et DEUBER-PAULI, *op. cit.* (cf. note 673).

[689] LAPAIRE, *op. cit.* (cf. note 673), p. 236-238.

[690] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56), p. 50.

[691] À propos de la fondation de la Sainte-Chapelle voir RAYNAUD, Clémence, « Ad instar capelle regie parisiensis : la Sainte-Chapelle de Bourges, le grand dessein du duc de Berry », *Bulletin Monumental*, t. 162, n° 4, 2004, p. 289-302.

[692] Au mois d'août 1392, le duc de Berry, à l'occasion d'une ambassade en Avignon, sollicita l'autorisation de fonder la chapelle (RAYNAUD, *op. cit*. (cf. note 646), p. 290). Dans l'acte de donation du 25 janvier 1397, Jean de Berry disait sa chapelle déjà construite et un fragment d'un compte de la chambre atteste que le duc a écouté l'office « en sa chapelle du palais de Bourges » le 15 août 1398. À cette date la grande partie de la construction était donc terminée et la chapelle fut enfin consacrée le dimanche 19 avril 1405, jour de Pâques. Jean de Berry y fut inhumé conformément à ses vœux le 29 juin 1406. Voir RAYNAUD, *op. cit*. (cf. note 646), p. 298)

[693] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56), p. 50.

[694] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56), p. 50-51.

le décor de la voûte de Saint-Bonnet[695]. Il est très probable que le peintre de Saint-Bonnet ait pu voir l'œuvre à Bourges.

Dans son mémoire de maîtrise[696] et dans un article paru en 2018[697], Alessandra Costa a développé l'hypothèse de Frédéric Elsig en recherchant dans le style et l'iconographie de Jaquerio des modèles ou des sources d'inspiration dans l'art du Nord de l'Europe, notamment parmi les œuvres ornant la Sainte-Chapelle avant sa démolition en 1775, l'édifice ayant été fortement ébranlé l'année précédente par un ouragan. Elle relève une similitude entre les fresques des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées **[Fig. 520]** et la *Verrière Boisratier* **[Fig. 521]**, un vitrail réalisé entre 1409-1410 dans la chapelle Saint-Thibaut (désormais Sainte-Solange) de la cathédrale de Bourges, qui représente aussi des *Anges musiciens*. D'après elle, le vitrail aurait également servi de modèle à Jaquerio[698].

Selon Costa, Jaquerio a séjourné à Bourges avant de s'installer à Genève en 1411 et le lien entre le cardinal de Brogny et le milieu du duc de Berry s'établit à l'époque du concile de Pise (1409), car Guillaume de Boisratier et le cardinal de Brogny y ont tous deux participé. La datation du vitrail de la chapelle de Guillaume de Boisratier est précisée par l'écu aux armes de l'antipape Alexandre V élu par le Concile de Pise pendant l'été 1409[699]. L'auteur suppose ainsi que Jaquerio a tout d'abord séjourné à Pise avant de se rendre à Gênes et puis à Bourges[700] comme le suggèrent quelques citations des *Heures de Maréchal de Boucicaut* (Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2), dont la réalisation semble avoir été faite en partie à Gênes dans les années 1405-1408 durant le séjour génois du Maréchal[701], sur la fresque de la paroi nord du presbytère de l'abbaye Saint-Antoine di Ranverso (vers 1415).

---

695 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56), p. 50.

696 COSTA, *op. cit.* (cf. note 661), 2015.

697 COSTA, « Giacomo Jaquerio autour de 1415… », *op. cit.* (cf. note 661).

698 COSTA, « Giacomo Jaquerio autour de 1415… », *op. cit.* (cf. note 661), p. 12.

699 COSTA, « Giacomo Jaquerio autour de 1415… », *op. cit.* (cf. note 661), p. 12-14.

700 D'après Alessandra Costa, le contexte politique de la ligue de 1409 à 1410 qui lie Jean II Meingre alors gouverneur de Gênes, Amédée VIII et Louis d'Achaïe aurait donc favorisé l'itinérance de Jaquerio, à savoir Pise, Gênes et enfin Bourges. Voir COSTA, « Giacomo Jaquerio autour de 1415… », *op. cit.* (cf. note 661), p. 16-18.

701 Voir GUINEAU, Bernard et VILLELA-PETIT, Inès, « Couleurs et technique picturale du Maître de Boucicaut », *Revue de l'Art,* n° 135, 2002, (p. 23-42) p. 26-27 ; COSTA, *op. cit.* (cf. note 661), 2015, p. 43-47. Pour la datation de ce manuscrit, voir également CHÂTELET, Albert, « Les heures du maréchal de Boucicaut », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot,* t. 74, 1995, p. 45-76. CHÂTELET, *op. cit.* (cf. note 467), p. 221.

4.3.3.9 - Style des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées

La physionomie des anges

L'ange au psaltérion **[Fig. 522]** offre tous les traits qui composent les physionomies typiques de Jaquerio à Genève comme à Ranverso : un nez formant un triangle saillant, une bouche peu soulignée, un menton rond mais proportionnellement petit, presque escamoté, des oreilles grandes aux lobes développés, des yeux mi-clos dessinés dans des orbites larges et profonds sous des sourcils arqués, et enfin des cheveux bouclés et graphiques portant des traces de pinceau que l'on observe également sur le visage de sainte Marguerite sur la paroi sud du presbytère de Ranverso **[Fig. 523]**.

Ces caractéristiques propres à la physionomie jaquerienne se retrouvent à peine atténuées chez les deux anges à la bombarde et à la trompette. Les deux trahissent toutefois un certain manque de maîtrise qui justifie leur attribution à la main d'un assistant. La facture diffère ; le nez et la bouche y sont moins modelés, le dessin est plus raide. L'ange à la bombarde de l'assistant a un profil moins gracieux. Sans ombre ni gradation, l'aile du nez fait défaut **[Fig. 524-525]**. De même pour son oreille réduite à un signe conventionnel : un motif ordinairement arrondi. Jaquerio, au contraire, restitue avec quelques touches seulement le relief du pavillon, l'irrégularité et la vérité de cet organe **[Fig. 526-527]**.

Les mains

Les mains des anges de Jaquerio sont moyennes et les doigts bien articulés. Malgré la perte de couleur, les paumes de l'ange jouant d'une double flûte sont modelées et charnues **[Fig. 528]**. Vue sous un autre angle, la main de l'ange pinçant les cordes du luth est plus fine et osseuse **[Fig. 529]**. Les unes et les autres sont un peu géométrisées.

Les corps

Les personnages de Giacomo Jaquerio appartiennent par leur proportion et leur silhouette à l'esthétique du gothique international qui souligne la finesse et l'élégance du dessin plutôt que la qualité plastique du corps. Avec ces épaules adoucies, l'ange à la double flûte montre des lignes ininterrompues et gracieuses, elles résultent du contour de son propre corps, des drapés et de leur motif. Cet aspect graphique apparaît aussi sur des panneaux du Museo Civico d'Arte Antica de Turin qui ont été réalisés à peu près à la même époque que les *Anges musiciens* **[Fig. 530]**.

L'ange qui délivre saint Pierre réalisé *a tempera* vers 1415 par Jaquerio ne permet pas de saisir le poids du corps car les épaules étroites et la minceur du buste sont anatomiquement invraisemblables. De plus, les galons noirs brodés d'or découpant les épaules par un effet graphique occultent complètement le volume du corps. Les drapés du vêtement tombant à la verticale cachent d'une autre manière l'anatomie réelle au profit d'un effet pictural gracieux.

Les *Anges musiciens* ont été réalisés avec plus d'attention aux volumes. Les recherches plastiques y sont plus visibles. L'ange au psaltérion se courbe, penche la tête vers l'avant et soutient son instrument avec ses genoux **[Fig. 513]**. Dans cette posture, le corps ramassé et sans cou fait masse. L'ange aux cymbales qui

au contraire se détend, plie et croise les jambes comme accroupi dans sa lévitation. La rondeur de ses genoux qui l'inscrit dans un triangle lui confère une assise solide **[Fig. 531]** même sans repère perspectif ou de comparaison du fait de son isolement. Les encadrements qui répartissent les personnages dans chaque compartiment, conservés pour deux d'entre eux seulement, soulignaient l'individualité des figures et rehausseraient la monumentalité de chacune d'elle en les détachant sur un fond sobre mais riche, bleu constellé d'or.

Les drapés

Les drapés de l'ange à la viole, très travaillés, produisent un effet décoratif **[Fig. 532]** très voisin des peintures franco-flamandes de la fin du XIV^e^ siècle[702]. La comparaison peut se faire avec le manteau de Jean Baptiste conduit devant Hérode des *Petites Heures* (1375-1380 et vers 1380-1385 ? Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 211) **[Fig. 445]** surtout au niveau de leurs volutes tuyautées.

Mais d'autres vêtements tombent aussi en plis lourds et cassés, anguleux comme chez les anges jouant des cymbales **[Fig. 531]**, de la double-flûte ou du luth **[Fig. 533]**, ainsi que pour l'ange jouant de la bombarde dû à la main de l'assistant de Jaquerio **[Fig. 534]**.

Claude Lapaire compare ces drapés à ceux de Matteo Giovannetti **[Fig. 535]** à Avignon et Villeneuve-lès-Avignon notamment dans cette application à figurer la doublure des vêtements. Il remarque que Jaquerio a emprunté son graphisme sous-jacent « aux grands modèles du milieu du XIV^e^ siècle, mis à la mode à la cour d'Avignon par Matteo Giovannetti, il se complaît dans les pans du manteau terminés en longues traînes, dans les tissus enveloppant les épaules et les bras, dans le jeu des revers dessinant des courbes sinueuses »[703].

Nous retiendrons ce rapprochement entre les artistes, mais non la description de Claude Lapaire comme des drapés composés de « courbes sinueuses ». Car comme nous l'avons déjà observé, les drapés plutôt anguleux produisent une impression de volumes solides et durs comme ceux de statues. La comparaison entre les anges musiciens de la chapelle de la Vierge de la cathédrale du Mans (1370-1378) **[Fig. 536]** et le saint Jean du Palais des Papes de Matteo Giovannetti peut mieux le montrer : au Mans, les plis sont curvilignes et convergents, sans cassure ni pesanteur. Le drap a pour propriété la fluidité. Les drapés du vêtement chez Matteo Giovannetti, en angles droits ou rectilignes soulignent l'impression de lourdeur. Ce type de plis cassés qui se retrouve chez Jaquerio finit par produire la même impression de dureté quasi minérale.

Les ailes

Les ailes sont formées de plumes qui ne sont enfermées dans aucun contour **[Fig. 537]**. Elles ne dessinent aucune surface mais suggèrent une texture et une épaisseur. Les plumes, longues et tendues, se colorient et se raréfient à l'extrémité et aux bords de chaque aile. On pourrait les compter. Le dégradé des couleurs contribue au sentiment de légèreté. En plusieurs endroits les plumes terminales rebiquent légèrement avec naturel **[Fig. 538]**. On les retrouve identiques chez l'ange Gabriel de l'*Annonciation* (vers 1415) de Jaquerio représenté dans la sacristie de Ranverso **[Fig. 539]**.

---

[702] LAPAIRE, *op. cit.* (cf. note 673), p. 241.

[703] LAPAIRE, *op. cit.* (cf. note 673), p. 236.

Les ailes peintes par l'assistant sont rendues d'une autre manière. Pour l'ange à la bombarde **[Fig. 540]**, l'aile est plus bigarrée, plus dense, couverte de nombreux petits traits pour créer un plan coloré mais produisant au final l'impression d'un pelage. L'autre ange à la trompette **[Fig. 541]** a des ailes représentées par un plan coloré avec certaines gradations de vert mais divisé par le contour des plumes. Ce procédé plus simple trahit une main qui n'atteint pas le niveau de Jaquerio.

Les couleurs

Le bleu du fond est en lapis-lazuli. Les nimbes et les étoiles sont en or[704], mais les couleurs appliquées sont assez limitées et peu contrastées. On trouve souvent du blanc, du vert et du rose tous deux pâles dans des teintes très nuancées sur le manteau, la robe et des ailes. D'après Claude Lapaire[705] la prédominance du blanc, la prédilection pour l'emploi de tons rosés, carmins, verts et délicat se retrouvent dans des œuvres de Jean Malouel, André Beauneveu et Jacquemart de Hesdin.

Ces couleurs pâles appliquées à la fresque ne rendent pas la douceur ou la texture du tissu, mais restituent des drapés et des volumes solides, durs et lisses comme ceux d'une statue en pierre. Cette impression souligne encore la pesanteur du corps et accentue la monumentalité de la figure.

4.3.3.10 - Comparaison : les *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées et de Saint-Bonnet

Les *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées et de Saint-Bonnet sont figurés sur un fond bleu parsemé d'étoiles d'or **[Fig. 542-543]** même si le bleu du second édifice n'est pas en lapis-lazuli et que ses étoiles sont en relief. Les physionomies sont voisines. L'ange de Jaquerio jouant d'une double-flûte - le mieux conservé - est comparable avec l'ange de Saint-Bonnet portant une mandore **[Fig. 544-545]**. La même coiffure bouclée et dorée est rendue par quelques lignes jaune clair et jaune foncé d'une même manière. Cependant Giacomo Jaquerio entoure encore les mèches de cheveux de lignes brunes d'un ton foncé tandis que le peintre de Saint-Bonnet les éclaircit et les rehausse de blanc. Chez les deux, les oreilles sont également grandes, comme vues de face. Les yeux sont mi-clos avec des paupières épaisses, mais les sourcils de Saint-Bonnet sont droits et tombants contrairement à ceux arqués de Jaquerio.

Quant aux drapés, une certaine parenté s'observe entre les deux décors. Les plis cassés de Jaquerio **[Fig. 546]** proches de ceux de Matteo Giovannetti sont également à rapprocher des drapés de Saint-Bonnet en particulier lorsqu'ils touchent le sol **[Fig. 547]**. D'autres forment aux bords des vêtements des volutes découvrant, à l'intérieur de la boucle qui se dresse, l'envers du tissu chez Jaquerio **[Fig. 548]** comme à Saint-Bonnet **[Fig. 549]**.

Il existe cependant des différences. Les robes épousent les corps des anges de Jaquerio, sans en contredire les masses qui contribuent à leur monumentalité. Les vêtements de Saint-Bonnet sont plus couvrants, tombent loin et indépendamment du corps, ils masquent les volumes naturels au profit de mouvements propres et purement formels. Deux comparaisons peuvent suffire : l'ange de Jaquerio tenant des

[704] LAPAIRE, *op. cit.* (cf. note 673), p. 236.

[705] LAPAIRE, *op. cit.* (cf. note 673), p. 241.

cymbales **[Fig. 517]** avec l'ange à la mandore de Saint-Bonnet **[Fig. 550]**, ou l'ange au psaltérion de Jaquerio **[Fig. 513]** avec l'ange de Saint-Bonnet jouant de la harpe **[Fig. 320]**.

Le peintre de Saint-Bonnet attache peu d'attention à la qualité plastique de la figure alors que Jaquerio y est plus sensible.

Pour les couleurs, on relève chez les anges de Jaquerio une prédominance du blanc, une prédilection pour l'emploi de tons rosés, de carmins et de verts. Ces couleurs pâles à fresque produisent sur un fond mat et nu l'impression de la pierre en s'affranchissant des détails pour privilégier les masses et le volume. Ce parti pris n'est pas celui du peintre de Saint-Bonnet. Ses couleurs sont plus variées, mêlant le rose, le vert, le jaune, le blanc, le bleu pâle, le rose pâle, l'orange et enfin l'or à détrempe et parfois à l'huile. Nous avons déjà observé son attachement à la représentation des motifs de tissu, jusqu'à l'excès, et sa volonté de suggérer des textures différentes ; autant de préoccupations étrangères à l'art de la fresque et à Giacomo Jaquerio.

4.3.3.11 - Conclusion

Le style de Giacomo Jaquerio relève du gothique international pour la finesse et l'élégance du dessin en premier lieu. Mais les volumes n'en sont pas moins palpables et les postures sont marquées par une forme de monumentalité. Il met au service de cette ambition une palette resserrée, des couleurs rares et peu contrastées, appliquées à fresque produisant des volumes lisses.

Les peintures murales de Saint-Bonnet ne s'apparentent aux œuvres de Jaquerio que par le premier aspect de son art, c'est-à-dire par sa dimension graphique : drapés cassés ou circonvolutions flottantes, visages mélancoliques aux yeux mi-clos. Mais celle-ci est poussée à son point extrême par le peintre de Saint-Bonnet, plus médiéval dans l'esprit, cherchant à représenter tous les détails dans leur séduction, le monde à sa surface. Il se situe donc à un pôle symétrique et opposé à Jaquerio. Chacun recoure à une gamme colorée conforme à ses intentions : riche et contrastée à Saint-Bonnet, restreinte et pastelle à Genève. Chacun retient la technique idoine : peintures à détrempe rehaussée à l'huile dans le premier cas ; peinture à fresque dans l'autre.

4.3.4 - Giacomo Jaquerio, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso

4.3.4.1 - Description

Dans le duché du Val de Suse **[Fig. 551]**, l'Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso **[Fig. 552 a-c]** a été fondée avec son annexe hospitalière vers la fin du XIII^e^ siècle par le comte Humbert III de Savoie comme une dépendance de l'abbaye Saint-Antoine-en-Viennois[706]. Cet édifice a été agrandi à plusieurs reprises entre les XII^e^ et XV^e^ siècles **[Fig. 553]**, et décoré continûment de fresques du XIII^e^ au XV^e^ siècle, dont une partie, ici traitée[707], est due à la main de Giacomo Jaquerio.

Chapelle de la Vierge (avant 1406)

La troisième chapelle nord abrite un riche programme iconographique et décoratif, principalement consacré à la vie de la Vierge, attribué à Giacomo Jaquerio lui-même, dans la première phase de sa carrière. Une grande partie du décor est perdue et ce qui en reste est par endroits très altéré et la *Dormition de la Vierge* se partagent la paroi nord **[Fig. 554]**. Dans les ébrasements de la fenêtre qui sépare les deux peintures, *Saint Eutrope* placé à gauche **[Fig. 555]** et *Saint Denis* est peint à droite **[Fig. 556]** comme à l'intérieur de niches. La *Visitation* **[Fig. 557]** et la *Nativité* **[Fig. 558 a-b]** se distribuent de part et d'autre de l'arcade ouvrant sur la nef. Sur la paroi ouest, en vis-à-vis de l'autel, l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple* **[Fig. 558 c]** occupent deux registres superposés. La voûte en berceau est bleu foncé, constellée et entourée d'une bordure verte fleurdelisée.

---

[706] GARDET, *op. cit.* (cf. note 668) p. 517.

[707] Pour les fresques de Ranverso, voir GARDET, Clément, « Les influences françaises, italiennes et germaniques dans les peintures savoyardes du XV^e^ siècle », *in Actes du 85^e^ congrès international des sociétés savantes : Chambéry-Annecy, 1960. Section d'archéologie*, 1960, p. 131-143 ; GARDET, Clément, « De la peinture dans les États de Savoie au XV^e^ siècle l'école de G. Jaquerio et les fresques de Saint-Gervais à Genève et de l'abbaye d'Abondance en Chablis », *Genava,* n.s. t. XI, 1963, p. 407-432 ; TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 275-286 ; GARDET, Clément, « Influences de l'art bourguignon sur l'art en Savoie au XV^e^ siècle », *Publication du Centre Européen d'Etudes Burgondo-médianes*, vol. 9, 1967, p. 52-58 ; CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 666) ; CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Les peintures du chœur de S. Antonio di Ranverso », *Antoniter-Forum,* vol. 6, 1998, p. 59-70 ; CANAVESIO, Walter, *Jaquerio e le arti del suo tempo*, Turin, 2000 ; GRITELLA, Gianfranco (dir.), *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano, 2001 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Sant'Antonio di Ranverso », *in* JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette (dir.), *Atlas culturel des Alpes occidentales. De la préhistoire à la fin du Moyen Âge,* 2004, Paris, p. 412-413, n° 229 ; BAIOCCO, Simone et BERARDO, Manuele, « Saint Antoine Abbé dans le Piémont », *in* BAIOCCO, Simone et BERARDO, Manuele (dir.), *Saints des hommes. L'image des saints dans les Alpes occidentales à la fin du Moyen Âge,* cat. exp., Milan, 2013, p. 119-137 ; COSTA, *op. cit.* (cf. note 661), 2015 ; COSTA, « Giacomo Jaquerio autour de 1415… », *op. cit.* (cf. note 661).

La *Dormition de la Vierge* **[Fig.554]** sur la paroi nord est datée vers 1415 sur la base de son schéma iconographique qui suppose la connaissance de l'art septentrional par l'auteur, en dépit de son état médiocre de conservation qui empêche de pousser plus loin l'analyse stylistique[708]. D'autres parties du décor sont datées avant 1406 parce qu'une visite pastorale atteste la présence du décor de la chapelle[709].

Paroi sud du presbytère (avant 1406)

Le cycle de la vie de saint Antoine se déploie sur la paroi sud du presbytère **[Fig. 559]** sur trois registres divisés en onze compartiments séparés par des bandeaux, décorés à la façon d'une mosaïque en opus sectile polychrome, ponctués de rosettes. Deux des compartiments ont totalement disparu et trois autres sont à moitié détruits. Sur le dernier registre, une corniche décorée de palmettes et de rosaces sépare le cycle narratif d'une scène champêtre composée de paysans et d'animaux[710] **[Fig. 560]**. L'*arcosolium* est orné d'une *Imago Pietatis*[711] et des *Armas Christis* **[Fig. 561]**. C'est pourquoi sur le bandeau qui les surmonte **[Fig. 559]**, cinq anges tiennent un drap d'honneur rouge. Deux *Imago Pietatis* se situent dans les lunettes des tympans au-dessus des portes qui conduisent vers la sacristie. Au bas du mur une décoration imite en trompe-l'œil des parements de marbres polychromes.

La partie haute relate la vie de saint Antoine d'après la tradition antonienne orthodoxe. Il s'agit d'épisodes de *la Vita Antonii* d'Athanase et de ses adjonctions tirées de la *Vita Pauli* de Jérôme[712]. Les trois premières scènes relatent la naissance spirituelle d'Antoine à travers l'épisode de la messe où le jeune Antoine entend l'appel de Dieu **[Fig. 562]**, celui de l'aumône faite aux pauvres **[Fig. 563]** et celui où sa sœur rejoint une communauté de moniales[713] **[Fig. 564]**. Dans le registre suivant, le saint, portant l'habit des chanoines antonins, quitte sa communauté pour son ascèse **[Fig. 565]**. Le compartiment suivant représente les tentations de la Luxure personnifiée par une princesse richement vêtue, et saint Antoine tourmenté par des diables **[Fig. 566]**. Le compartiment suivant est à moitié perdu et le dernier détruit en totalité.

Dans le dernier registre, le *Repas miraculeux d'Antoine et de Paul* **[Fig. 567]** et l'*Inhumation de saint Paul* **[Fig. 568]** occupent chacun un panneau. Celui dont une grande partie est perdue aurait représenté la

[708] ROMANO, Giovanni, « Giacomo Jaquerio 1402-1410 ? », *in* CASTELNUOVO et ROMANO, *op. cit.* (cf. note 370), (p. 393-397) p. 395 ; COSTA, *op. cit.* (cf. note 661), 2015, p. 20.

[709] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 37. D'après Elsig, elles s'apparentent aux peintures de la chapelle du Saint-Sacrement de Romans-sur-Isère par le même artiste, qui peuvent être datées vers 1401-1405.

[710] Sur l'influence des frères de Limbourg dans cette représentation, voir GARDET, *op. cit.* (cf. note 198), p. 517.

[711] À propos de cette iconographie, voir PANOFSKY, Erwin, « Imago pietatis. Contribution à l'histoire des types "Christ de Pitié"/"Homme de douleurs" et de la "Maria Mediatrix" », *in Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1997, p. 13-28 ; GAËTAN, Cassina, « La Messe de saint Grégoire du clocher d'Orsières », *Nos Monuments d'Art et d'Histoire, bulletin de la Société d'histoire de l'art en Suisse,* 1988, n° 1, p. 29-34.

[712] BAIOCCO et BERARDO, *op. cit.* (cf. note 707), p. 123.

[713] BAIOCCO et BERARDO, *op. cit.* (cf. note 707), p. 123.

prédication d'Antoine contre les Ariens d'Alexandrie **[Fig. 569]**, et le dernier compartiment complètement ruiné aurait pu être la représentation de sa sépulture[714].

L'*Imago Pietatis* sur l'*arcosolium*, datée de la seconde moitié du XV^e^ siècle, est due à l'école de Giacomo Jaquerio[715]. Selon Laurence Ciavaldini Rivière la *Vie de saint Antoine* est réalisée dans les années 1420 pendant la première campagne du peintre à Ranverso alors que le registre inférieur aux scènes champêtres est daté autour de 1430, au cours de la seconde campagne[716]. Simone Baiocco et Manuele Berardo situent au contraire l'intégralité des peintures de cette paroi dans la première campagne mais bien avant, entre 1406 et 1418[717]. Frédéric Elsig, enfin, considère la réalisation de ce décor comme antérieure à 1406 ainsi qu'une grande partie des fresques de la chapelle de la Vierge[718].

Paroi nord du presbytère (vers 1415)

Sur la paroi nord en vis-à-vis de la *Vie de saint Antoine* **[Fig. 570 a]**, la *Vierge à l'Enfant* trône entre deux fenêtres et se penche vers un donateur agenouillé à ses pieds. Deux anges tendent un drap d'honneur derrière la Vierge. Ils sont abrités par un dais majestueux composé de gables délicats et de pinacles élancés[719] où trois anges musiciens prennent place pour offrir une image de la *Jérusalem céleste*[720]. Dans les embrasures des fenêtres, *Saint Jean Baptiste*, *Saint Antoine*, *Sainte Marthe* et *Sainte Marguerite*[721] sont figurés en pied. À l'extrémité droite de la lunette, sont peints les saints évêques *Nicolas* et *Martin* **[Fig. 570 b]**, et à l'opposé *Saint Michel* terrassant le démon. Le mur du bas abrite dans un registre horizontal une série de prophètes, originairement huit. Il en subsiste six bien conservés grâce aux stalles qui les ont protégés. Le prophète couronné est identifié avec le Roi David[722], l'autre à droite possiblement Habacuc, et le personnage avec son épée, l'avant-dernier de la série, peut être Isaïe[723] Celui avec, sa main droite posée sur le front et son regard dirigé vers le haut indique un prophète contemplant une vision divine. Il s'agit donc d'Ézéchiel dont le texte

[714] Selon BAIOCCO et BERARDO, *op. cit.* (cf. note 707), p. 125.

[715] CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 707), 1998, p. 61.

[716] CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 707), 1998, p. 61-62.

[717] BAIOCCO et BERARDO, *op. cit.* (cf. note 707), p. 123.

[718] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 40.

[719] Le trône majestueux est rapproché du banc daté vers 1400 actuellement dans l'église paroissiale de Morogues mais originairement destiné à la Sainte-Chapelle de Bourg. Voir CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 370), p. 43 ; COSTA, *op. cit.* (cf. note 661), 2015, p. 58 ; COSTA, « Giacomo Jaquerio autour de 1415… », *op. cit.* (cf. note 661), p. 12.

[720] CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 707), 1998, p. 64.

[721] Le dragon dont sort vainqueur sainte Marguerite est une allusion à la maladie que les Antonins soignaient. C'est peut-être une des raisons de sa présence au côté de saint Antoine. Voir COSTA, *op. cit.* (cf. note 661), 2015, p. 42.

[722] Le roi David se trouve rigoureusement sous la figure de l'enfant Jésus sur les genoux de la Vierge. Laurence Ciavaldini Rivière interprète ce dispositif axial comme la relation symbolique entre l'enfant Roi et le Roi musicien, et le rappel de la relation généalogique puisque le Messie est issu de la souche de David. Voir CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 707), p. 63.

[723] COSTA, *op. cit.* (cf. note 661), 2015, p. 35.

est marqué par des visions prophétiques, dont deux en rapport avec Jérusalem et son Temple[724]. À gauche, deux prophètes non identifiés complètent la série. À l'occasion de la restauration de 1914[725], est apparue une inscription au-dessus de la bande inférieure des peintures, rien moins que la signature du peintre : « (picta) fuit ista capella p(er) manu(m) Jacobi Jaqueri de Taurino » **[Fig. 570 c]** autrement dit « cette chapelle fut peinte par Giacomo Jaquerio de Turin ».

Laurence Ciavaldini Rivière estime que la *Vierge à l'Enfant* et les saints dans le registre supérieur sur la paroi nord sont réalisés dans les années 1420 ainsi que la *Vie de saint Antoine* sur la paroi sud du presbytère. Dans le registre inférieur, la série des prophètes de la paroi nord et le cortège de paysans sur la paroi sud, à même hauteur, sont datés autour de 1430 comme appartenant à la seconde campagne[726]. Frédéric Elsig date l'ensemble les peintures de la paroi nord vers 1415 ainsi que les *Quatre Évangélistes* de la sacristie[727]. Alessandra Costa les estime un peu postérieurs aux *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève (vers 1414), sensiblement contemporains de la réalisation des tableaux de *Vocation de saint Pierre* et de la *Libération de saint Pierre* de Turin (vers 1415)[728] en insistant sur l'itinéraire de Jaquerio en Italie et en France. Ceci à partir du contexte historique et des recherches sur la source iconographique de cette œuvre[729].

Les armoiries du commanditaire qui se tient aux pieds de la *Vierge à l'Enfant* ont disparu de l'écu en raison de l'altération de la fresque. Cependant en admettant une datation vers 1415, on peut supposer qu'il s'agit de Jean de Polly, précepteur de Saint-Antoine de Ranverso en 1409, abbé de l'ordre entre 1427 et 1438[730].

Sacristie (vers 1415-1435)

Dans la sacristie qui flanque du côté sud l'édifice, l'*Annonciation* est peinte sur les écoinçons de la voûte à l'Est **[Fig. 571]**. La Vierge croise les mains, tient un livre de la main gauche et se penche vers Gabriel qui, à l'opposé et agenouillé, lui présente un lys. L'*Imago Pietatis* est située au-dessous de la fenêtre qui sépare les deux personnages **[Fig. 572]**. Sur la paroi ouest, le *Jardin des Oliviers* occupe le dessus de l'entrée de la sacristie **[Fig. 573]**. Sur la paroi sud, *Saint Pierre* et *Saint Paul* sont représentés avec leur attribut respectif, la clé et l'épée, de part et d'autre d'une fenêtre **[Fig. 574]**. La paroi nord montre la *Montée au Calvaire* **[Fig. 575]** au dessin plus appuyé, aux lignes plus épaisses et plus voyantes. Couronnant le tout, les

[724] COSTA, *op. cit.* (cf. note 661), 2015, p. 35.

[725] Pour ce travaux de restauration, voir BERTEA, Cesare, *Gli affreschi di Giacomo Jaquerio nella Chiesa della Abbazia di S. Antonio di Ranverso*, Turin, 1914.

[726] CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 707), 1998, p. 61-62.

[727] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 38.

[728] COSTA, « Giacomo Jaquerio autour de 1415… », *op. cit.* (cf. note 661), p. 11.

[729] COSTA, « Giacomo Jaquerio autour de 1415… », *op. cit.* (cf. note 661).

[730] COSTA, « Giacomo Jaquerio autour de 1415… », *op. cit.* (cf. note 661), p. 15.

Quatre Évangélistes écrivent sur des cathèdres à pupitres amovibles dans chaque compartiment de la voûte **[Fig. 576 a]**.

Au sujet de la *Montée au Calvaire*, Clément Gardet remarque que les lances, les hallebardes, les haches, les piques et les massues évoquent la *Bataille de San Romano* de Paolo Uccello (vers 1456, Paris, Musée du Louvre) alors que les visages grimaçants et grotesques sont davantage la marque d'influences germaniques. Il en fixe la date vers 1440[731]. Frédéric Elsig la date dans les années 1430 où la qualité expressive de l'art allemand est révélée et transmise par le concile de Bâle[732] alors qu'il situe les *Quatre Évangélistes* ainsi que les peintures de la paroi nord du presbytère vers 1415[733] en constatant leurs influences sur les fresques de la Capella Gallieri de Santa Maria della Scala de Chieri (vers 1414-1418)[734] **[Fig. 577]**. Golay Laurent date toutes les peintures de la sacristie vers 1410-1415 dans un même laps de temps malgré la différence stylistique de la *Montée au Calvaire*[735]. Enfin, un dernier livre sur les peintures de Savoie publié en 2006, situe tous les murs de la sacristie à une même époque aussi, mais vers 1420-1425[736].

4.3.4.2 - Analyse stylistique des œuvres de Giacomo Jaquerio (vers 1415)

Nous reprenons la datation de Frédéric Elsig et observerons principalement le style des peintures de la paroi nord du presbytère qui est signée, et les peintures de la sacristie parce qu'ils peuvent être datées vers 1415, exceptée la *Montée au Calvaire* (vers 1435), à peu près contemporaines des peintures de Saint-Bonnet.

Les physionomies

Le visage de saint Jean Baptiste à côté de la *Vierge à l'Enfant* de la paroi nord offre les traits connus, vus dans les *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées ; un front haut, deux arcades dessinées d'un dessin fin et rond participent du dessin du nez, fin mais proéminant comparé au reste du visage : la bouche et son menton. L'oreille est vue à plat malgré le visage de trois-quarts. Les yeux clairs montrent un l'état

731 GARDET, *op. cit.* (cf. note 198), p. 518.

732 ELSIG, Frédéric et SCHÄTTI, Nicolas, « Le contexte artistique », *in* ELSIG, Frédéric et MENZ, Cäsar (dir.), *Konrad Witz : le maître-autel de la cathédrale de Genève, histoire, conservation et restauration,* Genève, 2013, (p. 176-193), p. 178 ; ELSIG, *op. cit.* (cf. note 55), p. 40.

733 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 38. Par contre, Giovanni Romano considère que les fresques de Chieri sont antérieures à celles de Ranverso. Voir ROMANO, Giovanni, « Tra la Francia e l'Italia : note su Giacomo Jaquerio e una proposta per Enguerrand Quarton », *Hommage à Michel Laclotte : études sur la peinture du Moyen âge et de la Renaissance,* Milan et Paris, 1994, (p. 173-188) p. 180.

734 Pour les fresques, voir GAGLIA, Pierluigi, « Maestro della Cappella dei Galliri, 1415-1420 ? : Storie di San Giovanni Battista, evangelisti e personaggi biblici. Chieri, Dumo (capella del campanile) », *in* CASTELNUOVO et ROMANO (dir.), *op. cit.* (cf. note 370), p. 389-392 ; GALLINA, Simona/MATTA, Cesare/VARETTO, Michelangelo (dir.), *La Gallieri svelata : nuova luce nella Cappella per il ciclo di affreschi di San Giovanni Battista*, Turin, 2009 (pour des travaux de restauration).

735 GOLAY, Laurent, « Jaquerio, Giacomo », *SIKART. Lexikon zur Kunst in der Schweiz,* dictionnaire en ligne, consultée en 2019. URL : http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=9606320

736 CASTELNUOVO/DONATO/PAGELLA/ROSSETTI BREZZI, *op. cit.* (cf. note 217), p. 58-63.

d'esprit méditatif **[Fig. 578]**. Enfin des cheveux bouclés sont rendus par des courbes graphiques ainsi que le visage de *Sainte Marguerite* **[Fig. 579]**.

Le visage de la *Vierge à l'Enfant* **[Fig. 580]** composé des traits plutôt doux semble inspiré de la *Vierge à l'Enfant* du vitrail de la famille Troussau, de la cathédrale de Bourges, réalisé vers 1404-1406[737] **[Fig. 581]**. Nous trouvons une similitude au niveau du nez et des sourcils qui sont presque identiques et de la coiffure bouclée divisée en son milieu au sommet du front bombé. L'auteur du vitrail pourrait avoir eu connaissance du carnet de dessins de Jacquemart de Hesdin (New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 346, f. 1v) aux traits discrets **[Fig. 582]**, dont Jaquerio aurait une connaissance indirecte[738]. L'archange Gabriel de l'*Annonciation* de la sacristie a un profil singulier, un front rond et un nez pointu, presque en trompette **[Fig. 583]**, comparable à celui de sainte Elizabeth de la *Visitation* dans les *Petites Heures* du même Jaquemart Hesdin (1375-1380 et vers 1385-1390 ? Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 32v) **[Fig. 584]**.

Les prophètes dans la partie inférieure de la paroi nord ont une expression plus sévère. Le Roi David **[Fig. 585]** a une bouche close, un regard fixe et pourtant lointain, des cheveux coupés et une barbiche taillée à la mode aristocratique du temps. Ce portrait parfaitement de face en impose. Les visages d'autres prophètes saisis dans des postures variées sont aussi marqués par la même qualité **[Fig. 586-587-588]** mais certains tranchent par leurs traits plus rustiques ou leur air sévère. Laurence Ciavaldini Rivière remarque que le prophète en profil « simple et néanmoins personnalisé » évoque le répertoire de Giotto[739]. Elle y voit également les « portraits très réalistes des habitantes du terroir[740] ».

Les mains

Les personnages se distinguent aussi par leurs mains. Celles de la Vierge **[Fig. 589]** sont très fines et, pour cette raison, les doigts bien détachés les uns des autres. Ils ne se rejoignent qu'à leur extrémité en un mouvement raffiné. Les mains des prophètes (vers 1415) **[Fig. 588]** montrent au contraire une certaine épaisseur, les doigts sont plus pulpeux. Les saints au registre supérieur, comme saint Jean Baptiste, se situent à mi-chemin entre les deux extrêmes **[Fig. 590]**.

Les drapés

Les drapés des vêtements forment à hauteur des chevilles, des pieds et du sol, des plis cassés et anguleux, chez *Saint Antoine* **[Fig. 591]** comme pour les vêtements flottants dans le ciel des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées réalisés un peu tôt. La comparaison peut pareillement se faire avec les drapés de Matteo Giovannetti **[Fig. 592]**. Ils sont également présents dans les *Quatre Évangélistes* de la sacristie **[Fig. 593]** produisant une impression de solidité et de dureté, comme s'ils étaient fixés dans la pierre.

---

[737] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56), p. 51 ; COSTA, « Giacomo Jaquerio autour de 1415… », *op. cit.* (cf. note 661), p. 12.

[738] COSTA, « Giacomo Jaquerio autour de 1415… », *op. cit.* (cf. note 661), p. 11.

[739] CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 707), 1998, p. 62.

[740] CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 707), 1998, p. 62.

Les corps

Les saints et les prophètes font l'objet de deux traitements différents. Les premiers sont en pied et en action, alors que les seconds s'inscrivent dans des cadres qui masquent le bas des corps. *Sainte Marguerite* est en mouvement, son corps entier est sinueux, en S, animé de tensions à l'image du dragon dont elle jaillit, **[Fig. 594]**. L'effet est élégant et gracieux. Saint Michel terrassant le diable est lui aussi tout en courbes.

À leur légèreté et leur souplesse, les prophètes opposent leur immobilité, leur corps massifs et lourds. Le Roi David **[Fig. 585]** produit une impression imposante non seulement par sa physionomie dure et sévère, mais aussi par sa posture frontale. D'autres prophètes, saisis de trois quarts **[Fig. 586]**, imposent également leur présence et leur dignité. Leur corps engoncé dans des accessoires vestimentaires (David) ou d'amples drapés, élargissent leur silhouette et leur assise.

Saints et prophètes relèvent d'esthétiques différentes. Pour les premiers, les *Heures du Maréchal de Boucicaut* (Maître de Boucicaut et assistant, vers 1405-1408 ou 1413-1415 Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2) ont servi un modèle[741]. D'après Alessandra Costa, la posture de saint Michel de Ranverso est une citation du folio 11v. La *Sainte Marguerite*, sur la même paroi, provient du folio 40v pour la pose, et dans une moindre mesure pour l'habit **[Fig. 595]**. Les saints évêques, Nicolas et Martin, de Jaquerio **[Fig. 570 b]** sont comparés avec les saints Pierre et Paul du folio 17v **[Fig. 596]**. Mêmes les pieds de saint Jean Baptiste semblent le décalque du même saint du folio 13v. D'après Costa, les prophètes de Jaquerio pourraient avoir pour modèles les figures monumentales des vitraux conçus par André Beauneveu pour la Sainte-Chapelle de Bourges, plus tard transférés dans la cathédrale Saint-Étienne de Bourges (vers 1400)[742] **[Fig. 597]** après la destruction de 1756[743]. Costa souligne l'analogie entre les deux œuvres surtout au niveau des attitudes variées et de la force d'expression, disant que certains prophètes de Ranverso représentés sans chapeaux ou turbans sont similaires. L'artiste se conforme donc à des conventions, choisit entre différents styles en fonction de la signification ou de la destination d'une représentation[744].

Les ailes des anges

On reconnait pour les plus caractéristiques les ailes des anges de Genève, mais ici mieux conservées, dans leurs silhouettes et leurs couleurs. Elles sont longues et flexibles, très effilées et imperceptiblement cambrées à leur extrémité. Celles de l'archange sont fournies, composées de plumes abondantes et colorées, disposées comme en éventail et sans contour. Plus petites, les ailes sont alors de simples surfaces claires aux plumes dessinées **[Fig. 598]**.

---

[741] COSTA, *op. cit.* (cf. note 661), 2015, p. 39 ; COSTA, « Giacomo Jaquerio autour de 1415… », *op. cit.* (cf. note 661), p. 16.

[742] Pour les vitraux, KURMANN-SCHWARZ, Brigitte, « Les vitraux de La Sainte-Chapelle de Bourges », *in* SALAMAGNE, Alain (dir.), *Le palais et son décor au temps de Jean de Berry,* Tours, 2010, p. 171-179.

[743] COSTA, « Giacomo Jaquerio autour de 1415… », *op. cit.* (cf. note 661), p. 12.

[744] Pour la conception de la mode, voir KITZINGER, Ernest, *Byzantine art in the making : main lines of stylistic development in Mediterranean art, 3th-7th century,* Cambridge, 1977, p. 71. Pour la conception de la mode, voir aussi KITZINGER, Ernest, *The Art of Byzantium and the Medieval West : Selected Studies,* Indiana University, 1976.

Bordure et traitement du fond

Les saints et les prophètes dans les ébrasements des fenêtres sont abrités par des éléments architecturaux majestueux. Des représentations de rosaces ornent les écoinçons des fenêtres comme de vraies roses mais de petit format. D'autres parties de la paroi sont ornées avec de faux parements multicolores en marbre. L'encadrement des prophètes, accrochant la lumière venant de la droite, produit un effet de relief et de vérité.

Ce décor fait d'éléments architecturaux en trompe-l'œil est ancré dans la tradition avignonnaise[745] comme les fresques de Matteo Giovannetti dans la chapelle Saint-Martial du Palais des Papes. Des parements en marbre surmontés d'arcatures y occupent le bas des murs et favorisent l'illusion des scènes représentées plus haut dans des espaces en perspective, calibrés aux volumes des murs[746]. Mais cet autre degré de complexité n'est pas visé à Ranverso.

Représentation de l'espace

Les figures de la paroi nord sont disposées sur un fond simple sans suggestion d'espace sauf pour les *Saints Évêques Nicolas* et *Martin* debout sur un sol en damier évoquant une profondeur **[Fig. 570 b]**. Dans la sacristie, la plupart des personnages se détache sur un fond uniforme à l'exception du *Jardin des Oliviers* **[Fig. 573]** qui suppose la peinture d'une clôture au second plan. C'est dans la voûte que se concentrent les efforts perspectifs avec les *Quatre Évangélistes* assis chacun dans une cathèdre saisie de face **[Fig. 576 a]**. La perspective y est alors outrée, selon un procédé courant, qui fut aussi celui de Jean de Beauneveu dans la peinture des trônes **[Fig. 324]**.

Couleurs et dessin

Jaquerio exploite des lignes pour définir la forme dans la sacristie de Ranverso comme dans la chapelle des Macchabées de Genève, vue au chapitre précédent. Les sourcils, les yeux et les cheveux sont soulignés par des lignes claires et voyantes, fines pour la Vierge **[Fig. 580]** et les personnages féminins, mais aussi plus appuyées pour des physionomies plus typées. Il s'agit bien d'une constante puisqu'on la retrouve dans les fresques antérieures à 1406, dans la chapelle de la Vierge **[Fig. 599]**, ou dans celle, très certainement postérieure, de la *Montée au Calvaire* (vers 1435) **[Fig. 600]**.

Dans la peinture de détail, le dessin prend l'aspect de lignes très apparentes qui suggèrent les veinures du bois de la croix ou la texture d'une cotte de mailles **[Fig. 601]**. Cette qualité graphique rend l'image plus

[745] COSTA, *op. cit.* (cf. note 661), 2015, p. 26.

[746] Ces décors faits d'éléments d'architecturaux sont transmis à Jaquerio à travers le décor du Maître de Montiglio dans la chapelle funéraire de la famille Rivalba (1353) du cloître de l'Abbazia di Santa Maria di Vezzolano (Albugbabi, Asti) (COSTA, *op. cit.* (cf. note 661), 2015, p. 26). Pour le Maître de Montiglio voir NOVELLI Santina, « Il Maestro di Montiglio dal Monferrato a Quart », *in* ROMANO, Serena et ZARU Denise (dir.), *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.), actes de colloque, 24-26 mai 2012, Université de Lausanne,* Rome, 2013, p. 295-319.

expressive. Cette manière de faire fut transmise à des peintres jaqueriens, auteurs des fresques du Castello di Fénis[747] réalisées entre 1415 et 1420[748] par l'atelier du peintre[749] **[Fig. 602]**. L'ange qui recueille le sang du Christ dans son calice, témoigne de cet usage du dessin sous une forme simplifiée, presque caricaturale : les cheveux sont composés de quelques lignes jaunes et orange, et les ailes se réduisent à quelques grosses lignes blanches et roses appliquées au pinceau. Les fresques du Castello della Manta[750], vers 1420[751] **[Fig. 603]** s'inscrivent dans le même sillage. Sur le visage de Charlemagne autant de poils que de lignes. L'art y est bien sûr plus fin qu'à Fénis. Les deux suiveurs de Jaquario ont développé son art, chacun à sa manière, chacun à hauteur de son talent.

4.3.4.3 - Comparaison : les peintures du presbytère de Ranverso et les peintures de Saint-Bonnet

Les encadrements architecturaux provenant de la culture avignonnaise de Jaquerio peuvent être rapprochés des peintures de Saint-Bonnet. S'ils ne sont pas identiques, ils témoignent d'une volonté d'insérer l'iconographie religieuse dans l'espace du sanctuaire, en jouant des volumes architecturaux à disposition. Chacun exploitent les ébrasements des fenêtres bien qu'avec des intentions différentes, plus décoratives à Saint-Bonnet, plus architecturées à Ranveso. Les deux peintres cependant jouent du trompe-l'œil.

Les drapés de Jaquerio et de Saint-Bonnet offre ce double aspect souvent signalé : des plis cassés et solides, alternativement plats lorsqu'ils recouvrent le sol ou, au contraire, solides et volumineux, produisant

---

[747] Sur les fresques de Castello di Fénis voir GRISERI, *op. cit.* (cf. 671), p. 90, fig. 98-105 ; LANGE, Augusta, « I Conti della costruzione del castello di Fenis e le vicende della famiglia Challant : per una datazione degli affreschi », *in* CASTELNUOVO et ROMANO (dir.), *op. cit.* (cf. note 370), p. 58-70 ; ORLANDONI, Bruno et PROLA, Domenico, *Il castello di Fenis*, Aoste, 1982 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Le château de Fénis », *in* JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette (dir.), *Atlas culturel des Alpes occidentales. De la préhistoire à la fin du Moyen Âge,* 2004, Paris, p. 414-415, nº 230 ; CASTELNUOVO/DONATO/PAGELLA/ROSSETTI BREZZI, *op. cit.* (cf. note 217), p. 82-93 ; MILLET, Hélène, « Quels maillons entre "la Vierge au manteau" du Puy-en-Velay et celle du château de Fénis ? », *in* CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence/LEMONDE-SANTAMARI, Anne/TADDEI, Ilaria (dir.), *Mélanges offerts à Pierrette Paravy : vitalité et rayonnement d'une rencontre*, Grenoble, 2009, p. 47-57.

[748] Datation d'après CASTELNUOVO/DONATO/PAGELLA/ROSSETTI BREZZI, *op. cit.* (cf. note 217), p. 82.

[749] Pour la restauration entre 1983 et 1985 voir GIOIA, Barbara et GIOIA, Giorgio, « Restauro dei dipinti del castello di Fenis (Valle d'Aosta) attribuiti a Giacomo Jaquerio e aiuti », *Kermes,* Anno II, nº 4, 1989, p. 26-31.

[750] Sur les fresques de château de Manta voir BOTTA, Luigi/GEDDA, Alberto/SERRA, Mario, *Il castello della Manta*, Turin, 1991 ; ROETTGEN, Steffi, *Fresques italiennes de la Renaissance, II, 1400-1470*, Paris, 1996, p. 42-59 ; BAIOCCO, Simone/CASTRONOVO, Simonetta/PAGELLA, Enrica, *Arte in Piemonte. vol. 2 : Il gotico,* Turin, 2003, p. 124-132 ; GRISERI, Andreina, « Ricerca e restauri : per la Consolata, il Corpus Domini, la Manta, Pollenzo », *Studi piemontesi*, vol. 34, fasc. 2, 2005, p. 471-482 ; CASTELNUOVO/DONATO/PAGELLA/ROSSETTI BREZZI, *op. cit.* (cf. note 217), p. 140-151 ; SILVA, Romano, *Alla ricerca della Fontana di giovinezza : il programma iconografico degli affreschi della sala baronale del castello di Manta ; riflessioni e nuove proposte*, Pise, 2012 ; GENTILE, Luisa Clotilde, « Nel giardino di Valerano : araldica reale e immaginaria negli affreschi del Castello della Manta », *in* FERRARI, Matteo (dir.)*, L'arme segreta,* Florence*,* 2015, p. 249-264.

[751] Datation d'après CASTELNUOVO/DONATO/PAGELLA/ROSSETTI BREZZI, *op. cit.* (cf. note 217), p. 147.

à leurs bords une courbe sinueuse et graphique, par exemple pour le saint Jean dans les deux **[Fig. 604-605]** ou bien pour le saint Matthieu de Jaquerio et le saint Marc de Saint-Bonnet **[Fig. 606-607]**.

L'air mélancolique des physionomies se retrouve également dans les visages de Saint-Bonnet. Les yeux de Melchior de Saint-Bonnet **[Fig. 790]** sont mi-clos comme les yeux du Roi David **[Fig. 585]** qui dégagent un sentiment mélancolique[752]. Mais la facture diffère au niveau des dessins et des couleurs : Jaquerio définit les formes en exploitant des lignes claires tandis que le peintre de Saint-Bonnet privilégie les dégradés. Les sourcils de David se composent de poils représentés par des lignes très fines **[Fig. 608]**, ceux de Saint-Bonnet résulte d'une touche brune **[Fig. 609]**. De même, la barbe de David **[Fig. 610]** est dessinée poil après poil, alternativement noirs et ocres. Elle paraît comme teinte. Celle de Melchior, à Saint-Bonnet, a une facture plus picturale. Sa gradation, du brun clair au brun foncé, peut évoquer non seulement le volume de la barbe, mais aussi sa texture douce **[Fig. 611]**. Jaquerio définit les formes en principe par des lignes, tandis que le peintre de Saint-Bonnet les fait apparaître plus volontiers par des gradations de couleurs.

On le vérifie dans le rendu des vêtements. Le manteau de Joseph de Saint-Bonnet paraît velouté, les teintes changeantes du violet servent à la représentation des plis et des creux, mais suggèrent aussi la douceur du tissu, tandis que le manteau de saint Antoine sur la paroi nord s'avère d'exécution plus sèche et n'offre pas ces qualités **[Fig. 612-613]**.

La vraie fresque que pratique Jaquerio ne permet pas de restituer la texture de la surface par rapport à la *tempera* et les ajouts à l'huile de Saint-Bonnet. Ainsi, un manteau, une robe ou un phylactère, de matière et de nature différentes, ne sont pas différenciés dans leur aspect. Notre regard saisit l'ensemble du corps comme un tout, un « instantané », une masse se détachant sur un fond simple comme une silhouette monumentale, ce qui n'est pas le cas à Saint-Bonnet.

4.3.4.4 - Conclusion

Les fresques de Ranverso ont été réalisées vers 1415 peu après les travaux des *Anges musiciens* de la chapelle des Machabées. Partant, nous avons observé le même traitement des vêtements et de leurs volumes.

Ranverso offre cependant une variante. Sur la paroi nord du chœur, Jaquerio réserve deux types de figurations distinctes pour les saints et les prophètes ; les premiers souples à la grâce toute gothique ; les second plus présents et monumentaux. L'artiste joue sur leur physionomie, leur proportion, leur posture et l'encadrement. Chacun puise à des modèles différents ; enluminure dans le premier cas et peut-être le vitrail pour les seconds.

Les peintures de Saint-Bonnet n'offrent pas ce genre d'opposition. On y trouve en revanche le même goût pour le décor en trompe-l'œil, soulignant certaines parties du volume architectural, même si le

[752] D'après un entretien avec Laurence Rivière Ciavaldini en 2016.

vocabulaire décoratif n'est pas partagé. Parmi les différences importantes, la préoccupation pour les couleurs relevée à Saint-Bonnet fait place à un art plus dessiné chez Jaquerio, d'ailleurs transmis à ses élèves.

4.3.5 - École de Giacomo Jaquerio, *Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien*, Romans-sur-Isère, collégiale Saint-Barnard, chapelle du Saint-Sacrement

4.3.5.1 - Description

Romans-sur-Isère, située dans le département de la Drôme, en région Auvergne-Rhône-Alpes, à 100 kilomètres au Sud-Est de Saint-Bonnet **[Fig. 614]** possède des peintures murales dans le style jaquerien réalisées au début du XV^e^ siècle dans la collégiale Saint-Barnard[753] **[Fig. 615 a-c]**. Elles représentent l'histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien auxquels l'église a été dédiée et dont les corps auraient été transférés dès 840. Les peintures ornent l'intérieur d'une arcade de la chapelle du Saint-Sacrement qui réunit la chapelle Saint-Maurice (construite au début du XIV^e^ s.) correspondant aux deux travées orientales et la chapelle Saint-Etienne construite en 1440[754] **[Fig. 616]**.

L'intrado comporte quatre scènes, les plus basses de part et d'autre très effacées. Dans l'une, trois chevaliers sortent par la porte d'une ville, alors qu'en retrait trois autres personnages reçoivent la lettre d'un messager **[Fig. 617]**. Au-dessous, une autre peinture à moitié détruite **[Fig. 618]** ne laisse plus voir que trois drapeaux et un dais. Sur la partie opposée de l'arc, trois personnages se présentent au souverain pontife, le pape Sixte[755], qui leur aurait conféré le baptême à Rome[756] ; mais la scène prend place au pied d'un édifice identifié comme le Palais des Papes d'Avignon[757] **[Fig. 619 a-b]**. Une dernière peinture, à moitié effacée, comprend une foule de personnages et des drapeaux où l'on reconnaît les trois saints à leur auréole et le pape à sa mitre **[Fig. 620]**.

Les bordures qui encadrent les peintures sont similaires à celles de Giacomo Jaquerio et de son atelier[758]. Les bordures verticales, composées de motifs géométriques répétés, se retrouvent dans la chapelle de la Vierge (avant 1406) de Ranverso **[Fig. 558 a]** ainsi qu'à San Pietro de Pianezza (vers 1420) **[Fig. 509]**, au

---

[753] Pour les peintures murales, voir GARDET, *op. cit.* (cf. note 707), 1963 ; CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 370), p. 43 ; GAGNIÈRE, Sylvain, *Le Palais des Papes d'Avignon dans les fresques de Saint-Barnard de Romans (Drôme). Essai d'interprétation*, *Avignon au Moyen Age. Textes et Documents,* Avignon, 1983, p. 245-248 ; GAGNIÈRE, Sylvain, « Note complémentaire sur les fresques de Saint-Barnard de Romans (Drôme) figurant le Palais des Papes », *Annuaire de la Société des Amis du Palais des Papes et des Monuments d'Avignon*, vol. 65/66, 1988/1989, p. 47-53 ; CASTELNUOVO, Enrico, « Les fresques du cloître d'Abondance », ANDENMATTEN, Bernard et PARAVICINI BAGLIANI, Agostino (dir.), *Amédée VIII - Félix V, premier duc de Savoie et pape (1383-1451). Colloque 9, Ripaille-Lausanne, 23-26 octobre 1990*, Lausanne, 1992, (p. 405-418) p. 413 ; CASTELNUOVO/DONATO/PAGELLA/ROSSETTI BREZZI, *op. cit.* (cf. note 217), p. 178-179.

[754] THIRION, JACQUES, « L'ancienne collégiale Saint-Barnard de Romans », *in Congrès archéologique de France. 130^e^ session, 1972, Dauphiné,* Paris, 1974, (p. 361-410) p. 364.

[755] CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 370), p. 43.

[756] GAGNIÈRE, *op. cit.* (cf. note 753), 1983, p. 254.

[757] GAGNIÈRE, *op. cit.* (cf. note 753), 1989, p. 47.

[758] GARDET, *op. cit.* (cf. note 707), p. 415.

Castello de Fénis (1415-1420) **[Fig. 771]**, au Castello della Manta (vers 1420) et à Saint-Gervais de Genève (entre 1439 et 1446) **[Fig. 765]**. Les bordures horizontales, à motif de feuillages incluant un médaillon central, sont également présentes à la chapelle des Macchabées de Genève (vers 1414) **[Fig. 518-519]**, à la chapelle de la Vierge (avant 1406) **[Fig. 554]**, à la paroi sud du chœur (avant 1406) **[Fig. 559]** et à la sacristie (vers 1415-1435) **[Fig. 571]** de Ranverso, au Castello de Fénis (vers 1415-1420), au Castello della Manta (vers 1420), à San Pietro de Pianezza (vers 1420) **[Fig. 509]**, au cloître de l'abbaye d'Abondance (vers 1435-1440) **[Fig. 792]**. Le fond bleu foncé uniforme est ordinaire à Jaquerio et à son atelier. Il est encadré d'une autre couleur, cette fois-ci rouge.

4.3.5.2 - Attribution et datation

Clément Gardet, sur l'observation des bordures, reconnaît des travaux de l'atelier de Giacomo Jaquerio[759]. Enrico Castelnuovo les attribue, dans le catalogue d'exposition de 1979, à un artiste du Piémont-Savoie en lien avec Giacomo Jaquerio[760]. Puis, Sylvain Gagnière, historien et archéologue d'Avignon, identifie la façade orientale du Palais des Papes[761] **[Fig. 619 b]** et propose une date de réalisation entre 1400 et 1405, car le clocher de la cathédrale de Notre-Dame des Doms avec sa flèche pyramidale avait été conservée jusqu'au 12 janvier 1405. Elle ne sera restaurée que vingt-cinq ans plus tard, mais sans la reconstitution de la flèche d'origine que l'on aperçoit dans la peinture[762]. Frédéric Elsig suppose même une intervention directe de Jaquerio lui-même, au moins en partie, date les peintures vers 1401-1405 dans la phase correspondant aux peintures de la paroi sud du presbytère de Ranverso, et envisage un séjour de Jaquerio en Avignon autour 1401[763]. Concernant l'attribution à ce dernier, nous pouvons encore remarquer une similitude avec la *Montée au Calvaire* de la sacristie de Ranverso (vers 1435) **[Fig. 575]** : l'un des drapeaux flottants porte un motif d'animal qui symbolise le mal **[Fig. 124]**, sans compter quelques similitudes vestimentaires **[Fig. 621-622]**.

4.3.5.3 - Style des peintures de Romans

Les physionomies

Les visages de la plupart des personnages sont mutilés et ce qui en reste n'est pas dans un bon état de conservation[764]. Les trois personnages qui rencontrent le pape Sixte montrent néanmoins des traits peu appuyés **[Fig. 623]** : les yeux sont petits, la bouche aussi, mais les oreilles sont plus grandes. Ce que l'on voit ou devine est similaire aux personnages de Jaquerio sur la paroi sud du presbytère de Ranverso, réalisée

[759] GARDET, *op. cit.* (cf. note 707), 1963, p. 415.

[760] CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 370), p. 43.

[761] GAGNIÈRE, *op. cit.* (cf. note 753), 1989, p. 47.

[762] GAGNIÈRE, *op. cit.* (cf. note 753), 1989, p. 52.

[763] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 36.

[764] On ne trouve pas de documents concernant la technique originale et les travaux de restauration.

probablement avant 1406 **[Fig. 624]**. Nous pensons particulièrement aux grandes oreilles comme vues de face et très découpées.

Les mains

La représentation des mains n'est pas aussi raffinée qu'à l'ordinaire chez Jaquerio pour Ranverso. Pour autant qu'on peut en juger, le personnage recevant une lettre montre des doigts épais, courts et disposés en éventail **[Fig. 625]**. Ils n'ont pas la finesse que l'on remarque dans le *Repas Miraculeux* à la paroi sud de Ranverso **[Fig. 624]**. Celles du pape ne sont pas plus soignées **[Fig. 619 a]**.

Les corps

De façon générale les gestes et les mouvements des personnages de Romans paraissent plus raides et plus maladroits qu'à Ranverso. Le *Repas miraculeux* de saint Paul et saint Antoine, du presbytère de Ranverso propose, par exemple, une chorégraphie ondoyante de bras **[Fig. 626]**, qui n'a pas son équivalent à Romans dans la transmission de la lettre **[Fig. 625]**. Ici, la composition simplifiée et l'exécution grossière sont prises en défaut. D'autres personnages ont les poignets cassés, la main peinte à angle droit, d'ailleurs disproportionnée.

Les corps ne sont donc pas semblablement articulés. Les moines qui s'agenouillent au seuil de l'église pour reconduire saint Antoine quittant Ranverso **[Fig. 626]** inclinent leur tête et l'enfoncent dans le col de leur capuche, faisant ainsi disparaître leur cou. De même pour un des enfants de l'*Aumône aux pauvres* **[Fig. 563]** sur la même paroi, ce qui a pour effet de souligner le volume du corps et sa mobilité à l'intérieur de son enveloppe vestimentaire. À Romans, la tête reste posée droite au sommet d'un cou **[Fig. 623]**.

Les drapés

L'état défectueux des peintures de Romans ne nous permet pas de bien juger de la facture des drapés. Mais on peut relever le goût du peintre pour les vêtements de cour comme l'exige le cadre de la légende : surcot armorié, coiffe à plumet **[Fig. 617]**, chasuble ecclésiastique, simple mitre, chapeau de cardinal et mitre papale à triple couronne **[Fig. 169 a]**. Ils sont utilisés pour leur valeur narrative et sont nécessaires à la compréhension des scènes. Le peintre n'en tire pas tous les effets de matière et de couleur possibles.

La représentation de l'espace

Le peintre de Romans révèle son génie dans la peinture des architectures **[Fig. 619 a]**. C'est le cas avec la scène donnant à voir le Palais des Papes. Derrière l'enceinte et les volumes de la résidence papale fidèlement reproduite se devinent, plus en retrait, la cathédrale Notre-Dame des Doms avec sa flèche, vraisemblablement le clocher de la chapelle Saint-Martin ou sa tour, le fort Saint-Martin et enfin Notre-Dame du Château (chapelle Sainte-Anne)[765].

Cette impression relativement claire dans le placement des édifices résulte de la juste échelle des motifs au regard de leur éloignement. Un sentier, en vérité l'escalier du château, conduit notre regard vers le haut

[765] Identification des édifices d'après GAGNIÈRE, *op. cit.* (cf. note 753), 1989 p. 51.

de l'image et les lointains. Enfin, l'usage des couleurs contribue à la représentation d'une perspective atmosphérique empirique : les édifices lointains sont peints en bleu gris par rapport au Palais des Papes gris clair, qui présente un luxe de détails caractéristiques et justes : baies gothiques, meurtrières, mâchicoulis sur arcatures et courtines crénelées de hauteur inégale.

4.3.5.4 - Comparaison : les peintures de Romans et les peintures de Saint-Bonnet

Ce décor révèle des similitudes avec les peintures de Saint-Bonnet au niveau des motifs, plus rarement des compositions ou des détails. Un exemple : le pape Sixte et d'autres membres du clergé, campant devant le Palais des Papes, sont à rapprocher de Pilate en compagnie des Pharisiens de la chapelle de Saint-Bonnet **[Fig. 627-628]**. Ces personnages de cour proposent un tableau coloré un peu voisin ; mais les prélats chrétiens, pourtant plus nombreux, n'ont pas l'ampleur et ni les nuances colorées des personnages des Évangiles, par ailleurs plus animés et plus expressifs. Les personnages de Saint-Bonnet ont les épaules et les hanches plus larges, le tronc plus massif, des pieds plus solides, comme les donateurs agenouillés. Leur silhouette est plus complexe, davantage plastique. Les vêtements ont une richesse de plis, absente à Romans où les vêtements tombent droit à raz du sol et ne sont pas flottants **[Fig. 629-630]**.

Cette similitude ne nous semble pas le fait du hasard, car il s'en trouve d'autres. Les chevaux de Romans sont décorés de harnais fastueusement dorés comme à Saint-Bonnet. Ils sont représentés en raccourci ou de profil sur les deux sites **[Fig. 631-632]**. Certains par leur silhouette sont dans leur posture quasi-semblable, comme ce cheval relâché, au repos sans son cavalier, à l'encolure basse et à la bride pendante. À Romans, deux autres montures dans la même scène figurent en retrait, de profil mais opposées. Dans la *Crucifixion* de Saint-Bonnet, leur têtes sont juxtaposées et affrontées, mais dans les deux cas leur positions sont réfléchies et symétriques pour produire l'animation d'une troupe montée **[Fig. 633-634]**. L'autre scène de Romans bien conservée montre trois chevaux, dont un saisi de face et en raccourci selon un procédé que le peintre de Saint-Bonnet pratique aussi au profit d'un cavalier de dos **[Fig. 635-636]**.

Il convient également de comparer la porte de la ville de Romans avec celle de Saint-Bonnet, dont nous avons précédemment analysé l'italianisme pour son beffroi. L'architecture fortifiée est similaire dans l'organisation de l'édifice, comportant une première entrée monumentale, puis une seconde, réunies par un pont ou un passage **[Fig. 637-638]**. Les entrées sont pareillement en plein cintre, les murs percés d'archères au premier niveau et de croisées au second, crénelés au troisième, coiffés d'une tourelle ou d'un clocher au quatrième. En dépit de ce constat, la technique de représentation de l'espace perspectif et de l'architecture du peintre de Romans dépasse en qualité à l'évidence celle de Saint-Bonnet. Il détache mieux les volumes, projette davantage la première entrée en avant de la seconde, et y peint aussi des personnages qui sont plus à l'échelle. Il se montre aussi capable de faire un portrait d'édifice avec le Palais des Papes, le sujet l'y encourageant.

Dans le détail quelques physionomies, parmi les mieux conservées, autorisent des comparaisons. Un cardinal, coiffé de son chapeau rouge, est proche d'un ange musicien de Saint-Bonnet **[Fig. 639-640]** excepté pour la chevelure. Un autre personnage dont le front et les joues sont tout en rondeur a une morphologie

voisine de la Vierge de Saint-Bonnet **[Fig. 641-642]** ou même, de façon plus surprenante, de la donatrice de Saint-Bonnet **[Fig. 643]**.

Romans-sur-Isère se situe à mi chemin entre Chambéry et Avignon[766] et n'est pas éloignée de Saint-Bonnet. Il n'est pas exclu que le peintre de Saint-Bonnet ait étudié le décor de Romans quand il s'est rendu en Savoie.

Le peintre de Romans a réalisé la scène du Palais des Papes en profondeur, pour conduire notre regard jusqu'au fond du paysage, en jouant sur l'échelle décroissante des motifs, en liant les plans par un sentier, et par des effets chromiques. Dans le *Couronnement de la Vierge* de Saint-Bonnet l'effet de profondeur est limité à la seule porte monumentale au profit des surfaces ; celle du mur en général et celle de chacun de ses motifs en particulier, comme nous l'avons vu dans le chapitre des peintures de Meillonnas**.** Le vêtement de saint Michel et les rideaux rouges brodés du fond sont par exemple eux-mêmes ornés de motifs décoratifs **[Fig. 501]**. Tous ces détails minutieusement représentés et plaqués s'opposent à la construction d'un espace profond de type illusionniste. Ce sont là deux conceptions esthétiques différentes.

4.3.5.5 - Conclusion

L'attribution des peintures de Roman-sur-Isère à Jaquerio repose sur une forte similitude avec les peintures de Ranverso qu'il réalisa avant 1406, même si ici le style est un plus fruste, moins souple.

La proximité avec les peintures Saint-Bonnet est naturellement plus lâche mais tout de même troublante. Les concordances sont de motifs et reposent aussi sur certaines compositions ; elles témoignent peut-être d'une connaissance par le Maître de Saint-Bonnet des peintures de Romans. La proximité géographique entre les deux villes rend la chose très crédible. Pour autant les deux styles divergent en particulier dans la représentation de l'espace. Le peintre de Saint-Bonnet n'y excelle pas à la différence de l'artiste de Romans ; mais leurs préoccupations étaient différentes. Nous avons constaté que les couleurs employées pour le *Couronnement de la Vierge* **[Fig. 38]** arrêtent notre regard plutôt à la surface de la peinture et qu'elles abolissent de facto l'espace perspectif qui est au contraire recherché à Romans. Le poids d'une formation comme miniaturiste fait rester fidèle le Maître de Saint-Bonnet aux fondements de son art.

[766] CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 370), p. 43.

4.3.6 - Robin Favier ? *la Crucifixion*, Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle Saint-Paul l'Ermite

4.3.6.1 - Présentation

Saint-Antoine-l'Abbaye, à une vingtaine de kilomètres du Nord-Est de Romans et à quatre-vingt-dix kilomètres à l'Est de Saint-Bonnet **[Fig. 644]**, est une ancienne commune située dans le département de l'Isère en région Auvergne-Rhône-Alpes. L'église de Saint-Antoine-en-Viennois **[Fig. 645 a-c]** qui y a été consacrée en 1119 et achevée vers 1460, demeura longtemps un centre de pèlerinage car elle conservait des reliques de saint Antoine.

La seconde chapelle collatérale nord, bâtie au début du XV^e^ siècle par l'abbé Gérenton de Châteauneuf (1389-1405), dont on distingue encore les armes à la clé de voûte, est recouverte de peintures murales dues à différentes mains du XV^e^ siècle. L'une d'elle est l'objet de notre analyse stylistique, à savoir la *Crucifixion* attribuée à Robin Favier[767]. En cette église les peintures murales réalisées à la même époque sont les suivantes : deux saints sous une baie du transept nord dont l'un peut être identifié à saint Antoine, flanquant un mur de rinceaux décoratifs sur fond rouge qui évoque le décor de la Chambre du Pape au Palais d'Avignon[768] **[Fig. 646]** ; un paysage maritime dans la chapelle de la Trinité, la septième chapelle sud construite au début du XV^e^ siècle par Jean de Montchenu, cellérier de l'abbaye et commandeur de la commanderie de l'Abbatia di Sant'Antonio de Ranverso **[Fig. 647]** ; une image de six apôtres dont les têtes

[767] À propos de Robin Favier et de l'église elle-même, voir BELLET, Charles-Félix, « Peintures faites aux orgues de la cathédrale de Grenoble (1426) », *Bulletin d'histoire ecclésiastique et d'archéologie religieuse des diocèses de Valence, Gap/Grenoble/Viviers,* 14^e^ année, I^er^ livraison, janvier-février 1894, p. 196-199 ; DIJON, Hippolyte, « Les peintures murales et les tapisseries de l'Église de Saint-Antoine », *Bulletin de la Société d'archéologie et de statistique de la Drôme,* n° 31, 1897, p. 24-55 ; DIJON, Hippolyte, *L'église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné : histoire et archéologie,* Grenoble, 1902, p. 301-303 ; FONT-RÉAULX, M. de « Saint-Antoine-en-Viennois », *in Congrès archéologique de France. 86^e^ session à Valence et Montélimar en 1923*, Paris, 1925, p. 164-181 ; LABANDE, Léon-Honoré, *Les primitifs français : peintres et peintres-verriers de la provence occidentale,* Marseille, vol. 1, 1932, p. 82-83 et 225-226 (« Favier (Robin) », « Saint-Antoine-en-Viennois.-Église abbatiale. Fresques attribuées au peintre avignonnais Robin Favier.-vers 1426 ») ; GRAHAM, Rose, « A Picture-book of the life of St. Anthony the Abbot, executed for the monastery of Saint-Antoine de Viennois in 1426 », *Archaeologia,* vol. 83, 1933, p. 1-26 ; COCKERELL, Sydney C., « Two Pictorial Lives of St. Anthony the Great », *The Burlington Magazine,* vol. 62, n° 359, 1933, p. 59-76 ; CASTELNUOVO, Enrico, « École d'Avignon », *Art de France,* n° 1, 1961, (p. 283-287) p. 285 ; ROQUES, *op. cit.* (cf. note 75), p. 206-208 ; GRISERI, *op. cit.* (cf. 671), p. 22, fig. 31 a, b, c, d ; LACLOTTE, Michel, *Primitifs français,* Paris, 1966, p. 23 ; TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 272-275 ; QUARRÉ, Pierre, « L'église abbatiale de Saint-Antoine-en-Viennois », *in Congrès archéologique de France, 130^e^ session, 1972, Dauphiné,* Paris, 1974, p. 411-427, p. 419 ; THIEBAUT, Dominique, « Robin Favier ou Fournier », *in* LACLOTTE et THIEBAUT, *op. cit.* (cf. note 658), p. 210-213 ; FAUCHER, Frank, « Saint-Antoine-l'Abbaye Eglise abbatiale Saint-Antoine », *in Peintures murales médiévales…, op. cit.* (cf. note 11), p. 75-78.

[768] THIEBAUT, *op. cit.* (cf. note 767), p. 213.

sont mutilées dans la quatrième chapelle collatérale sud **[Fig. 648]** ; enfin la *Résurrection du Christ* en grisaille dans la seconde chapelle collatérale sud **[Fig. 649]**.

Robin Favier (ou Fournier), artiste avignonnais ayant séjourné en 1426 à Saint-Antoine-l'Abbaye, auquel fut confié la décoration de l'orgue de la cathédrale Notre-Dame de Grenoble en 1426[769], est reconnu, nous le verrons, comme l'auteur de ces peintures, notamment de la *Crucifixion* de la seconde chapelle collatérale nord, dite chapelle Saint-Paul l'Ermite. Il est également considéré comme le miniaturiste auquel on avait confié la décoration de deux livres relatant la vie de saint Antoine[770]. L'un de ces manuscrits, achevé le 14 avril 1426, et offert par le prieur Guigues Robert de Tullins à l'abbaye de Saint-Antoine-en-Viennois, est actuellement conservé à la Public Malta Library de La Vallette[771]. L'autre réalisé pour l'Abbazia di Sant'Antonio de Ranverso, de l'ordre de Saint-Antoine, à la demande de Jean de Montchenu (1442-1506), est conservé à la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florence sous la cote 143 (vers 1430) **[Fig. 650]**.

L'*Ensevelissement de saint Paul l'Ermite par saint Antoine* rapporté dans la *Légende dorée*[772] est représenté également dans les deux manuscrits et dans les fresques de l'Abbazia di Sant'Antonio de Ranverso réalisées par Giacomo Jaquerio avant 1406. Ces œuvres présentent ensemble une certaine parenté. Ainsi, Andreina Griseri a signalé, non sans réserve, que Robin Favier pourrait avoir joué un rôle d'intermédiaire entre Avignon et la région alpine en influençant Giacomo Jaquerio[773]. Dominique Thiébaut a suggéré au contraire que Robin Favier aurait lui-même étudié le cycle de la vie de Saint-Antoine dû à Jaquerio, en rappelant aussi que Robin Favier avait été chargé par Jean de Montchenu du décor du second manuscrit destiné à ce couvent[774].

4.3.6.2 - Description des peintures de la chapelle Saint-Paul l'Ermite

Sur le mur nord, sous une arcade trilobée, une sainte martyre non identifiée est figurée en buste, tenant une palme de la main droite **[Fig. 651]**. Le registre supérieur du mur ouest porte l'*Ensevelissement de saint Paul l'Ermite par saint Antoine*. Il n'en subsiste plus que des traces **[Fig. 652]**. Dans un paysage de collines et de boqueteaux, saint Antoine procède à l'enterrement avec l'aide de deux lions. Dans le registre inférieur, mieux conservé et plus visible, saint Christophe traverse une rivière, le Christ sur ses épaules **[Fig. 653]**.

---

[769] « Robio Faverii pictori civi Avenionensi et habitatori Sancti Anthonii Viennensis presenti, acceptanti et recipienti pro se et ssuis heredibus et in posterum quibuscumque successoribus ad….. ». Un prix-fait du 12 septembre 1426, nous donne ces précisions, voir BELLET, *op. cit.* (cf. note 767), p. 198.

[770] Sur les miniatures voir COCKERELL, *op. cit.* (cf. note 767) ; GRAHAM, *op. cit.* (cf. note 767) ; ROMANELLO, Elena, « Robin Fournier o Favier (?), *Vita Sancti Atonii Abbatis,* 1430 cica », *in* PAGELLA /ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), *op. cit.* (cf. note 268), p. 183 et 192-193, nº 107.

[771] L'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem a absorbé l'ancien ordre d'hospitalier de Saint Antoine en 1775. Puis en 1781, le manuscrit a été envoyé à la maison mère de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem à Malte. Voir GRAHAM, *op. cit.* (cf. note 767), p. 1.

[772] VORAGINE, *op. cit.* (cf. note 164), p. 116-118.

[773] GRISERI, *op. cit.* (cf. 671), p. 22.

[774] THIEBAUT, *op. cit.* (cf. note 767), p. 211.

Le registre supérieur du mur est porte six scènes de la vie de saint Antoine **[Fig. 654]**. Les thèmes sont empruntés à une *Vie de saint Antoine* rédigée au IVe siècle par saint Athanase d'Alexandrie : le démon exerce sa tentation avec de l'or ; saint Antoine est tourmenté par des diables ayant apparence de bêtes ; le Christ dans le ciel sanctifie les blessures du saint ; un faux moine l'incite à interrompre son jeûne ; Satan lui apparaît déguisé en petit personnage ; saint Antoine délivre un possédé du démon[775]. Enfin, dans le registre inférieur du mur, la *Crucifixion* est représentée sur un simple fond rouge **[Fig. 655]**, entourée d'un faux cadre sculpté peint en trompe-l'œil.

Le Christ crucifié est entouré et pleuré par sept anges. La Vierge et saint Jean adoptent des poses inhabituelles, mais naturelles, presque relâchées car ils sont d'une manière ou d'une autre accroupis. Marie est assise et essuie ses pleurs, alors que saint Jean croisant ses mains sur le devant de ses jambes, détourne son regard de la scène, l'air désolé. À ses côtés, saint Michel pèse deux âmes. À l'opposé, un donateur agenouillé et mitré est présenté par saint Antoine. Hippolyte Dijon a suggéré qu'il pourrait s'agir d'un abbé de Saint-Antoine-en-Viennois, peut-être Jean de Polley qui dirigea l'abbaye de 1427 à 1438[776]. Dominique Thiébaut, considérant comme possible l'hypothèse, n'exclut cependant pas d'y reconnaître aussi l'abbé Gérenton de Châteauneuf, le fondateur de cette chapelle, bien que sa datation des peintures murales (vers 1425-1430) soit postérieure à la fondation de la chapelle vers 1400[777].

4.3.6.3 - Attribution et datation

L'identification du peintre et la datation de ces peintures murales demeurent controversées. Le nom de Robin Favier a été proposé pour une ou plusieurs peintures de l'église de Saint-Antoine-l'Abbaye à l'exception de Graham Rose qui la conteste. Ce dernier pense que Robin Favier miniaturiste des deux manuscrits ne peut être l'auteur des peintures murales[778]. Marguerite Roques a daté la réalisation de la *Crucifixion* aux alentours de 1400, plus tôt que d'autres peintures murales de cette chapelle en rapprochant les anges de la *Crucifixion* de ceux du *Jugement dernier* de la collégiale d'Ennezat (1405) qui sera discutée plus loin. Elle attribue toutefois toutes les peintures du XVe siècle de cette église à Robin Favier[779]. Selon Georg Troescher, le *Saint Christophe* et la *Vie de saint Antoine* sont dus à une seule et même main, mais plus tardive et de qualité plus médiocre que celle de la *Crucifixion* qui peut être datée vers 1410[780]. Dominique Thiébaut attribue cependant toutes les peintures murales de la chapelle ainsi que d'autres peintures de l'église à la main de Robin Favier vers 1425-1430, ou du moins à son atelier, en se fondant sur la cohérence stylistique de l'ensemble[781]. Frank Faucher distingue la main de la *Vie de saint Antoine* (mur est) de celle du *Saint*

[775] THIEBAUT, *op. cit.* (cf. note 767), p. 212.

[776] DIJON, *op. cit.* (cf. note 767), 1902, p. 303.

[777] THIEBAUT, *op. cit.* (cf. note 767), p. 212.

[778] GRAHAM, *op. cit.* (cf. note 767), p. 11.

[779] ROQUES, *op. cit.* (cf. note 75), p. 207.

[780] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 274.

[781] THIEBAUT, *op. cit.* (cf. note 767), p. 211.

Christoph et de l'*Ensevelissement de saint Paul l'Ermite par saint Antoine* (mur ouest). La *Vie de saint Antoine* est considérée comme plus tardive que la *Crucifixion*[782].

4.3.6.4 - État de conservation et restauration

Les peintures murales de la Chapelle de Saint-Paul l'Ermite n'ont pas été couvertes au XVII^e^ siècle, mais repeintes au XVIII^e^ et entièrement refaites par un restaurateur avec de fortes retouches en 1949. Une dérestauration a été effectuée en 1973[783]. Elle fut suivie d'une ultime restauration exécutée en 1986 par Brice Lionel Moulinier à la demande des monuments historiques[784]. Ces interventions successives ont brouillé l'appréciation des peintures, tous les morceaux n'étant plus de qualité égale.

Nous proposons d'attribuer au maître, peut-être Robin Favier, la *Crucifixion*, dont la qualité est à l'évidence meilleure et montre une réminiscence de l'école siennoise qui exerçait une forte influence sur l'art avignonnais. Nous nous abstenons de nous prononcer pour les autres peintures à cause de leur état défectueux. Seule la *Crucifixion* nous retient dans la comparaison avec les peintures de Saint-Bonnet.

4.3.6.5 - Style de la *Crucifixion* de Robin Favier

Les physionomies

Les traits des personnages de la *Crucifixion* sont fins et relativement petits. La Vierge a des sourcils tombants mais des yeux fins. Elle a les traits davantage peints que dessinés, même l'arrête de son nez est plus ombrée que tracée **[Fig. 656]**. On tire les mêmes leçons de la face penchée du Christ **[Fig. 657]** ; ses contours sont par endroits indistincts, produits par des gradations de gris. Quant à saint Jean, ses traits se sont effacés, mais résultaient aussi d'effets colorés plus que dessinés au vu de ce qui reste **[Fig. 658]**.

Le travail de l'ombre est d'autant plus important que les personnages sont presque rendus en monochromie. On le vérifie avec le visage de saint Michel **[Fig. 659]**. Bien conservé, il est modelé comme celui du Christ en gris, modelé de blanc. Il paraît absorbé en lui-même, introspectif, presque mélancolique. La sérénité qu'il exprime est en accord avec la solennité du message angélique.

Ces physionomies qui donnent l'impression de personnages réservés et parfois mystérieux, s'inscrivent dans la tradition de l'école de Sienne qui eut une grande influence sur l'art de l'école d'Avignon au temps de la Papauté. Saint Michel peut être comparé au saint Dominique du polyptyque de Sainte Catherine réalisé *a tempera* en 1319-1320 et actuellement conservé au Museo Nazionale di San Matteo de Pise[785]. Leurs yeux

---

[782] FAUCHER, *op. cit.* (cf. note 767), p. 76.

[783] Voir FAUCHER, *op. cit.* (cf. note 767), p. 75.

[784] Le rapport sur les travaux de la restauration en 1986 ne précise pas cependant la technique originale, ni la méthode des travaux de restauration (LIONEL MOULINIER, Brice, *Rapport de l'étude générale des décors peints,* 1986, transmit par le Musée de Saint-Antoine-l'Abbaye). Nous n'en trouvons aucune trace dans la littérature. LIONEL MOULINIER, Brice, *Rapport de l'étude générale des décors peints,* 1986, transmit par le Musée de Saint-Antoine-l'Abbaye.

[785] Pour ce polyptyque, voir CASTRIS, Leone de, *Simone Martini,* Arles, 2007, p. 180.

mi-clos, leur bouche close et leur tête inclinée confèrent au deux personnages une sérénité méditative **[Fig. 660]**.

Les mains

Il est difficile de distinguer précisément la forme des mains à cause de la perte des couleurs. Néanmoins on les voit liées à de fins poignets et dans le prolongement du corps. Elles sont mobiles et souples. Animées d'une vie, elles concourent à la grâce des silhouettes et à l'expression des sentiments, elles disent la tristesse de Marie ou la lassitude de Jean. Pour ce faire, elles sont assez longues et traitées comme les visages, moins définies par des contours que par des dégradés. Les doigts des mains jointes de saint Jean et la courbe de ses poignets semblent dans leur disposition le fruit de l'observation **[Fig. 661]**.

Les corps

À l'exception du donateur, raide comme sa crosse, les personnages ont des poses recherchées. Bien que statique, le corps de chacun est animé d'un mouvement, d'une courbe ou d'une inclinaison qui n'est jamais gratuite. Celle de saint Michel est prolongée par son aile ouverte. Il semble ainsi prendre sous sa protection consolatrice la détresse de saint Jean. Son corps en légère torsion surmonté d'une petite tête et pourvu de doigts effilés a quelque chose du raffinement maniériste **[Fig. 655]**. Ceci n'exclut pas des modèles. La Vierge qui s'accroupit[786] et saint Jean qui se penche en arrière en joignant les mains sur son genou[787] se retrouvent dans d'autres *Crucifixions* du XIV^e^ siècle italien[788]. Mais le peintre en offre une interprétation sensible et inventive, voire intellectuelle.

On le vérifie avec le corps du Christ étonnamment lisse, étiré, asexué et presque sans plaies, comme un être surnaturel, voire incorruptible **[Fig. 666]**. Les stigmates sont à peine visibles. Sa silhouette, aux jambes jointes, forme un fuseau. Par sa forme, sa couleur et sa texture, il a l'aspect d'un bois flotté.

Les drapés

Les drapés sont savamment animés. Les plis du vêtement de saint Antoine tombent verticalement mais de façon étagée **[Fig. 662]**, quand ceux de la Vierge poursuivent au sol l'arrondi de sa silhouette **[Fig. 663]**. Dans le détail, ils montrent aussi un jeu de doublures et d'enroulements sans sécheresse, faits d'arabesques douces et sinueuses. Les robes des anges pleurants s'achèvent en torsades extraordinairement fluides, peut-être retouchées **[Fig. 655]**.

---

[786] Selon François Avril, la Vierge assise au sol de la *Crucifixion* a pris naissance dans la région de Rome sous l'influence des sculptures funéraires antiques, elle y est fréquente au XIV^e^ siècle, puis se diffuse en France. Elle se retrouve dans les *Petites Heures de Jean de Berry* (1375-1380 et vers 1385-1390 ? Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 63v). Voir AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 252. Pour cette posture, voir aussi MEISS, *op. cit.* (cf. note 375), p. 105-106, fig. 530 et 531.

[787] La partie inférieure du corps de saint Jean a été mutilée lors du percement de la porte du XVII^e^ siècle. Voir THIEBAUT, *op. cit.* (cf. note 767), p. 212.

[788] Par exemple, un tableau de la *Crucifixion* de Niccolò di Ser Sozzo (vers 1340, *tempera* sur bois, collection privée).

Les ailes

Les ailes de saint Michel sont faites de plumes vertes, plus mattes à mesure qu'elles s'allongent. Elles sont recouvertes de plumettes claires et transparentes faisant comme une espèce de duvet intérieur **[Fig. 664]**. Celles des anges pleurants, plus sommaires et rouges, s'éclaircissent aussi mais sont moins détaillées **[Fig. 665]**.

Représentation de l'espace

Les moulurations gothiques peintes en trompe-l'œil, à l'imitation d'un cadre en pierres sculptées, procure un certain effet de présence aux personnages **[Fig. 655]**. Mais à cette exception près, l'artiste semble indifférent dans sa composition à la représentation de l'espace. Le fond rouge annihile la profondeur. Sur ce fond absorbant, Robin Favier peint quelques reliefs géométriques plats et nus, où sont disposés de façon espacée et les uns à côté des autres les personnages saints.

Couleurs et dessin

Le peintre modèle les chaires comme les drapés, usant des couleurs et des dégradés. Il a retroussé la manche de saint Jean **[Fig. 661]** pour montrer la grâce du bras dans sa nudité et complexifier les volumes des plissés. Il concilie l'artifice et la sensibilité. Les aisselles du Christ se creusent par la densité de l'ombre, légère d'un côté **[Fig. 666]**, plus prononcée de l'autre pour suggérer un corps dans l'espace. De même pour le buste dont le contour gauche est plus marqué mais dégradé cependant, avec pour base un trait rouge. En résumé, il s'agit moins d'un contour - d'une ligne nette -, que d'une ombre étirée ou pour mieux dire effilée. La fusion entre le contour (le dessin) et l'ombre (la couleur) témoigne d'une technique d'expression particulière à Robin Favier. Le voile sur la tempe de la Vierge en offre un dernier exemple **[Fig. 656]**. Enfin, le peintre a représenté des anges pleurants monochromes, entièrement rouges sur un fond rouge **[Fig. 665]** ainsi que pour les *Quatre Évangéliste* du Temple Saint-Gervais (1346-1446) **[Fig. 770]**. Mais ici, à Saint-Antoine-l'Abbaye, ils semblent se détacher difficilement d'une demi-pénombre et donnent un caractère fantastique à la représentation d'un deuil qui autrement serait d'une intimité presque familiale**.**

4.3.6.6 - Comparaison : la *Crucifixion* de Robin Favier et les peintures murales de Saint-Bonnet

Nous pouvons établir quelques ressemblances entre ce décor et les peintures de Saint-Bonnet comme le fond rouge, les bordures composées d'éléments architecturaux en trompe-l'œil, même s'ils sont ici gothiques et non italianisants, et enfin les gradations subtiles qui témoignent d'une sensibilité proche.

Le peintre de Saint-Bonnet a accordé plus d'importance aux couleurs qu'au dessin comme nous l'avons observé plus haut : les contours sont relativement peu dessinés et les formes des motifs sont rendues par des dégradés d'une bonne facture. Il est aussi parvenu à représenter les surfaces de certains objets de diverses matières jusqu'à saisir leur texture, là où Favier travaille davantage le naturel des poses comme si la focale du réalisme des deux artistes s'effectuait sur des échelles différentes. Mais ils ont en commun l'usage de cette

ombre effilée que l'on repère par exemple à Saint-Bonnet sur le chaperon de Joseph **[Fig. 667]**, la tempe d'un ange **[Fig. 668]** ou le voile de la Vierge qui porte une fine ombre à son bord **[Fig. 669]**.

La différence entre les deux artistes est plus nette sur trois autres registres. Les couleurs tout d'abord. La palette du peintre de Saint-Bonnet est composée de couleurs plus variées, plus vives et plus contrastées avec abondance de dorures. Les fonds sont pleinement chargés de motifs décoratifs comme des lys dans le *Couronnement de la Vierge* **[Fig. 38]**, des trèfles noirs sur les voûtes de l'abside (les *Quatre Évangélistes* et les *Anges pleurants*) **[Fig. 26]**, etc. ; rien qui ne se retrouve dans le fond simple de Robin Favier, qui utilise aussi des teintes peut-être plus pastelles.

La représentation de l'espace les distingue aussi. Il se caractérise à Saint-Bonnet par une forme d'entassement ou d'encombrement, bourrant une étude de pièces de mobiliers ou privant la *Crucifixion* d'horizon par l'accumulation de personnages **[Fig. 33]**, alors que Robin Favier économise ses motifs, les isole pour les rendre plus visibles et singuliers. Cet artiste n'a pas l'horreur du vide. Le drame est individuel avant d'être collectif **[Fig. 655]**.

Enfin, Robin Favier montre une forme d'élégance qui tranche avec le caractère expressif et les physionomies presque caricaturales du peintre de Saint-Bonnet. Les deux crucifiés sont aussi très différents : transpercé de gros clous, sanguinolent, soufrant et rugueux à Saint-Bonnet ; presque patiné à Saint-Antoine-l'Abbaye. Les anges des deux sanctuaires partagent seulement le même fond rouge, mais la comparaison ne va guère au-delà. Les uns sont monochromes, petits, secondaires et clairsemés ; les autres bigarrés, traités comme de vraies figures en pied.

4.3.6.7 - Conclusion

Par-delà un goût commun pour les dégradés de couleurs et les effets finement ombrés, les peintres de Saint-Antoine-l'Abbaye et de Saint-Bonnet sont deux tempéraments différents. La *Crucifixion* attribuée à Robin Favier, peintre avignonnais, montre un caractère élégant et gracieux relevant de la tradition siennoise. Les visages aux traits fins expriment des sentiments retenus et parfois mystérieux. Les poses paraissent naturelles et les gestes souples. Le Christ crucifié évoque moins les souffrances physiques du martyr que le Messie déjà libéré de son corps. Le regard faussement détaché de Robin Favier, économisant ses effets, tranche très évidement avec la vision du peintre de Saint-Bonnet à la recherche d'une expressivité plus explicite, de physionomies plus marquées, de corps et de mouvements plus heurtés, de surfaces davantage saturées et plus colorées.

4.3.7 - Jean Bapteur

4.3.7.1 - Biographie

Jean Bapteur peintre originaire de Fribourg, connu depuis 1427 et mort en 1458 comme « pictor Domini »[789], s'est occupé de multiples tâches à la cour de Savoie, exécutant des miniatures, des tableaux ou des peintures héraldiques. Il est également l'auteur de décors de parades, de costumes de « momeries » pour des banquets, de cartons pour des tapisseries et des tentures funéraires, ou encore de décorations de bateaux, de salles d'apparat ou de portes de villes[790]. Il a voyagé en 1427, d'avril à juillet, pendant 108 jours, auprès du maréchal de Savoie, Manfred de Saluces, chargé des négociations en vue d'un traité de paix avec le duc de Milan pour sceller le mariage de Marie de Savoie avec le duc Filippe Maria Visconti. Ce voyage lui permit de visiter dix-neuf villes comprenant Milan, Padoue, Venise, Ferrare, Bologne, Florence, Rome et Sienne[791], dont il a ainsi pu découvrir la culture.

La *Vie de Saint Antoine* (Halle-Witterberg, Universitäts und Landes bibliothek Sachesen-Anhalt, ms I/D a/6)[792], dont le frontispice représente le duc de Savoie Amédée VIII s'agenouillant devant saint Antoine **[Fig. 670]**, est attribué par François Avril à Jean Bapteur[793]. Cette attribution est appuyée par Laurence Ciavaldini Rivière en raison d'une parenté dans le traitement du fond avec certaines miniatures de la première partie de l'*Apocalypse* (1428-1435, El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit.

---

[789] Pour la biographie de Jean Bapteur, voir EDMUNDS, Sheila, « New light on Bapteur and Lamy », *Atti délla Academia delle Scienze di Torino*, vol. 102, 1967-1968, p. 501-554 ; EDMUNDS, Sheila, « Jean Bapteur et l'Apocalypse de l'Escorial », *in* PARAVICINI BAGLIANI, Agostino (dir.)*, Les manuscrits enluminés des comtes et des ducs de Savoie,* Turin, 1990, p. 92-102 ; CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 663), p. 205-223 ; SARONI, Giovanna, *La biblioteca di Amedeo VIII di Savoia. (1391-1451),* Turin, 2004, p. 78-94 ; CASTELNUOVO, Enrico, « L'arte e gli artisti ai tempi di Amedeo VIII », *in* PAGELLA /ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), *op. cit.* (cf. note 268), p. 145-152 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, *Imaginaires de l'Apocalypse : pouvoir et spiritualité dans l'art gothique européen,* Paris, 2007, p. 59-65 ; ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 42-52.

[790] EDMUNDS, *op. cit.* (cf. note 789), 1990, p. 92.

[791] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 56), p. 43-44. Pour la mobilité des œuvres et des artistes de Savoie, voir également CASTELNUOVO, Enrico, « Voyages d'artistes, voyages d'œuvres : ou la quête des étoiles », *in* NATALE et ROMANO (dir.)*, op. cit.* (cf. note 59), p. 1-10.

[792] Pour cette miniature, voir ELSIG, Frédéric, « Vie de San Antonio, c. 1427 », *in* NATALE, Mauro (dir.), *El renacimiento mediterráneo : viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV.,* cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza et Valence, Museu de Belles Arts, Madrid, 2001, p. 298-301, nº 39 ; SARONI, Giovanna, *op. cit.* (cf. note 789), p. 82-83 ; SARONI, Giovanna, « Jean Bapteur. Vie de Saint Antoine. 1427 circa », *in* PAGELLA /ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), *op. cit.* (cf. note 268), p. 181 et p. 189-190, nº 103 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 789), p. 64.

[793] Voir AVRIL, François, « La Savoie », *in* AVRIL, François et REYNAUD, Nicole, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, cat. exp., Paris, BnF, Paris, 1993, (p. 203-204), p. 203.

5, f. 4v et ff. 6v-8)[794], le chef-d'œuvre du peintre. Selon Frédéric Elsig la *Vie de saint Antoine* serait associée au voyage diplomatique de 1427 en Italie. Le peintre aurait été, à cette occasion, chargé de portraiturer le duc de Milan et d'apporter à ce dernier les portraits du duc Amédée VIII et de sa fille, Marie de Savoie. Le manuscrit aurait donc été copié et partiellement enluminé dans le duché de Savoie avant d'être offert par Manfred de Saluces à un allié italien qui l'aurait fait compléter[795].

Au retour de ce voyage, le 4 août 1427, le duc de Savoie lui commanda l'*Apocalypse*[796], dont le f. 14 montre la famille ducale devant le seigneur entouré du tétramorphe sur l'autel avec la devise « FERT »[797]

[794] Voir CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 789), p. 64.

[795] D'après Frédéric Elsig, l'encadrement du portrait a été réalisé sans doute en Italie du Nord, peut-être à Padoue. Voir ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 44.

[796] Sur l'*Apocalypse* de l'Escorial, voir CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Le pouvoir exégétique de l'image dans un cycle illustré du XV^e^ siècle : l'*Apocalypse* figurée des ducs de Savoie (El Escorial, B.L., ms. E. Vit. 5) », in *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval : communications présentées au dix-huitième Colloque du CUERMA, Aix-en-Provence, février 1993. Senefiance,* n° 33, Aix-en-Provence, 1993, p. 411-442 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « La guerre apocalyptique. Le réalisme des combats eschatologiques peints par Jean Bapteur dans l'*Apocalypse* figurée des ducs de Savoie », *in* SORREL, Christian (dir.), *La société savoyarde et la guerre, huit siècles d'histoire (XIII^e^-XX^e^ siècles) : actes du XXXVI^e^ Congrès des sociétés savantes de la Savoie, Montmélian, 21 et 22 septembre 1996,* Chambéry, 1998, p. 101-111 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Jean Colombe entre Naples et la Savoie. À propos de l'*Apocalypse* des ducs de Savoie », *Arte Cristiana,* 1ère partie, mai-juin 2000, p. 181-200 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Jean Colombe entre Naples et la Savoie. À propos de l'*Apocalypse* des ducs de Savoie », *Arte Cristiana,* 2ème partie, juillet-août 2000, p. 259-268 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, *L'Apocalypse des ducs de Savoie, entre Wesminster et Naples : spiritualité et pouvoir princiers dans l'art gothique,* thèse de doctorat de l'Université Pierre Mendès France de Grenoble, 2001 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Des fenêtres ouvertes sur l'imaginaire du prince. Études de quelques miniatures de l'*Apocalypse* des ducs de Savoie », *in* BURGOS, Jean (dir.), *L'imaginaire des Apocalypses,* Paris et Caen, 2003, p. 143-161 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « L'iconographie des Juifs en Savoie au XV^e^ siècle. À propos de l'*Apocalypse* des ducs de Savoie et de la Passion de Lanslevillard », *in* CHABOT, Jean-Luc/TOURNUT, Christophe/GAL, Stéphane (dir.), *in Actes des Journées du CDPI, 2004,* Paris, 2004, p. 59-84 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « L'Apocalypse au Moyen Âge : catastrophe cosmique ou triomphe du christianisme ? », *in* FAVIER, René et GRANET-ABISSET, Anne-Marie (dir.), *Récits et représentations de catastrophes depuis l'Antiquité*, Grenoble, 2005, p. 189-216 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Genèse et rayonnement du culte de saint Grat dans les Alpes », *in* JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette, *Aires linguistiques, aires culturelles dans les Alpes occidentales, Les Cahiers du CRHIPA*, n° 8, 2006, p. 257-277 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 789) ; CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Modèle monarchique et rayonnement politique dans l'Europe du XIV^e^ siècle : la maison d'Anjou et l'Apocalypse », *in* LEMONDE, Anne et TADDEI, Ilaria, *Circulation des idées et des pratiques politiques, France et Italie (XIII^e^-XVI^e^ siècle)*, Rome, 2013, p. 283-303. On peut accéder aux images grâce à deux fac-similés : GARDET, Clément, *De la peinture du Moyen Âge en Savoie, t. 3, L'Apocalypse figurée des ducs de Savoie,* Annecy, 1969 et SANTIAGO AGUT, Carmen (éd.), *Apocalypsis figurado de los duques de Saboya,* 2 vols, Madrid, 1980.

[797] Dans ce folio 14, figurent Amédée VIII, ses trois fils, puis la duchesse Marguerite de Bourgogne suivie de trois princesses, Marie, Bonne et Marguerite. D'après Laurence Ciavaldini Rivière cette inclusion du commanditaire à l'intérieur de l'image de la vision d'un prophète est unique pour cette époque. Plusieurs étaient déjà morts, Marie († 1422), Bonne († 1430) et Amédée († 1431). Cette représentation n'est donc pas fidèle à la réalité. Étrangère aux contingences, elle est proche du système emblématique comme les armoiries et la devise. Voir CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 796), 2003, p. 148-149.

[Fig. 671]. Son exécution avec le calligraphe Cardino de Paris commença le 18 décembre 1428. Jean Bapteur utilisa pour modèle un cycle narratif anglais du XIV^e^ siècle aujourd'hui disparu[798]. À partir de 1432 il fut secondé par Péronet Lamy[799], originaire de Saint-Claude mais installé à Thonon[800].

À cette date Jean Bapteur était encore occupé ailleurs. Il décora une bannière dorée de saint Maurice et plusieurs écussons, et d'autres objets pour les funérailles du prince de Piémont, Amedeo premier-né des enfants d'Amédée[801]. Il fut également chargé de décorer la nouvelle salle et la chapelle du château de Thonon, résidence ducale, avec 280 nœuds d'amour accompagnés de la devise « FERT » en dirigeant une équipe d'artistes cosmopolites[802]. De la fin de l'automne 1433 jusqu'au printemps 1434, Bapteur et Lamy participèrent aux travaux de préparation du mariage de deux enfants du duc : Louis et Marguerite. Durant l'été, Bapteur prépara les costumes pour le mariage d'un courtisan tandis que Lamy enlumina un livre d'heures pour Anne de Lusignan, la nouvelle belle-fille d'Amédée[803].

En 1434, Amédée VIII se retira au château de Ripaille et l'exécution du manuscrit de l'*Apocalypse* fut abandonnée[804]. La décoration fut achevée, bien plus tard, entre 1486 et 1490 par Jean Colombe, peintre français originaire de Bourges[805], à la demande de Charles I^er^ de Savoie, le petit-fils d'Amédée VIII.

En 1436, Jean Bapteur est chargé de travaux au château de Ripaille au service du duc de Savoie, Amédée VIII[806]. Le *De doctrina dicendi et tacendi* d'Albertano de Brescia (Bruxelles, KBR, ms. 10317-18)[807] a peut-

[798] Les enluminures des f. 1v à 26 et les esquisses des six miniatures suivantes (ff. 26v-29) dénotent cette nette influence. Voir CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 796), 2003, p. 146.

[799] Jean Bapteur s'occupe des ff. 1 à 24 tandis que Péronet Lamy se charge des ff. 24v et 25 et des encadrements à partir du f. 16. Voir AVRIL, François, « Péronet Lamy », *in* AVRIL et REYNAUD, *op. cit.* (cf. note 793), p. 204.

[800] Ce manuscrit est composé de 49 feuillets de vélin sans lacune (265 x 410 mm) et d'une reliure moderne timbrée de l'écu du monastère. Ses miniatures occupant la moitié de la page mesurent 120 x 150 mm. Parmi quatre-vingt-dix-sept miniatures qui composent ce manuscrit, six illustrent la vie légendaire de Jean extraite du Pseudo-Abdias et d'autres miniatures accompagnent le texte de l'*Apocalypse* issue de la Vulgate latine. Voir CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 796), 2003, p. 145-146.

[801] EDMUNDS, *op. cit.* (cf. note 789), 1990, p. 98.

[802] Des peintres lorrains, Jean de la Roche et Jean de Metz, un certain Domenico de Venise et l'enlumineur Péronet Lamy, collaborateur de l'*Apocalypse*, participent à cette entreprise (ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 45).

[803] EDMUNDS, *op. cit.* (cf. note 789), 1990, p. 98.

[804] Ce manuscrit a été relié à la demande du duc pour sa retraite à Ripaille. Quelques années plus tard, il est entré dans les mains de Marguerite d'Autriche qui l'emporta à Malines en 1506. Il a été légué à sa nièce Marie de Hongrie, puis au neveu de cette dernière, Philippe II d'Espagne qui le déposa à l'Escorial. Voir EDMUNDS, *op. cit.* (cf. note 789), 1990, p. 92.

[805] Jean Colombe a pris un modèle napolitain réalisé au début du Trecento à la cour de Robert d'Anjou (Stuttgart, Württembergische Staatsgalerie n° inv. 3082 et 3100, *tempera* sur bois) et recopia certaines images du second panneau. Voir CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 796), 2003, p. 146, note 14.

[806] CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 789), p. 61.

[807] Sur cette miniature, voir EDMUNDS, Sheila, « Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 10317-18. *De doctrina dicendi et tacendi* », *in* PARAVICINI BAGLIANI (dir.), *op. cit.* (cf. note 789), p. 196, n° 8 ; SARONI, *op. cit.* (cf. note 789), p. 47-48 et p. 82, pl. X ; SARONI, Giovanna, « Jean Bapteur. Albertano de Brescia, *De doctrina dicendi et tacendi ; De amore et dilectione Dei et proximi et aliarum rerum et de forma vitae* (traduzione

être été réalisé à cette occasion[808]. Ce manuscrit exécuté pour Amédée VIII le présente, dans la miniature de dédicace probablement peinte par Jean Bapteur (f. 1), sous les traits d'un ermite à la longue barbe **[Fig. 672]**. Amédée VIII trône vêtu d'un manteau rouge, tenant une fleur de lys dans une main et une épée de l'autre. Laurence Ciavaldini Rivière explique que la fleur de lys à la main droite ne doit pas être interprétée comme un signe héraldique systématiquement porté par Amédée VIII, mais comme une « allusion à la fonction judiciaire souveraine et sacrée détenue par le prince », en fonction de la nature du texte et de son association avec l'épée dans la main gauche du prince qui évoque souvent le Christ-Juge[809]. À gauche, l'auteur présenté par un clerc, offre sa traduction à Amédée VIII. Un jeune homme vêtu d'un collier désigne le trône. À cause de cette attitude familière, Frédéric Elsig le considère comme son fils Louis, héritier du titre[810]. Un vieil ermite et trois personnages qui l'accompagnent complètent l'assemblée. La croix sur sa bure désigne l'ordre de saint Maurice fondé par Amédée VIII à Ripaille, le 16 octobre 1434[811].

On connaît aussi une charte pour la famille Destri (Lausanne, Archives cantonales vaudoises, inv. 559)[812] **[Fig. 673]** en rapport avec les lettres de noblesse que Jean Destri avait reçues en 1437 à Ripaille d'Amédée VIII de Savoie et qui est attribuée à Jean Bapteur[813].

En juin 1440, Jean Bapteur a probablement accompagné à Bâle son patron Amédée VIII devenu pape sous le nom de Félix V en 1439. C'est là qu'il aurait pris connaissance du style de l'Ars Nova en assimilant des œuvres importées du duché de Bourgogne ou bien des œuvres réalisées sur place comme des peintures de Konrad Witz[814]. Au retour de ce voyage, il réalisa la *Crucifixion* conservée au Museo Civico d'Arte Antica de Turin[815] (vers 1440, *tempera* sur bois) **[Fig. 674]** qui témoigne d'une nouvelle inspiration et d'un

---

francese anonima), 1435 circa », *in* PAGELLA /ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), *op. cit.* (cf. note 268), p. 181 et p. 190-191, nº 104 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 789), p. 258 ; TERRIER, Laurence et WIRTH, Jean, « Le Maître autel de la Cathédrale Saint-Pierre », *in* ELSIG et MENZ (dir.), *op. cit.* (cf. note 722), (p. 137-175) p. 157, fig. 143 ; ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 45.

808 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 45.

809 CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 789), p. 258.

810 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 45.

811 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 45.

812 SCHÄTTI, Nicolas, « Maître de la chapelle Destri à la Madeleine (Blaise Neyrod ?) », *in* TISSOT, Karine (dir.), *Artistes à Genève, de 1400 à nos jours*, Genève, 2010, p. 390-391 ; ELSIG et SCHÄTTI, *op. cit.* (cf. note 732), p. 179, fig. 165 ; ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 45, fig. 35.

813 Une sculpture de l'écu aux armes de la famille Destri réalisée par le Maître de la chapelle Destri (Blaise Neyrond ?) (vers 1450) était originairement attachée à la clef de la voûte de la chapelle Saint-Michel puis placée dans le Temple de la Madeleine de Genève après restauration. Le modèle de cette sculpture est imputable à l'enlumineur Jean Bapteur. Voir SCHÄTTI, Nicolas, *op. cit.* (cf. note 812) ; ELSIG, Frédéric et SCHÄTTI, Nicolas, « Le contexte historique », *in* ELSIG et MENZ (dir.), *op. cit.* (cf. note 807) p. 179, fig. 165.

814 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 49. Voir LORENTZ, Philippe et ELSIG, Frédéric, « La place des volets dans l'œuvre de Konrad Witz », *in* ELSIG et MENZ, (cf. note 732), p. 124-132.

815 L'attribution de ce tableau à Jean Bapteur a été proposée par Andreina Griseri en 1963 (GRISERI, Andreina, « Nell'area di Jaquerio e Bapteur », *Paragone*, vol. 14, nº 161, 1963, (p. 3-25) p. 11-12) par comparaison avec l'*Apocalypse* de l'Escorial. En 1969 Charles Sterling a rejeté cette attribution (STERLING, Charles, « Études savoyardes l : Au temps du duc Amédée », *L'Œil*, nº 178, 1969, (p. 2-13) p. 5-9). Dès 1998, Elsig l'a attribué à un collaborateur de Jean Bapteur (ELSIG, Frédéric, « Notes sur la peinture en Savoie autour de 1450 », *Nuovi Studi*,

changement de style[816]. Dans la partie inférieure gauche de ce tableau, une donatrice est agenouillée portant une coiffe aux couleurs de la Maison de Savoie, sans doute une dame célibataire ou déjà veuve de la cour de Savoie. Frédéric Elsig propose avec prudence d'y voir Marguerite, l'une des filles d'Amédée VIII[817].

En 1442, Jean Bapteur est chargé de planifier les « momeries et entremets » durant le banquet donné à l'occasion de la visite de Charles I[er] de Bourbon[818]. Il semble qu'à la même période il résida à Genève et qu'il y dirigea des travaux du décor de la chapelle de Tous-les-Saints au Temple de Saint-Gervais où le Maître d'Abondance avait principalement travaillé pour la peinture murale des *Quatre Évangélistes*. Ce dernier qui connaissait bien le répertoire de Jean Bapteur[819] avait exécuté les peintures murales du cloître de l'abbaye d'Abondance qui sont à peu près de la même période, ou un peu antérieures.

En reprenant l'attribution à Jean Bapteur, nous retenons comme critère de style le *Bréviaire dit de sainte Colette*, dont une grande partie a été réalisée dans la première phase de sa carrière. Frédéric Elsig y trouve « une interprétation exacerbée des modèles avignonnais qui se diffusent le long de la vallée du Rhône durant le premier tiers du XV[e] siècle et dont témoignent, entre autres, l'auteur des peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château durant les années 1410 (auquel nous avons attribué l'illustration d'un livre d'heures de la collection de Renate König à Cologne) et Robin Favier »[820].

4.3.7.2 - Le *Bréviaire dit de sainte Colette*

Le *Bréviaire dit de sainte Colette*[821] (enluminure, 252 x 180 mm) **[Fig. 675]** actuellement conservé au Monastère Sainte-Claire de Ronchamp comprend cent quatre-vingt-douze miniatures : les vingt-quatre médaillons du calendrier et les cent soixante-huit initiales historiées avec pour sujets divers saints et des

III, 5, 1998, p. 25-28). À la suite d'Enrico Castelnuovo (CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 663), p. 220), Elsig l'attribue désormais à Jean Bapteur lui-même. VOIR ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 49.

816 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 49.

817 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 49.

818 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 50.

819 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 51.

820 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 43.

821 Sur ce manuscrit voir GAVIGNET, Jean-Pierre, « Le Trésor des reliques de sainte Colette », *Mémoires de la Société l'émulation du Doubs,* n.s. n° 26, 1984, p. 27-35 ; EDMUNDS, Sheila, « Manuscrits faits pour ou ayant appartenu aux ducs et duhesses de Savoie jusqu'à 1550 environ », *in* PARAVICINI BAGLIANI (dir.), *op. cit.* (cf. note 789), (p 195-230) p. 195, n° 2 ; LOPEZ, Elisabeth, *Culture et sainteté : Colette de Corbie, 1381-1447*, Saint-Etienne, 1994, p. 61 ; SIMON, Maire-Hélène et KLUKASZEWSKI, Virginie, « *Bréviaire* enluminé dit de "sainte Colette " », *in* DALARUN, Jacques et RIGAUX, Dominique (dir.), *Beauté et pauvreté : l'art chez les clarisses de France,* cat., exp., Paris, Mairie du V[e] arrondissement, Paris, 1994, p. 74-76, n° 26, fig. 26a-26c ; SARONI, *op. cit.* (cf. note 789), p. 44-47 et 179-182, pl. III-IX, fig. 13-18, 21-22, 25-26, 29-30, 33-34, 37 ; SARONI, Giovanna, « Jean Bapteur (?) e Primo Maestro delle Ore del duca Ludovico (?), Bréviario francecano detteo di santa Coletta, 1425-1430+1445-1450 circa », *in* PAGELLA /ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), *op. cit.* (cf. note 268), p. 180 et 189, n° 102 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 789), p. 256 et 258-260, fig. 54.

scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les deux initiales de la *Rencontre à la Porte dorée* (f. 488) et de la *Visitation* (f. 494v), en tête des offices de l'Immaculée Conception et de la *Visitation*, promulgués par le concile de Bâle en 1439 et en 1441, sont de la main du Maître des *Heures du duc Louis de Savoie*, et ont été ajoutées ultérieurement[822].

L'emblème du nœud de Savoie se trouve dans les encadrements des médaillons du calendrier des ff. 1 à 7 ainsi que dans l'ornementation marginale du f. 8. On relève sur le f. 78 une trace des armes de Savoie (effacées), des nœuds de Savoie et la devise « FERT »[823]. La datation de ce manuscrit qui a appartenu à la Maison de Savoie et l'origine de la commande ne sont pas encore précisées. D'après Giovanna Saroni, les armoiries de Savoie, *de gueules à la croix d'argent*, et la devise sont intégrées et non ajoutées ultérieurement. Sainte Colette s'est adressée personnellement à Amédée VIII au début des années 1420 pour obtenir l'autorisation de fonder un monastère de Clarisses à Vevey dans le canton de Vaud. Il n'est pas à exclure que le manuscrit, qui suit l'usage liturgique franciscain et qui convenait donc à un couvent de Clarisses, ait été conçu comme un don pour un couvent fondé par sainte Colette[824]. Si en revanche les armoiries de Savoie ont été ajoutées à une époque ultérieure, il pourrait s'agir d'un cadeau offert à sainte Colette par le pape Benoît XIII (Pierre de Luna) lors de leur rencontre à Nice en 1406[825]. C'est du moins ce que rapporte la tradition des Clarisses de ce couvent. Autre possibilité : Amédée XIII l'aurait offert à Benoît XIII. Il est possible aussi que Benoît XIII posséda lui-même ce bréviaire ou que celui-ci ait été donné à sainte Colette par Blanche de Savoie[826], comtesse de Genève, qui était la patronne de la sainte de 1406 à 1430[827]. L'attribution à Jean Bapteur a été proposée par Giovanna Saroni[828] qui a daté les miniatures des années 1425-1430, à l'exception de la figure de sainte Véronique dans la marge extérieure du f. 196. D'après Saroni, sainte Véronique de Jean Bapteur a été ajoutée après coup parce que le voile transparent au menton de la sainte est une quasi-citation de Robert Campin que Bapteur n'a pu connaître qu'à Bâle en 1440[829].

822 SIMON et KLUKASZEWSKI, *op. cit.* (cf. note 821), p. 76.

823 SARONI, *op. cit.* (cf. note 821), p. 189, nº 102.

824 SARONI, *op. cit.* (cf. note 821), p. 189, nº 102.

825 SIMON et KLUKASZEWSKI, *op. cit.* (cf. note 821), p. 74 ; CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 789), p. 258, note 61.

826 Pour Blanche de Savoie et son patronage artistique voir ROMAN, Nathalie, « Savoie, France, Milan : les choix artistiques de Blanche de Savoie », *in* ROMANO, Serena et ZARU, Denise (dir.), *Arte di Corte in Italia del Nord Programmi, artisti, modelli*, Rome, 2013, p. 321-347.

827 SIMON et KLUKASZEWSKI, *op. cit.* (cf. note 821), p. 76.

828 SARONI, *op. cit.* (cf. note 792), 2004, p. 61 ; SARONI, *op. cit.* (cf. note 792), 2006. D'après Saroni, la datation est postérieure à 1420, date de la mort de Jeanne de Maillé qui est citée dans la liste des saints.

829 SARONI, *op. cit.* (cf. note 802), 2006.

4.3.7.3 - Style du *Bréviaire dit de sainte Colette*

Les physionomies

Les visages sont peu fouillés[830]. Les traits peu nombreux sont pourtant exécutés avec sureté mais suggérés, colorés par quelques touches posées par un pinceau léger, de manière assez audacieuse **[Fig. 675 b]**. La forme des visages varie, carrée et ou allongée au menton pointu.

Quelques visages sont tout de même particuliers comme Isaac (f. 168) **[Fig. 676]** avec les yeux fermés et la bouche dont les extrémités retombent. Giovanna Saroni le rapproche de la tête d'apôtre sculptée dans l'atelier d'André Beauneveu vers 1390 conservée au Musée du Louvre[831] **[Fig. 325]**. Les mêmes traits y expriment la tension intérieure. Saroni observe également une similitude entre le visage de saint Clément (f. 445) **[Fig. 677]** et cette même tête de l'atelier d'André Beauneveu ou encore avec celle d'un prophète de Giacomo Jaquerio de l'abbaye Sant'Antonio di Ranverso (Buttigliera Alta, vers 1415)[832] **[Fig. 588]**.

Les mains et les pieds

Mains et pieds sont dessinés avec cette facilité vue pour les visages : suggérés plus que rendus dans leurs détails, sauf quand l'action l'exige. Comme les têtes, les mains sont menues rapportées au reste du corps. Le Christ découvre toujours un pied bien dessiné, d'un trait abrégé et vif quand on le voit entier **[Fig. 678]**.

Les corps

Giovanna Saroni relève des analogies entre certaines représentations des paysans du calendrier du *Bréviaire* (ff. 3v-4) **[Fig. 679-680]**, et leurs équivalents occupés aux mêmes tâches dans les *Très Riches Heures du Duc de Berry* de Chantilly (les frères de Limbourg, 1411/2-1416, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 7v) **[Fig. 681]** et dans les *Belles Heures du Duc de Berry* (Les frères de Limbourg, 1405-1408/9, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.1a, b , f. 8) **[Fig. 682]**. Ces représentations de Bapteur constituent pour ainsi dire des citations[833].

Le moissonneur du folio 4 renvoient plutôt à une forme d'italianisme. Le vêtement qui moule le corps pour en accentuer la masse solide, comme celui de Malchus dans les fresques de Meillonnas**,** s'inscrit dans la tradition de Giotto. Pour la posture, ce paysan du Bréviaire hausse les bras et se baisse comme s'il était en train d'avancer de force. Du coup, bras et cuisses parallèles au sol soulignent la lourdeur du corps qui tend vers le sol. Ce personnage évoque une silhouette du tableau de Simone Martini qui représente le *Portement de Croix* du polyptyque d'Orsini conservé au Musée de Louvre (vers 1335) **[Fig. 488 b]**.

Peut-être faut-il aussi imputer à l'influence italienne la représentation d'Isaac (f. 168) **[Fig. 676]**, dont la robe tombe verticalement et dont la tête est cachée par un capuchon, à la silhouette générale cylindrique, à l'image d'une colonne. Les pieds relativement grands accentuent la lourdeur du corps. Il s'agit là encore

[830] CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 789), p. 259.

[831] SARONI, *op. cit.* (cf. note 792), 2004, p. 85.

[832] SARONI, *op. cit.* (cf. note 792), 2004, p. 85.

[833] SARONI, *op. cit.* (cf. note 792), 2004, p. 84-85.

de cette tradition italienne qui s'observe dans l'école florentine et l'école siennoise à la suite de Giotto. Ces observations au sujet des personnages du *Bréviaire* nous conduisent à distinguer dans le style de Jean Bapteur deux veines différentes qui proviennent de la tradition italienne et de l'art septentrional.

Les deux traditions sont réunies dans une représentation de saint Jean de l'*Apocalypse* réalisée plus tard. Saint Jean, qui se trouve à l'extérieur du cadre de sa vision au f. 11 **[Fig. 683]**, présente un corps massif mis en valeur par les drapés du vêtement, mais auquel la courbure des hanches donne une posture en forme de S, c'est-à-dire une silhouette tout de même sinueuse. Au verso[834] **[Fig. 684]**, saint Jean, dans un mouvement de retrait, courbe le dos, enfouit sa tête et soulève de son bras un large pan de son manteau comme pour se cacher de sa propre vision. Se faisant, sa silhouette gagne là aussi en ampleur et en plasticité, occupe plus d'espace et s'y déploie davantage. Pourtant la silhouette entière dessine, là encore, de haut en bas une courbe gracieuse.

En résumé, Bapteur développe les deux types de personnages : septentrional et italien, côte à côte dans le *Bréviaire* ou fusionnés dans l'*Apocalype* plus tardive.

Les drapés

Dans le *Bréviaire*, les vêtements tombent verticalement et recouvrent toujours entièrement les pieds mais ne s'étalent pas au sol. La robe de saint Grégoire au folio 305 **[Fig. 685]** ou de sainte Véronique (f. 196), bien postérieure (vers 1440) **[Fig. 686]**, forment au plus quelques chevrons. Les personnages profanes comme dans la *Guérison d'un sourd-muet* (f. 247) du *Bréviaire* **[Fig. 678]** ont des vêtements courts qui ne flottent pas. La robe du Christ qu'il soulève systématiquement d'une main, fait un peu exception et tombe en plis cassés sommaires. En règle générale le peintre s'interdit des drapés complexes en soulignant le volume.

Représentation de l'espace

Des scènes du *Bréviaire* se déroulent sur un sol herbu et se détache sur un fond décoratif à rinceaux colorés ou dorés. Les architectures de la ville de Naïn et le cercueil oblique à droite du Christ du folio 249, introduisent une profondeur imparfaite **[Fig. 687]**. L'espace reste de convention.

Couleurs et dessin

Le peintre souligne l'ombre de noir ou de couleurs sombres tandis qu'il accentue les parties saillantes en les rehaussant de blanc. La robe rose de sainte Agnès (f. 289) **[Fig. 688]**, en plus du trait noir qui la délimite, présente d'autres petits traits sombres produisant les ombres. Cette technique de hachures a déjà été vue dans les miniatures de Cologne, mais Jean Bapteur les utilise avec plus de variété, elles sont verticales mais aussi horizontales ou obliques, parfois croisées (comme plus tard le foin des gravures) pour donner de la densité à saint Antoine (f. 285) **[Fig. 689]**. Mais on les retrouve aussi sur la nappe de la table de la *Parabole du riche et de Lazare* (f. 243) **[Fig. 675 a]** à la façon d'une grille pour évoquer l'ombre, ou encore pour le sol de la *Guérison d'un sourd-muet* (f. 247) **[Fig. 678]** de façon moins géométrique. Elles suggèrent aussi le volume

[834] Cette positon de saint Jean dans la marge est une invention de Jean Bapteur qui élargit ainsi le champ des miniatures. Voir EDMUNDS, *op. cit.* (cf. note 789), 1990, p. 95.

des arabesques dorées sur le fond rouge (f. 249) **[Fig. 690]**. Dans tous les cas ces hachures témoignent d'une vitesse d'exécution et d'une nervosité de pinceau.

Il existe une autre technique contribuant à la plasticité des personnages. Il s'agit de l'utilisation du blanc pour des parties saillantes et des couleurs contrastées familières de la manière italienne[835]. Les plis géométriques du manteau de saint Grégoire du *Bréviaire* (f. 305) **[Fig. 685]** sont rehaussés de blanc pour représenter le reflet de la lumière et les parties creusées sont ombrées de noir. Cet emploi du blanc sert aussi au visage de sainte Véronique (vers 1440, f. 196) **[Fig. 691]**. Le blanc est aussi utilisé pour lui-même pour la crosse de saint Antoine au f. 285 **[Fig. 689]**.

4.3.7.4 - Comparaison : le *Bréviaire dit de sainte Colette,* le manuscrit de Cologne et les peintures de Saint-Bonnet

Il y a quelques similitudes entre le *Bréviaire* de Bapteur et le manuscrit de Cologne du Maître de Saint-Bonnet dans plusieurs aspects relevant de la tradition méridionale ; le verdaccio, les rehauts blancs, la palette des couleurs contrastées et les proportions des personnages.

Les physionomies du *Bréviaire* obtenues par quelques traits courts et nerveux ne sont pas celles du manuscrit de Cologne. Nous pouvons cependant remarquer la même technique de verdaccio employée pour le visage de la sainte Véronique du *Bréviaire* (f. 196) **[Fig. 691]** ou les visages de la *Doctrina dicendi et tacendi* d'Albertano de Brescia (f. 1) **[Fig. 672]**. Dans les deux manuscrits, l'artiste a rehaussé des parties saillantes de blanc selon un usage partagé par le peintre du manuscrit de Cologne et des peintures murales de Saint-Bonnet **[Fig. 692-693]**.

Nous avons déjà, plus haut, observé la même technique dans le rendu des drapés, pratiquée par les deux artistes. On comparera la robe de saint Grégoire de Jean Bapteur (f. 305) **[Fig. 694]** au pourpoint de l'un des Mages de Cologne (f. 72) **[Fig. 695]** au niveau de rehauts blancs. Les plis sont seulement plus raides chez le premier, plus souples chez le second.

Les différences sont à observer dans le « dosage » des influences septentrionale et italienne. Dans le *Bréviaire*, les deux types humains (graphique et curviligne dans un cas, plus monumental et solide dans l'autre) coexistent, puis fusionnent dans l'*Apocalypse*.

Les personnages du manuscrit de Cologne sont en revanche d'un seul type, relativement court et trapu, aux proportions presque rétrécies dans l'*Annonce aux Bergers* (f. 77) **[Fig. 195]**. Pour les peintures murales de Saint-Bonnet, les proportions des personnages s'ajustent plus radicalement au format de chaque mur, mais ils y sont là aussi plutôt courts, même s'il arrive qu'ils se dressent sur la pointe des pieds comme Melchior **[Fig. 929 a]** ; très différent, en cela, des œuvres italiennes où les figures sont davantage posées[836]. Le style

[835] CIAVALDINI RIVIÈRE, *op. cit.* (cf. note 789), p. 259.

[836] Cette représentation des pieds est considérée comme une des caractéristiques des peintres primitifs flamands par Otto Pächt dans *La Chute* de Hugo van der Goes (vers 1475) conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Ceux-ci disposent les motifs pour réaliser un équilibre des surfaces qu'il nomme « flottant ». Voir PÄCHT, Otto, « Design Principles of Fifteenth-Century Northern Painting (1933) », *in* WOOD, Christopher S. (éd.), *Vienna School Reader - Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York, 2000, (p. 243-322) p. 272.

du Maître de Saint-Bonnet et le celui de Jean Bapteur amalgament des cultures méridionales et du septentrionale mais de façons différentes.

Dans le *Bréviaire* les vêtements couvrent les corps, ils ne sont pas prétexte à des jeux formels. Les drapés sont sans exubérance. Le traitement, pictural et hachuré, saisit les volumes pour eux même dans l'esprit d'une tradition plutôt italienne. L'étoffe épaisse épouse le corps, suit son mouvement. Elle ne flotte pas et ne retombe pas en un bouquet de plis. Le personnage est traité pour lui-même.

Au contraire les drapés de Cologne présentent un mouvement libre et presque autonome, indépendant du corps et de sa posture. Comme un organisme vivant, le bord des vêtements flotte, se tuyaute, se retourne, prolifère, dessine des arabesques. À certains égards le vêtement dissimule le corps. Le liseré blanc qui borde la robe de la Vierge de l'*Adoration des Mages* (f. 72) **[Fig. 268]** éclaircit la palette, souligne les contours, décore la surface de la peinture presque conceptuelle, au sens d'irréelle ou artificielle. Cette facture souligne également le style de ce peintre qui est plutôt à la recherche de l'effet décoratif que plastique. Il en va de même des peintures murales de Saint-Bonnet, comme nous l'avons analysé plus haut.

4.3.7.5 - Conclusion

Comme la plupart des artistes de cour, Jean Bapteur fut polyvalent, travailla à de nombreuses tâches souvent interrompues selon les circonstances et les besoins ducaux. Parmi ses œuvres le *Bréviaire dit de sainte Colette*, comparé au manuscrit de Cologne du peintre de Saint-Bonnet, a révélé aussi certains italianismes. Les deux artistes ont chacun assimilé les cultures méridionale et septentrionale mais pour produire des styles distincts. Par delà quelques points techniques communs et finalement limités, ce sont deux tempéraments opposés que l'on devine, tirant l'art italien à eux mais dans un sens qui correspond à leur pente naturelle. D'une part Jean Bapteur, nerveux et tendu, ayant assimilé plus profondément les leçons italiennes, attaché à la plasticité des corps. D'autre part le Maître de Saint-Bonnet, plus appliqué, à l'esprit plus décoratif, sensible aux décors en trompe-l'œil.

4.3.8 - Abondance, cloître de l'abbaye Notre-Dame-de-l'Assomption

4.3.8.1 - Description

L'abbaye Notre-Dame-de-l'Assomption[837] qui se situe à l'intersection des vallées de la Dranse et du Malève a été fondée en 1139 **[Fig. 696-697]**. Son cloître forme un carré d'environ 26 mètres de côté adossé

[837] Pour les peintures murales d'Abondance, voir CHARVET, Léon, *Recherches sur l'abbaye d'Abondance en Chablais*, Lyon, 1864, p. 9-19 ; GELIS-DIDOT et LAFFILLÉE, *op. cit.* (cf. note 3), n° 43, fig. B. (non paginé) ; DEONNA, Waldemar et RENARD, Ernest, *L'Abbaye d'Abondance en Haute-Savoie,* Genève, 1912, p. 84-114 ; MANDACH, Conrad de, « De la peinture savoyarde au XV^e siècle, et plus spécialement des fresques d'Abondance », *Gazette des Beaux-Arts,* août 1913, p. 103-130 ; DUMOLIN, Maurice, « L'abbaye d'Abondance en Chablais », *Bulletin monumental,* vol. 90, 1931, (p. 227-247) p. 237-246 ; PICCARD, Louis-Etienne*, L'abbaye d'Abondance et la vallée du même nom,* vol. 1*,* Paris, 1904 ; BEAUMONT, Gustave de, « Les fresques de la chapelle de la Vierge au temple de Saint-Gervais », *Nos anciens et leurs œuvres,* vol. 7, 1907, p. 3-22 ; TREMBLAY, O., « La Nativité du Cloître d'Abondance », *Revue de Savoie,* n° 1, premier trimestre 1941, p. 311-313 ; RAFFIN, L., « 'La Fuite en Égypte' du cloître d'Abondance », *Revue de Savoie*, quatrième année, n° 1, 1944, p. 49-50 ; BONNEFOY, *op. cit.* (cf. note 9), p. 34 et 170, pl. 101-103 ; OURSEL, Raymond « L'abbatiale d'Abondance en Chablais », *Vallesia,* t. 4, 1954, p. 183-194 (p. 190-194) ; ROQUE, Marguerite, *Les peintures murales du Sud-Est de la France, XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1961, p. 273-279 ; GARDET, Clément, « Le livre d'heures du duc de Savoie : l'atelier de Jean Bapteur. Les influences françaises, italiennes et germaniques dans les peintures savoyardes du XV^e siècle », *in Actes du 85^e Congrès national des sociétés savantes, Chambéry-Annecy, 1960. Section d'archéologie*, Paris, 1962, p. 131-143 ; ROQUE, Marguerite, *Les rapports néerlandais dans la peinture du Sud-Est de la France, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles,* Bordeaux, 1963, p. 111-112 ; GARDET, *op. cit.* (cf. note 707), 1963 ; GARDET, Clément, *De la peinture du Moyen Age en Savoie,* t. 1, Annecy, 1965, p. 27-77 ; GARDET, Clément, « L'abbaye d'Abondance », *in Congrès Archéologique de France. Société Française d'Archéologie,* 123^e session, Savoie, Paris, 1965, p. 239-253 ; TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 300-308 ; CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 370), p. 52-54 ; CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 753), 1992, p. 405-418 ; MONNET, Thierry et CHALABI, Maryannick, *Le Val d'Abondance, Haute-Savoie*, Lyon, 1994, Lyon, p. 18-25 ; MONNET, Thierry et CHALABI, Maryannick, « Abondance, Abbaye Notre-Dame-de-l'Assomption », CATTIN, Paul (dir.), *in Peintures murales médiévales…, op. cit.* (cf. note 11), p. 171-175 ; BENAND, Jean-Marie, *Abondance : les peintures murales du cloître de l'abbaye,* Montmélian, 2000 ; BENAND, Jean-Marie, « Les peintures murales du cloître d'Abondance », *in Art et artistes en Savoie : actes du XXXVII^e Congrès des sociétés savantes de Savoie, Thonon-les-Bains,* (Château de Ripaille)*, 19 et 20 septembre 1998*, Thonon-les-Bains, 2000, p. 83-98 ; VOLET, Jessica, « Les noces de Cana du cloître d'Abondance : lecture iconographique », *Art et artistes en Savoie : actes du XXXVII^e Congrès des sociétés savantes de Savoie, Thonon-les-Bains (Château de Ripaille), 19 et 20 septembre 1998, Thonon-les-Bains,* 2000, p. 147-156 ; RECROSIO, Daphné Martine, *La conservation des peintures murales du cloître d'Abondance,* mémoire de licence de l'Université de Genève, 2000 ; RECROSIO, Daphné Martine, « Les peintures murales du cloître d'Abondance : histoire d'un succès précoce », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte,* t. 60, 2003, p. 257-276 ; CHARRIÈRE, Georges, « Les frontières à travers l'Histoire : Topographie et géopolitique lémaniques sur quelques fresques d'Abondance », *Espaces savoyards 'Frontières et découpages' : Actes du XXXIX^e Congrès des Sociétés Savantes de Savoie - Archamps 14 et 15 septembre 2002,* Saint-Julien-en-Genevois 2004, p. 269-283.

au flanc sud de l'église. Il a été construit entre 1331 et 1354 au temps de l'abbé Jean[838]. Plusieurs incendies ont provoqué des dégâts sur l'édifice et l'une des quatre galeries du cloître est complètement tombée en ruine après un incendie en 1728. Il ne reste donc plus que deux côtés et une demi-galerie. Chacune comportait originellement sept travées et en conséquence cinq arcades en arc brisé donnant sur le jardin. Certaines conservent encore leur remplage[839]. Vingt-quatre scènes auraient orné les murs et parmi celles-ci, seize ont échappé aux destructions. Actuellement, les sujets de douze d'entre elles peuvent être identifié[840] **[Fig. 698]**.

La galerie orientale ornée des peintures murales représente des scènes de l'enfance de la Vierge, sauf la troisième et la septième travée qui n'ont pas été décorées.

1ère paroi : *Joachim chassé du Temple ou son mariage avec sainte Anne* (disparu)
2e paroi : l'*Annonce à Joachim de la naissance de Marie* (partiellement disparue) **[Fig. 699]**
4e paroi : la *Rencontre d'Anne et de Joachim à la Porte dorée* (disparu)
5e paroi : la *Naissance de la Vierge* **[Fig. 700]**
6e paroi : la *Présentation au Temple* **[Fig. 701]**

La galerie sud relate la naissance de Jésus.

1ère paroi : *Mariage de la Vierge* ? (presque totalement effacée)
2e paroi : l'*Annonciation* **[Fig. 702]**
3e paroi : la *Visitation* **[Fig. 703]**
4e paroi : la *Nativité* et l'*Adoration des Bergers* **[Fig. 704]**
5e paroi : l'*Adoration des Mages* (partiellement disparue) **[Fig. 705]**
6e paroi : la *Circoncision* **[Fig. 706]**
7e paroi : le *Massacre des Innocents* (disparu)

La galerie occidentale a été à moitié détruite mais illustre la vie du Christ et de la Vierge

1ère paroi : la *Fuite en Égypte* **[Fig. 707]**
2e paroi : *Jésus parmi les docteurs* **[Fig. 708]**
3e paroi : les *Noces de Cana* **[Fig. 709]**
4e paroi : l'*Annonce à la Vierge de sa mort prochaine* ? **[Fig. 710]**

Thierry Monnet et Maryannick Chalabi supposent que la dernière galerie aujourd'hui disparue était décorée des scènes de la Passion du Christ ou bien, plus vraisemblablement, par celles de la Glorification de la Vierge composées de la *Dormition*, de l'*Assomption* et du *Couronnement de la Vierge* qui suivent ainsi l'ordre chronologique du cycle[841].

---

838 CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 753), 1992, p. 407.

839 MONNET et CHALABI, *op. cit.* (cf. note 837), 1998, p. 172.

840 MONNET et CHALABI, *op. cit.* (cf. note 837), 1998, p. 173.

841 MONNET et CHALABI, *op. cit.* (cf. note 837), 1994, p. 27.

4.3.8.2 - Technique

Les peintures ont été faites *a tempera* sur un enduit ocré qui recouvre un mortier fin. Selon Jean Taralon, la couche d'enduit est composée de trois éléments : un premier enduit couvre la pierre ; une mince couche le recouvre, sur laquelle le dessin noir de la composition est tracé (la sinopia) ; enfin la troisième couche, plus épaisse, reçoit la peinture[842].

4.3.8.3 - Histoire des travaux de restauration

L'abbaye d'Abondance est inscrite comme monument historique en 1874. Pour juger de l'état des peintures murales, Médéric Mieusement fait une campagne de photographies en 1882[843]. En janvier 1884, Emmanuel Brun est chargé de réaliser des relevés des œuvres, avant d'y renoncer pour raison de santé[844]. Quatre ans après, ce travail est confié à Marcel Rouillard en vue de la prochaine Exposition universelle prévue à Paris au Musée du Trocadéro en 1889. Il termine ses travaux pour huit scènes à l'échelle 1/5e, à l'aquarelle, de la *Naissance de la Vierge* à la *Fuite en Égypte* et ajoute le neuvième pour un détail de la bordure inférieure[845] **[Fig. 711 a-c]**.

Le cloître est classé au titre des monuments historiques sur la liste de 1900, puis au cours de la seconde moitié du XXe siècle, l'église est restaurée à plusieurs reprises. La première campagne de restauration pour les peintures murales a été faite par Louis-Joseph Yperman en janvier 1909 dont les relevés sur Abondance ont aujourd'hui disparu. Ses retouches ont été faites à la caséine, avec certaines reprises à l'huile sur des bouchages au plâtre[846]. Entre 1958 et 1960, la deuxième restauration fut réalisée par l'atelier Malesset sous la direction de l'architecte Pierre Lotte. Selon Jean Taralon, les scènes ne sont pas retouchées sauf des tons neutres pour raccorder les fonds, mais on a restitué les bordures[847]. La dernière restauration en 1977 par Isabelle Dangas sous la direction de Jean-Gabriel Mortamet a supprimé la plupart des éléments des bordures ajoutées. Cette fois-ci, toutes les réintégrations ont été faites avec visibilité a *tratteggio*[848].

---

[842] TARALON, Jean, « *Recensement*, *protection et restauration des œuvres d'art en Savoie* », *Les monuments historiques de la France,* avril-septembre 1960, n.s. vol. 6, fasc. 2-3, (p. 155-188), p. 174. Pour les travaux des première et deuxième restaurations, et sur la technique des peintures d'Abondance, voir p. 170-176.

[843] RECROSIO, *op. cit.* (cf. note 837), 2003, p. 262.

[844] RECROSIO, *op. cit.* (cf. note 837), 2003, p. 264.

[845] RECROSIO, *op. cit.* (cf. note 837), 2003, p. 264, fig. 8-14 (reproductions des relevés).

[846] TARALON, *op. cit.* (cf. note 842), p. 171.

[847] TARALON, *op. cit.* (cf. note 842), p. 171.

[848] DANGAS, Isabelle, *Rapport des travaux de restauration des peintures du cloitre d'Abbaye d'Abondance,* Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Section des objets mobiliers, cote 1997/039/120, Rapport n° 1931. Pour l'histoire de la restauration voir aussi RECROSIO, *op. cit.* (cf. note 837), 2003, p. 269-270.

4.3.8.4 - Datation, attribution et commande

Aucun document ne précise les conditions de la commande ou de la réalisation des peintures murales. De ce fait, il n'est pas étonnant que la date de réalisation, l'identification du peintre et la commande artistique diffèrent suivant les historiens de l'art. Notons aussi qu'elles peuvent évoluer chez un même auteur.

Pierre Gelis-Didot et Henri Laffillée ont situé leur réalisation à la fin du XIVe siècle en les rapprochant du style avignonnais[849]. Puis en 1913, Conrad de Mandach remarque la qualité des peintures murales du cloître qu'il rattache à une tradition venant de l'Italie et du Nord de l'Europe, tout en soulignant leur situation géographique dans cette région. Il pense qu'elles ont été commandées par Jean-Louis de Savoie sous les abbés Jean-Louis et son frère François[850], membres de la famille de Savoie, et les situe dans les années 1480 à 1490 à l'appui de la présence de la Croix de Savoie dans les bordures inférieures[851]. Il identifie l'auteur à Nicolas Robert qui était alors attaché à la cour du roi de France et dont le nom apparaît dans les comptes de la famille de Savoie de 1465 à 1508[852].

Marguerite Roque reprend les idées de Conrad de Mandach pour la datation et la commande, mais attribue les peintures à un autre artiste, Amedeo Albini au service de la maison de Savoie de 1470 à 1507, arguant du fait que ce dernier a pratiqué des travaux pour des œuvres monumentales comme le décor dans l'oratoire de la duchesse de Savoie à Ivre, alors que Nicolas Robert était plutôt décorateur[853].

Les travaux de restauration entre 1958 et 1960 révèlent cependant que les bordures inférieures qui reçoivent la Croix de Savoie sont réalisées dans une matière différente des autres parties, mais avec un dessin fidèle à l'original[854]. Clément Gardet affirme que la Croix est le signe de l'intervention ou de l'autorité du suzerain savoyard[855]. Il en propose l'attribution à un peintre local ou avignonnais et fixe la réalisation dans la première moitié du XVe siècle au plus tard en insistant sur la parenté avec l'art italien, notamment avec les peintures murales du Castello di Fénis et de Sant'Antonio di Ranverso pour les motifs géométriques des bordures[856]. En 1963, en soulignant encore une certaine parenté avec les peintures murales de Jaquerio, il affirme que les peintures de la chapelle de Tous-les-Saints du Temple de Saint-Gervais et les peintures d'Abondance sont dues à la même main, ou au moins au même atelier dans une tradition jaquerienne[857]. Deux

[849] GELIS-DIDOT et LAFFILLÉE, *op. cit.* (cf. note 837).

[850] Jean Louis de Savoie a été évêque de Maurienne en 1451, évêque de Tarentaise en 1458, évêque de Genève en 1460. Il été abbé d'Abondance de 1480 jusqu'à sa mort en 1485. François de Savoie qui était évêque de Genève a succédé à l'abbé d'Abondance de 1485 à 1490 Voir ROQUES, *op. cit.* (cf. note 75), p. 274).

[851] MANDACH, *op. cit.* (cf. note 837), p. 130.

[852] Pour cette identification, voir MANDACH, *op. cit.* (cf. note 837), p. 126-130.

[853] Les deux peintres ne laissent cependant aucune œuvre connue. Voir ROQUES, *op. cit.* (cf. note 75), p. 274.

[854] TARALON, *op. cit.* (cf. note 842), p, 175.

[855] GARDET, *op. cit.* (cf. note 707), 1963, p, 416.

[856] GARDET, *op. cit.* (cf. note 837), p. 139.

[857] GARDET, *op. cit.* (cf. note 707), 1963, p, 418.

ans plus tard, il remarque une certaine intervention du jeune Jaquerio lui-même et fait remonter la datation dans le premier quart du XV^e^ siècle[858].

Dans son article à propos de l'art savoyard, en 1969, et par le biais de l'observation du style et des costumes, Charles Sterling date les peintures d'Abondance au plus tard aux environs de 1425[859]. Georg Troescher[860] constate que plusieurs mains ont participé aux peintures murales et note l'influence des arts italiens et du Nord de l'Europe, notamment celle des frères de Limbourg dans les *Très Riches Heures du duc de Berry*[861]. D'après lui, il n'est pas exclu que les peintures du cloître aient été faites durant la dernière partie de la vie de l'abbé Guillaume de Lugrin, décédé en 1432, et dont la présence est fréquemment prouvée à la cour du duc en tant que conseiller. Celui-ci fut d'ailleurs un ami proche d'Amédée VIII.

Enrico Castelnuovo souligne un fort lien avec d'une part les œuvres de Giacomo Jaquerio et son atelier, et avec l'*Apocalypse* de Jean Bapteur (1428-1435, El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5) d'autre part[862], considérant que les peintures d'Abondance constituent un témoignage capital de l'atmosphère artistique et cosmopolite[863] du temps d'Amédée VIII[864]. Il montre une certaine similitude entre le paysage de la *Fuite en Égypte* d'Abondance et quelques miniatures de l'*Apocalypse* de Jean Bapteur et les attribue à un peintre qui s'introduit dans le milieu de la cour de Savoie pour étudier l'*Apocalypse* en cours d'exécution destinée à un public très limité[865].

En conséquence, la date de réalisation des premières miniatures de l'*Apocalypse* autour de 1430 peut fixer le *terminus ad quem* des peintures murales d'Abondance. D'ailleurs, l'année 1432 est celle où l'abbé Guillaume de Lugrin, vraisemblablement le commanditaire des peintures murales, est décédé. L'année 1440 où un incendie détruisit l'église et une partie des peintures murales du cloître sert de *terminus a quo*. De plus, Enrico Castelnuovo considère que l'année 1444, date de l'installation du célèbre retable de Konrad Witz sur le maître autel dans la cathédrale de Genève[866], pourrait aussi être considérée comme le *terminus a quo* en raison de l'absence d'influence de cet important ouvrage sur les peintures murales d'Abondance[867].

---

[858] GARDET, *De la peinture du moyen âge…, op. cit.* (cf. note 837), 1965, p. 74-76 ; GARDET, « L'abbaye… », *in op. cit*. (cf. note 837), 1965, p. 246-247.

[859] STERLING, *op. cit.* (cf. note 930), p. 5.

[860] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 300-308.

[861] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 307.

[862] Enrico Castelnuovo relève des similitudes entre les peintures d'Abondance et l'*Apocalypse* de l'Escorial, notamment aux f. 9v, 11v, 12v, 13v. Voir CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 753), 1992, p. 416-417.

[863] Entre juillet et septembre en 1432, Jean Bapteur a travaillé pour la décoration du château de Thonon en dirigeant son atelier composé de membres cosmopolites et ses travaux ont été menés probablement à la même époque que les peintures murales d'Abondance. Voir CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 753), 1992, p. 417.

[864] CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 753), 1992, p. 418.

[865] CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 753), 1992, p. 417.

[866] À propos de ce retable voir ELSIG et MENZ (dir.), *op. cit.* (cf. note 722).

[867] CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 753), 1992, p. 417.

Frédéric Elsig retrouve la main des peintures d'Abondance dans les *Quatre Évangélistes* représentés à la chapelle de Tous-les-Saints du Temple de Saint-Gervais de Genève et il considère que cet artiste interprète des modèles lombards et toscans dans un langage septentrional. Il identifie ainsi ce peintre à Jean Bapteur et date l'origine des peintures murales d'Abondance entre 1435 et 1440, années qui précédent légèrement la réalisation des peintures murales de Saint-Gervais qui datent, elles, de 1440-1445[868]. Plus tard en 2016, se ravisant, il propose comme auteur des peintures murales d'Abondance et de Saint-Gervais, un ou plusieurs collaborateurs de Jean Bapteur, mais pas le maître lui-même. Car ces peintures sont encore ancrées dans la culture du gothique international alors que Jean Bapteur réalise à la même époque le tableau de la *Crucifixion* (Museo civico d'arte antica de Turin), qui trahit des influences de l'Ars Nova[869].

En retenant la dernière proposition de Frédéric Elsig, nous arrivons à trouver plusieurs peintres ayant participé aux travaux parmi lesquels non seulement un élève de Jean Bapteur (le Maître d'Abondance), mais aussi un autre artiste formé plutôt dans un style jaquerien. Nous verrons qu'en plus des motifs de la bordure signalée comme jaquerienne à plusieurs reprises dans la littérature, une physionomie d'un personnage des *Noces de Cana* trahit aussi la même influence et, partant, la présence d'un artiste sur le chantier au style distinct du Maître d'Abondance.

4.3.8.5 - Style des peintures murales du cloître d'Abondance

L'encadrement et traitement du fond

Comme Clément Gardet l'indique, la facture des bordures qui encadrent les peintures sont similaires à celles de Giacomo Jaquerio et de son atelier[870]. Elles sont composées de motifs géométriques à losanges bicolores **[Fig. 702]** comme dans la chapelle de la Vierge (avant 1406) **[Fig. 558 a]** et la paroi sud du presbytère (avant 1406) de Ranverso **[Fig. 559]** ou l'abside de San Pietro de Pianezza (vers 1420) **[Fig. 509]**. Le même type de bordure se retrouve dans la salle du chevalier du Castello di Fénis (vers 1415-1420) **[Fig. 771]**.

Les parties inférieures des bordures à motifs de feuillage avec un médaillon orné de la Croix de Savoie ont été reprises *a secco* à une époque postérieure, mais peu après la réalisation de l'original sur un enduit différent en respectant fidèlement le dessin antérieur[871]. Cette sorte de bordure à feuillages se retrouve à Romans (vers 1401-1405) **[Fig. 617]**, à la chapelle des Macchabées de Genève (vers 1414) **[Fig. 518-519]**, à Sant'Antonio di Ranverso (vers 1415-1435) **[Fig. 571]**, au Castello di Fénis (vers 1415-1420) **[Fig. 771]**, dans la salle baronniale du Castello della Manta (vers 1420) et à Pianezza (vers 1450) **[Fig. 509]**.

---

[868] ELSIG, Frédéric, « La peinture dans le diocèse de Sion (1430-1530) », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte,* vol. 57, n° 2, 2000, (p.131-140) p. 138, note 8. Voir également ELSIG, Frédéric, « Collaborador de Jean Bapteur, Crucifixion », *in* NATALE, (dir.), *op. cit.* (cf. note 792), p. 304, n° 8.

[869] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 51-52.

[870] GARDET, *op. cit.* (cf. note 707), 1963, p. 415.

[871] TARALON, *op. cit.* (cf. note 842), p, 175.

Nous observons un traitement du fond composé en deux parties colorées, du vert foncé associé à une autre couleur, sauf pour la *Fuite en Égypte* représentant un paysage panoramique. Il s'agit d'une manière assez répandue au Piémont[872] et en Lombardie comme le prouve la fresque de saint Antoine d'un peintre lombard dans le Duomo de Trente réalisée au milieu du XIV^e^ siècle **[Fig. 712]**. C'est également ce type de fond que l'on rencontre dans la sacristie de Ranverso **[Fig. 571]**, à Pianezza **[Fig. 509]** et encore dans la chapelle de Tabussi du Domo de Chieri **[Fig. 713]**.

Les éléments architecturaux

La représentation des architectures d'Abondance est de style italien ou bien gothique, combinant parfois des éléments architecturaux caractéristiques du Nord de l'Europe et d'Italie. Selon Conrad de Mandach, l'édifice de l'*Annonciation* serait de style gothique flamboyant et d'expression typiquement française **[Fig. 702]**. Néanmoins, les maçonneries rouges en briques, les ardoises grises, le plancher de couleur en bois s'apparentent au style italien et notamment cette brique utilisée pour la construction des maisons du Piémont[873]. Mandach relève le même amalgame de style gothique et italien dans le grand édifice de la *Visitation*[874] **[Fig. 703]** : les colonnettes et l'entablement supérieur avec ses ouvertures cintrées sont des éléments italiens, alors que les fenêtres sont décorées de meneaux gothiques. Pour Enrico Castelnuovo, la forme de l'architecture et la cuisine des *Noces de Cana* **[Fig. 709]** comme les sculptures décorant le toit sous lequel Jésus discute avec des docteurs, sont empruntées à des peintures toscanes du XIV^e^ siècle[875].

Les physionomies

Parmi les différentes physionomies, plusieurs témoignent d'une certaine similitude avec des personnages de Jean Bapteur, mais nous isolerons aussi un autre peintre formé dans le style de Giacomo Jaquerio. Observons tout d'abord la physionomie de la Vierge dans la *Visitation* **[Fig. 714]**. Son visage est représenté les yeux mi-clos, les sourcils arqués, la bouche mince, le front large et rond. La raie au centre de sa chevelure ainsi que les oreilles relativement grandes sont aussi celles de la *Nativité* et de l'*Adoration des Bergers* dont certaines retouches sont susceptibles d'avoir été réalisées par Louis-Joseph Yperman **[Fig. 715]**. Ce type de physionomie se retrouve également dans l'*Adoration des Mages* de la chapelle de Tabussi dans l'église de Santa Maria della Scala de Chieri (vers 1436) **[Fig. 716]**. Quant à la Vierge de la *Fuite en Égypte* d'Abondance, nous noterons sa bouche fermée aux lèvres tombantes et les sourcils droits et également tombants **[Fig. 717]** qui expriment son inquiétude. Malgré cette différence expressive, ses yeux et son menton montrent qu'elle a été réalisée par la même main que la Vierge des précédents panneaux.

Nous rencontrons d'autres types de Vierge comme, par exemple, dans la peinture de *Jésus parmi les docteurs* **[Fig. 718]**. Elle montre des yeux plus ronds, un nez plus droit, une bouche dont la lèvre inférieure

[872] CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 753), 1992, p. 410.

[873] MANDACH, *op. cit.* (cf. note 837), p. 112.

[874] MANDACH, *op. cit.* (cf. note 837), p. 114.

[875] Ces motifs ainsi que d'autres détails du paysage panoramique nous font penser à la vaste circulation et à l'usage de livre d'esquisses. Voir CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 753), 1992, p. 411.

est plus épaisse, un menton plus aigu. La forme et le contour du visage sont visiblement différents de celui de la Vierge de la *Visitation* que nous venons d'observer. La Vierge à la table des *Noces de Cana* révèle une physionomie qui diffère encore des précédentes **[Fig. 719]**. Les joues ici sont rondes, les paupières et les lèvres plus épaisses. On notera la parenté avec un des anges de l'*Apocalypse* de Jean Bapteur (1428-1435) dans le folio 13v **[Fig. 720]**. On peut attribuer cette variante à un autre artiste ou bien considérer que ces Vierges ont été peintes par la même main mais en tenant compte de la différence d'âge de la Vierge pour chaque épisode. On ne peut trancher.

Jésus parmi les docteurs du cloître d'Abondance **[Fig. 721]** a les yeux mi-clos, une petite bouche aux lèvres épaisses, un menton rond et un front large avec une coiffure divisée par une raie centrale. Il ressemble au fils *de la veuve de Naïn* du *Bréviaire dit de sainte Colette* (Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, vers 1425-1430 ? f. 249) **[Fig. 722]**. Nous pouvons remarquer également ce type de physionomie dans le visage du troisième cavalier de l'*Apocalypse* et celui de saint Jean (El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5, f. 7) **[Fig. 723]** de Jean Bapteur.

Comme nous venons de l'observer (4.3.7.3), Jean Bapteur ne définit pas la forme de son objet par des lignes claires et continues. Il évoque, par exemple, les traits du visage souvent par quelques taches de couleurs qui ne redoublent pas les détails (les yeux, les sourcils, la bouche et le nez), mais contribuent à esquisser la forme du visage dans son ensemble et par sa carnation. Saint Antoine du *Bréviaire* (f. 285) **[Fig. 689]** est une des figures qui procède de cette facture, et ce d'une manière extrêmement audacieuse : sur une face énergiquement colorée les sourcils sont évoqués juste par un petit trait et ses yeux sont des taches noires ainsi que la bouche et le nez. Ce « tachisme » se voit - moins marqué - chez un berger de l'*Adoration des Bergers* **[Fig. 724]** et chez un des docteurs qui entourent Jésus enfant **[Fig. 725]**. Ces visages sont restitués sans contours définis, mais avec quelques taches et quelques traits noirs qui ne précisent pas vraiment la forme des yeux, du nez, des sourcils ou de la bouche, mais rendent le visage dans son ensemble. Ces éléments nous permettent de nous ranger à l'avis selon lequel ce peintre peut avoir été formé auprès de Jean Bapteur, comme Enrico Castelnuovo l'affirme[876].

La similitude entre les chapeaux des docteurs du cloître d'Abondance et ceux des personnages de l'*Apocalypse* de Jean Bapteur vient conforter cet avis. Le chapeau en forme de corne d'un docteur d'Abondance que nous venons d'observer couvre l'un des personnages du folio 13v de l'*Apocalypse* (El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5)[877] **[Fig. 726]**. La coiffe en spirale d'un des docteurs **[Fig. 727]** y se retrouve aussi. Il le ressemble plus qu'aux costumes des frères de Limbourg dont la similitude est relevée par Georg Troescher[878]. Le docteur coiffé d'une capuche orientale qui passe sous le menton et dont les bandeaux noués retombent vers l'arrière de la tête, **[Fig. 728]** nous fait penser à la tête d'un personnage à capuche dans la même scène de l'*Apocalypse* (f. 13v) **[Fig. 729]**.

[876] CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 753), 1992, p. 417.

[877] Enrico Castelnuovo trouve une certaine similitude entre les peintures murales d'Abondance et ce folio 13v de l'*Apocalypse*, mais sans préciser la raison. Voir CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 753), 1992, p. 416.

[878] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 305.

Cependant un personnage est représenté de manière très différente des précédents que l'on attribue ordinairement à la main d'un des élèves de Jean Bapteur. Ceci nous amène à suggérer la participation d'un autre peintre que la littérature n'évoque pas[879]. Il est intervenu sur l'un des personnages, l'hôte ou le maître d'hôtel **[Fig. 730 a]**, des *Noces de Cana*, celui qui se tient au seuil de la porte. Ses sourcils sont arqués, contrairement aux sourcils plutôt droits des personnages du peintre principal, élève de Bapteur. Ses lèvres sont plus épaisses, ses yeux sont beaucoup plus ronds et ses paupières sont également plus lourdes que ceux des personnages évoqués précédemment. Enfin, ses traits de visage sont clairement définis par des lignes dessinées, noires et brunes, qui ne sont pas dans le style de Jean Bapteur, ni de ses assistants. Cette facture singulière nous permet de le rapprocher d'un autre grand peintre rattaché à la cour de Savoie de cette époque, Giacomo Jaquerio qui préfère des lignes graphiques et marquées pour définir les formes. Sainte Marguerite **[Fig. 731]** à Ranverso, réalisée par Jaquerio vers 1415 et ce garçon d'Abondance présentent les mêmes oreilles de grande taille, des paupières assez épaisses et des lèvres tracées par des lignes nettes. De plus, on pourrait dire qu'il se rapproche plus des personnages de la *Vierge de Miséricorde* de la chapelle de Tous-les-Saints du Temple de Saint-Gervais de Genève (entre 1439-1446) **[Fig. 732 a]** qui ont été réalisés par un peintre fortement influencé par Jaquerio (à distinguer des *Quatres Évangélistes* attribués au Maître d'Abondance). La comparaison entre les deux œuvres fait donc apparaître, non seulement le principe commun des lignes qui définissent les formes, mais aussi leur même couleur noires ou brunes, et enfin la même forme de bouche dont la lèvre supérieure est plus foncée que la lèvre inférieure **[Fig. 730 b] [Fig. 732 b]**. Les retouches postérieures de Saint-Gervais ont été retirées par la dernière restauration entre 1994 et 1996[880] et ce visage est un témoignage de la technique du peintre. Il est ainsi fortement probable que l'auteur du personnage des *Noces de Cana* dans le cloître d'Abondance et de la *Vierge de Miséricorde* de Saint-Gervais soit un seul et même peintre. Environ cinq ans plus tard, ce peintre, disciple de Jaquerio, et le Maître d'Abondance (à qui est donc attribuée la grande partie des peintures du cloître, élève de Jean Bapteur), ont à nouveau collaboré dans la chapelle de Saint-Gervais, respectivement, pour la *Vierge de Miséricorde* et pour la peinture des *Quatre Évangélistes*.

Les mains et les pieds

Les mains et les pieds sont de taille moyenne, peu caractéristiques, sauf dans quelques scènes spécifiques. Il en va ainsi dans l'*Adoration des Bergers* **[Fig. 733]**. La représentation des pieds, la courbure et les plis de la chaussure dénotent la contraction de la jambe du berger et participe du rendu réaliste de sa posture.

Les mains, dont la structure osseuse est négligée, sont utilisées à d'autres fins qu'anatomiques. Dans le prolongement du poignet, elles forment une courbe avec le bras, amplifie le mouvement, comme chez la sage-femme de la *Nativité* versant de l'eau d'une carafe dans un baquet **[Fig. 734]**, ou chez un docteur du

[879] Georg Troescher voit plusieurs mains dans les peintures murales d'Abondance en distinguant les figures des *Noces de Cana* de celles de la *Visitation*, mais pas parmi les figures des *Noces de Cana*. Il trouve que la main des *Noces de Cana* est selon les modèles siennois et plus sûre, tandis que la main de la *Visitation* est faible, plus maladroite surtout au niveau de la représentation architecturale. Voir TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 308.

[880] Voir 4.3.9.2

Temple montrant son livre **[Fig. 735]**. Ce procédé témoigne du fait que le peintre s'intéresse plus à l'évocation du mouvement et du geste plutôt qu'à la finesse et à l'élégance des doigts. Il s'agit de la caractéristique du peintre d'Abondance s'inscrivant dans la tradition de Jean Bapteur. La main de Zachariah dans la *Visitation* fait un peu exception, et n'est pas sans évoquer par sa position les mains de l'ange tenant un livre dans les peintures murales du Mans. Mais elles sont là-bas plus fines presque arachnéennes.

Les corps

L'artiste accorde de l'importance aux gestes et à la lisibilité des scènes, même pour les personnages secondaires. Un des docteurs qui semble attiré par quelque chose à l'extérieur du Temple d'Abondance **[Fig. 708] [Fig. 736]** se penche par exemple à la balustrade. Nous percevons parfaitement son mouvement suggéré non seulement par le geste explicite et le regard dirigé vers l'avant, mais aussi par l'arrondi parfait passant l'obstacle, allant d'un coude à l'autre, incluant le bras, l'épaule, la coiffe, la main, le poignet et le bras. Cette courbe, qui n'est même pas interrompue par le turban noué à l'arrière de la tête, conduit le regard du spectateur et accentue l'effet de mouvement.

Cette amplification du mouvement se vérifie avec les sculptures posées sur le toit du Temple. Leur posture cambrée **[Fig. 737 a]**, penchée vers l'avant **[Fig. 737 b] [Fig. 737 c]** ou retournée **[Fig. 737 d]** les animent d'une gestuelle outrée ou ondoyante, peu ordinaire pour des statues de pierre, matière rigide et inanimée s'il en fut.

Les personnages qui font sécher du linge à l'étage supérieur de l'édifice des *Noces de Cana* offrent un autre exemple de dispositif quasi-géométrique **[Fig. 738]**. Les femmes en vis-à-vis forment une courbe, bien que chacune ait une posture propre.

Cet ordonnancement des courbes est une caractéristique du style de Jean Bapteur, visible dans son *Apocalypse* (1428-1435, El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5). Saint Jean au folio 8. **[Fig. 739]** lutte avec un aigle noir - son propre symbole - qui tente de lui arracher son manteau avec son bec ou plutôt de le faire rentrer dans le cadre de la représentation. Dans ce mouvement, le corps de Jean se cambre dans un sens, tout comme l'une des sculptures du toit du temple **[Fig. 737 a-d]**. L'aigle, disproportionné, dessine une courbe symétrique inverse pour une composition en tension **[Fig. 739]** renforçant le dynamisme de ce tableau. Dans une autre mise en scène, construite sur le même prétexte (f. 10) **[Fig. 740]**, le roi qui tente de faire rentrer saint Jean dans sa propre vision, bande tout son corps. Les deux silhouettes, symétriques, se répondent comme deux parenthèses opposées.

Ailleurs, Jean Bapteur a dessiné saint Jean[881] dans « un mouvement de recul[882] » mais spontané **[Fig. 741]**. Afin de réaliser une courbe ininterrompue, l'artiste n'a pas représenté la naissance du cou. La tête enfouie dans les épaules exprime son hésitation, alors que le reste de son corps témoigne de son aspiration à s'élancer à travers la porte vers le monde céleste. Ici, le dilemme de la pensée s'exprime et se lit par le corps.

[881] Frédéric Elsig rapproche le saint Jean et le paysage panoramique du f. 3 de l'*Apocalypse* de figures et du paysage de la *Fuite en Egypte* d'Abondance, mais sans plus de précision. Voir ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 51.

[882] EDMUNDS, *op. cit.* (cf. note 789), 1990, p. 100.

La contemplation intérieure, statique dans son principe, a été interprétée par Jean Bapteur en un corps contraint.

Les drapés

Des similitudes existent dans la peinture des drapés avec des œuvres de Jaquerio Les vêtements tombant au sol ne se relèvent pas, mais montrent quelques renflements **[Fig. 742]** que l'on observe par exemple chez la Vierge à San Pietro à Pianezza (vers 1420) **[Fig.743]**. Nous pouvons également rapprocher cette facture visible à l'abbaye d'Abondance de celle de Jean Bapteur, notamment de la figure de sainte Véronique du *Bréviaire* (Jean Bapteur ? vers 1440, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 196) **[Fig. 744]**. On retrouve aussi les « deux familles » de drapé de Jaquerio : le uns anguleux et cassés (inspirés de Matteo Giovannetti), les autres dessinant des arabesques au bas des vêtements. Ainsi peut-on comparer Joseph dans l'*Adoration des Bergers* d'Abondance **[Fig. 745]** avec les anges musiciens de la chapelle des Macchabées (vers 1414)[883] **[Fig. 746]** ; ou le jeu de la doublure de la robe de Jésus au Temple **[Fig. 747]** avec de la *Vierge à l'Enfant* du presbytère de Ranverso (vers 1415) **[Fig. 748]**, même si les œuvres de Jaquerio se distinguent par leur qualité.

Les plantes

La végétation d'Abondance est représentée de manière similaire tant chez Jaquerio que chez Jean Bapteur. Les touffes végétales sont espacées et remplissent en quelque sorte un espace et un sol autrement nu. Composées de quelques hautes tiges graminées et quelques brins d'herbe **[Fig. 749-750]**, certaines sont feuillues à leur base, au raz du sol **[Fig. 751-752]**. Elles sont aussi de même couleur que le fond, plus sombres simplement pour s'en détacher. Par-delà le style, les artistes partagent les mêmes conventions.

Représentation de l'espace et du paysage panoramique : les influences de l'art toscan

Les scènes se déroulent souvent dans un grand bâtiment placé pour la plupart au centre de la représentation. La perspective n'est pas encore de rigueur et la profondeur de l'espace dépend de la relation entre les personnages qui se situent en avant de l'édifice (la *Nativité* et l'*Adoration des Bergers*, et la *Visitation*[884]) ou qui en occupent l'intérieur (*Jésus parmi les docteurs*, les *Noces de Cana*, la *Nativité* et l'*Adoration des Bergers*).

Dans la *Nativité* et l'*Adoration des Bergers* ainsi que pour la *Fuite en Égypte* **[Fig. 707]**, un paysage panoramique[885] s'ouvre à l'observateur. Nous y retrouvons de minuscules motifs étrangers à la scène principale. Il s'agit de chasseurs sur leurs chevaux **[Fig. 753]** ou encore d'un personnage portant une longue

[883] LAPAIRE, *op. cit.* (cf. note 673), p. 236.

[884] Selon Conrad de Mandach, la composition de la *Visitation* où les femmes sont accompagnées de Zacharie et de Joseph est de type italien (MANDACH, *op. cit.* (cf. note 837), p. 115), mais dans cette peinture Joseph ne porte pas de nimbe. C'est la particularité iconographique de cette peinture. Voir ROQUES, *op. cit.* (cf. note 75), p. 278.

[885] Ce paysage panoramique peut-être une représentation des Alpes et des bords du lac Léman. Voir MONNET et CHALABI, *op. cit.* (cf. note 837), p. 175 ; BENAND, « Les peintures murales du cloître d'Abondance », *op. cit.* (cf. note 837).

planche avec des miches de pain sur son épaule **[Fig. 754]**. Conrad de Mandach rapproche ce paysage semé de ces petits motifs de celui de Pisanello[886] tandis que Georg Troescher[887] et Enrico Castelnuovo[888] trouvent une parenté avec des paysages d'Ambrogio Lorenzetti **[Fig. 755]**. Cette imitation de l'art toscan révèle les limites du peintre quant à la représentation de l'espace. Ici, la taille des personnages et des autres motifs tient compte de l'importance du sujet plutôt de que leur éloignement, comme pour l'*Annonce aux Bergers* de la *Nativité* **[Fig.704]**. Le sujet est à l'horizon mais les personnages sont grossis.

Les ombres portées et les tissus : les influences de l'Ars Nova

Dans la *Visitation* un drap blanc pendu à une fenêtre crée des ombres portées **[Fig. 756]** ainsi que des tissus suspendus à l'étage des *Noces de Cana* **[Fig. 738]**. De même les colonnettes d'un balcon de l'édifice de la *Visitation* **[Fig. 757]** et un ustensile pour fumer des charcuteries dans la cuisine des *Noces de Cana* **[Fig. 758]** projettent aussi des ombres portées[889]. Certains textes ont insisté à ce sujet sur les influences de l'Ars Nova[890] dans les œuvres de Robert Campin ou Konrad Witz que Jean Bapteur aurait pu découvrir et étudier à Bâle en 1440. L'eau qui coule d'une gouttière **[Fig. 759]** dans la *Visitation* ou les verres de vin **[Fig. 760]** dans les *Noces de Cana* témoignent d'une sensibilité nouvelle à la représentation de la lumière peut-être aussi imputable aux influences de l'Ars Nova.

En 1978, Ernst Hans Gombrich a expliqué que le regard des peintres flamands est projeté de façon égale sur tous les objets placés devant lui, sans tenir compte de la distance qui l'en sépare[891]. Les motifs sont minutieusement représentés à tel point que le spectateur peut distinguer leur différence de texture. Car ces peintres s'efforcent de représenter avec la même netteté toutes les surfaces des objets, sans les sélectionner ni les hiérarchiser[892], tandis que les peintres italiens mettent la priorité sur la représentation d'objets saisis comme masses et positionnés de manière précise dans un espace ample, produit de la perspective géométrique.

Les tissus, les ombres portées, l'eau claire et transparente sur les peintures flamandes sont des motifs choisis pour l'intérêt de la représentation, notamment pour leur texture sur lesquels la lumière vient se placer. Malgré ces éléments empruntés à l'art flamand, le peintre d'Abondance ne cherche pas à représenter la texture des objets. Il reste sur ce sujet, comme en retrait. Prenons l'exemple les *Noces de Cana* où il n'y a pas de

---

886 MANDACH, *op. cit.* (cf. note 837), p. 112.

887 TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 306.

888 CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 753), 1992, p. 411. Castelnuovo rapproche également des paysages du Maître de la Bible de Jean de Sy (Paris, BnF, Mss, Fr. 1583) de ce paysage de la *Nativité* d'Abondance. Voir CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 753), 1992, p. 414).

889 D'après Recrosio Daphné des ombres à l'extrême gauche de la scène de la *Visitation* auraient été visibles, et ce au moins jusqu'en 1954. Aujourd'hui, elles ont complément disparu (RECROSIO, *op. cit.* (cf. note 837), 2003, p. 270).

890 TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 305 ; ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 51. Conrad de Mandach rattache les ombres portées à la tradition lombarde mais sans écarter des « analogies » avec le savoir-faire de Conrad Witz, voir MANDACH, *op. cit.* (cf. note 837), p. 115.

891 GOMBRICH, Ernst Hans, *The Heritage of Apelles,* New York, 1976, p. 20-35.

892 La comparaison entre les cultures d'Italie et du Nord de l'Europe a été reprise par Svetlana Alpers dans son livre sur la peinture hollandaise de 1983. Veneziano est le modèle type de l'Italie et Jean van Eyck celui du Nord. Le premier est appelé albertien et le second képlérien. Voir ALPERS, Svetlana, *L'art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, 1990, p. 95-96.

différence au niveau de la texture du manteau et de la robe du Christ, et où des couvertures et une nappe de matières supposées différentes, ont été représentées à peu près de la même manière. Ce constat vaut même en tenant compte de l'état de conservation très médiocre de la peinture.

4.3.8.6 - Comparaison : les peintures murales d'Abondance et les peintures murales de Saint-Bonnet

Les peintures murales de Saint-Bonnet antérieures à celles d'Abondance ne montrent pas de similitudes particulières. Les types de visages, les plantes et les animaux sont sans parenté. La conception de l'espace diffère, mais leur confrontation apporte quelques enseignements.

Au cloître d'Abondance, dès que l'espace se creuse et se précise, le peintre n'accorde pas la taille des personnages en fonction de la distance vis-à-vis du spectateur. Pourtant, il est plus facile de comprendre la position des motifs qu'à Saint-Bonnet, grâce aux couleurs **[Fig. 707]**. Le peintre d'Abondance a usé en arrière-plan d'un bleu et d'un vert foncé qui évoquent un éloignement plus important. Le rouge et le blanc des vêtements des personnages ainsi que le brun clair de l'étable du premier plan sont des couleurs qui rapprochent les éléments.

À l'inverse, le choix des couleurs de Saint-Bonnet ne vise pas à évoquer la sensation de profondeur. La gamme colorée est autre et vise plutôt le chatoiement : l'ange volant au-dessus de la tête de la Vierge du *Couronnement* **[Fig. 38]** a des ailes vert foncé rehaussées d'or, une robe rose pâle aux broderies dorées, et la tenture du fond est également brodée de lys d'or. Le rouge et l'or apposés sur le fond semblent être plus proches de nous bien que le vert foncé mis sur les ailes crée davantage de distance. Le peintre n'a pas eu le souhait d'évoquer la profondeur comme le peintre d'Abondance, parce qu'il recherche plutôt l'effet décoratif d'une tapisserie.

Un autre point important tient à la représentation du corps. Les bras ainsi que les mains des personnages d'Abondance sont souvent agencés en courbes. Dans les *Noces de Cana* les deux personnages qui se font face et trinquent, en tirent leur vivacité de mouvement **[Fig. 709]**. À Saint-Bonnet les personnages sont construits selon des règles plus rectilignes, verticales et horizontales, selon des agencements et des combinaisons plus géométriques pour produire davantage un effet de rythme. Saint Matthieu et son ange offrent des exemples de ces silhouettes plus anguleuses **[Fig. 761]**.

Ce jeu de lignes verticales et horizontales s'inscrit aussi dans les plis qui forment souvent des angles aigus de quatre-vingts ou quatre-vingts dix degrés comme on l'a observé plus haut dans la comparaison avec les *Anges musiciens* de Giacomo Jaquerio. Contrairement aux drapés d'Abondance qui épousent le corps venant souligner le volume, ceux de Saint-Bonnet flottent en cachant le volume du corps et ses courbes, privilégient l'effet décoratif ou traduisent parfois le sentiment des personnages. Les plis de la robe de Marie-Madeleine, qui se relèvent au sol en formant des arabesques très découpées, font écho à la véhémence de son étonnement **[Fig. 762]**. Ou le bas de la robe et du manteau des anges pleurants **[Fig. 763]** semblablement traités expriment parfaitement le chagrin des anges face à la mort du Christ.

4.3.8.7 - Conclusion

Le principal artiste du cycle du cloître d'Abondance est un élève de Jean Bapteur à qui parfois l'œuvre fut prêtée. Le Maître d'Abondance est en effet, comme lui, traversé par les influences italiennes et plus septentrionales. Mais nous avons aussi découvert une physionomie particulière dans les *Noces de Cana*, proche du type jaquerien et semblable aux personnages de la *Vierge de Miséricorde* de la chapelle de Tous-les-Saints du Temple de Saint-Gervais de Genève attribuée à l'atelier de Jaquerio. Il y eut donc une seconde main, plus discrète, qui réalisa peut-être quelques unes des peintures disparues du cloître à demi-ruiné.

La comparaison des peintures de la chapelle de Saint-Bonnet avec celles du cloître d'Abondance n'a pas relevé de similitudes entre les deux manières ; ce qui n'est pas pour surprendre étant donné qu'elles sont réalisées à des époques assez distantes. Cependant, la confrontation entre les deux décors a fait apparaître et à souligner une nouvelle fois la vision du Maître de Saint-Bonnet, moins soucieux de profondeur que d'effets décoratifs.

4.3.9 - Genève, Temple de Saint-Gervais, chapelle de Tous-les-Saints

4.3.9.1 - Description

La chapelle dédiée à tous les saints du Temple de Saint-Gervais[893] de Genève **[764 a]** se situe sur le flanc sud du sanctuaire **[Fig. 764 b-c]**. Elle mesure 3,50 mètres de long, 4,40 mètres de large, et environ 4,50 mètres de haut. Il s'agit d'une construction de plan carré dont la voûte est un simple berceau de brique[894]. Cette chapelle a été construite avant 1435 en même temps que les murs du chœur et le niveau inférieur du clocher sous lequel elle se situe à proximité de l'autel, dans l'attente de la bénédiction des membres de la famille du fondateur de la chapelle : Mathieu Bernard, un riche drapier appelé d'Espagne et originaire d'Espany dans les environs de Genève[895].

La chapelle était à l'origine entièrement recouverte de peintures murales et le mur sud-est percé d'une fenêtre. À l'Est, on trouve une *Mise au tombeau* au fond de la niche dont une grande partie est perdue **[Fig. 765]**. La partie centrale a en effet été détruite en 1951 par le percement d'une porte[896]. Nicola Schätti reconstitue cette image avec des figures de Joseph d'Arimathie et de Nicodème déposant le corps du Christ

[893] Pour une bibliographie des peintures murales de la chapelle de Tous-les-Saints, voir CHOVIN, Louis, *Reproduction des fresques d'une chapelle de Saint-Gervais à Genève. Notes d'histoire et d'iconographie du peintre reproducteur*, Genève, 1876 ; GARDET, *op. cit.* (cf. note 707), 1963 ; TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 310-313 ; LANGE, Augusta, « Martin Le Franc recteur de St-Gervais à Genève et les fresques de cette église ; une lettre du duc Louis de Savoie au duc de Bourgogne à propos de Guillaume Du Fay », *Publication du Centre européen d'études burgondo-médianes*, vol. 9, 1967, p. 98-105 ; DEUBER-PAULI, Erica et HERMAMNÈS, Théo-Antoine, « Bottega di Giacomo Jaquerio, 1446-1449. Madonna della Misericordia, evangelisti e santi. Genevra, Saint-Gervais », *in* CASTELNUOVO et ROMANO (dir.), *op. cit.* (cf. note 370), p. 407-410 ; SCHÄTTI, Nicolas*, Les fresques de la chapelle de Tous les Saints en l'église de Saint-Gervais à Genève,* mémoire de licence de l'Université de Genève, 1986 ; HERMANÈS, Théo-Antoine, « De l'Italie à la Suisse romande : à propos d'œuvres, d'artistes et de commandes artistiques », *in* KAHN-LAGINESTRA, Angela (dir.), *Genève et l'Italie. - Genève : Mélanges publiés à l'occasion du 75e anniversaire de la Société genevoise d'études italiennes,* Genève, 1994, p. 211-230 ; HERMANÈS, Théo-Antoine, « Les peintures murales de Saint-Gervais », in *Les Ponts de St-Gervais,* Genève, 1995, p. 191-197 ; SCHÄTTI, Nicolas, « Édifices religieux. Le temple de Saint-Gervais. L'église cruciforme et son évolution », *in Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Genève. Tome II, Genève, Saint-Gervais : du bourg au quartier*, Berne 2001, p. 95-152.

[894] HERMANES, Théo-Antoine*, Rapport de la restauration des peintures. Temple Saint-Gervais peintures,* 1972, Genève, Office cantonal de l'énergie - Département de l'aménagement, du logement et de l'énergie.

[895] SCHÄTTI, *op. cit.* (cf. note 893), 2001, p. 124.

[896] Cette porte a été refermée pour remettre en valeur la *Mise au tombeau* lors de la dernière restauration entre 1994 et 1996. Voir PRADERVAND, Brigitte et SCHÄTTI, Nicolas, « L'étude historique des décors peints et leur restauration », *Patrimoine et architecture,* cahier nº 4, 1998, (p. 16-19) p. 19.

dans le sarcophage, chacun à une extrémité, et le groupe de la Vierge, des saintes femmes et de saint Jean en retrait derrière le corps du Christ[897].

Sur la paroi sud **[Fig. 766]**, quatre saints figuraient sous des arcades trilobées peintes, dont celui à gauche de la fenêtre est quasi perdu. Sur la droite, Jean Baptiste, de face, désigne son agneau, entouré de deux martyres, peut-être les saintes Catherine et Marguerite[898] représentées de trois-quarts la tête inclinée vers l'agneau. Sur l'arc séparant la chapelle de la nef, l'agneau eucharistique enfermé dans un médaillon circulaire est entouré d'anges **[Fig. 767 a-b]**[899]. Au sommet de la voûte **[Fig. 768 a]**, un trigramme du Christ sous la forme grecque qui se trouvait là jusqu'au début du XX^e^ siècle **[Fig. 768 b]**, a aujourd'hui disparu. Un monogramme marial ou un Christogramme latin, également disparu, accompagnait le trigramme[900]. Enfin la *Vierge de Miséricorde* est représentée sur la voûte du côté est **[Fig. 769]** et les *Quatre Évangélistes* **[Fig. 770]** sur l'autre côté de la voûte. À noter que l'un d'eux, saint Matthieu, est le patron du fondateur de la chapelle, Mathieu Bernard. Les bordures ornementales sont entrecoupées de disques et ornées de fausses mosaïques ; celles qui encadrent la niche sous la *Vierge de Miséricorde* ont des motifs en losanges. Ces dernières sont identiques aux bordures du cloître d'Abondance et de quelques autres œuvres de Giacomo Jaquerio vues dans le chapitre précédent.

4.3.9.2 - État de conservation et de restauration[901]

Les visages des figures principales comme la Vierge, les quatre Évangélistes, le pape et le cardinal, l'empereur et le roi, ont été martelés par des iconoclastes le 9 août 1535[902]. Puis au cours des années 1546-1547, les peintures ont été recouvertes d'un badigeon[903] assez léger cependant pour laisser les fresques partiellement visibles. La première restauration de 1808-1810, a été entreprise par la « Société économique » et dirigée par le peintre sur émail et archiviste Jean-Jacques Ulrich Vaucher-Strübing[904]. En 1844, à l'occasion du percement de la voûte afin d'installer une horloge à poids sur la face sud du clocher, les peintures ont subi de nouveaux dégâts[905]. En 1845, la même année que la découverte des peintures du cloître d'Abondance, Jean-Daniel Blavignac a mis au jour les peintures de Saint-Gervais[906]. Il réalisa à cette occasion quatre

[897] SCHÄTTI, *op. cit.* (cf. note 893), 2001, p. 124-125.

[898] SCHÄTTI, *op. cit.* (cf. note 893), 2001, p. 125.

[899] SCHÄTTI, *op. cit.* (cf. note 893), 2001, p. 125. Schatti remarque que ce signe protégeait la famille du fondateur de la chapelle contre la peste des années 1440 au même titre que la *Vierge de Miséricorde* et *Saint Antoine*.

[900] SCHÄTTI, *op. cit.* (cf. note 893), p. 125.

[901] Pour les travaux de restauration, voir BEAUMONT, *op. cit.* (cf. note 837) ; HERMANÈS, *op. cit.* (cf. note 894) ; PRADERVAND et SCHÄTTI, *op. cit.* (cf. note 896), p. 16-19.

[902] BEAUMONT, *op. cit.* (cf. note 901), p. 10-11

[903] Hermanès, *op. cit.* (cf. note 893), 1994, p. 220.

[904] DEUBER, Gérard et DEUBER ZIEGLER, Erica, « Temple de Saint-Gervais », à paraître en ligne.

[905] SCHÄTTI, *op. cit.* (cf. note 901), 2001, p. 124.

[906] BEAUMONT, *op. cit.* (cf. note 901), p. 5.

aquarelles et une série de calques du panneau de la Vierge[907]. En 1904, les fresques furent restaurées par Christian Schmid et Gustave de Beaumont sous la direction de l'archéologue Albert Naef et de l'historien Max van Berchem[908]. Ces travaux de restauration ont été rapportés dans l'article de Gustave de Beaumont en 1907[909] où il est affirmé que les fresques étaient assez solides pour supporter l'épreuve et le nettoyage qu'on leur fit subir[910]. De Beaumont a d'abord réalisé « un lavage avec une solution de gélatine ayant redonné un peu d'éclat aux peintures »[911], puis il effectua une fixation entre le mur et quelques parties des peintures, notamment pour les quatre Évangélistes, avec un produit mélangé de lait et d'œuf, puis avec de la caséine[912] qui s'est avérée néfaste avec le temps[913].

La mauvaise qualité du mortier, les dégâts de 1535, l'humidité et la restauration de Gustave de Beaumont en 1906 ont causé une détérioration irrémédiable des peintures. Certaines parties où fut appliquée de la caséine pour des retouches ne sont plus récupérables. Gustave de Beaumont a cependant appliqué sur les lacunes des retouches d'un ton neutre pour la visibilité des parties restaurées, témoignant ainsi de son attention pour la conservation de la peinture[914]. Ainsi dit-il à la première personne avoir la « ferme intention de laisser à l'œuvre de mes prédécesseurs toute son authenticité et de n'y ajouter que le strict nécessaire pour la remettre en valeur et pour rendre à l'ensemble un peu de son aspect primitif »[915].

L'Atelier de restauration Crephart, dirigé par Théo-Antoine Hermanès, a effectué des travaux de restauration en 1972. Après un dépoussiérage et l'enlèvement de retouches et des stucs de l'ancienne restauration, il effectua la première fixation de la peinture avec une résine acrylique. Puis il procéda au fixage et à la consolidation de la préparation (mortier de chaux) avec une résine acrylique ou vinylique et avec un stuc à base de cellulose. Il exécuta ensuite un nettoyage de la surface de la peinture, puis fixa à nouveau la pellicule picturale avec une résine acrylique et combla avec du stuc à base de cellulose et de sable les fentes et les trous, pour enfin retoucher à l'aquarelle par la méthode du *tratteggio* rendant apparentes des parties restaurées. Il laissa toutes les lacunes en teinte neutre et aucune reconstitution ne fut faite[916]. Entre 1994 et 1996, Théo-Antoine Hermanès effectua encore une ultime restauration mais de moindre importance, en « dé-restaurant » les dernières retouches anciennes subsistantes, à l'exception de l'ange supérieur gauche[917].

---

[907] CHOVIN, Louis, *Reproduction des fresques d'une chapelle de Saint-Gervais à Genève. Notes d'histoire et d'iconographie du peintre reproducteur*, Genève, 1876.

[908] BEAUMONT, *op. cit.* (cf. note 901), p. 5.

[909] BEAUMONT, *op. cit.* (cf. note 901).

[910] BEAUMONT, *op. cit.* (cf. note 901), p. 20.

[911] BEAUMONT, *op. cit.* (cf. note 901), p. 21.

[912] BEAUMONT, *op. cit.* (cf. note 901), p. 21.

[913] HERMANÈS, *op. cit.* (cf. note 894), p. 4.

[914] HERMANÈS, *op. cit.* (cf. note 894), 1972, p. 5

[915] BEAUMONT, *op. cit.* (cf. note 901), p. 20.

[916] HERMANÈS, *op. cit.* (cf. note 894), 1972, p. 7.

[917] PRADERVAND et SCHÄTTI, *op. cit.* (cf. note 896), p. 19.

4.3.9.3 - Technique originale

Selon Théo-Antoine Hermanès, les peintures sont faites à la fresque alors que la plupart des détails et des rehauts d'or ont été peints *a secco*[918]. On a mis un mortier de crépissage granuleux couvrant la paroi en briques puis effectué une sinopia sur ce mortier ensuite couvert d'une nouvelle couche d'enduit pour recevoir la peinture[919]. Sur la paroi intacte de la *Vierge de Miséricorde* on distingue chaque *giornata* : il fallut au moins sept jours de travail pour l'exécution de la fresque[920].

4.3.9.4 - Attribution et datation

Les *Quatre Évangélistes* sont attribués à la main du Maître d'Abondance[921] qui fut formé dans l'atelier de Jean Bapteur, tandis que la *Vierge de Miséricorde* et d'autres peintures sont dues à l'atelier de Giacomo Jaquerio[922]. Cependant la cohérence du système ornemental de l'ensemble des fresques situe leur réalisation dans un même temps[923], entre 1439 et 1446[924]. Les fresques ont dû être réalisées après l'élection d'Amédée VIII au pontificat car on peut identifier sous le manteau de la Vierge un pape portant un trirègne et une chape avec les armes de Savoie, comme étant Félix V (c'est-à-dire Amédée VIII, duc de Savoie), dont le pontificat a duré de juillet 1440 à avril 1449. La physionomie de cette figure avec un menton en galoche et un nez aquilin se retrouve dans une médaille commémorant l'accession d'Amédée VIII au titre de duc qu'il reçut de Sigismond, empereur d'Allemagne en 1416. Amédée VIII est peut-être encore représenté au premier plan comme ermite pour avoir effectué une retraite à l'ermitage princier de Ripaille entre 1434 et 1439. Selon Nicolas Schätti, 1446 doit être le *terminus a quo*[925], car les témoignages des visiteurs apostoliques de passage

[918] HERMANÈS, *op. cit.* (cf. note 894), p. 3 ; HERMANÈS, *op. cit.* (cf. note 893), 1994, p. 220.

[919] HERMANÈS, *op. cit.* (cf. note 893), 1994, p. 220.

[920] HERMANÈS, *op. cit.* (cf. note 894), p. 3

[921] GARDET, *op. cit.* (cf. note 707), 1963, p. 418 ; DEUBER-PAULI et HERMAMNÈS, *op. cit.* (cf. note 893), p. 409 ; ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632, p. 50-51.

[922] Gustave de Beaumont, restaurateur des fresques, remarque une similitude avec les peintures de la chapelle des Machabées de Genève qui furent l'objet de sa restauration et les peintures du cloître d'Abondance en proposant une datation des fresques de Saint-Gervais entre 1449-1451 et celles d'Abondance vers 1450. Il fait également un rapprochement avec la *Vierge de Miséricorde* du Puy-en-Velay (une toile peinte à la détrempe conservée depuis 1852 au Musée Crozatier). Pour l'iconographique (Voir BEAUMONT, *op. cit.* (cf. note 901), p. 13). Dans le catalogue de l'exposition en 1979 à Turin, Erica Deuber-Pauli et Théo-Antoine Hermanès attribuent à l'atelier de Jaquerio et évoquent même une intervention directe de Jaquerio lui-même pour la *Vierge de Miséricorde* et les saints (DEUBER-PAULI et HERMAMNÈS, *op. cit.* (cf. note 893), p. 409). Voir aussi HERMANÈS, Théo-Antoine, *op. cit.* (cf. note 893), 1994, p. 212. Elles sont actuellement plutôt considérées comme de l'atelier de Jaquerio, mais non de lui-même. Voir SCHÄTTI, *op. cit.* (cf. note 893), 2001, p. 127.

[923] SCHÄTTI, *op. cit.* (cf. note 893), 1986, p. 74.

[924] SCHÄTTI, *op. cit.* (cf. note 893), 2001, p. 127.

[925] SCHÄTTI, *op. cit.* (cf. note 893), 2001, p. 127. Gustave de Beaumont fait remonter leur achèvement au milieu du XV^e^ siècle à cause des costumes des personnages. Voir BEAUMONT, *op. cit.* (cf. note 901), p. 5.

cette année là ne font aucune référence aux travaux des fresques. Il suppose qu'elles ont été commandées au début des années 1440 par Mathieu Bernard, puis qu'Henri Emery, son gendre, supervisa les travaux après son décès en 1443 ou au début de 1444[926].

4.3.9.5 - Style de la *Vierge de Miséricorde* et des saints attribués à l'atelier de Giacomo Jaquerio

La *Vierge de Miséricorde* abrite sous son manteau **[Fig. 769]** des ecclésiastiques à sa droite et des laïcs à sa gauche comme type *mater omnium*. Cette iconographie apparaît aussi dans une des fresques du Castello di Fénis réalisée vers 1415-1420 par l'atelier de Jaquerio **[Fig. 771]**, qui a pu servir de modèle à la peinture de Saint-Gervais[927]. Nous examinerons les peintures de Saint-Gervais en les comparant avec quelques œuvres de Jaquerio lui-même et d'autres réalisées sous l'inspiration du maître.

Les visages

Malgré les actes de vandalisme de 1535 qui ont ruiné quelques figures importantes, certains visages originaux nous transmettent le style jaquerien. Les femmes ont le visage plein et présentent une parenté avec celles du Castello della Manta (vers 1420) **[Fig. 772]**. Un nez proéminant, des sourcils arqués, des yeux grands ouverts avec des paupières épaisses se retrouvent sur les deux sites **[Fig. 773]**. Le visage étiré d'une sainte qui exprime son chagrin **[Fig. 774]** évoque le type de physionomie de Jaquerio lui-même, par exemple sainte Marthe sur la paroi nord du presbytère de Ranverso (vers 1415) **[Fig. 775]** avec son menton fin, ses yeux mi-clos et sa petite bouche. Pour le visage des hommes, nous pouvons rapprocher un évêque de Saint-Gervais **[Fig. 776]** du Roi David de Ranverso (vers 1415) **[Fig. 777]** tant pour la physionomie générale, au regard clair, que pour le dessin très graphique.

Cependant, le peintre de Saint-Gervais trace des lignes d'une manière plus marquées ; elles sont plus épaisses, tandis que Jaquerio, plus en nuance, peut en utiliser de plus fines pour ombrer les joues. À Saint-Gervais, les contours des visages sont dessinés d'une ligne brun rouge, mélangée de noir, ce que ne fait pas Jaquerio. Par ailleurs, les lèvres dont la supérieure est peinte de rouge foncé et l'inférieure d'une couleur plus claire, est un trait original du peintre de Saint-Gervais **[Fig. 778]**. Parmi ses autres caractéristiques signalons aussi des joues rougies sur quelques visages relativement mieux conservés parmi lesquels un ecclésiastique de profil **[Fig. 779]**. Tous ces caractères physionomiques et techniques, propres à cette peinture se retrouvent dans le visage du maître d'hôtel ou de l'hôte des *Noces de Cana* du cloître d'Abondance **[Fig. 780]**, identifié dans le chapitre précédent à cet auteur de la *Vierge de Miséricorde*.

Les mains et les pieds

Les mains les plus visibles sont souvent jointes et donc un peu standardisées, assez grandes et larges. Celles de l'ermite, au visage émacié, sont plus nerveuses et tendues, comme radiographiées **[Fig. 781]**. La

[926] SCHÄTTI, *op. cit.* (cf. note 893), 2001, p. 127.

[927] À propos de l'iconographie de la *Vierge de Miséricorde*, voir SCHÄTTI, Nicolas, « La Vierge de miséricorde. Contribution à l'étude de la peinture dans l'ancien duché de Savoie », *Unsere Kunstdenkmäler*, année 39, 1988, p. 72-78.

main de la Vierge tenant son manteau est plus modelée, plus ombrée, colorée de façon moins contrasté **[Fig. 782]**. Pour les pieds, ils sont moyens et l'un d'eux dénote un état de contraction **[Fig. 783]** visible dans l'*Adoration des Bergers* du cloître d'Abondance **[Fig. 733]**.

Les corps

Les proportions des personnages sont assez équilibrées. Les postures sont souples et naturelles, les silhouettes plus allongées **[Fig. 769]** qu'au Castello di Fénis dans la même circonstance **[Fig. 771]**. La Vierge, debout au centre de la composition et objet de l'adoration des ficèles, y a cette même silhouette étirée, à la taille fine, en forme de fuseau. Les têtes coiffées de couvre-chefs variés s'y échelonnent semblablement en trois ou quatre rangés.

Les drapés

Le peintre de Saint-Gervais dessine des plis de la même manière que Jaquerio, mais avec plus d'audace. Les vêtements s'étalent au sol s'enroulant sur eux mêmes **[Fig. 784]** ou tombent en plis abondants et cassés comme chez Jaquerio **[Fig. 785]**. Les plis sur la dalmatique d'un ange **[Fig. 786]**, tenant le manteau de la Vierge sont comme suggérés en négatif par quelques lignes claires épaisses comparables au vêtement du Roi Davidde Ranverso par Jaquerio (vers 1415)[928] **[Fig. 787]**. Car dans les deux cas les parties éclaircies marquent les pleins, et les lignes rouges ou jaunes représentent des parties en creux.

Les ailes

Les ailes des anges de la *Vierge de Miséricorde* de Saint-Gervais sont bicolores, l'intérieur est blanc, le revers ocre. Les plumes sont courtes, rondes, disposées en rangés parallèles à la façon de tuiles, transparentes pour les plus légères **[Fig. 788]**.

Couleurs et dessin

Le style du maître de la *Vierge de Miséricorde* est graphique, l'épaisseur de la touche produit le dessin et le coloris, l'objet et son plan en un même temps. Les traits des visages, plus encore, les plis des vêtements ou des plumes des anges sont obtenus par un large coup de pinceau. Cette facture inspirée de Jaquerio est ici pratiquée d'une manière plus volontaire.

4.3.9.6 - Comparaison : la *Vierge de Miséricorde* et les saints et les peintures de Saint-Bonnet

Les factures des deux œuvres sont opposées dans le traitement des couleurs et dans l'usage du dessin. Le peintre de Saint-Bonnet ne recoure jamais aux lignes graphiques si visibles dans la *Vierge de Miséricorde* et les saints de la paroi sud, dans la tradition de Jaquerio. Les lignes doivent être autant que possible atténuées

[928] La dalmatique de cet ange ressemble à celle d'un tableau *a tempera* de Giacomo Jaquerio, la *Libération de saint Pierre* (vers 1415) conservée au Museo Civico d'Arte Antica de Turin, pour la décoration dorée au niveau des épaules, des poignets et du buste. Leur coiffure bouclée est aussi la même.

chez le premier, car elles dérangeraient les gradations de tons auxquelles l'artiste accorde beaucoup d'attention. Le visage de Melchior et ses cheveux représentés par des gradations ou le vêtement d'un ange musicien**,** dont il rend les textures, témoignent d'une de ses préoccupations majeures : l'exploitation des ressources de la couleur. En outre, les rehauts blancs qui caractérisent les visages de Saint-Bonnet sont absents des visages de Saint-Gervais même dans les parties les mieux conservées **[Fig. 789-790]**.

Les drapés sont aussi différents. À Saint-Gervais **[Fig. 791]** les parties ombrées rendues par quelques grosses lignes colorées et les parties saillantes laissées sans couleur, à la manière de Jaquerio, ne s'observent pas dans l'art du Maître de Saint-Bonnet. Celui-ci suggère les parties en relief, avec des rehauts de blanc pour évoquer des reflets de la lumière ainsi qu'on le voit sur le buste d'un ange musicien **[Fig. 792]**. Ces tracés blancs de Saint-Bonnet peuvent également évoquer la texture d'un tissu épais tandis que le peintre de Saint-Gervais ne représente jamais des vêtements avec leur texture. Cette différence de la qualité, en plus de partis pris esthétiques opposés, résulte aussi de techniques différentes : les peintures de Saint-Bonnet sont *a tempera* et à huile, alors que les peintures de Saint-Gervais sont réalisées à fresque et *a secco*.

4.3.9.7 - Style des *Quatre Évangélistes* attribué au Maître d'Abondance

Les *Quatre Évangélistes* **[Fig. 770]** rédigent leur texte assis autour d'une grande table qui leur est commune sur laquelle des manuscrits et une lampe à huile sont disposés. Ce choix iconographique est aussi celui d'un compartiment de la voûte du chœur de la Chiesa di San Sebastiano de Pecetto Torinese (1440-1445), attribué à Guglielmetto Fantini établi à Chieri **[Fig. 85 a]**. Le scriptorium est couvert d'un plafond polygonal en bois au bout duquel une lampe est suspendue. Des instruments de copiste sur le pupitre sont détaillés. Saint Marc, d'un âge avancé et avec barbe blanche, est en train de tailler une plume d'oie. Il tourne des pages d'un livre posé sur un chevalet. Des personnages s'occupent à des tâches quotidiennes sur le balcon et dans les baies de l'architecture. Des corniches peintes en grisaille décoraient le mur au-dessous des *Quatre Évangélistes* **[Fig. 814]**, découvertes après la dernière restauration et actuellement peu visibles. Elles avaient été mises là pour un effet de trompe-l'œil comme faisant partie des éléments architecturaux du lieu.

Observons cette peinture en comparaison avec les peintures du cloître d'Abondance attribuées à la même main et à quelques œuvres de Jean Bapteur, son maître.

Les physionomies

Les traits du visage de saint Matthieu **[Fig. 793]** sont tracés de lignes peu soulignées qui contrastent avec le visage plus graphique de l'évêque de la *Vierge de Miséricorde* produit par un trait de pinceau net **[Fig. 794]**. Cette qualité s'observe également dans les peintures d'Abondance comme nous l'avons observé.

Les points communs sont, par contre, plus évidents si l'on se déplace au cloître d'Abondance pour comparer l'un des docteurs entourant Jésus à l'un de nos Évangélistes **[Fig. 795-796]**. Les contours des yeux n'y sont pas tranchés. Le visage d'un personnage dans une fenêtre des *Quatre Évangélistes* **[Fig. 797]** montre des yeux et des sourcils rendus par quelques taches qui ne définissent pas clairement les formes des traits. Il peut être rapproché du visage, également allusif, d'Elizabeth de la *Visitation* du cloître d'Abondance **[Fig. 798]**. Le visage du Christ du *Bréviaire* de Jean Bapteur en est aussi très proche (1425-1340 ? Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 249) **[Fig. 687]**, non seulement au niveau des yeux et des sourcils mais aussi de la forme et des contours du visage.

Les mains

Les mains dans la peinture des évangélistes sont relativement grandes et détaillées, assez pour représenter les plis de la peau sur les articulations des doigts, ou le volume des ongles nacrés **[Fig. 799]**. Elles sont dessinées de contours épais et bruns. Nous ne pouvons pas les comparer avec les mains d'Abondance à cause de l'état de conservation médiocre de ces dernières. Les pieds ne se voient plus à cause d'une perte des couleurs.

Les drapés

Les plis du manteau descendent verticalement sans interruption exactement comme sur les peintures d'Abondance **[Fig. 800]**. Sur le coude de l'homme qui se trouve sur un balcon, les plis sont rendus par quelques traits courts et droits qui renvoient à la facture du *Bréviaire* (1425-1340 ? Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 291v) **[Fig. 801]**, mais beaucoup plus simplifiés. Pour les plis au bas des vêtements, seul l'ange de Matthieu, intacte et volant dans les airs, révèle avec un certain bon sens des plis qui s'affalent vers le bas et s'écrasent les uns sur les autres en paquets **[Fig. 802]**.

Les corps

Les gestes des personnages rappellent à plusieurs reprises les peintures d'Abondance. Le bras droit de l'homme qui verse de l'eau de sa carafe sur une jardinière au balcon de Saint-Gervais **[Fig. 803]**, dessine une courbe comme la sage-femme de la *Nativité* **[Fig. 804]**. Et le buste de l'homme qui tient un document peut être rapproché dans son élan de la Vierge qui lève les mains vers le Jésus au milieu des docteurs **[Fig. 805]** dans le cloître d'Abondance. Un homme lisant un rouleau à la lumière du jour, à une fenêtre de l'édifice **[Fig. 806]**, évoque une figure tenant un linge à l'étage des *Noces de Cana* d'Abondance **[Fig. 807]** tant pour ses courbes que par la mise en scène.

Les ailes

Les ailes de l'ange de saint Matthieu avec les extrémités qui rebiquent sensiblement sont faites d'une manière sommaire **[Fig. 770]** ; les plumes sont dessinées d'un brun rouge et parfois entourées en noir et une grande partie est laissée sans couleurs.

Représentation de l'espace

La représentation de l'espace des *Quatre Évangélistes* **[Fig. 770]** est similaire à celle de *Jésus parmi les docteurs* **[Fig. 708]** d'Abondance[929]. Les poutres convergentes du plafond creusent l'espace. Les murs sont percés de croisées minuscules aux volets intérieurs produisant des ombres portées. Les mêmes ombres portées qui caractérisent les peintures d'Abondance. Elles sont présentes aussi sur la surface du mur **[Fig. 808-809]** et sur le pupitre **[Fig. 810]** pour donner aux objets leur relief.

Il y aussi quelques personnages secondaires qui s'occupent d'autres choses que du sujet principal dans les *Quatre Évangélistes* : une femme qui verse de l'eau, un homme qui lit un rouleau, deux hommes qui lèvent leur tête, un autre entrant par une porte deux livres sous les bras **[Fig. 811]**. Ils sont toujours positionnés dans une fenêtre ou dans une porte communiquant avec un endroit non représenté dans l'image, et de ce fait créent une atmosphère un peu énigmatique. Cette utilisation des éléments architecturaux pour animer la scène se retrouve avec un balcon ou une fenêtre où apparaît un personnage **[Fig. 812-813]** de la *Visitation* d'Abondance.

Couleurs et dessin

Sur le même site, le style des *Quatre Evangélistes* est donc différent de celui la *Vierge de la Miséricorde*. Malgré un espace très composé, en perspective, il est dans le détail moins graphique. Les traits des personnages sont davantage esquissés, obtenus par des effets chromatiques. L'auteur des *Quatres Évangélistes* montre donc une conception et une facture qui renvoient à la tradition de Jean Bapteur, et non à Jaquerio.

4.3.9.8 - Comparaison : les *Quatre Évangélistes* de la chapelle de Tous-les-Saints et les peintures de Saint-Bonnet

Sauf les bordures des corniches qui passent pour des éléments architecturaux du lieu **[Fig. 814]**, cette peinture et les peintures murales de Saint-Bonnet dans leur ensemble ne montrent pas de similitude. Le type des visages, les corps, la facture des drapés diffèrent.

Le peintre de Saint-Bonnet ignore les ombres portées. Il ne conçoit pas non plus d'espace architecturé intérieur supposant des accès à des pièces annexes, comme en arrière fond de la représentation, traversés ou occupés de petits personnages, qui contribueraient à une animation mi-poétique, mi-fantaisiste, comme dans les *Quatre Évangélistes* et les peintures d'Abondance, ou d'une autre façon à Meillonnas, où le peintre procédait de même mais à l'échelle de la ville de Jérusalem **[Fig. 456 a]**.

[929] Cette parenté est relevée par Frédéric ELSIG. Voir ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 50-51.

Pour la représentation des personnages et de leur gestuelle le distinguo fait avec les peintures d'Abondance, peut être reconduit à l'identique pour les peintures de Saint-Bonnet : la fluidité des gestes de Saint-Gervais tranche avec la géométrie orthogonale de Saint-Bonnet où les lignes horizontales et verticales marquent de leur empreinte les personnages **[Fig. 816]**.

Comparons pour finir leur représentation de l'espace du scriptorium des *Quatre Évangélistes de* Saint-Gervais **[Fig. 815]** et ceux de Saint-Bonnet **[Fig. 816]** où les Évangélistes restent plus traditionnellement isolés, chacun dans un voûtain. La première représentation les réunissant tous, ajoutant de la complexité au sujet, est pourtant relativement claire comme celle d'Abondance. Même encore approximative, la perspective de type linéaire, crée un volume unifié carré à défaut d'une architecture parfaitement cohérente dans ses détails, puisque les murs du studio sont traités comme des façades extérieures. Les motifs secondaires qui s'y affichent, représentés parfois en grisaille, comme une femme à une fenêtre sur un fond simplement rouge, ne distraient pas immédiatement le regard du sujet principal, ou ne nuisent en tout cas pas à la perception de l'espace. En revanche, chaque étude des Évangélistes de Saint-Bonnet livre des points de fuite non seulement multiples mais aussi opposés. Les objets sont des surfaces rabattues sur le plan de la voûte, Le volume de la chambre elle-même est comme écrasé. Saint Matthieu sur une voûte du chœur de Saint-Bonnet, semble être sur un plancher incliné.

4.3.9.9 - Conclusion

La chapelle de Tous-les-Saints comportait un programme décoratif dense mais aujourd'hui très altéré. Deux œuvres surnagent : la *Vierge de la Miséricorde* et les *Quatre Évangélistes* produits par deux artistes différents. La première œuvre créditée à l'atelier de Giacomo Jaquerio, très graphique dans son exécution, n'offre pas de similitude avec les peintures de Saint-Bonnet qui privilégient l'usage des couleurs. Quant à la seconde, attribuée au Maître d'Abondance, ses caractéristiques stylistiques ne permettent pas davantage de rapprochement avec Saint-Bonnet, mais pour d'autres raisons. Cet artiste développe un effort perspectif ou spatial élaboré et réserve au traitement des personnages plus de souplesse.

4.3.10 - Gregorio Bono ? *le Calvaire*, abbaye d'Hautecombe[930]

4.3.10.1 - Description

L'abbaye d'Hautecombe **[Fig. 817-818]** conserve un tableau du *Calvaire*[931] dont le cadre original est finement sculpté et gravé dans un style gothique, à la manière un précieux objet d'art[932] **[Fig. 819]**. Le Christ est crucifié devant ce qui semble être une banquette gazonnée adossée à un mur crénelé, à la façon d'un jardin clos. Saint Jean se tord les mains ; Marie-Madeleine embrasse le bas de la croix ; la Vierge montre le sacrifice de son fils aux spectateurs de ses deux mains. Le panneau dans sa totalité - cadre compris - est de taille moyenne (43 x 30 cm).

Des traces de serrure indiquent que ce panneau fut originairement, jusqu'à la Révolution, la porte d'un ancien tabernacle du maître autel de l'église abbatiale[933]. Charles Sterling considère que depuis le XV^e^ siècle ce panneau n'a jamais quitté Hautecombe[934] qui est la nécropole des comtes, des ducs et de la haute noblesse de Savoie. En comparaison avec des œuvres de Jaquerio, Sterling observe que ce panneau révèle plus de qualités sous l'influence de l'enluminure franco-flamande, et une sensibilité particulière du peintre aux jeux de lumière, visibles dans le traitement des volumes du corps. D'après lui, le style de cette peinture peut être également comparée à Jean Bapteur[935] car il montre le même niveau de « délicatesse de dessin, de vivacité lyrique du geste, de subtilité dans l'évocation de la vie intérieure »[936]. Mais l'auteur du *Calvaire* est aussi

---

930 RABUT et DUFOUR, *op. cit.* (cf. note 638) ; MANDACH, Conrad de, « Les peintres Witz et l'école de peinture en Savoie », *Gazette des beaux-arts*, 4^e^ période, t. 51, 1911, (p. 405-422), p. 409 ; DESHUSSES, Dom Jean moine bénédictin, *Tableaux anciens de l'abbaye d'Hautecombe*, Chambéry, 1957, p. 4 ; STERLING, *op. cit.* (cf. note 815) ; ROSSETTI-BREZZI, Elena, « Maestro del Calvario di Hautecombe (Gregorio Bono ?), 1420-1430 », *in* CASTELNUOVO et ROMANO (dir.), *op. cit.* (cf. note 370), p. 176, n° 7 ; ROMANO, *op. cit.* (cf. note 268), p. 117 ; BAIOCCO, Simone, « Procedere degli studi sulla cultura jaqueriana », *in* CANAVESIO, Walter (dir.)*, Jaquerio e le arti del suo tempo*, Turin, 2000, (p. 11-25) p. 19 ; CASTELNUOVO, *op. cit.* (cf. note 663),p. 210-211 ; SARONI, Giovanna, « Maestro del Calvario di Hautecombe (Gregorio Bono ?) », *in* PAGELLA /ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), *op. cit.* (cf. note 268), p. 166-167, n° 92 ; ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 33-35.

931 Nous adoptons le terme de Charles Sterling pour qui le sujet de ce tableau n'est pas la *Crucifixion* mais le *Calvaire* au prétexte que le premier montre l'événement, c'est-à-dire l'action dramatique à laquelle prennent part de nombreux participants, alors que le second représente le Christ après sa mort sur la croix. Le *Calvaire* est plus iconique tandis que la *Crucifixion* a une qualité plus narrative (STERLING, *op. cit.* (cf. note 815), p. 5).

932 STERLING, *op. cit.* (cf. note 815), p. 5.

933 STERLING, *op. cit.* (cf. note 815), p. 5.

934 STERLING, *op. cit.* (cf. note 815), p. 5.

935 STERLING, *op. cit.* (cf. note 815), p. 5.

936 STERLING, *op. cit.* (cf. note 815), p. 5.

habile dans la suggestion tangible des formes. Il le date vers 1435, aux environs du manuscrit de l'*Apocalypse* (1428-1435, El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5) **[Fig.671]** et de la *Crucifixion* de Turin (vers 1440, Museo Civico d'Arte Antica) **[Fig.674]**, deux œuvres de Jean Bapteur[937].

En 1979, à l'occasion de l'exposition de Turin, Elena Rossetti Brezzi attribua le *Calvaire* à Gregorio Bono, peintre originaire de Venise et travaillant en Savoie dans la première moitié du XV^e^ siècle. Elle le data vers 1420-1430[938]. Frédéric Elsig, reprenant la datation aux alentours de 1420, remarque que l'écriture délicate de ce panneau est proche des œuvres lombardes autour de 1400. Il le rapproche du *Calvaire* d'Anvelo da Imnonate, réalisé vers 1390 (*tempera* sur bois, Milan, Museo Diccesano)[939] **[Fig. 820]**.

4.3.10.2 - Biographie de Gregorio Bono

Le nom de Gregorio Bono est documenté pour la première fois en janvier 1400 à Crémone dans un contrat l'associant à deux autres peintres locaux[940]. Il apparaît ensuite dans les comptes de la maison de Savoie publiés par Rabut et Dufour en 1870[941]. Gregorio Bono est recruté par Amédée VIII dans le duché de Milan[942], car le duc s'est rapproché de la cour de Filippo Maria Visconti, duc de Milan depuis 1412 et qui épousera Marie de Savoie en 1428[943]. En 1413, Bono entre au service d'Amédée VIII en tant que « familiaris servitor et pictor domesticus » et reçoit un salaire annuel de 60 florins en plus de payements supplémentaires mensuels[944]. En 1415, il est payé pour les travaux étendus sur neuf mois dans l'ancienne chapelle du château de Chambéry et encore ailleurs. À la fin de 1415 et au début de 1416, il modifie le portrait du duc en lui retirant son capuchon pour le rendre nu-tête. La même année, il entame le travail d'un grand tableau sur la vie de sainte Marguerite[945]. En 1416, des écussons pour les funérailles d'Odon de Villars et pour celles du duc de Berry sont confectionnés par Gregorio Bono[946], puis il se rend à Lyon où il achète des couleurs pour son tableau de la vie de sainte Marguerite qui ne sera terminé qu'en 1418[947]. Il y copie aussi les reliefs ornant les portails de la cathédrale afin de servir à ses dessins pour des œuvres commandées par Amédée VIII[948].

---

937 STERLING, *op. cit.* (cf. note 815), p. 5.

938 ROSSETTI-BREZZI, *op. cit.* (cf. note 930).

939 ELSIG Frédéric, *op. cit.* (cf. note 632), p. 35. Pour le *Calvaire* de Anvelo da Imnonate, voir NATALE, Mauro et ROMANO, Serena (dir.), *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, Milano al centro dell'Europa,* cat. exp., Milan, Palazzo Reale, 2015. p. 161, n° II.13.

940 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 33.

941 RABUT et DUFOUR, *op. cit.* (cf. note 638), p. 42-57.

942 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 33.

943 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 33..

944 ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 33

945 RABUT et DUFOUR, *op. cit.* (cf. note 638), p. 46.

946 RABUT et DUFOUR, *op. cit.* (cf. note 638), p. 46.

947 RABUT et DUFOUR, *op. cit.* (cf. note 638), p. 46.

948 RABUT et DUFOUR, *op. cit.* (cf. note 638), p. 49.

On a trace de son passage en Avignon en 1419 pour l'achat de couleurs[949]. La dernière mention du peintre comme bienfaiteur de l'ordre des Chartreux découverte par Lorne Campbell a permis de situer son décès entre le 8 mai 1452 et le 26 avril 1453[950].

Il n'y a aucune certitude à propos de l'attribution du *Calvaire* à cet artiste. Elle nous retient cependant parce qu'elle est l'œuvre supposée d'un peintre au service d'Amédée VIII, originaire de Venise et certainement familier de la culture avignonnaise.

4.3.10.3 - Description du *Calvaire*

Le visage et le corps du Christ

Le visage du Christ est rond et ombré. Les sourcils droits et tombants surmontent des yeux clos et un nez pointu. Ses cheveux tombent à la verticale sur le côté droit, selon l'inclinaison de la tête. Le corps est décharné et le buste montre les côtes sous la peau. Les jambes sont sensiblement écartées, les pieds sont superposés, déformés et réunis par le clou. Les hanches sont entourées d'un périzonium semi-transparent.

Les physionomies

La physionomie de saint Jean présente quelques traits communs avec le Christ : sourcils droits et tombants, et nez pointu. Ses cheveux bouclés avec un toupet court qui dégage le front rappelle le saint Jean de Ranverso par Giacomo Jaquerio **[Fig. 576 b]**. La Vierge partage les sourcils affaissés, la petitesse de la bouche et du menton des autres personnages. Marie-Madeleine montre une partie de ces traits mais de profil. Le visage paraît pour ce motif davantage projeté vers l'avant.

Les mains et les pieds

La vérité des mains est moins grande que le dessin des pieds. Le pouce est très détaché de la paume, animé de mouvements propres, et de longueur excessive comme les autres doigts eux aussi étirés. Simplifiés et entrecroisés, ils dessinent des chevrons chez saint Jean.

Les corps

Charles Sterling considère que les personnages sont représentés selon les canons du style gothique international. Formés de courbes élégantes, ils ont tout de même une présence palpable et sont dotés d'une « énergique fermeté », cette qualité flamande provenant de Robert Campin[951].

[949] RABUT et DUFOUR, *op. cit.* (cf. note 638), p. 47.

[950] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 632), p. 34.

[951] STERLING, *op. cit.* (cf. note 815), p. 5.

Les drapés

Les manteaux sont taillés dans une toile épaisse et semble comme distribués à des personnages qui autrement auraient des silhouettes graciles. Ainsi le manteau de saint Jean l'enveloppe de plis amples et profonds. Un bras s'échappant du manteau et rehaussé de blanc par un jeu de lumière anime les silhouettes de Jean et de Marie-Madeleine qui ainsi ne sont pas statufiés

Représentation de l'espace

Le fond or réduit l'ambition spatiale à la superposition de bandes horizontales contrastant avec le chaos rocheux du Golgota. La superposition d'un mur, d'une pelouse et d'une ligne de créneaux, peut aussi bien évoquer un terrain nu en arrière-plan, qu'une banquette de verdure proche. Aussi, les personnages sont-ils tous disposés au premier plan, comme plaqués à la surface du tableau.

Couleurs et dessin

Le dessin est précis et la gamme de couleurs limitée compte tenu de l'économie générale du tableau. Appliquée aux vêtements, chaque couleur est nuancée. Le bleu très foncé, presque noir, du manteau de la Vierge, est pourtant très modulé.

4.3.10.4 - Comparaison : *le Calvaire* et les peintures murales de Saint-Bonnet

La comparaison entre le Maître de Saint-Bonnet et Gregorio Bono est difficile d'abord parce qu'elle se fait sur la foi de la seule œuvre supposée du second, ensuite parce que la Vierge, Jean et Marie-Madeleine de la *Crucifixion* du premier ont été retouchés par un restaurateur **[Fig. 33]**. Ces réserves faites, ce sont malgré tout les différences qui l'emportent. En dépit d'un front plus bas, le Christ de Saint-Bonnet a le visage plus long et les cheveux fillasses. Ses traits plus larges mangent davantage la face. Sa carnation rose et ocre est sans commune mesure avec celle du panneau peint sur bois dans des tons plus gris et plus clairs. Le crucifié de Saint-Bonnet n'est pas aussi anatomiquement précis que celui du *Calvaire* **[Fig. 821-822]**. Ses jambes sont détourées, alors que celles peintes par Gregorio Bono sont plus modelées et davantage articulées, tendons et muscles y sont plus apparents. Sur les murs de Saint-Bonnet, le Christ gagne par contre en réalisme et en expressivité par le sang qui y coule.

Les autres personnages de Saint-Bonnet, tels saint Jean à son écritoire, la Vierge de la *Nativité* ou Marie-Madeleine devant l'*Apparition du Christ*, montrent eux aussi des traits plus grands et plus larges que ceux du *Calvaire* **[Fig. 823-824]**, ce qui rend leur visage plus expressif et presque caricaturé. Il est évident que le peintre de Saint-Bonnet est moins habile que Gregorio Bono dans la représentation du corps. Ses personnages manquent de souplesse et d'une solide assise. La comparaison entre les deux Marie-Madeleine au bas de la croix est éloquente **[Fig. 825-826]**.

Enfin la facture des drapés diffère aussi. Dans les peintures de Saint-Bonnet les vêtements se relèvent et se retournent au contact du sol, alors qu'ils tombent avec plus de naturel chez Bono. Ce dernier, d'ailleurs, leur préfère des drapés suspendus.

4.3.10.5 - Conclusion

Le *Calvaire* attribué à Gregorio Bono, peintre vénitien ayant travaillé en Savoie et qui s'est rendu à plusieurs reprises en Avignon, ne révèle pas de similitude avec les peintures murales de Saint-Bonnet. Cette comparaison recontextualise l'œuvre mais ne peut être poussée beaucoup plus avant. Les deux œuvres reposent sur des qualités intrinsèques différentes qui ne sont pas seulement imputables au médium et au support.

4.3.11 - Conclusion de l'étude comparative avec des peintures du courant avignonnais de la Savoie

Comme Castelnuovo l'avait défini, le caractère principal de l'artiste travaillant dans les Alpes au XV^e^ siècle, qu'il soit né d'un versant ou de l'autre, réside dans la confrontation permanente des deux cultures du Sud et du Nord de l'Europe. Les œuvres comparées aux peintures de Saint-Bonnet sont toutes traversées par les traditions méridionale et septentrionale. Cependant, chaque artiste les restitue d'après son expérience sensible, d'après la mémoire de ses yeux et sa formation, pour les fondre en un style propre. Le peintre de Saint-Bonnet offre un exemple particulier de cette tension commune aux artistes savoyards, natifs ou d'adoption. Mais lui-même n'a pas d'œuvre connue en Savoie et n'y fut probablement que de passage.

Le peintre de Saint-Bonnet, pour les peintures murales comme pour les enluminures, traite ses drapés en volume de façon anguleuse, et sous ce jour se rapproche de Giacomo Jaquerio, lui-même sous l'inspiration de Matteo Giovannetti. Le traitement des couleurs en dégradés a indiqué aussi une certaine similitude avec la *Crucifixion* de Robin Favier (mais lui-même avignonnais) (débute du XV^e^.). Enfin, la comparaison avec le *Bréviaire dit de sainte Colette* de Jean Bapteur (vers 1425-1430 ?), marqué par des couleurs contrastées, des visages aux traits accentués et expressifs soulignés de rehauts, et les proportions massives de ses personnages, montre quelques points communs imputables à une influence italienne sourde et partagée.

Toutes nos analyses comparatives avec des œuvres savoyardes ont fait apparaître par contraste chez le Maître de Saint-Bonnet l'importance de la surface murale, en quelque sorte pour elle-même. La composition prime sur la profondeur. En second lieu, la peinture est détaillée et chaque motif minutieusement rendu, l'artiste descendant jusqu'au niveau des textures tout en privilégiant une palette séduisante, riche et chatoyante. L'espace n'est pas réductible à sa profondeur et les expériences nouvelles dont la Savoie offrait quelques exemples n'ont pas fondamentalement dévié l'artiste de son cours. L'influence la plus probable se fit d'ailleurs aux marges de la Savoie à Romans-sur-Isère (vers 1401-1405). Son bagage artistique reste celui d'un miniaturiste formé dans un creuset septentrional où les influences italiennes sont filtrées différemment, soumises aux exigences d'un art de cour fastueux où la part des manuscrits enluminés et des artistes franco-flamands sont essentiels, au moins à Paris. Son génie fut de transmettre cette qualité à l'art monumental.

Le peintre de Saint-Bonnet a pu se rendre en Savoie en passant par Romans-sur-Isère et y découvrir une partie de la culture picturale savoyarde, elle-même multiple. Mais il est un fait certain, il ne s'est pas formé dans cette région et cette influence ne pèse pas le plus sur son art, elle apparaît au second plan. Lui-même n'a d'ailleurs laissé aucune œuvre connue en Savoie même.

4.4 - Étude comparative avec des peintures régionales

4.4.1 - Introduction

Les peintures de Saint-Bonnet témoignent-elles d'une école locale ? Leur style est-il influencé par des églises ornées proches ? Ou ses peintures ont-elles laissé leur empreinte sur les décors peints de sanctuaires voisins ? La disparition de certaines églises et de leurs décors pourrait hypothéquer l'enquête, si l'artiste n'agissait pas sous l'effet d'une commande ambitieuse, d'un double mécénat, local et ecclésiastique puis princier, supposant sa venue exceptionnelle à Saint-Bonnet. L'artiste voyageur n'était pas du cru, ni originaire de la région du Forez, son art s'est frotté à la culture internationale de son temps. Au temps des cours princières, les peintres menaient une vie nomade pour chercher à s'employer ou étaient appelés par des nobles ou des ecclésiastiques pour produire une œuvre que le commanditaire voulait justement personnelle et majeure, comme dans le cas de Saint-Bonnet. Discerner et définir un style local à partir de ce type d'œuvre est hasardeux. Telle n'est donc pas notre intention.

L'étude comparative avec des peintures murales des environs de Saint-Bonnet retient des exemples de commandes remarquables ; le premier en rapport avec le mécénat des Bourbons et le contexte historique de la commande artistique d'Anne Dauphine ; les autres étudiés pour leur iconographie singulière. Ces deux critères, qui ont à voir avec la fonction de l'œuvre et le rôle des commanditaires, l'emportent sur celui de la distance kilométrée ou sur l'exhaustivité d'un recensement, d'ailleurs déjà disponible.

Les *Anges pleurants* de la prieurale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Souvigny (début des années 1400) décorent la voûte de la chapelle Vieille abritant le tombeau et des gisants de Louis II et d'Anne Dauphine. Ces peintures pourtant réalisées par un maître de talent n'ont pas encore fait l'objet d'une étude véritable. Le lien avec les *Anges pleurants* de Saint-Bonnet demande à être questionné car il est en effet très possible que le peintre ait étudié cette œuvre probablement commandée par Louis II.

La collégiale Saint-Victor-et-Sainte-Couronne d'Ennezat nous retiendra pour deux œuvres distinctes, mais chacune pour un motif différent. Le *Jugement dernier* fut réalisé en 1405 par un peintre anonyme, dont le style évoque des influences méridionales et ayant un lien fort avec le milieu artistique du duc de Berry, soit deux conditions partagées par notre artiste. Le *Dit des trois morts et trois des trois vifs* dans la même collégiale, produit en 1420, est remarquable d'un point de vue iconographique, la peinture des chevaliers et de leur costume témoignant d'une connaissance de l'art sophistiqué et courtois.

La peinture de l'église du Chastel de Saint-Floret (église haute) qui représente la famille du seigneur fondateur de la chapelle devant la Vierge à l'Enfant a été réalisée au début du XV^{e} siècle. Son auteur semble être perméable à l'art pictural cultivé dans cercle du duc de Berry. Par ailleurs, nos propres observations nous permettent d'identifier la main de son créateur avec celle du *Jugement dernier* d'Ennezat. Ce constat, en plus

de poser le noyau du corpus d'un contemporain du peintre de Saint-Bonnet, vérifie l'itinérance des peintres de talent.

4.4.2 - Souvigny, prieurale Saint-Pierre-et-Saint-Paul, Chapelle vieille

4.4.2.1 - Description

L'église du prieuré de Souvigny dans le département de l'Allier, se trouve à 13 kilomètres à l'Ouest de Moulins et à 170 kilomètres au Nord-Est de Saint-Bonnet **[Fig. 827]**. Dédiée aux saints Pierre et Paul, elle a été fondée par un certain Ayman qui avait légué une partie de ses terres à l'abbaye de Cluny. Il fut le premier sire de Bourbon reconnu vers 950. Quelques décennies plus tard[952], deux illustres abbés de Cluny, les saints Mayeul et Odilon, sont venus y mourir et leurs reliques y demeurent encore aujourd'hui. L'église devint un lieu de pèlerinage **[Fig. 828a-c]**.

Les *Anges pleurants*, objets de notre analyse stylistique, se trouvent sur les voûtes de la Chapelle vieille au sud du déambulatoire qui abrite le tombeau et les gisants de Louis II et d'Anne Dauphine **[Fig. 829]**. La chapelle est entourée par une clôture haute[953]. Celle-ci, l'oratoire ducal et l'autel richement décoré de statues ont été aménagés par la volonté de Louis II. Sur la voûte figurent vingt-quatre anges dont six sur le compartiment sud-ouest presque invisibles à cause de l'altération des couleurs **[Fig. 830]**. Les anges volant dans les cieux sont plongés dans le deuil. Leurs yeux mi-clos laissent transparaître leur sentiment de tristesse. Certains portent un phylactère ou un livre avec les notes du *Gloria* transcrit ci-dessous :

Compartiment nord-est :
Benedicta sit sancta trinit|as atque indivisa u|nitas **[Fig. 831]**
Sanctus sanctus sanctus <dom>inus | deus sabaoth pleni sunt (celi et terra gloria **[Fig. 832]**

Compartiment sud-est
Te laudat (la suite est illisible) **[Fig. 833]**

Compartiment nord-ouest :
Gloria in ex<c>elsi|s (suivi de plusieurs initiales) **[Fig. 834]**

[952] Le 11 mai 994, Mayeul décéda par hasard à Souvigny alors qu'il était en route pour Saint-Denis afin de réformer ce monastère. Odilon mourut le 1er janvier 1049 à Souvigny par choix afin de reposer près de son prédécesseur. Le 11 août 1063, le cardinal Pierre Damien, légat pontifical consacra l'église à l'occasion de la translation et de l'élévation du corps d'Odilon. En 1095, lors de la visite d'Urbain II à Souvigny, on effectua la translation de Mayeul au milieu de la nef pour lui faire rejoindre la dépouille d'Odilon (MARQUET, Arlette et CHEVALIER, Pascale, « Introduction. Histoire du prieuré », RENAULT-JOUSEAU, Delphine (dir.), *Souvigny, la priorale et le prieuré*, Paris, 2012, (p. 13-19) p. 15).

[953] La clôture pu être construite dès les années 1390 (COURTILLÉ, Anne, « L'œuvre gothique », RENAULT-JOUSEAU (dir.), *op. cit.* (cf. note 952), (p. 125-144) p. 143).

aleluia. aleluia **[Fig. 835]**

page gauche illisible, page droite : *Christo*… (puis texte illisible) **[Fig. 836]**

4.4.2.2 - Fondation de la Chapelle vieille

En février 1376, Louis II fonda la Chapelle vieille pour y tenir des messes quotidiennes à son intention et celle de sa famille sur l'autel qui avait déjà été consacré à Saint-André et à la Sainte-Croix par des laïcs[954]. Il y avait une première messe de jour dite dans la prieurale au lever du soleil. Le duc demanda également qu'elle fût dite par le sous-prieur accompagné de six ou huit moines et de deux enfants de chœur, soit neuf à onze personnes ce qui représentait presque un quart de la communauté[955]. Par dévotion, il demanda aussi que se tiennent des messes votives chaque jour de la semaine. Son testament prévoyait après sa mort, la tenue de *Requiem* du lundi au vendredi. Il fonda enfin, à l'exemple de son père, cinq anniversaires pour le salut et le repos de son âme et de celles des deux ducs qui l'avaient précédé, de sa mère et de sa sœur. Il modifia ainsi la vocation de l'autel pour un usage privé et familial et le décora richement de statues[956].

La Chapelle vieille qui est étroitement liée à la mémoire de la famille des Bourbons n'était cependant pas prévue à l'origine pour recevoir le tombeau de Louis II et d'Anne Dauphine. Son premier testament rédigé en févier 1376 révèle qu'il avait prévu dès l'acte de fondation[957] l'endroit de sa sépulture dans la prieurale et qu'il voulait être inhumé dans le chœur liturgique plutôt que dans la Chapelle vieille. Il pensa probablement à la travée orientale du chœur, à la croisée du petit transept au pied des marches menant au sanctuaire et au maître-autel[958]. Pour le choix du duc, Marc-Édouard Gautier avance deux raisons : cet emplacement du tombeau tout près du maître-autel pouvait amener les fidèles à penser à Louis II pendant la récitation des Heures lors de la messe conventionnelle[959], et le tombeau aurait été ainsi situé à côté des saints abbés Mayeul et Odilon auxquels il vouait une dévotion particulière[960].

Cet emplacement espéré fut cependant refusé par le prieur Henri d'Isserpent qui ne voulut pas voir le tombeau ducal occuper le chœur[961]. Marc-Édouard Gautier indique que Louis II ne s'exprima pas au sujet de ce changement de manière précise, en dépit de modifications apportées au testament le 24 janvier 1409, juste

---

[954] Cette chapelle a été fondée originellement par des laïcs dans la prieurale. Pour la fondation de la chapelle et l'emplacement de la sépulture, voir GAUTIER, Marc-Édouard, « La sépulture de Louis II de Bourbon : le choix de Souvigny », *in* GIONO, Jean (dir.), *Duché de Bourbon, des origines au Connétable, actes du colloque des 5 et 6 octobre 2000*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 2001, p. 86-93 ; GAUTIER, Marc-Édouard, *Les ducs de Bourbon face à la mort : les élections de sépultures (fin XIII^e^-début XVI^e^ siècle)*, thèse de doctorat de l'École nationale des chartes, 2002.

[955] GAUTIER, *op. cit.* (cf. note 954), 2001, p. 89.

[956] L'aménagement de cette chapelle a pu être inspiré par de celles de Notre-Dame-la-Blanche, Saint-Hippolyte et Saint-Jean Baptiste fondées à Saint-Denis par les reines et rois depuis 1343 (GAUTIER, *op. cit.* (cf. note 954), 2001, p. 90).

[957] GAUTIER, *op. cit.* (cf. note 954), 2001, p. 88.

[958] GAUTIER, *op. cit.* (cf. note 954), 2001, p. 89.

[959] GAUTIER, *op. cit.* (cf. note 954), 2001, p. 90.

[960] GAUTIER, *op. cit.* (cf. note 954), 2001, p. 90.

[961] GAUTIER, *op. cit.* (cf. note 954), 2001, p. 92.

avant sa mort[962]. Selon lui, le duc n'avait pas envisagé l'installation du tombeau dans la Chapelle vieille et cette disposition aurait été prise par Anne Dauphine au moment des funérailles de son époux[963].

Par la suite, l'église devint la nécropole bourbonnaise[964]. En dehors de l'armoire de pierre qui abrite les reliques des deux saints[965], les corps enterrés dans cette église sont principalement ceux des membres de la famille des Bourbons. Le mausolée qui se trouve au milieu de la Chapelle vieille abrite ainsi le corps de Louis II, enterré après son décès survenu à Montluçon le 19 août 1410, celui d'Anne Dauphine (†1417), celui de Jean I[er] († 1434, transporté à Souvigny en 1452), celui de Marie de Berry (†1434) et celui de François de Bourbon, duc de Châtellerault, frère du Connétable tué à la bataille de Marignan (1515). Dans la Chapelle neuve[966] sont inhumés le duc Charles I[er] (†1456) et son épouse Agnès de Bourgogne (†1476) comme l'indiquent leurs gisants[967], leurs fils, Jean II (†1488) et Pierre II (†1503), et leur fille Suzanne (†1521), épouse du connétable de Bourbon. En 1681, Mademoiselle de Tours, fille légitimée de Louis XIV et de la marquise de Montespan, décédée lors d'une cure à Bourbon-l'Archambault, y est à son tour inhumée. Enfin en 1934, le prince Sixte de Bourbon-Parme y a été enterré[968].

4.4.2.3 - Découverte et travaux de restauration

Les peintures murales qui décorent la voûte de la Chapelle vieille ont été découvertes sous un badigeon de deux couches de blanc et de blanc cassé lors des restaurations menées à l'occasion de la commémoration du 600[e] anniversaire de la mort du duc Louis II de Bourbon en 2010. Elles furent ensuite restaurées avec soin par l'atelier de Didier Legrand sous la direction de Richard Duplat, architecte des monuments historiques en 2014 et 2015, et ne nécessitèrent qu'un minimum de retouches avant d'être inaugurées le 31 mai 2015[969].

---

962 GAUTIER, *op. cit.* (cf. note 954), 2001, p. 91.

963 GAUTIER, *op. cit.* (cf. note 954)' 2001, p. 92.

964 Après 1377, Louis II fit réaliser dans l'église le tombeau et les gisants de son oncle Jean de Rochefort et de son épouse. Ce dernier était un bâtard de son grand-père Louis I[er] qui était lieutenant général du Bourbonnais, seigneur de Rochefort. Cette sépulture a été détruite à la Révolution. La mère de Louis II, Isabelle de Valois, choisit d'être enterrée dans la prieurale en 1380. Voir GAUTIER, *op. cit.* (cf. note 954), 2001, p. 90.

965 CHEVALIER, Pascale et MAQUET, Arlette, « Les fouilles des tombeaux des saints abbés de Cluny, Mayeul et Odilon et les pèlerinages à Souvigny », *Bulletin Monumental,* t. 162, n° 2, 2004, p. 87-100 ; GAUTIER, Marc-Édouard, « Les sépultures des saints abbés de Cluny, Mayeul et Odilon, à Souvigny : état de la question et réflexions nouvelles, XI[e]-XIV[e] siècles », *Hortus Artium Medievalium,* vol. 10, 2004, p. 133-142.

966 Pour la Chapelle neuve voir GAUTIER, Marc-Édouard, « Le duc, le prieur et l'architecte aux sources du plan et de l'élévation de la chapelle neuve de Souvigny », *in* BOS, Agnès/DECTOT, Xavier/LENIAUD, Jean-Michel/PLAGNIEUX, Philippe, *Materiam superabat opus : Hommage à Alain Erlande-Brandenburg,* Paris, 2006, p. 304-311.

967 Les gisants sont de la main de Jacques Morel.

968 MARQUET et CHEVALIER, *op. cit* (cf. note 952), p. 16.

969 LEGRAND, Didier, Atelier, *Étude préalable, Conservation, Restauration, Allier Souvigny Église Saint-Pierre Saint-Paul. Rapport et protocole d'intervention, restauration de la chapelle vieille 1, Lot n° 2 décors peints tranche ferme,* juin 2014, transmit par le restaurateur.

L'enlèvement de la couche de badigeons a été effectué par dégagement mécanique au bistouri et aux faisceaux de fibre de verre en évitant l'usage de l'eau à cause de la fragilité de la couche picturale. On a procédé à une pré-consolidation afin de fixer les écailles des couleurs soulevées pendant le dégagement en appliquant une résine acrylique d'émulsion. Enfin, on a assuré la consolidation des matières pulvérulentes. Les enduits n'ont pas très bien adhéré au support et ont formé des poches à cause des mouvements de l'édifice au fil du temps. On a ainsi dû recoller les zones détachées du support par une injection de coulis d'un produit à base de chaux hydatique[970].

Après le dégagement et la consolidation du mur, on a effectué un nettoyage du décor. Puis les retouches ont été faites à la technique du repiquage au point, par abaissement de ton sur les abrasions de la couche picturale[971]. On a utilisé les couleurs à l'aquarelle exclusivement pour les zones de couleurs stables ayant une cohérence avec la qualité de la matière originale. Les retouches sur les parties lacunaires sont faites *a tratteggio* sans couvrir les couleurs originales. Les nervures sont colorées d'un ton aquarellé qui les patine[972].

4.4.2.4 - Technique originale et observation de l'état actuel

La voûte a été réalisée en pierre. Une couche d'enduit à la chaux d'une granulométrie importante et d'une épaisseur d'environ quinze millimètres recouvre le support. Cette couche est appliquée irrégulièrement à la truelle. Les traces d'outil sont visibles. Sur cet *intonaco*, une fine couche de chaux pure a été appliquée pour uniformiser la surface et pour recevoir les couleurs[973]. Puis, sur la fine couche de chaux de la préparation (*intonachino*), on a étendu un fond d'ocre jaune. Elle est relativement solide et cohérente, car cette dernière a été effectuée alors que la couche de chaux de préparation n'avait pas encore été carbonée.

Les anges ont été représentés sur un fond bleu, à l'azurite, dont le liant se compose d'une colle animale et dont il ne subsiste que des traces. L'artiste a mis les étoiles en relief de cire dorée sur ce fond bleu, mais pas sur la préparation jaune. Le restaurateur les a refixées au support avec de la résine acrylique[974]. La dorure originale est souvent absente ou très lacunaire[975]. Elle a été rendue à la feuille d'or et les couleurs sont composées d'un jaune clair, d'un bleu (azurite), d'un rouge intense (cinabre), d'un vert clair et d'ocre.

Les pigments sont à sec et le liant de nature protéique est une colle animale[976]. L'analyse chimique a clairement démontré que l'or des auréoles et des manteaux est pur, qu'il ne contient pas de cuivre[977] et que ces auréoles semblent avoir été retouchées au moins une fois avant la découverte récente. Car il y a une

[970] LEGRAND, *op. cit*. (cf. note 969), p. 4.

[971] LEGRAND, *op. cit*. (cf. note 969), p. 10.

[972] LEGRAND, *op. cit*. (cf. note 969), p. 11.

[973] LEGRAND, *op. cit*. (cf. note 969), p. 4.

[974] LEGRAND, *op. cit*. (cf. note 969), p. 6.

[975] LEGRAND, *op. cit*. (cf. note 969), p. 6.

[976] LEGRAND, *op. cit*. (cf. note 969), p. 6.

[977] LEGRAND, *op. cit*. (cf. note 969), p. 6.

superposition de couches : la couche ocre jaune de préparation, une couche d'or à la coquille, une couche noire de préparation, une couche jaune, puis la couche d'or[978].

Didier Legrand remarque que le fond ocre ressemble plus à une *imprimatura* appliquée sur les panneaux en bois qu'à la technique de la peinture murale[979]. Il observe que la finesse du décor du manteau et du relief en cire dorée évoque la technique de la peinture sur panneaux de bois, et non celle d'un artiste spécialiste de peinture murale.

4.4.2.5 - Analyse stylistique des peintures de Souvigny

Les physionomies

Les visages sont tout en rondeur, les anges sont joufflus menacés d'un double menton et leurs yeux globuleux **[Fig. 845 a]**. Ils sont comme gonflés du souffle qu'ils expulsent par une bouche grande ouverte mais étroite, presque carrée. Peu de lignes dessinées sinon la ligne des paupières et l'arête du nez qui par contraste est en fort relief. Les sourcils clairsemés ne sont pas dessinés mais colorés. Des ombres grises creusent les orbites circulaires et des dégradés de couleurs sur les joues participent à la douceur des physionomies. Les cheveux s'organisent en grosses boucles blondes, abondantes et rondes.

Les mains et les pieds

Les mains sont représentées avec beaucoup de soins **[Fig. 837]**. Les doigts sont excessivement allongés et fins, relevés à leur extrémité de façon maniérée, peu réaliste mais élégante **[Fig. 838]**. Les mains adoptent parfois des postures étranges **[Fig. 839]**. Elles sont à la fois gracieuses et expressives : certains doigts sont tendus à l'excès ou croisés sans raison **[Fig. 840]**, voire bizarrement occupés. Un ange semble toucher de son pouce et de son index les plumes de sa propre aile comme pour les examiner ou les apprécier **[Fig. 841]**.

Les drapés

Les anges sont revêtus de tuniques claires, blanches modelées d'ombres grises suggérant le volume des plis **[Fig. 864 a-b]**. L'extrémité de la partie basse des vêtements de Souvigny ne flotte jamais comme celles des anges de Saint-Bonnet **[Fig. 863 a-b]**. Les plis de ces derniers sont cassés, anguleux et flottent dans des directions différentes. Ceux de Souvigny sont au contraire ondoyants, s'enroulent en plis réguliers, en une spirale souple, près du corps qui y est entièrement enveloppé. La silhouette, qui ne laisse dépasser aucun pied, se termine de façon immatérielle par une courbe ondulante.

Les corps

Les anges comme emmaillotés ne laissent rien deviner de leur anatomie **[Fig. 842]** qui disparait littéralement à partir de la taille au profit de courbes gracieuses en S qui font échos aux mouvements des bras

[978] LEGRAND, *op. cit*. (cf. note 969), p. 7.

[979] LEGRAND, *op. cit*. (cf. note 969), p. 7.

et des ailes, également courbes, par l'effacement artificiel de l'épaule. Cette déformation du corps prouve que le peintre considère les composants d'un corps comme des éléments visuels déployés à la manière d'un phylactère ou d'une arabesque. De fait, les anges s'enroulent à la manière des phylactères qu'ils exhibent **[Fig. 843]**. Il arrive d'ailleurs que le phylactère soit comme le prolongement du corps, la teinte blanche commune de la banderole et de leur robe encourageant ces jeux formels **[Fig. 844]**. Pour développer cette esthétique maniériste le peintre sacrifie l'anatomie anguleuse des épaules, les préférant courbes, rondes et douces. Le bras semble alors commencer à la base du cou pour amorcer une courbe s'achevant à l'extrémité des doigts, voire au bout du phylactère.

Les ailes

Certains anges montrent des ailes multicolores composées d'ocre, de jaune, de gris et de rouge **[Fig. 841]**, d'autres ont des ailes blanches à l'intérieur, jaunes à l'extérieur ou composées de plumes bicolores blanc et or **[Fig. 845 c]**. Certaines sont plus raffinées encore, jaunes rehaussés de plumes de paon grises **[Fig. 865]**. Dans tous les cas, les plumes ne sont pas entourées de contours marqués, elles résultent davantage de plans colorés et de gradations de couleurs.

Couleurs et dessin

La facture du peintre est picturale, il procède par gradations extrêmement soignées et avec peu de contours. Il n'en produit pas moins des arabesques, mais par un effet de composition. Les silhouettes forment des lignes ininterrompues et courbes qui se déploient à partir d'un point central coïncidant avec le buste. Les ailes et les bras se déploient de façon rayonnante, comme en étoile, mais en courbes et contre-courbes.

L'importance des courbes et leur organisation étoilée se retrouve non seulement dans la composition des figures, mais aussi dans l'ensemble des détails jusqu'à la composition d'un compartiment entier comme déjà vu. Revenons à la physionomie de l'ange portant un livre rouge sur le compartiment nord-ouest dont les traits sont composés de formes circulaires **[Fig. 845 a]**. Les boucles des cheveux et leur ornement dessinent des courbes rondes. L'extrémité des plumes de cet ange **[Fig. 845 b]** se terminent en croissants d'or arrondis. De même, le tissu du vêtement est brodé de motifs en forme de soleil aux rayons ondulants. La main droite, dont le majeur se cambre subtilement, et la main gauche qui tient un phylactère dessinent l'une et l'autre des courbes. Enfin, on notera que les courbes des ailes, des phylactères, des bras et de la partie basse du corps sont réunies en forme d'étoile dans une composition qui rassemble trois anges **[Fig. 845 c]**.

4.4.2.6 - Comparaison : les peintures murales de l'église de Souvigny avec celles de la cathédrale du Mans

Les peintures de Souvigny présentent sur différents registres des similitudes avec celles du Mans antérieures de quelques années (vers 1370-1378) :

1. Les physionomies rondes dans leur structure comme dans leurs détails

2. Les mains aux extrémités fines et aux postures maniérées
3. Les drapés qui s'enroulent sur eux-mêmes en fuseaux
4. Les corps stylisés composés de courbes
5. Les ailes rendues par des gradations de couleurs
6. La manière picturale privilégiant le dégradé au dessin et aux contours

Le visage de l'ange de Souvigny du compartiment sud-est est à rapprocher de celui de l'ange du Mans jouant d'une mandore **[Fig. 846 a-847 a]**. Ils partagent un nez large composé de deux lignes parallèles **[Fig. 846 b-847 b]**, des sourcils peu fournis et des orbites figurés par des ombres, une bouche étroite, des paupières inférieures aux courbes presque identiques. Leur chevelure, composée de mèches jaunes et claires mêlées, sont aussi identiques. Quant à la représentation d'un visage vu de haut **[Fig. 848]**, nous retrouvons à peu près le même volume poupin dans les deux œuvres bien que les traits de l'ange du Mans aient été retracés par un restaurateur de façon maladroite **[Fig. 849]**.

Les mains sont pareillement constituées et les poses maniérées **[Fig. 850-851]**. Les doigts effilés sont animés de leur propre vie. Par exemple, alors que le majeur et l'index sont écartés, leur phalange terminale se rejoignent comme aimantées, contre toute vérité anatomique **[Fig. 852-853]**. Les avant-bras s'incurvent **[Fig. 853-854]**.

Cette artificialité est aussi celle des corps : debout les anges peuvent être tendus comme un arc, avoir le corps incurvé dans un sens et la tête inclinée dans l'autre. Ils portent un manteau noué à la taille retombant en plis souples et en direction contraire **[Fig. 855-856]**. En vol, bras et ailes rayonnent comme en demi-cercle depuis le buste, tant au Mans qu'à Souvigny. L'anatomie de l'épaule est escamotée au profit de formes arrondies. L'ange de Souvigny tenant un phylactère **[Fig. 857]** et l'ange du Mans pointant son livre ou cet autre jouant de la harpe **[Fig. 858 a]** en offrent autant exemples.

Sur les deux sites les contours sont utilisés avec économie, l'exécutant préférant des gradations de tons pour de beaux effets colorés. Le peintre évite les cernes pour les silhouettes et les lignes dessinées pour les drapés. Comparons les plis qui modèlent le bas du corps d'un ange de Souvigny **[Fig. 859]** à ceux du manteau qui recouvre les épaules de l'ange à la harpe du Mans **[Fig. 858 b]**. Ces dégradés allant du rouge au blanc sont appliqués avec audace, mais de manière très précise. Le seul drapé rouge de Souvigny est traité avec les mêmes rehauts larges qu'au Mans. Tous les détails sont comparables quelle que soit leur couleur, tant les plis tombent et se forment naturellement ; la lumière les façonne sans les découper.

4.4.2.7 - S'agit-il du même peintre ?

À tous ses rapprochements on peut encore ajouter le motif du soleil figuré sur la broderie du vêtement d'un des anges de Souvigny ou sur plusieurs blasons du donateur du Mans **[Fig. 860-861]**. On relève cependant quelques différences entre les deux sites. Les physionomies de Souvigny sont plus franchement rondes que celles du Mans. Les postures des mains et des bras ou l'effacement des jambes sont moins naturelles à Souvigny qu'au Mans, mais pour un plus grand raffinement. Pour la facture, on notera la quasi-absence de traits de contours à Souvigny alors qu'il en reste encore quelques-uns, même discrets, dans les

peintures mancelles. Pour la composition enfin, l'association des trois anges distribués en étoile ne se retrouve pas dans les peintures du Mans qui représentent toujours un seul ange dans la moitié du compartiment.

Ces différences, au demeurant minimes, témoignent seulement d'un niveau de raffinement différent et de contraintes structurelles propres à chaque bâtiment pour les choix compositionnels. C'est la même esthétique, construite sur les mêmes principes mais dans un cas plus abouti, plus stylisée à Souvigny qu'au Mans. Nous pouvons en conclure que les peintures du Mans et de Souvigny sont produites par un même artiste à deux époques différentes, avec peut-être dix ans ou plus de décalage. En acceptant la datation de 1370-1378 pour Le Mans, nous proposons de dater les peintures de Souvigny entre 1390-1405, plus vraisemblablement début du XV^{e} siècle, ce qui coïncide d'ailleurs avec l'aménagement de la Chapelle vieille par Louis II de Bourbon.

Louis II semble avoir particulièrement apprécié les peintures murales de la chapelle de la Vierge de la cathédrale du Mans qu'il a plusieurs fois visité en raison de sa dévotion particulière à Saint Julien, le premier évêque du Mans. Pour son projet d'aménagement de la chapelle de Souvigny, il a ainsi fait appel pour le décor de la voûte de la Chapelle vieille au maître qui avait réalisé les peintures murales de la chapelle de la Vierge de la cathédrale du Mans.

Revenons à présent à la question de la commande du décor des *Anges musiciens* de Saint-Bonnet. Nous avons vu dans la deuxième partie de cette thèse que l'ensemble de la voûte ornée des armes de la famille des Bourbon et des ceintures de l'*Espérance* est à comprendre comme un hommage rendu à Louis II. Nous avons également noté l'influence des peintures murales de la cathédrale du Mans sur celles de Saint-Bonnet, au niveau iconographique de manière plus ou moins direct, à cause de l'intérêt de la famille de Bourbon pour la cathédrale du Mans. Cela nous incite à penser le lien entre le décor de Souvigny et des peintures de Saint-Bonnet.

4.4.2.8 - Comparaison : les peintures murales de Souvigny et celles de Saint-Bonnet

Nouus supposons que le peintre de Saint-Bonnet a pu étudier les *Anges pleurants* de la Chapelle vieille de Souvigny aménagée par Louis II, ce qui invite à comparer les deux ensembles de fresques, les anges pleurants de Souvigny et de Saint-Bonnet.

Contrairement aux visages de Souvigny essentiellement ronds, les visages des anges de Saint-Bonnet sont architecturés de façon plus ordinaire, les traits sont plus marqués, davantage rectilignes **[Fig. 862]**. Si les cheveux de Saint-Bonnet sont blonds et ondulés, ils n'ont pas ce caractère bouclé, abondant et presque bouffant des anges de Souvigny.

Le dessin des mains de Saint-Bonnet n'est pas aussi précis que celui des mains de Souvigny. Au niveau de la posture, les anges pleurants de Saint-Bonnet lèvent ou joignent **[Fig. 862-863]** les mains pour manifester leur tristesse. Ces gestes peuvent être clairement interprétés comme la marque du deuil ; ils sont signifiants mais conventionnels. À l'inverse, les gestes des anges de Souvigny sont gracieux bien que gratuits, sans signification particulière. Les anges de Saint-Bonnet, moins éthérés, montrent des pieds de facture grossière et le peintre figure parfois la plante des pieds.

Les drapés de Souvigny sont modelés dans leur volume, souples dans leur dessin. Les robes s'enroulent sur elles-mêmes dans le bas de vêtement **[Fig. 864 b]**. Au contraire, les drapés de Saint-Bonnet se plient, forment des angles aigus, sont plus raides et plus graphiques, flottent selon des axes divergents mais comme figés, loin de la fluidité des drapés Souvigny **[Fig. 863 b]**.

L'ange qui joint les mains et fléchit ses genoux à Saint-Bonnet est construit en angles droits. Celui saisi de derrière plie ses hanches avec raideur et le bas de son manteau forme des zigzags qui ne corrigent pas son allure statique. Il contraste ainsi avec l'ange de Souvigny représenté dans la même posture, dont le corps inférieur dessine des courbes douces et rondes **[Fig. 865-866]**.

Les *Anges musiciens* et les *Anges pleurants* représentés à Saint-Bonnet font l'objet de deux traitements différents, d'un point de vue chromatique tout d'abord. Pour les premiers, les vêtements sont colorés en vert, blanc, rose et abondamment d'or. Ces couleurs, vives et lumineuses, produisent un chatoiement joyeux. En revanche, le peintre a choisi du noir, du blanc ou du beige pour les vêtements des *Anges pleurants* qui déplorent la mort du Christ. Leurs ailes sont aussi représentées avec des couleurs plus assourdies entre le noir et le vert, ou le blanc et le gris, certes variées mais dans des tons plus sombres.

Ce traitement différent trouve aussi un écho dans les formes des drapés. Les plis anguleux des *Anges musiciens* **[Fig. 867]** renvoient au sentiment de joie et glorifient l'événement de l'Assomption, alors que les anges pleurants appellent des sentiments contraires : la joie d'un côté, la tristesse de l'autre. À cette fin, le peintre rend les drapés flottant de manière harmonieuse chez les *Anges musiciens* pour suggérer l'allégresse, tandis qu'il réalise des plis irréguliers et agités, plus propres à l'expression du tourment pour les *Anges pleurants*. Ces choix formels restituent l'émoi des anges avec sans doute l'intention d'agir sur l'affecte du spectateur.

Le peintre de Souvigny a limité des couleurs pour produire les peintures presque monochromes et a figuré la tristesse des anges par des yeux mi-clos. Il les a ainsi différenciés de ceux du Mans qu'il avait peints avec des couleurs vives et les yeux grands ouverts. Le peintre de Saint-Bonnet a figuré des corps et les drapés des *Anges pleurants* de façon moins harmonieuse, plus asymétrique, pour traduire des émotions presque violentes. Ainsi les a-t-il distingués des *Anges musiciens*.

4.4.2.9 - Conclusion

Une même artiste a fait les fresques du Mans d'abord (1370-1378), celles de Souvigny ensuite (1390-1405), avec une esthétique et des recherches formelles assez personnelles pour qu'on y reconnaisse la même main ; le même art original et gracieux, tout en lignes courbes.

Les fresques de Saint-Bonnet encore postérieures, se distinguent nettement de ces deux ensembles, par leur style moins sophistiqué, même si l'artiste montre une invention stylistique pour distinguer les *Anges pleurants* des *Anges musiciens.*

Les fresques des trois églises sont dans une aire géographique proche ou relativement proche, toutes en rapport avec Louis II de Bourbon. Il a pu les admirer (Le Mans), les commander (Souvigny) ou en être le bénéficiaire posthume (Saint-Bonnet) ; le premier ensemble motivant les deux autres.

4.4.3 - Ennezat, *le Jugement dernier*, collégiale Saint-Victor et Sainte-Couronne[980]

4.4.3.1 - Description et commande

La collégiale d'Ennezat qui se trouve à l'Est de Riom, à cinquante kilomètres au Nord-Ouest de Saint-Bonnet, fut fondée vers 1060 pour saint Victor et sainte Couronne, époux martyrisés en Syrie sous l'empereur Antonin, au II^e^ siècle **[Fig. 868-869]**. Elle a été construite pour un chapitre de douze chanoines, fondé par Guillaume VI, comte d'Aquitaine, sous le pontificat d'Alexandre VI (1061-1073) et l'épiscopat d'Étienne V de Clermont[981]. Le chœur roman a été remplacé entre la fin du XIII^e^ et la fin du XIV^e^ siècle par un vaste chœur de trois travées droites avec collatéraux et une abside à déambulatoire pourvu de cinq chapelles rayonnantes[982] **[Fig. 870]**. Le chœur était entièrement décoré au XV^e^ siècle, mais il ne reste plus que deux peintures murales représentant le *Jugement dernier* **[Fig. 871]** et le *Dit des trois morts et des trois vifs* **[Fig. 872]**, exécutés à des dates différentes et attribuées à des peintres différents, mais qui montrent tous deux des réminiscences du milieu artistique de l'entourage du duc de Berry. Nous allons les examiner successivement pour les comparer avec le style du Maître de Saint-Bonnet qui aurait également été formé comme enlumineur dans ce même milieu.

Le *Jugement dernier* se trouve dans le collatéral sud sous la fenêtre de la première travée sur un fond entièrement peint en rouge sans encadrement **[Fig. 873]**. La peinture est faite à l'encaustique avec de la cire comme liant et mesure 2 mètres de haut sur 4,80 mètres de large[983].

Le Christ assis sur l'arc-en-ciel domine la scène de la résurrection. Deux anges jouent de leur trompette de chaque côté du Christ entouré par les apôtres. À la gauche du Christ, des damnés persécutés par des diables

---

[980] Au sujet de cette peinture murale voir, MÉRIMÉE, Prosper, *Notes d'un voyage en Auvergne,* Paris, 1837, p. 370-380 ; THIBOUT, Marc, « Les peintures murales de l'église d'Ennezat », *La Revue des arts,* 2^e^ année, mars 1952, p. 85-90 ; TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 188-191 ; THIBOUT, Marc, « Les peintures murales de l'Église d'Ennezat », *Bulletin/Association des Amis du Vieux Pont-Du-Chateau,* n^o^ 4, 1973, p. 25-28 ; COURTILLÉ, Anne, *Les peintures murales de style gothique en Auvergne,* thèse de doctorat de l'Université de Toulouse II, 1974, vol.1, p. 318-330 ; COURTILLE, *op. cit*. (note cf. 277), p. 165-170 ; MAYER, Jannie et RULAU, Rober, « Ennezat, église Saint-Victoire-et-Sainte-Couronne d'Ennezat, jugement dernier », *in Le dévoilement de la couleur…*, *op. cit.* (cf. note 1), p. 218-220, note 39 ; ELSIG, *op. cit.* (cf. note 55), p. 15.

[981] CONTENSON, Marie-Laure de, « Le Dict de trois morts et des trois vifs d'Ennezat (Puy-de-Dôme) : aspects iconographiques et littéraires », *in* DUCHET-SUCHAUX, Gaston, (dir.), *L'iconographie : études sur les rapports entre textes et images dans l'Occident médiéval*, Paris, 2001, (p. 11-48) p.13.

[982] CONTENSON, *op. cit*. (cf. note 981), p.13. Pour l'édifice, voir également COURTILLÉ, Anne, *Auvergne et Bourbonnais gothiques,* Nonette, 1991, p.164-173 ; COURTILLÉ, Anne, *Auvergne, Bourbonnais, Velay gothiques les édifices religieux,* Paris, 2002, p. 231-243 ; RAVAUX, Jean-Pierre, « L'église d'Ennezat : les campagnes gothiques », *in Congrès Archéologique de France. Société Française d'Archéologie, 158^e^ session à Grande Limagne en 2000*, Paris, 2003, p. 201-210.

[983] THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 980), 1952, p. 88 ; THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 980) 1973, p. 26.

sont précipités par saint Michel dans la Gueule de l'Enfer. À la droite du Christ, deux élus sont conduits par des anges vers un bâtiment d'aspect dépouillé qui symbolise le Paradis, garni de créneaux entre lesquels apparaissent les visages de trois élus. Au-dessous, un donateur et une donatrice s'agenouillent devant le Christ. Un phylactère tendu entre les morts et les vivants porte l'inscription suivante :

> PRIA POUR MOY QUI ME REGARDES, QUAR TYEL SERAS QUA(NT)QUE TU TARDESFAY BIEN TANDIS QUE TU VIS, QUAR APRES LA MORT N'AURAS NULZ AMIS (Pries pour moi, (toi) qui me regardes, car tel tu seras même si tu tardes. Agis bien tant que tu vis, car après la mort tu n'auras nul ami.)

Un autre phylactère tenu par un ange à côté du squelette porte le texte suivant :

> REGURDA LA GRANT PITYÉ DE NATURE HUMAINE COME(N)T VIENT A DESTRUCION ET FORMA VILAYNE (Regarde la grande misère de la nature humaine comment elle vient à destruction et forme vilaine.)

Enfin la bordure supérieure porte une inscription qui explique l'histoire de la commande et livre la date de la réalisation.

> HIC JACET D[OMI]N[US], STEPH[AN]US HORELLI, CANONICUS ET RECTOR ISTIUS ECCL[ESI]E ET AUDINA HORELLA, AM[IC]TA EJUS, ET FECIT FIERI HOC AN[N]O D[OMI]NI M. CCCC. QUI [N]TO (Ci-gît Stephanus Horelli, chanoine et recteur de cette église et Audina Horella, sa parente et fit que ceci fut fait en l'an du Seigneur 1405.)

L'œuvre fut donc réalisée en 1405 à la mémoire du chanoine Étienne Horelle, curé de l'église d'Ennezat, et de sa tante, Audine Horelle, qui sont tous deux en prière à la droite du Christ près des élus.

4.4.3.2 - Découverte et restauration

Cette peinture a été classée au titre des monuments historiques sur la liste de 1840. Elle décorait à l'origine le mur du bas-côté sud du chœur et demeure en bon état malgré un dégât subi en 1851 à l'occasion d'un badigeon malheureux vite retiré[984]. En 1855, l'architecte Malley demanda au ministre de l'Instruction publique l'autorisation de transférer cette peinture pour les travaux de restauration du chœur qui supposait la démolition le mur où la peinture du *Jugement dernier* se trouvait[985]. On l'a donc transférée la même année en découpant par fragments les principaux groupes de personnages[986].

---

[984] Voir THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 980), 1952, p. 88.

[985] THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 980), 1952, p. 85.

[986] THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 980), 1952, p. 88. Ce travail de l'architecture Bruyère est cependant documenté en 1869 (THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 980), 1952, p. 85).

En 1952, à la demande de Marc Thibout conservateur au Musée des Monuments français, André Regnault réalisa une copie sur toile à la détrempe[987] **[Fig. 874]** conservée au musée. Pour la restauration de cette peinture, les travaux ont été effectués en 1968 par Vidal et Bouyer (restaurateurs) sous la direction d'André Donzet (architecte en chef des monuments historiques), à l'initiative de François Enaud (inspecteur des monuments historiques).

4.4.3.2 - Attribution

Marc Thibout attribue cette peinture à un enlumineur de l'entourage du duc de Berry en raison de son style et de la situation géographique et historique d'Ennezat près de Riom, lieu de l'ancienne résidence du duc de Berry[988]. Georg Troescher de son avis considère que l'auteur est un peintre provenant du cercle du duc de Berry et rapproche les apôtres d'Ennezat de ceux des *Très Belles heures* (1405-1408/09, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.1a, b) pour le nez proéminant en évoquant également des figures du *Psautier* d'André Beauneveu (vers 1386, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091)[989] **[Fig. 875]**. Anne Courtillé relie le *Jugement dernier* d'Ennezat à un fragment de l'*Annonciation* commandée par Pierre de Wissant et sans doute réalisée par Colart de Laon vers 1410, conservé au Musée d'Art et d'Archéologie de Laon[990] **[Fig. 876]**. Elle le compare également avec des œuvres des frères de Limbourg en remarquant que le peintre d'Ennezat avait été formé à Paris en tant qu'enlumineur car le choix de la cire comme liant lui permet d'obtenir les tons brillants utilisés dans les enluminures dont il aurait eu l'habitude[991]. Frédéric Elsig souligne que le dessin sophistiqué de certains drapés trahit la connaissance de Bourges (du Pseudo-Jacquemart) et du milieu parisien en le comparant avec le dessin de la *Mort de la Vierge* du Musée du Louvre réalisé vers 1400 par un artiste lombard peut-être actif à Paris **[Fig. 877]**. Selon Elsig, des influences de l'art italien sont repérables dans le *Jugement dernier* d'Ennezat dans le traitement

---

[987] MAYER et RULAU, *op. cit.* (cf. note 980) p. 218.

[988] THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 980), 1952, p. 88-89.

[989] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 189-190.

[990] L'ange représenté sur ce fragment répond à une Vierge de l'*Annonciation* sur un panneau symétrique aujourd'hui disparu et qui composait originairement un triptyque. Le panneau central également disparu figurait sans doute le *Christ en gloire*. Cette peinture a été attribuée au Maître de Rohan ou à son atelier par Grete Ring (RING, *op. cit.* (cf. note 39), p. 204, notice n° 89 et pl. 41-42). Des recherches récentes d'Inès Villela-Petit ont permis de l'attribuer à Colart de Laon, l'un des peintres en titre du roi Charles VI et de le dater vers 1410, peu après l'accession du donateur, le chanoine de la Pierre de Wissant († 1413). Voir VILLELA-PETIT, Inès, « L'ange au chanoine. Fragment d'un retable laonnois du XV^e^ siècle », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. 82, 2003, p. 173-212 ; VILLELA-PETIT, Inès, « Volet du retable de Pierre de Wissant », cat. exp, Paris (Musée du Louvre), 2004, p. 322-323, n° 202 ; VILLELA-PETIT, Inès et MARTIN, Elisabeth, « Le Maître du retable de Pierre de Wissant (Colart de Laon ?) : la technique d'un peintre français au début du XV^e^ siècle », *Revue des Musées de France - Revue du Louvre*, n° 3, 2008, p. 35-49.

[991] COURTILLÉ, *op. cit.* (cf. note 980), 1974, vol.1, p. 330.

des volumes, l'aspect terreux des carnations et dans les morphologies trapues provenant des modèles toscans de la fin du XIV^e^ siècle[992].

4.4.3.3 - Style du *Jugement dernier* de la collégiale d'Ennezat

Les physionomies

Le Christ **[Fig. 878]** a les sourcils droits, horizontaux et froncés, les yeux presque ronds, le nez au bout un peu arrondi et la bouche charnue. Les proéminences du front, du nez et des joues sont rehaussées de blanc par une gradation extrêmement subtile où les teintes foncées représentent la naissance des rondeurs. Les apôtres sont identiques : l'un **[Fig. 879]**, à la droite du Christ, montre une implantation de cheveux dense qui ferait presque penser à une perruque posée sur le front à cause d'une ligne de démarcation abrupte qui était aussi visible, bien que plus discrète, chez le Christ. Quant au portrait de la donatrice **[Fig. 880]**, il se singularise par des joues maigres, un front ridé et une bouche rigoureusement fermée aux commissures tombantes qui évoquent un certain âge et même un sentiment de rigueur. Mais ses yeux ronds, grands ouverts, sans paupière, et les sourcils droits sont ceux des apôtres et du Christ. Nous les considérons comme une caractéristique du peintre.

Il y a cependant un autre type de visages dont les yeux et les sourcils se distinguent de ceux ci-dessus détaillés. Saint Michel **[Fig. 881]** qui brandit son épée, a un nez plus effilé, aux narines fines bien dessinées, presque palpitantes. Ses sourcils sont bien arqués et les yeux sont en amande très étirées contrairement au type précédent. Cette autre physionomie est donnée aux petits personnages sortant de leurs tombeaux, aux élus du Paradis **[Fig. 882]** et aux damnés tourmentés en Enfer. Le donateur **[Fig. 883]** à la différence de la donatrice, se rapporte davantage à ce type, notamment pour le dessin de l'œil. Il est proche du Matthieu du *Psautier du duc de Berry* (f. 24) d'André Beauneveu **[Fig. 875]**, à la bouche lippue, au menton rond et large. Certains visages hybrident les deux types comme l'ange tenant son phylactère **[Fig. 884]**, avec les yeux ronds (c'est-à-dire ouverts) et pourtant en amande.

Les mains et les pieds

L'artiste a tendance à représenter le pouce en le gauchissant subtilement pour toutes les mains jointes **[Fig. 885]** ou celles ouvertes d'un apôtre **[Fig. 886]**. Le pouce est comme légèrement retourné vers l'extérieur. Les autres doigts s'amincissent imperceptiblement et présentent deux rangées de phalanges très longues ; la dernière est plus courte. Quant aux pieds, ils sont moyens chez tous les personnages sauf chez un apôtre en évidence, aux très gros pieds et aux chevilles épaisses.

Les corps

Quant à la représentation du corps, deux types sont là aussi à distinguer. L'un est fin comme l'archange Michel et les personnages de petite taille et nus **[Fig. 887]**. Les bustes et les chevilles sont assez fins, mais

[992] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 55), p. 15.

les hanches sont marquées, les fesses et les mollets musclés. L'autre type s'observe chez les apôtres s'agenouillés **[Fig. 888]** à « la morphologie trapue »[993] comme Frédéric Elsig le note. Nous devinons des corps massifs et lourds sous leur manteau ample qui les statufient. Les grosses chevilles de l'apôtre du premier plan restituent et résument ce canon trapu.

Les drapés

Ils ont été examinés à la lumière d'un dessin (vers 1400, Paris, Musée du Louvre) par Frédéric Elsig[994]. Les manteaux des apôtres dessinent dans les deux cas des courbes douces en rapport avec les volumes du corps **[Fig. 889-890]**, avec le même niveau de finesse dans la gradation des teintes. Les robes flottantes des anges, l'un conduisant un personnage au Paradis du *Jugement dernier* **[Fig. 891]**, l'autre jouant d'un instrument de musique dans du *Couronnement de la Vierge* **[Fig. 892]**, forment une traîne continue s'incurvant régulièrement et presque aplatie à son extrémité. Ailleurs, selon les besoins, les drapés des apôtres du *Jugement dernier* et les vêtements des personnages du dessin du Louvre suggèrent un drapé lourd, plus en volume.

Mais il existe aussi une seconde manière, moins naturelle de figurer les drapés, et cette fois-ci, sans rapport le dessin du Louvre. Le manteau d'un apôtre **[Fig. 893]** et celui de la donatrice **[Fig. 894]** qui couvrent complètement leur corps. Il s'écrase cependant au sol pour former des plis tuyautés, laisse voir la doublure, pour un effet décoratif maximum. Le procédé est à ce point systématique qu'il évoque presque une frise composée de motifs quasi-géométriques de volutes. Le peintre du *Jugement dernier* concilie deux objectifs : la plasticité du corps et la séduction de la ligne.

Les ailes

Les ailes du *Jugement dernier* sont variées, peintes sans systématisme. Un ange qui mène un personnage au Paradis **[Fig. 891]** a les ailes vert foncé. Elles sont artificielles, ressemblent à des plumeaux. Ceux jouant de la trompette auprès du Christ **[Fig. 895]** ont des ailes plus crédibles de volatiles. Celui qui tient son phylactère **[Fig. 896]** montre quelques plumes à barbules, encore plus visibles sur les ailes de l'archange saint Michel **[Fig. 897]**. Parfois le rendu, comme mosaïqué, est plus audacieux, davantage tactile **[Fig. 898]**.

Représentation de l'espace

Ce peintre semble peu se soucier de perspective. L'architecture représentant la Jérusalem céleste, est sous-dimensionnée et aveugle comme une arche. Elle apparaît sur le fond rouge sans transition, ni explication visuelle claire **[Fig. 873]**. En bas, la disposition des fosses et des cercueils ouverts est un alignement de cases vues d'en haut. On dirait - par un effet certainement involontaire - les échafauds de bois d'un mystère. La langue de terrain où campent les personnages n'autorise que deux ou trois plans, d'ailleurs très rapprochés. Le relief sert aux scènes les plus reculées.

[993] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 55), p. 15.

[994] ELSIG, *op. cit.* (cf. note 55), p. 15.

Couleurs et dessin

Une des marques témoignant du talent de l'artiste réside dans le travail et le soin accordés aux dégradés pour restituer les volumes. La rondeur et la texture lisse des joues et du menton du Christ **[Fig. 878]** sont parfaitement rendues par une gamme de teintes allant d'une couleur terre au blanc, comme pour le visage de saint Michel **[Fig. 881]**. Cette facture se vérifie même chez les personnages de taille minuscule **[Fig. 882]**.

Cette technique de la gradation s'impose également pour la représentation de la nudité. L'épaule et les bras du damné à la renverse dans la Gueule de l'Enfer **[Fig. 899]** sont pareillement modelés, découvrent une peau plus claire pour les parties les plus rondes et les plus charnues. La partie postérieure d'un élu **[Fig. 898]** montre parfaitement le renflement des fesses et par contraste le creux du dos. Malgré l'étendue des dégradés colorés, celui du blanc pour les parties en relief est le plus visible **[Fig. 900]**. Cette peinture dans son ensemble donne du coup, avec ces accents blancs, l'illusion d'un relief aux volumes distinctement perceptibles.

Le peintre a fait des essais variés dans l'utilisation du blanc ou des couleurs claires afin de suggérer le volume. Mais il a également représenté des textures différentes en utilisant la même couleur. La femme ressuscitée, agenouillée aux pieds du Christ, est couverte d'un linceul transparent seulement visible par ses plis représentés par quelques lignes blanches **[Fig. 901]**. Le voile de gaze de la donatrice est encore assez fin pour mouler le cou et le teinter légèrement, mais il est plus dense et devient opaque lorsqu'il est replié et borde son visage. Au contraire, le tissu plutôt raide de sa robe est piqueté de nombreux points blancs appliqués au pinceau **[Fig. 902]** comme aussi la robe d'un apôtre **[Fig. 903]**. Nous retrouverons ces mêmes pointillés ailleurs pour un effet contraire de transparence, car utilisés seuls, pour la peinture du fichu porté par un apôtre **[Fig. 904]**.

Le vêtement du donateur témoigne d'une autre utilisation du blanc : des pointillés rares et épars, utilisés ici pour leurs effets lumineux, éclaircissent la doublure du manteau et servent à la suggestion des volumes. De même, quelques contours blancs au bord du vêtement soulignent sa légèreté et le mouvement. Des nuages transparents, semblables à de la fumée, sont représentés par une très légère couche de blanc autour d'un élu conduit au ciel par un ange **[Fig. 898]**. Les plumes de cet ange sont figurées par de petites touches de pinceau laissées apparentes avec assez de matière pour suggérer la dimension tactile. Son corps lui-même est rehaussé de blanc. Ces trois parties produites de différentes manières, mais toujours avec pour base le blanc, résument les expériences formelles du peintre et reflète sa prédilection pour cette couleur.

L'artiste montre également sa grande technique du dessin. Les contours sont toujours très maîtrisés. Les lignes contribuent à la représentation de l'objet et s'imposent aussi par leur beauté graphique. Les flammes et la barbe de la Gueule de l'Enfer sont rendues par d'habiles traces de pinceau **[Fig. 905]**. En outre, le contour du démon vu de profil **[Fig. 906]** descend du haut du front jusqu'au buste, d'une ligne continue et vivante d'épaisseur variable. Les lignes transmettent le mouvement et la vitesse de la main du peintre, et traduisent les émotions et les sentiments des personnages de la scène. C'est pour cela que l'artiste recourt au dessin de lignes plus graphiques en Enfer, endroit chaotique par rapport au Paradis. Pour cet au-delà du monde, la forme des êtres et la technique du peintre sont plus brutales. Le peintre n'utilise pas de lignes aussi voyantes pour les personnages nus emmenés au Paradis ou pour les anges. Les contours y sont plutôt discrets et des gradations subtiles contribuent à représenter au mieux la forme des corps. Maîtrisant l'effet expressif

du dessin, l'artiste l'exploite dans la représentation de son diable et en limite l'usage pour la représentation du corps humain.

La dépouille dans son cercueil, entre les deux mondes, offre un dernier exemple de l'expressivité du dessin mais ici appliqué différemment. Les lignes ne sont plus de contour mais se confondent avec un plan pour rendre la structure rugueuse du squelette, d'où cette alternance de grosses lignes claires pour les parties saillantes (tendons et dessus des doigts de pieds) et d'autres plus sombres, en creux **[Fig. 907]**. Le peintre a appliqué cette sorte de lignes épaisses sur des rochers **[Fig. 908]** avec audace au pinceau, comme en badigeons. Nous pouvons saisir la surface irrégulière des rochers et même leur texture de loin.

Occasionnellement le peintre utilise des hachures pour ombrer la robe d'un ange **[Fig. 898]** conduisant un personnage au Paradis ou pour les ailes **[Fig. 909]** et les pieds d'un diable **[Fig. 910]**. Le peintre d'Ennezat a une grande sensibilité à la couleur et la parfaite maîtrise du pinceau pour ce qui est du dessin : il peut moduler le volume en ayant recours aux dégradés et sait différencier la texture des surfaces par l'usage varié de plusieurs sortes de blancs. Son dessin est précis pour représenter l'objet et s'impose aussi par sa beauté plastique. Il recourt aussi à des touches apparentes pour figurer des plans et des textures complexes. Cette maîtrise du métier saute partout aux yeux et semble bien l'œuvre d'une seule main, bien que l'on ait pointé deux types de physionomies (qui parfois fusionnent) ou deux canons humains (réservés à des personnages de nature différente). La peinture témoigne d'une forte cohérence tant au niveau du style que de la qualité.

4.4.3.4 - Comparaison : le *Jugement dernier* d'Ennezat, le *Livre d'heures de Cologne*, et les peintures de Saint-Bonnet

Le Maître de Saint-Bonnet n'est pas aussi habile que le peintre d'Ennezat concernant les dessins et a travaillé à d'autres types de drapés. Cependant, divers points du style d'Ennezat s'apparentent au style des peintures de Saint-Bonnet à cause d'une carrière sans doute similaire, car ils ont tous deux vécus dans une région fortement influencée par la culture italienne et peut-être travaillé comme enlumineurs dans un milieu artistique influencé par les artistes au service du duc de Berry. Les bordures des éléments architecturaux des corniches de Saint-Bonnet et des panneaux en bois architecturés en relief sous le *Jugement dernier* d'Ennezat proviennent tous deux de la culture italienne. La peau terreuse de certains personnages du *Jugement dernier* se retrouve dans le manuscrit de Cologne (mais pas dans les peintures murales de Saint-Bonnet) comme héritage de la technique du *verdaccio*. Les physionomies aux traits relativement grands et en conséquence expressives, ne sont pas très éloignées de celles de Saint-Bonnet et du manuscrit de Cologne.

Comparons par exemple le petit personnage que l'on aperçoit dans un créneau de l'architecture au Paradis du *Jugement dernier* **[Fig. 911]** avec un ange de l'*Annonce aux Bergers* du manuscrit de Cologne (f. 77) **[Fig. 912]** ou encore avec un soldat de la scène de l'*Adoration de Mages* de Saint-Bonnet **[Fig. 913]**. Les yeux mi-clos, le nez droit et la bouche menue, rouge, rehaussée de blanc, leurs sont communs. Le visage de la donatrice du *Jugement dernier* ressemble au visage de Balthazar de Saint-Bonnet, ici non par les traits mais pour la technique picturale, à savoir l'usage des rehauts blancs qui soulignent les traits et servent aussi au dessin des rides **[Fig. 914-915]**. Ces rehauts blancs qui marquent les visages du *Jugement dernier*, des

peintures murales de Saint-Bonnet et du manuscrit de Cologne sont aussi ceux des personnages de Jean Bapteur du MIB et de Nicolo di Giacomo relevant tous, mais à des degrés divers, d'une tradition méridionale.

Cette influence se reconnaît aussi dans le canon humain partagé. Le tronc d'un apôtre d'Ennezat est massif et relativement court. Ses grosses chevilles ne corrigent pas ce sentiment **[Fig. 888]**. Il est l'égal de Guillaume Taillefer à Saint-Bonnet, au corps massif, pourvu de pieds larges et d'épaisses chevilles **[Fig. 630]**. En son cas, la tête renversée en arrière, faisant disparaitre le cou, le rend plus tassé encore.

L'usage du blanc sur le corps et le rendu des volumes sont aussi à examiner. Le rehaut clair qui souligne le relief des vêtements dans le *Jugement dernier* **[Fig. 916]** est également une caractéristique des Mages de l'*Adoration* du manuscrit de Cologne (f. 72) ou des *Anges musiciens* de Saint-Bonnet **[Fig. 917-918]**, même si le peintre du *Jugement dernier* en fait un usage plus varié et plus raffiné. Les deux artistes utilisent des contours clairs tracés au bas des tissus : le vêtement du donateur du *Jugement dernier* **[Fig. 894]**, le maillot transparent du Christ **[Fig. 502]** ou le voile de saint Luc à Saint-Bonnet **[Fig. 970]** sont ainsi soulignés. Cet usage du blanc s'observe un peu partout dans des miniatures du manuscrit de Cologne comme, par exemple, au bas de la robe de la Vierge (f. 52) **[Fig. 194]** et du manteau du Christ (f. 119) **[Fig. 216]**.

4.4.3.5 - Conclusion

Le *Jugement dernier* est d'une seule et même main, au caractère bien marqué. Son style présente cependant des similitudes avec les peintures de Saint-Bonnet, moins par une influence directe que par une culture commune et des parcours voisins. Les deux artistes sont tous deux formés auprès du milieu artistique du duc de Berry et ont assimilé la culture méridionale. Dans les deux œuvres, des éléments architecturaux ayant l'effet de trompe-l'œil renvoient à la tradition italienne. Les physionomies, dont des détails sont différents, ont toutefois un type expressif. Les corps sont aussi construits sur un canon assez trapu. Des rehauts blancs qui soulignent le volume du corps sont une des marques de leur culture partagée. Plus loin, nous mentionnerons à Saint-Floret une autre peinture dont le style paraît si proche du *Jugement dernier* d'Ennezat qu'elle conduit à enrichir son corpus d'une œuvre supplémentaire.

4.4.4 - Le *Dit des trois morts et des trois vifs* de la collégiale Saint-Victor et Sainte-Couronne d'Ennezat

4.4.4.1 - Découverte et restauration

La collégiale Saint-Victor et Sainte-Couronne abrite en plus du *Jugement dernier* une seconde peinture murale, postérieure, réalisée vers 1420 sur le mur de la deuxième travée du collatéral nord du chœur[995] **[Fig. 872] [Fig. 919]**. Cette peinture est faite à fresque[996] et mesure 3 mètres de haut sur 5 de large. Elle se divise en deux parties : le registre supérieur représente le *Dit des trois morts et des trois vifs* et celui du bas met en évidence la *Vierge à l'Enfant* trônant, entourée de cinq femmes et cinq hommes en prière, introduits par d'un saint martyre.

Cette peinture a été dégagée pendant l'hiver 1835/36 par l'abbé Tronel, curé-doyen d'Ennezat[997], puis classée au titre des monuments historiques sur la liste de 1840, la même année que le *Jugement dernier*. En 1914, Paul Frantz Marcou, inspecteur général des monuments historiques, appela Louis-Joseph Yperman pour faire les relevés et des travaux de restauration. En 1981 et 1982, Bourgoin[998] restaura cette peinture sous la direction de Lucile Aurat, inspectrice des monuments historiques. Plus tôt, une copie du « *Dit des trois morts et des trois vifs* » avait été réalisée à l'échelle par André Regnault, en 1952, sur toile marouflée, aujourd'hui conservée au Musée des monuments français[999].

4.4.4.2 - Description

Dans la partie supérieure, trois cavaliers à l'arrêt, deux gentilshommes et un page, font face à trois squelettes. Il s'agit de chasseurs comme le rappellent les faucons dans les airs et la présence des chiens. La croix du cimetière sépare les morts et les vivants conformément au schéma iconographique répandu[1000].

---

[995] Pour cette peinture, MÉRIMÉE, *op. cit.* (cf. note 980), p. 370-380 ; THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 980) ; TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 211-212 ; THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 980), 1973 ; ENAUD, François, « *Panorama sur les peintures murales. Travaux et découvertes récentes* », *Les Monuments. Historiques de la France,* n° 3, 1974, p. 95-98 ; COURTILLÉ, *op. cit.* (cf. note 277), p. 169-170 ; CONTENSON, *op. cit*. (cf. note 981) ; COURTILLÉ, Anne, « Église Saint-Victor-et-Sainte-Couronne de Ennezat », *Auvergne et Bourbonnais, Velay, gothiques,* Paris, 2002, p. 231-242.

[996] COURTILLÉ, *op. cit.* (cf. note 995), 1983, p. 169 ; CONTENSON, *op. cit.* (cf. note 995), p. 13.

[997] CONTENSON, *op. cit.* (cf. note 995), p. 13.

[998] Le prénom n'est pas mentionné.

[999] Inventaire du Musée des monuments français (Saint-Floret), Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, n° d'inv. P. 166.02L.

[1000] THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 995), 1952, p. 89.

Le premier vif est représenté de trois-quarts face sur un cheval vu en raccourci. Son costume relève d'une mode courtoise, celle de son temps : chapeau orné de fleurs naturelles et d'une plume, houppelande au col arrondi, aux manches fourrées d'hermine largement ouvertes, et une ceinture serrant la taille. Il tient d'une main la filière de son faucon et sa monture recule devant la croix[1001]. Le deuxième vif est de trois-quarts dos et sa monture aussi en raccourci. Sa houppelande avec un large col de vair et des manches évasées est richement décorée d'un collier de dos. La monture du troisième est de profil. Lui-même de trois-quarts est habillé d'un vêtement court dont les manches sont évasées, mais resserrées aux poignets, avec un col étroit et arrondi. Ses chaussures sont également à la poulaine comme les autres cavaliers. À l'opposé, les trois squelettes se tiennent debout main dans la main. Le premier mort est voilé de son linceul à la différence des deux autres. Le troisième montre son dos. À l'horizon, entre des collines, disposés de façon symétrique, un château et une cabane sont reliés par un rideau arbres très espacés.

Au bas du panneau, une inscription en caractères gothiques et lacunaire légende la scène. Elle se composait de six quatrains de huit pieds correspondant aux paroles des personnages. On en lit plus que cinq[1002].

Quatrain du deuxième vif :
O gr…molt destrois
…tine(n)t nule des .III.
…et charnus
…nus
Quatrain du premier vif :
Hélas ie ne puis ung mout dire
mo(n). (cœur dessiné) *agolhens e(t) plaint de ire*
de biomir de pour tamble.
p ces an…q(ue) voy la ense(m)ble
Quatrain du premier mort :
Senhur ne sa…
nibien q(ue) aie paleffroys
si fumes nul de pl(us) gra(n)s gens
q(ue) vous ni estes et tropt ni' gens
Quatrain du deuxième mort :
Terre no' ha les corps pourris
nibien q(ue) fussions nourris
a filz a roy et filx a comte
y ne na la mort tenu ac(om)pte

[1001] Contenson, *op. cit.* (cf. note 995), p.13-14.

[1002] Cette transcription est due à Contenson, *op. cit.* (cf. note 995), p.15.

Quatrain du troisième mort :

No' fumes jeunes…
Gra(n)t de linaige et…
Au tel sires ne doubtes pas
Chescun faut passer p(ar) ces pas

Le *Dit des trois morts et des trois vifs*[1003] est apparu dans la littérature au XIII^e^ siècle. Il commence à être représenté dans la peinture à la fin du XIV^e^ siècle et devient très populaire du XV^e^ jusqu'au XVI^e^ siècle, notamment comme sujet de la peinture monumentale[1004].

L'inscription courant en un bandeau au-dessus de cet ensemble de peintures informe sur l'histoire de la commande :

> ANNO D[OMINI] M CCCC XX FECIT FIERI HA[N]C YSTORIA[M] ROB[ER]T[US] DE BASSINHAC HUJUS ECCLE[SI]E CAN[ONICUS] ET URIACI CURATUS, OB REV[ER]ENCIA[M] B[EA]TE M[ARIE] ET IN MEMORIA[M] EJ[US] PAT[RI]S, MAT[RI]S SUORU[M]QUE FR[ATRU]M ET SORORU[M]. ROGATE UT FIDELIU[M] A[N]I[M]E REQUIESCA[N]T IN PACE AME[N] [1005]
> (L'an du Seigneur 1420 a fait faire cette histoire Robert de Bassinhac, chanoine de cette église et curé d'Uriac, en l'honneur de la bienheureuse Marie et en souvenir de son père, de sa mère et de ses frères et sœurs. Priez que les âmes des fidèles reposent en paix. Amen[1006]).

On comprend que ledit Robert de Bassinhac a commandé cette peinture à la mémoire des défunts cités et figurés autour de la Vierge du registre inférieur, tous morts d'une raison inconnue. Marie-Laure de Contenson imagine que l'hécatombe qui frappa cette famille est sans doute due à la peste noire ou à d'autres épidémies qui décimèrent une grande partie de la population à cette époque[1007]. À la mort du duc de Berry, en 1416, l'Auvergne revint à sa fille, Marie de Berry, mariée au duc de Bourbon Jean I^er^, fils d'Anne Dauphine, et la région fut réunie au Bourbonnais sauf Montferrand. Autour de cette année-là, 25 à 30 % des habitants du Bourbonnais meurent emportés par la peste noire. De plus, on note encore d'autres épidémies endémiques en 1382, 1401, 1413, et de 1414 à 1416[1008].

[1003] Pour le sujet des trois morts et des trois vifs, voir CHIHAIA, Pavel, *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Age*, Madrid, 1988.

[1004] Marie-Laure de Contenson compte 67 peintures murales avec ce sujet en France, dont 15 sont détruites entre la fin du XIII^e^ et la fin du XVI^e^ siècle. Voir CONTENSON, *op. cit.* (cf. note 995), p. 19.

[1005] THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 995) 1952, p. 90.

[1006] CONTENSON, *op. cit.* (cf. note 995), p. 17.

[1007] CONTENSON, *op. cit.* (cf. note 995), p.18.

[1008] CONTENSON, *op. cit.* (cf. note 995), p.13

4.4.4.3 - Attribution

Marc Thibout y voit une réminiscence des œuvres produites autour de Jean de Berry à cause du sujet pour lequel le duc avait une prédilection[1009]. De fait, le sujet est présent dans *Les Petites Heures* (1375-1380 et vers 1385-1390 ? Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 282) **[Fig. 920]** et, ce qui est plus rare encore, sculpté en 1408 sur la façade de l'église des Saints-Innocents à Paris à la demande du duc qui voulait y être inhumé ; sculpture aujourd'hui disparue[1010]. Thibout s'abstient de proposer une attribution des deux registres à cause de leur état défectueux, et remarque que l'inscription haute se rapporte à l'ensemble de l'œuvre[1011]. Selon lui, la position de cette inscription, la représentation des défunts et la couleur du fond rouge dans le registre inférieur sont inspirées du *Jugement dernier* de la même l'église, réalisé quinze ans plus tôt sur le mur sud[1012].

Georg Troscher considère que cette œuvre renvoie à une peinture murale perdue de la cour du duc de Berry[1013]. Anne Courtillé souligne également le lien avec des œuvres du duc de Berry. Elle considère notamment des influences de Jacquemart de Hesdin sur la partie inférieure de la *Vierge à l'Enfant*[1014]. D'après elle, l'influence du *Jugement dernier* de la collégiale s'est exercée non seulement sur la couleur rouge du fond, mais aussi sur la peinture des personnages du registre inférieur[1015]. L'identité des mains entre les deux registres n'est pas discutée. Marie-Laure de Contenson qui a étudié le sujet du *Dit des trois morts et des trois vifs* considère les styles comme distincts, relevant de deux artistes successifs[1016].

Une perte des couleurs dans la partie inférieure et des retouches postérieures ne nous permettent pas de distinguer le style de la peinture votive de la famille de Bassinhac avec précision. De ce fait, nous nous bornerons à analyser le style du *Dit des trois morts et des trois vifs* mieux conservé, pour le comparer avec les peintures murales de Saint-Bonnet. Nous nous abstenons en outre d'analyser la peinture dans les détails d'exécution qui risqueraient de nous tromper à cause de retouches ultérieures.

4.4.4.4 - Style du *Dit des trois morts et des trois vifs* d'Ennezat

Les physionomies

Les traits des visages, fins et concentrés, ne mangent pas tous le volume de la face. La joue est large et la tempe profonde. L'oreille déportée vers la nuque a une forme ovale. Les pommettes sont saillantes. Les traits, peu soulignés, n'expriment en conséquence pas de sentiment ou d'émotion en dépit de la situation effrayante.

[1009] THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 995), 1952, p. 90.

[1010] MÂLE, *op. cit.* (cf. note 224), p. 356.

[1011] THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 995), 1973, p. 28, note 6.

[1012] THIBOUT, *op. cit.* (cf. note 995), 1952, p. 90.

[1013] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 995), p. 212.

[1014] COURTILLÉ, *op. cit.* (cf. note 995), 1983, p. 169.

[1015] COURTILLÉ, *op. cit.* (cf. note 995), 1983, p. 170.

[1016] CONTENSON, *op. cit.* (cf. note 995), p.18.

Le visage du deuxième vif, vu de profil, consiste en lignes graphiques saccadées et anguleuses, pour un résultat caricatural. Ici, le visage qui est comme plat, a la même teinte que le fond. Cette facture nettement différente nous questionne. Le visage pourrait avoir été retouché à une époque ultérieure. Par précaution nous l'excluons de notre analyse stylistique.

Les mains et les pieds

À défaut de physionomies expressives, les mains témoignent d'un arrêt de la cavalcade et de l'étonnement. Elles sont pour ce motif légèrement hypertrophiées. Chez le premier cavalier, l'une est couverte d'un gant de chasse, alors que l'autre se dresse, paume ouverte, comme marque de la surprise. Le troisième serre les brides de sa monture sur sa poitrine dans un mouvement de peur. Les pieds tirent sur les étriers. Des retouches sont également perceptibles surtout sur les mains du premier vif rendues par quelques lignes fortes sans dégradé de couleurs.

Les corps

Le canon fin et gracile des jeunes nobles est souligné par une mode exubérante dans un jeu d'opposition avec les cadavres. L'un des cavaliers d'Ennezat, par sa grâce et son élégance vestimentaire, est proche de la figure de Jean I[er] de Bourbon **[Fig. 101]** représenté à l'occasion de son mariage avec Marie de Berry au mois de mai par les frères de Limbourg dans des *Très Riches Heures du duc de Berry* (1411/12-1416, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 5). Georg Troescher observe que les raccourcis des chevaux de face et de dos, dans la proximité l'un de l'autre, se retrouvent dans des peintures du Nord de l'Italie réalisées quelques années plus tard comme dans l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano en 1423 (la partie principale d'un polyptyque réalisé *a tempera* sur un fond d'or et d'argent en bois) de la Basilica di Santa Trìnita à Florence **[Fig. 921]** ou la fresque d'Antonio Pisanello représentant le *Départ de Saint George*, réalisée entre 1433 et 1438, à la Chiesa di Santa Anastasia de Vérone **[Fig. 922]**, ainsi que son dessin[1017].

Les trois morts montrent des jambes et des bras décharnés, excessivement longs. Ils sont hauts sur leurs jambes. Elles sont prolongées de pieds gigantesques, dont l'anatomie réaliste tranche avec les pieds menus et chaussés de poulaines des cavaliers. C'est au prix de cette déformation, qu'ils se hissent à hauteur des cavaliers avec lesquels ils dialoguent et que l'isocéphalie est possible. Ils ont l'allure de géants. La comparaison avec une miniature du f. 282 des *Petites Heures de duc de Berry* (1375-1380 et vers 1385-1390 ? Paris, BnF, Mss, Lat. 18014) **[Fig. 920]** est éloquente. La scène du Pseudo-Jacquemart est construite en profondeur et échappe à cette logique de l'alignement[1018]. C'est en partie à cela que tient la plus grande expressivité de la miniature : la spatialisation des personnages figurés véritablement dans un face à face, séparés de surcroît par une multitude des tombes et de croix. Leur gestuelle et leur physionomie sont celles du dialogue. Les regards se croisent et s'interrogent, les mains s'animent. Le miniaturiste y exprime la terreur plutôt que la stupeur d'Ennezat. Les couleurs vives et contrastées ajoutent à l'intensité du drame. Enfin, le

[1017] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 995), p. 212.

[1018] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487), p. 355.

luxe des tenues et leurs couleurs contrastent avec le dépouillement des morts[1019]. À Ennezat, la forme allongée du mur, la nécessité de figurer les quatrains les uns à la suite des autres, et la tradition des danses macabres a probablement fait choisir une composition strictement symétrique.

Les drapés

Les plis sont dessinés et larges, en forme de tuyaux mais comme plats, car sans couleur ni modelé. Ils sont aussi droits et raides mais par un effet de mode. Comme pour la peinture des physionomies, le peintre est économe. Par contraste, les *Petites Heures* offrent un tableau plus complexe, l'animation des drapés répondant à celle des personnages.

Représentation de l'espace

Le paysage d'Ennezat est simple et conventionnel. Le sol est uniformément coloré de la même teinte, de près et de loin. Le format étiré de l'œuvre se satisfait d'une ligne d'horizon ondulante et continue comme élément structurant. Les objets lointains y sont rejetés sur un même plan et peints dans une taille identique. Le raccourci des chevaux introduit seul l'idée de la profondeur.

Couleurs et dessin

Dans l'ensemble cette peinture comporte peu couleurs. Il s'agit même d'une semi-grisaille. Les cavaliers et leur monture sont peints dans les mêmes teintes grises. La couleur ocre sert à la peinture du fond et à quelques rehauts. Les objets sont dessinés plus que peints, cernés d'un contour apparent. Les chevaux et les chiens sont des silhouettes découpées : museau fin, oreilles pointues, queue enroulée pour le lévrier de profil **[Fig. 923]**. L'autre chien a le poil dressé et les dents apparentes **[Fig. 924]**. Il y a davantage d'ellipses pour les petits animaux, oiseau **[Fig. 925]** ou lapin **[Fig. 926]**. La crinière des chevaux est par contre composée de plusieurs touffes hérissées comme découpées dans une plaque de métal **[Fig. 927]**.

Cela signifie que l'artiste d'Ennezat rend les formes de manière synthétique par le dessin pour une composition en frise. Le gris et les dégradés ombrent a minima. La perte des couleurs accuse encore davantage cette dimension de son art qui est plastiquement moins élaboré que celui de l'artiste du *Jugement dernier* dans la même collégiale.

4.4.4.5 - Comparaison : le *Dit des trois morts et des trois vifs* d'Ennezat et les peintures murales de Saint-Bonnet

Avant de comparer cette peinture avec celles de Saint-Bonnet au niveau stylistique, remarquons tout d'abord la similitude des costumes évoquée par Georg Troescher[1020]. La houppelande aux manches largement ouvertes avec la ceinture du premier vif, ressemble à celle du Mage Gaspard de Saint-Bonnet **[Fig. 928 a-929 a]**. Sa longue chaîne d'or (peinte en jaune) portée en bandoulière évoque celle du second Mage de Saint

[1019] AVRIL, *op. cit.* (cf. note 487), p. 356.

[1020] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 995), p. 211.

Bonnet (véritablement d'or). La richesse de cette parure de saint-Bonnet peut aussi être comparée au collier d'or en chapelet du second vif. Ils partagent aussi les chaussures à poulaines et les éperons d'or **[Fig. 928 b-929 b]**.

Les similitudes entre les deux œuvres ne se situent pas seulement au niveau des apparences vestimentaires. Elles sont plus profondes et concernent les poses et leur variété. Deux cavaliers sont représentés en raccourci (de dos et de face) et un troisième de profil. Les Mages de Saint- Bonnet, descendus de leur monture, reproduisent le dispositif à leur façon : Balthazar agenouillé est saisi de trois-quarts ; Melchior, debout, se tient face à nous au point de tourner le dos à la sainte famille ; Gaspard nous réserve la vue de son profil et de son dos.

Malgré cette similitude, la comparaison des deux décors révèle une différence nette quant au style. Les vifs d'Ennezat font sentir une élégance dans leurs proportions et leur allure qui les rapprochent des figures des frères de Limbourg (1411/12-1416, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, 5v) **[Fig. 101]** : une tête relativement petite, des membres longs et fins, des chevilles fragiles, pour au final un corps léger et gracile. Melchior de Saint-Bonnet, plus massif, n'est pas fait pareil. Même constat pour Gaspard. Le peintre de Saint-Bonnet ne cherche pas l'élégance que l'artiste d'Ennezat poursuit, en tous cas pas dans la représentation du corps.

Le visage d'Ennezat est d'un type assez lisse, peu de traits et peu grands. Une économie dans la couleur aussi. Le visage de Saint-Bonnet consiste, au contraire, en des traits plus larges mangeant toute la face, des yeux souvent mi-clos, un nez solide et long, une bouche dont les lèvres sont épaisses. Melchior affiche un air un peu mélancolique et méditatif, mais tout de même expressif. Nous nous souvenons que les personnages du manuscrit de Cologne du Maître de Saint-Bonnet montrent aussi ce type de physionomies.

L'autre différence importante concernant la tête se trouve dans la facture des cheveux. L'artiste d'Ennezat les trace de quelques lignes claires pour obtenir des mèches qu'il cerne de gris de manière presque uniforme. En revanche, le peintre de Saint-Bonnet ne trace pas de lignes nettes et voyantes sur les cheveux qui sont colorés mais avec une gradation d'une grande subtilité. Quant à Melchior, quelques lignes de brun rouge, mais bien intégrées dans un ensemble de cheveux blonds peuvent évoquer jusqu'à la texture douce et à la fois sèche de cet homme d'âge mûr.

Les animaux reproduisent et accusent ce clivage. La tête du cheval du premier vif d'Ennezat est stylisée de manière graphique. Un trait en virgule, diversement développé, sert à peindre l'oreille, le dessus de l'œil ou les naseaux **[Fig. 930]**. Tout y est menu et figé, tandis que la tête du cheval derrière Gaspard de Saint-Bonnet a les yeux plus grands et bien implantés, des naseaux qu'on devine dilatés, une bouche deux fois plus grande que l'autre **[Fig. 931]**. La tête est en tension et l'animal plus naturaliste. La crinière du premier cheval est obtenue par quelques lignes grossières et graphiques de manière sommaire, alors que celle de Saint-Bonnet est faite à l'imitation du crin, obtenue par de nombreuses lignes noires, grises et blanches qui rendent chaque poil mais qui à distance se fondent. Le cheval de Saint-Bonnet exhibe un bel harnais décoratif noir, rouge et or témoignant d'un riche usage les couleurs. Une courroie de cuir rouge est d'ailleurs sur le front du cheval de moindre couleur car recouverte par le rideau de la crinière.

La peinture du *Dit des trois morts et des trois vifs* est composée de peu de couleurs et propose en vérité une grisaille. Quelques parties sont même laissées sans couleur et des formes sont évoquées par quelques

lignes seulement comme nous l'avons vu pour la représentation des animaux. À son opposé, le peintre de Saint-Bonnet a un goût et un intérêt pour l'emploi des couleurs et leurs ressources. Nous avons vu plus haut qu'il remplit le fond avec des motifs et qu'il peint aussi des motifs décoratifs et minutieux sur les surfaces d'objets avec abondance de couleurs. Il les détaille pour que l'on puisse en saisir la texture.

Le peintre de Saint-Bonnet témoigne de son génie de l'usage des couleurs non seulement sur ces détails, mais aussi dans la composition globale de l'*Adoration des Mages* **[Fig. 32]**, par exemple. Ce panneau très composé peut être vu comme un polyptique du point de vue compositionnel et chromatique. Aux deux extrémités, dominent les teintes ocres, brunes, voire sombres, pour la troupe accompagnant les Mages d'un côté, pour l'étable et saint Joseph de l'autre. Le centre est plus lumineux et se divise lui-même en deux parties. Un triangle clair et blanc (drap, oreiller, voile de Marie, tunique de l'enfant, barbe de Balthazar), dont la tête de la Vierge constitue le sommet éminemment symbolique. Un second triangle recouvrant le premier à sa base, fait de points lumineux parce que dorés, résulte des parures des Mages et de leurs offrandes ; la couronne du plus haut d'entre eux faisant pendant à l'auréole de la Vierge. Cette description schématique omet les nombreux rappels de couleurs d'une partie à l'autre : le calice d'or saisi par l'enfant ou les gants blancs de Balthasar ; la robe rouge de la Vierge de même couleur que celles de deux Mages pourtant enveloppés dans leur manteau, etc. Rien de tel à Ennezat où la valeur chromatique n'est pas au chœur de la représentation alors que l'opposition entre les vivants et les morts aurait permis des effets spectaculaires comme dans le manuscrit du duc de Berry. Mais le peintre d'Ennezat choisit un autre parti pris, celui de représenter les vivants comme déjà saisis par la mort, gris comme la poussière.

4.4.4.6 - Conclusion

Le *Dit des trois morts et des trois vifs* d'Ennezat est l'œuvre d'un peintre informé des modèles de l'art courtois. Le sujet d'abord était prisé à la cour du duc de Berry ; les costumes fidèlement restitués, jusque dans leur fantaisie, dénotent une vraie familiarité avec les codes vestimentaires de la noblesse la plus haute ; les personnages délicats et fins dans leur anatomie sont comparables avec ceux des frères de Limbourg, faits de grâce et d'élégance ; une silhouette d'ailleurs semble inspirée par une de leurs miniatures. La facture picturale en revanche vise à une sobriété de couleur et de composition, le format et le sujet y invitant peut-être.

Notre comparaison avec les peintures de Saint-Bonnet a révélé des similitudes avec les costumes des Mages, dont les parures vestimentaires informent incidemment sur la qualité des personnages qu'aurait pu fréquenter le peintre de Saint-Bonnet. La variété des postures des trois vifs répond au groupe des trois Mages de Saint-Bonnet. Si le dispositif est voisin (multiplication des angles), leur morphologie et leur physionomie diffèrent. Les personnages de Saint-Bonnet sont plus massifs et plus expressifs dans leurs traits. En revanche, la qualité picturale de Saint-Bonnet, qui renvoie au style du manuscrit de Cologne, paraît bien plus riche et élaborée.

4.4.5 - Saint-Floret, l'église du Chastel (l'église haute)

4.4.5.1 - Présentation

Saint-Floret, lieu de passage du pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle, est une ville du Puy-de-Dôme à 30 kilomètres au Sud de Clermont-Ferrand, en région Auvergne-Rhône-Alpes **[Fig. 932]**. Elle se trouve à une soixantaine de kilomètres à l'Ouest de Saint-Bonnet. Il y a deux décors muraux médiévaux, l'un dans le Château et l'autre à l'église du Chastel[1021] qui en était primitivement la dépendance. Nous avons comparé plus haut le premier pour les bordures des éléments architecturaux de la fin du XIV^e^ siècle **[Fig. 185 a-b]** avec celles de Saint-Bonnet dans notre étude iconographique. Nous nous attachons à présent une autre peinture murale réalisée au début du XV^e^ siècle dans l'église du Chastel bâtie au XIII^e^ siècle au sommet de la colline **[Fig. 933]**.

4.4.5.2 - Description

L'église du Chastel est composée d'une nef sans collatéraux et d'un chœur rectangulaire coiffé d'un berceau brisé **[Fig. 934]**. Il ne subsiste que deux arcs d'allègement qui garnissaient l'intérieur des gouttereaux. L'un ouvre sur la chapelle latérale nord construite à la fin du XIV^e^ siècle, voulue comme chapelle funéraire de la seconde famille de Saint-Floret[1022] **[Fig. 935]**.

Cette chapelle a été entièrement décorée de peintures dont celle sur le mur nord conservée bien que dans un état médiocre **[Fig. 936]**. Des autres, il ne subsiste plus que quelques traces[1023]. Y figurent le seigneur de Saint-Floret, fondateur de la chapelle, sa femme, ses deux fils et enfin deux filles. Les uns et les autres sont agenouillés les mains jointes, et placés sur un fond rouge altéré, aujourd'hui orange, semé d'étoile bleues. Saint-Jean Baptiste présente la famille à la Vierge qui embrasse l'Enfant Jésus sur ses genoux.

La Vierge est revêtue d'une robe rouge, serrée à la taille par une fine ceinture ; les plis de son manteau sont larges et abondants. D'après la description d'Henri de Ranquet, ses chaussures sont jaunes et courtes, mais l'on ne peut plus les voir aujourd'hui à cause d'une dégradation des couleurs. La broderie d'un galon

[1021] Pour la peinture murale de l'église du Chastel de Saint-Floret, voir RANQUET, Henri de, *Peintures de l'église du Chastel de Saint-Floret (Puy-de-Dôme),* Abbeville et Paris, 1922 ; TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 200 ; BEIGBEDER, *op. cit.* (cf. note 373), p. 158-159 ; COURTILLÉ, *op. cit.* (cf. note 277), p. 136 et 171-172 ; COURTILLÉ, Anne, « Les décors peints en Auvergne aux XIV^e^ et XV^e^ siècles », in *La peinture murale de la fin du Moyen Âge : enquêtes régionales, Actes du IX^e^ séminaire international d'Art mural, 10-12 mars 1999,* Saint-Savin, cahier n° 5, 2000, p. 22-43 ; COURTILLE, *op. cit.* (cf. note 372).

[1022] Inventaire du Musée des Monuments français de la peinture de l'Église du Chastel (Saint-Floret), N° inventaire, P. 115, p. 3.

[1023] Selon Henri de Ranquet, le mur oriental où l'autel devait s'appuyer avait été orné de plusieurs scènes racontant une légende. Voir RANQUET, *op. cit.* (cf. note 1021), p. 9.

d'or sur le manteau est aussi observée en 1922[1024]. Jésus coiffé d'un nimbe crucifère rouge tient le bord du manteau de la Vierge de la main gauche. Saint Jean Baptiste qui présente la famille de Saint-Floret à la Vierge est habillé d'une peau de bête à poils longs avec une corde nouée qui lui serre la taille. Il tient son attribut, un agneau portant la croix triomphale, et pose sa main gauche sur la tête du seigneur de Saint-Floret en sollicitant sa protection pour la famille.

Le seigneur, Jehan de Bellevaves est habillé d'une cotte d'armes azur avec un lion rampant doré. Les manches sont courtes jusqu'au niveau du coude avec une fente boutonnée sur chaque côté. Il est en armes, porte brassards, jambières, genouillères et solerets pointus. Son épée à la ceinture, sur le côté, présente « le pommeau d'une petite sphère et la poignée d'une fusée un peu longue »[1025]. Sa femme, derrière lui, porte une coiffe à huve. Sa robe bleu-gris a un décolleté en pointe et des manches longues. La taille est placée haut, sous la poitrine, serrée avec une ceinture dont le bout tombe jusqu'au sol. Les costumes des deux fils sont presque identiques avec celui du seigneur et enfin les deux filles derrière eux portent des coiffes à huve comme leur mère. Elles sont toutes les deux vêtues d'un large manteau dont les manches longues et ouvertes tombent jusqu'au sol. Ces quatre enfants, à la taille identique, semblent la réplique de leurs parents mais à plus petite échelle.

4.4.5.3 - Découverte

Cette peinture a été découverte sous une couche de badigeon en mars 1914 par Henri de Ranquet, puis classée au titre des monuments historiques par arrêté du 30/10/1914. Le dégagement qui avait été commencé par Battu fut terminé par Louis-Joseph Yperman qui en réalisa également les relevés en 1915[1026] **[Fig. 937]**. D'après l'inventaire du Musée des Monuments français, le restaurateur Moras demanda une restauration qui comprenait un nettoyage du badigeonnage de certaines parties encore masquées. Cependant ces travaux ont été rejetés par le maire au profit de la réparation du toit plus urgente[1027]. En 1962, Marcel Nicaud a effectué une révision sous la direction de François Enaud et les devis sont conservés à la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes à Clermont-Ferrand. On ne connaît cependant pas le résultat de cette révision et les travaux de restauration possible à cause du manque de rapport de restauration.

Il ne reste pas d'autres informations concernant la restauration ou la technique originale de cette peinture[1028]. Une copie de cette œuvre sur toile marouflée qui mesure 2,40 mètres de large sur 3,63 mètres de haut a été reproduite par Élisabeth Faure en 1946 et est actuellement exposée au Musée des Monuments français.

[1024] RANQUET (cf. note 1021), p. 10.

[1025] RANQUET, *op. cit.* (cf. note 1021), p. 12.

[1026] RANQUET, *op. cit.* (cf. note 1021), p. 8.

[1027] Inventaire du Musée des Monuments français de la peinture de l'église du Chastel (Saint-Floret), *op. cit.* (cf. note 1022), p. 3.

[1028] L'inventaire du Musée des Monuments français indique « info manquante » pour la technique. Voir inventaire du Musée des Monuments français de la peinture de l'Église du Chastel (Saint-Floret), *op. cit.* (cf. note 1022), p. 3.

4.4.5.4 - Commande artistique, datation et auteur

Selon Henri de Ranquet, le seigneur, qui figure au premier rang devant la Vierge à l'Enfant sous la protection de saint Jean Baptiste est Jehan de Bellenaves qui a commandé cette peinture votive. On y voit sa deuxième femme, Isabeau de Chaulus et leurs enfants, Pierre, Antoine, Aliénore et Galiane.

Jehan de Bellenaves est la seule personne de la famille de Saint-Floret qui porte ce prénom pendant la première moitié du siècle. Il est un fils de Rogier, seigneur de Bellenaves et d'Eléonore ou Aliénore, dame de Saint-Floret, veuf en 1397 de Marguerite de Channem. Il était chambellan du roi Charles VI et en même temps du duc de Berry en 1399. Avant 1402, il s'était marié en secondes noces avec Isabeau de Chaulus, fille d'Albert de Chaulus, seigneur de Puy Saint-Gulmier, qui était elle-même également veuve après la mort de son premier mari épousé en 1377, Robert de Chazeron. En 1397, la fille unique de Jehan de Bellenaves et de sa première femme, Catherine épousa Jean du Puy. Puis en 1411, la fille aînée de la seconde union, Aliénore ou Alielys (Eléonore), se maria à son tour à Guillaume de Bosse, chevalier, seigneur de Bosse. On possède un acte daté de 1415 pour une donation de Jehan de Bellenaves à ses enfants, nés avec Isabeau de Chaulus, qui atteste quatre enfants issus du second mariage, dont deux sont des filles et deux autres ses fils.

On peut considérer ainsi que la peinture montre Jehan de Bellenaves et Isabeau de Chaulus, sa seconde épouse, avec leurs quatre enfants, et qu'elle fut réalisée après le mariage de Catherine en 1397, année où elle quitta la famille. La présence de la fille aînée du deuxième mariage, Aliénore, peut fixer *le terminus ad quem* en 1411, année où elle partit à son tour après son mariage[1029].

Henri de Ranquet remarque quelques détails de la peinture qui conviennent à cette datation. Le décolleté arrondi des femmes devient pointu vers la fin du règne de Charles VI (1380-1422) et la taille en calotte des cheveux des hommes est une mode qui commence vers la fin du règne de Charles VI. Le type de l'épée du seigneur peut être rapproché de celui de Jean Sans-Peur sur son sceau de 1411, avec une lentille au centre de la boule du pommeau abritant une cavité pour conserver des reliques à la façon des XIII et XIV^{e} siècles[1030]. Les cottes d'armes des hommes de Saint-Floret sont les mêmes que celles portées en 1353 par Bouchard de Vendôme ou encore par Pierre des Essards en 1410. Elles ne sont pas serrées à la taille comme celles du milieu du XV^{e} siècle. Jehan de Bellenaves et ses fils portaient peut-être arbitrairement des mailles à l'encolure avec les fentes sur les côtés d'une manière un peu démodée puisque le haubert avait été remplacé par la brigandine dès 1371. La coiffure à huve des femmes est à la mode dans la seconde moitié du XIV^{e} siècle. On la voit ainsi dans les *Très Riches Heures de Jean de Berry* (1411-1416, Chantilly, Musée Condé, ms. 65) **[Fig. 938]**. Cette huve se démode après 1430 pour être remplacée par le bourrelet. Toutes ces observations vestimentaires nous permettent de dater la peinture du début du XV^{e} siècle[1031].

Ainsi, Henri de Ranquet estime que Jean de Bellenaves s'est inspiré de décors du Palais de Riom et du château de Nonette de Jean de Berry et qu'il a sollicité un des peintres dans l'entourage du duc de Berry[1032].

[1029] RANQUET, *op. cit.* (cf. note 1021), p. 19-21.

[1030] RANQUET, *op. cit.* (cf. note 1021), p. 17.

[1031] RANQUET, *op. cit.* (cf. note 1021), p. 18.

[1032] RANQUET, *op. cit.* (cf. note 1021), p. 22.

De Ranquet remarque la similitude du trône de la Vierge de Saint-Floret avec celui du *Psautier du duc de Berry* (vers 1386, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091)[1033] **[Fig. 334]** et surtout avec les *Heures de Turin* (vers 1389 - 1445, Livre de prières de Turin, f. 78v, détruit en 1904) **[Fig. 939]**. La souplesse des personnages de Saint-Floret est rapprochée surtout du prophète Malachie du *Psautier*[1034] (André Beauneveu et ses assistants, vers 1386, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 21v) **[Fig. 334]**. De plus Ranquet compare la Vierge de Saint-Floret avec la Vierge des *Heures de Bruxelles* (avant 1402, Bruxelles, KBR, ms. 11060-61, p. 11) **[Fig. 357]** pour les plis des vêtements. Il affirme aussi que le peintre de Saint-Floret a varié les costumes, les physionomies et les attitudes avec plus d'imagination que Jacquemart de Hesdin, et qu'il y mais moins de raideur, de cambrure et de déhanchement. Ce fait prouverait que la réalisation de cette peinture est postérieure aux œuvres de Jacquemart de Hesdin[1035]. Anne Cortillé[1036] et Georg Troescher[1037] reprennent le discours d'Henri de Ranquet, mais celui-ci considère cette peinture comme plus tardive et la situe entre 1410 et 1420. Pour Albert Châtelet, la datation d'Henri de Ranquet est également douteuse. Car selon les informations données par Ranquet, la fille aînée aurait eu seulement treize ans, au maximum, et ses frères et sœurs moins, ce qui lui semble peu crédible. Il date cette peinture après 1415[1038].

4.4.5.5 - Style de la peinture de Saint-Floret

Les physionomies

Le visage de la Vierge **[Fig. 945]** a un pourtour ovale, un front légèrement bombé, les yeux en amande et des traits discrets et réservés. La tête est légèrement inclinée vers l'Enfant et ses cheveux ondulés retombent sur ses épaules. L'enfant est joufflu, ses cheveux sont blonds et bouclés. Son oreille se distingue de ce fouillis de boucles seulement par sa couleur nacrée. Il a la bouche pulpeuse de sa mère.

Le visage de saint Jean Baptiste est plus expressif avec des yeux larges, en pointe près de la tempe, un grand nez et d'épaisses lèvres. Cet air vigoureux s'accorde à la masse et aux boucles de son abondante chevelure et de sa barbe dessinée au pinceau.

Le seigneur a un nez droit et long **[Fig. 971]**, mais mince car les ailes des narines sont fines. Il porte une imperceptible barbiche aux poils clairsemés. La bouche est moyenne mais les lèvres sont pulpeuses et les oreilles sont subtilement grandes. Sa femme a les yeux plus larges presque bridés, un nez saillant au bout rond, des joues, un menton et des lèvres arrondies. Ce visage ressemble davantage à celui de saint Jean Baptiste dont il reproduit la structure. Les enfants ont les traits plus ronds exprimant leur jeunesse. Les yeux

[1033] RANQUET, *op. cit.* (cf. note 1021), p. 9.

[1034] RANQUET, *op. cit.* (cf. note 1021), p. 15.

[1035] RANQUET, *op. cit.* (cf. note 1021), p. 15.

[1036] COURTILLÉ, *op. cit.* (cf. note 277), p. 171-172.

[1037] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 41), p. 200.

[1038] D'après Albert Châtelet une datation en 1415 est difficile, mais à la rigueur possible, surtout si, contrairement à ce que soutient Henri Ranquet, certains des enfants sont du premier mariage et non du second. D'après un entretien en 2017.

et le nez, les plus formés, s'alignent sur les physionomies de leurs parents. Les garçons sont la réplique en devenir de leur père, les filles ressemblent à leur mère.

Les mains et les pieds

Les mains et les pieds du seigneur et de ses fils sont masqués par leur armure, mais les gantelets et solerets moulent d'assez près les corps pour en refléter les justes proportions. Les mains des autres personnages sont un peu en râteau. Les doigts sont longs, fins et régulièrement espacés, ce qui n'exclut pas des détails : la rondeur du pouce ou la peinture des ongles **[Fig. 953] [Fig. 955]**.

Les corps

Comme Georg Troescher l'observe[1039], la Vierge et l'Enfant sont sans structure solide **[Fig. 936]**. La Vierge incline légèrement la tête vers l'avant et le dos et la tête dessinent dans cette posture une courbe gracieuse sans interruption, qui traduit la douceur de sa personnalité. Jésus sur ses genoux est debout et a les bras ouverts dans une posture soulignant sa majesté et presque prémonitoire. Ni l'un ni l'autre ne sont très précis du point de vue anatomique, pas plus que saint Jean Baptiste. Les corps et des postures des contemporains sont raidis et tenus par leurs costumes qui soulignent les épaules pour l'homme, la taille pour la femme.

Les drapés

Henri de Ranquet fait un parallèle entre le vêtement très ample de la femme et les plis étalés au sol de la robe de la Vierge des *Heures de Bruxelles* (avant 1402, Bruxelles, KBR, ms. 11060-61, p. 11)[1040] **[Fig. 357]**, s'enroulant sur eux-mêmes en volumes complexes.

Représentation de l'espace

Le traitement de la représentation de l'espace de Saint-Floret n'est pas comparable avec celui de Jacquemart de Hesdin plus habile, contrairement aux remarques d'Henri Ranquet sur l'infériorité supposée du second[1041]. La miniature de *Saint Jean Baptiste devant Hérode* dans le folio 211 de *Petites Heures* (1375-1380 et vers 1385-1390 ? Paris, BnF, Mss, Lat. 18014) **[Fig. 940]** peut servir de leçon. Le Roi est assis sur une chaise curule posée de biais sur une estrade. Ce socle architecturé est encore ombré comme le dais conique couronnant Hérode. Tous ces éléments contribuent à produire une impression de profondeur très convaincante[1042].

[1039] TROESCHER, *op. cit.* (cf. note 1021), p. 200.

[1040] RANQUET, *op. cit.* (cf. note 1021), p.15.

[1041] RANQUET, *op. cit.* (cf. note 1021), p.15.

[1042] D'après François Avril, ce folio est du à Jacquemart de Hesdin lui-même. Même si ce dernier a vu l'esquisse de Jean Le Noir, il l'a remaniée à sa manière, car cette représentation réussie de l'espace et de la profondeur est exceptionnelle dans les *Petites Heures*. Voir AVRIL, *op. cit.* (cf. note 525), p. 344-346.

Par comparaison, le trône de la Vierge à l'Enfant de Saint-Floret est peint de façon frontale, peut-être pour suggérer un autel. Les visages sont de trois-quarts, quand les bustes sont peints de face. Les personnages sont objectivement alignés sur la droite de la Vierge, quand ils sont censés être en vis-à-vis. L'artiste de Saint-Floret n'est donc pas aussi savant pour produire la profondeur de façon réaliste. Les genoux et les pieds du fils aîné en témoignent également car ils ne reposent pas au même niveau. L'espace est indéfini. Le peintre a représenté ce personnage en suivant la coutume de la figure s'agenouillée, sans considération de sa relation à l'espace **[Fig. 936]**. C'est pourquoi les personnages sont ainsi tous alignés dans un ordre qui n'est que hiérarchique.

Couleurs et dessin

Le talent du peintre de Saint-Floret réside dans des gradations extrêmement subtiles qui rendent parfaitement le volume. L'artiste laisse par endroit le fond ocré en réserve (sauf à supposer des pertes de pigments), joue de la transparence, peint blanc sur blanc, dose la densité de la touche, n'utilise qu'une ou deux virgules dessinées pour donner du relief au voile **[Fig. 941 a]**. Le visage est traité en légère grisaille, mais efficace pour le modelé de la joue ou le repli des lèvres et la naissance du menton **[Fig. 941 c]**. Ce peintre est à l'évidence très habile pour exploiter des couleurs afin de suggérer le volume.

L'artiste ne renonce pas aux lignes graphiques ni à la beauté des lignes pour elles-mêmes. Les cheveux et la barbe de saint Jean Baptiste sont frisés ; sa tunique de poils de chameau et sa ceinture sont rendues par des traits de pinceau avec la netteté d'un dessin de vitrail **[Fig. 943]**. Ils sont plus mous et moins régulier pour suggérer la laine de l'agneau. L'héraldique enfin oblige aussi à l'exactitude du dessin**.**

La tête du seigneur **[Fig. 971]** révèle le mieux la maîtrise de ce peintre, dans sa façon de concilier les deux factures, la couleur et le dessin : les joues et le front avec des rides sont évoqués par de subtiles gradations de couleurs. La moustache et la barbe sont dessinées par de petites lignes droites encore fondues au teint, alors que les cheveux présentent des mèches graphiques. Tous ces détails en plus de faire naître les formes suggèrent également les différences de texture. Par exemple, pour les pièces métalliques et dorés des armures **[Fig. 959]**, comme pour le lion héraldique **[Fig. 961]**, l'artiste recourt à des hachures noires croisées, pour rendre le volume et le caractère lustré des surfaces.

4.4.5.6 - Comparaison : la peinture de Saint-Floret et la peinture du *Jugement dernier* d'Ennezat. Une même main

Cette technique de hachures, l'usage des couleurs et la physionomie des personnages évoquent le *Jugement dernier* d'Ennezat analysé plus haut. Si l'on restitue par l'imagination les couleurs de Saint-Floret, la similitude des deux décors manifeste, nous autorise à les attribuer à la même personnalité artistique.

Isabeau de Chaulus à Saint-Floret est le sosie terrestre de saint Michel d'Ennezat **[Fig. 941 a-942 a]**. Tous les traits du visage sont particulièrement semblables : la longueur, la finesse et la courbe des sourcils, les narines aux ailes fines un peu creusées, et l'extrémité ferme du nez, les yeux en amande aux coins étirés **[Fig. 941 b-942 b]**, les lèvres aux contours éclaircis de blanc, le petit menton en boule marqué de l'ombre d'une fossette **[Fig. 941 c-942 c]**, la brièveté du cou. Enfin leurs contours sont quasiment pareils, dans le

dessin et le rendu d'une légère ombre. Saint Jean Baptiste à Saint-Floret, dont la similitude a été soulignée avec Isabeau, est donc lui aussi comparable à l'ange Michel d'Ennezat **[Fig. 943-944]**. Leurs visages ont la même architecture construite autour du nez caractéristique à l'arête clair. Sans parler de leurs mèches épaisses de même facture, même si les unes ondulent et les autres bouclent.

De plus, nous pouvons rapprocher la Vierge de Saint-Floret d'un petit personnage au nombre des Élus représenté de face dans un créneau à l'extrême gauche et en haut de la peinture d'Ennezat. En dépit d'une orientation différente, leur coiffure leur dessine une accolade sur le front. Les cheveux tombent en longues mèches sinueuses et étagées comme les strates d'une pierre, et découpent la forme du visage. Là, les sourcils, les yeux, le nez, et en particulier les lèvres se recoupent, bien que plus soignés pour la Vierge **[Fig. 945 a-946 a]**. Un autre Élu d'Ennezat ressemble également à l'enfant Jésus de Saint-Floret **[Fig. 947 a-948 a]**, dont les cheveux frisés dessinent des spirales de la même manière **[Fig. 947 b-948 b]**. Nous pouvons rapprocher les deux physionomies jusque dans les moindres détails **[Fig. 947 c-948 c]**. Le rapport de proportion entre le nez, les lèvres et le menton est à peu près le même **[Fig. 947 d-947 d]**. Les yeux en particulier sont très semblables : les paupières supérieures sont tracées d'une franche ligne noire suggérant de longs cils. Une ligne blanche rend la partie plissée de la paupière. Ce personnage d'Ennezat peut aussi être rapproché d'une fille de Saint-Floret ici plus particulière pour la forme large et sans pommettes du visage **[Fig. 949-950]**. Un petit personnage d'Ennezat qui sort de son tombeau a, au contraire, la joue ronde du fils aîné du seigneur de Saint-Floret **[Fig. 951-952]**.

Les mains des personnages du *Jugement dernier* sont affectées d'une cambrure du pouce, qu'elles soient jointes ou ouvertes. La même caractéristique anatomique s'observe sur les mains des femmes de Saint-Floret **[Fig. 953-954]**. Sont similaires la main gauche de saint Jean Baptiste de Saint-Floret et celle de saint Michel du *Jugement dernier*, saisies exactement dans la même pose mais de points de vue opposés **[Fig. 955-956]** : le dos dans un cas, la paume dans l'autre. Les deux premières phalanges des doigts sont longues au point d'être disproportionnées. Les mains s'incurvent en conséquence selon la même géométrie. Lorsque les doigts s'écartent ou se plient davantage sous un angle nouveau, on les reconnait encore identiques pour la Vierge de Saint-Floret et l'ange qui tient un phylactère dans le *Jugement dernier* **[Fig. 957-958]**. Même si la seconde est peinte en un raccourci plus prononcé, la pression des doigts est inchangée.

L'inscription des personnages dans l'espace est aussi commune. Ainsi peut-on comparer un apôtre d'Ennezat agenouillé au fils de Jean de Bellenaves ; les genoux et les pointes des pieds ne reposent pas sur la même ligne **[Fig. 959-960]**.

Quant au dessin, la peinture de Saint-Floret et le *Jugement dernier* d'Ennezat présentent tous deux des ombres rendues par des hachures et une facture très graphique. Une trame de petits traits croisés se remarque sur des pates du lion rampant du blason **[Fig. 961]**, comme sur les ailes et les pieds d'un diable d'Ennezat **[Fig. 962]**. Le trait peut devenir épais pour le contour du lion de Saint-Floret **[Fig. 963 a]** et la tête du diable d'Ennezat **[Fig. 964 a]**. Les deux gueules sont voisines, le diable est même « lampassé » comme une figure héraldique **[Fig. 963 b-964 b]**. La barbe de la Gueule de l'Enfer d'Ennezat ressemble également au poil dur du lion qui orne le vêtement du seigneur de Saint-Floret **[Fig. 965-966]** ou à la peau à poils de chameau de saint Jean Baptiste pour l'enchevêtrement des lignes courbes, longues et courtes **[Fig. 967]**.

Le voile blanc de la dame de Saint-Floret a les mêmes transparences que celui, plus enveloppant, de la donatrice d'Ennezat, dont il a été question plus haut **[Fig. 968-969]**. Des gradations subtiles qui subsistent encore sur des joues et parfois sur des fronts des personnages correspondent à la facture du *Jugement dernier*. Le fond de cette scène est rouge, comme l'était celui de Saint-Floret avant qu'il ne vire à l'orange.

La peinture de Saint-Floret, bien que beaucoup dégradée, s'avèrent après un examen attentif de même style que le *Jugement dernier* d'Ennezat. L'artiste intervint à Saint-Floret (vers 1410-1420) certainement après le *Jugement dernier* (1405).

4.4.5.7 - Comparaison : la peinture de Saint-Floret et les peintures de Saint-Bonnet

L'attribution des peintures de Saint-Floret au Maître du *Jugement dernier* d'Ennezat nous dispense de trop longs commentaires, la comparaison avec les œuvres du Maître de Saint-Bonnet ayant déjà été menée au chapitre précédent, faite de similitudes et de différences. On s'y reportera. Retenons deux exemples pour chacun de ces registres. Au titre des points communs, l'usage du blanc. Nous observons dans les peintures de Saint-Bonnet des contours blancs sur le chaperon de Joseph **[Fig. 970]** et des rehauts blancs sur des visages comme dans la peinture de Saint-Floret. Au titre des différences, les physionomies du seigneur de Saint-Floret et de Bonnet Grayset de Saint-Bonnet **[Fig. 971-972]**. Si les paupières et les lèvres épaisses sont voisines leurs yeux sont différents : ceux du premier sont comme bridés.

À un niveau plus général, le peintre de Saint-Bonnet est moins graphique. La barbe de Joseph obtenue de façon picturale, par un dégradé gris et blanc, restitue non seulement son volume, mais aussi son aspect rêche et dur, qu'on opposera aux lignes nettes de la chevelure de saint Jean Baptiste à Saint-Floret, ou à sa peau en poils de chameau **[Fig. 973-974]**.

4.4.5.8 - Conclusion

La peinture de Saint-Floret a souffert dans son appréciation de son mauvais état de conservation et de la disparition des autres peintures de la chapelle. Son auteur fut jugé sur un morceau dégradé. Mais les détails passés en revue comme sa manière dont on peut juger sur certaines parties mieux préservées permettent d'attribuer l'œuvre au Maître du Jugement dernier d'Ennezat. Les deux œuvres ont d'ailleurs une dimension dévotionnelle puisqu'elles mettent en scène les commanditaires en prière devant des personnages saints. Dans une aire géographique proche, une œuvre à pu appeler l'autre.

On note donc pour Saint-Floret comme pour Ennezat le même rapport avec les peintures de Saint-Bonnet : assez proche pour les influences formatrices qu'on y devine, la sensibilité et une certaine qualité de peinture, mais différentes en d'autres points, dans le rendu des objets ou la place réservée au dessin.

4.4.6 - Conclusion de l'étude comparative avec des peintures régionales

La comparaison avec les œuvres de la région a permis de vérifier la qualité des peintures de Saint-Bonnet et d'en révéler les aspects techniques propres, mais sans reconnaître sa main sur d'autres sites. Sauf à être contredit par la découverte de nouvelles peintures sous de vieux badigeons, ce fait accrédite l'idée d'une mission effectuée en Forez par d'un artiste voisin de la région par son origine (Avignon) mais tout de même exogène, pour une commande ponctuelle importante et de prestige.

En dehors de ces considérations sur Saint-Bonnet, notre enquête sur les peintures de la région a livré des fruits inattendus, deux résultats non espérés et absents de la littérature savante. Par le seul fait de comparaisons minutieuses et systématiques, deux attributions nouvelles ont peu être avancées. La première concerne la peinture de Saint-Floret. Malgré son état de conservation médiocre et son effacement partiel, nous y avons reconnu la main d'un peintre habille, celle de l'auteur du *Jugement dernier* d'Ennezat. Les deux œuvres ont en effet révélé les traits de visages presque identiques et un usage du blanc commun. Dans le détail, l'exécution des dégradés et leur usage, des dessins graphiques et la technique des hachures, plus rare, sont visibles à l'identique dans les deux peintures.

Nous avons également procédé à l'attribution des peintures de la Chapelle vieille de Souvigny au Maître de chapelle de la Vierge du Mans, mais ici avec plus de conséquences pour notre sujet. Les *anges pleurants* volant sur les voûtes des deux sites ont révélé une qualité similaire profonde, non seulement dans les physionomies poupines, l'anatomie ou les poses légèrement maniérées, à rebours de la vérité anomique, mais aussi dans la construction formelle qui sous-tend tous les personnages, sans compter la technique d'exécution fine et colorée. Un degré d'expression plus grand à Souvigny, poussant le style à son acmé, nous conduit à considérer cette œuvre comme postérieure de 15 ou 20 ans, pour la situer vers 1390-1405, période où Louis II procédait à son aménagement. Cette identification du peintre du Mans au peintre de Souvigny établit un lien clair - par la personne de l'artiste ! - entre la chapelle de la Vierge du Mans et la famille des Bourbons. Partant, elle peut appuyer l'histoire de la commande artistique : à savoir le rôle d'Anne Dauphine dans la commande des *Anges musiciens* de Saint-Bonnet en mémoire en Louis II, en référence au décor du Mans.

CINQUIÈME PARTIE
CONCLUSION GÉNÉRALE

Entre Paris et la Savoie.
Les peintures murales de Saint-Bonnet et la peinture du début du XV^e siècle

À travers nos trois études comparatives, nous avons constaté que le Maître de Saint-Bonnet privilégiait l'effet décoratif de la surface murale au volume des objets et à leur disposition précise dans l'espace. Toutes nos analyses comparatives, surtout avec des œuvres savoyardes influencées par la culture du Sud et du Nord de l'Europe, ont opposé à nos peintures murales la représentation d'un espace plus construit. C'est ce constat qui sera exploré avec l'intention d'éclairer la formation et l'itinéraire de l'artiste. Ce sont les fondements des représentations figurées au Sud et au Nord des Alpes qui nous retiennent ici, suivis d'une proposition sur l'itinéraire du peintre et sa rencontre avec les préoccupations des Bourbons.

5.1 - Un concept opératoire : « la projection inversée »

La perspective linéaire définie par Filippo Brunelleschi (1377-1446) est une méthode projective qui consiste à représenter dans un plan, la forme, les dimensions et la disposition des objets dans l'espace avec une exactitude géométrique[1043]. Mais les peintres du Nord de l'Europe ont élaboré d'une autre façon la représentation de l'espace. Otto Pächt a ainsi distingué dans ses « Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts »[1044] les principes de la peinture italienne et flamande pour le Moyen Age finissant. Nous reprenons sa méthode à notre compte pour comprendre les peintures murales de Saint-Bonnet qui relèvent pour les représentations figurées de la seconde tradition.

Otto Pächt explique le système des peintures primitives flamandes en parlant de « projection inversée »[1045] par opposition à la « projection » de la perspective de la Renaissance italienne. Les peintres italiens tentent de représenter la projection de l'espace tridimensionnel sur un écran tandis que les peintres flamands appréhendent le plan comme une surface plane et aveugle. Ces derniers ne cherchent pas à saisir sur une surface l'espace réel qui se déroule à l'infini sous nos yeux, mais essayent de construire une image du monde fini sur une surface. Ils cherchent donc à conformer la représentation d'un objet tridimensionnel à ses surfaces. La forme de l'objet est réduite à une silhouette. Ce parti pris agit sur la sélection des objets et le choix des angles de vue, retenus ou décidés pour la qualité plastique de leur surface[1046].

[1043] DALAI EMILIANI, Marisa, « PERSPECTIVE », *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis,* consulté le 25 janvier 2017. URL : http://www.universalis-edu.com.acces-distant.bnu.fr/encyclopedie/perspective/

[1044] PÄCHT, Otto, « Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts », *Kunstwissenschaftliche Forschungen,* vol. 2, Berlin, 1933, p. 75-100 ; PÄCHT, *op. cit.* (note 836).

[1045] PÄCHT, *op. cit.* (note 836), p. 253.

[1046] PÄCHT, *op. cit.* (note 836), p. 255.

C'est précisément le cas des *Quatre Évangélistes* représentés à Saint-Bonnet. Contrairement à la peinture de Saint-Gervais vue plus haut, la représentation des pupitres des Évangélistes de Saint-Bonnet ne suppose pas un point de vue fixe. L'exemple de Saint Matthieu **[Fig. 28]** est éloquent. L'écritoire posé sur ses genoux, un coffre au sol sur lequel reposent une carafe, un verre et un rouleau sont représentés selon une vue plongeante et sont saisis de gauche alors que le plafond à caissons est représenté par en dessous. Le pupitre suspendu à la rencontre du mur et du plafond sur lequel reposent trois livres, est représenté comme s'il était vu de haut et de droite.

Cette absence de vue unique, cet espace non homogène, mène cependant à une répartition des formes équilibrée, distribuées selon une logique décorative sur la surface plane de la représentation. Le cabinet de l'Évangéliste est plein comme un œuf. Le scriptorium est rempli du sol au plafond, mais tout de même composé, construit sur des obliques descendant majoritairement vers la droite dans le sens de la voûte : les caissons du plafond, les nattes du tapis d'osier, les contours du long pupitre suspendu au mur, le dessin de ses ferrures, les volumes qui s'y trouvent, leurs pages ouvertes et leurs fermoirs correspondent à l'inclinaison de la tête, de la tonsure et du stylet dressé de Matthieu qui semble ordonner le tout.

Dans le scriptorium de saint Marc **[Fig. 975]** le plafond est représenté d'en dessous comme aussi - ce qui est plus inhabituel - le pupitre pivotant et hexagonal sur lequel repose la bibliothèque de l'Évangéliste. Le pied du meuble lui-même, le siège et la table n'obéissent pas à la même règle et « s'inclinent » en sens opposé. Dès lors que l'on observe cette peinture comme une surface plane où les objets se déplient, où la superposition tient lieu de profondeur, la raison de cette diversité de vues s'explique aisément. Le fond hexagonal du pupitre vient occuper la majeure partie de l'espace à gauche du saint. Les contours du meuble touchent tous les autres objets à l'entour (estrade, table, dossier, porte latérale). On songe ici au *Retable de Mérode* (atelier de Rober Campin, vers 1427-1432, New-York, Metropolitan Museum of Art, Cloister Collection) et à la table ovale de l'*Annonciation*, également centrale, mais figurée selon le point de vue inverse **[Fig. 976]**, c'est-à-dire surplombant. La silhouette de l'objet n'en reste pas moins identique, rabattue sur le plan de la représentation. Cette horreur du vide a d'autres manifestations favorisant la peinture d'objets du quotidien donnant de façon paradoxale un cachet réaliste à la représentation. Ainsi en va-t-il du tapis natté ajoutant sa géométrie propre à celle de l'ensemble. La réussite de ce décor tient pour une bonne part à la représentation du meuble ovale vue de dessous dressée comme une architecture.

Dans l'étude de saint Matthieu **[Fig. 28]**, des instruments du copiste sont suspendus au bord du plafond : un objet non identifié (des plaquettes d'ivoire intérieurement couvertes de cire pour l'écriture ?), deux encriers contenant respectivement de l'encre rouge et noire, une paire de ciseaux, un compas et un peigne de réglures destiné à préparer la page blanche. On notera que même les pointes des deux cornes qui servent d'encriers s'inscrivent dans le schéma compositionnel oblique détaillé plus haut. Tous ces éléments composent un espace fini formé de formes étroitement liées les unes aux autres.

Le peintre de Saint-Bonnet n'a pas cherché à représenter une surface projetée du monde infini supposé exister au-delà de la surface peinte, mais il a choisi des objets et des points de vue divers afin de remplir la surface avec les silhouettes aux couleurs franches, contrastées et vivantes comme pour produire une grande

tapisserie. C'est d'ailleurs, significativement, un drap rouge orné qui clôt l'espace du *Couronnement de la Vierge* **[Fig. 38]**.

5.2 - Des dramaturgies différentes : la *Crucifixion* d'Altichiero et celle de Saint-Bonnet

Afin de mieux différentier les peintures de Saint-Bonnet de l'art italien, l'on peut comparer la *Crucifixion* d'Altichiero da Zevio à l'Oratorio di San Giorgio de Padoue **[Fig. 113 a-b]** avec celle de Saint-Bonnet **[Fig. 114 a-b]** ; deux œuvres pour lesquelles nous avions noté une correspondance entre un juif à cheval et un centurion. La *Crucifixion* d'Altichiero étant antérieure à l'invention de la perspective géométrique de Brunelleschi, celui-ci élabora une construction à double niveaux, soit deux horizons théoriques superposés où disposer les personnages pour les placer sur l'un ou l'autre, de sorte à créer l'illusion de deux plans successifs et le sentiment d'une profondeur. Cet artifice lui permit de représenter une foule dans un certain espace sans aucune confusion.

Nous voudrions aussi attirer l'attention sur la représentation des volumes dans la peinture d'Altichiero. Le ciel y est bleu foncé pour indiquer le caractère nocturne de la scène conformément à la description qu'en donne l'Évangile de saint Matthieu mais la lumière est présente en tous les endroits dont elle éclaire les principaux motifs. Grâce aux couleurs claires disposées sur les parties en relief et aux couleurs foncées pour les parties en creux, le peintre est parvenu à donner du volume aux masses, tant au niveau des personnes que du groupe. De nombreux personnages en repoussoir et un cheval en raccourci contribuent à cet effet de relief.

Cette individuation des formes résulte de la diversité des gestes et de la clarté de leurs expressions. Saint Jean aux bras écartés et aux mains ouvertes dit sa forte émotion. Le soldat au bras replié qui tourne sa main ouverte vers lui-même marque son étonnement, sa perplexité et sa réprobation face à la scène qui se déroule sous ses yeux. Les trois femmes qui entourent la Vierge évanouie la soutiennent toutes, chacune à sa manière dans un effort pourtant commun. Tous leurs gestes, effectués dans une posture inclinée, traduisent à l'évidence des sentiments de compassion.

Sur chacun de ces registres le peintre de Saint-Bonnet procède autrement. Ces motifs sont comme empilés, l'effet de nombre l'emportant sur la construction d'un espace. C'est la raison pour laquelle la disposition des personnages et des chevaux n'est pas très clairement exprimée alors qu'Altichiero y est parvenu. La disparition des couleurs dans la partie basse du mur de Saint-Bonnet n'explique pas seule cette impression. Le spectateur, par exemple, regardant plus haut, ne peut pas savoir si les trois soldats représentés derrière les deux chevaux se tiennent derrière leur monture ou s'ils les chevauchent.

Cette confusion ne provient pas seulement de la méthode de construction de l'espace. Nous pouvons aussi y trouver une autre cause dans l'effacement des volumes moins accusés que chez Altichiero. Quoiqu'il ait bien considéré l'anatomie, le peintre de Saint-Bonnet n'a pas donné autant de volume au corps du Christ et à ceux des deux larrons. Cette représentation à laquelle manque l'effet de volume laisse croire à des personnages plaqués sur la croix au lieu d'y être suspendus **[Fig. 106]**. Quant aux acteurs situés au bas du mur, on ne saurait trop juger à cause de la perte des couleurs. Le dos du centurion est toutefois traité comme

une surface bleue ornée de points jaunes mais sans aucune ombre susceptible de suggérer le volume. On n'aperçoit pas non plus le volume du corps du Juif placé à l'arrière du centurion **[Fig. 114 b]**.

Les gestes sont aussi moins accusés comparés à la peinture d'Altichiero où ils sont plus composés et théâtraux. Chez le peintre italien les personnages traduisent leurs idées et leurs sentiments avec des gestes variés et singuliers qui leurs sont propres. Même si quelques personnages sont représentés individuellement, pour eux-mêmes, sans identité ou rôle définis, leur expression n'en est pas moins explicite, selon les cas, la colère, la tristesse, l'hésitation, l'empathie, etc.

Le peintre de Saint-Bonnet conçoit la gestuelle très différemment qu'Altichiero. Prenons pour exemple l'un des bourreaux qui se cambre en arrière **[Fig. 498 a]**. Sa posture est si outrée qu'elle semble anatomiquement impossible. Seul, représenté hors de son contexte dramatique, il ne serait qu'une silhouette. Le peintre de Saint-Bonnet n'a pas représenté un « geste » incarnant une idée ou un sentiment. Il a volontairement donné à sa posture un caractère peu naturel en effaçant la dimension humaine susceptible de représenter des sentiments et des idées, et ce afin de mieux manifester la violence et l'inhumanité du geste. Le peintre de Saint-Bonnet a réalisé un effet dramatique en recourant à la grammaire et à la langue plastique de la peinture, à l'assemblage des figures. La peinture possède une dimension imaginaire qui fonctionne d'une autre manière que le réel, alors qu'Altichiero considère la peinture comme la représentation du « réel » dans un esprit pré-humaniste. Alors qu'Altichiero vise avant tout le sentiment d'une vérité intime en interprétant la scène à travers chacun de ses acteurs, le peintre de Saint-Bonnet adopte une attitude différente sollicitant davantage l'imaginaire de l'observateur.

Les couleurs sont traitées comme les formes pour leur valeur plastique et réparties en conséquence selon une logique compositionnelle, et donc par aplats : le bleu du manteau de la Vierge, de la robe de Marie-Madeleine et de la tunique du centurion, offrent une composition triangulaire qui redouble celle des croix. La couleur est mise au service d'un code iconographique dont elle souligne le schéma et la signification.

Altichiero représente l'espace avec l'intention de nous y faire rentrer visuellement d'abord, puis comme acteur, par empathie avec chacun des personnages, alors que le peintre de Saint-Bonnet propose un tableau animé, le récit d'une histoire collective, recouvrant la surface disponible. La peinture murale de Saint-Bonnet fait ainsi l'effet d'une tapisserie.

5.3 - L'itinéraire hypothétique de Louis Vobis, peintre de Saint-Bonnet

Faute d'une documentation nourrie le concernant, le parcours du Maître de Saint-Bonnet doit se lire à la lumière de son œuvre, à travers son style. Cette entreprise de décryptage démêle les influences artistiques, les croise avec des données factuelles historiques et réexamine un ou deux indices archivistiques ; elle comporte une dimension déductive assumée.

On l'a vu, le peintre de Saint-Bonnet vise à décorer la surface de la peinture avec des motifs détaillés et variés sur une surface conçue comme bidimensionnelle. Il est évident que la base de son style répond à une esthétique septentrionale et qu'il s'est formé au Nord des Alpes ; certainement en contexte avignonnais dont il adopte quelques traits, dont les encadrements d'architectures italianisantes, puis à Paris. Il n'est en tout cas

pas Italien. Ceci explique la raison pour laquelle la comparaison avec les œuvres savoyardes ne permet pas non plus de le rattacher franchement à cette école. Son passage par la Savoie, suspecté surtout par des similitudes avec des peintures de Romans-sur-Isères peintes par un élève de Jaquerio, sinon par le maître lui-même, doit être situé après son activité parisienne, et non le contraire.

Sur le plan chronologique nous disposons de quelques repères. Il réalisa le manuscrit de Cologne à Paris, or celui est postérieur aux *Heures de Charles le Noble* (vers 1404) puisqu'il en garde l'empreinte discrète, peut-être dans les années 1410. Les peintures de Saint-Bonnet furent réalisées selon toute vraisemblance après la mort de Louis II en 1410 et avant le décès d'Anne Dauphine en 1417. On peut supposer qu'il s'est rendu en Savoie après la réalisation des peintures de Jaquerio qui présentent certaines similitudes au niveau de la composition de l'*Annonciation* de Ranverso, elle-même datée vers 1415. Précisément la période où un peintre du nom de Louis Vobis est attesté à Saint Bonnet : très certainement le nôtre.

Nous reconstruisons l'itinéraire du peintre de Saint-Bonnet et assemblons les pièces du puzzle de la façon suivante :

1) Le Maître de saint-Bonnet est né en Avignon s'il est le fils de Guillaume Bartolomé Vobis, peintre ayant travaillé au service des papes. Il a été dans ses premières années immergé dans une culture visuelle internationale aux forts accents italiens. Matteo Giovannetti y faisait voir des drapés anguleux et cassés nouveaux, qu'il adopta plus tard comme d'autres artistes, dont Giacomo Jaquerio en Savoie. Les encadrements architecturaux et leur utilisation en trompe-l'œil dans l'espace du sanctuaire, si fréquents au Palais des Papes (chapelle Saint-Martial, 1344-1346), l'auront très nettement influencé. Enfin, ses silhouettes un peu plus massives que certaines grâces gothiques sont peut-être aussi le fait de cette imprégnation comme aussi ses physionomies expressives et sa palette de couleurs contrastées.

2) Il a pu arriver à Paris à la fin du XIV^e ou au début du XV^e siècle et s'y être formé suffisamment longtemps comme miniaturiste dans un milieu artistique proche du duc de Berry. Il y a (re)découvert les bordures ornées d'acanthes, peut-être déjà vue dans les livres bolognais circulant à Avignon. Il a enluminé dans le foyer artistique parisien le manuscrit de Cologne influencé par l'art de Jacquemart de Hesdin et du Maître des Initiales de Bruxelles, un italien de Paris auquel il fut logiquement sensible. Sa formation auprès des grands maîtres lui a inspiré ses compositions de l'*Adoration des Mages,* de la *Crucifixion* et très probablement du *Couronnement de la Vierge.* L'emploi de couleurs brillantes et chargées d'or y a aussi été assimilé.

3) En ce temps là, soit au service d'une cour itinérante, soit avec un maître ou de sa propre initiative, il n'est pas exclu qu'il se soit rendu à Bourges où il aurait pu visiter la Sainte-Chapelle aux voûtes décorées avec des *Anges musiciens*, dont le chantier fut successivement sous la direction d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin. Il s'est rendu possiblement dans la même période au Mans pour y découvrir les *Anges musiciens* (1370-1378) et en étudier l'iconographie nouvelle et sophistiquée. La chapelle funéraire des Bourbon à Souvigny, peinte par le même artiste que la chapelle du Mans (début du XV^e s.), aurait pu

être sur le chemin conduisant l'artiste à Saint-Bonnet.

4) Sa visite à la collégiale Saint-Barnard de Romans-sur-Isère (vers 1401-1405) dont l'influence sur des détails de l'*Adoration des Mages*, de la *Crucifixion* et du *Couronnement de la Vierge* est sensible, précède son installation temporaire à Saint-Bonnet ou lui est contemporaine, du fait de la proximité géographique. Lors de ce voyage, il aurait pu pousser plus avant en Savoie pour en retenir la distribution inversée de la Vierge et de Gabriel dans l'*Annonciation*, ou pour y voir les *Quatre Évangélistes* décorant les voûtes dues à Giacomo Jaquerio et son école. Cette expérience, si elle a eu lieu, se situe après 1415, date de la réalisation de l'*Annonciation* de la Vierge et des *Quatre Évangélistes* de Ranverso, c'est-à-dire juste avant la commande de Saint-Bonnet.

5) Il a entamé ses travaux de la chapelle basse et des voûtes de la nouvelle église de Saint-Bonnet après 1416 où son nom Louis Vobis a été enregistré dans un terrier aujourd'hui aux Archives de la Loire[1047] sans doute suite à son recrutement par les deux fondateurs de la chapelle et bourgeois de Saint-Bonnet, puis par Anne Dauphine pour sa commande de la décoration de la voûte en mémoire de son époux, le duc de Bourbon, Louis II. À cette occasion, l'artiste s'est sans doute inspiré des *Anges musiciens* du Mans et des *Anges pleurants* de Souvigny.

5.4 - La commande de Saint-Bonnet : la dernière étape d'une ambition dynastique plus vaste

Le décor de la chapelle basse de Saint-Bonnet s'inscrit aussi dans un contexte politique. La commande artistique pendant les temps troubles de la guerre de Cent ans sert à soutenir un rang, à appuyer une prétention dynastique ou une ambition personnelle, particulièrement dans la haute aristocratie et chez les princes de sang plus évidemment. L'auteur des peintures de Saint-Bonnet vient dans le Forez appelé par des bourgeois de la ville, Taillefer et Greyset, mais il y fut retenu pour satisfaire une commande passée sous le patronage d'Anne Dauphine, veuve de Louis II, duc de Bourbon et oncle du roi Charles VI. La commande devint de prestige et doit être mise en perspective. C'est une autre géographie qu'il faut examiner, princière, en marchant sur les pas des Bourbons.

En amont il y a la Chapelle vieille de Souvigny où avait été inhumé Louis II, lequel avait commandé dans les dernières années de sa vie le tombeau avec son gisant et celui de son épouse qui veilla à son exécution après la mort de son époux survenue en 1410. Leurs deux gisants y sont encore visibles même si le décor sculpté qui les accompagnait a été mutilé, dispersé et perdu pendant la Révolution. Le dessin à l'aquarelle (avant 1711, Paris, Bnf, Mss, Clairambault 640, f. 41) **[Fig. 72 b]** de la collection Gaignières les montre encadrés et séparés par des piliers moulurés ornés de statuettes, dont Marc-Édouard Gautier a pu reconstituer, aidé de dessins supplémentaires du XVIII^e siècle, le programme iconographique entier : vingt-et-un à vingt-quatre statuettes représentant un collège apostolique et un cortège funéraire. Le tombeau était

[1047] DURAND, *op. cit.* (cf. note 32), p. 415.

construit sur le modèle de celui de Charles V et de Jeanne de Bourbon à Saint-Denis. Le duc manifestait ainsi non seulement son rang de prince de sang mais aussi sa fidélité envers Charles V[1048]. L'ambition était donnée.

Nous avons vu que Louis II avait exprimé le souhait d'être enterré près du maître-autel de l'église et que cette intention fut contrariée[1049]. L'emplacement du tombeau dans la Chapelle vieille sous le décor des anges peints serait une solution contrainte, alternative mais finalement heureuse et logique. Ainsi les morts contemplent la vision des Cieux comme espoir de salut. Le dispositif, ingénieux et spectaculaire, avait été réfléchi pour une nécropole familiale. Le duc avait en effet plus tôt sollicité l'artiste des peintures des voûtes de la cathédrale du Mans qui offrait le plus vaste programme d'*Anges musiciens* propre à frapper l'imagination. L'artiste anonyme proposa pour Souvigny une peinture presque monochrome mais rehaussée d'or sans doute en écho au décor sculpté pour une œuvre totale. Les anges y étaient pleurants, se différenciant des anges musiciens du Mans rendus avec des couleurs vives et pleines d'allégresse. Mais nous avons souligné l'unité stylistique des deux chapelles et proposé leur attribution à une même main.

Le peintre de Saint-Bonnet intervenant après les décors du Mans et de Souvigny ne pouvait ignorer ces deux ensembles, ni méconnaître l'importance du décor emblématique du premier. Il proposa dans un langage propre une vision du ciel saturé de devises et d'emblèmes, preuve d'une commande ducale voulue par Anne Dauphine, veuve poursuivant plus modestement l'effort de mécénat de son époux, en sa mémoire dans un lieu en rapport avec le culte marial cher au couple, et proche de sa résidence. Les murs étaient peints ou près d'être achevés, la voûte parachevait l'ensemble aux couleurs des Bourbons.

Le peintre de Saint-Bonnet fusionna dans son programme iconographique les *Anges musiciens* du Mans et ceux *pleurants* de Souvigny, réservant la voûte en berceau aux premiers, un compartiment de l'abside aux seconds, qu'il figura selon des formules plastiques différentes pour exprimer des états opposés : la grâce céleste et l'harmonie de la musique dans un cas, le désespoir le plus sombre dans l'autre. Le peintre raccorda iconographiquement et spatialement les sujets des murs, comme la *Nativité* et la *Crucifixion* ou le *Couronnement de la Vierge*, répondant à une première commande de piété populaire, à la peinture de la voûte plus fastueuse résultant d'une autre demande, pieuse aussi mais aristocratique. Il mobilisa toutes les ressources de son métier et de son art : sa connaissance des édifices visités, son expérience des couleurs, des expressions et des rythmes appris au contact d'artistes septentrionaux ; mais aussi un usage du blanc, des bordures en trompe-l'œil et un type humain solide inspirés de la peinture italienne, pour produire un espace singulier où tout se fond. Le parcours gyrovague du Maître de Saint-Bonnet, très probablement Louis Vobis, recoupa la géographie des Bourbons

[1048] GAUTIER, *op. cit*. (cf. note 156), p. 46.

[1049] GAUTIER, *op. cit.* (cf. note 954), 2001, p. 89.

BIBLIOGRAPHIE

Publications

ABBAYE SAINT-PIERRE DE SOLESMES, *Antiphonale monasticum,* Paris, Tournai, Rome, 1934.

ACHE, Louis-Paul, « Un trésor de la peinture sacrée du XIV^e siècle découvert dans la cathédrale du Mans », *Maine découvertes,* septembre-novembre 1995, n^o 6, p. 26-29.

ADHÉMAR, Jean, « Quelques hypothèses au sujet de la Pietà d'Avignon », *La revue des arts,* vol. 3, 1953, p. 16-20.

ALESSANDRO, Rica, « Pianezza : église Saint-Pierre », *in Congrès archéologique de France. Société Française d'Archéologie, 129^e session en Piémont en 1971*, Paris, 1978, p. 510-513.

AMBLARD, Paule, *L'apocalypse*, Paris, 2010.

ANCU-AGOU, Daniel, « Le diable et le juif : représentations médiévales iconographiques et écrites », *in Le diable au Moyen Âge : doctrine, problèmes moraux, représentations*, *3^e colloque, Aix-en-Provence, 3-5 mars 1978,* Aix-en-Provence, 1979, p. 259-276.

ANDERSON, Barbara Bernhard, *The frescoes of San Salvatore at Brescia,* thèse de doctorat, University of California (Berkeley), 1976.

ANDERSON, C. Jeffrey, « On the Nature of the Theodore Psalter », *The Art Bulletin*, vol. 70, 1988, p. 550-568.

ANGIOLA, Eloise M., « Nicola Pisano, Federigo Visconti, and the Classical Style in Pisa », *The Art Bulletin*, vol. 59, n^o 1, 1977.

ARASSE, Daniel, *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, 1999.

ARCAIS, Francesca, *Giotto*, Arles, 2001.

ARROYEU, Jean, « Les couleurs du miracle », *in Les couleurs au moyen âge,* Aix-en-Provence, 1988, p. 7-14.

AUBERT, Lucien, « Restauration du Couronnement de la Vierge », *Les Monuments historiques de la France,* 4ème année, Paris, 1939, fasc. 2, p. 53-56.

AVRIL, François, « La peinture française au temps de Jean de Berry », *Revue de l'Art*, vol. 28, 1975, p. 40-52.

AVRIL, François, « L'atelier du Psautier d'Ingeburge : problèmes de localisation et de datation », *in Art, objets d'art, collections : études sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, sur l'histoire du Goût et des collections : Hommage à Hubert Landais*, Paris, 1987, p. 16-21.

AVRIL, François/DUNLOP, Louisa/YAPP, Brunsdon (dir.), *Les Petites Heures de Jean, duc de Berry : introduction au manuscrit Lat. 18014 de la Bibliothèque nationale*, 2 vols, Paris, Lucerne, 1989.

AVRIL, François/REYNAUD, Nicole/CORDELLIER, Dominique (dir.), *Les Enluminures du Louvre, Moyen Âge et Renaissance,* Paris, 2011.

BACKHOUSE, Janet, *Books of Hours*, Londres, 1985.

BACKHOUSE, Janet, *The Illuminated Page : Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library*, 1997, Londres.

BAERT, Barbara, « Noli me tangere : six exercises in image theory and iconophilia », *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, vol. 7, nº 2, 2006, consulté en 2017. URL : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/baert.htm

BAERT, Barbara, *Interspaces between word, gaze and touch : the Bible and the visual medium in the Middle Ages : collected essays on « Noli me tangere », the woman with the Haemorrhage, the head of John the Baptist*, Louvain, 2011.

BAERT, Barbara, « Imagining the Mystery : the resurrection and the visual medium during the middle ages », *in* BIERINGER, Reimund/KOPERSKI, Veronica /LATAIRE, Bianca (éd.)*, Resurrection in the New Testament. Festschrift J. Lambrecht*, Louvain, 2002, p. 483-506.

BAGGIO, Luca/COLALUCCI, Gianluigi/BARTOLETTI, Daniela F. (dir.), *Altichiero da Zevio. Nell'Oratorio di San Giorgio*, Rome, 1999.

BAIOCCO, Simone/CASTRONOVO, Simonetta/PAGELLA, Enrica, *Arte in Piemonte. vol. 2 : Il gotico,* Turin, 2003, p. 124-132.

BALDISSIN MOLLI, Giovanna et BANZATO, Davide (dir.), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Modène, 2005.

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Le Moyen âge fantastique : antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1955.

BARASCH, Moshe, « A Silenus Surviving in Nicola Pisano », *The Art Bulletin*, vol. 58, n° 1, 1976, p. 13-18.

BARBER, Charles, *Theodore Psalter : Electronic Facsimile*, Londres, 2000.

BARIDON, Michel, *Naissance et renaissance du paysage,* Arles, 2006.

BARRAL I ALTET, Javier, « Décor peint et iconographie des voûtes lambrissées de la fin du Moyen Âge en Bretagne », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1987, vol. 131, n° 3, p. 524-567.

BARTZ, Gabriele, « n° 4 », *Ars vivendi, ars moriendi,* cat, exp., Cologne, Kolumba, 2002, p. 110-117, n° 4, p. 112.

BARZON, Antoine, *Codici miniati : Biblioteca Capitolare della cattedrale di Padova,* Padoue, 1950.

BASCHET, Jérôme, « Les conceptions de l'enfer en France au XIV^e siècle : imaginaire et pouvoir », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 40^e année, n° 1, 1985, p. 185-207.

BASCHET, Jérôme, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie, XII^e-XV^e siècles*, Rome, 1993.

BASCHET, Jérôme, « Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècles) », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 5 | 1990, mis en ligne le 20 mars 2009, consulté le 31 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/ccrh/2886 ; DOI : 10.4000/ccrh.2886.

BATTISTI, Eugenio, *Cimabue*, Paris, 1963.

BEAUD, Mathieu, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^e au XII^e siècle : le thème des Rois Mages et sa diffusion,* thèse de doctorat de l'Université de Bourgogne, 2012.

BEAUDET, Isabelle, *Recherches sur les cadres et les bordures des peintures murales exécutées par Giotto et son atelier : élaboration d'un vocabulaire d'analyse, étude iconographique et stylistique,* thèse de doctorat de l'Université Paris-Sorbonne, 2000.

BEAUMONT, Gustave de, « Les fresques de la chapelle de la Vierge au temple de Saint-Gervais », *Nos anciens et leurs œuvres,* vol. 7, 1907, p. 3-22.

BÉGULE, Lucien, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880.

BÉGULE, Lucien, *Les Peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château,* Lyon, 1879.

BÉGULE, Lucien, « Les Peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château », *in Congrès archéologique de France, 52e session à Montbrison en 1885,* 1886, p. 398-412.

BEIGBEDER, Olivier, *Fresques et Peintures murales en Auvergne et Velay,* Clermont-Ferrand, 1970.

BELLANGER, Christine, *L'iconographie du Christ aux Outrages en Occident à la fin du Moyen Âge : 1220-1534,* thèse de doctorat de l'Université Panthéon-Sorbonne, 2007.

BELLET, Charles-Félix, « Peintures faites aux orgues de la cathédrale de Grenoble (1426) », *Bulletin d'histoire ecclésiastique et d'archéologie religieuse des diocèses de Valence, Gap/Grenoble/Viviers*, 14e année, Ier livraison, janvier-février 1894, p. 196-199.

BELLOSI, Luciano et RAGIONIERI, Giovanna, *Cimabue*, Arles, 1998.

BELLOSI, Luciano, *Pietro Lorenzetti a Assise*, Assise, 1982.

BELTING, Hans, *Die Oberkirche Von San Francesco in Assisi,* Berlin, 1977.

BENAND, Jean-Marie, « Les peintures murales du cloître d'Abondance », *in Art et artistes en Savoie : actes du XXXVIIe Congrès des sociétés savantes de Savoie, Thonon-les-Bains, (Château de Ripaille), 19 et 20 septembre 1998*, Thonon-les-Bains, 2000, p. 83-98.

BENAND, Jean-Marie, *Abondance : les peintures murales du cloître de l'abbaye,* Montmélian, 2000.

BENEDETTO, Carola (dir.), *La chiesa di san Sebastiano tra le Fiandre e le vie dei pellegrini*, Savigliano (Cuneo), 2014.

BENTON, Janetta Rebold, « Some Ancient Mural Motifs in Italian Painting around 1300 », *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* vol. 48, 1985, p. 151-176.

BENTON, Janetta Rebold, « Perspective and the Spectator's Pattern of Circulation in Assisi and Padua », *Artibus et Historiae,* vol. 10, no 19, 1989, p. 37-52.

BENTON, Janetta Rebold, « Antique survival and revival in the Middle Ages : architectural framing in late Duecento murals », *Arte Medievale,* no 1, 1993, p. 129-145.

BENTON, Janetta Rebold, « Fictive Architectural Borders and Pictorial Space c. 1300 », *in* OTTAWAY John (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge : actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995, Poitiers, centre d'Études supérieures de civilisation médiévale,* Poitiers, 1997, p. 197-207.

BERENSON, Bernard, *Italian Pictures of the Renaissance, Florentine School,* vol. I, Londres, 1963.

BERGEON, Ségolène, « Quelques aspects historiques à propos de restaurer ou dérestaurer les peintures murales », *in* STEFANAGGI, Marcel (dir.), *Peintures murales : journées d'études de la SFIIC (Section Française de l'Institut International de Conservation), Dijon 25-27 mars 1993,* Champs-sur-Marne, 1993, p. 9-30.

BIHALJI-MERIN, Oto, *Frescoes and icons : medieval art in Serbia and Macedonia*, Munich, 1958.

BERNAZZANI, Amélie, *Les contiguïtés entre la Vierge, Madeleine et Jean dans les Lamentations italiennes de la fin du XIIIe siècle à la fin du XVIe siècle,* thèse de doctorat de l'Université François-Rabelais (Tours), 2011.

BERTEA, Cesare, *Gli affreschi di Giacomo Jaquerio nella Chiesa della Abbazia di S. Antonio di Ranverso,* Turin, 1914.

BERTRAND, Pierre-Michel, « La Fortune mi-partie : un exemple de la symbolique de la droite et de la gauche au moyen âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 40, nº 160, 1997, p. 373-379.

BERTRAND, Pierre-Michel, *La symbolique de la droite et de la gauche au moyen âge et au début des temps modernes : études d'anthropologie sociale et d'iconographie,* thèse de doctorat de l'Université Panthéon-Sorbonne, 1998.

BIAY, Sébastien, *Les chapiteaux de la troisième église abbatiale de Cluny (fin XIe-début XIIe siècle) : étude iconographique,* thèse de doctorat de l'Université de Poitiers, 2011.

BLAVIGNAC, Jean-Daniel, *Description monumentale de l'église de Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, Genève, 1845.

BLAVIGNAC, Jean-Daniel, *Notes historiques sur l'église de Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, Genève, 1849.

BLOCK, Elaine C. et JONES, Malcolm (dir.), *Profane images in marginal arts of the Middle Ages : proceedings of the VI biennial colloquium Misericordia International, University of Sheffield, 18-21 July 2003,* Turnhout, 2009.

BLUMENKRANZ, Bernhard, *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966.

BOBER, Harry, « André Beauneveu and Mehun-sur-Yèvre », *Speculum*, vol. 28, nº 4, 1953, p. 741-753.

BOESPFLUG, François, *La Trinité dans l'art d'Occident. 1400-1460. Sept chefs-d'œuvre de la peinture,* Strasbourg, 2000, p. 127-149.

BOESPFLUG, François et KÖNIG, Eberhard, *Les Très belles heures de Jean de France, duc de Berry : un chef-d'oeuvre au sortir du Moyen Age*, Pairs, 1998.

BOKODY, Péter, *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350) : reality and reflexivity,* Farnham, 2015.

BOLLATI, Milvia, « Il Maestro delle iniziali di Bruxelles : appunti sulla miniatura bolognese del primo Quattrocento », *Paragone*, vol. 503, 1992, p. 12-24.

BONNEFOY, Yves, *Peintures murales de la France gothique*, Paris, 1954.

BOOS, Emmanuel de, *L'armorial d'Auvergne, Bourbonnais et Forez de Guillaume Revel. I - Étude et commentaires. II - Atlas et planches*, Nonette, 1998.

BORDI, Giulia et RICCIONI, Stefano, *La decorazione pittorica della basilica inferiore di S. Crisogono. 8b. Figure di santi tra colonne tortili nel corridoio della cripta e della confessio,* Milan, 2006.

BOSCANI LEONI, Simona, *Essor et fonctions de la peinture murale dans un diocèse alpin : l'exemple du diocèse de Coire (1200-1530 ca.),* 2 vols, thèse de doctorat de l'École des hautes études en sciences sociales, 2003.

BOTTA, Luigi/GEDDA, Alberto/SERRA, Mario, *Il castello della Manta*, Turin, 1991.

BOUCKAERT, Bruno (dir), *La Cathédrale Saint-Bavon de Gand : du Moyen Age au Baroque,* Gand, 2000.

BOURDUA, Louise, « Exports to Padua Trecento style : Altichiero's Roman legacy », *in* BOLGIA, Claudia/MCKITTERICK, Rosamond/OSBORNE, John (dir.), *Rome across time and space : cultural transmissions and the exchange of ideas, c. 500-1400*, Cambridge, 2011.

BOUSMANNE, Bernard/COCKSHAW, Pierre/SCHMIDT, Gerhard/PECKSTADT, Ann, *Heures de Bruxelles : Ms. 11060-61, Bibliothèque royale Albert Ier, Bruxelles,* 2 vols, Lucerne, 1996.

BOUSMANNE, Bernard et VAN HOOREBEECK, Céline (dir.), *La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la bibliothèque royale de Belgique,* vol. 1, Turnhout, 2000.

BOUTIER, Michel, « Le chevet de la cathédrale du Mans. Recherches sur le premier projet », *Bulletin Monumental*, t. 161, nº 4, 2003, p. 291-306.

BRANDI, Cesare, *Pietro Lorenzetti : affreschi nella basilica di Assisi*, Rome, 1958.

BRANDI, Cesare, *Théorie de la restauration*, Paris, 2001.

BRENK, Beat, « Roma e Montecassino : gli affreschi della chiesa inferiore di S. Crisogono », *RACAR,* vol. 12, nº 2, 1985, p. 227-234.

BROWN, Ann Thurston, *Non-Narrative Elements in Tuscan Gothic Frescoes,* thèse de doctorat, University of Michigan, 1980.

BRUDERER-EICHBERG, Barbara, *Les neufs chœurs angéliques-origines évolution du thème dans L'art au Moyen-Âge*, Poitiers, 1998.

BUBERL, Brigitte (dir.), *Conrad von Soest : neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400*, Gütersloh, 2004.

BULARD, Marcel, *Le scorpion symbole du peuple juif dans l'art religieux des XIVe, XVe, XVIe siècles. À propos de quatre peintures murales de la chapelle Saint-Sébastien, à Lanslevillard (Savoie)*, Paris, 1935.

BULIT-WERNER, Pascale, *Images de la musique céleste dans l'art français du XVe siècle : les anges musiciens dans l'iconographie mariale et les scènes du Jugement dernier,* thèse de doctorat de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.

BUVRON, Jean-Marcel/CHANTELOUP, Luc/LENOBLE, Philippe, *Les anges musiciens de la cathédrale du Mans,* Le Mans, 2003.

CAFFIN, Marie-Gabrielle et BLONDAUX, Laurence, « La peinture murale gothique en Bourgogne : état de la question », *in La peinture murale de la fin du Moyen âge : enquêtes régionales : actes du 9e séminaire international d'art mural, 10-12 mars 1999,* cahier n° 5, Saint-Savin, 2000, p. 115-123.

CALKINS, Robert G., « An Italian in Paris : The Master of the Brussels Initials and His Participation in the French Book Industry », *Gesta*, vol. 20, no 1, 1981, p. 223-232.

CAMILLE, Michael, *Image on the Edge : The Margins of Medieval Art,* Londres, 1992.

CANAVESIO, Walter (dir.), *Jaquerio e le arti del suo tempo*, Turin, 2000.

CASSAGNES, Sophie, *Contribution à l'étude de la peinture médiévale : Les peintres en Bourgogne sous les ducs de Valois 1363-1477,* thèse de l'Université de Bourgogne, 1996.

CASTELNUOVO, Enrico, « École d'Avignon », *Art de France,* no 1, 1961, p. 283-287.

CASTELNUOVO, Enrico, « Postlogium Jaquerianum », *Revue de l'art,* no 52, 1981, p. 41-46.

CASTELNUOVO, Enrico, « Les fresques du cloître d'Abondance », *in* ANDENMATTEN, Bernard et PARAVICINI BAGLIANI, Agostino (dir.), *Amédée VIII - Félix V, premier duc de Savoie et pape (1383-1451). colloque 9, Ripaille-Lausanne, 23-26 octobre 1990*, Lausanne, 1992, p. 405-418.

CASTELNUOVO, Enrico, *Un peintre italien à la cour d'Avignon : Matteo Giovannetti et la peinture en Provence au XIVe siècle,* Paris, 1996.

CASTELNUOVO, Enrico/DONATO, Giovanni/ PAGELLA, Enrica/ROSSETTI BREZZI, Elena (dir.), *Arte del Quattrocento nelle Alpi Occidentali : Percorsi dell architettura e della pittra murale*, Milan, 2006.

CASTELNUOVO, Enrico, « L'arte e gli artisti ai tempi di Amedeo VIII », *in* PAGELLA, Enrica, /ROSSETTI BREZZI, Elena/CASTELNUOVO, Enrico (dir.), *Corti e Città : arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali,* cat. exp., Turin, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 2006, p. 145-152.

CASTELNUOVO, Enrico, « Voyages d'artistes, voyages d'œuvres : ou la quête des étoiles », *in* NATALE, Mauro et ROMANO, Serena (dir.), *Entre l'Empire et la mer : traditions locales et échanges artistiques (Moyen Âge-Renaissance) : actes du colloque de 3e cycle romand de lettres, Lausanne, Genève, 22/23 mars, 19/20 avril, 24/25 mai 2002,* Rome, 2007, p. 1-10.

CASTERMAN, Louis-Donat, *L'église Saint-Jacques à Tournai. Splendeur (néo)gothique,* Tournai, 2009.

CASTRIS, Leone de, *Simone Martini,* Arles, 2007.

CATHOLIC CHURCH, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, *Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae.* Paris et Tournai, 1961.

CATTIN, Paul, *Mille ans d'Art religieux dans l'Ain, Tome 1, Art roman, Art gothique,* Châtillon-sur-Chalaronne, 2002.

CHAILLEY, Jacques, « Les huit tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny », *Acta Musicologica,* vol. 57, nº 1, 1985, p. 73-94.

CHARBONNEL, Marie, *Maaterialibus ad immaterialia : Peinture murale et piété dans les anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour du XII^e^ au XV^e^ siècle,* thèse de doctorat de l'Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II, 2012.

CHARRIÈRE, Georges, « Les frontières à travers l'Histoire : topographie et géopolitique lémaniques sur quelques fresques d'Abondance », *Espaces savoyards 'Frontières et découpages' : Actes du XXXIX^e^ Congrès des Sociétés Savantes de Savoie - Archamps 14 et 15 septembre 2002,* Saint-Julien-en-Genevois 2004, p. 269-283.

CHARVET, Léon, *Recherches sur l'abbaye d'Abondance en Chablais*, Lyon, 1864.

CHASSEY, Eric de (dir.), *L'Annonciation : hommage à Daniel Arasse*, Paris, 2013 (*Studiolo,* nº 10).

CHASTEL, André, « Un épisode de la symbolique urbaine au XV^e^ siècle : Florence et Rome Cités de Dieu », *in Urbanisme et architecture : études écrites et publiées en l'honneur de Pierre Lavedan,* Paris, 1954, p. 75-79.

CHÂTELET, Albert, « Un Artiste à la cour de Charles VI : A propos d'un carnet d'esquisses du XIV^e^ siècle conservé à la Pierpont Morgan Library », *L'Œil*, nº 216, 1972, p. 16-21 et 62.

CHÂTELET, Albert, « Les heures du maréchal de Boucicaut », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot,* t. 74, 1995, p. 45-76.

CHÂTELET, Albert, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du Maréchal Boucicaut*, Dijon, 2000.

CHAVERONDIER, Auguste, *Inventaire des titres du Comté de Forez fait en 1532 lors de la réunion de ce comté à la couronne de France*, Roanne, 1860.

CHEVALIER, Bernard, « Le paysage urbain à la fin du Moyen Âge : imaginations et réalités », *in Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 11e congrès,* Lyon, 1980, p. 7-21.

CHEVALIER, Pascale et MAQUET, Arlette, « Les fouilles des tombeaux des saints abbés de Cluny, Mayeul et Odilon et les pèlerinages à Souvigny », *Bulletin Monumental,* t. 162, no 2, 2004, p. 87-100.

CHIHAIA, Pavel, *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Age*, Madrid, 1988.

CHOVIN, Louis, *Reproduction des fresques d'une chapelle de Saint-Gervais à Genève. Notes d'histoire et d'iconographie du peintre reproducteur*, Genève, 1876.

CIATTI, Marco et SCUDIERI, Magnolia (dir.), *Il Tabernacolo dei Linaioli del Beato Angelico restaurato : Restituzioni 2011 e A.R.P.A.I. per un capolavoro : mostra, Firenze, Museo di San Marco, 22 marzo - 12 gugno 2011*, Florence, 2011.

CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Le pouvoir exégétique de l'image dans un cycle illustré du XVe siècle : l'*Apocalypse* figurée des ducs de Savoie (El Escorial, B.L., ms. E. Vit. 5) », in *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval : communications présentées au dix-huitième Colloque du CUERMA, Aix-en-Provence, février 1993. Senefiance,* no 33, Aix-en-Provence, 1993, p. 411-442.

CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « La guerre apocalyptique. Le réalisme des combats eschatologiques peints par Jean Bapteur dans l'*Apocalypse* figurée des ducs de Savoie », *in* SORREL, Christian (dir.), *La société savoyarde et la guerre, huit siècles d'histoire (XIIIe-XXe siècles) : actes du XXXVIe Congrès des sociétés savantes de la Savoie, Montmélian, 21 et 22 septembre 1996,* Chambéry, 1998, p. 101-111.

CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Les peintures du chœur de S. Antonio di Ranverso », *Antoniter-Forum,* vol. 6, 1998, p. 59-70.

CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Jean Colombe entre Naples et la Savoie. À propos de l'*Apocalypse* des ducs de Savoie », *Arte Cristiana,* 1ère partie, mai-juin 2000, p. 181-200.

CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Jean Colombe entre Naples et la Savoie. À propos de l'*Apocalypse* des ducs de Savoie », *Arte Cristiana,* 2ème partie, juillet-août 2000, p. 259-268.

CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, *L'Apocalypse des ducs de Savoie, entre Wesminster et Naples : spiritualité et pouvoir princiers dans l'art gothique,* thèse de doctorat de l'Université Pierre Mendès France de Grenoble, 2001.

CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Des fenêtres ouvertes sur l'imaginaire du prince. Études de quelques miniatures de l'*Apocalypse* des ducs de Savoie », *in* BURGOS, Jean (dir.), *L'imaginaire des Apocalypses,* Paris et Caen, 2003, p. 143-161.

CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « L'iconographie des Juifs en Savoie au XV^e^ siècle. À propos de l'*Apocalypse* des ducs de Savoie et de la Passion de Lanslevillard », *in* CHABOT, Jean-Luc/TOURNUT, Christophe/GAL, Stéphane (dir.), *in Actes des Journées du CDPI, 2004,* Paris, 2004, p. 59-84.

CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Le château de Fénis », *in* JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette (dir.), *Atlas culturel des Alpes occidentales. De la préhistoire à la fin du Moyen Âge,* 2004, Paris, p. 414-415, n^o^ 230.

CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Sant'Antonio di Ranverso », *in* JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette (dir.), *Atlas culturel des Alpes occidentales. De la préhistoire à la fin du Moyen Âge,* 2004, Paris, p. 412-413, n^o^ 229.

CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « L'Apocalypse au Moyen Âge : catastrophe cosmique ou triomphe du christianisme ? », *in* FAVIER, René et GRANET-ABISSET, Anne-Marie (dir.), *Récits et représentations de catastrophes depuis l'Antiquité*, Grenoble, 2005, p. 189-216.

CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Genèse et rayonnement du culte de saint Grat dans les Alpes », *in* JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette, *Aires linguistiques, aires culturelles dans les Alpes occidentales, Les Cahiers du CRHIPA*, n^o^ 8, 2006, p. 257-277.

CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, « Modèle monarchique et rayonnement politique dans l'Europe du XIV^e^ siècle : la maison d'Anjou et l'Apocalypse », *in* LEMONDE, Anne et TADDEI, Ilaria, *Circulation des idées et des pratiques politiques, France et Italie (XIII^e^-XVI^e^ siècle)*, Rome, 2013, p. 283-303.

CLOQUET, Louis, *Monographie de l'église paroissiale de St. Jacques à Tournay,* Lille, 1881.

CLOUZOT, Martin, « Les anges musiciens aux XIV^e^-XV^e^ siècles : figuration et idéalisation du cosmos divin », *in* HÜLSEN-ESCH, Andrea von et SCHMITT, Jean-Claude (dir.), *Die Methodik der Bildinterpretation D. Les méthodes de l'interprétation de l'image,* Göttingen, 2002, p. 493-528.

COCKERELL, Sydney C., « Two Pictorial Lives of St. Anthony the Great », *The Burlington Magazine,* vol. 62, nº 359, 1933, p. 59-76.

COLENBRANDER, Herman-Theodoor, « 'Scripta manent'. Jacquemart de Hodin, Painter from Mons ? », *in* DEKEYZER, Brigitte et STOCK, Jan van der (dir.), *Manuscripts in transition : recycling manuscripts, texts, and images : proceedings of the international congres held in Brussels (5-9 november 2002)*, Louvain, 2005, p. 225-233.

COMANDUCCI, Rita Maria, « "L'altare nostro de la Trinità" : Masaccio's Trinity and the Berti family Comanducci, », *The Burlington magazine*, vol. 145, nº 1198, janvier 2003, p. 14-21.

CONDAMIN, James et LANGLOIS, François, *Histoire de Saint-Bonnet-le-Château,* vol. 1, Paris, 1885 (réimpr. Londres, The British Library, 2010).

CORLEY, Brigitte, *Conrad von Soest : painter among merchant princes*, Londres, 1996.

CONTENSON, Marie-Laure de, « Historique des relevés de peinture murale du Musée National des Monuments Français », *Revue d'Auvergne,* vol. 106, 1992, p. 215-223.

CONTENSON, Marie-Laure de, « Le rôle des relevés dans la mémoire des oeuvres », *La dépose des peintures murales : actes du séminaire du centre international d'art mural, Saint-Savin, 22-24 avril 1992, cahier 1,* Saint-Savin, 1992, p. 107-111.

CONTENSON, Marie-Laure de, « Le Dict de trois morts et des trois vifs d'Ennezat (Puy-de-Dôme) : aspects iconographiques et littéraires », *in* DUCHET-SUCHAUX, Gaston, (dir.), *L'iconographie : études sur les rapports entre textes et images dans l'Occident médiéval*, Paris, 2001, p. 11-48.

CORNELL, Henrik, *The iconography of the nativity of Christ*, Uppsala, 1924.

COSTA, Alessandra, *Itinéraire d'un artiste. Giacomo Jaquerio et la fresque signée de Ranverso,* mémoire de maîtrise de l'Université de Genève, 2015.

COSTA, Alessandra, « De l'usage du modèle autour de 1400 : le cas de Giacomo Jaquerio », in TERRIER ALIFERIS, Laurence et BORLÉE Denise (dir.), *Les modèles dans l'art du Moyen Age (XII^e^-XV^e^ siècles)*, Turnhout, 2018, p. 75-84.

COSTA, Alessandra, « Giacomo Jaquerio autour de 1415 : compléments pour un itinéraire », *Revue de l'Art,* nº 199, 2018, p. 9-18.

COTHENET, Édouard, « Le Pseudo-Méliton », in *Marie et la sainte famille. Les récits apocryphes chrétiens. Communications présentées à la 62e session de la société française d'études mariales, Nevers, septembre 2005*, Paris, 2006, p. 45-60.

COURTILLÉ, Anne, *Les peintures murales de style gothique en Auvergne,* thèse de doctorat de l'Université de Toulouse II, 1974, vol.1, p. 318-330.

COURTILLÉ, Anne, *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen âge,* Brioude, 1983.

COURTILLÉ, Anne, « Les décors peints en Auvergne aux XIVe et XVe siècles », *in La peinture murale de la fin du Moyen Âge : enquêtes régionales, Actes du IXe séminaire international d'Art mural, 10-12 mars 1999,* Saint-Savin, cahier no 5, 2000, p. 22-43.

COURTILLÉ, Anne, *Auvergne et Bourbonnais, Velay, gothiques,* Paris, 2002.

COURTILLÉ, Anne, « La peinture murale en Auvergne au temps de Jean de Berry », *in* SALAMAGNE, Alain (dir.), *Le palais et son décor au temps de Jean de Berry,* Tours, 2010, p. 195-209.

CUZIN, Jean-Pierre et ALLARD, Sébastien (dir.), *Nouvelles acquisitions du département des peintures : catalogue du Musée du Louvre 1996-2001*, Paris, 2002.

DANTI, Cristina (dir.), *La Trinità di Masaccio: il restauro dell'anno Duemila Danti, Cristina*, Florence, 2002.

DAVY, Christian, « Un décor peint seigneurial du XVe siècle découvert à Cossé-en-Champagne », *Société d'archéologie et d'histoire de la Mayenne,* Mayenne, 2004, no 27, p. 320-335.

De WINTER, Patrick Marc, « Art, devotion and satire : the Book of Hours of Charles III, the Noble, King of Navarre, at the Cleveland Museum of Art », *The Gamut, Journal of Cleveland State University,* vol. 2, 1981, p. 42-59.

De WINTER, Patrick Marc, « Bolognese Miniatures at the Cleveland Museum », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 70, no 8, 1983, p. 314-351.

DEBORAH, Kahn, « La sculpture romane en Angleterre : état des questions », *Bulletin Monumental*, t. 146, n° 4, 1988. p. 307-340.

DÉCHELETTE, Joseph et BRASSART, Éleuthère (dir.), *Les Peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance en Forez,* Montbrison, 1900.

DELISLE, Léopold, « Notice sur le psautier d'Ingeburge », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, vol. 28, nº 1, 1867, p. 201-210.

DELISLE, Léopold Victor, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale,* vol. 1-3, Hildesheim, 1868-1871.

DELISLE, Léopold, « Les Livres d'heures de Jean de Berry », *Gazette des beaux-arts*, vol. 29, nº 2, 4 et 5, février, avril et mai, 1884, p. 97-110, 281-292 et 391-405.

DENNY, Don, « The Trinity in Enguerrand Quarton's Coronation of the Virgin », *Art Bulletin,* vol. 45, nº 1, 1963, p. 48-52.

DENNY, Don, « Notes on the Avignon Pietà », *Speculum*, vol. 44, nº 2, 1969, p. 213-233.

DENNY, Don, *Annunciation from the Right from Early Christian Times to the 16th Century,* New York et Londres, 1977.

DEONNA, Waldemar et RENARD, Ernest, *L'Abbaye d'Abondance en Haute-Savoie,* Genève, 1912.

DEONNA, Waldemar, « Cathédrale Saint-Pierre de Genève. La peinture », *Genava*, t. XXIX, 1951, p. 56-87.

DEREMBLE, Colette, « Les premiers cycles d'images consacrés à Marie-Madeleine », *Mélanges de l'école française de Rome,* t. 104, nº 1, p. 187-208.

DESCHAMPS DE PAS, Louis, *Mémoires de la Société des antiquaires de la Morinie 1887*, t. 20, 1886-1887, p. 209-210.

DESCHAMPS, Paul et THIBOUT, Marc, *La peinture murale en France. Le haut Moyen Âge et l'époque romane,* Paris, 1951.

DESCHAMPS, Paul et THIBOUT, Marc, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique de Philippe Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380),* Paris, 1963.

DESCHAMPS, Paul, « Notre-Dame de Kernascléden », *in Congrès archéologique de France. Société française d'archéologie, 115e session à Cournouaille en 1957,* Paris, 1958, p. 100-113.

DESCUBES, Jean-Charles (dir.), *Rouen : primatiale de Normandie*, Strasbourg, 2012.

DESHUSSES, Dom Jean moine bénédictin, *Tableaux anciens de l'abbaye d'Hautecombe*, Chambéry, 1957.

DESTREZ, Jean, « L'outillage des copistes du XIII^e^ et du XIV^e^ siècles », *in* LANG, Albert/LECHNER, Josef/SCHMAUS, Michael, *Aus der Geisteswelt des Mittelalters : Studien und Texte Martin Grabmann zur Vollendung des 60. Lebensjahres*, Munich, 1959, p. 19-35.

DEUCHLER, Florens, *Strukturen und Schauplätze der Gestik : Gebärden und ihre Handlungsorte in der Malerei des ausgehenden Mittelalters : mit einem Exkurs zum « Bildwissen »*, Berlin, 2014.

DHANENS, Elisabeth, *Inventaris van het kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen. 5, Sint-Baafskathedraal, Gent*, Gand, 1965.

DIJON, Hippolyte, « Les peintures murales et les tapisseries de l'Église de Saint-Antoine », *Bulletin de la Société d'archéologie et de statistique de la Drôme,* n° 31, 1897, p. 24-55.

DIJON, Hippolyte, *L'église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné : histoire et archéologie,* Grenoble*,* 1902, p. 301-303.

DOUGLAS, Brine, « Campin's Contemporaries : Painting in Tournai in the Early Fifteenth Century », *in* NYS, Ludovic et VANWIJNSBERGHE, Dominique (dir.), *Campin Context : peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin, 1375-1445 : actes du colloque international organisé par l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, l'Institut royal du patrimoine artistique et l'Association des Guides de Tournai, Tournai, Maison de la Culture, 30 mars-1er avril 2006,* Valenciennes/Bruxelles/Tournai, 2007, p. 101-112.

DUCOURET, Bernard « La collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (Loire) », *In Situ* [En ligne], 2 | 2002, mis en ligne le 23 avril 2012, consulté le 30 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/insitu/1176 ; DOI : 10.4000/insitu.1176

DUCOURET, Bernard et MONNET, Thierry, *Canton de Saint-Bonnet-le-Château, entre Forez et Velay : Loire/Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France,* Lyon, 1998.

DUMOLIN, Maurice, « L'abbaye d'Abondance en Chablais », *Bulletin monumental,* vol. 90, 1931, p. 227-247.

DURAND, Vincent, « Louis Vobis, peintre à Saint-Bonnet-le-Château », *in Congrès archéologique de France. 52e session à Montbrison en 1885,* Paris, 1886, p. 413-419.

DURE, Pierre, *Masaccio e Masolino : pittori e frescanti ; dalla tecnica allo stile : atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 24 maggio 2002, San Giovanni Valdarno, 25 maggio 2002*, Milan, 2004, p. 49-60.

DURRIEU, Paul, « Un dessin du Musée du Louvre : attribué à André Beauneveu », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot,* t. 1, fasc. 2, 1894, p. 179-202.

DURRIEU, Paul, « Manuscrits de luxe exécutés pour des princes ou des grands seigneurs français », *Le manuscrit*, t. II, 1895, p. 161-168 et 177-180.

DURRIEU, Paul, *Les Miniatures d'André Beauneveu*, Arcis-sur-Aube, 1894.

DURRIEU, Paul, « Chapitre II. La peinture en France », *in* MICHEL, André (dir.), *Histoire de l'art, tome III, Le réalisme, les débuts de la Renaissance,* Paris, 1907, p. 101-171.

DURRIEU, Paul, « La Bible du duc Jean de Berry, conservée au Vatican », *La Revue de l'art ancien et moderne*, XVIII, 1910, p. 5-20.

DURRIEU, Paul, « Michelino da Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français à l'époque du règne de Charles VI », *Mémoires de l'Institut national de France*, t. 38, 2e partie, 1911, p. 365-393.

DURRIEU, Paul, *Les Heures du maréchal de Boucicaut du musée Jacquemart-André*, Paris, 1914.

DURRIEU, Paul, « Le Temple de Jérusalem dans l'art français et flamand du XVe siècle », *in Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de sa naissance,* vol II, Paris, 1924, p. 506-513.

EBERHARD, König, « Innovation et tradition dans les livres d'heures du duc de Berry », *in* ABURET-DELAHAYE, Élisabeth (dir.), *La création artistique en France autour de 1400 : actes du colloque international, École du Louvre, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Université de Bourgogne : École du Louvre, 7 et 8 juillet 2004, Paris, Musée des Beaux-Arts*, Paris, 2006, p. 25-44.

EDMUNDS, Sheila, « New light on Bapteur and Lamy », *Atti délla Academia delle Scienze di Torino*, vol. 102, 1967-1968, p. 501-554.

EDMUNDS, Sheila, « Jean Bapteur et l'Apocalypse de l'Escorial », *in* PARAVICINI BAGLIANI, Agostino (dir.), *Les manuscrits enluminés des comtes et des ducs de Savoie,* Turin, 1990, p. 92-102.

EDWARDS, Mary D., *The Oratory of San Giorgio in Padua : Interrelationships between Architecture, Sculpture and Painting,* thèse de doctorat, Colombia University, 1986.

EDWARDS, Mary D., « Parallelism in the Frescoes in the Oratory of St. George in Padua (1379-84) », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 71, nº 1, 2008, p. 53-72.

ELSIG, Frédéric, « Notes sur la peinture en Savoie autour de 1450 », *Nuovi Studi*, III, 5, 1998, p. 25-28.

ELSIG, Frédéric, « La peinture dans le diocèse de Sion (1430-1530) », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte,* vol. 57, nº 2, 2000, p.131-140.

ELSIG, Frédéric, *Painting in France in the 15th century,* Milan, 2004.

ELSIG, Frédéric, « Le décor de Giacomo Jaquerio à la chapelle des Macchabées et la peinture à Genève dans la première moitié du XVe siècle », *Genava,* n.s. LII, 2004, p. 47-57.

ELSIG, Frédéric, « Dossier lyonnais », *in* HOFMANN, Mara et ZÖHL, Caroline (dir.), *Quand la peinture était dans les livres : Mélanges en l'honneur de François Avril,* Turnhout, 2007, p. 89-98.

ELSIG, Frédéric, « Les courants d'influence dans la peinture savoyarde du XVe siècle », *in* NATALE, Mauro et ROMANO, Serena (dir.), *Entre l'Empire et la mer : traditions locales et échanges artistiques (Moyen Âge-Renaissance) : actes du colloque de 3e cycle romand de lettres, Lausanne, Genève, 22/23 mars, 19/20 avril, 24/25 mai 2002,* Rome, 2007, p. 215-246.

Elsig, Frédéric/Guichard, Charlotte/ Parshall, Peter/Sénéchal, Philippe /Bordes, Philippe, « Le *connoisseurship* et ses révisions méthodologiques », *Perspective* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 07 août 2014, consulté le 22 avril 2018. URL : http://journals.openedition.org/perspective/1303 ; DOI : 10.4000/perspective.1303

ELSIG, Frédéric et MENZ, Cäsar (dir.), *Konrad Witz : le maître-autel de la cathédrale de Genève, histoire, conservation et restauration,* Genève, 2013.

ELSIG, Frédéric, *La peinture dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Age*, Milan, 2016, p. 27.

EL-WAKIL, Leïla et HERMANÈS, Théo-Antoine, « Restauration de la chapelle Notre-Dame des Macchabées à Genève », *Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse*, t. 30, 1979, p. 25-35.

ENAUD, François, « Une crypte du 15e siècle retrouve ses fresques », *Connaissance des Arts,* no 112, 1961, p. 60-65.

ENAUD, François, « Les fresques du Palais des Papes d'Avignon. Problèmes techniques de restauration d'hier et d'aujourd'hui », *Les Monuments Historiques de la France,* n.s. vol. 17, no 2-3, 1971, p. 1-139.

ENAUD, François, « *Panorama sur les peintures murales. Travaux et découvertes récentes* », *Les Monuments. Historiques de la France,* n° 3, 1974, p. 95-98.

ENAUD, François, « Une découverte : les fresques de l'ancienne église des Cordeliers de Briançon », *Les Monuments historiques de France*, no 4, 1976, p. 42.

ENAUD, Francois, *Les peintures murales découvertes dans les restes de l'Ancienne église des cordeliers d'Embrun,* Gap, 1978.

ENAUD, François, « Restaurer ou dérestaurer : les fresques de la "Chambre du Cerf" au Palais des Papes d'Avignon », *Monuments Historiques*, n° 112, 1980, p. 44-48.

ERHARDT, Michelle A. et MORRIS, Amy M. (dir.), *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Leyde, 2012.

ESPAULART, Adolphe de, *Notes sur les peintures murales de la chapelle de la Vierge à Saint-Julien du Mans*, Le Mans, 1848.

FARBER, Allen S., « Considering a Marginal Master : The Work of an Early Fifteenth Century Parisian Manuscript Decorator », *Gesta,* vol. 32, no 1, 1993, p. 21-39.

FARMER, John David, « On the dating and relationship of the dedication miniatures in the *Brussels Hours* », *Scriptorium*, vol. 33, no 1, 1979, p. 65-68.

FAÜ, Jean-François, *L'image des Juifs dans l'art chrétien médiéval*, Paris, 2005.

FAUCHER, Frank, « Saint-Antoine-l'Abbaye Eglise abbatiale Saint-Antoine », *in Peintures murales médiévales des églises de Rhône-Alpes*, 1998, Lyon, p. 75-78.

FENELLI, Laura (dir.), *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*, Turin, 2008.

FERRARO, Séverine, *Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie. Des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente,* thèse de doctorat de l'Université de Bourgogne, 2012.

FEUILLET, Michel, « Le bestiaire de l'*Annonciation* : l'hirondelle, l'escargot, l'écureuil et le chat », *Italies* [En ligne], 12 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 31 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/italies/2155 ; DOI : 10.4000/italies.2155

FIERENS-GEVAERT, Hippolyte, *Les très belles Heures de Jean de France, duc de Berry*, Bruxelles, 1924.

FLEURY, Gabriel, « Note archéologique sur l'église des Loges en Coudrecieux (Sarthe) », *Revue historique et archéologique du Maine*, 1902, LI, p. 137-149.

FONT-RÉAULX, M. de « Saint-Antoine-en-Viennois », *in Congrès archéologique de France. 86e session à Valence et Montélimar en 1923*, Paris, 1925, p. 164-181.

FOUCART-WALTER, Élisabeth (dir.), *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre : catalogue sommaire*, Paris, 2007.

FRANCIS, Henry Sayles, « Jean de Beaumetz. Calvary with a Carthusian monk », *The bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 53, 1966, p. 328-338.

FRANZ, Gunther, *Der Egbert-Codex. Das Leben Jesu - Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren : Handschrift 24 der Stadtbibliothek Trier Darmstadt,* Stuttgart, 2005.

FRÉMINVILLE, Joseph de, *Étude sur la tenue des registres paroissiaux dans l'arrondissement de Montbrison,* Saint-Etienne, 1899.

FROISSART, Jean, LETTENHOVE, Kervyn de (éd.), *Œuvres de Froissart. Chroniques*, t. 14, Osnabrück, 1967.

FRYKLUND, Carina, *Flemish Wall Painting*, Turnhout, 2011.

FRY, Roger, « On a Fourteenth Century Sketchbook », *The Burlington Magazine*, vol. 10, nº 43, 1906, p. 31-33 et 36-38.

FÜGLISTER, Robert L., *Das lebende Kreuz : ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung im Wort*, Einsiedeln, 1964.

GABRIELI, Bernardo Oderzo, « Appunti sulla tecnica : Giacomo Jaquerio e dintorni », *Palazzo Madama. Studi e notizie*, A. III-nº 2, 2012-2013, p. 178-191.

GAËTAN, Cassina, « La Messe de saint Grégoire du clocher d'Orsières », *Nos Monuments d'Art et d'Histoire, bulletin de la Société d'histoire de l'art en Suisse,* 1988, n° 1, p. 29-34.

GAGNIÈRE, Sylvain, *Le Palais des Papes d'Avignon dans les fresques de Saint-Barnard de Romans (Drôme). Essai d'interprétation*, *Avignon au Moyen Age. Textes et Documents,* Avignon, 1983, p. 245-248.

GAGNIÈRE, Sylvain, « Note complémentaire sur les fresques de Saint-Barnard de Romans (Drôme) figurant le Palais des Papes », *Annuaire de la Société des Amis du Palais des Papes et des Monuments d'Avignon*, vol. 65/66, 1988/1989, p. 47-53.

GALLINA, Simona/MATTA, Cesare/VARETTO, Michelangelo (dir.), *La Gallieri svelata : nuova luce nella Cappella per il ciclo di affreschi di San Giovanni Battista*, Turin, 2009.

GARDET, Clément, « Les influences françaises, italiennes et germaniques dans les peintures savoyardes du XVe siècle », *in Actes du 85e congrès international des sociétés savantes : Chambéry-Annecy, 1960. Section d'archéologie*, 1960, p. 131-143.

GARDET, Clément, « Le livre d'heures du duc de Savoie : l'atelier de Jean Bapteur. Les influences françaises, italiennes et germaniques dans les peintures savoyardes du XVe siècle », *in Actes du 85e Congrès national des sociétés savantes, Chambéry-Annecy, 1960. Section d'archéologie*, Paris, 1962, p. 131-143.

GARDET, Clément, « De la peinture dans les États de Savoie au XVe siècle l'école de G. Jaquerio et les fresques de Saint-Gervais à Genève et de l'abbaye d'Abondance en Chablis », *Genava,* n.s. t. XI, 1963, p. 407-432.

GARDET, Clément, « L'abbaye d'Abondance », *in Congrès Archéologique de France. Société Française d'Archéologie,* 123e session, Savoie, Paris, 1965, p. 239-253.

GARDET, Clément, *De la peinture du Moyen Age en Savoie,* t. 1, Annecy, 1965.

GARDET, Clément, « Influences de l'art bourguignon sur l'art en Savoie au XVe siècle », *Publication du Centre Européen d'Etudes Burgondo-médianes*, vol. 9, 1967, p. 52-58.

GARDET, Clément, *De la peinture du Moyen Âge en Savoie, t. 3, L'Apocalypse figurée des ducs de Savoie,* Annecy, 1969.

GARDET, Clément, « Les fresques de l'Ancienne église des Cordeliers d'Embrun », *in Congrès archéologique de France, 130e session, 1972, Dauphiné,* Paris, 1974, p. 152-161.

GARDET, Clément, « Sant'Antonio di Ranverso, Pianezza et Avigliana, Fenis, La Manta, une "Crucifixion" du Museo Civico de Turin, une "Crucifixion" de l'Abbaye d'Hautecombe », *in Congrès archéologique du Piémont, 129e session en 1971*, Paris, 1977, p. 514-547.

GARDET, Clément, « Giacomo Jaquerio », *in Congrès archéologique du Piémont en 1971, 129e session*, Paris, 1977, p. 514-547.

GAUTIER, Marc-Édouard, « La sépulture de Louis II de Bourbon : le choix de Souvigny », *in* GIONO, Jean (dir.), *Duché de Bourbon, des origines au Connétable, actes du colloque des 5 et 6 octobre 2000*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 2001, p. 86-93.

GAUTIER, Marc-Édouard, *Les ducs de Bourbon face à la mort : les élections de sépultures (fin XIIIe-début XVIe siècle)*, thèse de doctorat de l'École nationale des chartes, 2002.

GAUTIER, Marc-Édouard, « Les sépultures des saints abbés de Cluny, Mayeul et Odilon, à Souvigny : état de la question et réflexions nouvelles, XIe-XIVe siècles », *Hortus Artium Medievalium*, vol. 10, 2004, p. 133-142.

GAUTIER, Marc-Édouard, « Le duc, le prieur et l'architecte aux sources du plan et de l'élévation de la chapelle neuve de Souvigny », *in* BOS, Agnès/DECTOT, Xavier/LENIAUD, Jean-Michel/PLAGNIEUX, Philippe, *Materiam superabat opus : Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*, Paris, 2006, p. 304-311.

GAVIGNET, Jean-Pierre, « Le Trésor des reliques de sainte Colette », *Mémoires de la Société l'émulation du Doubs,* n.s. no 26, 1984, p. 27-35.

GÉLIS-DIDOT, Pierre et LAFFILLÉE, Henri, *La peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle*, t. 1, *Du XVIe au XVIIe siècle,* t. 2, Paris, 1889-1897.

GENTILE, Luisa Clotilde, « Nel giardino di Valerano : araldica reale e immaginaria negli affreschi del Castello della Manta », *in* FERRARI, Matteo (dir.), *L'arme segreta,* Florence, 2015, p. 249-264.

GEROLD, Théodore, *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris, 1931.

GHEYN, Van Den, *Les peintures murales à la crypte de St Bavon*, Gand, 1937.

GIBBS, Robert, « The Brussels Initials Master from Proto-Renaissance to Northern Renaissance and Back », *Apollo*, vol. 134, 1991, p. 317-321.

GIOIA, Barbara et GIOIA, Giorgio, « Restauro dei dipinti del castello di Fenis (Valle d'Aosta) attribuiti a Giacomo Jaquerio e aiuti », *Kermes,* Anno II, nº 4, 1989, p. 26-31.

GIOVANNI, Adorno (dir,), *La Pieve di San Pietro : Scoprire Pianezza*, Alpignano, 2003.

GOFFEN, Rona (dir.), *Masaccio's Trinity*, Cambridge, 1998.

GOLD, Penny Schine, *The Lady and the Virgin : image, attitude, and experience in twelfth-century France*, Chicago, 1985, p. 61-68.

GOMBRICH, Ernst Hans, *The Heritage of Apelles,* New York, 1976, p. 20-35.

GOULD, Karen, « Jean Pucelle and Northern Gothic Art : New Evidence from Strasbourg Cathedral », *The Art Bulletin*, t. 74, nº 1, 1992, p. 51-74.

GRAS, Samuel, « Les peintures murales de la chapelle de Montreuil-Bellay », *ANASTASIS. Research in Medieval Culture and Art,* vol. II, nº 1, 2015, p. 99-126.

GRAHAM, Rose, « A Picture-book of the life of St. Anthony the Abbot, executed for the monastery of Saint-Antoine de Viennois in 1426 », *Archaeologia,* vol. 83, 1933, p. 1-26.

GRISERI, Andreina, « Nell'area di Jaquerio e Bapteur », *Paragone*, vol. 14, nº 161, 1963, p. 3-25.

GRISERI, Andreina, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte,* Turin, 1965.

GRISERI, Andreina, « Ricerca e restauri : per la Consolata, il Corpus Domini, la Manta, Pollenzo », *Studi piemontesi*, vol. 34, fasc. 2, 2005, p. 471-482.

GRITELLA, Gianfranco (dir.), *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano, 2001.

GRIZZARD, Mary et FAITH, Mitchell*, Bernardo Martorell, fifteenth-century Catalan artist,* New York, 1985.

GROUSSET, René, « Le bœuf et l'âne à la nativité du Christ », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, vol. 4, nº 1, 1884, p. 334-344.

GUIGUE, Marie-Claude, *Topographie historique du département de l'Ain,* Bourg-en-Bresse, 1873.

GUILBAUT, Julien, « Les voûtes de la chapelle de la Vierge dans la cathédrale Saint-Julien », *Bulletin de la Société d'Agriculture, Sciences et Art de la Sarthe, Mémoires*, année 1995, p. 5-16.

GUILBAUT, Julien, « Les *anges musiciens* de la cathédrale du Mans », *303, Arts, recherches et créations, La Revue des Pays de la Loire,* 1e trimestre, 1997, p. 125-137.

GUILLIEN, Jacques, « Peintures murales à Saint-Bonnet-le-Château », *Annales archéologiques,* t. III, 1858, p. 311.

GUINEAU, Bernard et VILLELA-PETIT, Inès, « Couleurs et technique picturale du Maître de Boucicaut », *Revue de l'Art,* n° 135, 2002, p. 23-42.

GUMBERT, *Johann Peter*, « Le copiste médiéval : outils, postures », *Gazette du livre médiéval*, nº 32, printemps 1998, p. 1-7.

GÜNTHER, Ursula, « Les anges musiciens et la messe de Kernascléden », in *Les Sources en Musicologie. Actes des journées d'études de la Société française de musicologie à l'Institut de recherche et d'Histoire des textes d'Orléans La Source (9-11 septembre 1979),* Paris, 1981, p. 109-136.

HABLOT, Laurent, « La devise, un signe pour les princes de la fin du Moyen Age », *in* TABURET-DELAHAYE, Élisabeth (dir.), *La création artistique en France autour de 1400*, Paris, 2006, p. 177-192.

HABLOT, Laurent, 2013, "Bleu/blanc". Devise - CESCM - Les familles | Maison de Bourbon | Louis II de Bourbon. [En ligne] Publié en ligne le 14 mai 2013, consulté le 31/07/2019. URL : http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=931

Hablot, Laurent, 2013, 2013). "Chien camus". Devise - CESCM - Les familles | Maison de Bourbon | Pierre II de Bourbon. [En ligne] Publié en ligne le 29 mai 2013, consulté le 31/07/2019. URL : http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1223

HADERMANN-MISGUICH, Lydie, « Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l'Epitaphios Threnos dans une icone du XVe siècle conservée à Patmos », *Byzantinische Zeitschrift*, vol. 59, nº 2, 1966, p. 359-364.

HAMMERSTEIN, Reinhold, *Die Musik der Engel : Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* Berne, 1962.

HERMANÈS, Théo-Antoine, « Sic-transit... : à propos de la Suisse romande », in *Les anciennes restaurations en peinture murale : journées d'études de la SFIIC, Dijon, 25-27 mars 1993*, Champs-sur-Marne, 1993, p. 181-197.

HEINZELMANN, Martin, *Gregor von Tours (538-594): "Zehn Bücher Geschichte" : Historiographie und Gesellschaftskonzept im 6.* Jahrhunder, Darmstadt, 1994.

HERMANÈS, Théo-Antoine, « De l'Italie à la Suisse romande : à propos d'œuvres, d'artistes et de commandes artistiques », *in* KAHN-LAGINESTRA, Angela (dir.), *Genève et l'Italie. - Genève : Mélanges publiés à l'occasion du 75e anniversaire de la Société genevoise d'études italiennes,* Genève, 1994, p. 211-230.

HERMANÈS, Théo-Antoine, « Les peintures murales de Saint-Gervais », in *Les Ponts de St-Gervais,* Genève, 1995, p. 191-197.

.

HOFMANN, Mara, « Haincelin de Haguenau et l'acanthe à Paris », *in* HOFMANN, Mara et ZÖHL, Caroline (dir.), *Quand la peinture était dans les livres : Mélanges en l'honneur de François Avril*, Turnhout, 2007, p. 98-109.

HOURIHANE, Colum, *Pontius Pilate, Anti-Semitism, and the Passion in Medieval Art*, Princeton, 2009.

HOURTICQ, Louis, « L'exposition des peintures murales de France du XIe au XVIIIe siècle », *Gazette des Beaux-Arts,* 4e période, janvier-mars 1918, p. 167-197.

HUILLARD-BRÉHOLLES, Jean-Louis Alphonse et LECOY DE LA MARCHE, Albert (éd.), *Titres de la maison ducale de Bourbon*, Paris, vol. 2, 1874.

Inventaire Onroerend Erfgoed en ligne. URL : https://inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/216564 (consulté en 2017)

THIRION, JACQUES, « L'ancienne collégiale Saint-Barnard de Romans », *in Congrès archéologique de France. 130e session, 1972, Dauphiné,* Paris, 1974, p. 361-410.

JANSEN, Katherine Ludwig, « Mary Magdalene and the Mendicants : the preaching of penance in the late Middle Ages », *Journal of Medieval History*, vol. 21, no 1, 1995, p. 1-25.

JONATHAN, Alexander, « The Limbourg brothers and Italian art : a new source », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 46, 1983, p. 425-435.

JOUBERT, Fabienne, « L'Apocalypse d'Angers et les débuts de la tapisserie historiée », *Monumental,* t. 139, nº 3, 1981, p. 125-140.

JOUBERT, Fabienne, « Le saint Christophe de Semur-en Auxois : Jean de Bruges en Bourgogne ? », *Bulletin Monumental*, t. 150, nº 2, 1992, p. 165-177.

JOUBERT, Fabienne, « Illusionnisme monumental à la fin du XIVe siècle : les recherches d'André Beauneveu à Bourges et de Claus Sluter à Dijon », *in* JOUBERT, Fabienne et SANDRON, Dany (éd.), *Pierre, Lumière, Couleur : études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache,* Paris, 1999, p. 367-384.

JULLIAN, René « Évolution des thèmes iconographiques. Le Couronnement de la Vierge », *in* GUTH, Paul (dir.), *Le siècle de Saint-Louis,* Paris, 1970, p. 153-160.

KAFTAL, George, *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Florence, 1985.

KAGAN, Judith, « La peinture murale et les Monuments historiques, de la découverte au chantier de restauration. Protection, documentation, déontologie », *Bulletin de l'Association des Conservateurs des Antiquités et Objets d'Art : journées d'étude des conservateurs des antiquités et objets d'art de France*, *Avignon octobre 1995,* n° 10, 1996, p. 41-46

KAGAN, Judith, « Côte d'Or : la restauration de la grande scène du Calvaire à Notre-Dame de Dijon », *Bulletin monumental,* t. 148, nº 2, 1990, p. 191-193.

KAGAN, Judith, « Dérestauration de restaurations du début du XXe siècle : à propos d'Yperman en Bourgogne », *in* STEFANAGGI, Marcel (dir.), *Peintures murales : journées d'études de la SFIIC (Section Française de l'Institut International de Conservation), Dijon 25-27 mars 1993,* Champs-sur-Marne, 1993, p. 107-124.

KAGAN, Judith, « Abbaye Saint-Germain d'Auxerre, Yonne, les peintures murales des cryptes : découvertes, restaurations et mise en valeur », *Monumental,* 1998, n° 20, p. 47-52.

KAHR, Madlyn, « Jean le Bon in Avignon », *Paragone,* 17, 1966, p. 3-16.

KARAGIANNI, Alexandra, *Recherches sur l'iconographie mariale en France dans la peinture murale du XIIIe au XVe siècles : le thème de l'Annonciation de la Vierge,* thèse de doctorat de l'Université Panthéon-Sorbonne, 2009.

KITZINGER, Ernest, *The Art of Byzantium and the Medieval West : Selected Studies,* Indiana University, 1976.

KÖNIG, Eberhard, *Die Grandes Heures de Rohan : eine Hilfe zum Verständnis des Manuscrit latin 9471 der Bibliothèque nationale de France*, Simbach am Inn, 2006.

KORNEZOU, Titina, « Les peintures murales de Notre-Dame de Kernascléden », *Apiâôvrl,* 7, 1994, p. 77-96.

KURMANN-SCHWARZ, Brigitte, « Les vitraux de La Sainte-Chapelle de Bourges », *in* SALAMAGNE, Alain (dir.), *Le palais et son décor au temps de Jean de Berry,* Tours, 2010, p. 171-179.

LA MURE, Jean-Marie de, *Histoire des ducs de Bourbon et des comtes de Forez,* t. 2, Paris, Lyon, Montbrison, 1867.

LABANDE, Léon-Honoré, *Les primitifs français : peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale,* Marseille, vol. 1, 1932.

LACLOTTE, Michel, *L'école d'Avignon,* Paris, 1960.

LACLOTTE, Michel, *Primitifs français,* Paris, 1966.

LACLOTTE, Michel et THIEBAUT, Dominique, *L'école d'Avignon,* Paris, 1983.

LAFFONT, Pierre-Yves (dir.), *L'armorial de Guillaume Revel : châteaux, villes et bourgs du Forez au XV^e siècle,* Lyon, 2011.

LANFRANCHI, Maria Rosa, « La Trinità di Masaccio nella chiesa di Santa Maria Novella: la tecnica d'esecuzione », *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento*, part 1, 2010, p. 185-194.

LANGE, Augusta, « Martin Le Franc recteur de St-Gervais à Genève et les fresques de cette église ; une lettre du duc Louis de Savoie au duc de Bourgogne à propos de Guillaume Du Fay », *Publication du Centre européen d'études burgondo-médianes*, vol. 9, 1967, p. 98-105.

LANGE, Augusta, « I Conti della costruzione del castello di Fenis e le vicende della famiglia Challant : per una datazione degli affreschi », *in* CASTELNUOVO, Enrico et ROMANO, Giovanni (dir.), Giacomo Jaquerio et il gotico internazionale, cat. exp., Turin, 1979, p. 58-70.

LAROW, Magdalen, *The iconography of mary Magdalene : the evolution in Western tradition until 1300,* thèse de doctorat, New York University, 1982.

LASTEYRIE, Robert de, « Les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot,* t. 3, fasc. 1, 1896, p. 71-120.

LAVEDAN, Pierre, *La Représentation des villes dans l'art du moyen âge,* Paris, 1953.

LE BLÉVEC, Daniel et GIRARD, Alain, « Le couronnement de la Vierge d'Enguerrand Quarton. Nouvelle approche », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* vol. 135, nº 1, 1991, p. 103-126.

LEANDRI MORIN, Marie-Pierre, « Représentations provençales et piémontaises de la vie de saint Sébastien : procédés narratifs et sources textuelles », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age*, t. 109, nº 2, 1997, p. 569-601.

LEDUC-GUEYE, Christine, *La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René,* thèse de doctorat de l'Université de Strasbourg, t. 2, 1999.

LEDUC-GUEYE, Christine, « *La chapelle du château de Pimpéan et ses peintures murales de la fin du* Moyen Âge », *in* COULET, Noël et MATZ, Jean-Michel (dir.)*, La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge : actes du colloque international organisé par l'Université d'Angers, Angers-Saumur, 3-6 juin 1998*, Rome, 2000, p. 639-652.

LEDUC-GUEYE, Christine, *D'intimité, d'éternité : la peinture monumentale en Anjou au temps du roi René,* Lyon, 2007.

LEHMANN, Maja, *Die Darstellungen des Noli me tangere in der italienischen Kunst vom 12. bis ins 16. Jahrhundert : Eine ikonographische Studie,* thèse de doctorat, Johann Wolfgang Goethe-Universität (Franckfort), 1988.

LEMOISNE Paul-André, *La peinture française à l'époque gothique,* Paris, 1931.

LÉON, Paul, *La vie des monuments français : destruction restauration,* Paris, 1951.

LEONE DE CASTRIS, Pierluigi, *Simone Martini*, Arles, 2007.

Les Amis de l'église des Loges, *Histoire de l'Église de Saint-Martin des Loges,* Saint-Calais, 2006.

Les Campagn'Arts du Bourg-Dun, *Chapelle Saint-Julien de Flainville*, Le Bourg-Dun, 2002.

LICHTWARK, Alfred von, *Meister Francke, 1424*, Hambourg, 1899 (réimp. Dresde, 2016).

LOEWEN, Peter Victor et WAUGH, Robin, *Mary Magdalene in medieval culture : conflicted roles*, New York, 2014.

LOPEZ, Elisabeth, *Culture et sainteté : Colette de Corbie, 1381-1447*, Saint-Etienne, 1994.

LORENTZ, Philippe, « Carnet de dessin », *in* TABURET-DELAHAYE, Élisabeth (dir.), *Paris, 1400, les arts sous Charles VI,* cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2004, p. 306, nº 189.

LORENTZ, Philippe, « Les carnets de dessins, 'laboratoires' de la création artistique », *in* TABURET-DELAHAYE, Élisabeth (dir.), *Paris, 1400, les arts sous Charles VI,* Paris, cat. exp., Musée du Louvre, 2004, p. 304-305.

LORENTZ, Philippe/SANDRON, Dany/LEBAR, Jacques, *Atlas de Paris au Moyen âge : espace urbain, habitat, société, religion, lieux de pouvoir,* Paris, 2006.

LORENTZ, Philippe, « Les « Maîtres » anonymes : des noms provisoires faits pour durer ? », *Perspective*, nº 1, 2007, p. 129-144.

LORENTZ, Philippe, « La place du peintre dans les arts visuels en France au XVe siècle », *in* ZERNER, Henri et BAYARD, Marc (dir.), *Renaissance en France, renaissance française ? : acte de colloque* "*Les arts visuels de la Renaissance en France, XVe-XVIe siècles*" en 2007 à Rome, Paris, 2009, p. 21-35.

LORENTZ, Philippe, « De Bruges à Bourges. Un peintre eyckien en France au milieu du XVe siècle : le "Maître de Jacques Cœur" (Jacob de Litemont ?) », *in* GRAMACCINI, Norberto et SCHURR, Marc Carel (dir.), *Kunst und Kulturtransfer zur Zeit Karls des Kühnen* : *actes du colloque international, université de Berne, 18-19 juillet 2008*, Vienne, 2012, p. 177-202

LORENTZ, Philippe et ELSIG, Frédéric, « La place des volets dans l'œuvre de Konrad Witz » *in* ELSIG, Frédéric et MENZ, Cäsar (dir.), *Konrad Witz : le maître-autel de la cathédrale de Genève, histoire, conservation et restauration,* Genève, 2013, p. 124-133.

Lorentz, Philippe, « Peintre et valet de chambre à la cour de France aux XIVe et XVe siècles : titre honorifique ou poste budgétaire ? », *in* EICHBERGER, Dagmar et LORENTZ, Philippe, *L'Artiste entre la cour et la ville (1300-1600),* Petersberg, 2017, p. 47-54.

LUGAI, André, *De la seigneurie à l'État. Le Bourbonnais pendant la guerre de Cent Ans*, Moulins, 1969.

MACCO, Michela di et ROMANO, Giovanni, *Arte del Quattrocento a Chieri : per i restauri nel Battistero*, Turin, 1988.

MAGINNIS, Hayden B. J., *Pietro Lorenzetti and the Assisi Passion cycle*, Ann Arbor, 1994.

MALAGUZZI-VALERI, Francesco, « La miniatura in Bologna dal XIII al XVIII secolo », *Archivio storico italiano,* ser. V, vol. 18, n° 24, 1896.

MÂLE, Émile, *Les Grandes heures de Rohan*, Paris, 1947.

MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen âge en France : étude sur l'iconographie du Moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1995 (rééd.).

MANASE, Viviane et ORAIN, Véronique, *Montreuil-Bellay et son canton : Maine-et-Loire, Pays de la Loire,* Nantes, 2013.

MANDACH, Conrad de, « Les peintres Witz et l'école de peinture en Savoie », *Gazette des beaux-arts*, 4e période, t. 51, 1911, p. 405-422.

MANDACH, Conrad de, « De la peinture savoyarde au XVe siècle, et plus spécialement des fresques d'Abondance », *Gazette des Beaux-Arts,* août 1913, p. 103-130.

MANION, Margaret Mary, *The frescoes of S. Giovanni a Porta Latina in Rome,* thèse de doctorat, Bryn Mawr College, 1972.

MANION, Margaret Mary, « The frescoes of S. Giovanni a Porta Latina : the shape of a tradition », *Australian journal of art,* vol. 1, 1978, p. 93-109.

MANZARI, Francesca, « Mobilité des artistes et migrations de styles : les cours papales d'Avignon et de Rome durant le Grand Schisme », *in* DUBOIS, Jacques/GUILLOUËT, Jean-Marie/VAN DEN BOSSCHE, Benoît (dir.), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique,* Paris, 2014, p. 289-302.

MARCHI, Andrea de, *Maso di Banco in Giotto's Workshop in Naples and an Unpublished Saint Dominic*, Florence, 2013.

MARTENS, Bella, *Meister Francke*, Hambourg, 1929.

MARTINDALE, Andrew, *Simone Martini : complete édition*, Oxford, 1988.

MAYER, Jannie, « Les relevés de peintures murales : archives des Monuments historiques », *Monumental,* n° 20, mars 1998, p. 85-87.

MAYÈRE, Séverine, *Anne Dauphine, 1358-1417, duchesse de Bourbonnais, comtesse de Forez et dame de Beaujeu : le parcours d'une princesse à la fin du XIV^e^ et à l'aurore du XV^e^ siècle,* mémoire de maîtrise de l'Université de Lyon III, 2000.

MAYOR, Jacques, « Fragments d'archéologie genevoise. Restauration de la chapelle des Macchabées et de l'ancienne Cathédrale Saint-Pierre », *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, t. 1, 1892, p. 27-49.

MAZZOLENI, Donatella, *Fresques des villas romaines*, Paris, 2004.

MEDICA, Massimo, « Nuove tracce per l'attività padovana del Maestro delle Iniziali di Bruxelles », *in* BALDISSIN MOLLI, Giovanna/MARIANI MEDICA, Massimo, « Per una storia della miniatura a Bologna tra Tre e Quattrocento. Appunti e considerazioni », *in Il tramonto del Medioevo e Bologna. Il cantiere di San Petronio*, Bologne, 1987, p. 162-192.

MEDICA, Massimo, « Un nome per il "Maestro delle Iniziali di Bruxelles" : Giovanni di fra' Silvestro », *Arte a Bologna, Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica*, 7-8, 2010-2011, p. 11-22.

MEDICA, Massimo, « Le pontifical d'Autun »*, Art de l'enluminure,* n ° 35*,* 2011.

MEDICA, Massimo, « Un Missel bolonais au temps du Grand schisme », *Art de l'enluminure,* n° 41, 2012.

MEISS, Millard, « The Exhibition of French Manuscripts of the XIII-XVI Centuries at the Bibliothèque Nationale », *The Art Bulletin*, vol. 38, n° 3, 1956, p. 187-196.

MEISS, Millard, « French and Italian Variations on an Early Fifteenth-century Theme : St. Jerome and His Study », *La Gazette des Beaux-Arts,* 6^e^ période, septembre 1963, p. 147-170.

MEISS, Millard, *French Painting In The Time of Jean de Berry : the late fourteenth century and the patronage of the duke*, 2 vols, Londres, 1967.

MEISS, Millard et THOMAS, Marcel, *Les Heures de Rohan*, Paris, 1973.

MEISS, Millard, *The Limbourgs and their comtemporaires*, 2 vols, Londres, 1974.

MERBACK, Mitchell B., *The thief, the cross, and the wheel : pain and the spectacle of punishment in medieval and Renaissance Europe*, Londres, 1999.

MÉRIMÉE, Prosper, *Notes d'un voyage en Auvergne,* Paris, 1837.

MÉRIMÉE, Prosper, *Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin,* Paris 1845.

MEYER, Christian, « L'Âme du monde dans la rationalité musicale : ou l'expérience sensible d'un ordre intelligible », *in* CRISTIANI, Marta/PANTI, Cecilia/PERILLO, Graziano (éd.), *'Harmonia mundi'. Musica mondana e musica celeste fra Antichità e Medioevo, : atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 14-15 dicembre 2005). Micrologus' Library 19,* Florence, 2007, p. 57-75.

MEYER, Christian, *Catalogue des manuscrits notés des bibliothèques publiques de France,* t. 6, Turnhout, 2019.

MEYER, Kathi, « The eight Gregorian modes on the Cluny capitals », *The Art Bulletin*, vol. 34, nº 2, 1952, p. 75-94.

MIGNOZZETTI, Antonio, *Artisti nel duomo di Chieri,* Chieri, 2007.

MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris, 1916.

MILLET, Gabriel, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1947.

MILLET, Hélène, « Quels maillons entre "la Vierge au manteau" du Puy-en-Velay et celle du château de Fénis ? », *in* CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence/LEMONDE-SANTAMARI, Anne/TADDEI, Ilaria (dir.), *Mélanges offerts à Pierrette Paravy : vitalité et rayonnement d'une rencontre*, Grenoble, 2009, p. 47-57.

MOHEN, Jean-Pierre, *Les sciences du patrimoine : identifier, conserver, restaurer*, Paris, 1999, p. 206.

MONGET, Cyprien, *La Chartreuse de Dijon : d'après les documents des archives de Bourgogne,* 3 vols, Montreuil-sur-Mer, 1898-1905.

MONNET, Thierry et CHALABI, Maryannick, « Abondance, Abbaye Notre-Dame-de-l'Assomption », *in* CATTIN, Paul (dir.), *in Peintures murales médiévales des églises de Rhône-Alpes*, 1998, Lyon, p. 92-99.

MONNET, Thierry et CHALABI, Maryannick, *Le Val d'Abondance, Haute-Savoie*, Lyon, 1994, p. 18-25.

MONREDON, Térence le Deschault de, « Mages, L'écuyer des rois », *Iconographica*, XIV, 2015, p. 128-140.

MOORE, Kathryn Blair, *The Architecture of the Christian Holy Land : Reception from Late Antiquity through the Renaissance,* Cambridge, 2017.

MORA, Paolo/MORA, Laura/PHILIPPOT, Paul, *La Conservation des Peintures murales,* Bologne, 1977.

MORACHIELLO, Paolo, *Fra Angelico, les fresques de San Marco,* Paris, 1996.

MOSKOWITZ, Anita Fiderer, *Nicola & Giovanni Pisano : the pulpits : pious devotion, pious diversion*, Londres, 2005.

MULVANEY, Beth A., *Giotto's Arena chapel Crucifixion : iconography and form,* thèse de doctorat, University of North Carolina (Chapel Hill), 1988.

NAEF, Henri, « La chapelle de Notre-Dame, dite des Macchabées, à Genève », *Genava*, t. XV, 1937, p. 101-121.

NERSESSIAN, Sirarpie der, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge, II : Londres, Add. 19.352*, Paris, 1970.

NOVELLI, Santina, « Il Maestro di Montiglio dal Monferrato a Quart », *in* ROMANO, Serena et ZARU Denise (dir.), *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.), actes de colloque, 24-26 mai 2012, Université de Lausanne,* Rome, 2013, p. 295-319.

NÜRNBERGER, Ulrike/RÄSÄNEN, Elina/ALBRECHT, Uwe, *Meister Francke Revisited*, Petersberg, 2017.

ORLANDONI, Bruno et PROLA, Domenico, *Il castello di Fenis*, Aoste, 1982.

ORRONVILLE, Jean de, CHAZAUD, Martial-Alphonse (éd.), *La chronique du bon duc Loys de Bourbon*, Paris, 1876.

OURSEL, Raymond « L'abbatiale d'Abondance en Chablais », *Vallesia,* t. 4, 1954, p. 183-194.

PÄCHT, Otto, « Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts », *Kunstwissenschaftliche Forschungen,* vol. 2, Berlin, 1933, p. 75-100.

PÄCHT, Otto, « Un Tableau de Jacquemart de Hesdin ? », *La Revue des arts*, VI, 1956, p. 149-160.

PÄCHT, Otto, *The Master of Mary of Burgundy*, Londres, 1948.

PÄCHT, Otto, « A forgotten manuscript from the Library of the Duc de Berry », *The Burlington Magazine,* t. 98, nº 638, 1956, p. 146-153.

PÄCHT, Otto, « Panofsky's Early Netherlandish Painting », *Burlington Magazine*, vol. 98, nº 637, 1956, p. 110-116.

PÄCHT, Otto, « "Avignon Diptych" and its Eastern Ancestry », MEISS, Millard (dir.), *De Artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, 1961, New York, p. 402-421.

PÄCHT, Otto, « Design Principles of Fifteenth-Century Northern Painting (1933) », *in* WOOD, Christopher S. (éd.), *Vienna School Reader - Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York, 2000, p. 243-322.

PANOFSKY, Erwin, « Reintegration of a book of Hours executed in the workshop of the Maître des *Grandes Heures de Rohan* », *Mediaeval Studies in memory of A. Kinsley Porter*, vol. II, 1939, p. 479-491.

PANOFSKY, Erwin, *Early Netherlandish painting : its origins and character,* Cambridge, 1964 (rééd.).

PANOFSKY, Erwin, *Les primitifs flamands*, Paris, 1992 (rééd.).

PANOFSKY, Erwin, « Imago pietatis. Contribution à l'histoire des types "Christ de Pitié"/"Homme de douleurs" et de la "Maria Mediatrix" », *in Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1997, p. 13-28.

PAPASTAVROU, Hélène, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XI^e^ au XV^e^ siècle : l'Annonciation*, Venise, 2007.

PARAVY, Pierrette, « Iconographie et pastorale dans le diocèse d'Embrun à la veille de la Réforme », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge*, t. 106, nº 1, 1994, p. 141-151.

PARISET, Jean-Daniel, « La collection de relevés de peintures murales de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine sous l'œil de la commission des monuments historiques », *In Situ* [En ligne], 22 | 2013, mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 30 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/insitu/10782 ; DOI : 10.4000/insitu.10782

PATTIN, Paul et PENZEZ, Catherine, « Meillonnas. l'église Saint-Oyen », *in Peintures murales médiévales des églises de Rhône-Alpes*, 1998, Lyon, p. 23-25.

Peintures murales des Hautes-Alpes XV^e^-XVI^e^ siècles », Cahier de l'Inventaire, nº 7, Aix-en-Provence, 1987.

PEYRETTI, Michel, *Sant'Antonio di Ranverso : la persistenza del gotico,* Chiaramonte, 2014.

PHILIPPOT, Paul, « Les techniques de peinture murale au nord des Alpes aux XIV^e^ et XV^e^ siècles et leurs rapports avec les courants stylistiques : état des connaissances et propositions pour la recherche », *in* OS, Henk van et ASPEREN DE BOER, Johan Rudolph Justus van (dir.), *La pittura nel XIV^e^ XV secolo, il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte :* a*tti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte 3,* 1979, p. 91-123.

PHILIPPOT, Paul, « The Idea of Patina and the Cleaning of Paintings (1966) », *in* BOMFORD, David et LEONARD, Mark (dir.), *Issues in the Conservation of Paintings*, Los Angeles, 2005, p. 391-395.

PICCARD, Louis-Etienne*, L'abbaye d'Abondance et la vallée du même nom,* vol. 1*,* Paris, 1904.

PICHON-MEUNIER, Gaëlle, « L'histoire de la restauration des peintures à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine », *Technè*, n° 33, 2011, p. 112-120.

PIERRE, Bertrand et PRIGENT, Christiane, *La symbolique de la droite et de la gauche au moyen âge et au début des temps modernes : études d'anthropologie sociale et d'iconographie,* thèse de doctorat de l'Université Panthéon-Sorbonne, 1998.

PINARD, Odile, « Le portail du Couronnement de la Vierge », *in* SANDRON, Dany/CARTIER, Jean-Pierre/PELLETIER, Gérard, *Notre-Dame de Paris*, Strasbourg, 2012, p. 180-187.

PLESCH, Véronique, « Enguerrand Quarton's Coronation of the Virgin : This World and the Next, the Dogma and the Devotion, the Individual and the Community », *Historical Reflection*, vol. 26, nº 2, 2000, p. 189-221.

PLESCH, Véronique, *Painter and Priest : Giovanni Canavesio's Visual Rhetoric and the Passion Cycle at Brigue*, Indiana, 2006.

POIDEBARD, William, « Rapport sur l'excursion archéologique faite par la Société de la Diana à Saint-Bonnet-le-Château et lieux circonvoisins du 2 au 4 juillet 1877 », *Le Bulletin de la Diana,* 1, 1877, p. 103-129.

POURSAT, Jean-Claude, « Notes d'iconographie préhellénique : dragons et crocodiles », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 100, nº 1, 1976, p. 461-474.

PRADEL, Pierre, *Catalogue des jetons des princes et princesses de la Maison de France,* Paris, 1936.

PRADERVAND, Brigitte et SCHÄTTI, Nicolas, « L'étude historique des décors peints et leur restauration », *Patrimoine et architecture,* cahier nº 4, 1998, p. 16-19.

PUMA, Giulia, *La Nativité italienne : une histoire d'adoration (1250-1450),* thèse de doctorat de Paris Sorbonne-Nouvelle, 2012.

PUTTFARKEN, Thomas, *Meister Francke und die Kunst um 1400 : Ausstellung zur Jahrhundert-Feier der Hamburger Kunsthalle, 30. Aug. bis 19. Okt. 1969*, Hambourg, 1969.

PYUN, Kyunghee et RUSSAKOFF, Anna (dir.), *Jean Pucelle : Innovation and Collaboration in Manuscript Painting,* Londres et Turnhout, 2013.

QUARRÉ, Pierre, « L'église abbatiale de Saint-Antoine-en-Viennois », *in Congrès archéologique de France, 130e session, 1972, Dauphiné*, Paris, 1974, p. 411-427.

RABUT, Laurent et DUFOUR, François, *Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, t. 12, 1870.

RACINET, Auguste, *Le costume historique,* t. 4, Paris, 1888.

RAFANELLI, Lisa Marie, *The Ambiguity of Touch : Saint Mary Magdalene and the "Noli Me Tangere" in Early Modern Italy,* thèse de doctorat, New York University, 2004.

RAFFIN, L., « 'La Fuite en Égypte' du cloître d'Abondance », *Revue de Savoie*, quatrième année, nº 1, 1944, p. 49-50.

RANDALL, Lilian M. C. (dir.), *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery vol. I : France 875-1420,* Baltimore, 1989.

RANQUET, Henri de, *Peintures de l'église du Chastel de Saint-Floret (Puy-de-Dôme),* Abbeville et Paris, 1922.

RATTÉ, Felicity, « Re-presenting the Common Place : Architectural Portraits in Trecento Painting », *Studies in Iconography,* nº 22, 2001, p. 87-110.

RATTÉ, Felicity, *Picturing the city in medieval Italian painting,* Jefferson et Londres, 2006.

RAVAUX, Jean-Pierre, « L'église d'Ennezat : les campagnes gothiques », *in Congrès Archéologique de France. Société Française d'Archéologie, 158e session à Grande Limagne en 2000*, Paris, 2003, p. 201-210.

RAYNAUD, Clémence, « Ad instar capelle regie parisiensis : la Sainte-Chapelle de Bourges, le grand dessein du duc de Berry », *Bulletin Monumental*, t. 162, nº 4, 2004, p. 289-302.

RÉAU, Louis, *Iconographie de la Bible,* t. II, nº 2, Paris, 1957.

RÉAU, Louis, *Histoire du vandalisme : les monuments détruits de l'art français,* Paris, 1959 (rééd. 1994).

RECROSIO, Daphné Martine, « Les peintures murales du cloître d'Abondance : histoire d'un succès précoce », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte,* t. 60, 2003, p. 257-276.

RECROSIO, Daphné Martine, *La conservation des peintures murales du cloître d'Abondance,* mémoire de licence de l'Université de Genève, 2000.

RENAULT-JOUSEAU, Delphine (dir.), *Souvigny, la priorale et le prieuré*, Paris, 2012.

RENO, Stephen Jerome, *The Sacred Tree as an Early Christian Literary Symbol : A Phenomenological Study,* Sarrebruck, 1978.

REY, Émile, *Monographie historique et descriptive de Notre-Dame d'Espérance de Montbrison,* Montbrison, 1885.

RICCIONI, Stefano « La décoration monumentale à Rome au XIe et XIIe siècles : révisions chronologiques, stylistiques et thématiques », *Perspective : actualité en histoire de l'art*, nº 2, 2010, p. 319-360.

RICHARDS, John, *Altichiero : an artist and his patrons in the Italian trecento*, Cambridge, 2000.

RICHES, Samantha J. E., « Encountering the monstrous : saints and dragons in medieval thought », *in* BILDHAUER, Bettina et MILLS, Robert (dir.), *The monstrous Middle Ages,* Cardiff, 2003, p. 196-218.

RING, Grete, « École espagnole, début du XV^e^ siècle, attribué anciennement à l'école française. *Le Martyre de Saint Georges.* Paris, Musée du Louvre », *Les peintures françaises du XV^e^ siècle,* Londres, 1949, p. 199, n^o^ 57.

ROBB, David, « The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *The Art Bulletin*, vol. 18, n^o^ 4, 1936, p. 480-526.

ROBOTTI, Carlo, « Iconografia e ruolo dei "giudei" nella "Passione" del battistero di Chieri », *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti/ Società Piémontaise di Archeologia e Belle Arti,* n.s. 48, 1996, p. 127-137.

ROETTGEN, Steffi, *Fresques italiennes de la Renaissance, II, 1400-1470*, Paris, 1996.

ROKSETH, Yvonne, *La musique d'orgue au XV^e^ siècle et au début du XVI^e^*, Paris, 1930.

ROLLAND, Paul, *La peinture murale à Tournai,* Bruxelles, 1946.

ROLLIER-HANSELMANN, Juliette, « À propos des techniques de la peinture murale en Bourgogne au XV^e^ siècle », *in Florilegium : scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, Milan, 1995.

ROLLIER-HANSELMANN, Juliette, « Remarques sur les techniques de la peinture murale à l'époque des Rolin », *in* MAURICE-CHABARD, Brigitte (dir.), *La splendeur des Rolin : un mécénat privé à la Cour de Bourgogne, table ronde, 27-28 février 1995,* Paris, 1999, p. 297-303.

ROMAN, Nathalie, « Savoie, France, Milan : les choix artistiques de Blanche de Savoie », *in* ROMANO, Serena et ZARU, Denise (dir.), *Arte di Corte in Italia del Nord Programmi, artisti, modelli*, Rome, 2013, p. 321-347.

ROMANO, Giovanni, « Giacomo Jaquerio 1402-1410 ? », *in* CASTELNUOVO, Enrico et ROMANO, Giovanni (dir.), *Giacomo Jaquerio et il gotico internazionale,* cat. exp., Turin, Palazzo Madama,1979, p. 393-397.

ROMANO, Giovanni (dir.), *Primitivi piemontesi nei Musei di Torino Arte in Piemonte,* 10, Turin, 1996.

ROQUE, Marguerite, *Les peintures murales du Sud-Est de la France, XIII^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris, 1961.

ROQUE, Marguerite, *Les rapports néerlandais dans la peinture du Sud-Est de la France, XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles,* Bordeaux, 1963.

ROQUE, René, *L'univers dionysien : structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris, 1954.

ROWLEY, Neville, *Fra Angelico : peintre de lumière,* Paris, 2011.

RUBIN, Patricia, « Hierarchies of Vision : Fra Angelico's Coronation of the Virgin from San Domenico, Fiesole », *Oxford Art Journal*, vol. 27, 2004, p. 137-153.

RUDRAUF, Lucien, *L'Annonciation : étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, Paris, 1943.

RUSSO, Daniel, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident du Moyen Age : essai sur la formation d'une tradition iconographique », *in* IOGNA-PRAT, Dominique/PALAZZO, Éric/RUSSO, Daniel (éd.), *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale,* Paris, 1997, p. 173-291.

RUSSO, Daniel, « Pour une étude globale des peintures murales en Bourgogne au Moyetion Âge », *in* HANS-COLLAS, Ilona (dir.), *Peintures murales, quel avenir pour la conservation et la recherche ?* Vendôme, 2007, p. 201-204.

SALET, Francis, *Cluny et Vézelay : l'œuvre des sculpteurs*, Paris, 1995.

SAMARAN, Charles et MARICHAL, Robert (éd.), *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste, t. VI, Bourgogne, Centre, Sud-Est et Sud-Ouest de la France,* Paris, 1968.

SANTIAGO AGUT, Carmen (éd.), *Apocalypsis figurado de los duques de Saboya,* 2 vols, Madrid, 1980.

SARONI, Giovanna, *La biblioteca di Amedeo VIII di Savoia. (1391-1451),* Turin, 2004.

SCHÄTTI, *Nicolas, Les fresques de la chapelle de Tous les Saints en l'église de Saint-Gervais à Genève,* mémoire de licence de l'Université de Genève, 1986.

SCHÄTTI, Nicolas, « La Vierge de miséricorde. Contribution à l'étude de la peinture dans l'ancien duché de Savoie », *Unsere Kunstdenkmäler*, année 39, 1988, p. 72-78.

SCHÄTTI, *Nicolas,* « Édifices religieux. Le temple de Saint-Gervais. L'église cruciforme et son évolution », *in Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Genève. Tome II, Genève, Saint-Gervais : du bourg au quartier*, Berne, 2001, p. 95-152.

SCHÄTTI, Nicolas, « Maître de la chapelle Destri à la Madeleine (Blaise Neyrod ?) », *in* TISSOT, Karine (dir.), *Artistes à Genève, de 1400 à nos jours*, Genève, 2010, p. 390-391.

SCHELLER, Robert Walter, *Exemplum : Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470),* Amsterdam, 1995, p. 218-225.

SCHER, Stephen-K, *The sculpture of André Beauneveu,* thèse de doctorat, Yale University, 1966.

SCHILP, Thomas et WELZEL, Barbara (dir.), *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa : Verlag für Regionalgeschichte*, Bielefeld, 2004.

SCHLICHT, Markus, *La cathédrale de Rouen vers 1300 : un chantier majeur de la fin du Moyen Âge ; portail des libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*, Caen, 2005.

SCHRADE, Leo, « Die Darstellung der Tone an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny », *Deutsche Vierteljahrsschrift fur Literatur- und Geisteswissenschaft*, vol. 7, 1929, p. 229-266.

SEPIÈRE, Marie-Christine, *L'image d'un Dieu souffrant (IX^e^-X^e^ siècle) : aux origines du crucifix*, Paris, 1994.

SERRE, André, « Les fresques du Château de Saint-Floret », *Archeologia,* n° 86, 1975, p. 31-41.

SHEINGORN, Pamela, « Who can open the doors of his face ? : the iconography of hell mouth », *in* DAVIDSON, Clifford et SEILER, Thomas H. (éd.), *The iconography of Hell,* Kalamazoo (Mich.), 1992, p. 1-19.

SILVA, Romano, *Alla ricerca della Fontana di giovinezza : il programma iconografico degli affreschi della sala baronale del castello di Manta ; riflessioni e nuove proposte*, Pise, 2012.

SIMSON, Otto Georg von, « Meister Francke und Jacquemart de Hesdin », *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, t. 14/15, 1970, p. 79-82.

SINDONA, Enio, *Cimabue e Il Momento Figurativo Pregiottesco*, Milan, 1975.

SITT, Martina, *Glanzstücke eines Meisters, der nicht Francke hieß: Beobachtungen zur Malerei des Thomas-Altars*, Hambourg, 2014.

SPATHARAKIS, Ioannis, « The influence of the lithos in the développement of the iconography of the Threnos », *in* MOSS, Christopher et KIEFER, Katherine (dir.), *Byzantine East, Latin West : Art : Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann,* Princeton, 1995, p. 435-446.

STEFANAGGI, Marcel, « Les techniques de la peinture murale », *Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques (LRMH), texte pour un cours international sur la conservation des peintures murales, organisé avec le concours de l'Union Européenne par l'université de Paris XIII (Créteil) à Ravello (Italie) en septembre 1997.* Document électronique, consulté en décembre 2012. URL : www.lrmh.fr/lrmh/telechargement/techpeinture

STRADIOTTI, Renata (dir.), *San Salvatore - Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia,* Milan, 2001.

STERLING, Charles, « Œuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, peintre de Philippe le Hardi », *Bulletin des musées royaux des beaux-arts de Bruxelles (Miscellanées Erwin Panofsky)*, n° 1/3, Mars/Septembre 1955, p. 57-82.

STERLING, Charles, « Études savoyardes, l : Au temps du duc Amédée », *L'Œil*, n° 178, 1969, p. 2-13

STERLING, Charles, *Enguerrand Quarton, le peintre de la piéta de Villeneuve,* Paris, 1983.

STERLING, Charles, *La peinture médiévale à Paris. 1300-1500*, t. I, Paris, 1987, p. 336-339.

STIRNEMANN, Patricia et VILLELA-PETIT, Inès, *Les Très Riches Heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XV^e^ siècle*, Paris, 2004.

SUBES, Marie-Pasquine, « Un décor peint vers 1370-1380 à la cathédrale du Mans », *Bulletin Monumental,* t. 156, n° 1-4, 1998, p. 413-414.

SUBES-PICOT, Marie-Pasquine, « Mayenne. Église de Cossé-en-Champagne. Découvertes de peintures murales », *Bulletin Monumental,* t. 148, n° 1, 1990, p. 91-95.

SUBES-PICOT, Marie-Pasquine, « Peinture sur pierre note sur la technique des peintres du XIII^e^ siècle découvertes à la cathédrale d'Angers », *Revue de l'Art,* 1992, n° 97, p. 85-93.

TABURET-DELAHAYE, Élisabeth (dir.), *La création artistique en France autour de 1400,* Paris, 2006, p. 45-67.

TAMANTI, Giulia, *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo : le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento,* Naples, 2003.

TARALON, Jean, « *Recensement*, *protection et restauration des œuvres d'art en Savoie* », *Les monuments historiques de la France,* avril-septembre 1960, n.s. vol. 6, fasc. 2-3, p. 155-188.

TARALON, Jena, « Problèmes de conservation des peintures murales », *Monuments Historiques,* n° 112, 1980, p. 37-43.

TARALON, Jena, « Le problème des peintures murales », *in Restaurer les restaurations : actes du colloque organisé par la section française de l'ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), Toulouse 22-25 avril 1980,* Paris, 1981, p. 21-32.

TERRIER, Laurence et WIRTH, Jean, « Le Maître autel de la Cathédrale Saint-Pierre », *in* ELSIG, Frédéric et MENZ, Cäsar (dir.), *Konrad Witz : le maître-autel de la cathédrale de Genève, histoire, conservation et restauration,* Genève, 2013, p. 137-175.

THÉREL, Marie-Louise, *Le triomphe de la Vierge-Église : à l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, 1984.

THIBAULT, Geneviève, « L'oratoire du château de Montreuil-Bellay. Ses anges musiciens. Son motet polyphonique », *Quadrivium,* vol. 12, n° 1, 1971, p. 209-213.

THIBOUT, Marc, « Les peintures murales de l'église d'Ennezat », *La Revue des arts,* 2e année, mars 1952, p. 85-90.

THIBOUT, Marc, « Le concert d'anges de la chapelle du château de La Clayette (Saône-et-Loire) », *Revue des arts,* 1953, 3e année, n° 1, p. 134-140.

THIBOUT, Marc, « Les peintures murales de l'Église d'Ennezat », *Bulletin/Association des Amis du Vieux Pont-Du-Chateau,* n° 4, 1973, p. 25-28.

THOBY, Paul, *Le Crucifix, des origines au concile de Trente*, Nantes, 1959.

THOMAS, François, *Cathédrale vivante : Saint-Étienne de Bourges,* Bourges, 2011.

THOMAS, Marcel, *Les grandes heures de Jean Duc de Berry : Bibliothèque Nationale Paris*, New York, 1971.

TOULMIN, Rachel Meoli, « L'ornamento nella pittura di Giotto con particolare riferimento alla cappella degli Scrovegni », *in Giotto e il suo tempo : atti del Congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto. 24 settembre-1 ottobre 1967,* Rome, 1971, p. 177-190.

TREMBLAY, O., « La Nativité du Cloître d'Abondance », *Revue de Savoie,* n° 1, premier trimestre 1941, p. 311-313.

TROESCHER, Georg, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst,* Francfort, 1940.

TROESCHER, Georg, *Burgundische Malerei : Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin, 1966.

TROUBAT, Olivier, *La Guerre de Cent ans et le prince chevalier, le 'Bon Duc' Louis II de Bourbon : 1337-1410. Première partie, Règnes de Jean le Bon et Charles V,* Montluçon, 2001 ; *Deuxième partie, Règnes de Charles VI,* 2003.

Thomas, François, *Cathédrale vivante : Saint-Étienne de Bourges,* Bourges, 2011.

URSEAU, Charles, *La Peinture décorative en Anjou du XII^e au XVIII^e siècle*, Angers, 1918.

VAIVRE, Jean-Bernard de, « Sur trois primitifs français du XIV^e siècle et le portrait de Jean le Bon », *Gazette des Beaux-Arts,* n° 97, 1981, p. 131-156.

VAIVRE, Jean-Bernard de, « Le chanoine Jean de Montagny et son demi-frère Antoine représentés sur le couronnement de la Vierge d'Enguerrand Quarton », *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres,* vol. 141, n° 2, 1997, p. 423-447.

VALLÉE, Eugène, « Notice historique sur les Loges (Sarthe) », *La Province du Maine,* t. 7, 1899, p. 4-10.

VANDENABEELE, Lindsay, *Jeruzalem in de crypte : de muurschilderingen in de crypte van de Gentse Sint-Baafskathedraal*, Gand, 2007.

VASSILIEVA-CODOGNET, Olga, « L'étoffe de ses rêves : le vêtement du prince et ses parures emblématiques à la fin du Moyen Âge », *Apparence(s)* [Online], 6 | 2015, Online since 25 August 2015, Connection on 31 July 2019. URL : http://journals.openedition.org/apparences/1309

VERDIER, Paul, « Le service des Monuments historiques : son histoire, organisation, administration, législation (1830-1934) », *in Congrès archéologique de France, 97e session à Paris en 1934,* t. I, 1936, p. 53-246.

VERDIER, Philippe, « Suger a-t-il été en France le créateur du thème iconographique du couronnement de la Vierge ? », *Gesta,* vol. 15, nº 1/2, 1976, p. 227-236.

VERDIER, Philippe, « Les textes de Jacques de Voragine et l'iconographie du couronnement de la Vierge », *in* DUNN-LARDEAU, Brenda (dir.), *Legenda aurea : sept siècles de diffusion : actes du colloque international sur la Legenda Aurea : texte latin et branches vernaculaires à l'Universitè du Québec à Montréal 11 - 12 mai 1983*, Montréal, 1986, p. 95-99.

VERDIER, Philippe, *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique,* Paris, 1980.

VERDON, Timothy, *Fra Angelico*, Arles, 2015.

VESLY, Léon de, *Le manoir et la chapelle de Saint-Julien de Flainville (commune de Bourg-Dun). Notes archéologiques,* Rouen, 1912.

VIGNJEVIĆ, Tomislav, « Med dobrim in slabim razbojnikom. Ikonografija in slog nekaterih upodobitev Kristusovega križanja na prehodu v novi vek/Between the Good and the Bad Thief. Iconography and Style of Some Depictions of the Crucifixion of Christ During the Transition to the Modern Age », *in Anali (Istrien),* vol. 18, 2008, p. 31-40.

VILLELA-PETIT, Inès, « L'ange au chanoine. Fragment d'un retable laonnois du XVe siècle », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. 82, 2003, p. 173-212.

VILLELA-PETIT, Inès et MARTIN, Elisabeth, « Le Maître du retable de Pierre de Wissant (Colart de Laon ?) : la technique d'un peintre français au début du XVe siècle », *Revue des Musées de France - Revue du Louvre*, nº 3, 2008, p. 35-49.

VILLELONGUE, Martine, *Lucien Bégule (1848-1935) maître verrier*, thèse de doctorat de l'Université Lumière-Lyon 2, 1983.

VILLELONGUE, Martine et WAGNER, Thierry, *Lucien Bégule. Maître-verrier lyonnais*, Châtillon-sur-Chalaronne, 2005.

VILLETTE, Jeanne, *L'Ange dans l'art occidental du VII^e au XVI^e siècle,* thèse de doctorat de l'Université de Paris, 1941.

VITRY, Paul, *Le couronnement de la Vierge du château de la Ferté-Milon et celui des Très riches heures du duc de Berry*, Paris, 1912.

VOELKLE, William, « Two New Drawings for the Boxwood Sketchbook in the Pierpoint Morgan Library », *Gesta*, vol. 20, n° 1, 1981, p. 243-245.

VOLET, Jessica, « Les noces de Cana du cloître d'Abondance : lecture iconographique », *Art et artistes en Savoie : actes du XXXVII^e Congrès des sociétés savantes de Savoie, Thonon-les-Bains (Château de Ripaille), 19 et 20 septembre 1998, Thonon-les-Bains,* 2000, p. 147-156.

VORAGINE, Jacques de, BOUREAU, Alain (éd.), *La Légende dorée,* Paris, 2004.

WEINBERGER, Martin, « Nicola Pisano and the tradition of tuscan pulpito », *Gazette des Beaux-arts*, mars 1960, p. 129-146.

WEITZMANN, Kurt, « The Origin of the Threnos », *in* MEISS, Millard (éd.), *De artibus opuscula XL : essays in honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, p. 476-490.

WEITZMANN, Kurt, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago et Londres, 1971

WHITE, John, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space,* Boston, 1967.

WILPERT, Joseph, *Die romischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten*, *vom IV, bis XIII, Jahrhundert,* vol. II, frieberg im Bresgau, 1916.

WIELLE, Roger Van de, *La cathédrale Saint-Bavon à Gand*, Bruxelles, 1967.

WILKINS, David G., *Maso di Banco : a florentine artist of the early Trecento*, New York, 1985.

WINTERNITZ, Emanuel, « The Hours of Charles the Noble : Musicians and musical instruments », *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 52, n° 3, 1965, p. 84-91.

WIXOM, William, « The Hours of Charles the Noble », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 52, 1965, p. 50-83.

WIXOM, William D./DRAKE BOEHM, Barbara/QUANDT, Abigail (dir.), *Les Heures de Jeanne d'Evreux*, 3 vols, Lucerne, 1998-2000.

YOUNG, Karl, *The Drama of the Medieval Church*, vol. II, Oxford, 1933.

ZARNECKI, George, « The Coronation of the Virgin on a Capital from Reading Abbey », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* vol. 13 nº 1/2, 1950, p. 1-12

Catalogues d'exposition et catalogues de vente

1904

BOUCHOT, Henri, *L'exposition des primitifs français. La peinture en France sous les Valois,* cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale et Pavillon de Marsan, 1904.

1977

ROMANO, Giovanni (dir.), *Valle di Susa : arte e storia dall'XI al XVIII secolo*, cat. exp., Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1977.

1979

CASTELNUOVO, Enrico et ROMANO, Giovanni (dir.), *Giacomo Jaquerio et il gotico internazionale,* cat. exp., Turin, Palazzo Madama,1979.

1980

BERGEON, Ségolène (dir.), *Restauration des peintures,* cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 1980.

1986

MARILENA, Mosco (dir.), *La Maddalena tra sacro e profano da Giottoa De Chirico,* cat. exp., Florence, Palazzo Pitti, 1986.

1988

WIECK, Roger S. (dir.), *Time Sanctified : The Book of Hours in Medieval Art and Life, New York,* cat. exp., Baltimore, Walters Art Gallery, 1988.

1992

CAFFIN-CANNAT, Marie-Gabrielle (dir.), *D'ocre et d'azur : peintures murales en Bourgogne,* cat., exp., Dijon, Musée archéologique, 1992.

1993

STIRNEMANN, Patricia/DELAUNAY, Isabelle/MOENCH, Esther, *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque municipale d'Avignon, XI^e^-XVI^e^ siècles*, cat. exp., Avignon, Bibliothèque municipale, 1993.

AVRIL, François et REYNAUD, Nicole, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, cat. expo., Paris, BnF, 1993.

1994

Ottaway, John (dir.), *Entre Adriatique et Atlantique : Saint-Lizier au premier âge féodal,* cat. exp., Saint-Lizier, 1994.

DALARUN, Jacques et RIGAUX, Dominique (dir.), *Beauté et pauvreté : l'art chez les clarisses de France,* cat., exp., Paris, Mairie du V^e^ arrondissement, 1994.

1998

SOTHEBY'S, *Western Manuscripts and Miniastures : to be sold with the Burdett Psalter,* auc. cat., Londres, 1998.

1999

CANOVA, Giordana et FEDERICA, Toniolo (dir), *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento,* cat. exp., Padoue, Palazzo della ragione et Rovigo, Accademia dei Concordi, 1999.

2000

AIUTO, Francesco de/MORELLO, Giovanni/M. PIAZZONIM, Ambrogio (dir.), *I Vangeli dei Popli : La Parpla e l'immagine del Cristo nellle culture e nela storia,* cat. exp., Cité de Vatican, Palazzo della Cancelleria, 2000.

La Musique et les arts figurés en Espagne, cat. exp., Castres, Musée Goya, 2000.

2001

PERROT, Françoise (dir.), *Espérance : le mécénat religieux des ducs de Bourbon,* cat. exp., Souvigny, Musée municipal, 2001.

NATALE, Mauro (dir.), *El renacimiento mediterráneo : viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV.,* cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza et Valence, Museu de Belles Arts, Madrid, 2001.

Ars vivendi, ars moriendi, cat, exp., Cologne, Kolumba, 2001-2002.

2002

CASTELNUOVO, Enrico et GRAMATICA, Francesca de, *Il gotico nelle Alpi : 1350-1450*, cat. exp., Trente, Castello del Buonconsiglio, 2002.

2004

TABURET-DELAHAYE, Élisabeth (dir.), *Paris, 1400, les arts sous Charles VI,* cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2004.

Le dévoilement de la couleur. Relevés et copies de peintures murales du Moyen Âge et de la Renaissance, cat. exp., Paris, Musée des monuments français, 2004-2005.

THIEBAUT, Dominique/LORENTZ, Philippe/MARTIN, François-René, *Primitifs français. Primitifs français : découvertes et redécouvertes,* cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2004.

2005

DÜCKERS, Rob et ROELOFS, Pieter (dir.), *The Limbourg Brothers : Nijmegen Masters at the French Court, 1400-1414*, cat. exp., Nimègue, Museum Het Valkof, 2005.

MEDICA, Massimo (dir.), *Giotto e le arti a Bologna : al tempo di Bertrando del Poggetto,* cat. exp., Bologne, Museo Civico Medievale, 2005-2006.

2006

PAGELLA ,Enrica, /ROSSETTI BREZZI, Elena/CASTELNUOVO, Enrico (dir.), *Corti e Città : arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali,* cat. exp., Turin, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 2006.

2007

NASH, Susie/BORCHERT, Till-Holger/HARRIS, Jim, *André Beauneveu : artiste des cours de France et de Flandre,* cat. exp., Bruges, Musée Groningen, 2007.

LEDUC-GUEYE, Christine, *D'intimité, d'éternité : la peinture monumentale en Anjou au temps du roi René,* cat. exp., Angers, collégiale Saint-Martin d'Angers, 2007-2008.

2008

HUSBAND, Timothy Bates, *The art of illumination : the Limbourg brothers and the Belles heures of Jean de France, Duc de Berry,* cat. exp., New York, Paul Getty Museum et Metropolitan Museum of Art, 2008-2009.

2010

BASILE, Giuseppe (dir.), *I colori di Giotto. La basilica di Assisi : restauro e restituzione virtuale,* cat. exp., Assise, Basilica di San Francesco et Palazzo del Monte Frumentario, 2010.

2012

Bologne et le Pontifical d'Autun : chef-d'œuvre inconnu du premier Trecento 1330-1340, cat. exp., Autun, musée Rolin, 2012.

GROLLEMUND, Hélène et TORRES Pascal (dir.), *Les Belles heures du duc de Berry,* cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2012.

2013

BAIOCCO, Simone et BERARDO, Manuele (dir.), *Saints des hommes. L'image des saints dans les Alpes occidentales à la fin du Moyen Âge,* cat. exp., Milan, 2013.

2015

NATALE, Mauro et ROMANO, Serena (dir.), *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, Milano al centro dell'Europa,* cat. exp., Milan, Palazzo Reale, 2015.

Dictionnaires

AMALVI, Christian (dir.), *Dictionnaire biographique des historiens français et francophones. De Grégoire de Tours à Georges Duby*, Paris, 2004.

BARRAL I ALTET, Xavier (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, 2003.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, 1997.

Encyclopædia Universalis [en ligne]. URL : http://www.universalis-edu.com.acces-distant.bnu.fr/encyclopedie

KIRSCHBAUM, Engelbert et BANDMANN, Günter (dir.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 1-4, Rome/Fribourg/Bâle/Vienne, 1968-1972.

MONTCLOS, Xavier de (dir.), *Dictionnaire du monde religieux dans la France contemporaine, vol. 6 : Lyon, le Lyonnais, le Beaujolais*, Paris, 1994.

ROBERTS, Hélène E., *Encyclopedia of Comparative Iconography : themes depicted in works of Art*, vol. 1, Chicago, 1998.

SACHS, Hannelore/BADSTÜBNER, Ernst/NEUMANN, Helga, *Wörterbuch der christlichen Ikonographie*, Regensburg, 2005.

SIKART. Lexikon zur Kunst in der Schweiz, dictionnaire en ligne, consultée en 2017. URL : http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=9606320

Documents inédits

BOUQUIN, Robert, *Constatations techniques* (rapport non publié, conservé par le restaurateur [1996]), Gange, transmit par le restaurateur.

BOUQUIN, Robert, *Loire, Saint-Bonnet-le-Château, Collégiale, Restauration des peintures murales de la chapelle basse,* 1997, Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Section des objets mobiliers, cote 97/39/120, Rapport n° 1940.

DANGAS, Isabelle, *Rapport des travaux de restauration des peintures du cloitre d'Abbaye d'Abondance,* 1992, Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Section des objets mobiliers, cote 1997/039/120, Rapport n° 1931.

GRANGE-CHAVANIS, Jean-François et CARCEL, Anne, *Saint-Bonnet-le-Château ancienne collégiale. Projet de restauration intérieure, projet de restauration du parvis du perron. Étude préalable*, 1994, Lyon, Direction régionale des affaires culturelles Auvergne Rhône-Alpes.

HERMANES, Théo-Antoine*, Rapport de la restauration des peintures. Temple Saint-Gervais peintures,* 1972, Genève, Office cantonal de l'énergie - Département de l'aménagement, du logement et de l'énergie.

HURAULT, Philippe, photos de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château en 1952, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine - Collection du Musée des monuments français.

Inventaire du Musée des monuments français (Saint-Floret), Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, n° d'inv. P. 166.02L.

Laboratoire de recherche des monuments historiques, *Église Saint-Oyen, Chapelle de la Vierge. Peintures murales (XIV^e siècle) : étude stratigraphique, analyses physico-chimiques et microbiologiques*, 2 vols Champs-sur-Marne, 1998, Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, section des objets mobiliers, cote 89/01/27, 0899, Rapport n° 1046A

Laboratoire de recherche des Monuments historiques, *Saint-Bonnet-le-Château, 42 Loire (Rhône-Alpes) Collégiale, crypte Peintures murales, XV^e siècle : étude stratigraphique et analyses physico-chimiques,* 1997, Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, section des objets mobiliers, cote 1997/039/0136, 2282, Rapport n° 1023A.

LEGRAND, Didier, Atelier, *Étude préalable, Conservation, Restauration, Allier Souvigny Église Saint-Pierre Saint-Paul. Rapport et protocole d'intervention, restauration de la chapelle vieille 1, Lot n° 2 décors peints tranche ferme,* juin 2014 ; *2, Photo, Lot n°°2 Décors peints tranche ferme,* juin 2014 *; Photo, Lot n° 2 décors peints tranche conditionnelle,* avril 2015, transmit par le restaurateur.

LIONEL MOULINIER, Brice, *Rapport de l'étude générale des décors peints,* 1986, transmit par le Musée de Saint-Antoine-l'Abbaye.

MALBREL CONSERVATION, *Rapport des travaux exécutés. Restauration des décors peints Chapelle Notre-Dame,* 2012, consulté à la Marie de Meillonnas.

Ministère de la culture et de la Communication, *Convention de patrimoine de la Collégiale de Saint-Bonnet-le-Château,* 1922, Pairs, Bureau de la conservation du patrimoine mobilier et instrumental, n° Mérimée : PA00117578, 042-SAINT-BONNET-LE-CHATEAU, cote Valois : 42204 2 002.

YPERMAN, Louis-Joseph, relevés des peintures murales de la crypte de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château en 1895, Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, cote 1996/089.

YPERMAN, Louis-Joseph, relevés des peintures murales de la crypte de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château en 1924, Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, cote 1996/08.

INDEX

Lieux des édifices

(Saint-Bonnet-le-Château, au cœur de cette étude, ne figure pas à l'index)

Abondance, 176, 208, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 248, 249, 250, 251, 252
Assise, 68, 69, 75, 100, 149
Avignon, 11, 16, 26, 110, 132, 150, 171, 173, 174, 175, 176, 189, 193, 207, 212
Barcelone, 12
Bessans, 72
Bourg-Dun, 45
Bourges, 137, 144, 145, 148, 175, 190, 191, 201, 202, 221, 272, 301
Brescia, 99
Buttigliera Alta, 53, 175, 186, 196, 225
Campo Santo, 67
Chieri, 73, 200, 235
Cleppé, 48
Cossé-en-Champagne, 45
Coudrecieux, 45
Ennezat, 64, 112, 214, 259, 270, 271, 272, 273, 276, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 291, 292, 293, 294
Fénis, 59, 204, 208, 232, 234, 247, 248
Florence, 14, 70, 95, 167, 282
Fontevraud-L'Abbaye, 124
Genève, 14, 45, 101, 105, 110, 175, 177, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 195, 199, 202, 203, 208, 223, 224, 233, 234, 237, 242, 243
Grézillé, 76
Hautecombe, 175, 176, 253
Kernascléden, 45
La Brigue, 73
La Chaise-Dieu, 17
La Clayette, 45
La Ferté-Milon, 93, 94
Lanslevillard, 72
Le Gloucestershire, 92
Le Mans, 38, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 87, 89, 106, 113, 123, 124, 125, 127, 129, 132, 133, 134, 135, 172, 193, 238, 266, 267, 268, 269, 294, 301, 302, 303
Manta, 204, 208, 234, 247
Mantes-la-Jolie, 76
Massa Fermana, 57
Mehun-sur-Yèvre, 137, 139
Meillonnas, 175, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 211, 225, 251
Montbrison, 10, 40
Montreuil-Bellay, 45
Padoue, 56, 68, 69, 75, 80, 162, 163, 168, 179, 181, 299
Paris, 92, 93
Peć, 80, 81
Pecetto Torinese, 55, 249
Pénitents (Peillon), 72
Pianezza, 59, 187, 207, 234, 235, 239
Piémont, 185, 208, 221, 235
Pise, 67
Poitiers, 144
Ripaille, 111, 185, 221
Romans-sur Isère, 95, 175, 186, 187, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 234, 258, 301, 302
Rome, 92, 99, 100
Rouen, 67, 81
Saint-Antoine-l'Abbaye, 175, 212, 213, 214, 217, 218

Saint-Cirgues, 76
Saint-Floret, 101, 112, 259, 277, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294
Saint-Lizier, 101
Saint-Nizier-de-Fornas, 35
Sauvagnat, 70
Sauvigneux, 48
Semur-en-Auxois, 127, 129, 131, 133
Senlis, 92
Sienne, 72, 80, 95, 163, 215
Souvigny, 40, 41, 77, 106, 112, 134, 259, 261, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 294, 301, 302, 303
Thonon, 185, 190, 221
Tournai, 45
Touvoie, 123
Valle à Ferentillo, 100
Venise, 60, 76
Vérone, 282
Vevey, 224
Vichy, 48
Villeneuve-lès-Avignon, 101, 189, 193
Volterra, 95

Noms des Artistes

Agnolo Bronzino, 128
Agnolo Gaddi, 14
Altichiero da Zevio, 68, 69, 75, 150, 163, 167, 168, 299, 300
Ambrogio Lorenzetti, 240
André Beauneveu, 13, 54, 63, 94, 110, 113, 115, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 147, 148, 172, 190, 194, 202, 203, 225, 272, 273, 289, 301
Andrea da Firenze, 14
Antonio Pisanello, 282
Anvelo da Imnonate, 254
Barna da Siena, 179
Bernardino Luini Dumenza, 10
Bernat Martorell, 12, 109
Carlo Crivelli, 57
Cimabue, 68, 75
Enguerrand Quarton, 180
Ernest Pignon-Ernest, 82
Filippo Brunelleschi, 297
Filippo Lippi, 57
Fra Angelico, 70, 93, 94, 162, 179
Giacomo Jaquerio, 14, 53, 54, 56, 58, 59, 72, 73, 95, 101, 105, 110, 175, 176, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 213, 225, 232, 233, 234, 235, 237, 239, 241, 242, 244, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 255, 258, 301, 302
Giotto di Bondone, 56, 68, 69, 71, 72, 75, 80, 100, 162, 165, 179, 181, 182, 201, 225, 226
Giovanni Battista Tiepolo, 102
Gregorio Bono, 175, 176, 253, 254, 256, 257
Guglielmetto Fantini, 55, 73, 249
Guillaume Bartolomé Vobis, 12, 15, 16, 109, 110, 301
Hugo van der Goes, 57
Jacquemart de Hesdin, 13, 64, 110, 113, 114, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 170, 172, 190, 194, 201, 281, 289, 290, 301
Jean Bapteur, 72, 175, 176, 219, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 246, 249, 250, 251, 253, 258, 277
Jean Colombe, 221
Jean d'Orléans, 11, 111, 130, 148
Jean de Beaumetz, 71
Jean de Bologne, 145
Jean de Bruges, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136
Jean Guillaume, 81
Jean Le Noir, 144, 145, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 166
Jean Malouel, 194
Jean Pucelle, 70, 76, 80, 96, 146, 152
Konrad Witz, 222, 233, 240
Les frères de Limbourg, 11, 13, 47, 64, 71, 113, 145, 166, 170, 174, 225, 233, 236, 272, 282, 284, 285
Lippo di Dalmasio, 164
Louis Vobis, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 109, 110, 300, 301, 302, 303
Maître d'Abondance, 101, 176, 223, 234, 237, 242, 246, 249, 252
Maître d'Égerton, 161, 170
Maître de la Mazarin, 57
Maître de la Trinité, 144, 146, 148
Maître de Luçon, 148
Maître de Rohan, 71
Maître des Initiales de Bruxelles, 14, 103, 110, 113, 115, 120, 148, 160, 161, 162, 163, 164,

165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 277, 301
Maître des Vierges d'humilités, 148
Maître du Jean Baptiste, 148
Maître du Remède de Fortune, 146
Maître Francke, 64
Masaccio, 69
Maso di Banco, 94
Matteo Giovannetti, 101, 106, 132, 150, 189, 193, 194, 201, 203, 239, 258, 301
Melchior Broederlam, 163
Niccolò di Giacomo, 160, 164, 165
Zanobi da Firenze, 162
Nicola Pisano, 67
Paul de Limbourg, 14
Péronet Lamy, 221
Pietro Lorenzetti, 69, 149
Pseudo Jacopino, 164
Pseudo-Jacquemart, 145, 147, 148, 154, 155, 272, 282
Robert Campin, 224, 240, 255
Robin Favier, 175, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 223, 258
Simone Martini, 9, 70, 76, 109, 163, 181, 225
Vitale da Bologna, 94

Cote des Manuscrits

Aix-en-Provence, Bibl. mun., ms. 22, 60
Amiens, Bibl. mun., ms. 200, 60
Aoste, Biblioteca del Capitolo, cod. 20, 186
Besançon, Bibl. mun., ms. 141, 60
Besançon, Bibl. mun., ms. 150, 60
Biblioteca Medicea Laurenziana de Florence, 143, 213
Bruxelles, KBR, ms. 10317-18, 221, 227
Bruxelles, KBR, ms. 11060-61, 13, 63, 93,103, 144, 147, 160, 289, 290
Chantilly, Musée Condé, ms. 51, 147
Chantilly, Musée Condé, ms. 65, 11, 13, 47, 64, 166, 174, 225, 282, 284, 288
Chantilly, Musée Condé, ms. 9, 81
Cité de Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1156, 80
Cité de Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 50 et 51, 144
Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 752, 89
Cleveland Museum of Art, ms. 64.40, 161, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 172, 301
Cologne, Kolumba, collection Renate König nº 4, 15, 112, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 142, 143, 157, 158, 159, 169, 170, 171, 172, 173, 223, 227, 228, 276, 277, 285, 301
El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5, 220, 221, 226, 227, 233, 236, 238, 254
Halle-Witterberg, Universitäts und Landes bibliothek Sachesen-Anhalt, ms I/D a/6, 219
La Haye, Museum Meermanno-Westreenianum, ms. 10 B 23, 130, 132
Lausanne, Archives cantonales vaudoises, inv. 559, 222
Londres, British Library, Add. 19.352, 79
Londres, British Library, Add. 29433, 163, 168
Londres, British Library, Harley 4951, 89
Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 71, 165
Madrid, Real Biblioteca del Palacio Real, ms. 2099, 166
Moscou, Узнай Москву, Cod. gr. 129d, 79
New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.2, 70, 76, 80
New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.1a, b, 64, 71, 118, 119, 122, 171, 225, 272
New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 346, 144, 146, 152, 158, 201
New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 515, 119
Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 144, 103, 115
Padoue, Biblioteca Capitolare, ms. Al, 165
Pairs, Bnf, Mss, Clairambault 640, 302
Paris, BnF, Est., Oa 11, f. 85-88, 132
Paris, BnF, Lat. 7211, 89
Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, 115, 137, 139, 140, 142, 144, 147, 151, 157, 272, 273, 289
Paris, BnF, Mss, Fr. 20082, 40
Paris, BnF, Mss, Fr. 22297, 18, 95
Paris, BnF, Mss, Fr. 242, 93
Paris, Bnf, Mss, Fr. 403, 130
Paris, BnF, Mss, Lat. 1052, 151
Paris, BnF, Mss, Lat. 10538, 57
Paris, BnF, Mss, Lat. 1118, 89
Paris, BnF, Mss, Lat. 1156A, 89
Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, 114, 121, 144, 145, 166, 193, 201, 281, 282, 290
Paris, BnF, Mss, Lat. 9428, 60
Paris, BnF, Mss, Lat. 9471, 71

Paris, BnF, Mss, NAF 1203, 53
Paris, BnF, Mss, NAF 24541, 96
Paris, BnF, Mss. 11560, 81
Paris, BnF, Réserve des livres rares, XYLO-5, 85
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, 89, 191, 202
Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, 176, 223, 227, 228, 236, 239, 250, 258
Toulouse, Bibl. mun., ms. 2882, 61
Trèves, Bibl. mun., Cod. 24, 85
Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, 97

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

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

THÈSE présentée par :

Yuko KATSUTANI

soutenue **en lettres 2019**

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

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

Les peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château. À la recherche de leur auteur (fin du XIV^e^-début du XV^e^ s.)

Volume II : illustrations

THÈSE dirigée par :

M. SCHURR, Marc Carel — Professeur à l'Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme. CIAVALDINI RIVIERE, Laurence — Professeur à l'Université Grenoble Alpes

M. LORENTZ, Philippe — Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne

---

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme. CLEMENTZ, Elisabeth — Maître de conférences à l'Université de Strasbourg

M. ELSIG, Frédéric — Professeur à l'Université de Genève

M. FLUM, Thomas — Professeur à l'Université de Franche-Comté

Volume II : illustrations

LISTE DES ABRÉVIATIONS……iv

Première partie : présentation

1.1 - Introduction 1
1.2 - Description 3
1.3 - Restauration et conservation 20

Deuxième partie : historique de la construction et commande princière..... 24

2.1 - Historique de la construction
2.2 - Commande princière

Troisième partie : motifs et programmes iconographiques

3.1 - Introduction de l'étude iconographique
3.2 - *Les Quatre Évangélistes* 28
3.3 - *L'Annonciation* 29
3.4 - *L'Annonce aux Bergers* 30
3.5 - *La Nativité* et *l'Adoration des Mages* 31
3.6 - *La Crucifixion* 32
3.7 - *Les Anges pleurants* 38
3.8 - *La Mise au tombeau* 39
3.9 - *Ponce Pilate, les Pharisiens et les soldats*
3.10 - *L'Apparition du Christ à Marie-Madeleine* 41
3.11 - *Les Anges musiciens* (*L'Assomption*) 42
3.12 - *Le Couronnement de la Vierge* 43
3.13 - *L'Enfer* 47
3.14 - Décor architectural en trompe-l'œil 48
3.15 - Décor d'acanthes 50
3.16 - Conclusion de l'étude iconographique

Quatrième partie : étude stylistique

4.1 - Introduction de l'étude stylistique

4.2 - Étude comparative avec l'art franco-flamand et du Maître des Initiales de Bruxelles

4.2.1 - Introduction

4.2.2 - *Livre d'heures de Cologne*, Kolumba, collection de Renate König nº 4 51

4.2.3 - Le Mans, cathédrale Saint-Julien, chapelle de la Vierge 65

4.2.4. - André Beauneveu et le *Psautier de Jean de Berry* 75

4.2.5 - Jacquemart de Hesdin 79

4.2.6 - Maître des Initiales de Bruxelles (Giovanni di fra Silvestro) 87

4.2.7 - Conclusion de la comparaison avec l' l'art franco-flamand et du Maître des Initiales de Bruxelles

4.3 - Étude comparative avec des peintures du courant avignonnais de la Savoie

4.3.1 - Introduction

4.3.2 - Meillonnas (Ain), église Saint-Oyen, chapelle Notre-Dame 98

4.3.3 - Giacomo Jaquerio, *Anges musiciens* provenant de la chapelle des Machabées de Genève ..... .112

4.3.4 - Giacomo Jaquerio, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso ... 119

4.3.5 - École de Giacomo Jaquerio, *Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien*, Romans-sur-Isère, collégiale Saint-Barnard, chapelle du Saint-Sacrement 133

4.3.6 - Robin Favier ? *la Crucifixion*, Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle Saint-Paul l'Érimite 139

4.3.7 - Jean Bapteur 145

4.3.8 - Abondance, cloître de l'abbaye Notre-Dame-de-l'Assomption 149

4.3.9 - Genève, Temple de Saint-Gervais, chapelle de Tous-les-Saints 162

4.3.10 - Gregorio Bono ? *le Calvaire*, abbaye d'Hautecombe 173

4.3.11 - Conclusion de l'étude comparative avec des peintures du courant avignonnais de la Savoie

4.4 - Étude comparative avec des peintures régionales

4.4.1 - Introduction

4.4.2 - Souvigny, prieurale Saint-Pierre-et-Saint-Paul, Chapelle vieille 176

4.4.3 - Ennezat, *le Jugement dernier*, collégiale Saint-Victor et Sainte-Couronne 186

4.4.4 - Le *Dit des trois morts et des trois vifs* de la collégiale Saint-Victor et Sainte-Couronne d'Ennezat 196

4.4.5 - Saint-Floret, église du Chastel (église haute) 200

4.4.6 - Conclusion de l'étude comparative avec des peintures régionales

Cinquième partie : conclusion générale.....210

5.1 - Un concept opératoire : « la projection inversée »

5.2 - Des dramaturgies différentes : la *Crucifixion* d'Altichiero et celle de Saint-Bonnet

5.3 - L'itinéraire hypothétique de Louis Vobis, peintre de Saint-Bonnet

5.4 - La commande de Saint-Bonnet : la dernière étape d'une ambition dynastique plus Vaste

ANNEXE……211
SOURCES DES FIGURES……...215

LISTE DES ABREVIATIONS

Add. : additional
Ap. : Apocalypse
av. J.-C. : avant Jésus Christ
Bib. mun. : Bibliothèque municipale
BnF : Bibliothèque nationale de France (Paris)
cm : centimètres
cat. exp. : catalogue d'exposition
cf. : confère
cl. : cliché
Cod. : codex
col. : colonne
dir. : directeur
éd. : éditeur
Est. : Département des Estampes (BnF)
f. : folio
fasc. : fascicule
Fig. : figure
Fr. : Français
gr. : grec
Jn : Jean
KBR : Bibliothèque royale Albert I^{er} (Belgique)
Lat. : Latin
Lc : Luc
m : mètres
Mc : Marc
MIB : Maître des Initiales de Bruxelles
mm : millimètre
ms. : manuscrit
Mss : Département des manuscrits (BnF)
Mt : Matthieu
NAL : Nouvelle Acquisition Latine
NAF : Nouvelle Acquisition Française
n° : numéro
n.s. : nouvelle série
op. cit. : *opus citatum*

Liste des abréviations

p. : page
Ps. : Psaume
rééd. : réédité
réimpr. : réimprimé
s. : siècle
ser. : série
t. : tome
v : verso
vol. : volume
Vat. : Vatican

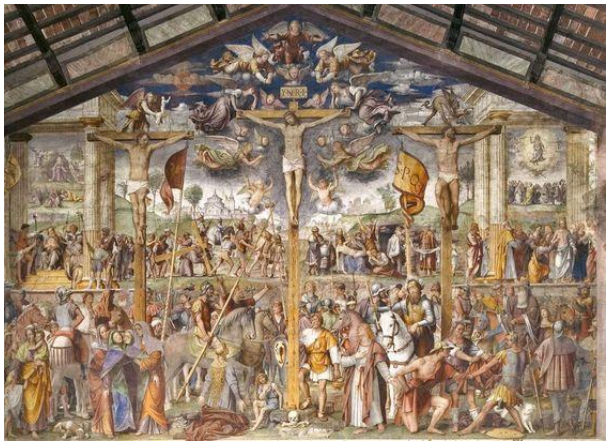


Fig. 1 : Bernardino Luini, *Crucifixion*, 1529, fresque, Lugano, Chiesa di Santa Maria degli Angeli

Fig. 2 : Jean d'Orléans, *Parement de Narbonne*, vers 1375-1378, grisaille à l'encre noire sur soie blanche, Paris, Musée du Louvre

Fig. 3 : les frères de Limbourg, *Couronnement de la Vierge* des *Très Riches Heures du duc de Berry*, 1411/12-1416, enluminure, 29 x 10 cm, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 60v

Fig. 4 : Bernat Martorell, *Jugement de saint Georges par le proconsul Dacien*, un des panneaux d'un polyptique, vers 1435, huile sur bois, 107 x 53 cm, Paris, Musée du Louvre

Fig. 5 : Maître de Boucicaut, Jacquemart de Hesdin ou Jean Petit ? *Adoration des Mages* des *Très belles Heures de Jean de Berry*, avant 1402, enlumineur, Bruxelles, KBR, ms. 11060-61, p. 90

Fig. 6 : peintre flanco-flamand, *Vierge à l'Enfant*, vers 1400-1410, 21 x 14 cm, *tempera* sur bois, fond d'or, Paris, Musée du Louvre

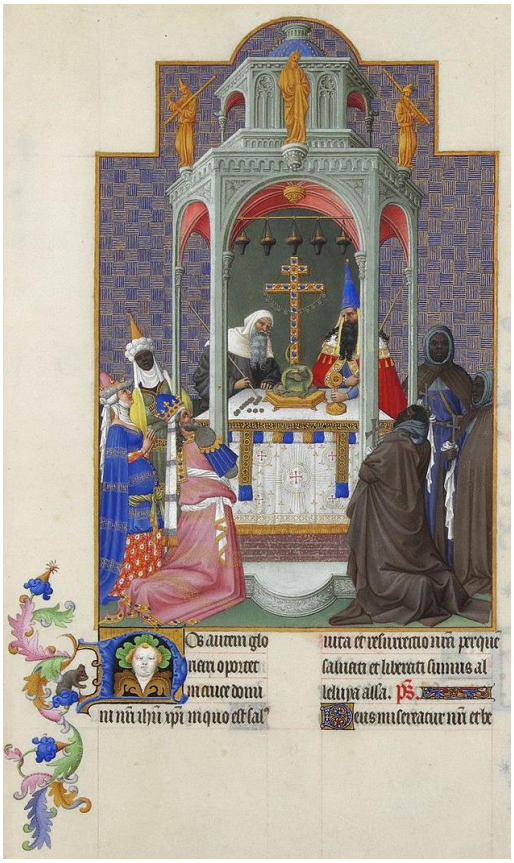


Fig. 7 : les frères de Limbourg, *Exaltation de la Sainte-Croix* des *Très Riches Heures du duc de Berry*, 1411/12-1416, enluminure, 29 x 10 cm, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 193

Fig. 8 : Paul de Limbourg, *Saint Marc* de la *Bible moralisée*, fragment : Genèse à Isaïe, XXII, 16, début du XV^e^ s., enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 166, f. 1

Fig. 9 : Duccio di Buoninsegna, *Noli me tangere*, un des pannaux de la *Maesta*, 1308-1311, *tempera* sur bois, 51 x 57 cm, Sienne, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo

1.2 - Description de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château

Fig. 10 a : collégiale de Saint-Bonnet, vue occidentale

Fig. 10 b : collégiale de Saint-Bonnet, façade nord

Fig. 10 c : corniche de la chapelle Notre-Dame de Lourdes sur le façade nord

Fig. 10 d : collégiale de Saint-Bonnet, façade occidentale

Fig. 10 e : collégiale de Saint-Bonnet, portail ouest

Fig. 10 f : collégiale de Saint-Bonnet, façade sud

Fig. 10 g : collégiale de Saint-Bonnet, porche de l'entrée sud des chapelles basses

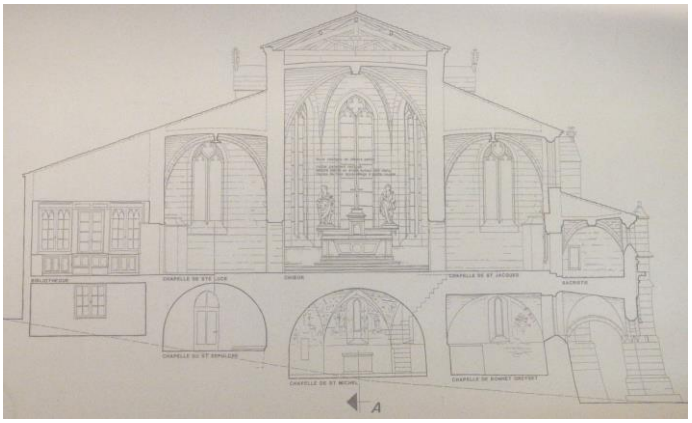


Fig. 10 h : coupe transversale de la collégiale de Saint-Bonnet

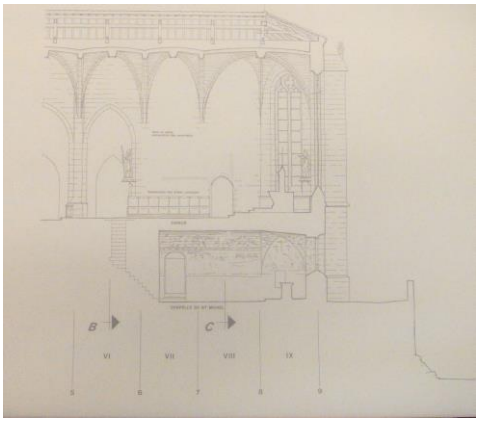
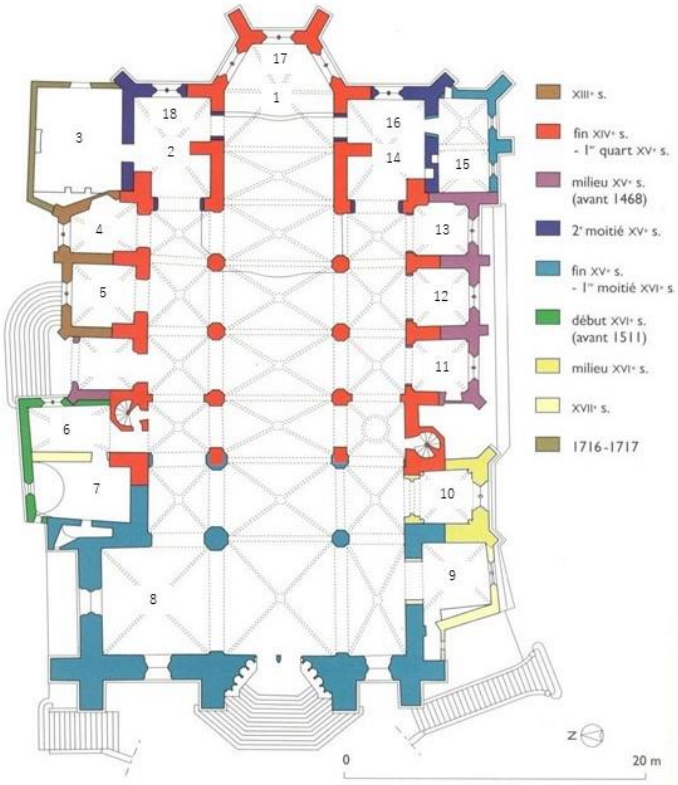


Fig. 10 i : coupe longitudinale de la collégiale de Saint-Bonnet



1. chœur de l'église
2. chapelle Sainte-Luce
3. bibliothèque
4. chapelle Notre-Dame-de-Lourdes
5. chapelle du Sacré-Cœur
6. chapelle Saint-André
7. ancienne sacristie
8. chapelle des Fonts-baptismaux
9. chapelle des momies
10. chapelle Saint-Éloi
11. chapelle Saint-François-Régis
12. chapelle de la Vierge
13. chapelle Saint-Joseph
14. chapelle Saint-Jacques
15. sacristie
16. chapelle de Bonnet Greyset (chapelle basse)
17. chapelle Saint-Michel (chapelle basse)
18. chapelle du Saint-Sépulcre (chapelle basse)

Fig. 10 j : plan chronologique de la collégiale de Saint-Bonnet, d'après le relevé de M. Grange-Chavanis, 1994

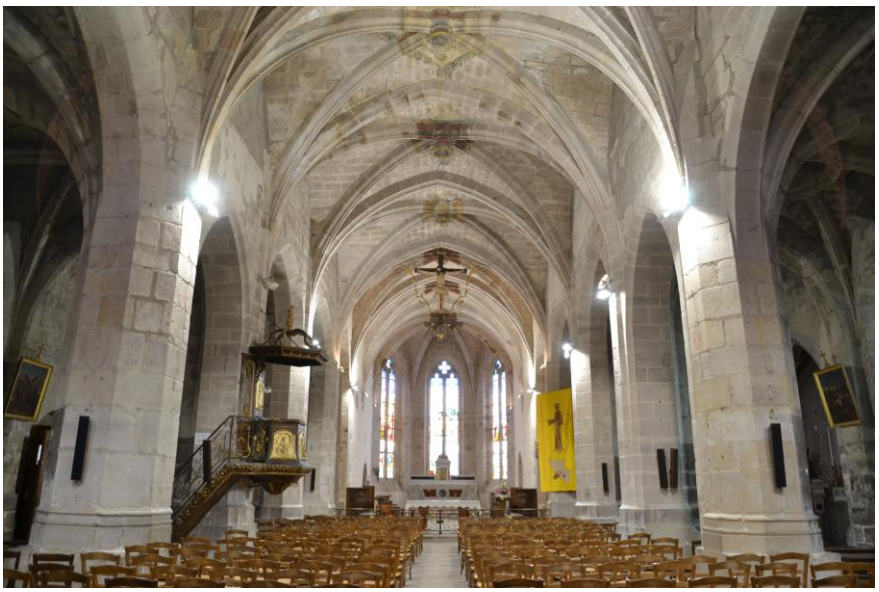


Fig. 10 k : collégiale de Saint-Bonnet, nef centrale (1)

Fig. 11 : chapelle Notre-Dame-de-Lourdes (4)

Fig. 12 : chapelle du Sacré-Cœur (5)

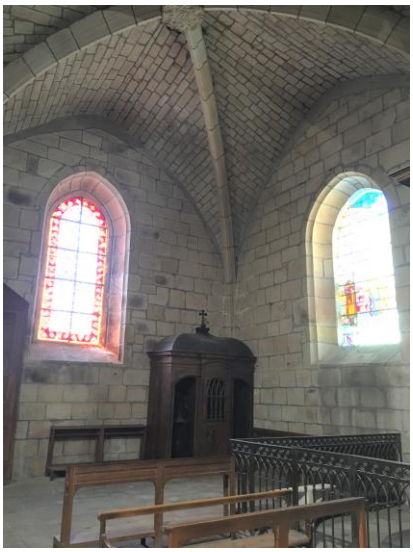


Fig. 13 : chapelle des Fonts-baptismaux (8)

Fig. 14 : chapelle des momies (9)

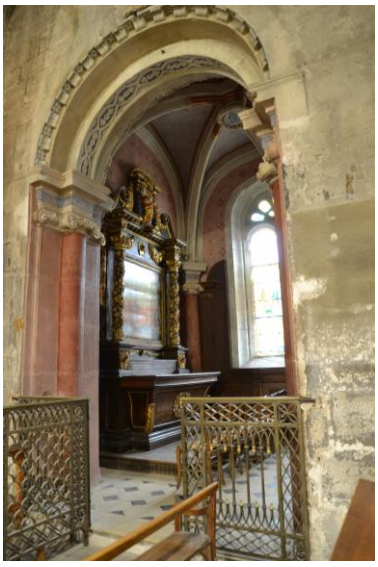


Fig. 15 : chapelle Saint-Éloi (10)

Fig. 16 : chapelle Sant-François-Régis (11)

Fig. 17 : chapelle de la Vierge (12)

Fig. 18 : chapelle Saint-Joseph (13)

Fig. 19 : bibliothèque (3)

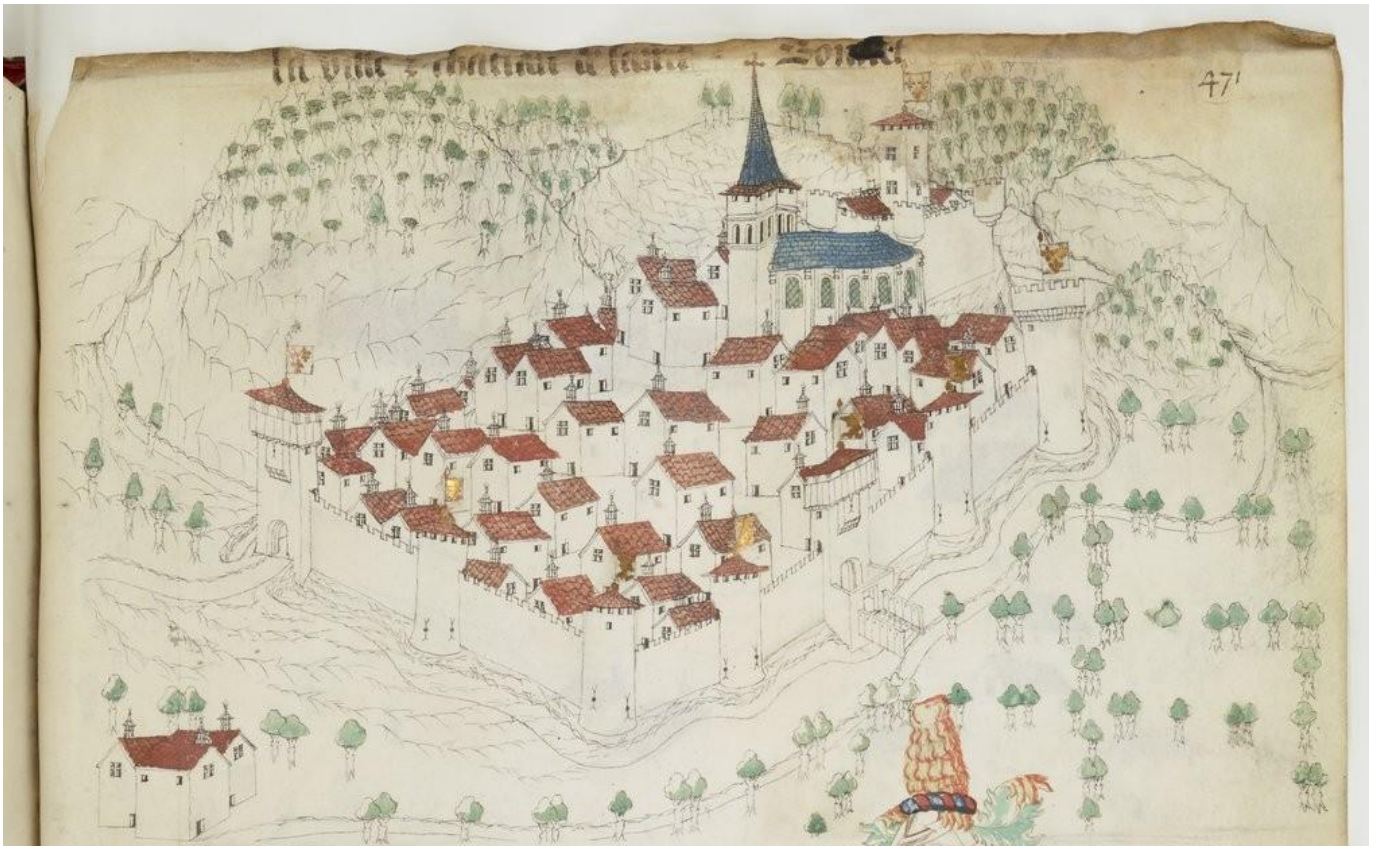


Fig. 20 a : Saint-Bonnet-le-Château dans l'*Armorial d'Auvergne, Bourbonnais et Forez de Guillaume Revel,* vers 1456, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 22297, p. 471

Fig. 20 b : *Louis II de Bourbon et Anne Dauphine* dans l'*Armorial d'Auvergne, Bourbonnais et Forez de Guillaume Revel,* vers 1456, enluminure, 35 x 28 cm, Paris, BnF, Mss, Fr. 22297, p. 15

Fig. 21 : voûte de l'église

Fig. 22 : sixième travée du vaisseau central

Fig. 23 a : septième travée du vaisseau central

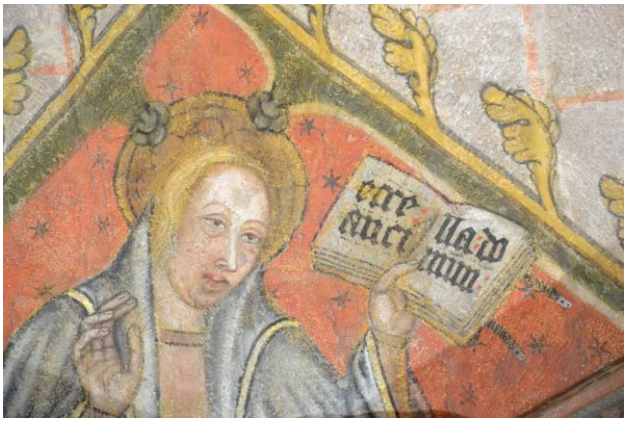
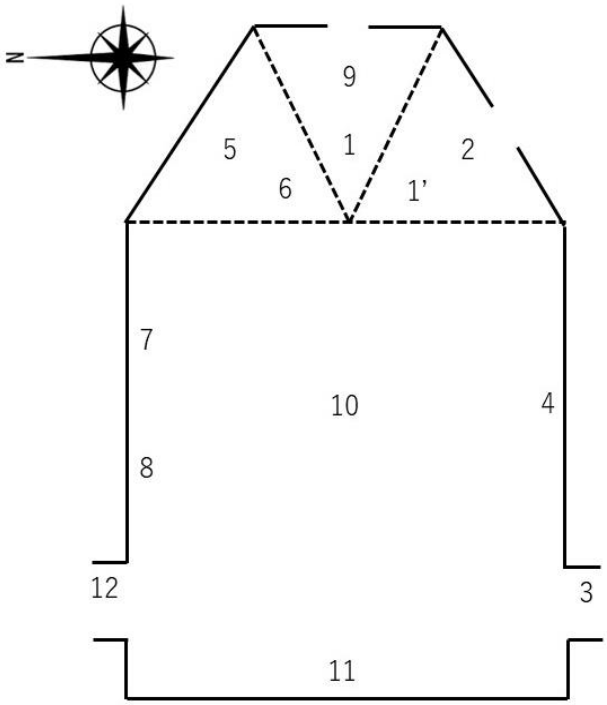


Fig. 23 b : détail de la fig. 23 a, la *Vierge*

Fig. 24 a : huitième travée du vaisseau central

Fig. 24 b : détail de la fig. 24 a, *Dieux le Père*



1. *Les Quatre Évangélistes*
2. *Annonciation*
3. *Annonce aux Bergers*
4. *Nativité* et *Adoration des Mages*
5. *Crucifixion*
6. *Anges pleurants*
7. *Mise au tombeau*
8. *Ponce Pilate, les Pharisiens et les soldats*
9. *Apparition du Christ à Marie-Madeleine*
10. *Anges musiciens*
11. *Couronnement de la Vierge, en présence de sainte Catherine, des saints Pierre, Michel et Jean Baptiste et des donateurs*
12. *Enfer*

Fig. 25 a : plan de la chapelle Saint-Michel

Fig. 25 b : chapelle Saint-Michel

Les Quatre Évangélistes

Fig. 26 : *Saint Matthieu* (1)

Fig. 27 : *Saint Jean* (1)

Fig. 28 : *Saint Marc* (1')

Fig. 29 : *Saint Luc* (1')

Fig. 30 : *Annonciation* (2)

Fig. 31 : *Annonce aux bergers* (3)

Fig. 32 : *Nativité* et *Adoration des Mages* (4)

Fig. 33 : *Crucifixion* (5) et *Anges pleurants* (6)

Fig. 34 : *Ponce Pilate, les Pharisiens et les soldats* (à gauche) (8) et *Mise au tombeau* (7) (à droite)

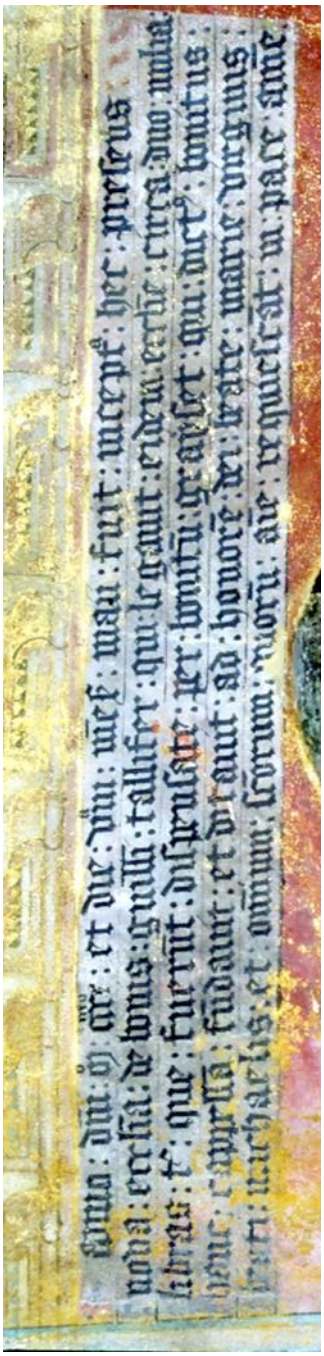


Fig. 35 : inscription de la fondation

Fig. 36 : *Apparition du Christ à Marie-Madeleine* (9)

Est

1 5

2 6

Sud Nord

3 7

4 8

Ouest

1. ange avec luth
2. ange avec mandore
3. ange avec psaltélion
4. ange avec clavicorde
5. ange avec vielle
6. ange avec rebec
7. ange avec harpe
8. ange avec orgue

Fig. 37 : *Anges musiciens* (10)

Fig. 38 : *Couronnement de la Vierge, en présence de sainte Catherine, des saints Pierre, Michel et Jean Baptiste et des donateurs* (11)

Fig. 39 : *Enfer* (12)

Fig. 40 : pierre tombale de Bonnet Greyset

Fig. 41 : balustrade en bois du XVII[e] s., chapelle de Bonnet Greyset

Fig. 42 : haut de la voûte de la chapelle de Bonnet Greyset

Fig. 43 : décor peint, paroi est de la chapelle de Bonnet Greyset

Fig. 44 : bassin contre le mur est de la chapelle de Bonnet Greyset

Fig. 45 : épitaphe de Bonnet Greyset, paroi ouest de la chapelle de Bonnet Greyset

Fig. 46 : blason de la confrérie du Gonfalon surmonté des armoiries de la famille Reymon, paroi nord de la chapelle de Bonnet Greyset

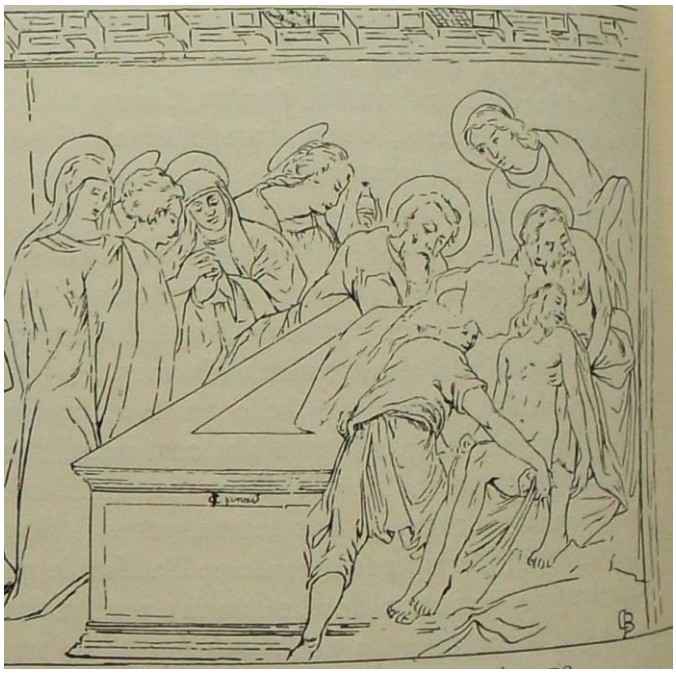


Fig. 47 : Charles Beauverie, dessin de la *Mise au tombeau* de la chapelle basse de Saint-Bonnet, avant 1900

Fig. 48 : Louis-Joseph Yperman, relevé du *Couronnement de la Vierge* de la chapelle basse de Saint-Bonnet, 1895, aquarelle

Fig. 49 : photo du *Couronnement de la Vierge* de la chapelle basse de Saint-Bonnet, avant 1900

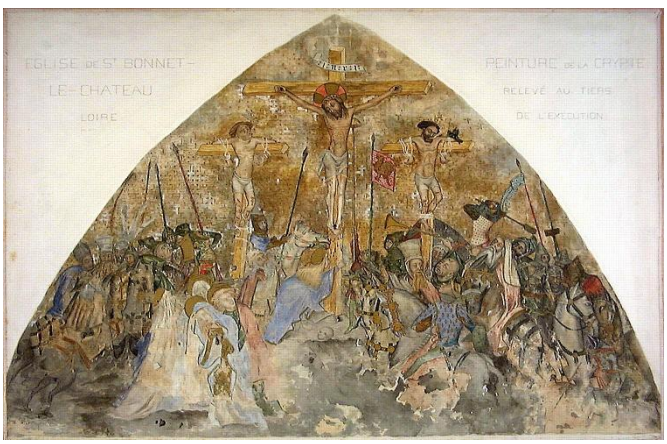


Fig. 50 : Louis-Joseph Yperman, relevé de la *Crucifixion* de la chapelle basse de Saint-Bonnet, 1895, aquarelle

Fig. 51 : Charles Beauverie, dessin de la *Nativité* et de l'*Adoration des Mages* de la chapelle basse de Saint-Bonnet, avant 1900

Fig. 52 : Philippe Hurault, photo de la *Mise au tombeau* de la chapelle basse de Saint-Bonnet, 1952

Fig. 53 : état actuel de la *Mise au tombeau*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

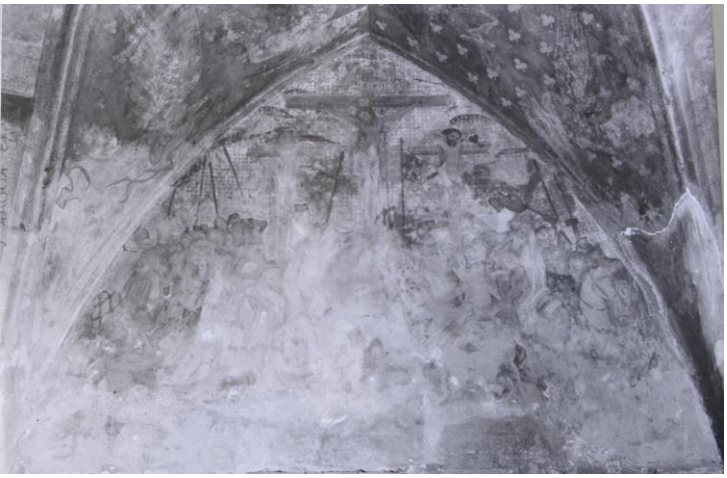


Fig. 54 : Philippe Hurault, photo de la *Crucifixion* de la chapelle basse de Saint-Bonnet, 1952

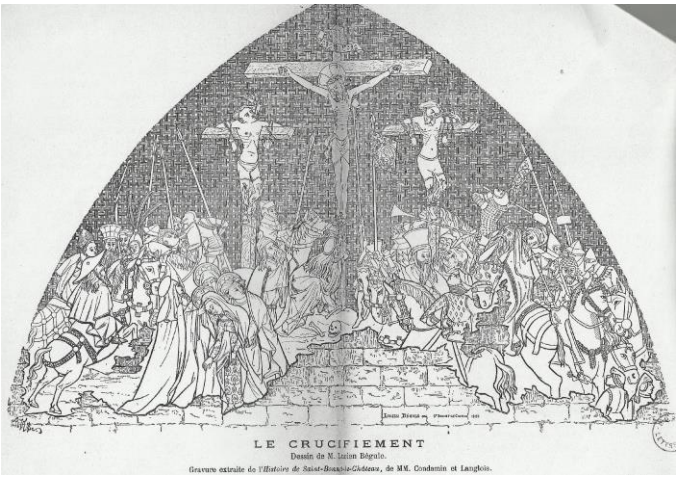


Fig. 55 : Lucien Bégule, dessin de la *Crucifixion* de la chapelle basse de Saint-Bonnet, avant 1886

Fig. 56 : Louis-Joseph Yperman, relevé de la *Nativité* et de l'*Adoration des Mages* de la chapelle basse de Saint-Bonnet, aquarelle, 1924

Fig. 57 : Marcel Nicaud, photo de la *Nativité* et de l'*Adoration des Mages* de la chapelle basse de Saint-Bonnet, avant la restauration de Marcel Nicaud en 1959

Fig. 58 : détail de *Ponce Pilate, les Pharisiens et les soldats*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 59 : détail des *patriarches et des prophètes*,1539, peinture murale restaurée par Louis-Joseph Yperman en 1899, Chambolle-Musigny, église Sainte-Barbe, première travée de la paroi sud

Fig. 60 : détail de l'*Annonciation*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 61 : détail du *Couronnement de la Vierge*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 62 : détail de l'*Adoration des Mages*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 63 : détail de *Saint Luc*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 64 : détail de la *Nativité*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 65 : détail de l'*Annonce aux Bergers*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 66 : détail des *Anges pleurants*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 67 : Guillaume Taillefer, Bonnet Greyset et son épouse ou sa fille et sainte Catherine et saint Pierre du *Couronnement de la Vierge*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 68 : Jean Greyset et saint Jean Baptiste du *Couronnement de la Vierge*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 69 a : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

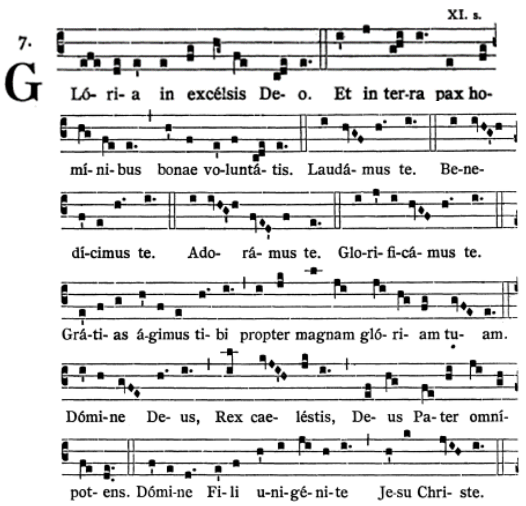



Fig. 69 b : Gloria IX (de l'ordinaire des fêtes mariales)

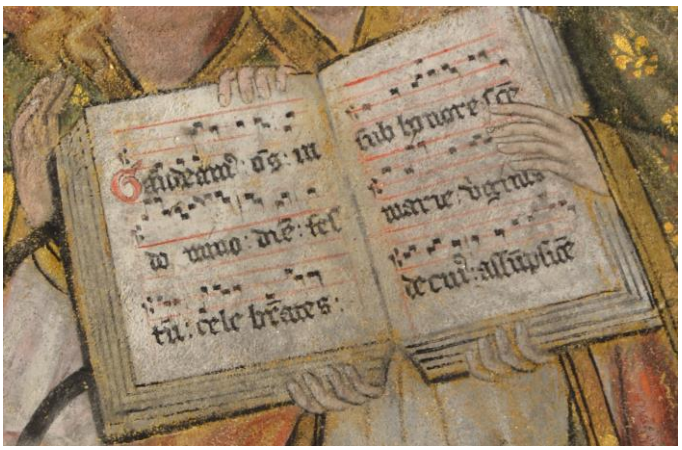



Fig. 70 a : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

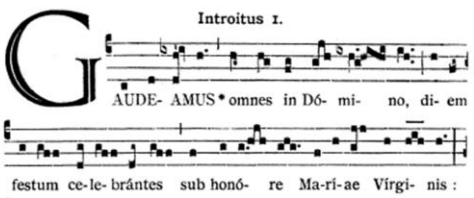


Fig. 70 b : introït de la messe de la fête de l'Assomption (Assumptio Mariae)

Fig. 71 : ceintures d'*Espérance* et armes des ducs de Bourbon, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

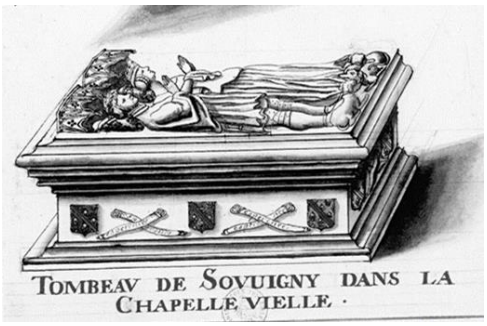


Fig. 72 a : dessin représentant le tombeau de Louis II et d'Anne Dauphine, collection de François Roger de Gaignières (1642-1715), avant 1711, dessin à l'aquarelle sur papier, Paris, BnF, Mss, Clairambault 640, f. 262

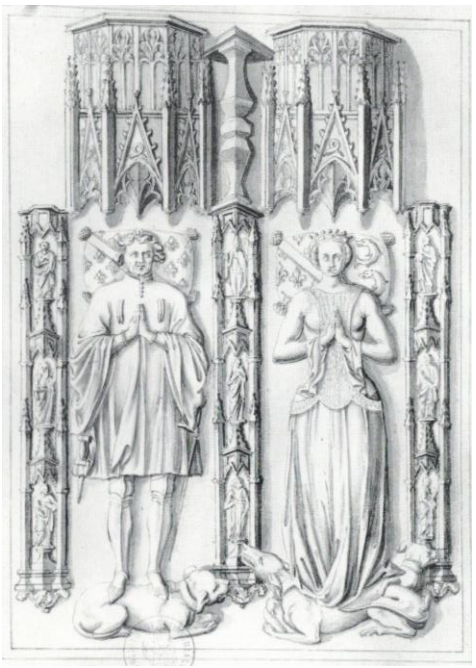


Fig. 72 b : dessin représentant le tombeau de Louis II et d'Anne Dauphine, collection de François Roger de Gaignières (1642-1715), avant 1711, dessin à l'aquarelle sur papier, Paris, BnF, Mss, Clairambault 640, f. 41

Fig. 73 : tombeau de Louis II et d'Anne Dauphine, Souvigny, prieurale Saint-Pierre et Saint-Paul, Chapelle vieille, commandé dans la première décennie du XV^e^ s.

Fig. 75 : *Couronnement de la Vierge*, revers du dais placé à la tête du gisant de Louis II de Bourbon, commandé dans la première décennie du XV^e^ s.

Fig. 74 : miniature représentant *Louis II de Bourbon accompagné des membres de son ordre de l'Ecu d'or* dans les *Hommages du comté de Clermont-en-Beauvaisis*, dessin aquarellé et enluminé sur parchemin, copie pour François Roger de Gaignières (1642-1715) d'après un manuscrit original perdu des premières années du XV^e^ s., Paris, BnF, Mss, Fr. 20082, f. 171

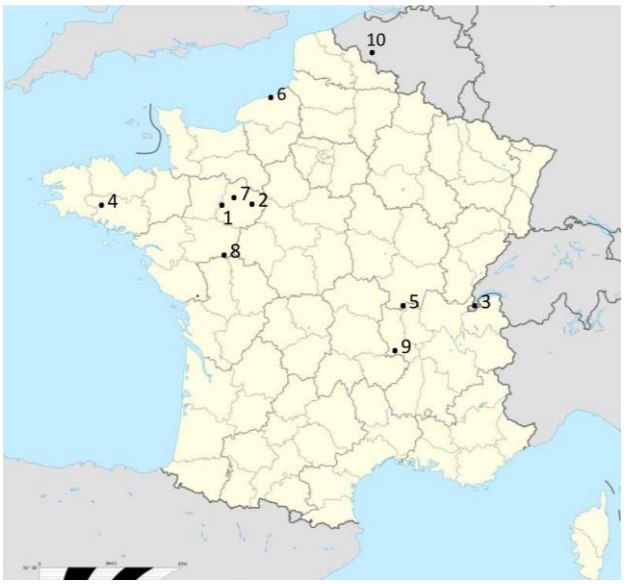


Fig. 76 : carte des voûtes avec pour sujet les *Anges musiciens*

1. Cossé-en-Champagne, Pays de la Loire, église Notre-Dame, XV^e^ s.
2. Coudrecieux, Pays de la Loire, église Saint-Martin-des-Loges, 1485-XVI^e^ s.
3. Genève, République et Canton de Genève, chapelle des Macchabées de la cathédrale Saint-Pierre, vers 1414
4. Kernascléden, Bretagne, chapelle Notre-Dame, après 1453
5. La Clayette, Bourgogne, chapelle du château de la Clayette, 1380-1420
6. Le Bourg-Dun, Haute-Normandie, chapelle Saint-Julien, XV^e^ s.
7. Le Mans, Pays de la Loire, cathédrale Saint-Julien, chapelle de la Vierge, 1370-1378
8. Montreuil-Bellay, Pays de la Loire, chapelle du château, fin du XV^e^ s.
9. Saint-Bonnet-le-Château, Rhône-Alpes, collégiale, chapelle Saint-Michel, vers 1416-1417
10. Tournai, Wallonie, église Saint-Jacques, 1405

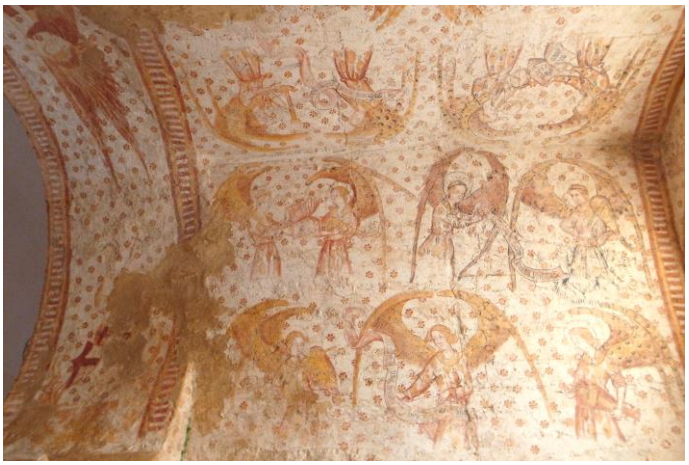


Fig. 77 : *Anges musiciens*, XV^e^ s., peinture murale, Cossé-en-Champagne, église Notre-Dame (1)

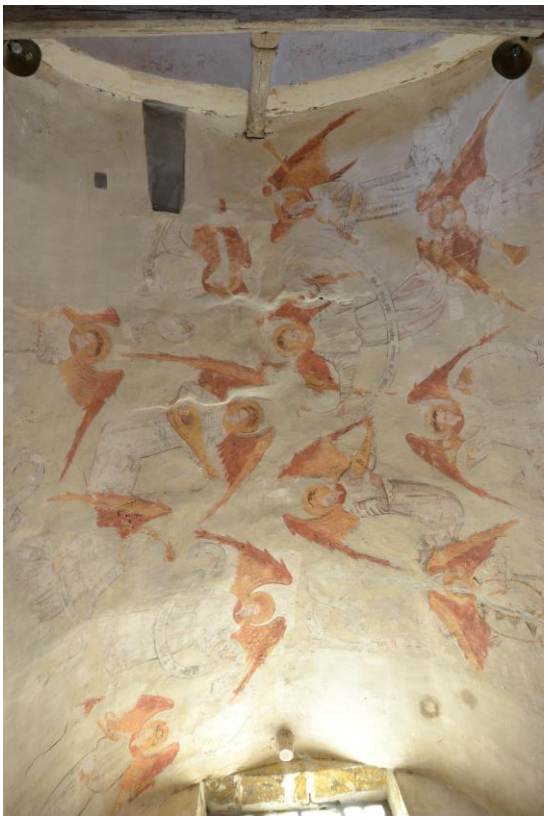


Fig. 78 : *Anges musicienes*, 1485-XVI^e^ s., peinture murale, Coudrecieux, église Saint-Martin-des-Loges (2)

Fig. 79 : *Anges musiciens*, 1450-1475, peinture murale, chapelle Notre-Dame, Kernascléden (4)

Fig. 80 : *Anges musiciens,* 1380-1420, peinture murale, La Clayette, chapelle du Château (5)

Fig. 81 : *Anges musiciens,* XV^e^ s., peinture murale, Le Bourg-Dun, chapelle Saint-Julien (6)

Fig. 82 : *Anges musiciens,* fin du XV^e^ s., Montreuil-Bellay, chapelle du château (8)

Fig. 83 : *Anges musiciens,* 1405, peinture murale, Tournai, église Saint-Jacques (10)

Fig. 84 : école du Palais de Charlemagne, *Saint Marc* et *Saint Luc* de l'*Évangéliaire de Godescal*, 781-783, enluminure, 31 x 21 cm, Paris, BnF, Mss, NAF 1203, f. 1v-2

Fig. 85 a : Guglielmetto Fantini, *Les Quatre Évangélistes*, seconde moitié de XV^e^ siècle, fresque, Pecetto Torinese, Chiesa di San Sebastiano, voûte du chœur

85 b : détail de la fig. 85 a

Fig. 86 : détail de *Saint Matthieu*, vers 1416-1417, peinture murale a tempera rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

3.3 - *L'Annonciation*

Fig. 87 : Giotto di Bondone, *Annonciation*, 1303-1305, fresque, Padoue, Cappella degli Scrovegni, arc de triomphe

Fig. 88 : Maître de la Mazarine, *Annonciation* des *Heures dites de Joseph Bonaparte*, vers 1415, enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 10538, f. 31

Fig. 89 : Hugo van der Goes, *Annonciation*, 1482, huile sur bois, 253 x 141 cm (chaque panneau), Florence, Gallerie degli Uffizi

Fig. 90 : école de Giacomo Jaquerio, *Annonciation*, fresque, milieu du XV^e^ s., Pianezza, Pieve di San Pietro, paroi nord-ouest de la Capella di San Biagio

Fig. 91 : atelier de Giacomo Jaquerio, vers 1415-1420, fresque, Castello di Fénis, paroi sud de la chapelle

Fig. 92 : détail de l'*Annonce aux Bergers,* vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 93 : détail de l'*Annonce aux Bergers,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

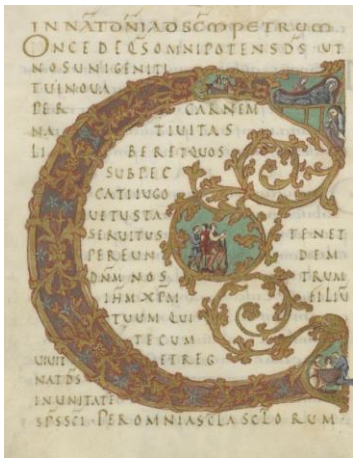


Fig. 94 : *Annonce aux Bergers* du *Sacramentaire de Drogon,* vers 845-855, enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 9428, f. 24v

Fig. 95 : *Annonce aux Bergers*, vers 1460-1470, enluminure, Besançon, Bibl. mun., ms.141, f. 25

Fig. 96 : *Annonce aux Bergers*, vers 1470-1480, enluminure, Besançon, Bibl. mun., ms.150, f. 38v

Fig. 97 : *Annonce aux Bergers* des *Heures dites de Yolande d'Aragon,* vers 1460-1470, enluminure, Aix-en-Provence, Bibl. mun., ms. 22, p. 115

Fig. 98 : *Annonce aux Bergers* des *Heures de Jacques de Rambures,* vers 1460, enluminure, Amiens, Bibl. mun., ms. 2, f. 53v

Fig. 99 : *Annonce aux Bergers*, vers 1410-1430, enluminure, Toulouse, Bibl. mun., ms. 2882, f. 49

Fig. 100 : Maître Francke, *Adoration des Mages* du *Retable de saint Thomas Becket* (volet extérieur), vers 1424, 99 x 89 cm, *tempera* sur bois, Kunsthalle de Hambourg

Fig. 101 : les frères de Limbourg, détail du *Mois de mai* des *Très Riches Heures du duc de Berry*, 1411/12-1416, enluminure, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 5v

Fig. 102 : détail de l'*Adoration des Mages*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 103 : les frères de Limbourg, détail du *Mois de mai* des *Très Riches Heures du duc de Berry*, 1411/12-1416, enluminure, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 5v

Fig. 104 : détail de l'*Adoration des Mages*, 1416-1417, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 105 : les frères de Limbourg, détail du *duc dans le voyage* des *Belles Heures du duc de Berry,*1405-1408/09, enluminure, New York, Metropolitan Museum of Art, 54.1.1a.b, f. 223v

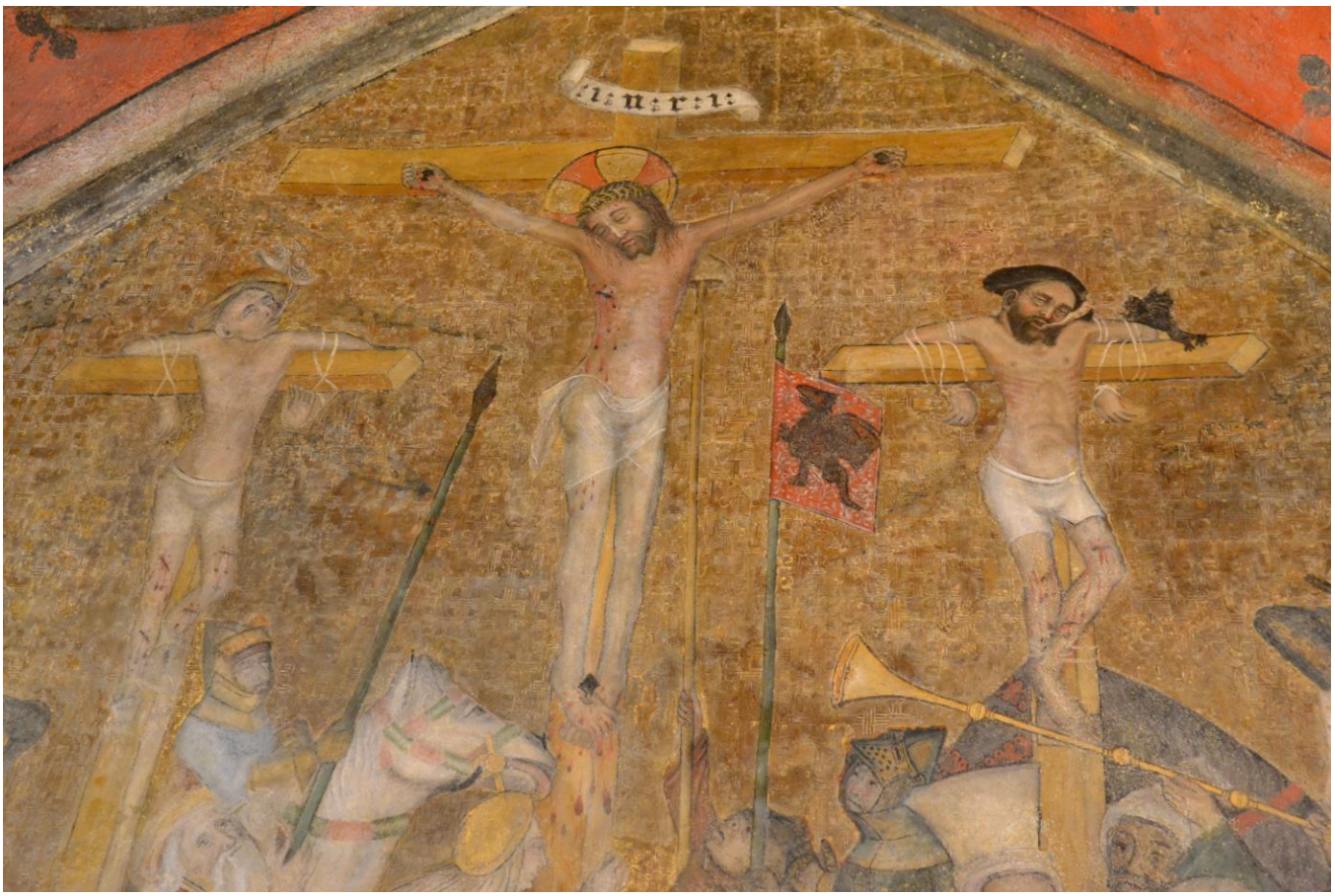


Fig. 106 : détail de la *Crucifion,* vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 107 : détail de la *Crucifion,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 108 : détail de la *Crucifion,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 109 : *Crucifixion,* vers 1300, Rouen, cathédrale Notre-Dame, portail du croisillon nord, tympan du portail de la Calende

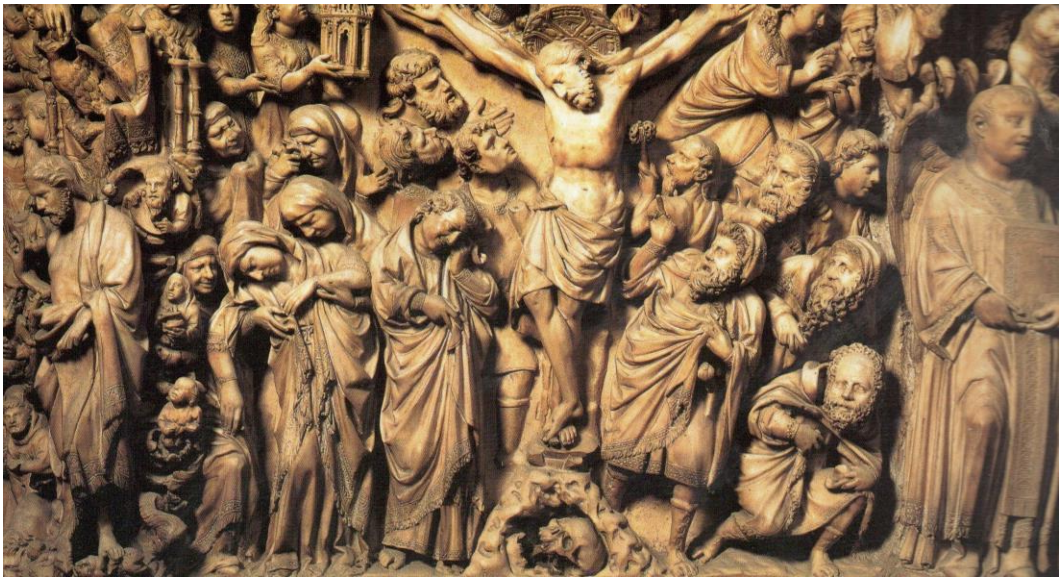


Fig. 110 : Nicola Pisano, détail de la *Crucifixion,* dès 1260, relief, Pise, Battistero di San Giovanni, panneau de la chaire

Fig. 111 : Cimabue, *Crucifixion,* vers 1290, fresque, Assise, Basilica di San Francesco, transept gauche de l'église haute

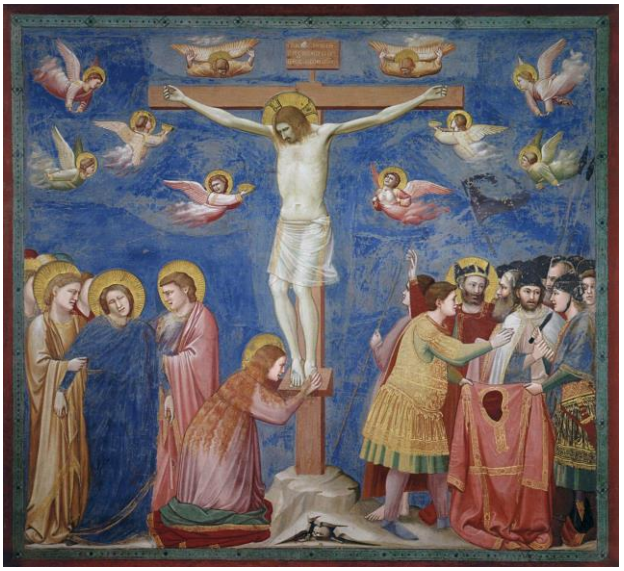


Fig. 112 : Giotto di Bondone, *Crucifixion,* entre 1303-1305, fresque, Padoue, Cappella degli Scrovegni, troisième registre de la paroi nord

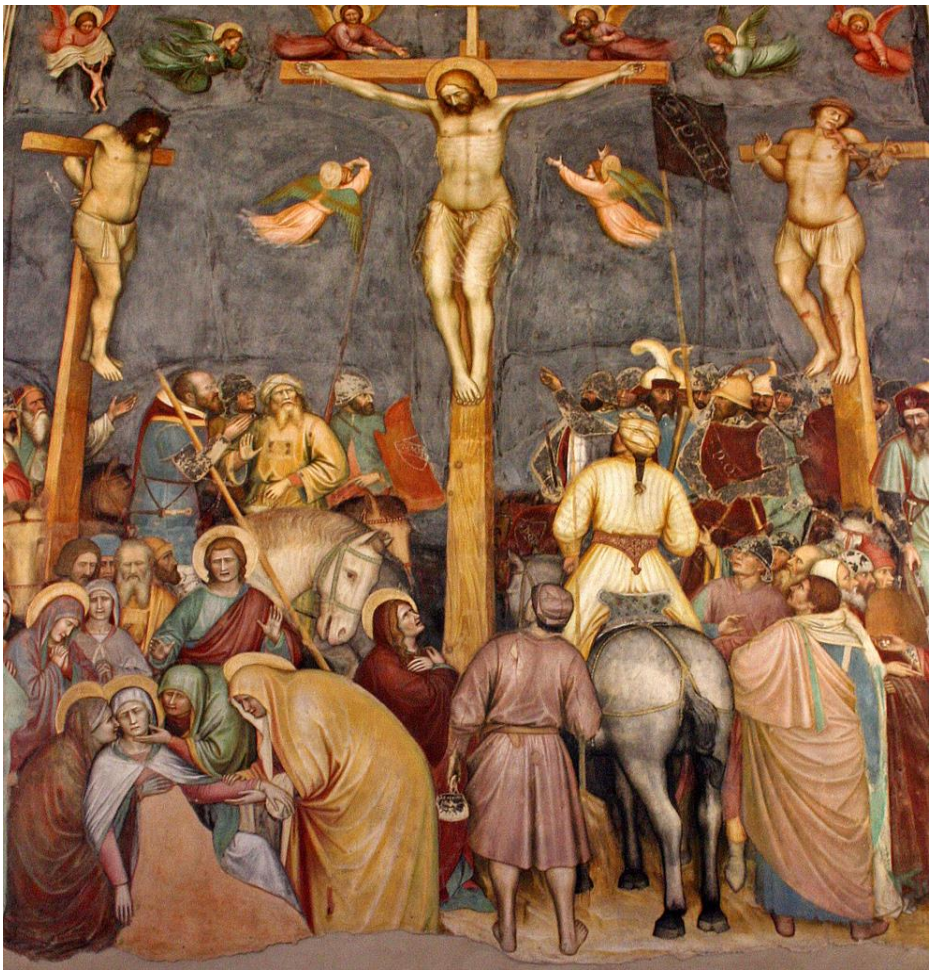


Fig. 113 a : Altichiero da Zevio, *Crucifixion*, entre 1379 et 1384, fresque, Padoue, Oratorio di San Giorgio, paroi sud-est

Fig. 113 b : détail de la fig. 113 a

Fig. 114 a : *Crucifixion*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

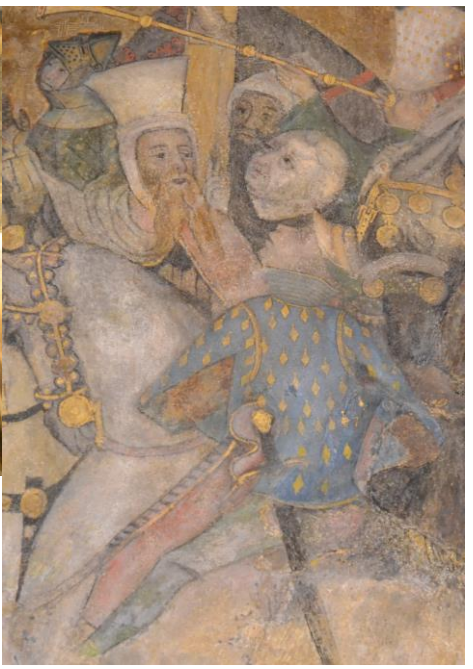


Fig. 114 b : détail de la fig. 114 a

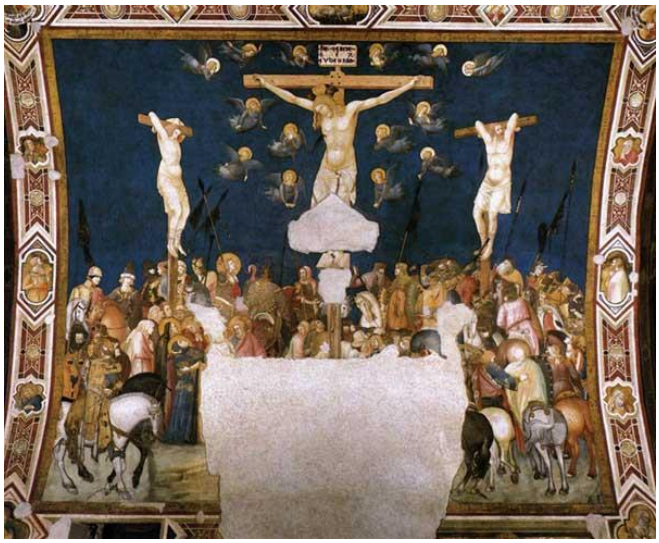


Fig. 115 : *Crucifixion*, vers 1320, fresque, Assise, Basilica Pietro Lorenzettidi San Francesco, voûte du transept sud de l'église inférieure

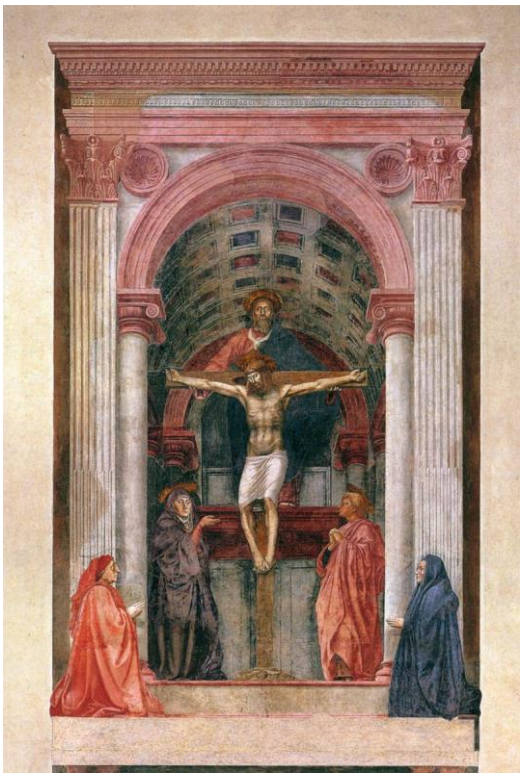


Fig. 116 : Masaccio, *Crucifixion en trinité*, entre 1425 et 1428, fresque, Florence, Santa Maria Novella, troisième travée de la nef gauche

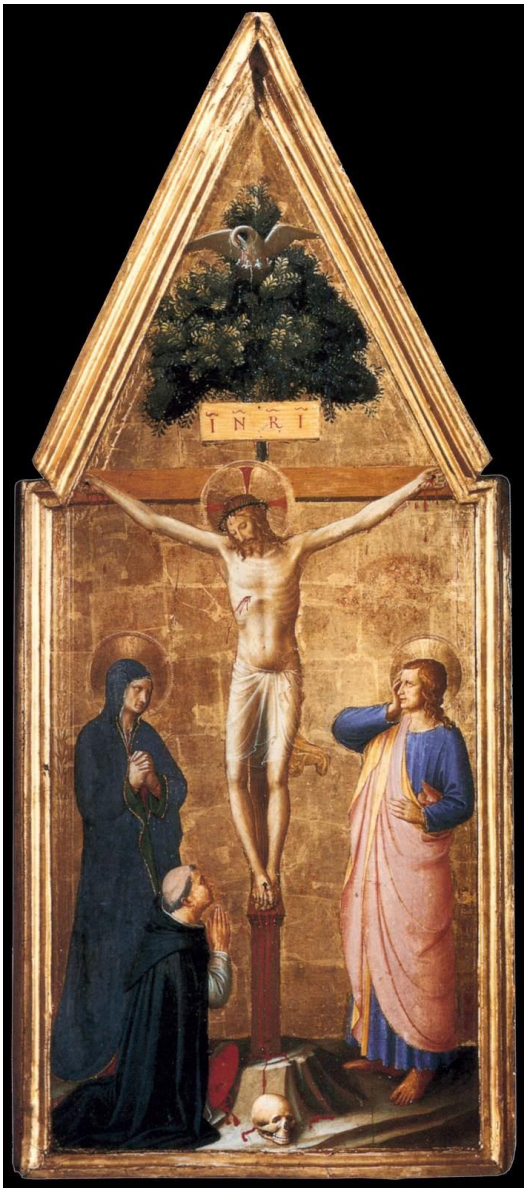


Fig. 117 : Fra Angelico, *Crucifixion*, vers 1453-1454, *tempera* sur bois, 96,6 x 42,5 cm, Cambridge, Fogg Art Museum

Fig. 118 : *Crucifixion* provenant de Sauvagnat, premier quart du XIV^e^ s., 154 x 126 cm, *tempera* sur bois, Paris, Musée de Cluny

Fig. 119 : Jean Pucelle, *Crucifixion* des *Heures de Jeanne d'Evreux*, entre 1324 et 1328, enluminure, 9,4 x 6,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.2, f. 68v

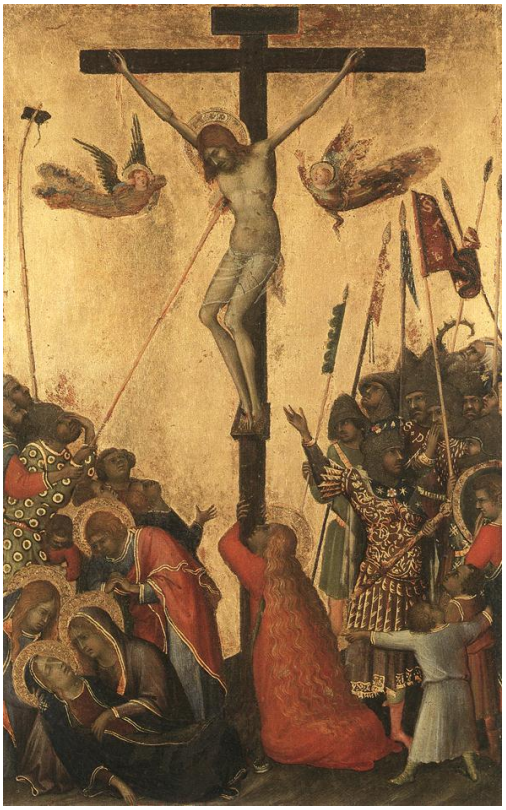


Fig. 120 : Simone Martini, *Crucifixion*, un des panneaux du *Polyptyque Orsini*, vers 1335, *tempera* sur bois, 24,5 x 14,5 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

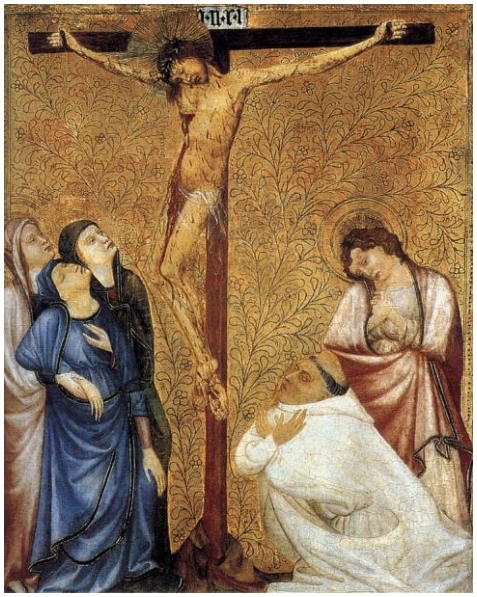


Fig. 121 : Jean de Beaumetz, *Crucifixion*, 1389-1395, huile sur bois, 56,6 x 45,7 cm, Cleveland Museum of Art

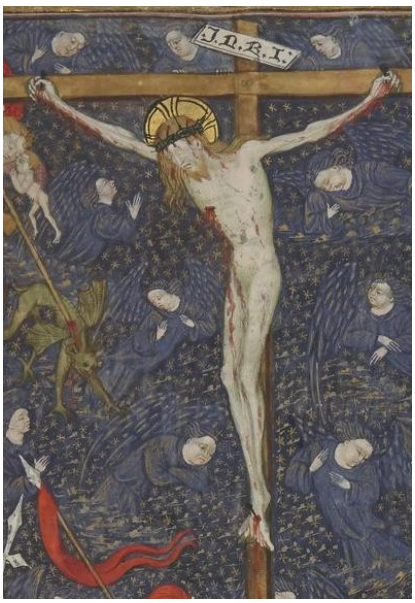


Fig. 122 : Maître de Rohan, détail de la *Crucifixion* des *Heures de Rohan*, entre 1401 et 1500, enluminure, 23 x 20 cm, Paris, BnF, Mss, Lat. 9471, f. 27

Fig. 123 : les frères de Limbourg, *Crucifixion* des *Belles Heures du duc de Berry*, 1405-1408/09, 23,8 x 17 cm, enluminure, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 1954, 54.1.1a, b, f. 142

Fig. 124 : détail de la fig. 575, Giacomo Jaquerio, *Montée au Calvaire*, vers 1435, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi nord de la sacristie

Fig. 125 a : Giovanni Canavesio, *Présentation du Christ à Pilate*, 1492, fresque, La Brigue, Notre-Dame-des-Fontaines

Fig. 125 b : détail de la fig. 125 a

Fig. 126 a : Guglielemetto Fantini, *Crucifixion*, vers 1432, fresque, Chieri, Chiesa di Santa Maria della Scala, baptistère, paroi est

Fig. 126 b : détail de la fig. 126 a

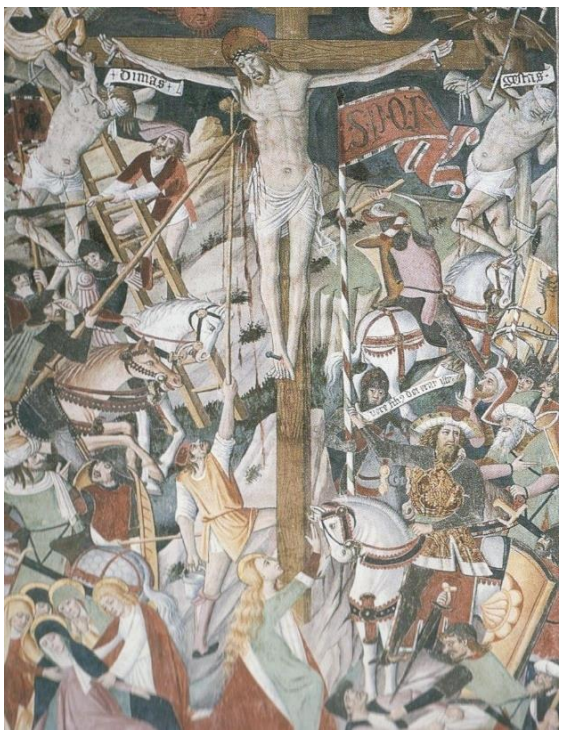


Fig. 127 a : Giovanni Canavesio, *Crucifixion*, 1492, fresque, La Brigue, Notre-Dame-des-Fontaines

Fig. 127 b : détail de la fig. 127 a

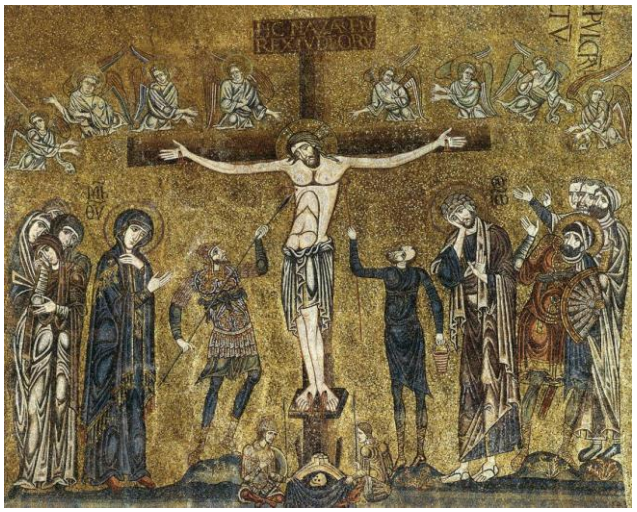


Fig. 128 : *Crucifixion*, vers 1200, mosaïque, Venise, Basilica di San Marco, voûte en berceau

Fig. 129 : *Anges avec les instruments de la Passion*, église de Saint-Cirgues, XIV^e^ s., peinture murale, voûte

Fig. 130 : *Anges avec les instruments de la Passion*, XV^e^ s., peinture murale, Mantes-la-Jolie, église Sainte-Anne de Gassicourt, voûte de croisillon sud

Fig. 131 : *Anges avec les instruments de la Passion*, vers 1460-1470, peinture sèche posée directement sur la pierre, Grézillé, chapelle du château de Pimpéan, voûte

Fig. 132 : *Anges avec des instruments de musique et de la Passion*, 1480-1520, huile sur enduit, Gand, cathédrale Saint-Bavon, voûtes de la crypte

Fig. 133 : détail de la *Mise au tombeau*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 134 : *Mise au tombeau*, *Psautier de Théodore*, 1066, enluminure, Londres, British Library, Add. 19.352, f. 116

Fig. 135 : *Trène*, XI^e^ s., enluminure, Cité de Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1156, f. 194v

Fig. 136 : *Trène*, 1321-1324, peinture murlrale, Patriarcat de Peć, église Saint-Démétrius

Fig. 137 : Giotto di Bondone, *Lamentation*, 1304, fresque, Padoue, Cappella degli Scrovegni, troisième registre de la paroi nord

Fig. 138 : Duccio di Buoninsegna, *Mise au tombeau*, un des panneaux de la *Maestà*, 1308-1311, *tempera* sur bois, 51 x 53,5 cm, Sienne, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo

Fig. 139 : Jean Pucelle, *Mise au tombeau* des *Heures de Jeanne d'Evreux*, vers 1324-1328, enluminure, 9,4 x 6,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.2, f. 82v

Fig. 140 : *Mise au tombeau* du *Psalter d'Ingeborg*, vers 1195, enlumineur, Chantilly, Musée Condé, ms. 9, f. 28

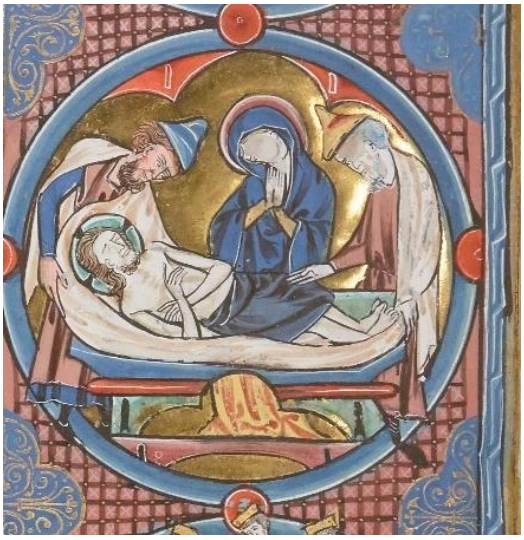


Fig. 141 : *Mise au tombeau*, *Bible moralisée*, 1201-1300, Paris, BnF, Mss, Lat. 11560, f. 37v

Fig. 142 : *Mise au tombeau*, vers 1300, Rouen, cathédrale Notre-Dame, portail du croisillon nord, tympan du portail de la Calende

Fig. 143 : Maître du Registrum Gregorii, *Apparition du Christ à Marie-Madeleine* du *Codex Egberti*, vers 977-993, enluminure, Trèves, Bibl. mun., Cod. 24, f. 91

Fig. 144 : *Apparition du Christ à Marie-Madeleine*, détail de la *Biblia Pauperum*, vers 1480-1485, lithographie, Paris, BnF, Réserve des livres rares, XYLO-5

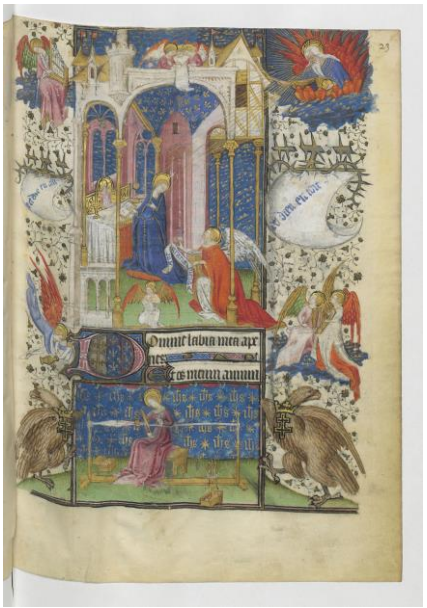


Fig. 145 : atelier du Maître des Grandes Heures de Rohan, *Annonciation* et *Anges musiciens* des *Heures du Roi René*, entre 1435-1480, enluminure, 26 x 18,5 cm, Paris, BnF, Mss, Lat. 1156A, f. 23

Fig. 146 : Maître de Boucicaut, *Vierge en majesté et Anges musiciens* des *Heures du Maréchal de Boucicaut*, enluminure, vers 1405-1408 ? et 1313-1415, Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, f. 46v

Fig. 147 : chapiteau des *quatre premiers tons* de l'abbaye de Cluny, vers 1100, Cluny, Musée Ochier

Fig. 148 : *Troisième ton* du *Tropaire d'Auch*, 987-996, enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 1118, f. 106v

Fig. 149 : *Deuxième ton* du *Musica disciplina Aurélien de Réôme* avec tonaire, fin du XI^e^ ou début du XII^e^ s., enluminure, Paris, BnF, Lat. 7211, f. 137v

Fig. 150 : *Deuxième ton* des *Sermones dominicales*, dernier quart du XIII^e^ s. ou premier quart du XIV^e^ s., enluminure, Londres, British Library, Harley 4951, f. 297v

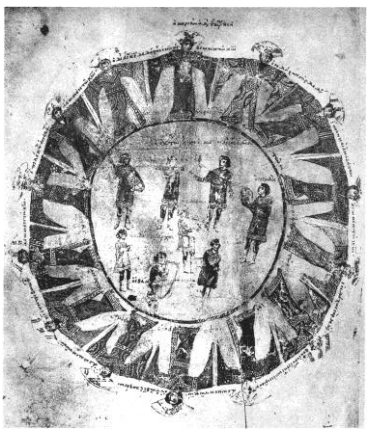


Fig. 151 : *Représentation allégorique des huit tons* d'un *Psautier*, XI^e^ siècle, enluminure, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 752, f. 449v

Fig. 152 : détail du *Couronnement de la Vierge*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

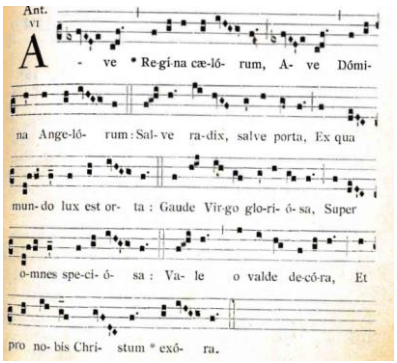



Fig. 153 : Ave <regin>a caelorum ave domina angelorum; salve rad<ix sancta ex qua mundo lux est orta Virgo gloriosa super omnes speciosa; vale valde decora et pro nobis semper exora Christum alleluia>. (CAO 1542)

Fig. 154 : Lucien Bégule, dessin du *Couronnement de la Vierge* de la chapelle basse de Saint-Bonnet, 1885

Fig. 155 : *Couronnement de la Vierge*, dès 1140, Quenington, église Saint-Médard, tympan du portail sud

Fig. 156 : *Couronnement de la Vierge*, vers 1130, chapiteau sculpté provenant de l'abbaye de Reading, Londres, Victoria and Albert Museum

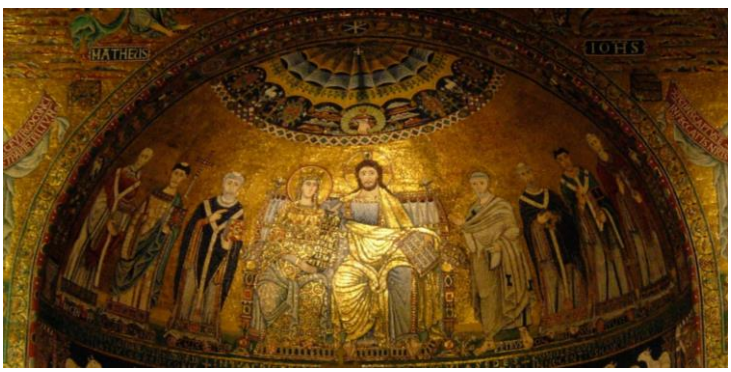


Fig. 157 : *Couronnement de la Vierge*, vers 1140, mosaïques, Rome, Basilica di Santa Maria in Trastevere, voûte en cul de four de l'abside

Fig. 158 : *Couronnement de la Vierge*, deuxième moitié du XII^e^ s., Senlis, cathédrale Notre-Dame, tympan du portail central

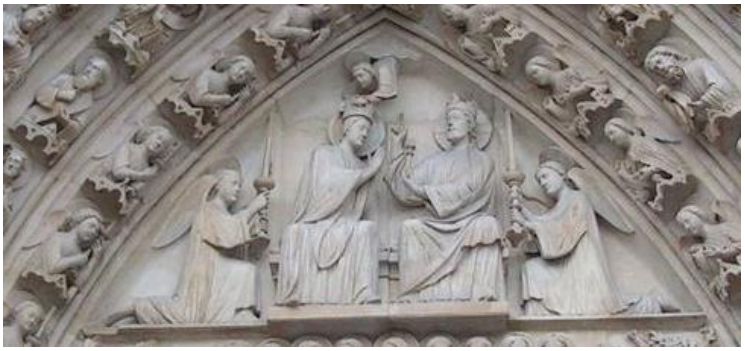


Fig. 159 : *Couronnement de la Vierge*, début de XIII^e^ s., Paris, cathédrale Notre-Dame, tympan du portail de la Vierge

Fig. 160 : Maître du Couronnement de la Vierge, *Couronnement de la Vierge* de la *Légende dorée*, enluminure, 1402-1403, Paris, BnF, Mss, Fr. 242, f. 1

Fig. 161 : Maître de Boucicaut, Jacquemart de Hesdin ou Jean Petit ?, *Couronnement de la Vierge* des *Très belles Heures de Jean de Berry (Heures de Bruxelles)*, avant 1402, enluminure, Bruxelles, KBR, ms. 11060-61, p. 118

Fig. 162 : Maître du Couronnement de la Vierge, *Couronnement de la Vierge*, vers 1400, *tondo* sur bois, 20,5 cm, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museums-Verein

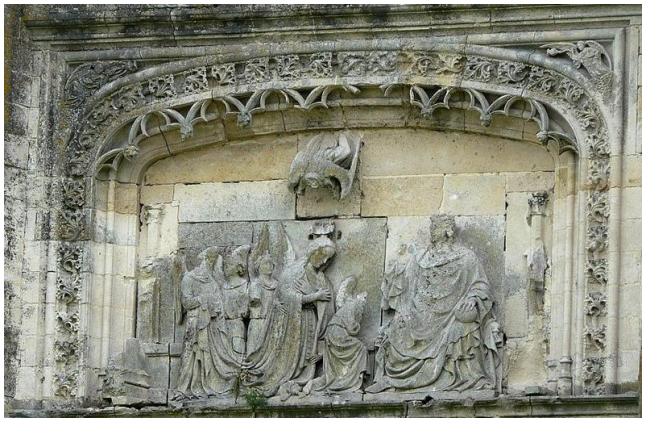


Fig. 163 : *Couronnement de la Vierge*, 1392-1407, château de La Ferté-Milon (Aisne), porche d'entrée

Fig. 164 : Fra Angelico, *Couronnement de la Vierge*, vers 1430-1432, *tempera* sur bois, 209 x 206 cm, Paris, Musée du Louvre

Fig. 165 : Vitale da Bologna, *Couronnement de la Vierge*, panneau principal d'un polyptyque à plusieurs registres, vers 1340-1345, *tempera* sur bois, 52 x 57 cm, Paris, Musée de Louvre

Fig. 166 : Maso di Banco, *Couronnement de la Vierge*, vers 1330, *tempera* sur bois, 51,2 cm x 51,7 cm, Budapest, Musée de beaux-arts

Fig. 167 : porte de la Baume ou Montrond connue à partir de 1361

Fig. 168 : porte de la Châtelaine de Saint-Bonnet, connue à partir de 1372

Fig. 169 : détail de la fig. 20 a, porte de la Châtelaine de Saint-Bonnet du *Armorial d'Auvergne, Bourbonnais et Forez de Guillaume Revel*, vers 1456, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 22297, p. 471

Fig. 170 : Palazzo Vecchio de Florence, 1299-1314

Fig. 171 : détail du *Couronnement de la Vierge*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 172 : Jean Pucelle et son atelier, *Le miracle comment Notre Dame fut ferue d'un quarel au genoil* des *Miracles de Notre Dame*, 1320-1334, Paris, BnF, Mss, NAF 24541, f. 70v

Fig. 173 : détail de l'*Enfer*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 174 : *Jugement dernier*, vers 800 et vers 860 (re-sculpté), relief en ivoire, 13,1 x 7,9 cm, Londres, Victoria and Albert Museum

Fig. 175 : Psaume 102 du *Psautier d'Utrecht*, IV^e^ s., dessin à l'encre sur parchemin, Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, f. 59

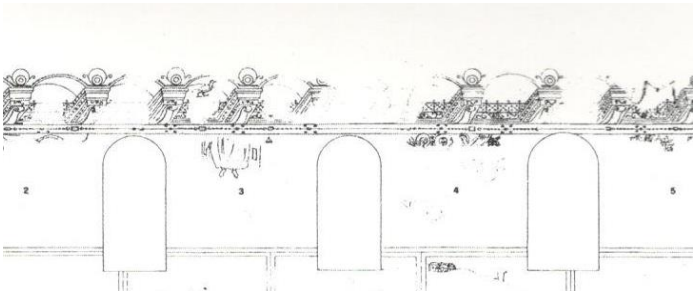


Fig. 176 : M. Pescantori, dessin des fresques de la paroi sud de la Basilica di San Salvatore de Brescia réalisées en IXe s., 1962

Fig. 177 : *Histoire de saint Benoît*, vers 1061-1071, Rome, San Crisogono, XIe siècle, fresque, Rome, Basilique San Crisogono, paroi nord de la chapelle basse

Fig. 178 : détails des *Vingt-quatre vieillards* de l'*Apocalypse*, fin de XIIe s., fresque, Rome, San Giovanni a Porta Latina, choeur

Fig. 179 : *Création*, Ferentillo, Abbazia di San Pietro in Valle, fin du XIIe siècle, fresque,

Fig. 180 : Giotto di Bondone, *Innocent III approuve la règle de vie de saint François*, 1296-1300, fresque, Assise, Basilica di San Francesco, nef de l'église supérieure

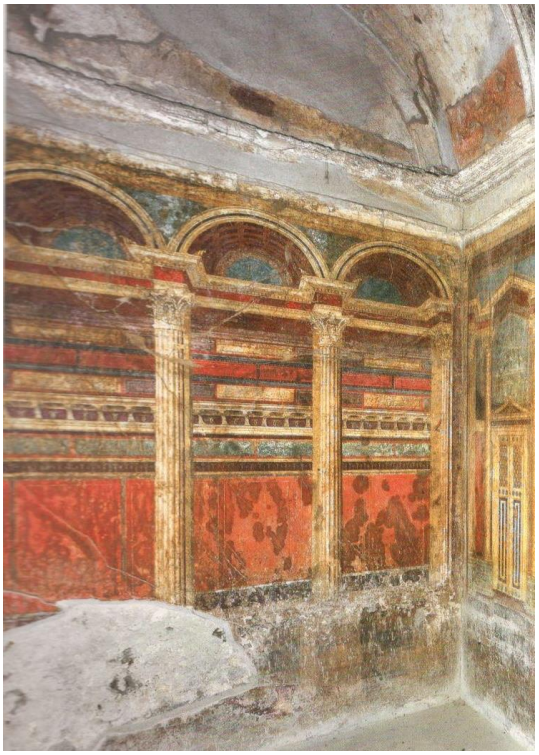


Fig.181 : peinture en trompe-l'œil, début du Ier s. av. J.-C., fresque, Pompéi, la Villa des Mystères

Fig. 182 : Giotto di Bondone, *cycle de la Vie de saint François à Assise*, 1296-1300, fresque, Assise, Basilica di San Francesco, nef de l'église supérieure

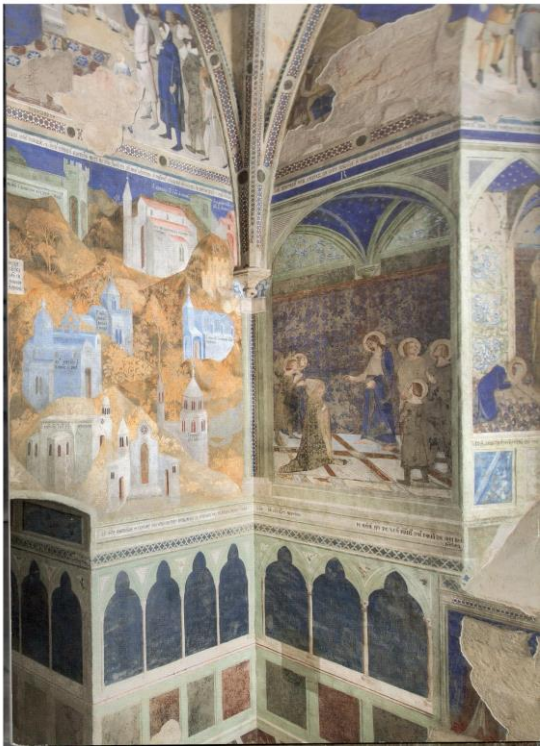


Fig. 183 : Matteo Giovannetti, *cycle de la Vie de saint Martial*, 1344-1346, fresque rehaussée *a tempera*, Avignon, Palais de Papes, chapelle Saint-Martial

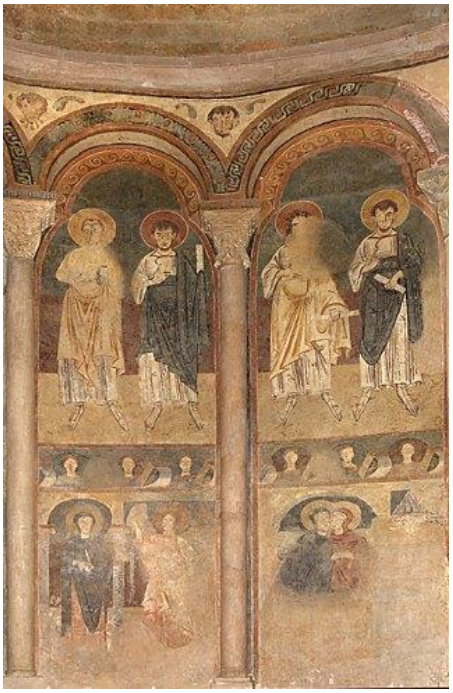


Fig. 184 : Maître de Pedret, *Annonciation*, *Visitation* et *saints*, entre 1065 et 1078, peinture murale, Saint-Lizier, église paroissiale (ancienne cathédrale), abside

Fig. 185 a : *Tristan et Iseut*, vers 1360-1370, demi-fresque, Saint-Floret, château de Saint-Floret, paroi nord

Fig. 185 b : détail de la fig. 185 a

3.15 - Décor d'acanthes

Fig. 186 : détail du décor des ébrasements des fenêtres, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet, paroi est

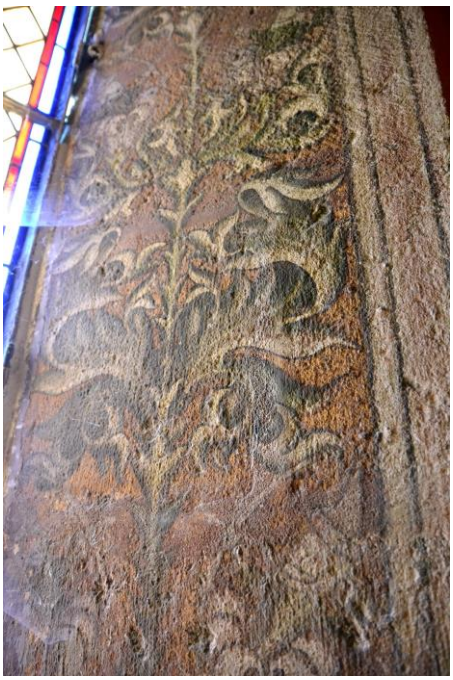


Fig. 187 : détail du décor des ébrasements des fenêtres, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet, paroi est

Fig. 188 : détail du *Livre d'heures*, 1407, enluminure, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 144, f. 2v

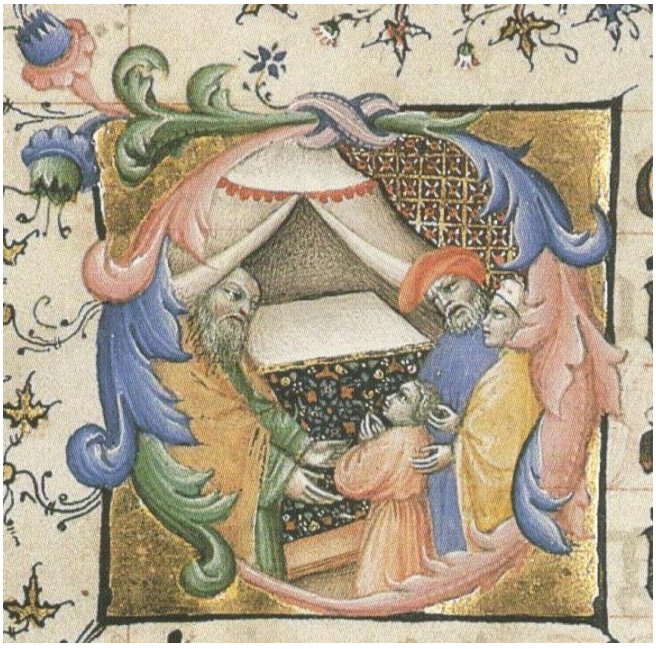


Fig. 189 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Samuel conduit à Elie* des *Heures de Bruxelles,* avant 1402, enluminure, Bruxelles, KBR 11060-61, p. 99

4.2.2 - *Livre d'heures de Cologne,* Kolumba, collection de Renate König nº 4

Livre d'heures de Cologne, vers 1410, enluminure, 15,8 x 11,4 cm, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4

Fig. 190 : *Saint Jean à Patmos,* f. 13

Fig. 191 : *Annonciation,* f. 25

Fig. 192 : *Visitation,* f. 52

Fig. 193 : *Nativité,* f. 65

Fig. 194 : *Adoration des Mages*, f. 72

Fig. 195 : *Annonce aux Bergers*, f. 77

Fig. 196 : *Fuite en Égypte*, f. 82

Fig. 197 : *Présentation au Temple*, f. 87

Fig. 198 : *Couronnement de la Vierge*, f. 95

Fig. 199 : *Crucifixion*, f. 101

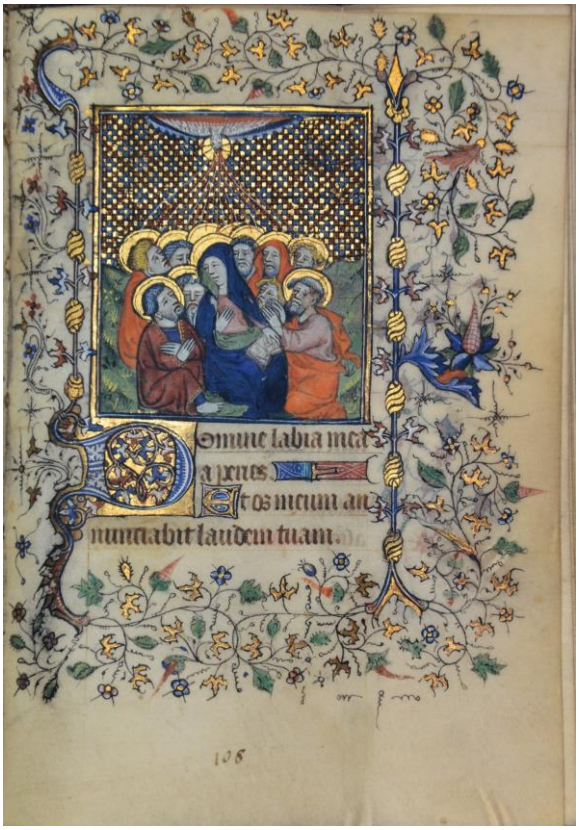


Fig. 200 : *Pentecôte*, f. 108

Fig. 201 : *Vierge à l'Enfant et donateur*, f. 114

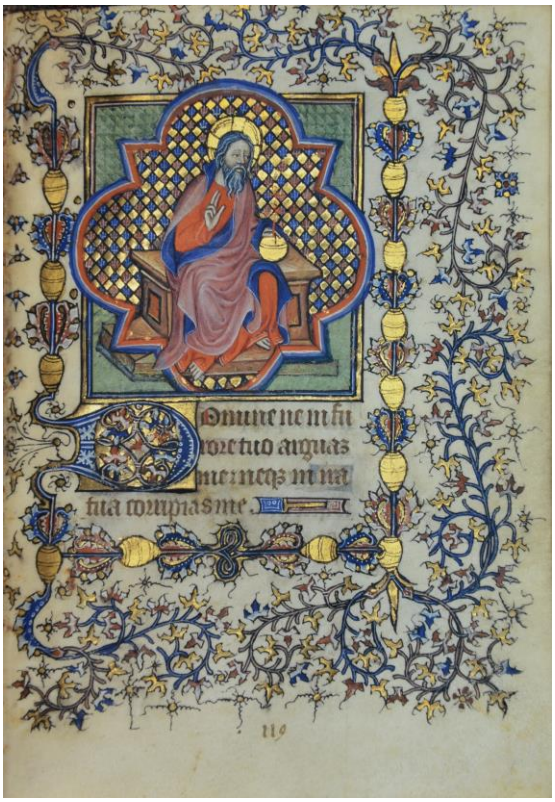


Fig. 202 : *Christ en majesté*, f. 119

Fig. 203 : *Office des Morts*, f. 140

Fig. 204 : école de Jacquemart de Hesdin, *Visitation*, 1387-1394, enluminure, 16,2 x 12,1 cm, Baltimore, Walters Art Gallery, W. 96, f. 50

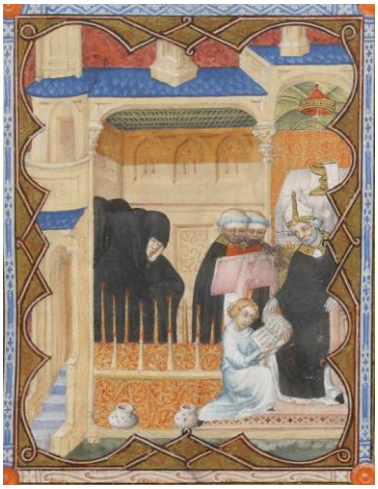


Fig. 205 : Jean Le Noir et Pseudo-Jacquemart, *Office des Morts*, des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 217

Fig. 206 : Jean Le Noir, *Christ en majesté entouré des évangélistes* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380, enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 53

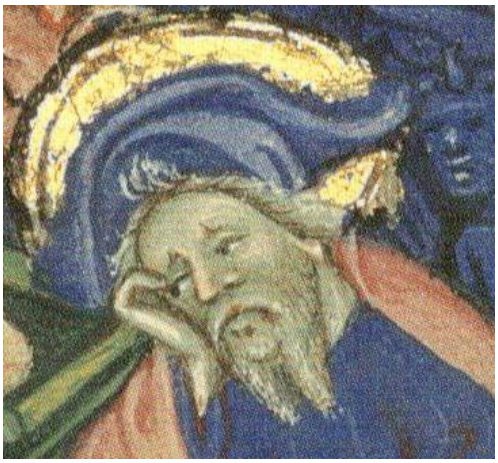


Fig. 207 : détail de la *Nativité* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 65

Fig. 208 : détail du *Christ en magesté* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 119

Fig. 209 : détail de la *Visitation* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 52

Fig. 210 : détail de la *Crucifixion* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 101

Fig. 211 : détail de l'*Adoration des Mages* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 72

Fig. 212 : détail du *Christ en magesté* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 119

Fig. 213 : détail de *Saint Jean à Patmos* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 13

Fig. 214 : détail de la *Crucifixion* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 101

Fig. 215 : détail du *Couronnement de la Vierge* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 95

Fig. 216 : détail du *Christ en magesté* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 119

Fig. 217 : détail de la *Visitation* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 52

Fig. 218 : détail de la *Visitation* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 52

Fig. 219 : détail de la *Visitation* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 52

Fig. 220 : détail de la *Nativité* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 65

Fig. 221 : décor marginal du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 13

Fig. 222 : décor marginal du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 52

Fig. 223 : décor marginal du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 119

Fig. 224 : décor marginal des *Belles Heures du duc de Berry,*1405-1408/09, enluminure, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.1a.b, f. 218v

Fig. 225 : décor marginal des *Belles Heures du duc de Berry,*1405-1408/09, enluminure, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.1a.b, f. 167

Fig. 226 : décor marginal des *Belles Heures du duc de Berry,*1405-1408/09, enluminure, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.1a.b, f. 209

Fig. 227 : *Annonciation* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 25

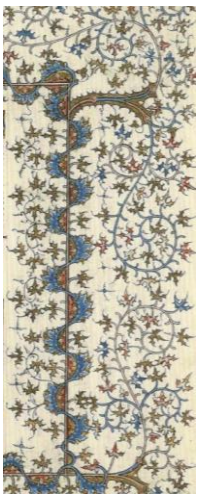


Fig. 228 : décor marginal des *Belles Heures du duc de Berry*,1405-1408/09, enluminure, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.1a.b, f. 52

Fig. 229 : atelier du Maitre du Couronnement de la Vierge, *Christ en majesté entouré des symboles des évangélistes, Livre d'heures*,1402, enluminure, 14 x 10 cm, New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 515, f. 95

Fig. 230 : décor marginal du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 114

Fig. 231 : détail du décor des ébrasements des fenêtres, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

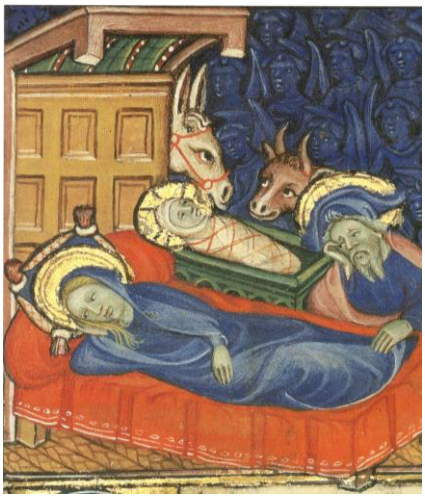


Fig. 232 : *Nativité* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 65

Fig. 233 : *Saint Matthieu*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 234 : *Saint Jean à Patmos* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 13

Fig. 235 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

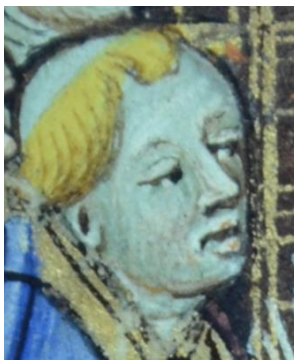


Fig. 236 : détail de l'*Office des Morts* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 140

Fig. 237 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

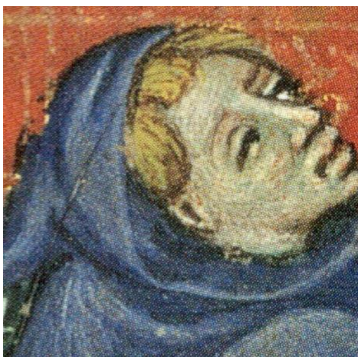


Fig. 238 : détail de l'*Annonce aux Bergers* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 77

Fig. 239 : détail de *Saint Matthieu*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 240 : détail de l'*Adoration des Mages* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 72

Fig. 241 : détail de *Saint Matthieu*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Livre d'heures de Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4

Fig. 242 : détail de la *Fuite en Égypte* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 82

Fig. 243 : détail de la *Nativité*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 244 : détail de l'*Adoration des Mages* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 72

Fig. 245 : détail de l'*Adoration des Mages*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 246 : détail de la *Vierge à l'Enfant* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 114

Fig. 247 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Livre d'heures de Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4

Fig. 248 : détail de la *Visitation* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 52

Fig. 249 : détail de la *Nativité*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 250 : détail de l'*Adoration des Mages* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 72

Fig. 251 : détail de *Saint Matthieu*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 252 : détail de *Saint Jean*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 253 : détail de *Saint Marc*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 254 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 255 : détail de la *Crucifixion* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 101

Fig. 256 : détail de l'*Apparition du Christ à Marie-Madeleine*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

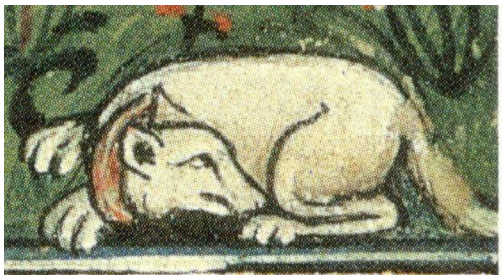


Fig. 257 : détail de l'*Annonce aux Bergers* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 77

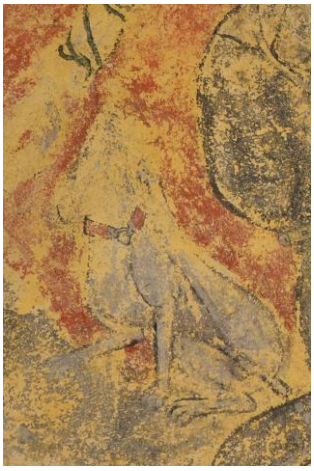


Fig. 258 : détail de l'*Annonce aux Bergers*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

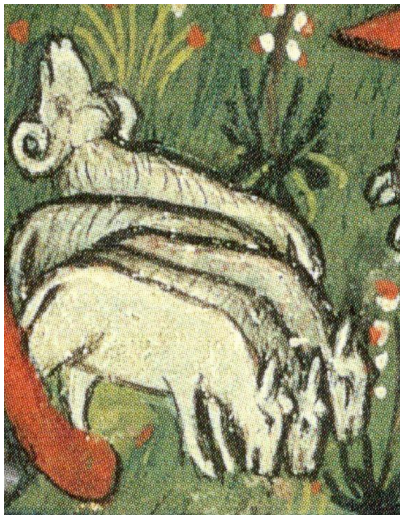


Fig. 259 : détail de l'*Annonce aux Bergers* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 77

Fig. 260 a : détail de l'*Annonce aux Bergers*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 260 b : détail de l'*Annonce aux Bergers*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 261 : détail de la *Nativité* du *Livre d'heures de Cologne*,vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 65

Fig. 262 : détail de la *Nativité*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

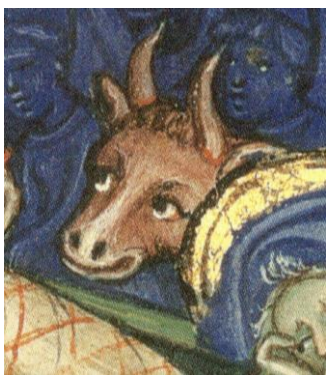


Fig. 263 : détail de la *Nativité* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 65

Fig. 264 : détail de la *Nativité*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 265 : Jean Le Noir et Jacquemart de Hesdin, détail de la *Nativité* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 38

Fig. 266 : détail de l'*Adoration des Mages* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 72

Fig. 267 : détail de l'*Adoration des Mages*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 268 : détail de l'*Adoration des Mages* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 72

Fig. 269 : détail de *Saint Jean*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 270 : détail de la *Visitation* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 52

Fig. 271 : détail de *Saint Matthieu*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 272 : détail du *Couronnement de la Vierge* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 95

Fig. 273 : détail des *Anges pleurants*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 274 : détail de la *Visitation* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, 15,8 x 11,4 cm, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 52

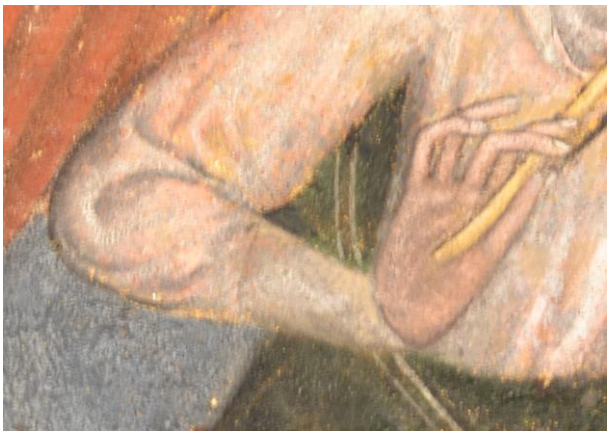


Fig. 275 : détail des *Anges musiciens,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 276 : détail de la *Nativité,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 277 : détail de *Saint Marc,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 278 : détail de l'*Annonciation,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

4.2.3 - Le Mans, cathédrale Saint-Julien, chapelle de la Vierge

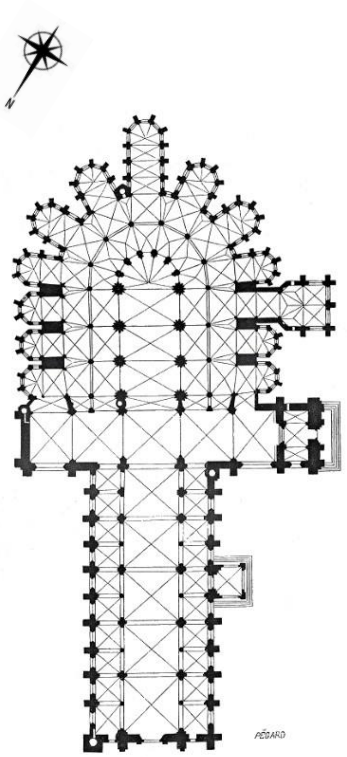


Fig. 279 a : plan de la cathédrale Saint-Julien

Fig. 279 b : cathédrale Saint-Julien, côté sud-ouest

Fig. 279 c : chœur de la chapelle de la Vierge de la cathédrale Saint-Julien

Fig, 280 : *Anges musiciens*, peintures murales appliquées directement sur la pierre sans couche de préparation et fixées, pour certaines parties à l'aide d'encaustique, vers 1370-1378, Le Mans, cathédrale Saint-Julien, voûtes de la chapelle de la Vierge

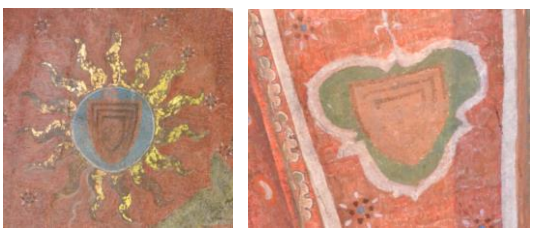


Fig. 281 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, armes de Gontier de Baigneux, 57e évêque du Mans

Fig. 282 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange jouant de l'échiquier (27)

Fig. 283 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange portant le livre avec la notation musicale : *Gloriose flos coelorum te laudantes respice* (Hymne) (31)

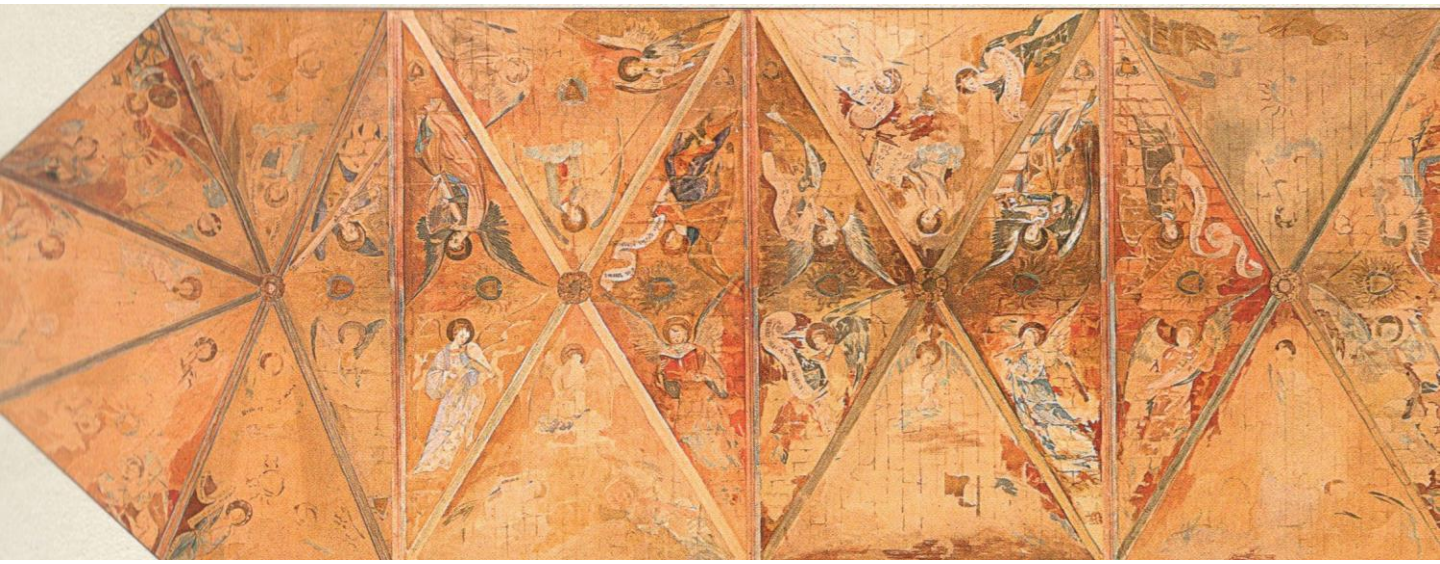
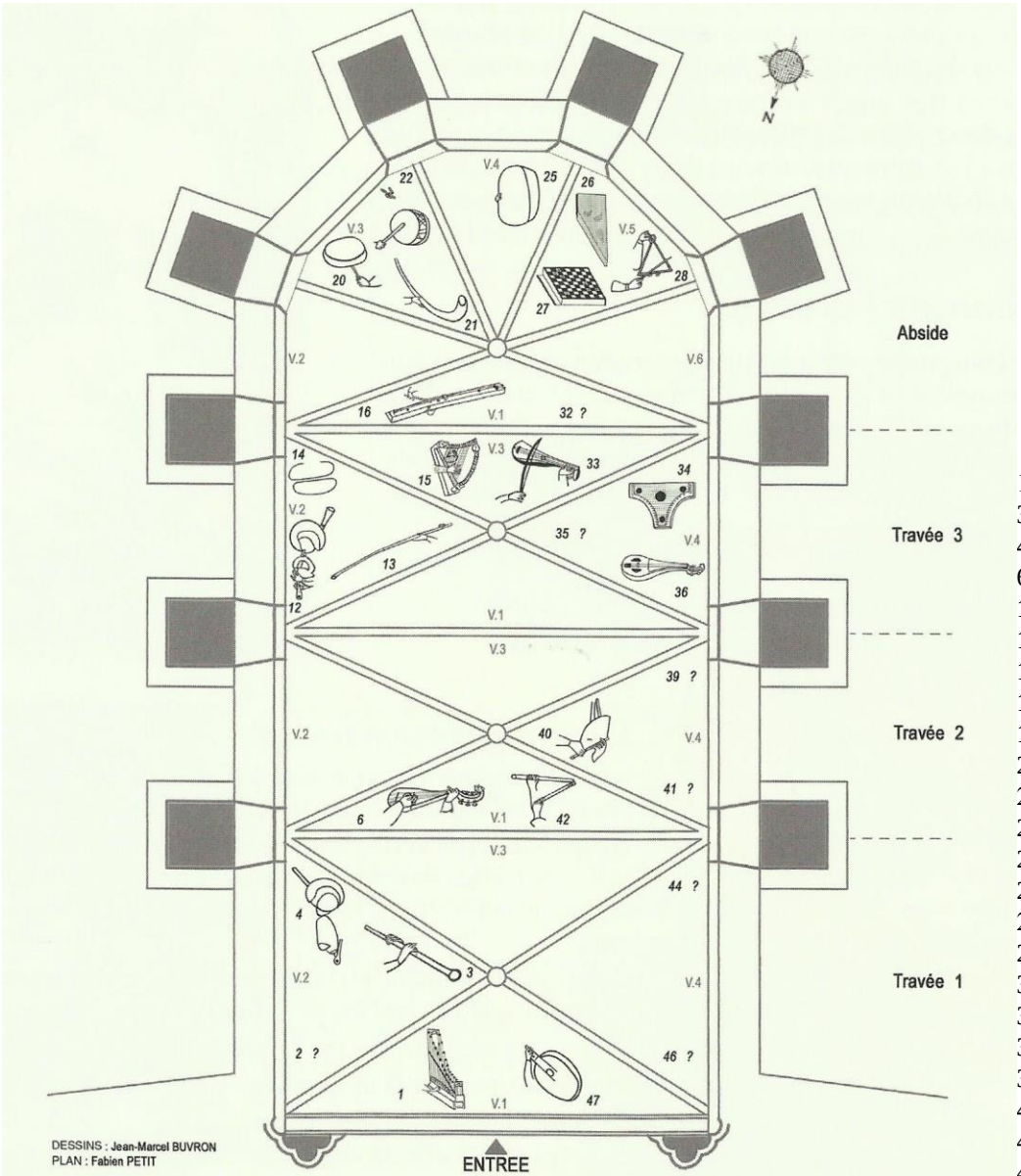
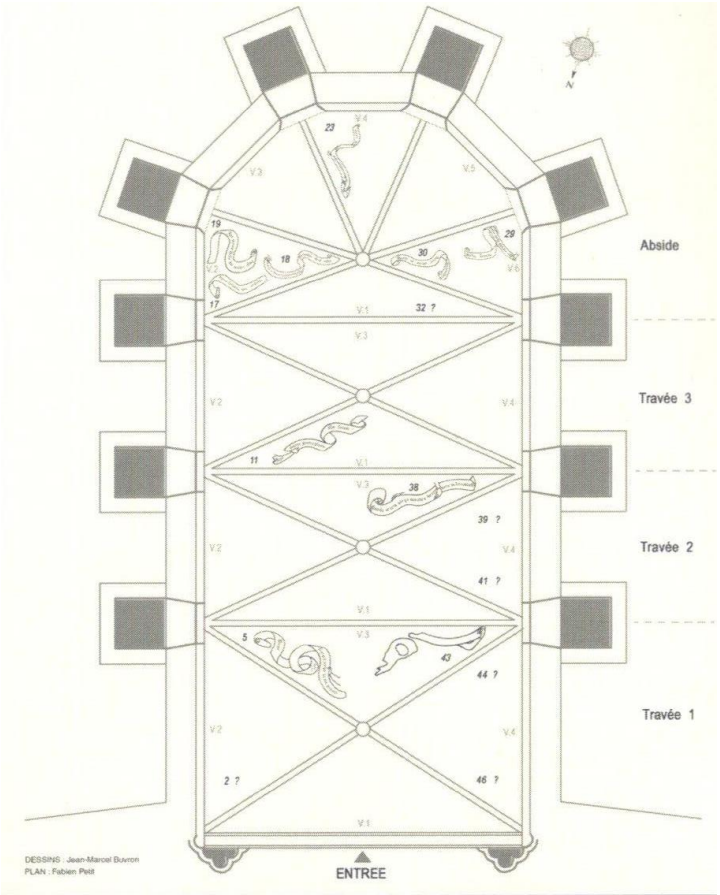


Fig. 284 : René Chatel, relevé des *Anges musiciens* de la chapelle de la Vierge du Mans, 1844, aquarelle, Le Mans, Musée de Tessé



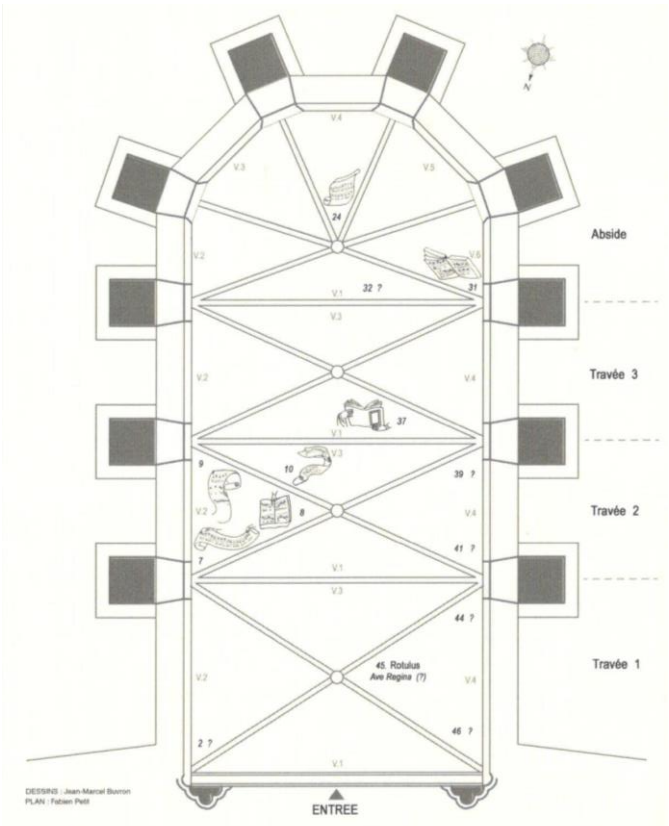
1. L'orgue portatif
3. La chalemie
4. La cornemuse
6. La mandore
12. La cornemuse
13. La buisine
14. Les cymbales
15. La harpe
16. Un tambour à cordes
20. Un instrument à percussion
21. L'olifant ou le cor
22. La flûte et le tambour
25. Le tambourin
26. Le canon (cithare)
27. L'échiquier
28. Le triangle
33. Un instrument à cordes
34. Le psaltérion
35. Un instrument non identifié
36. Le rebec
40. La cornemuse
42. La flûte double
47. La chifonie ou vielle à roue

Fig. 285 : emplacement des instruments de musique



5. *Virga iesse floruit, virgo Deum et Hominem genuit* (Verset alléluiatique)
11. *Ave Maria gratia plena dominus tecum, virgo serena* (Séquence, saint Luc 1, 28)
17. *Pulchra es et decora filia Jerusalem* (Antienne)
18. *Sancta et immaculata virginitas, quibus te laudibus efferam, nescio* (Répons)
19. *Ave maris stella Dei mater alma* (Hymne)
23. *Tu decus virgineum virgo Dei genitrix Maria* (Antienne)
29. *Salve sancta parens enixa puerpera Regem* (Antienne d'introït)
30. *Beata es Virgo Maria Dei genitrix* (Répons)
38. *Gaude Maria virgo cunctas haereses sola interemisti* (Répons)

Fig. 286 : emplacement des phylactères, sans notation musical



7. *Ave maria domini mei mater alma celica plena gratia* (Séquence)
8. *Salve Regina Misericordiae* (Antienne solennelle)
9. *Regina caeli laetare, alleluia* (Antienne solennelle)
10. *Alma redemptoris Mater* (Antienne solennelle)
24. *Inviolata integra et casta es maria* (Prosule de répons)
31. *Gloriose flos coelorum te laudantes respice* (Hymne)
45. *Ave regina caelorum* ? (Antienne solennelle)

Fig. 287 : emplacement des phylactères, des rotuli et des livres avec notation musicale

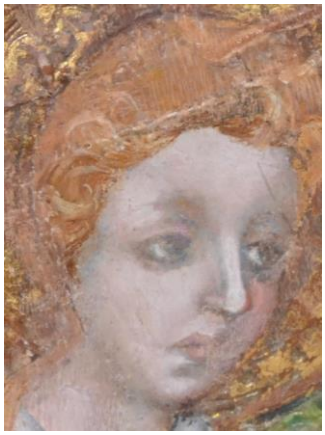


Fig. 288 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange jouant de la mandore (6)

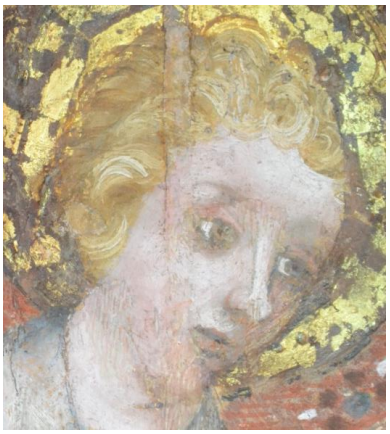


Fig. 289 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange tenant un livre ouvert (8)

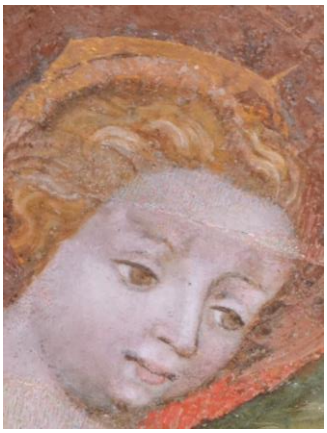


Fig. 290 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange jouant de la harpe (15)

Fig. 291 : détail des *Anges musicie*ns, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge d Mans, ange jouant de la harpe (15)

Fig. 292 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange avec un livre (37)

Fig. 293 : Agnolo Bronzino, detail du *Portrait de Cosimo I de Medici*, vers 1540, huile sur bois, 74 x 58 cm, Sydney, Art Gallery of New South Wales Foundation

Fig. 294 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange jouant de la harpe (15)

Fig. 295 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange au phylactère (7)

Fig. 296 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange jouant de la mandore (6)

Fig. 297 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange avec un livre ouvert (8)

Fig. 300 a : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange jouant de la harpe (15)

Fig. 298 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange jouant de la mandore (6)

Fig. 299 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange avec un livre (37)

Fig. 300 b : détail de la fig. 300 a

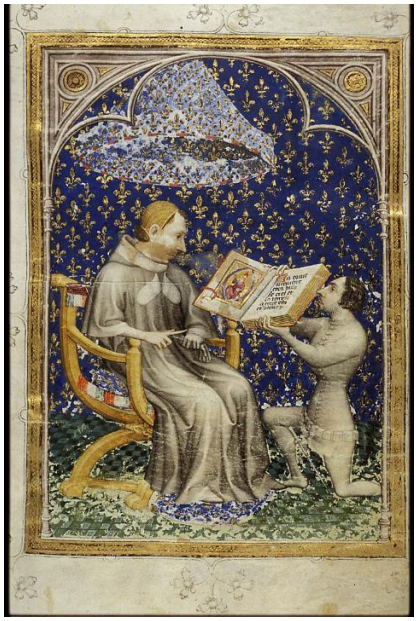


Fig. 301 : Jean de Bruges, *Jean de Vaudetar présente la Bible au roi Charles V*, euluminure, La Haye, Museum Meermanno-Westreenianum, ms. 10 B 23, f. 2

Fig. 302 : atelier de Nicolas Bataille sur cartons de Jean de Bruges, 1372-1382, tapisserie, 6 x 130 m, Angers, Musée de la *Tapisserie* de l'*Apocalypse* du château d'Angers

Fig. 303 a : attribué à Jean de Bruges, *Saint Christophe*, vers 1371-1372, 2,95 x 1,27 m, peinture murale *a tempera*, Semur-en-Auxois, musée municipal

Fig. 304 : atelier de Nicolas Bataille sur cartons de Jean de Bruges, détail des *Larmes de saint Jean* de l'*Apocalypse*, premier ensemble, tapisserie 6, 1372-1382, Angers, Musée de la *Tapisserie de l'Apocalypse* du château d'Angers

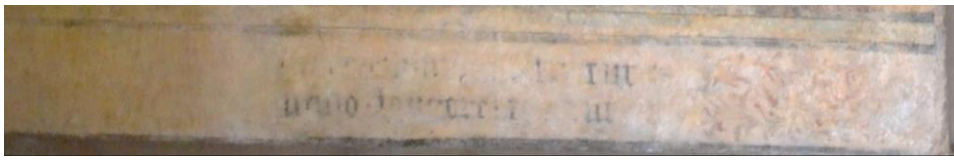


Fig. 303 b : détail de la fig. 303 a

Fig. 305 : attribué à Jean de Bruges, détail du *Saint Christophe*, vers 1371-1372, Semur-en-Auxois, musée municipal

Fig. 306 : atelier de Nicolas Bataille sur cartons de Jean de Bruges, détail du *troisième ange*, *Messager* de l'*Apocalypse*, quatrième ensemble, tapisserie 51, 1372-1382, Angers, Musée de la *Tapisserie de l'Apocalypse* du château d'Angers

Fig. 307 : attribué à Jean de Bruges, *détail de Saint Christophe*, vers 1371-1372, Semur-en-Auxois, musée municipal

Fig. 308 : atelier de Nicolas Bataille sur cartons de Jean de Bruges, détail du *Vieille homme de* l'*Apocalypse*, ouverture du troisième ensemble, 1372-1382, Angers, Musée de la *Tapisserie de l'Apocalypse* du château d'Angers

Fig. 309 a : attribué à Jean de Bruges, détail de *Saint Christophe*, vers 1371-1372, Semur-en-Auxois, musée municipal

Fig. 309 b : détail de la fig. 309 a

Fig. 310 b : détail de la fig. 310 a

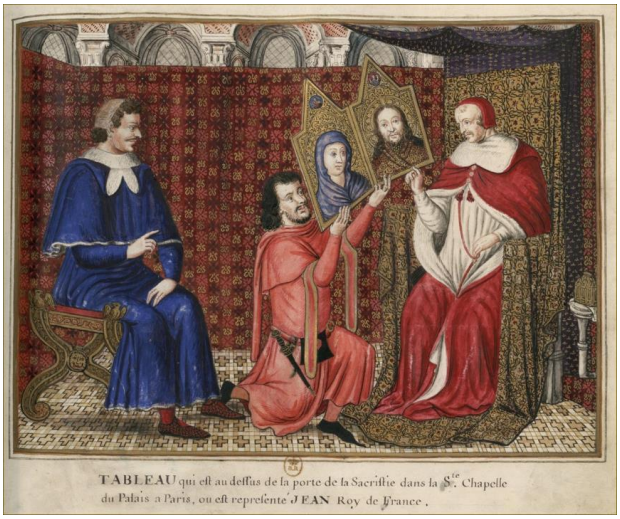


Fig. 310 a : copie d'un tableau italien (peint en 1342-1343 par Matteo Giovannetti ?) représentant *Jean le Bon recevant du pape un dyptique italo-byzantin, lors de sa visite en Avignon en 1342*, collection de François Roger de Gaignières (1642-1715), fin du XVII[e] s., dessin rehaussé de couleurs, Paris, BnF, Est., Oa 11, f. 85-88

Fig. 311 : attribué à Jean de Bruges, détail de *Saint Christophe*, vers 1371-1372, Semur-en-Auxois, musée municipal

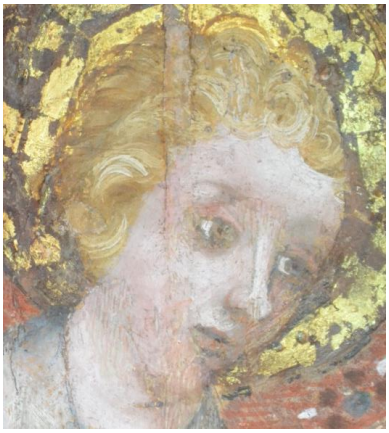


Fig. 312 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange avec un livre ouvert (8)

Fig. 313 : attribué à Jean de Bruges, détail du *Saint Christophe*, vers 1371-1372, Semur-en-Auxois, musée municipal

Fig. 314 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, détail de l'ange jouant de la harpe (15)

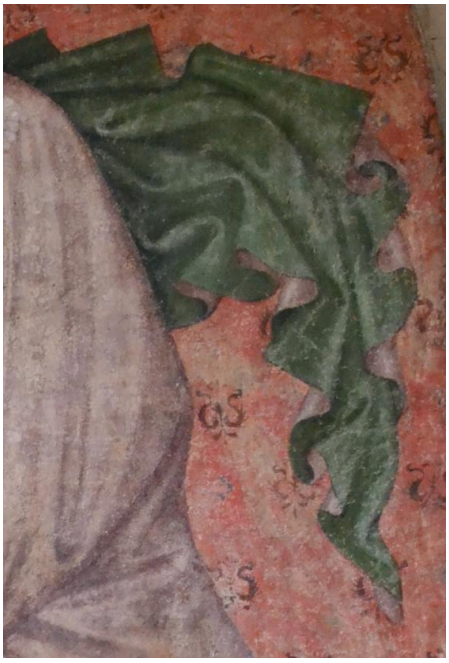


Fig. 315 : attribué à Jean de Bruges, détail du *Saint Christophe*, vers 1371-1372, Semur-en-Auxois, musée municipal

Fig. 316 : attribué à Jean de Bruges, détail du *Saint Christophe*, vers 1371-1372, Semur-en-Auxois, musée municipal

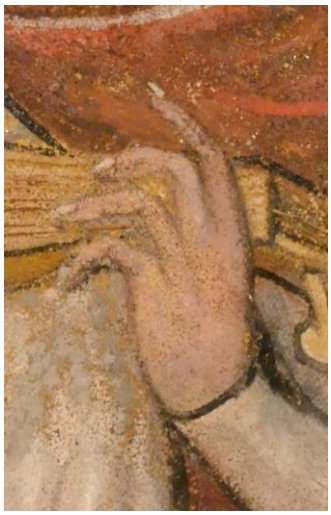


Fig. 317 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 318 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 319 b : détail de la fig 319 a

Fig. 319 a : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 139 c : détail de la fig. 319 a

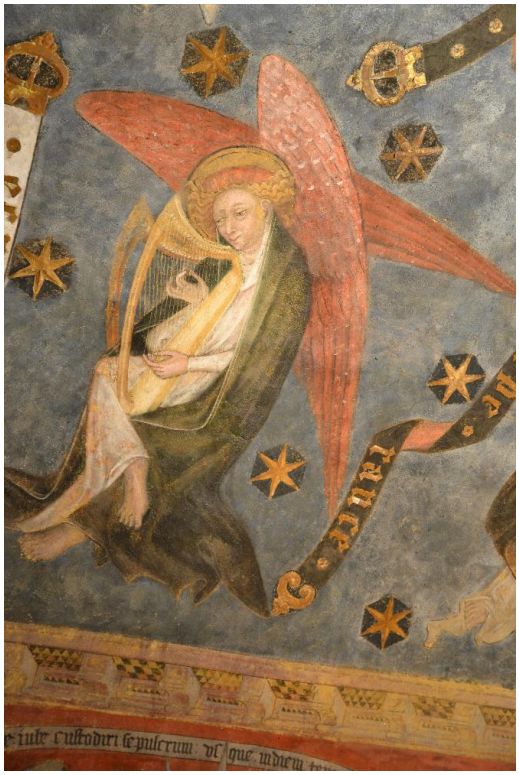


Fig. 320 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 321 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 322 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange avec un phylactère (5)

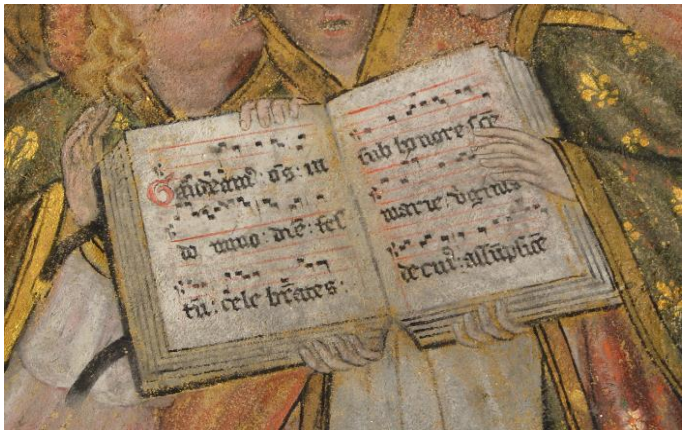


Fig. 323 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

4.2.4 - André Beauneveu et le *Psautier de Jean de Berry*

Fig. 324 : André Beauneveu et ses assistants, *Saint Thomas* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, 25 x 17,7 cm, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 16

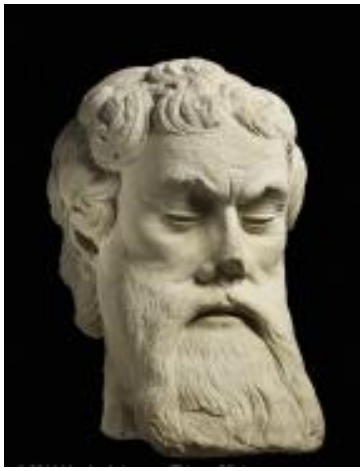


Fig. 325 : attribué à l'atelier d'André Beauneveu, tête d'*apôtre* provenant du château de Mehun-sur-Yèvre, fin du XIV[e] s., pierre, 31 x 23 cm x 21 cm, Paris, Musée de Louvre

Fig. 326 : André Beauneveu, détail de *Saint Jean* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 14

Fig. 327 : André Beauneveu, détail de la *Vierge à l'Enfant* provenant de la collection d'Edouard Aynaud de l'abbaye de Fontenay, 1366-1377, calcaire, collection particulière

Fig. 328 : André Beauneveu, détail de *Sainte Catherine*, 1374-1377, albâtre, Courtrai, église Notre-Dame

Fig. 329 : André Beauneveu, détail de *Saint Thomas* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 16

Fig. 330 : André Beauneveu, détail de *Saint Jean* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 14

Fig. 331 : André Beauneveu, détail de *Saint Jacques* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 12

Fig. 332 : André Beauneveu, détail du *Prophète Ézéchiel* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 27v

Fig. 333 : André Beauneveu et ses assistants, *Saint Philippe* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 20

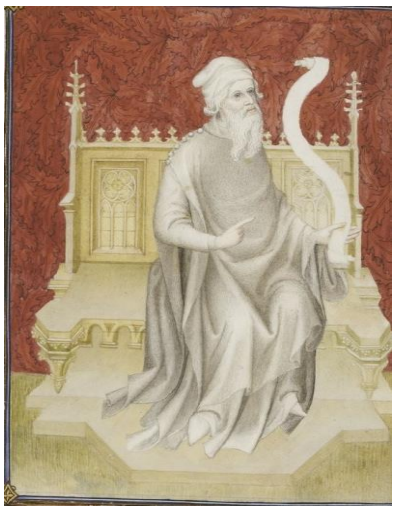


Fig. 334 : André Beauneveu et ses assistants, *Prophète Malachie* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 21v

Fig. 335 : André Beauneveu et ses assistants, *Prophète Amos* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 23v

Fig. 336 : André Beauneveu, détail du *Prophète Sophonie* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 17v

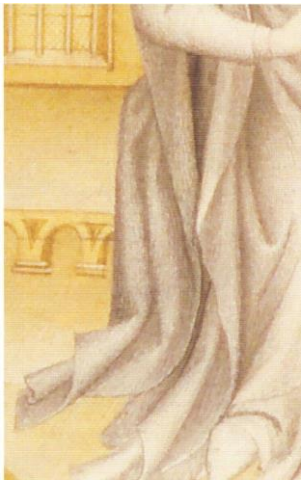


Fig. 337 : André Beauneveu, détail du *Prophète Malachie* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 21v

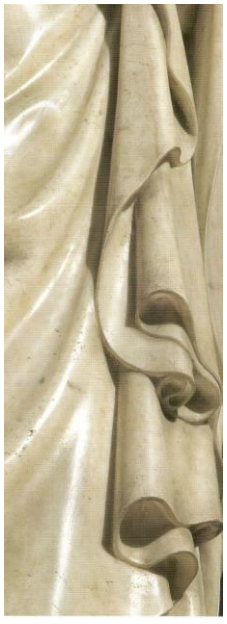


Fig. 338 : André Beauneveu, détail du gisant du Charles V, 1364-1366, marbre, Paris, basilique Saint-Denis

Fig. 339 : André Beauneveu, détail de *Sainte Catherine*, 1374-1377, albâtre, Courtrai, église Notre-Dame

Fig. 340 : André Beauneveu, détail de la *Vierge à l'Enfant* provenant de la collection d'Edouard Aynaud de l'abbaye de Fontenay, 1366-1377, calcaire, collection particulière

Fig. 341 : André Beauneveu, détail de *Saint Jacques* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 12

Fig. 342 : André Beauneveu, détail de *Saint Jean* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 14

Fig. 343 : détail de *Saint Jean à Patmos* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba Kunstmuseum, collection de Renate König nº 4, f. 13

Fig. 344 : détail de *Saint Jean*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 345 : André Beauneveu, détail du *Prophète Michée* du *Psautier de Jean de Berry,* vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 29v

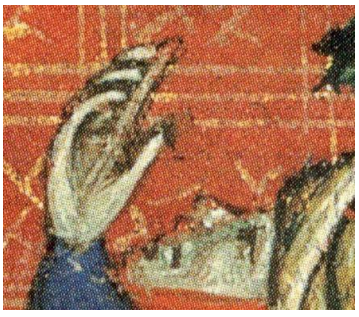


Fig. 346 : détail de *l'Annonce aux Bergers* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 77

Fig. 347 : détail de *Saint Matthieu*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

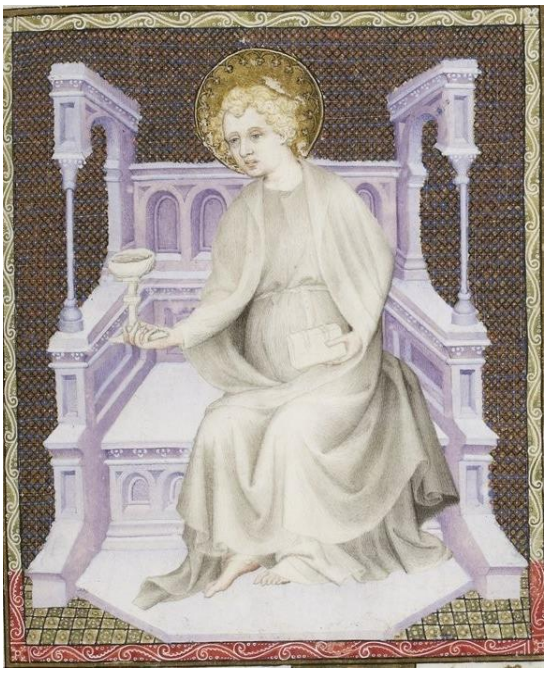


Fig. 348 : André Beauneveu, *Saint Jean* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 14

Fig. 349 : *Saint Jean à Patmos* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 13

Fig. 350 : Jean Le Noir et Jacquemart de Hesdin, *Adoration des Mages* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, 21,5 x 14,5 cm, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 42v

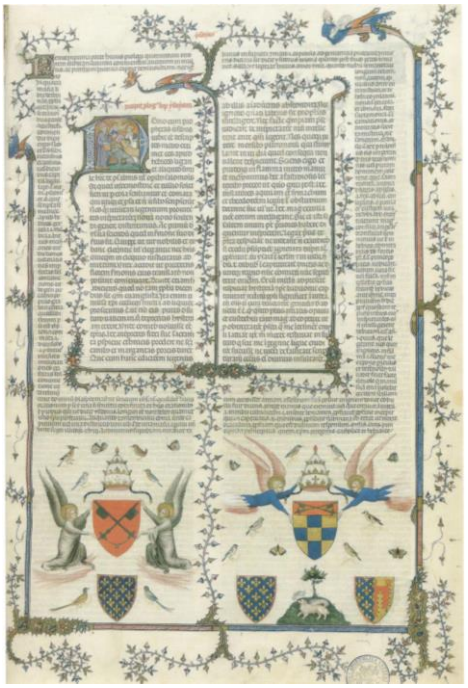


Fig. 351 : Jacquemart de Hesdin ? décor héraldique de la *Bible avec gloses de Nicolas de Lyre*, fin des années 1380, 48,4 x 32,4 cm, enluminure, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 51 (vol. II), f. 1

Fig. 352 : Jacquemart de Hesdin, *Vierge à l'Enfant,* carnet de dessins, vers 1385-1400, dessin à la pointe métallique sur buis, 12,9 x 7 cm, New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 346, 1v

Fig. 353 : artiste parisien (la Vierge) et Jacquemart de Hesdin (homme s'agenouillé), carnet de dessins, vers 1350-1360 ? et vers 1385-1400, dessin à la pointe métallique sur buis, 7 x 12,9 cm, New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 346, f. 4

Fig. 354 : artiste parisien (figure gauche, *Vierge d'Annonciation* ?), Jacquemart de Hesdin (figure droite, personage masculin), carnet de dessins, vers 1350-1360 ? et vers 1385-1400, dessin à la pointe métallique sur buis, 7 x 12,9 cm, New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 346, f. 4v

Fig. 355 : Jacquemart de Hesdin, *fou* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, 25 x 17,7 cm, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 106

Fig. 356 : Jacquemart de Hesdin, *David sauvé des eaux* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 127

Fig. 357 : Jacquemart de Hesdin ? *Vierge à l'Enfant* des Très *belles Heures de Jean de Berry* (*Heures de Bruxelles)*, avant 1402, enluminure, Bruxelles, KBR, ms. 11060-61, p. 11

Fig. 358 : atelier de Jacquemart de Hesdin, *Entrée du Christ à Jérusalem*, entre 1405 et 1410, enluminure, Londres, British Library, Yates Thompson 37, f. 519

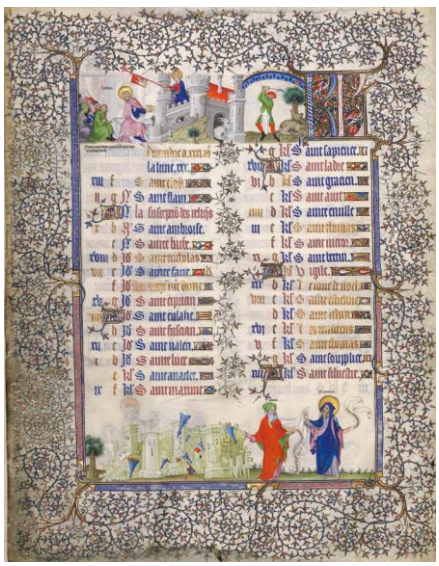


Fig. 359 : Pseudo-Jacquemart ? *Lamentation* des *Grands Heures du duc de Berry*, 1409, enluminure, 39,7 x 29,5 cm, Paris, BnF, Mss, Lat. 919, f. 77

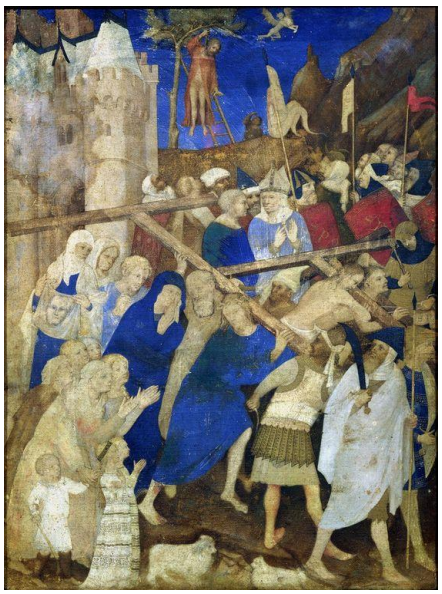


Fig. 360 a : Jacquemart de Hesdin ? *Portement de la Croix*, 1409, enluminure découpée et marouflée sur toile, 38 x 28,5 cm, Paris, Musée du Louvre

Fig. 360 b : détail de la fig. 358 a

Fig. 361 : Matteo Giovannetti, détail de la *Résurrection du bourreau du duc Étienne*,1344 et 1345, fresque rehaussée *a tempera*, Avignon, Palais des Papes, paroi nord de la chapelle Saint-Martial, scène L

Fig. 360 c : détail de la fig. 360 a

Fig. 362 : Altichiero da Zevio, détail de la *Décollation de saint George*, fresque, entre 1379 et 1384, Padoue, Oratoire Saint-Georges, registre inférieur de la paroi nord-est

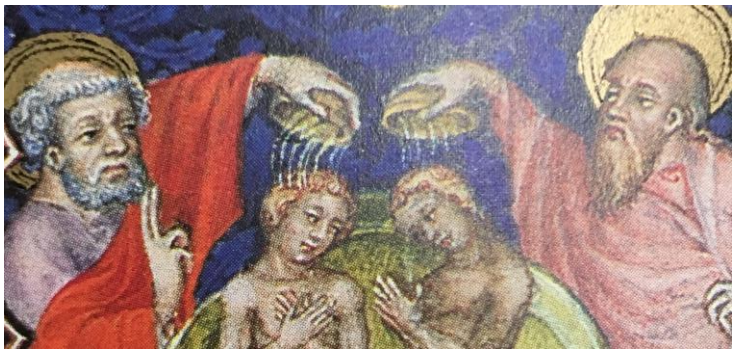


Fig. 363 : Jean Le Noir et Jacquemart de Hesdin (attribution par A. Châtelet, 2000) ou Jean Le Noir et Pseudo-Jacquemart (attribution par F. Avril, 1989), détail de *Saint Pierre et saint Paul* des *Petites Heures* de Jean de Berry, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 73

Fig. 364 : Jean Le Noir et Jacquemart de Hesdin, *Nativité* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 38

Fig. 365 : Jean Le Noir, *Nativité* du *Bréviaire de Paris* dit *Bréviaire de Charles V*, avant 1380, enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 1052, f. 28v

Fig. 366 : Jacquemart de Hesdin ? *Jean de Berry devant la Vierge* des *Très belles Heures de Jean de Berry* (*Heures de Bruxelles)*, avant 1402, enluminure, Bruxelles, KBR, ms. 11060-61, p. 10

Fig. 367 : Jean Le Noir et Jacquemart de Hesdin, *Annonciation* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 22

Fig. 368 : Jean Le Noir et Jacquemart de Hesdin, *Visitation* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 32v

Fig. 369 : Jean Le Noir et Jacquemart de Hesdin, *duc de Berry en prière devant la Vierge à l'Enfant* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 97v

Fig. 370 : Jean Le Noir et Jacquemart de Hesdin, *Décollation de saint Jean Baptiste* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 214

Fig. 371 : Jean Le Noir et Jacquemart de Hesdin *Enseignement de saint Louis* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 17

Fig. 372 : Pseudo-Jacquemard, *groupe d'anges* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 104

Fig. 373 : Jean Le Noir ? et Jacquemart de Hesdin, détail de *Jean Baptiste devant Hérode* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 211

Fig. 374 : Jacquemart de Hesdin, détail du *fou, Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 106

Fig. 375 : détail de *Saint Jean à Patmos* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König n° 4, f. 13

Fig. 376 : Jacquemart de Hesdin, détail de la *Vierge à l'Enfant,* carnet de dessins, vers 1385-1400, dessin à la pointe métallique sur buis, New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 346, 1v

Fig. 377 : détail de la *Nativité*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 378 : Jacquemart de Hesdin, détail du *David sauvé des eaux* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 127

Fig. 379 : Jean Le Noir ? et Jacquemart de Hesdin, détail de *Jean Baptiste devant Hérode* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 211

Fig. 380 : détail de l'*Annonciation* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 25

Fig. 381 : Jacquemart de Hesdin, *fou* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 106

Fig. 382 : *Crucifixion* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba collection de Renate König nº 4, f. 101

Fig. 383 : Jean Le Noir et Jacquemart de Hesdin, détail de la *Visitation* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 32v

Fig. 384 : détail de la *Visitation* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 52

Fig. 385 : détail de *Saint Jean*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 386 : *Saint Marc*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 387 : Jean Le Noir et Jacquemart de Hesdin ? *Annonce aux Bergers* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 40v

Fig. 388 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Fuite en Égypte* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, 20 x 14 cm, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 175

Fig. 389 : grotesque des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 414

Fig. 390 : Giovanni di fra Silvestro, *Vierge de la Miséricorde avec les confrères* des *Statuts de la confrérie de Santa Maria della Morte*, 1393, enluminure, collection particulière, f. 23

Fig. 391 : Simone Martini, *Guidoriccop da Fogliano et le siège de Montemassi Sienne*, Sienne, Palazzo publico, salle de la Mappemonde, vers 1330, fresque, 3,40 x 9,68 m

Fig. 392 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Adoration des Mages* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 156

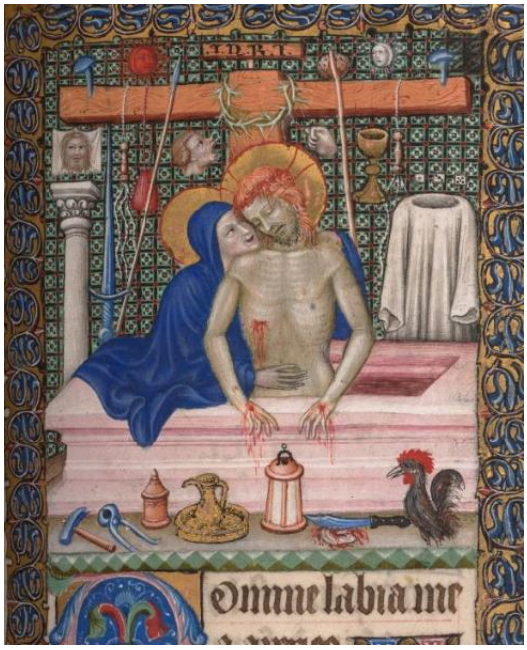


Fig. 393 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Imago Pietatis* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 255

Fig. 394 : Pseudo Jacopino di Francesco, détail de l'*Imago Pietatis*, un des panneaux du polyptique provenant de Santa Maria Nuova de Fano, Bologne, Pinacoteca nazionale, *tempera* sur bois, vers 1330-1335

Fig. 395 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail de l'*Adoration des Mages* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 156

Fig. 396 : Lippo di Dalmasio, détail de la *Vierge à l'Enfant*, vers 1390, *tempera* sur bois, Londres, National Gallery

Fig. 397 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail de l'*Adoration des Mages* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 156

Fig. 398 : Niccolo di Giacomo, detail de l'*Annonce à Zacharie par Gabriel*, enluminure, vers 1370, Avignon, Bibl. mun, ms. 136, f. 245

Fig. 399 : Maître des Initiales de Bruxelles, détails de la *Crucifixion* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 379

Fig. 400 : Niccolò di Giacomo, détails de la *Crucifixion, fragment d'un manuscrit*, vers 1390, enluminure, Cleveland, Museum of Art, Gift from J. H. Wade. 24. 1013

Fig. 401 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail de la *Visitation* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p.109

Fig. 402 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Saint Jean à Patmos* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 42

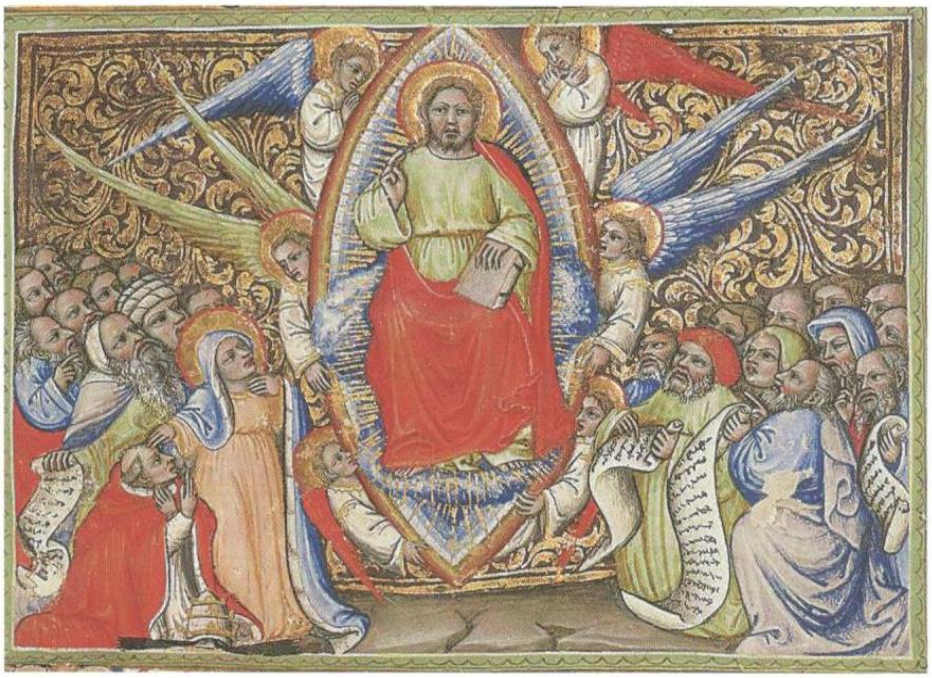


Fig. 403 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Apparition du Christ dans une mandorle du Missel Migliorati*, vers 1390-1391, 32,8 x 23,8 cm (page entière), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 71, f. 7

Fig. 404 : Niccolò di Giacomo, *Apparition du Christ dans une mandorle* des *Décrétales* de Grégoire IX, XIV^e^ s., 46 x 28 cm (page entière), Padoue, Biblioteca Capitolare, ms. Al, f. 2

Fig. 405 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Saint Luc* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 45

Fig. 406 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Couronnement de la Vierge* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 191

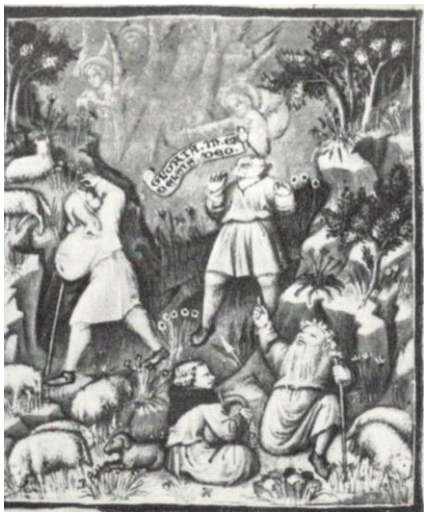


Fig. 407 : atelier du Maître des Initiales de Bruxelles, *Annonce aux Bergers* du *Livre d'heures,* vers 1400, enluminure, Madrid, Real Biblioteca del Palacio Real, ms. 2099, f. 68

Fig. 408 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Visitation* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 109

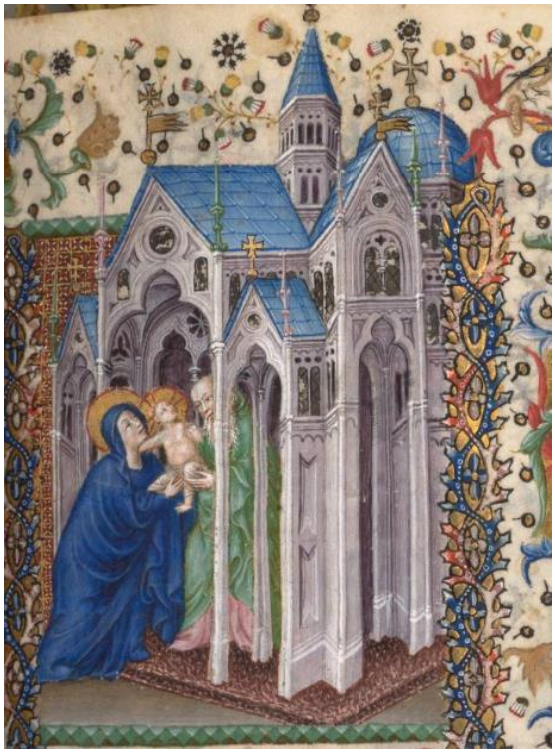


Fig. 409 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Présentation au Temple* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 165

Fig. 410 : Taddeo Gaddi, *Présentation au Temple*, 1328-1330, fresque, Florence, Basilica di Santa Croce, paroi est de la Chapella Baroncelli

Fig. 411 : d'après Althichiro da Zevio, fin de XIV^e^ s., dessins du Basilica di San Antoine de Padoue, sur parchemin, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu

Fig. 412 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Annonciation* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 57

Fig. 413 : Altichiero da Zevio, *Supplice de Sainte Lucie*, entre 1379 et 1384, fresque, Padoue, Oratoire Saint-Georges, registre inférieur de la paroi sud-ouest

Fig. 414 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Pentecôte*, Livre d'heures, vers 1406-1407, Londres, British Museum, Add. 29433, f. 111v

Fig. 415 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Annonciation*, Livre d'heures, vers 1406-1407, 22,3 x 16 cm, Londres, British Museum, Add. 29433, f. 20

Fig. 416 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail de *Saint Jean à Patmos* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 42

Fig. 417 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail de *Saint Marc* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 53

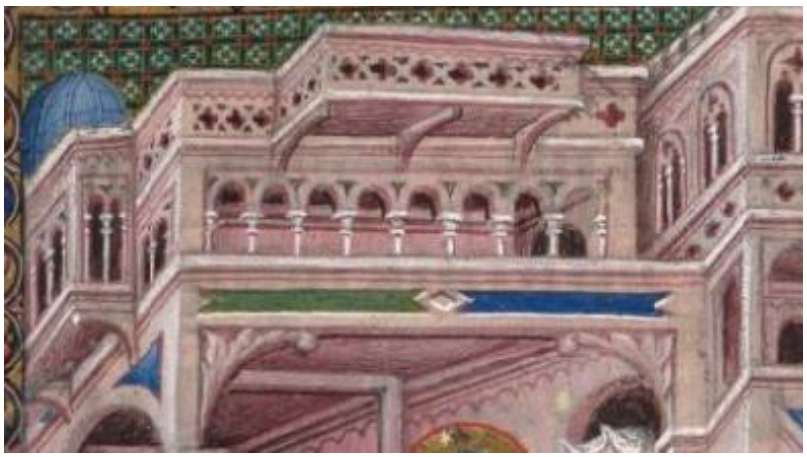


Fig. 418 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail de la *Visitation* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 109

Fig. 419 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail de la *Nativité* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 133

Fig. 420 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail du décor marginal des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 49

Fig. 421 : détail du décor des ébrasements des fenêtres, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 422 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail du décor marginal des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 42

Fig. 423 : détail du décor marginal du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 114

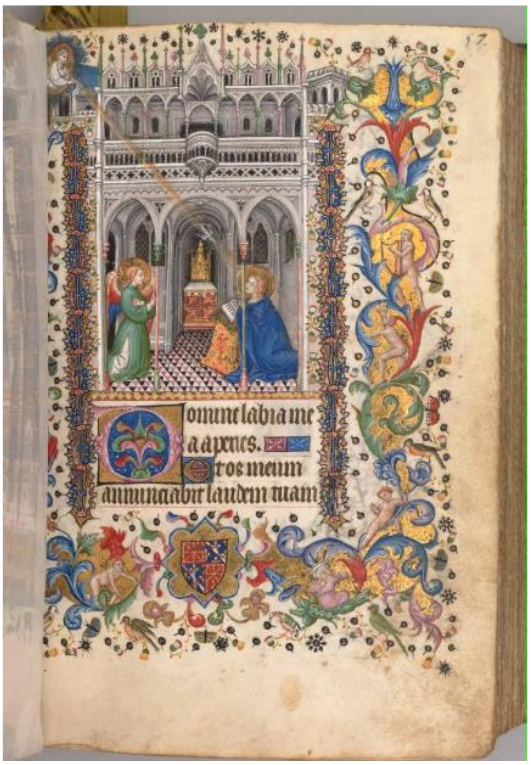


Fig. 424 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail de l'*Annonciation* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, 20 x 14 cm, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 57

Fig. 425 : *Fuite en Égypte* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 82

Fig. 426 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Saint Jean à Patmos* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 42

Fig. 427 : *Saint Jean à Patmos* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 13

Fig. 428 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Annonce aux Bergers*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 148

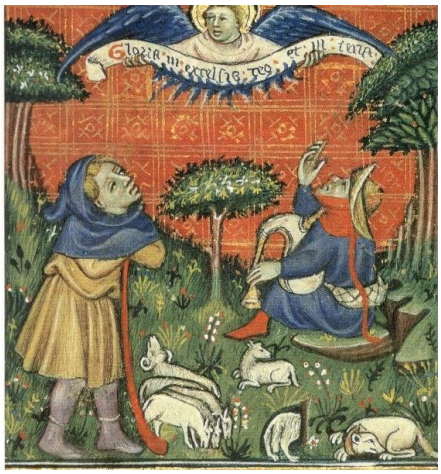


Fig. 429 : *Annonce aux Bergers* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 77

Fig. 430 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Adoration des Mages* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 156

Fig. 431 : *Adoration des Mages* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 72

Fig. 432 : Maître des Initiales de Bruxelles, *Couronnement de la Vierge* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 191

Fig. 433 : *Couronnement de la Vierge* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 95

Fig. 434 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail de *Saint Matthieu* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 49

Fig. 435 : détail de la *Présentation au Temple* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 87

Fig. 436 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail de *Saint Jean à Patmos* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 42

Fig. 437 : détail de *Saint Jean à Patmos* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 13

Fig. 438 : détail de l'*Office des Morts* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 140

Fig. 439 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail de *Saint Luc* des *Heures de Charles le Noble*, vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 45

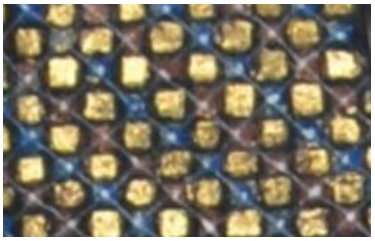


Fig. 440 : détail de l'*Annonciation* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 25

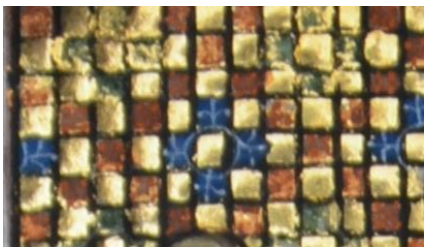


Fig. 441 : détail de la *Vierge à l'Enfant* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 114

Fig. 442 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail de la *Pentecôte,* vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 274

Fig. 443 : détail de la *Vierge à l'Enfant* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 114

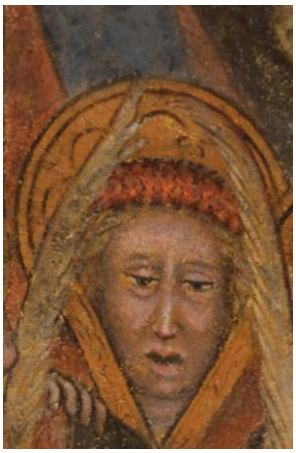


Fig. 444 : détail des *Anges musiciens,* vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 445 : Jean Le Noir ? et Jacquemart de Hesdin, détail de *Jean Baptiste devant Hérode* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 211

Fig. 446 : Maître des Initiales de Bruxelles, détail de l'*Adoration des Mages* des *Heures de Charles le Noble,* vers 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 156

Fig. 447 : détail de l'*Adoration des Mages* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 72

Fig. 448 : Maître d'Égerton, *Le Christ cloué sur la Croix, vers* 1404, enluminure, Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 367

Fig. 449 : les frères de Limbourg, détail du *Présentation du Temple* des *Belles Heures du duc de Berry,*1405-1408/09, enluminure, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.1a, b, f. 57

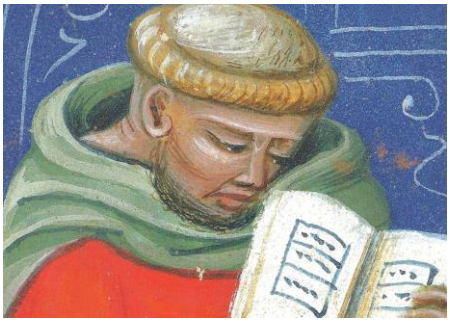


Fig. 450 : détail de l'*Ordination du lecteur, Pontifical d'Autun,* Autun, Musée Rolin, vers 1330-1340, f. 3

Fig. 451 : situation géographique de Meillonnas

Fig. 452 a : église Saint-Oyen

Fig. 452 b : église Saint-Oyen, chapelle Notre-Dame

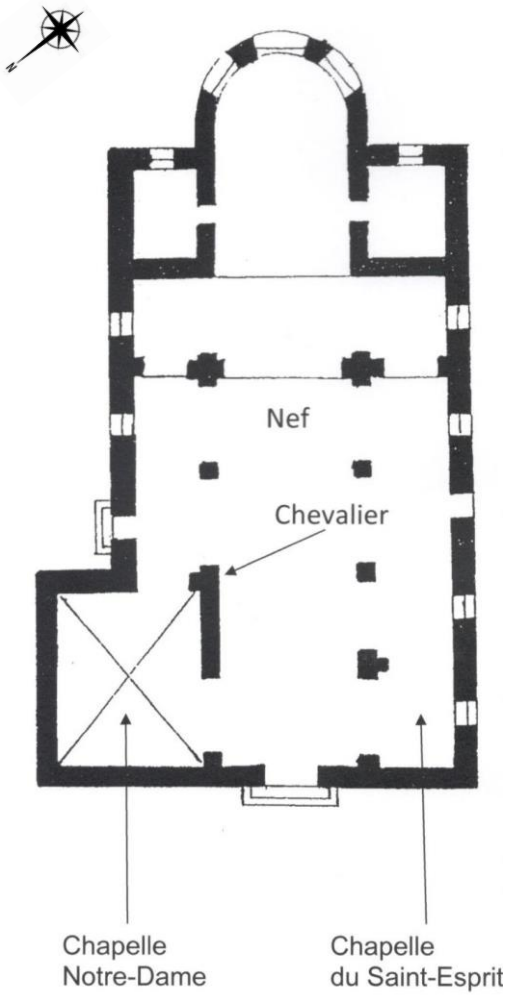


Fig. 452 c : plan de l'église Saint-Oyen

Fig. 453 a : *Les Quatre Évangélistes*, fin du XIV^e^ s., fresques, Meillonnas, église Saint-Oyen, voûte de la chapelle Notre-Dame

Fig. 453 b : détail de la fig. 453 a, clef de voûte avec le blason des Corgenons, l'inscription : « A.M. JOHAN. DE CORGENON S. D. MELIONAC M CCC IIII xx II, LE XII JOR DE SP »

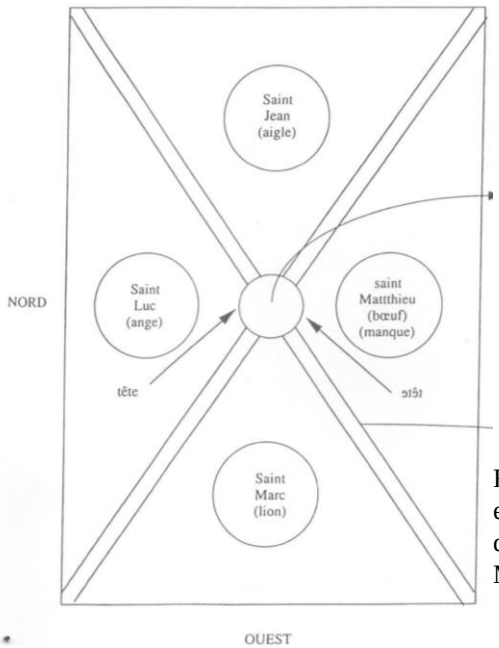


Fig. 453 c : Mairie de Meillonnas, emplacement des *Quatre Évangélistes* de la chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 454 a : *Annonciation* (partie haute de l'ébrasement) et *Crucifixion* (partie gauche de l'ébrasement), fin du XIV^e^ s., fresque, Meillonnas, église Saint-Oyen, paroi est de la chapelle Notre-Dame

Fig. 454 b. détail de la fig. 454 a

Fig. 454 c. détail de la fig. 454 a

Fig. 454 d : détail de la fig. 454 a

Fig. 455 a : *Dormition de la Vierge*, *Cène* et *Baiser de Judas*, fin du XIV^e^ s., fresque, Meillonnas, église Saint-Oyen, paroi ouest de la chapelle Notre-Dame

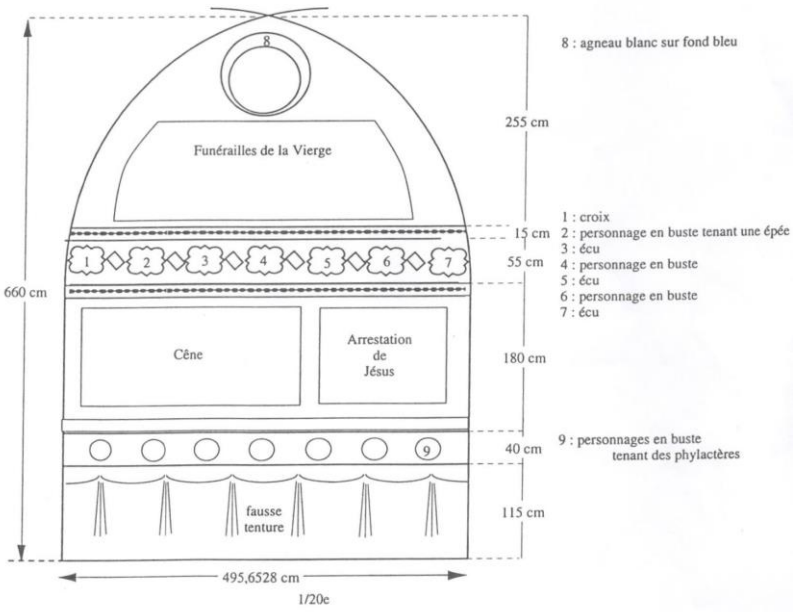


Fig. 455 b : Mairie de Meillonnas, emplacement de la *Dormition de la Vierge*, de la *Cène* et du *Baiser de Judas*, fin du XIV^e^ s., Meillonnas, église Saint-Oyen, paroi ouest de la chapelle Notre-Dame

Fig. 456 a : *Nativité, Annonce aux Bergers, Adoration des Mages, scènes de la Passion, donateur et la Vierge à l'Enfant en majesté*, fin du XIV^e^ s., fresque, Meillonnas, église Saint-Oyen, paroi nord de la chapelle Notre-Dame

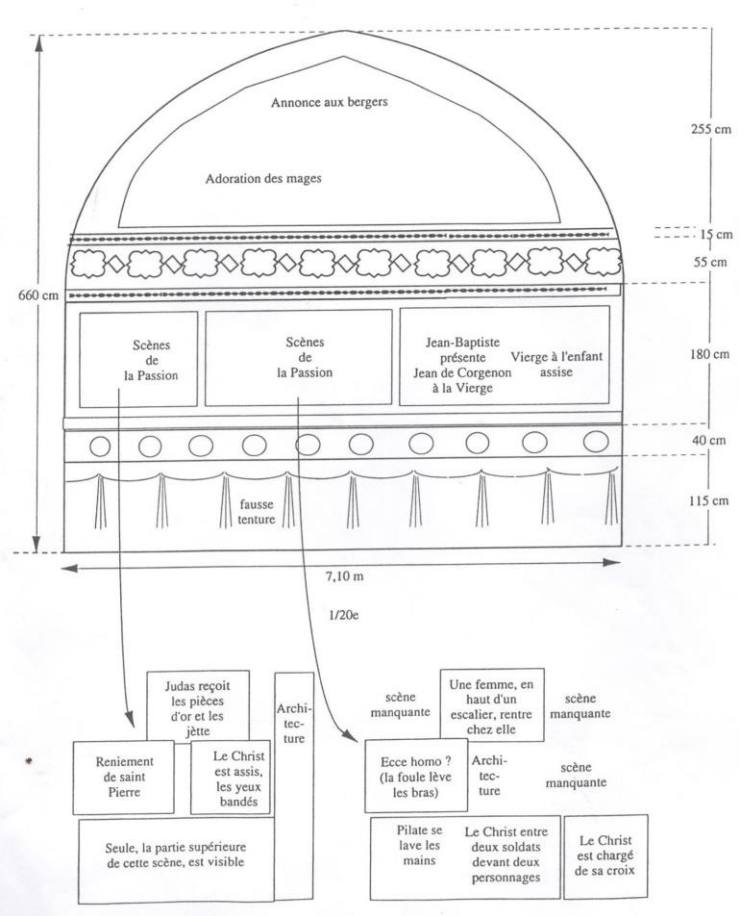


Fig. 456 b : Mairie de Meillonnas, emplacement de la *Nativité*, de l'*Annonce aux Bergers*, de l'*Adoration des Mages*, et des scènes *de la Passion* de la chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 457 : détail de la *Nativité*, fin du XIVe s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 458 : détail de l'*Annonce aux Bergers*, fin du XIVe s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 459 : détail de l'*Annonce aux Bergers*, fin du XIVe s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 460 : détail de l'*Annonce aux Bergers*, fin du XIVe s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 461 : détail de l'*Adoration des Mages*, fin du XIVe s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 462 : *scènes de la Passion*, fin du XIV^e^ s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas, panneau gauche de la paroi nord

Fig. 463 : *scènes de la Passion*, fin du XIV^e^ s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas, panneau central de la paroi nord

Fig. 464 : *donateur et la Vierge à l'Enfant en majesté*, fin du XIV^e^ s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas, panneau droite de la paroi nord

Fig. 465 : *Couronnement de la Vierge*, fin du XIV^e^ s., fresque, Meillonnas, église Saint-Oyen, paroi sud de la chapelle Notre-Dame

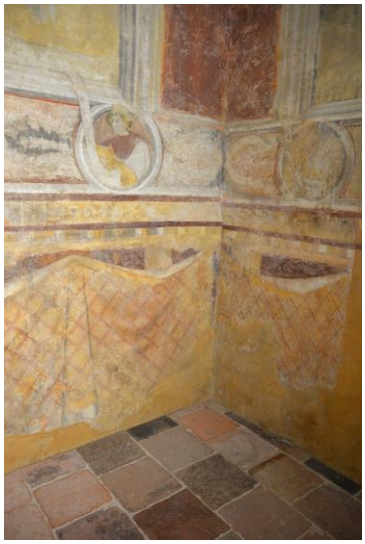


Fig. 466 : peinture en trompe-l'œil, fresque, Meillonnas, église Saint-Oyen, paroi nord-ouest de la chapelle Notre-Dame

Fig. 467 : peinture en trompe-l'œil, fin du XIV^e^ s., fresque, Meillonnas, église Saint-Oyen, paroi nord de la chapelle Notre-Dame

Fig. 468 : Fra Angelico, *Dormition de la Vierge*, vers 1434-1435, *tempera* sur bois, 19 x 50 cm, Florence, Museo di San Marco

Fig. 469 : Giotto di Bondone, *Baiser de Juda*, entre 1303-1305, fresque, Padoue, Cappella degli Scrovegni, paroi sud

Fig. 470 : détail du *Baiser de Judas*, fin du XIV^e^ s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 471 : Barna da Siena, *Baiser de Juda*, vers 1350, fresque, San Gimignano, Collegiate Santa Maria Assunta

Fig. 472 : détail de l'*Adoration des Mages*, fin du XIV^e^ s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 473 : Avignon, Palais des Papes

Fig. 474 : Enguerrand Quarton, détail du *Couronnement de la Vierge*, 1453-1454, *tempera* sur bois, Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre-de-Luxembourg

Fig. 475 : *Saint Bernardin de Sienne et deux donateurs*, vers 1440, *tempera* sur bois, 37 x 68 cm, Marseille, Musée Grobet-Labadié

Fig. 476 : détail de *Saint Marc*, fin du XIV^e^ s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 477 : détail de *Saint Jean*, fin du XIV^e^ s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 478 : détail de la *Cène*, fin du XIV^e^ s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 479 : détail des *scènes de la Passion* (panneau central), fin du XIV^e^ s.,· chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 480 : détail du *Baiser de Judas*, fin du XIV^e^ s.,· chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 484 : détail du *Baiser de Judas*, fin du XIV^e^ s.,·chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 481 : détail des scènes de la *Passion* (panneau nord), fin du XIV^e^ s.,· chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 482 : personnage dans un médaillon, fin du XIV^e^ s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 483 : détail de *Saint Marc*, fin du XIV^e^ s.,· chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 485 : détail du *Baiser de Judas*, fin du XIV^e^ s.,· chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 486 a : détail de l'*Adoration des Mages*, fin du XIV^e^ s.,· chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 486 b : détail des *scènes* de la *Passion* (panneau gauche), fin du XIV^e^ s.,· chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 486 c : détail des *scènes de la Passion* (panneau central), fin du XIV^e^ s.,· chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 486 d : détail des *scènes de la Passion* (panneau central), fin du XIV^e^ s.,· chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 487 : détail des scènes de la *Passion* (panneau nord), fin du XIV^e^ s.,· chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 488 a : Simone Martini, detail du *Portement de la Croix*, un des panneaux du polyptique Orsini, vers 1335, *tempera* sur bois, Paris, Musée du Louvre

Fig. 488 b : détail de la fig 488 a

Fig. 489 : détail de *Saint Marc*, fin du XIV^e^ s., fresque, chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 490 : détail de *la Mise au tombeau*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempra* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 491 : détail de *la Vierge à l'Enfant,* fin du XIV^e^ s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

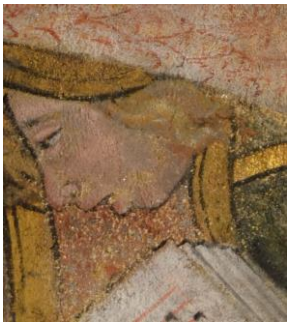


Fig. 492 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 493 : détail de l'*Annnonciation*, fin du XIV^e^ s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

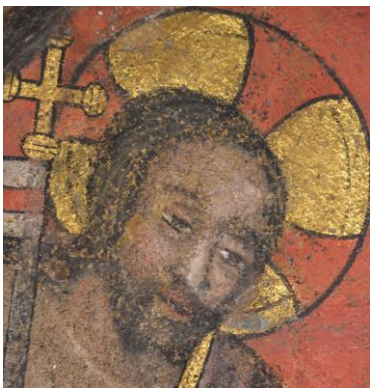


Fig. 494 : détail de l'*Apparition du Christ à Marie-Madeleine*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 495 : détail des *scènes de la Passion* (panneau central), fin du XIV^e^ s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 496 : détail du *Couronnement de la Vierge*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 497 : détail des *scènes de la Passion* (panneau central), fin du XIV^e^ s., chapelle Notre-Dame de Meillonnas

Fig. 498 a : détail de la *Crucifixion*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 498 b : détail de la fig. 498 a

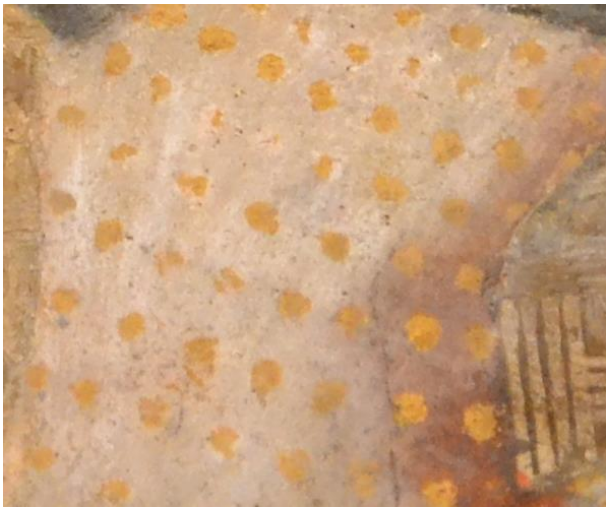


Fig. 498 c : détail de la fig. 498 a

Fig. 499 : détail de l'*Annonciation*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 500 : détail des *Anges musiciens,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 501 : détail du *Couronnement de la Vierge,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 502 : détail de la *Crucifixion,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 503 : détail de la *Nativité,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 504 : détail des *Anges musiciens,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

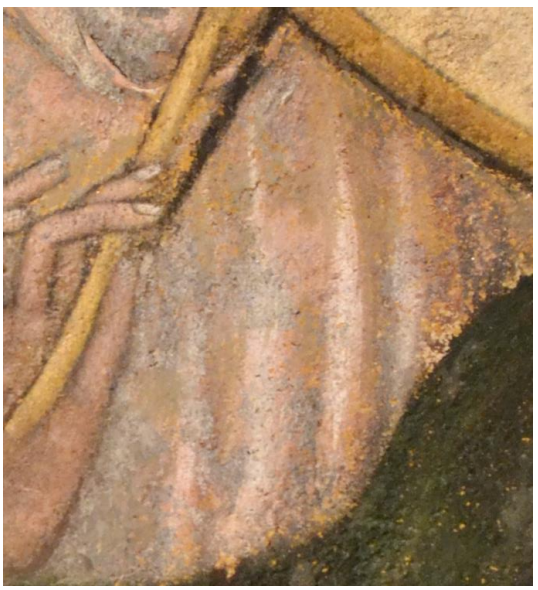


Fig. 505 : détail des *Anges musiciens,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 506 : xylographie reproduisant la fresque du *Jugement dernier* (actuellement disparu) de Gicomo Jaquerio dans le cloître des Dominicains de Plainpalais à Genève, vers 1536, 45,8 x 31,1 cm, Genève, Centre d'iconographie de la Bibliothèque de Genève

Fig. 507 : Giacomo Jaquerio, *Vocation de saint Pierre* et *Libération de saint Pierre*, vers 1415, *tempera* sur bois, 85 x 85,2 et 86 x 78,5 cm, Turin, Museo Civico d'Arte Antica

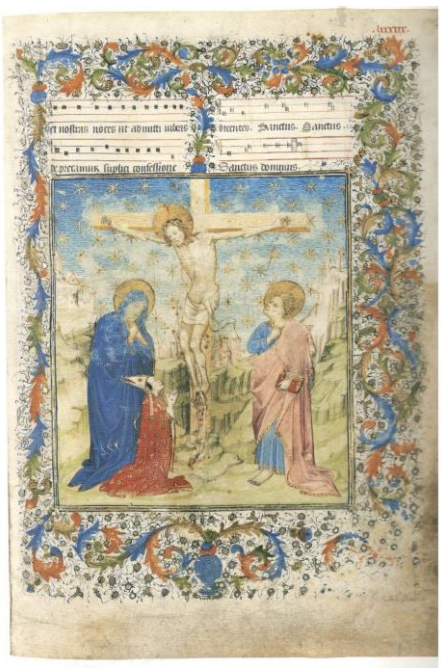


Fig. 508 : Giacomo Jaquerio et son collaborateur d'Aoste, *Crucifixion* du *Missel d'Oger Moriset*, vers 1420, enluminure, 45,5 x 32 cm, Aosta, Biblioteca del Capitolo, cod. 20, f. 99

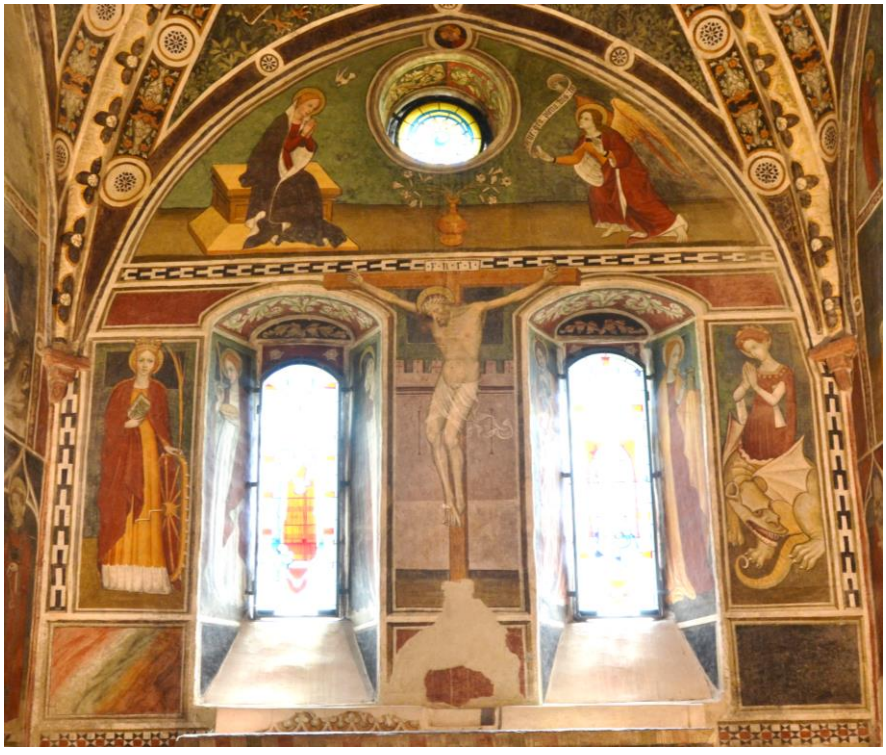


Fig. 509 : Giacomo Jaquerio ? et son collaborateur, *Vierge et la Crucifixion, les saintes Catherine, Lucie, Barbe, Marie-Madelaine et Marguerite*, vers 1420, fresque, Pianezza, Chiesa di San Pietro, abside

Fig. 510 a : situation géographique de Genève

Fig. 510 b : cathédrale Saint-Pierre, façade ouest

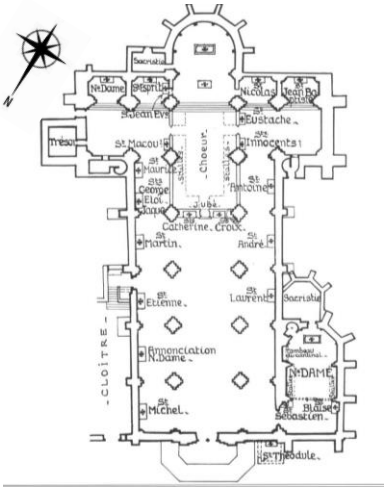


Fig. 510 c : plan de la cathédrale Saint-Pierre

Fig. 510 d : chapelle des Macchabées de la cathédrale Saint-Pierre

Fig. 510 e : voûte de la chapelle des Macchabées de la cathédrale Saint-Pierre (repeint après 1886)

Fig. 511 : Gustave Henri Bouthillier de Beaumont, relevé de l'ange au psaltérion de la chapelle des Machabées de Genève, vers 1880, calque, 122,5 x 143 cm, Centre d'iconographie de la Bibliothèque de Genève

Fig. 512 : Giacomo Jaquerio, groupe de personnages devant un château provenant de la première travée de la nef de la chapelle des Macchabées de la cathédrale de Genève, vers 1414, fresque rehaussée *a tempera*, Genève, Musée de l'art et de l'histoire

Giacomo Jaquerio et son assistant, *Anges musiciens* provenant des voûtes de la chapelle des Macchabées de la cathédrale de Genève, vers 1414, fresque rehaussée *a tempera*, Genève, Musée de l'art et de l'histoire

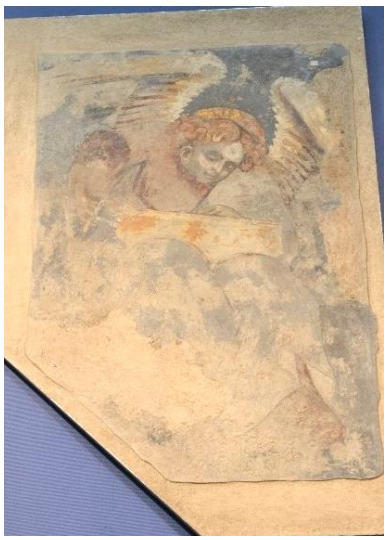


Fig. 513 : Giacomo Jaquerio, ange au psaltérion (1)

Fig. 514 : Giacomo Jaquerio, ange à la flûte-double (2)

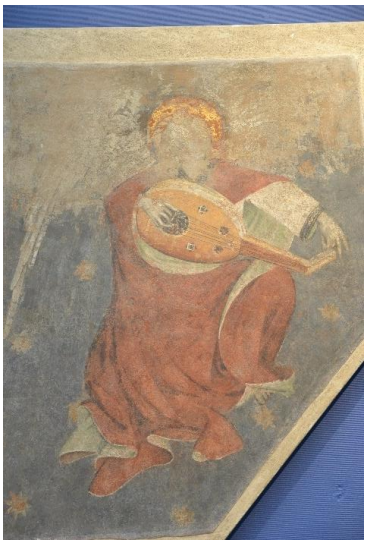


Fig. 515 : Giacomo Jaquerio, ange au luth (3)

Fig. 516 : Giacomo Jaquerio, ange à la viole (4)

Fig. 517 : Giacomo Jaquerio, ange aux cymbales (5)

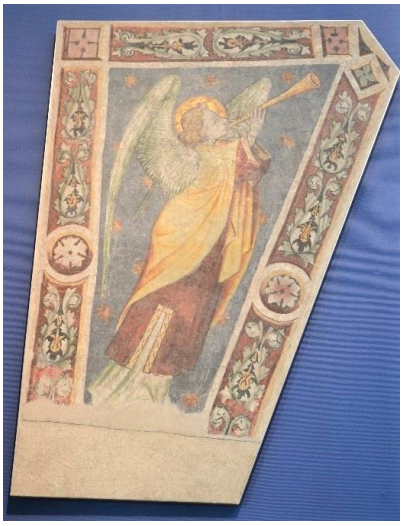


Fig. 518 : assistant de Giacomo Jaquerio ange à la trompette (6)

Fig. 519 : assistant de Giacomo Jaquerio ange à la bombarde (7)

Fig. 520 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, fresque rehaussée *a tempera*, ange à la flûte-double (2)

Fig. 521 : détail de la Verrière Boistratier (partie supérieure), 1409-1410, vitrail, Bourges, cathédrale Saint-Étienne, chapelle Sainte-Solange

Fig. 522 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange au psaltérion (1)

Fig. 523 : Giaocomo Jaquerio, détail de *Sainte Marguerite*, vers 1415, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi nord du presbytère

Fig. 524 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange au psaltérion (1)

Fig. 525 : assistant de Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange à la bombarde (7)

Fig. 526 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange au psaltérion (1)

Fig. 527 : assistant de Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange à la bombarde (7)

Fig. 528 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange à la flûte-double (2)

Fig. 529 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange au luth (3)

Fig. 530 : Giacomo Jaquerio, détail de la *Libération de saint Pierre*, vers 1415, *tempera* sur bois, Turin, Museo Civico d'Arte Antica

Fig. 531 : Giacomo Jaquerio, *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange aux cymbales (5)

Fig. 532 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange à la viole (4)

Fig. 533 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange au luth (3)

Fig. 534 : assistant de Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange à la bombarde (7)

Fig. 535 : Matteo Giovannetti, détail de *Saint Jean*, 1347-1348, fresque rehaussée *a tempera*, Avignon, Palais des Papes, voûte de la chapelle Saint-Jean

Fig. 536 : détail des *Anges musiciens*, peinture murale appliquée directement sur la pierre sans couche de préparation et fixée, pour certaines parties à l'aide d'encaustique, vers 1370-1378, Le Mans, cathédrale Saint-Julien, voûtes de la chapelle de la Vierge, ange à la harpe (15)

Fig. 537 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange à la flûte-double (2)

Fig. 538 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange au luth (3)

Fig. 539 : Giacomo Jaquerio, détail de l'*Annonciation*, vers 1415, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi est de la sacristie

Fig. 540 : assistant de Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange à la bombarde (7)

Fig. 541 : assistant de Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange à la trompette (6)

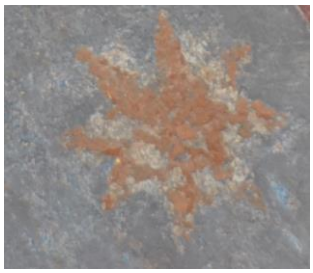


Fig. 542 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, fresque rehaussée *a tempera*

Fig. 543 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussé d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 544 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange au psaltérion (1)

Fig. 545 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 546 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange aux cymbales (5)

Fig. 547 : détail de *Saint Jean*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 550 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

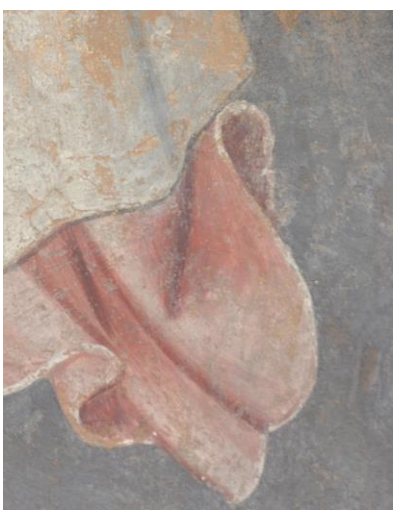


Fig. 548 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, ange à la flûte-double (2)

Fig. 549 : détail des *Anges pleurants*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 551 : situation géographique de Buttigliera Alta

Fig. 552 a : Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, façade nord

Fig. 552 b : Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, façade ouest

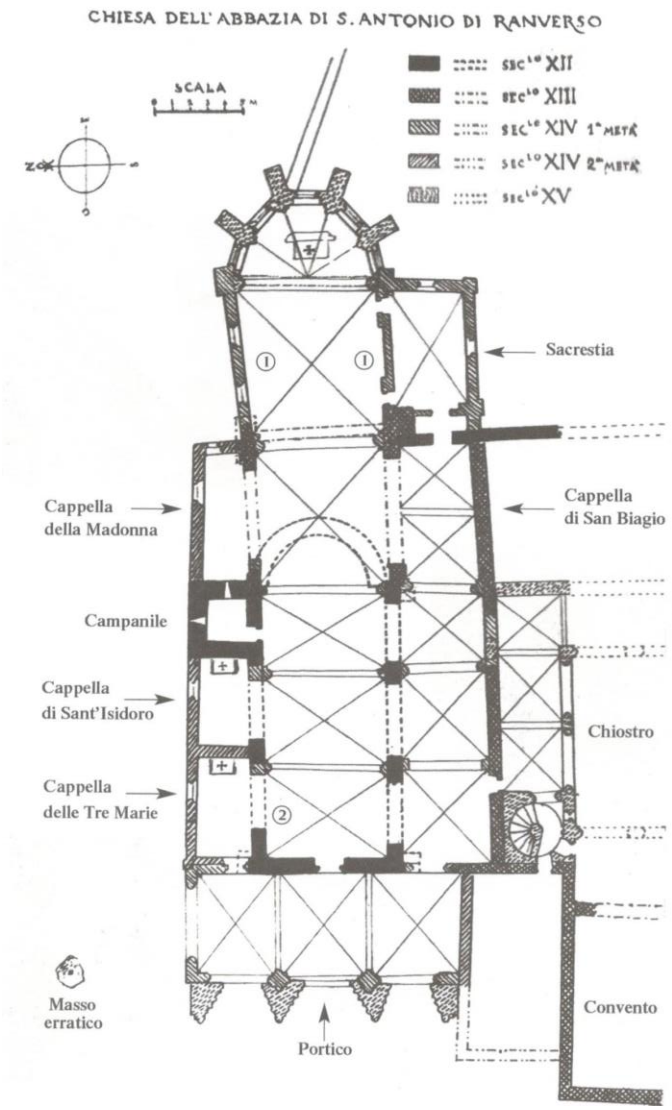


Fig. 553 : plan chronologique de l'Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso

Fig. 552 c : Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, nef

Fig. 554 : Giacomo Jaquerio, *Dormition de la Vierge*, vers 1415 ? (à gauche) et *Annonciation de la Vierge*, avant 1406 (à droite), fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi nord de la chapelle de la Vierge

Fig. 555 : détail de la fig. 554, Giacomo Jaquerio, *Saint Eutrope*, avant 1406, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, ébrasement de la fenêtre de la chapelle de la Vierge

Fig. 556 : détail de la fig. 554, Giacomo Jaquerio, *Saint-Denis* (ébrasement de la fenêtre) et *Annonciation* (paroi nord), avant 1406, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, ébrasement de la fenêtre de la chapelle de la Vierge

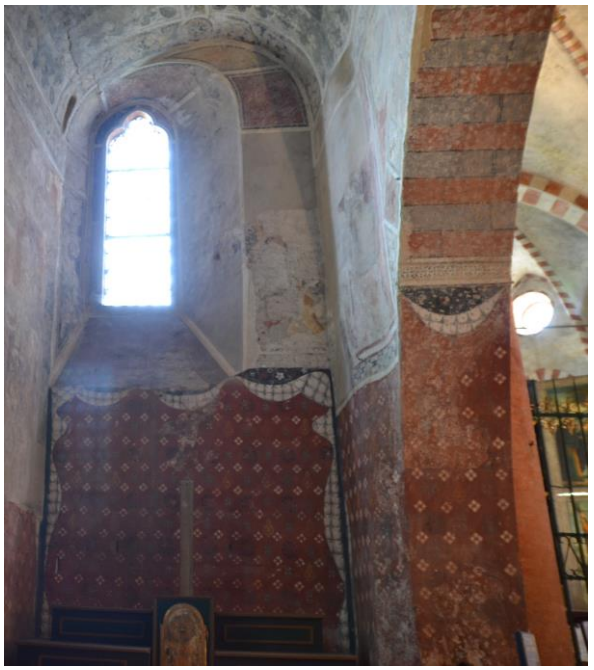


Fig. 557 : Giacomo Jaquerio, *Visitation*, avant 1406, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, arcade sud de la chapelle de la Vierge

Fig. 558 a : Giacomo Jaquerio, *Nativité* (arcade sud), *Adoration des Mages* (registre supérieure de la paroi ouest), *Présentation au Temple* (registre inférieure de la paroi ouest), avant 1406, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, chapelle de la Vierge

Fig. 558 b : détail de la fig. 558 a, *Nativité*

Fig. 558 c : détail de la fig. 558 a, *Présentation au Temple*

Fig. 559 : Giacomo Jaquerio, *Vie de Saint-Antoine*, avant 1406 (registre supérieur), *scènes champêtres*, avant 1406 (registre inférieur), école de Giaocomo Jaquerio, *Imago Piétatis* et des *Armas Christis*, seconde moitié du XV^e^ s. (arcosolium), fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi sud du presbytère

Fig. 560 : Giacomo Jaquerio, *scènes champêtres,* avant 1406, paroi sud du presbytère de Ranverso

Fig. 561 : école de Jaquerio, *Image Piétatis* et des *Armas Christis,* seconde moitié du XV^e^ s., paroi sud du presbytère de Ranverso

Fig. 562 : Giaomo Jaquerio, *Le jeune saint Antoine entend l'appel de Dieu,* avant 1406, paroi sud du presbytère de Ranverso

Fig. 563 : Giaomo Jaquerio, *Aumône faite aux pauvres,* avant 1406, paroi sud du presbytère de Ranverso

Fig. 564 : Giaomo Jaquerio, *La sœur de saint Antoine rejoint une communauté de moniales,* avant 1406, paroi sud du presbytère de Ranverso

Fig. 565 : Giacomo Jaquerio, *Saint Antoine portant l'habit des chanoines antonins, quitte sa communauté pour son ascèse,* avant 1406, paroi sud du presbytère de Ranverso

Fig. 566 : Giacomo Jaquerio, *Tentation de saint Antoine*, avant 1406, paroi sud du presbytère de Ranverso

Fig. 567 : Giacomo Jaquerio, *Repas miraculeux de saint Antoine et de saint Paul*, fresque, avant 1406, paroi sud du presbytère de Ranverso

Fig. 568 : Giacomo Jaquerio, *Inhumation de saint Paul*, avant 1406, paroi sud du presbytère de Ranverso

Fig. 569 : Giacomo Jaquerio, *Prédication de saint Antoine contre les Ariens d'Alexandrie,* avant 1406, paroi sud du presbytère de Ranverso

Fig. 570 a : Giacomo Jaquerio, *Vierge à l'Enfant* et les *Saints Jean Baptiste*, *Antoine*, *Marthe*, *Marguerite*, *saints évêques Nicolas et Martin* (registre supérieur), les *Prophètes* (registre inférieure), vers 1415, fresuque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi nord du presbytère

Fig. 570 b : détail de la fig. 570 a,
les saints évêques Nicolas et Martin

Fig. 570 c : détail de la fig. 570 a, inscription autographe : « (picta) fuit ista capella p(er) manu(m) Jacobi Jaqueri de Taurino »

Fig. 571 : Giacomo Jaquerio, *Annonciation*, vers 1415, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi est la sacristie

Fig. 572 : Giacomo Jaquerio, *Imago Pietatis*, vers 1415, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi est de la sacristie

Fig. 573 : Giacomo Jaquerio, *Jardin des Oliviers*, vers 1415, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi ouest de la sacristie

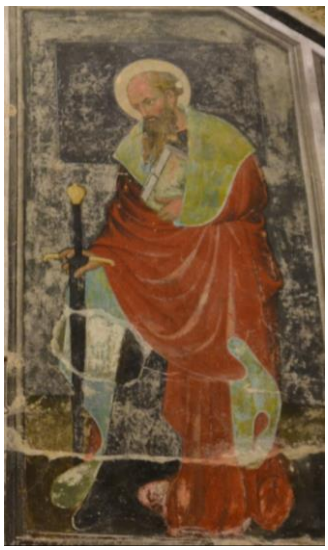


Fig. 574 : Giacomo Jaquerio, *Saint Pierre* et *Saint Paul*, vers 1415, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi sud de la sacristie

Fig. 575 : Giacomo Jaquerio, *Montée au Calvaire*, vers 1435, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi nord de la sacristie

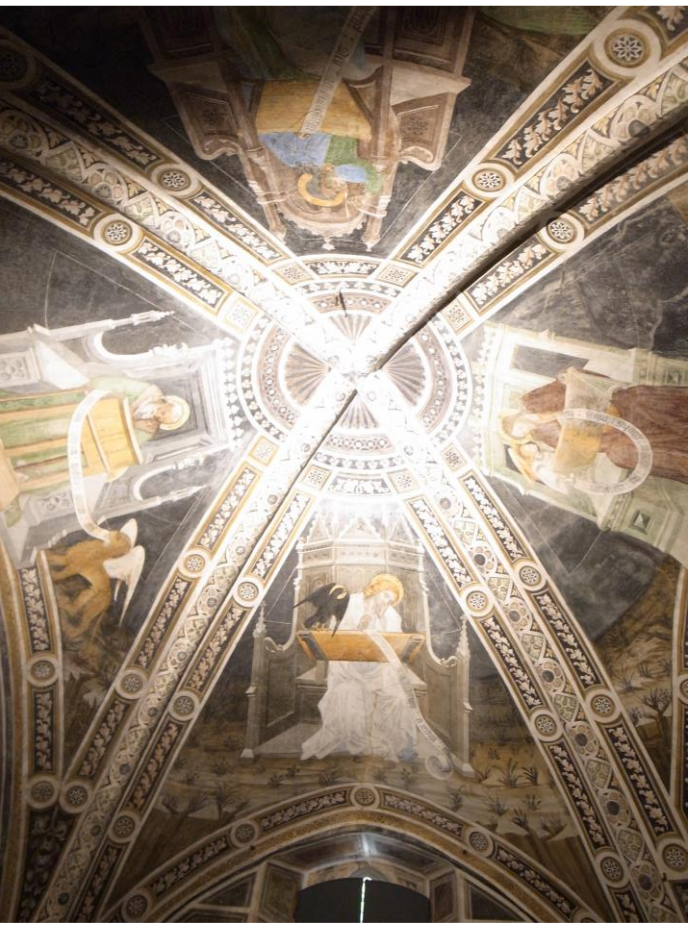


Fig. 576 a : Giacomo Jaquerio, *Les Quatre Évangélistes*, vers 1415, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, voûte de la sacristie

Fig. 577 : *Saint Marc*, vers 1414-1418, fresque, Chieri, Santa Maria della Scala, Capella Gallieri

Fig. 576 b : détail de la fig. 576 a, détail de *Saint Jean*

Fig. 578 : Giaocomo Jaquerio, détail de *Saint Jean Baptiste*, vers 1415, paroi nord du presbytère de Ranverso

Fig. 579 : Giaocomo Jaquerio, détail de *Sainte Marguerite*, vers 1415, paroi nord du presbytère de Ranverso

Fig. 580 : Giacomo Jaquerio, détail de *la Vierge à l'Enfant*, vers 1415, fresque, paroi nord du presbytère de Ranverso

Fig. 581 : détail de la *Présentation de la famille Trousseau à la Vierge à l'Enfant*, 1404-1406, vitrail, cathédrale de Bourges, chapelle de la famille Trousseau

Fig. 582 : Jacquemart de Hesdin, détail de *la Vierge à l'Enfant* du carnet de dessins, vers 1385-1400, dessins à la pointe métallique sur buis, New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 346, 1v

Fig. 583 : Giacomo Jaquerio, détail de l'*Annonciation*, vers 1415, sacristie de Ranverso

Fig. 584 : Jean Le Noir et Jacquemart de Hesdin, détail de la *Visitation* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 32v

Fig. 585 : Giaocomo Jaquerio, détail du *Roi David*, vers 1415, paroi nord du presbytère de Ranverso

Fig. 586 : Giaocomo Jaquerio, détail d' Isaïe, vers 1415, paroi nord du presbytère de Ranverso

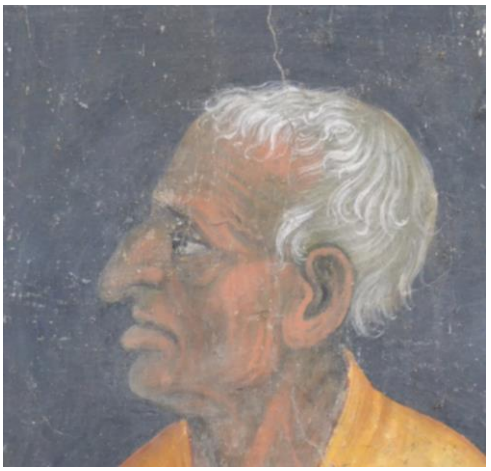


Fig. 587 : Giaocomo Jaquerio, détail du Habacus, vers 1415, paroi nord du presbytère Ranverso

Fig. 588 : Giaocomo Jaquerio, *Prophète*, vers 1415, paroi nord du presbytère de Ranverso

Fig. 589 : Giaocomo Jaquerio, détail de la *Vierge à l'Enfant,* vers 1415, paroi nord du presbytère de Ranverso

Fig. 590 : Giaocomo Jaquerio, détail de *Saint Jean Baptiste*, vers 1415, paroi nord du presbytère de Ranverso

Fig. 591 : Giaocomo Jaquerio, détail de *Saint Antoine*, vers 1415, fresque, paroi nord du presbytère de Ranverso

Fig. 592 : Matteo Giovannetti, détail de *Saint Jean*, 1347-1348, fresque rehaussée *a tempera*, Avignon, Palais du Papes, voûte de la chapelle Saint Jean

Fig. 593 : Giaocomo Jaquerio, détail de *Saint Luc* vers 1415, fresque, sacristie de Ranverso

Fig. 594 : Giaocomo Jaquerio, détail de *Sainte Marguerite*, vers 1415, paroi nord du presbytère de Ranverso

Fig. 595 : Maître de Boucicaut et son assistant, *Sainte Marguerite et Sainte Marthe*, vers 1405-1408 ? et 1413-1415, enluminure, Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 40v

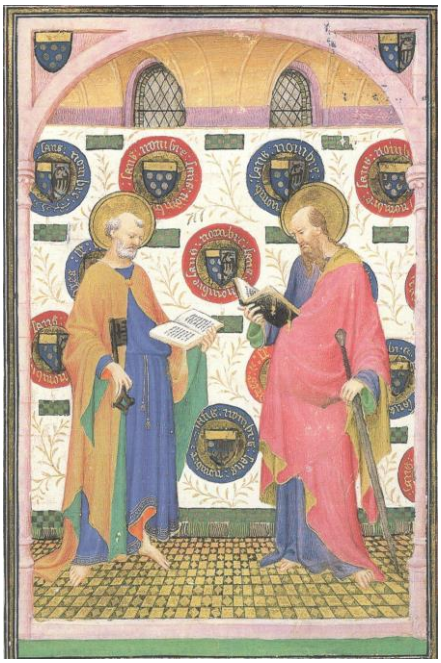


Fig. 596 : Maître de Boucicaut et son assistant, *Saint Pierre et Saint Paul*, vers 1405-1408 ? et 1413-1415, enluminure, Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, f. 17v

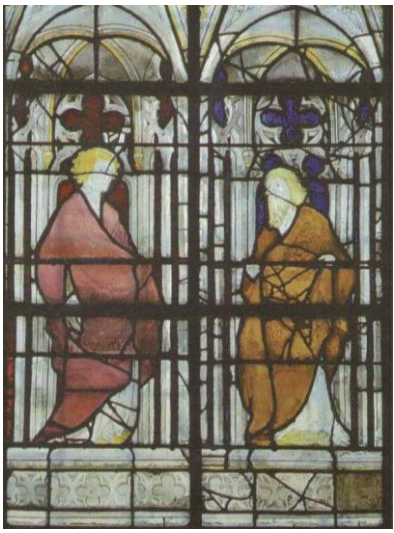


Fig. 597 : *Apôtres*, vers 1400, vitrail, cathédrale de Bourges, église basse, provenant de la Saint-Chapelle de Bourges

Fig. 598 : Giacomo Jaquerio, détail du *Jardin des Oliviers* vers 1415, sacristie de Ranverso

Fig. 599 : Giacomo Jaquerio, détail de l'*Adoration des Mages*, avant 1406, chapelle de la Vierge de Ranverso

Fig. 600 : Giacomo Jaquerio, détail de la *Montée au Calvaire*, vers 1435, sacristie de Ranverso

Fig. 601 : Giacomo Jaquerio, détail de la *Montée au Calvaire*, vers 1435, sacristie de Ranverso

Fig. 602 : atelier de Giacomo Jaquerio, fresque, vers 1415-1420, Castello di Fénis, paroi est de la chapelle

Fig. 603 : Maître de Manta, détail de *Charlemagne*, vers 1420, fresque, Castello della Manta, salle baronniale

Fig. 604 : Giaocomo Jaquerio, détail de *Saint Jean*, vers 1415, *fresque*, sacristie de Ranverso

Fig. 605 : détail de *Saint Jean*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 606 : Giaocomo Jaquerio, détail de *Saint Matthieu*, vers 1415, sacristie de Ranverso

Fig. 607 : détail de *Saint Marc*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 608 : Giaocomo Jaquerio, détail du *Roi David*, vers 1415, paroi nord du presbytère de Ranverso

Fig. 609 : détail de l'*Adoration des Mages*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 610 : Giaocomo Jaquerio, détail du *Roi David*, vers 1415, paroi nord du presbytère de Ranverso

Fig. 611 : détail de l'*Adoration des Mages*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 612 : Giaocomo Jaquerio, détail de *Saint Antoine*, vers 1415, paroi nord du presbytère de Ranverso

Fig. 613 : détail de la *Nativité*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 614 : situation géographique de Romans-sur-Isère

Fig. 615 a : collégiale Saint-Barnard, façade sud

Fig. 615 b : collégiale Saint-Barnard, portail ouest

Fig. 615 c : collégiale Saint-Barnard, arcarde de la chapelle du Saint-Sacrement

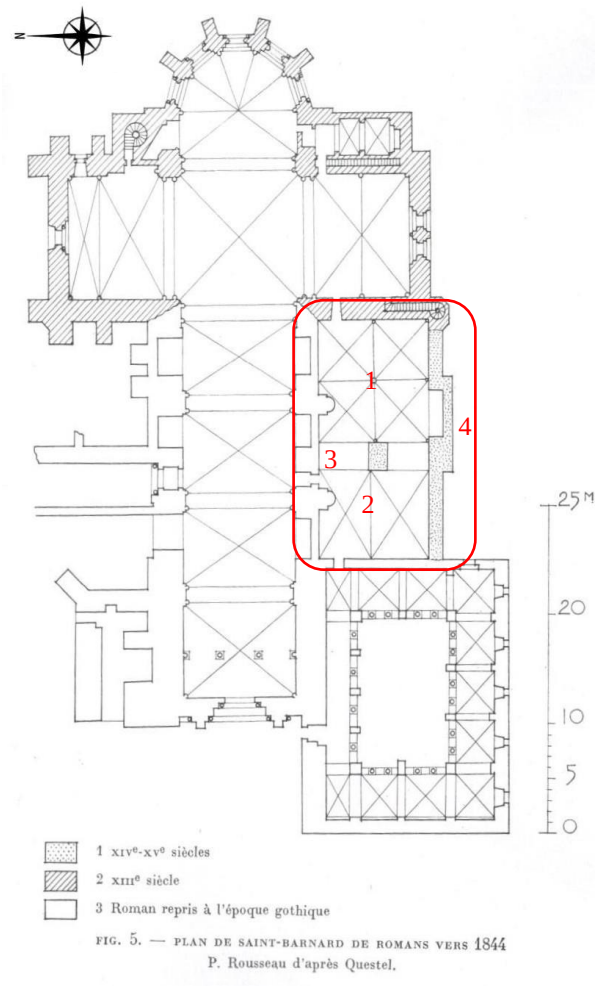


Fig. 616 : plan chronologique de la collégiale Saint-Barnard
1. chapelle Saint-Maurice, début du XIVe s.
2. chapelle Saint-Étienne, 1440
3. peintures murales des trois martyrs viennois, début de XVe s.
4. chapelle du Saint-Sacrement

Fig. 617 : école de Giacomo Jaquerio, *Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien,* vers 1401-1405, fresque ? Romans-sur-Isère, collégiale Saint-Barnard, chapelle du Saint-Sacrement, côté nord de l'arcarde

Fig. 618 : école de Giacomo Jaquerio, *Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien,* vers 1401-1405, fresque ? Romans-sur-Isère, collégiale Saint-Barnard, chapelle du Saint-Sacrement, côté nord de l'arcarde

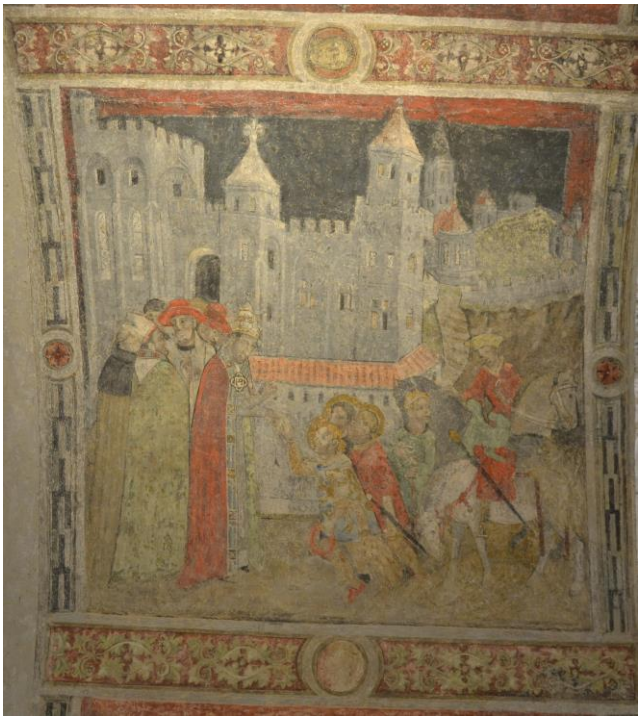


Fig. 619 a : école de Giacomo Jaquerio, *Histoire de trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien,* vers 1401-1405, fresque ? Romans-sur-Isère, collégiale Saint-Barnard, chapelle du Saint-Sacrement, côté sud de l'arcarde

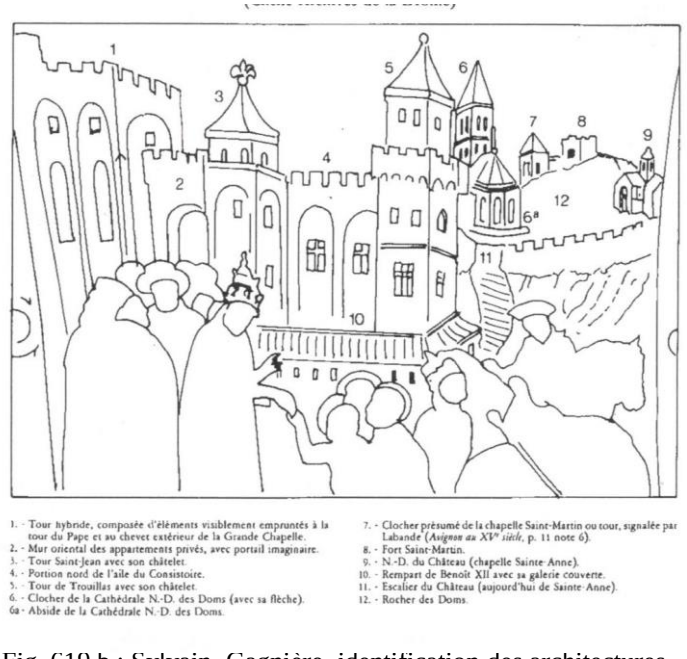


Fig. 619 b : Sylvain Gagnière, identification des architectures de la peinture chapelle du Saint-Sacrement de Romans-sur-Isère,1989

Fig. 620 : école de Giacomo Jaquerio, *Histoire de trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien,* vers 1401-1405, fresque ? Romans-sur-Isère, collégiale Saint-Barnard, chapelle du Saint-Sacrement, côté sud de l'arcarde

Fig. 621 : école de Giacomo Jaquerio, détail de l'*Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien,* vers 1401-1405, chapelle du Saint-Sacrement de Romans-sur-Isère, côté sud de l'arcarde

Fig. 622 : Giacomo Jaquerio, détail de la *Montée au Calvaire,* vers 1435, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, sacristie

Fig. 623 : école de Giacomo Jaquerio, détail de l'*Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien,* vers 1401-1405, chapelle du Saint-Sacrement de Romans-sur-Isère, côté sud de l'arcarde

Fig. 624 : Giacomo Jaquerio, *Repas miraculeux de saint Antoine et de saint Paul,* avant 1406 ? fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi sud de presbytère

Fig. 625 : école de Giacomo Jaquerio, détail de l'*Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien,* vers 1401-1405, chapelle du Saint-Sacrement de Romans-sur-Isère, côté nord de l'arcarde

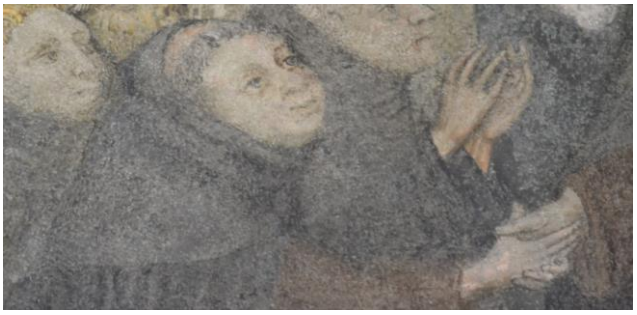


Fig. 626 : Giacomo Jaquerio, détail de *Saint Antoine portant l'habit des chanoines antonins, quitte sa communauté pour son ascèse* avant 1406 ? fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi sud de presbytère

Fig. 627 : école de Giacomo Jaquerio, détail de l'*Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien*, vers 1401-1405, fresque ? chapelle du Saint-Sacrement de Romans-sur-Isère, côté sud de l'arcarde

Fig. 628 : détail de *Ponce Pilate, les Pharisiens et les soldats*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 629 : école de Giacomo Jaquerio, détail de l'*Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien*, vers 1401-1405, chapelle du Saint-Sacrement de Romans-sur-Isère, côté sud de l'arcarde

Fig. 630 : détail du *Couronnement de la Vierge*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 631 : école de Giacomo Jaquerio, détail de l'*Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien*, vers 1401-1405, chapelle du Saint-Sacrement de Romans-sur-Isère, côté sud de l'arcarde

Fig. 632 : détail de l'*Adoration des Mages*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 633 : école de Giacomo Jaquerio, détail de l'*Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien*, vers 1401-1405, chapelle du Saint-Sacrement de Romans-sur-Isère, côté sud de l'arcarde

Fig. 634 : détail de la *Crucifixion*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 635 : école de Giacomo Jaquerio, détail de l'*Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien*, vers 1401-1405, chapelle du Saint-Sacrement de Romans-sur-Isère, côté nord de l'arcarde

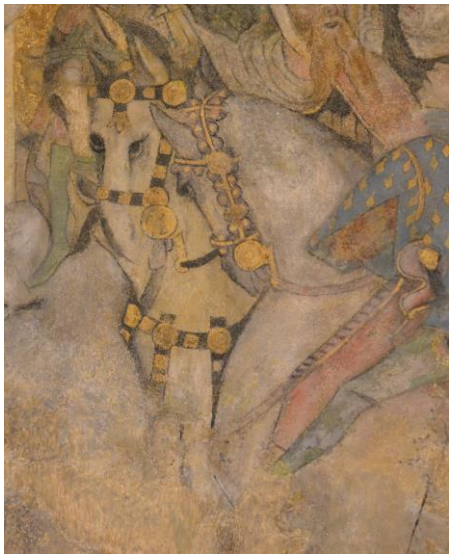


Fig. 636 : détail de la *Crucifixion*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 637 : école de Giacomo Jaquerio, détail de l'*Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien*, vers 1401-1405, chapelle du Saint-Sacrement de Romans-sur-Isère, côté nord de l'arcarde

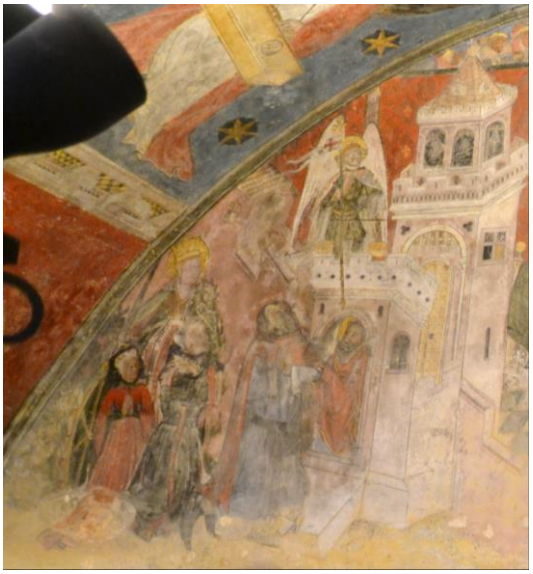


Fig. 638 : détail du *Couronnement de la Vierge*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 639 : école de Giacomo Jaquerio, détail de l'*Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien*, vers 1401-1405, chapelle du Saint-Sacrement de Romans-sur-Isère, côté sud de l'arcarde

Fig. 640 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 641 : école de Giacomo Jaquerio, détail de l'*Histoire des trois martyrs viennois, Séverin, Exupère et Félicien*, vers 1401-1405, chapelle du Saint-Sacrement de Romans-sur-Isère, côté sud de l'arcarde

Fig. 642 : détail du *Couronnement de la Vierge*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 643 : détail du *Couronnement de la Vierge*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

4.3.6 - Robin Favier ? *la Crucifixion*,

Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle Saint-Paul l'Ermite

Fig. 644 : situation géographique de Saint-Antoine-l'Abbaye

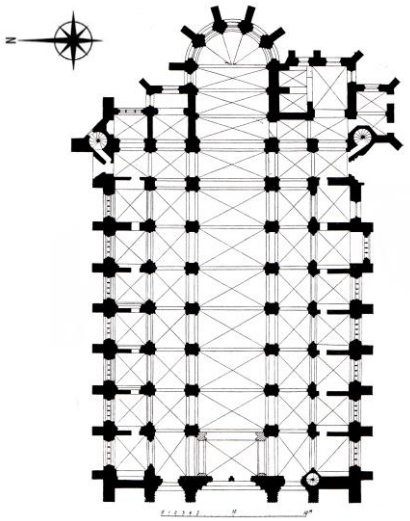


Fig. 645 a : plan de l'église Saint-Antoine-en-Viennois

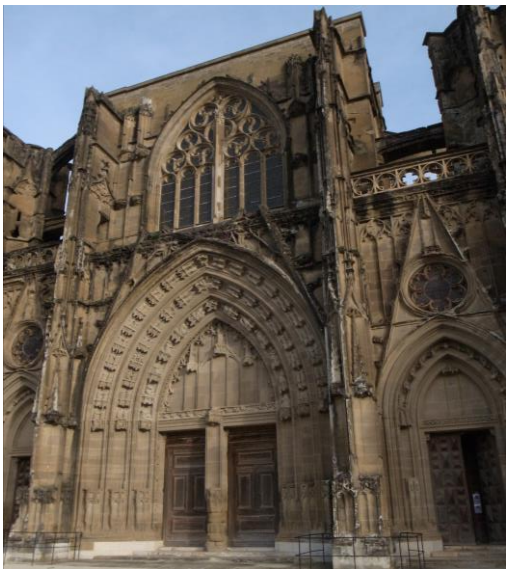


Fig. 645 b : église Saint-Antoine-en-Viennois, portail ouest

Fig. 645 c : église Saint-Antoine-en-Viennois, nef

Fig. 646 : *deux saints* (saint Antoine ?), XV^e^ s., peinture murale, Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, transept nord

Fig. 647 : *paysage marin*, XV^e^ s., peinture murale, Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle de la Trinité (septième chapelle sud)

Fig. 648 : *Six Apôtres*, XV^e^ s., peinture murale, Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, quatrième chapelle collatérale sud

Fig. 649 : *Résurrection du Christ*, XV^e^ s., peinture murale en grisaille, Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, seconde chapelle collatérale sud

Fig. 650 : Robin Favier ? *Revue des armures de la vie de Saint Antoine*, vers 1430, enluminure, 36 x 29,4 cm, Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, 143, f. 61

Fig. 651 : collaborateur de Robin Favier ? *Sainte martyre*, vers 1425-1430, peinture murale, Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle Saint-Paul l'Ermite (deuxième chapelle nord), paroi nord

Fig. 652 : collaborateur de Robin Favier ? *Ensevelissement de saint Paul l'Ermite*, vers 1425-1430, peinture murale, Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle Saint-Paul l'Ermite (deuxième chapelle nord), registre supérieur de la paroi ouest

Robin Favier ? *la Crucifixion,*

Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle Saint-Paul l'Ermite

Fig. 653 : collaborateur de Robin Favier ? *Saint Christophe,* vers 1425-1430, peinture murale, Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle Saint-Paul l'Ermite (deuxième chapelle nord), registre inférieur de la paroi ouest

Fig. 654 : collabollateur de Robin Favier ? *Vie de saint Antoine,* vers 1425-1430, peinture murale, Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle Saint-Paul l'Ermite (deuxième chapelle nord), registre supérieur de la paroi est

Robin Favier ? *la Crucifixion*,

Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle Saint-Paul l'Ermite

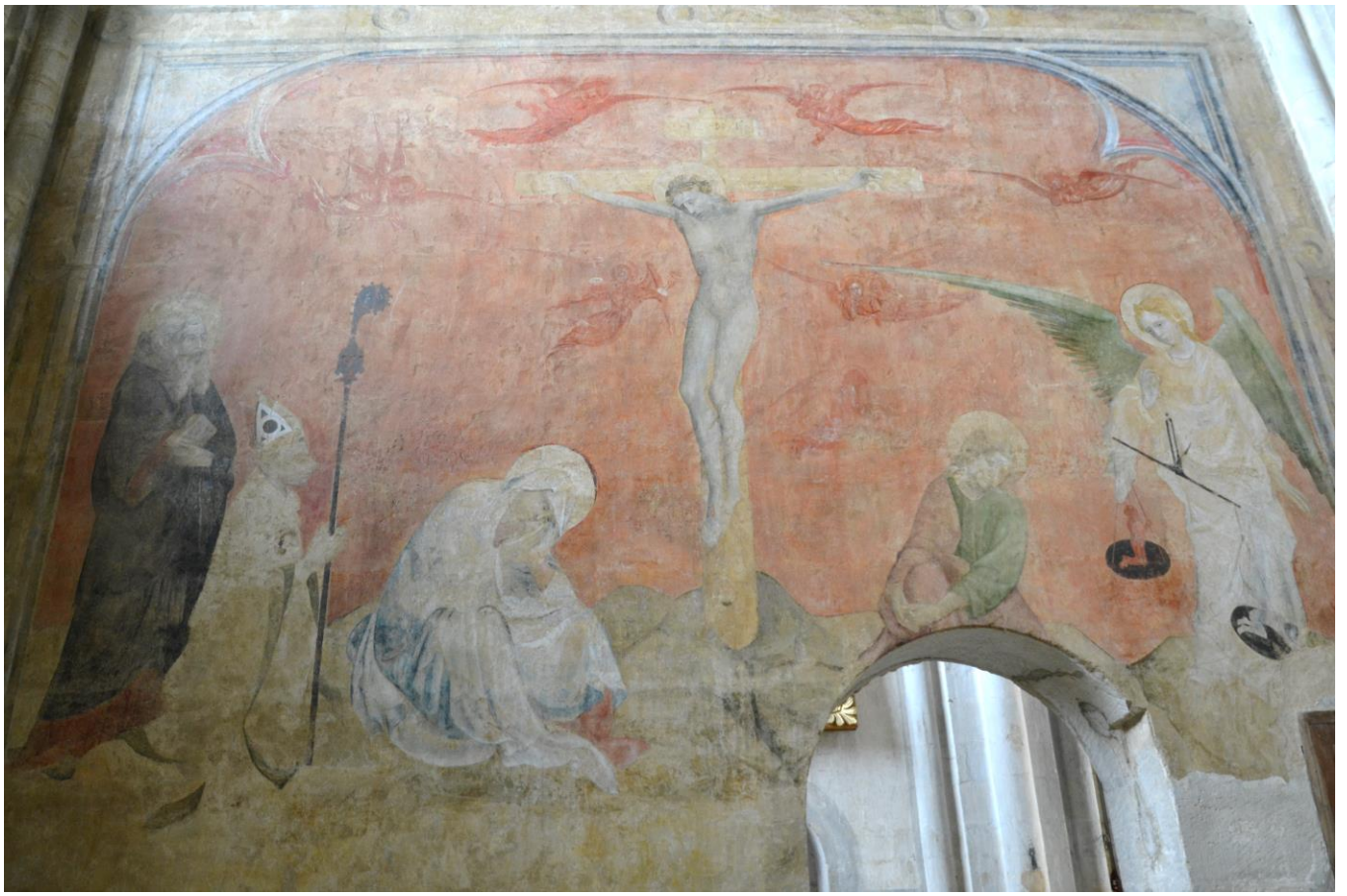


Fig. 655 : Robin Favier ? *Crucifixion*, début du XV^e^ s., peinture murale, Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle Saint-Paul l'Ermite (deuxième chapelle nord), registre inférieur de la paroi est

Fig. 656 : Robin Favier ? détail de la *Crucifixion*, début du XV^e^ s., chapelle Saint-Paul l'Ermite de Saint-Antoine-l'Abbaye

Fig. 657 : Robin Favier ? détail de la *Crucifixion*, début du XV^e^ s., chapelle Saint-Paul l'Ermite de Saint-Antoine-l'Abbaye

Fig. 658 : Robin Favier ? détail de la *Crucifixion*, début du XV^e^ s., chapelle Saint-Paul l'Ermite de Saint-Antoine-l'Abbaye

Fig. 659 : Robin Favier ? détail de la *Crucifixion*, début du XV^e^ s., chapelle Saint-Paul l'Ermite de Saint-Antoine-l'Abbaye

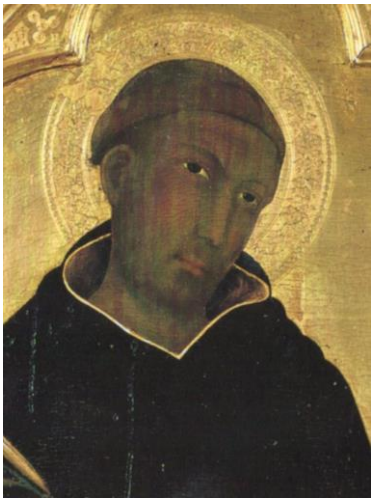


Fig. 660 : Simone Martini, détail du *polyptyque de Sainte Catherine*, 1319-1320, *tempera* sur bois, Pise, Museo Nazionale di San Matteo

Robin Favier ? *la Crucifixion,*

Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle Saint-Paul l'Ermite

Fig. 661 : Robin Favier ? détail de la *Crucifixion,* début du XV^e^ s., chapelle Saint-Paul l'Ermite de Saint-Antoine-l'Abbaye

Fig. 662 : Robin Favier ? détail de la *Crucifixion,* début du XV^e^ s., chapelle Saint-Paul l'Ermite de Saint-Antoine-l'Abbaye

Fig. 663 : Robin Favier ? détail de la *Crucifixion,* début du XV^e^ s., chapelle Saint-Paul l'Ermite de Saint-Antoine-l'Abbaye

Fig. 664 : Robin Favier ? détail de la *Crucifixion,* début du XV^e^ s., chapelle Saint-Paul l'Ermite de Saint-Antoine-l'Abbaye

Fig. 665 : Robin Favier ? détail de la *Crucifixion,* début du XV^e^ s., chapelle Saint-Paul l'Ermite de Saint-Antoine-l'Abbaye

Robin Favier ? *la Crucifixion*

, Saint-Antoine-l'Abbaye, église Saint-Antoine-en-Viennois, chapelle Saint-Paul l'Ermite

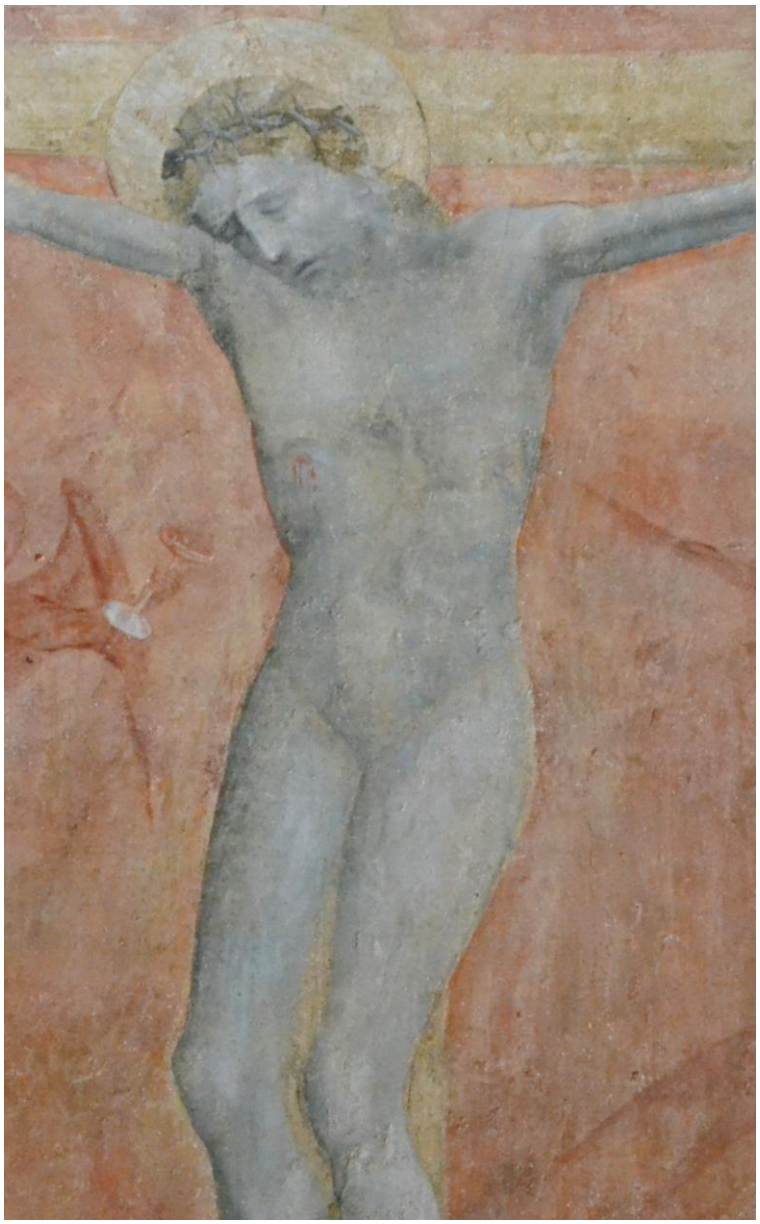


Fig. 666 : Robin Favier ? détail de la *Crucifixion*, début du XV^e^ s., peinture murale, chapelle Saint-Paul l'Ermite de Saint-Antoine-l'Abbaye

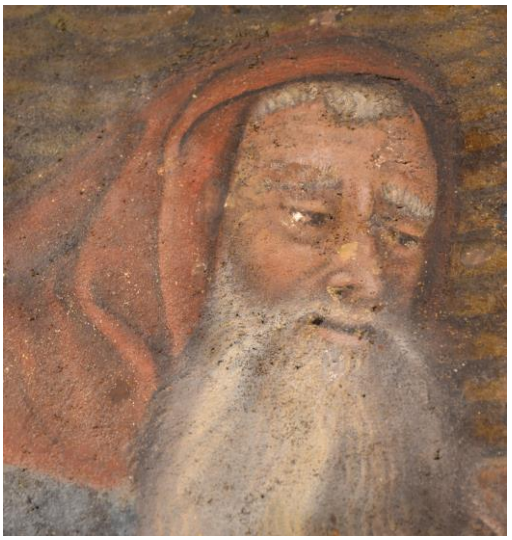


Fig. 667 : détail de la *Nativité*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 668 : détail de *Saint Matthieu*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 669 : détail de la *Nativité*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 670 : Jean Bapteur, *Amédée VIII s'agenouillé devant saint Antoine* de la *Vie de Saint Antoine*, vers 1427, enluminure, 27,3 x 19,4 cm, Halle-Witterberg, Universitats und Landes bibliothek Sachesen-Anhalt, ms I/D a/6, frontispice

Fig. 671 : Jean Bapteur, *Sixième ange libérant les quatre anges enchaînés dans le fleuve Euphrate* de l'*Apocalypse*, 1428-1435, enluminure, 41 x 26,5 cm, El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5, f. 14v.

Fig. 672 : Jean Bapteur, *De doctorina dicendi* et *tacendi d'Albertano de Brescia*, vers 1436, enluminure, 29 x 20,5 cm, Bruxelles, KBR, ms. 10317-18, f. 1

Fig. 673 : Jean Bapteur, *charte pour la famille Destri*, 1437, enluminure, Lausanne, Archives cantonales vaudoises, inv. 559

Fig. 674 : Jean Bapteur, *Calvaire*, *tempera* sur bois, 93 x 61,5 cm (avec cadre), vers 1440, Turin, Museo Civico d'Arte Antica

Fig. 675 a : Jean Bapteur ? *Parabole du riche et de Lazare* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1425-1430 ? enluminure, 252 x 180 mm (page entière), Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 243

Fig. 675 b : détail de la fig. 675 a

Fig. 676 : Jean Bapteur ? *Isaac et Ésaü* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1425-1430 ? enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 168

Fig. 677 : Jean Bapteur ? détail de *Saint Clement* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1425-1430 ? enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 445

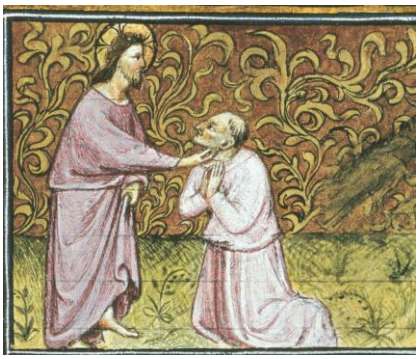


Fig. 678 : Jean Bapteur ? *Guérison d'un sourd-muet* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1425-1430 ? enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 247

Fig. 679 : Jean Bapteur ? détail du *Mois de juin* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1425-1430 ? enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 3v

Fig. 680 : Jean Bapteur ? détail du *Mois de juillet* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1425-1430 ? enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 4

Fig. 681 : les frères de Limbourg, détail du *Mois du juillet* des *Très Riches Heures du duc de Berry*, 1411/2-1416, enluminure, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 7v

Fig. 682 : les frères de Limbourg, détail du *Mois de juillet* des *Belles Heures du duc de Berry*, enluminure, 1405-1408/09, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.1a, b, f. 8

Fig. 683 : Jean Bapteur, détail de l'*Ouverture du septième sceau* de l'*Apocalypse*, 1428-1435, enluminure, El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5, f. 11

Fig. 684 : Jean Bapteur, détail de la *Première trompette* de l'*Apocalypse*, 1428-1435, enluminure, El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5, f. 11v

Fig. 685 : Jean Bapteur ? détail de *Saint Gregoire* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1425-1430 ? enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 305

Fig. 686 : Jean Bapteur ? *Sainte Véronique* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1440, enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 196

Fig. 687 : Jean Bapteur ? *Résurrection du fils de la veuve de Naïn* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1425-1430 ? enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 249

Fig. 688 : Jean Bapteur ? détail de *Saint Agnes* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1425-1430 ? enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 289

Fig. 689 : Jean Bapteur ? Saint Antoine du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1425-1430 ? enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 285

Fig. 690 : Jean Bapteur ? détail de la *Résurrection du fils de la veuve de Naïn* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1425-1430 ? enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 249

Fig. 691 : Jean Bapteur ? détail de *Sainte Véronique* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1440, enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 196

Fig. 692 : détail de la *Vierge à l'Enfant* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba Kunstmuseum, collection de Renate König nº 4, f. 114

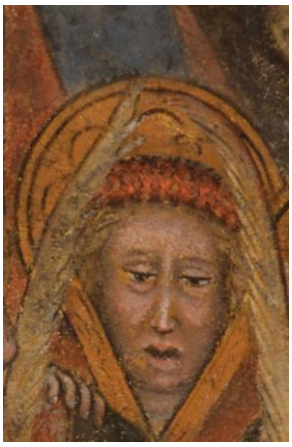


Fig. 693 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 694 : Jean Bapteur ? détail de *Saint Gregoire* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1425-1430 ? enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 305

Fig. 695 : détail de l'*Adoration des Mages* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 72

4.3.8 - Abondance, cloître de l'abbaye Notre-Dame-de-l'Assomption

Fig. 696 : situation géographique d'Abondance

Fig. 697 : cloître de l'abbaye Notre-Dame-de-l'Assomption, vue de nord-ouest

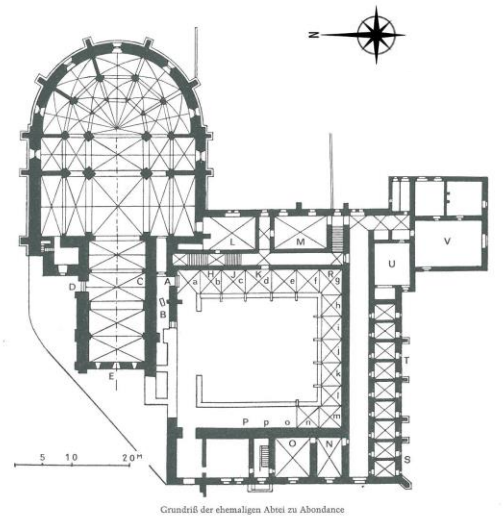


Fig. 698 : plan de l'abbaye Notre-Dame-de-l'Assomption

galerie est
1ère paroi : *Joachim chassé du Temple ou son mariage avec sainte Anne* (disparu)
2e paroi : *l'Annonce à Joachim de la naissance de Marie* (partiellement disparue)
4e paroi : *la Rencontre d'Anne et de Joachim à la Porte dorée* (disparu)
5e paroi : *la Naissance de la Vierge*
6e paroi : *la Présentation au Temple*

galerie sud
1ère paroi : *Mariage de la Vierge* (?) (presque totalement effacée)
2e paroi : *l'Annonciation*
3e paroi : *la Visitation*
4e paroi : *la Nativité* et l'*Adoration des Bergers*
5e paroi : *l'Adoration des Mages* (partiellement disparue)
6e paroi : *la Circoncision*
7e paroi : *le Massacre des Innocents* (disparu)

galerie occidentale
1ère paroi : *la Fuite en Égypte*
2e paroi : *Jésus parmi les docteurs*
3e paroi : *les Noces de Cana*
4e paroi : *l'Annonce à la Vierge de sa mort prochaine* (?)

Maître d'Abondance, cycle de la vie de la Vierge et du Christ, peinture murale *a tempera*, vers 1435-1440 ? Abondance, Notre-Dame-de-l'Assomption, cloître

Fig. 699 : *Annonce à Joachim de la naissance de la Marie*, 2e paroi est

Fig. 700 : *Naissance de la Vierge*, 5e paroi est

Fig. 701 : *Présentation au Temple*, 6e paroi est

Fig. 702 : *Annonciation*, 2e paroi sud

Fig. 703 : *Visitation*, 3e paroi sud

Fig. 704 : *Nativité* et *Adoration des Bergers*, 4e paroi sud

Fig. 705 : *Adoration des Mages*, 5e paroi sud

Fig. 706 : *Circoncision*, 6e paroi sud

Fig. 707 : *Fuite en Égypte*, 1ère paroi ouest

Fig. 708 : *Jésus parmi les docteurs*, 2e paroi ouest

Fig. 709 : *Noces de Cana*, 3e paroi ouest

Fig. 710 : *Annonce à la Vierge de sa mort prochaine* ? 4e paroi ouest

Fig. 711 a : Marcel Rouillard, relevé de la *Naissance de la Vierge* du cloître d'Abondance, 1889, aquarelle, échelle 1/5e

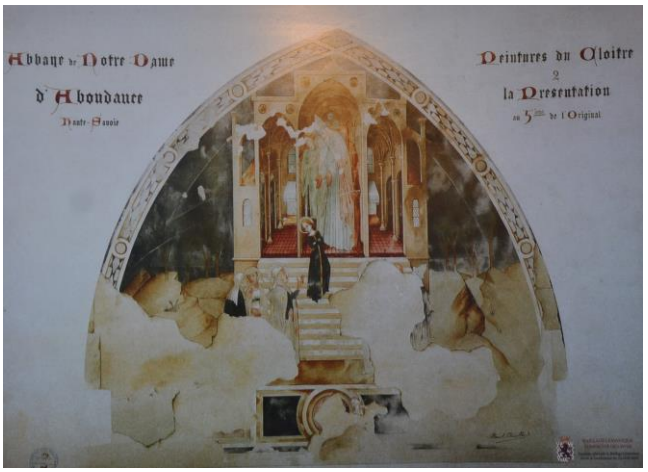


Fig. 711 b : Marcel Rouillard, relevé de la *Présentation au Temple* du cloître d'Abondance, 1889, aquarelle, échelle 1/5e

Fig. 711 c : Marcel Rouillard, relevé de la *Circoncision* du cloître d'Abondance, 1889, aquarelle, échelle 1/5e

Fig. 712 : Maître d'Antonia (peintre lombard), *Sant Antoine abbé avec donateur*, milieu du XIVe s., fresque, Duomo de Trente, transept

Fig. 713 : école de Jaquerio, *Adoration des Mages*, vers 1436, fresque, Chieri, Chiesa di Santa Maria della Scala, paroi sud de la Capella di Tabussi

Fig. 714 : Maître d'Abondance, détail de la *Visitation*, vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 715 : Maître d'Abondance, détail de la *Nativité*, vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 716 : détail de la fig. 713, école de Jaquerio, détail de l'*Adoration des Mages*, vers 1436, Capella di Tabussi de Chieri

Fig. 717 : Maître d'Abondance, détail de la *Fuite en Egypte*, vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 718 : Maître d'Abondance, détail de *Jésus parmi les docteurs,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

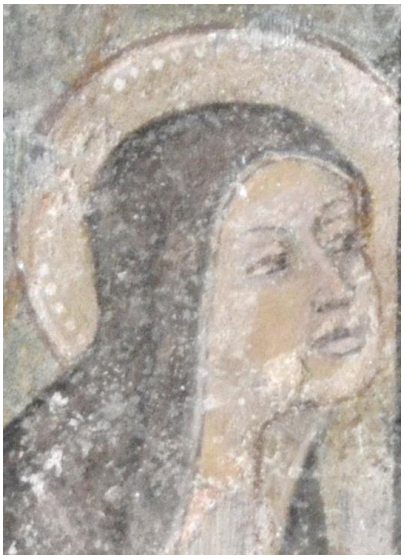


Fig. 719 : Maître d'Abondance, détail des *Noces de Cana*, vers 1435-1440, cloître d'Abondance

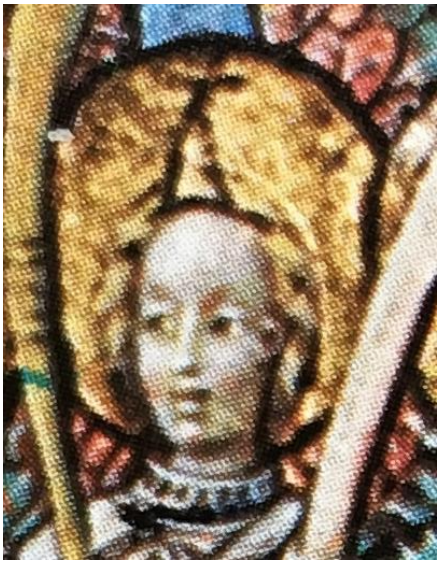


Fig. 720 : Jean Bapteur, détail de l'*aigle malheur* de l'*Apocalypse*, 1428-1435, El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5, f. 13v

Fig. 721 : Maître d'Abondance, détail de *Jésus parmi les docteurs,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 722 : Jean Bapteur ? détail de la *Résurrection du fils de la veuve de Naïn* du *Bréviaire dit de sainte Colette,* vers 1425-1430 ? enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 249

Fig. 723 : Jean Bapteur, détail du *Troisième cavalier* de l'*Apocalypse,* 1428-1435, El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5, f. 7v

Fig. 724 : Maître d'Abondance, détail de l'*Adoration des Bergers,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 725 : Maître d'Abondance, détail de *Jésus parmi les docteurs,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 726 : Jean Bapteur, détail de l'*aigle malheur* de l'*Apocalypse,* 1428-1435, El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5, f. 13v

Fig. 727 : Maître d'Abondance, détail de *Jésus parmi les docteurs,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 728 : Maître d'Abondance, détail de *Jésus parmi les docteurs,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 729 : détail de la fig. 726

Fig. 730 a : école de Giacomo Jaquerio, détail des *Noces de Cana*, vers 1435-1440, peinture murale *a tempera*, cloître d'Abondance

Fig. 731 : Giacomo Jaquerio, détail de *Sainte Marguerite*, vers 1415, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi nord du presbytère

Fig. 732 a : atelier de Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge de Miséricorde*, entre 1439 et 1446, fresque rehaussée *a secco*, Genève, Temple Saint-Gervais, chapelle de Tous-les-Saints

Fig. 730 b : détail de la fig. 730 a

Fig. 732 b : détail de la fig. 732 a

Fig. 733 : Maître d'Abondance, détail de l'*Adoration des Bergers*, vers 1435-1440, cloître d'Abondance

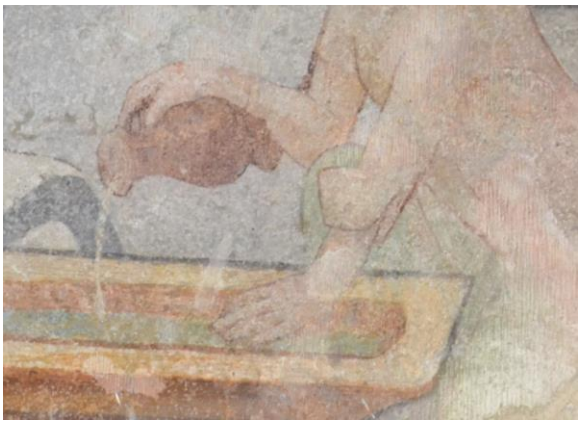


Fig. 734 : Maître d'Abondance, détail de la *Nativité* et l'*Adoration des Bergers,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 735 : Maître d'Abondance, détail de *Jésus parmi les docteurs,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

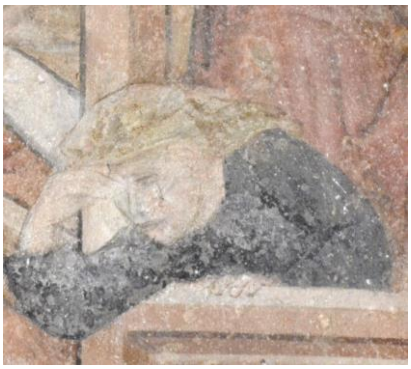


Fig. 736 : Maître d'Abondance, détail de *Jésus parmi les docteurs,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 737 a : Maître d'Abondance, détail de *Jésus parmi les docteurs,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 737 b : Maître d'Abondance, détail de *Jésus parmi les docteurs,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

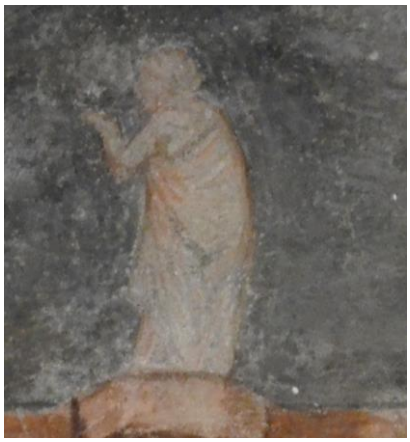


Fig. 737 c : Maître d'Abondance, détail de *Jésus parmi les docteurs,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

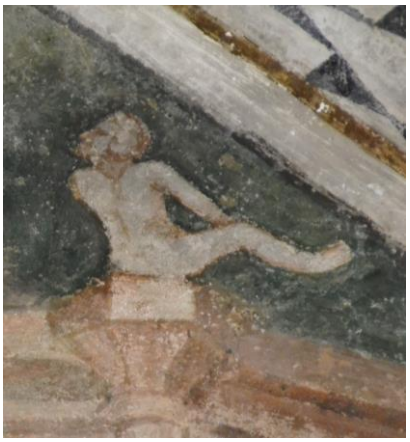


Fig. 737 d : Maître d'Abondance, détail de *Jésus parmi les docteurs,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Abondance, cloître de l'abbaye Notre-Dame-de-l'Assomption

Fig. 738 : Maître d'Abondance, détail des *Noces de Cana*, vers 1435-1440, peinture murale *a tempera*, cloître d'Abondance

Fig. 739 : Jean Bapteur, détail de l'*Ouverture du Troisième sceau* de l'*Apocalypse*, 1428-1435, El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5, f. 8

Fig. 740 : Jean Bapteur, détail des *Élus de toutes les nations devant l'agneau* de l'*Apocalypse*, 1428-1435, El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5, f. 10

Fig. 741 : Jean Bapteur, *Saint Jean contemplant le monde céleste* de l'*Apocalypse*, 1428-1435, El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo, ms. E. Vit. 5, f. 3v

Fig. 742 : Maître d'Abondance, détail de la *Visitation*, vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 743 : Giacomo Jaquerio et des collaborateurs, la *Vierge*, vers 1420, fresque, Pianezza, Chiesa di San Pietro, abside

Fig. 744 : Jean Bapteur ? détail de *Sainte Véronique* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1440, enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 196

Fig. 745 : Maître d'Abondance, détail de la *Nativité*, vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 746 : Giacomo Jaquerio, détail des *Anges musiciens* de la chapelle des Macchabées de Genève, vers 1414, fresque rehaussée *a tempera*, Genève, le Musée d'art et d'histoire, ange aux cymbales (5)

Fig. 747 : Maître d'Abondance, détail de *Jésus parmi les docteurs*, vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 748 : Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge à l'Enfant*, vers 1415, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi nord du presbytère

Fig. 749 : Maître d'Abondance, détail de *Joachim de la naissance de la Marie*, vers 1435-1440, peinture murale *a tempera*, cloître d'Abondance

Fig. 750 : Jean Bapteur ? *Guérison d'un sourd-muet* du *Bréviaire dit de sainte Colette*, vers 1425-1430 ? enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 247

Fig. 751 : Maître d'Abondance, détail de l'*Adoration des Bergers*, vers 1435-1440, peinture murale *a tempera*, cloître d'Abondance

Fig. 752 : Giacomo Jaquerio, détail de *Saint Jean*, vers 1415, fresque, Buttigli Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, sacristie

Fig. 753 : Maître d'Abondance, détail de la *Fuite en Égypte*, vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 754 : Maître d'Abondance, détail de la *Fuite en Égypte*, vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 755 : Ambrogio Lorenzetti, détail des *Effets du Bon Gouvernement à la campagne*, 1338-1340, fresque, Sienne, Palazzo Publico, paroi nord

Fig. 756 : Maître d’Abondance, détail de la *Visitation*, vers 1435-1440, cloître d’Abondance

Fig. 757 : Maître d’Abondance, détail de la *Visitation*, vers 1435-1440, cloître d’Abondance

Fig. 758 : Maître d’Abondance, détail des *Noces de Cana*, vers 1435-1440, cloître d’Abondance

Fig. 759 : Maître d’Abondance, détail de la *Visitation*, vers 1435-1440, cloître d’Abondance

Fig. 760 : Maître d’Abondance, détail des *Noces de Cana*, vers 1435-1440, cloître d’Abondance

Fig. 761 : Saint Matthieu, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d’huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 762 : détail de l’*Apparition du Christ à Marie-Madeleine*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 763 : détail des *Anges pleurants*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 764 a : situation géographique de Genève

Fig. 764 b : Temple de Saint-Gervais, vue ouest

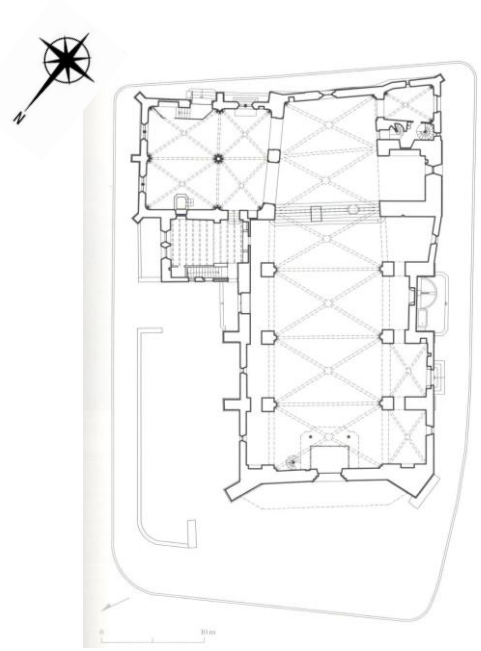


Fig. 764 c : plan du Temple de Saint-Gervais

Fig. 764 d : chapelle de Tous-les-Saints du Temple de Saint-Gervais

Fig. 765 : *Mise au tombeau*, entre 1439 et 1446, fresque rehaussée *a secco*, Genève, Temple de Saint-Gervais, chapelle de Tous-les-Saints, parois est

Fig. 766 : atelier de Giacomo Jaquerio, *Saint Jean Baptiste et deux martyres* (*Saintes Catherine* et *Marguerite* ?), entre 1439 et 1446, fresque rehaussée *a secco*, Gnève, Temple de Saint-Gervais, chapelle de Tous-les-Saints, paroi sud

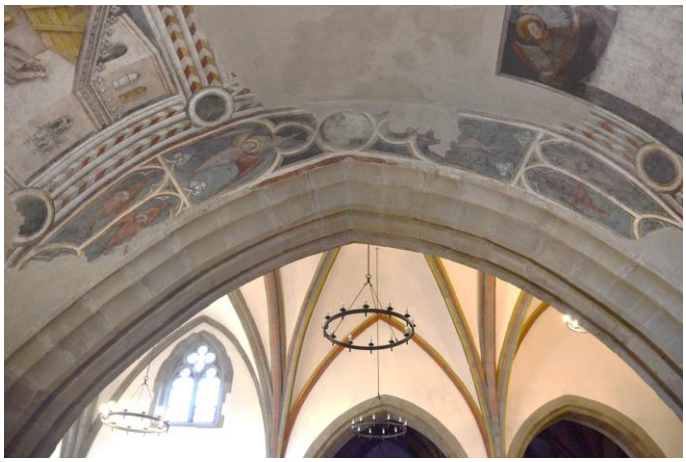


Fig. 767 a : *agneau eucharistique* entouré d'anges, entre 1439 et 1446, fresque rehaussée à secco, Genève, Temple de Saint-Gervais, chapelle de Tous-les-Saints, arc nord

Fig. 767 b : détail de la fig. 767 a

Fig. 768 a : trigramme et monogramme marial ou Christogramme latin, entre 1439 et 1446, fresque rehaussée *a secco*, Genève, Temple de Saint-Gervais, chapelle de Tous-les-Saints, voûte

Fig. 768 b : Louise Decoppet, photo de la voûte de la chapelle de Tous-les-Saints de Genève, 1985

Fig. 769 : atelier de Giacomo Jaquerio, *Vierge de Miséricorde*, entre 1439 et 1446, fresque rehaussée *a secco*, Genève, Temple de Saint-Gervais, chapelle de Tous-les-Saints, côté est de la voûte

Fig. 770 : Maître d'Abondance, *Les Quatre Évangélistes*, entre 1439 et 1446, fresque rehaussée *a secco*, Genève, Temple de Saint-Gervais, chapelle de Tous-les-Saints, côté ouest de la voûte

Fig. 771 : atelier de Giacomo Jaquerio, vers 1415-1420, fresque, Castello di Fénis, paroi sud de la chapelle

Fig. 772 : Maître de Manta, détail de *Sinope*, vers 1420, fresque, Castello della Manta, salle baronniale

Fig. 773 : atelier Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge de Miséricorde*, fresque rehaussée *a secco*, entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 774 : atelier de Giacomo Jaquerio, détail de *Sainte Marguerite* ? entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 775 : Giacomo Jaqurio, *Sainte Marguerite*, vers 1415, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi nord du presbytère

Fig. 776 : atelier de Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge de Miséricorde*, entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 777 : détail du *Roi David*, vers 1415, *fresque*, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi nord du presbytère

Fig. 778 : atelier de Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge de Miséricorde*, entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 779 : atelier de Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge de Miséricorde*, entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 780 : atelier de Giacomo Jaquerio, détail des *Noces de Cana*, vers 1435-1440, peinture murale *a tempera*, Abondance, abbaye Notre-Dame-de-l'Assomption, cloître

Fig. 781 : atelier de Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge de Miséricorde*, entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 782 : atelier de Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge de Miséricorde*, entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 783 : atelier de Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge de Miséricorde*, entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 784 : atelier de Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge de Miséricorde*, entre 1439 et 1446, fresque rehaussée à secco, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 785 : Giacomo Jaquerio, détail de *Saint Jean*, fresque, vers 1415, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, sacristie

Fig. 786 : atelier de Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge de Miséricorde*, entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 787 : Giacomo Jaquerio, détail du *roi David*, vers 1415, fresque, Buttigliera Alta, Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, paroi nord du presbytere

Fig. 788 : atelier de Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge de Miséricorde*, entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 789 : atelier de Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge de Miséricorde*, entre 1439 et 1446, fresque rehaussée *a secco*, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 790 : détail de l'*Adoration des Mages*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 791 : atelier de Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge de Miséricorde*, entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

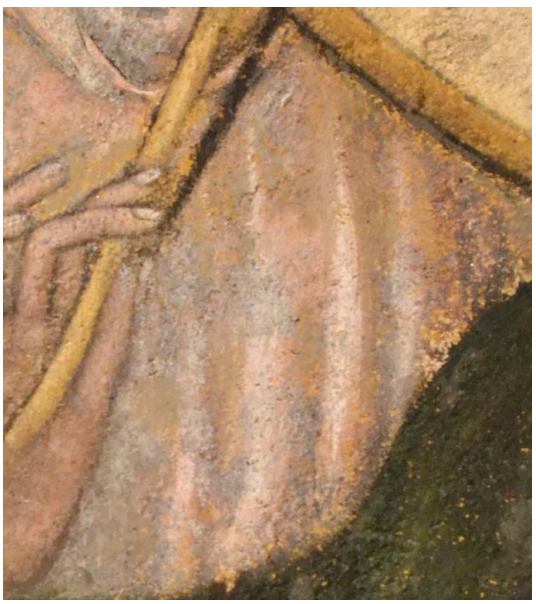


Fig. 792 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

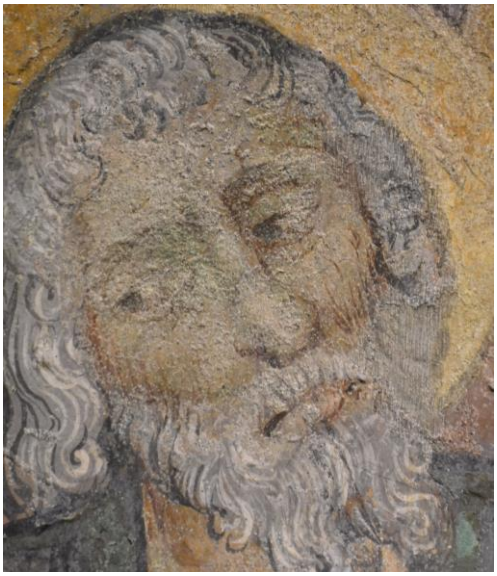


Fig. 793 : Maître d'Abondance, détail des *Quatre Évangélistes*, entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 794 : atelier de Giacomo Jaquerio, détail de la *Vierge de Miséricorde*, entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 795 : Maître d'Abondance, détail des *Quatre Évangélistes*, entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 796 : Maître d'Abondance, détail de *Jésus parmi les docteurs*, vers 1435-1440, peinture murale *a tempera*, Abondance, abbaye Notre-Dame-de-l'Assomption, cloître

Fig. 797 : Maître d'Abondance, détail des *Quatre Évangélistes*, entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

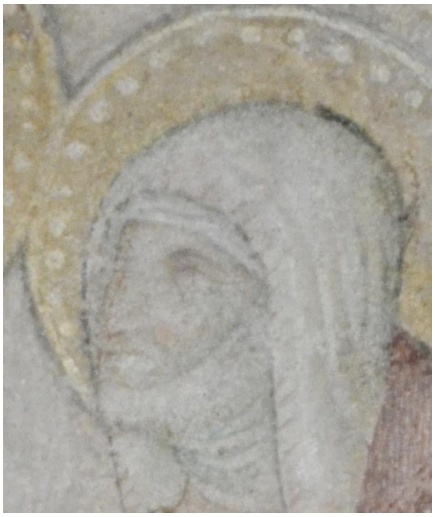


Fig. 798 : Maître d'Abondance, détail de la *Visitation*, vers 1435-1440, cloître d'Abondance

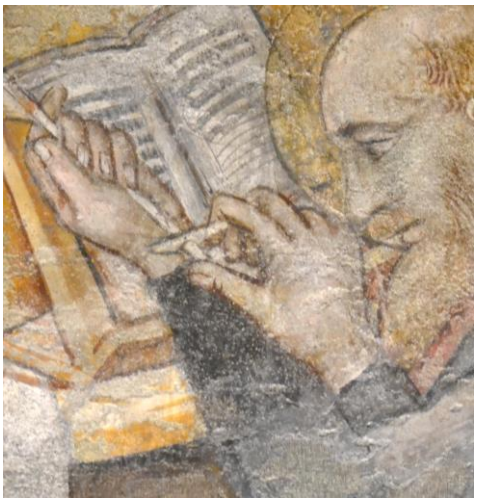


Fig. 799 : Maître d'Abondance, détail des *Quatre Évangélistes,* entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 800 : Maître d'Abondance, détail des *Quatre Évangélistes,* entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 801 : Jean Bapteur ? détail du *Saint Vincent* ? du *Bréviaire dit de sainte Colette,* vers 1425-1430 ? enluminure, Ronchamp, Monastère Sainte-Claire, ms. 3, f. 291v

Fig. 802 : Maître d'Abondance, détail des *Quatre Évangélistes,* entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 803 : Maître d'Abondance, détail des *Quatre Évangélistes,* entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

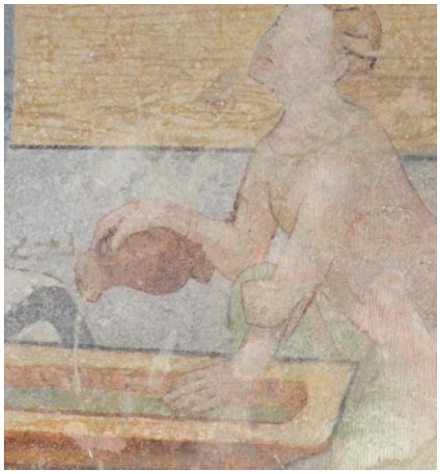


Fig. 804 : Maître d'Abondance, détail de la *Nativité,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 805 : Maître d'Abondance, détail de *Jésus parmi les docteurs,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 806 : Maître d'Abondance, détail des *Quatre Évangélistes,* entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 807 : Maître d'Abondance, détail des *Noces de Cana,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 808 : Maître d'Abondance, détail des *Quatre Évangélistes,* entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 809 : Maître d'Abondance, détail des *Quatre Évangélistes,* entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 810 : Maître d'Abondance, détail des *Quatre Évangélistes,* entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 811 : Maître d'Abondance, détail des *Quatre Évangélistes,* entre 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 812 : Maître d'Abondance, détail de *la Visitation,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 814 : corniches peintes, 1439 et 1446, chapelle de Tous-les-Saints de Genève, paroi ouest

Fig. 813 : Maître d'Abondance, détail de *la Visitation,* vers 1435-1440, cloître d'Abondance

Fig. 815 : Maître d'Abondance, les *Quatre Évangélistes*, entre 1439 et 1446, fresque rehaussée *a secco*, chapelle de Tous-les-Saints de Genève

Fig. 816 : Saint Matthieu, vers 1416-1417, peinture *murale a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

4.3.10 - Gregorio Bono ? le *Calvaire,* abbaye de Hautecombe

Fig. 817 : situation géographique de Hautecombe

Fig. 818 : abbaye de Hautecombe

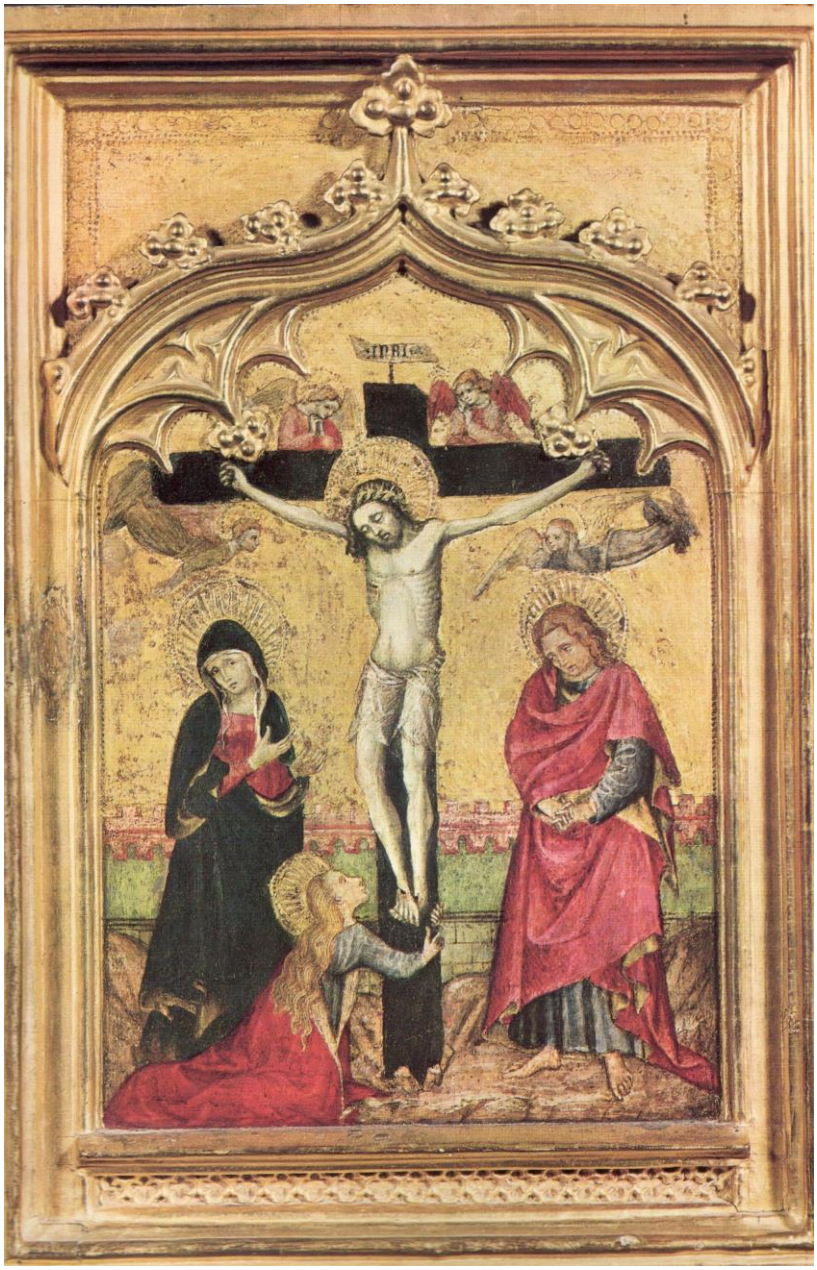


Fig. 819 : Gregorio Bono ? *Calvaire*, vers 1420, *tempera* sur bois, 43 x 30 cm (avec cadre), abbaye de Hautecombe

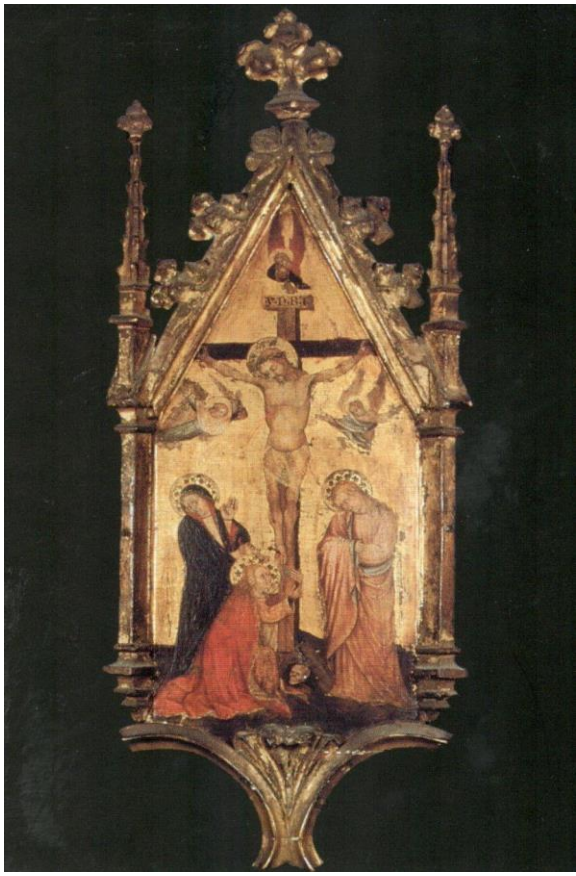


Fig. 820 : Anouvelo da Imbonate, *Calvaire*, vers 1390, *tempera* sur bois, 66 x 28 cm, Milan, Museo Diocesano

Fig. 821 : Gregorio Bono ? détail du *Calvaire,* vers 1420, *tempera* sur bois, abbaye de Hautecombe

Fig. 822 : détail de la *Crucifixion,* vers 1416-1417, peintures murale *a temera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

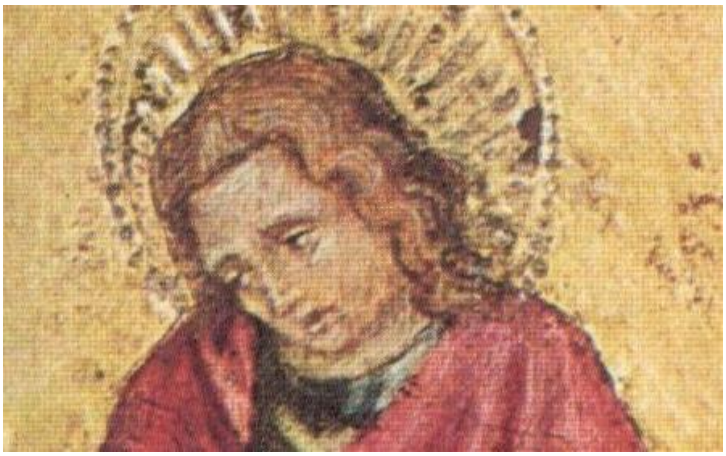


Fig. 823 : Gregorio Bono ? détail du *Calvaire,* vers 1420, *tempera* sur bois, abbaye de Hautecombe

Fig. 824 : détail de *Saint Jean,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 825 : Gregorio Bono ? détail du *Calvaire,* vers 1420, *tempera* sur bois, abbaye de Hautecombe

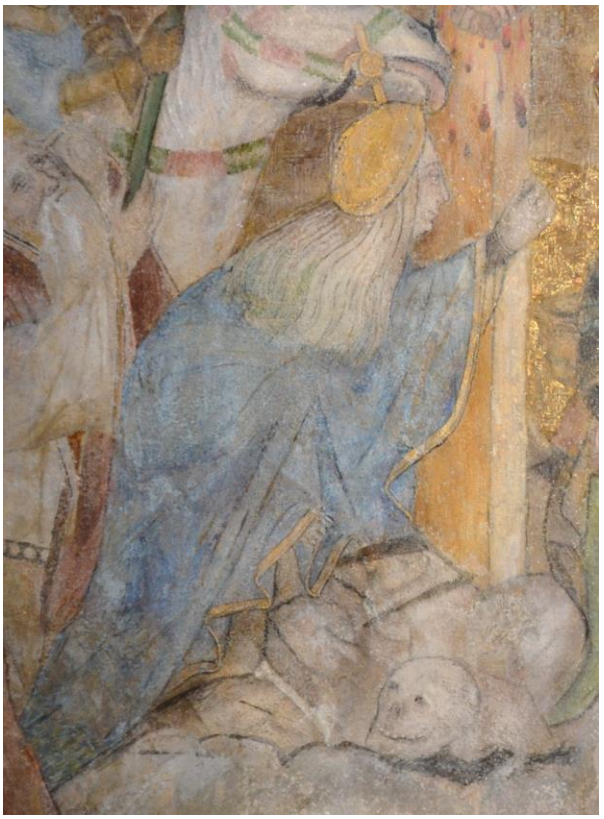


Fig. 826 : détail de la *Crucifixion,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 827 : situation géographique de Souvigny

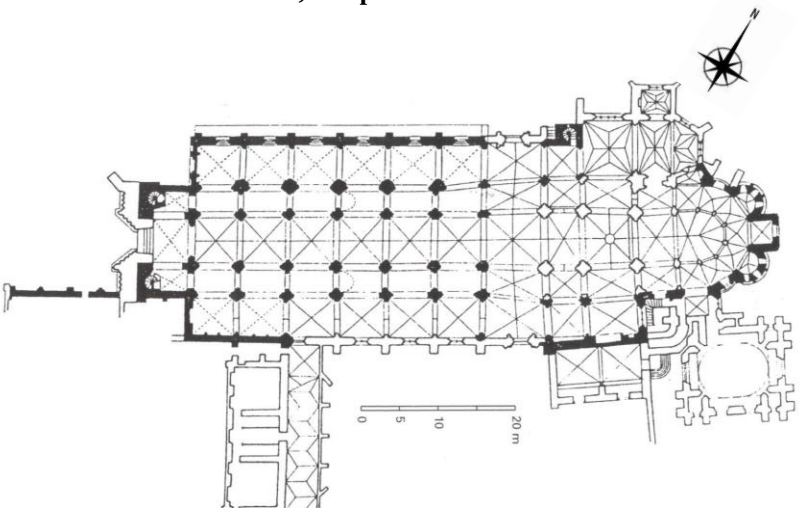


Fig. 828 a : plan de la prieurale Saint-Pierre-et-Saint-Paul

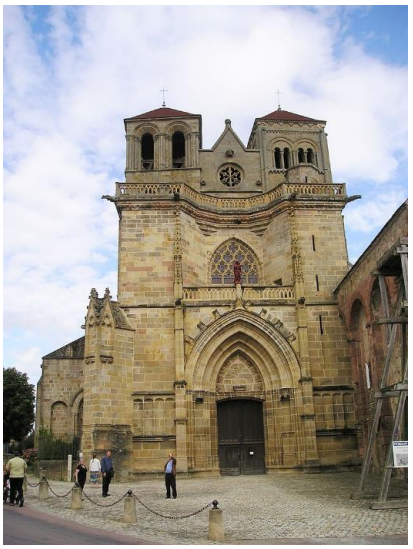


Fig. 828 b : prieurale Saint-Pierre-et-Saint-Paul, façade ouest

Fig. 828 c : prieurale Saint-Pierre-et-Saint-Paul, façade sud

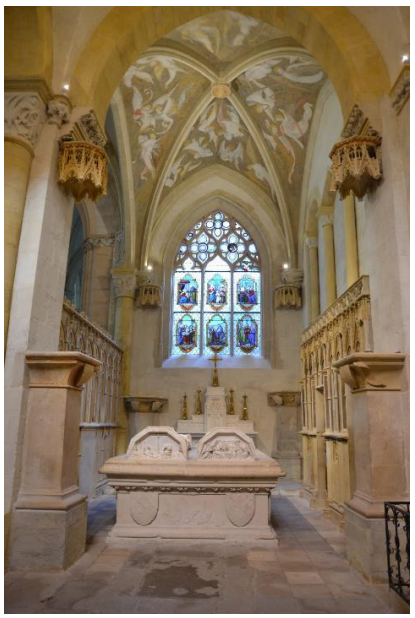


Fig. 829 : Chapelle vieille de la prieurale Saint-Pierre-et-Saint-Paul

Souvigny, prieurale Saint-Pierre-et-Saint-Paul, Chapelle vieille

Nord-est

Nord-ouest

Sud-est

Sud-ouest

Fig. 830 : *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., peinture murale, Souvigny, prieurale Saint-Pierre-et-Saint-Paul, voûte de la Chapelle vieille

Inscriptions des *Anges pleurants* de la Chapelle vieille de Souvigny

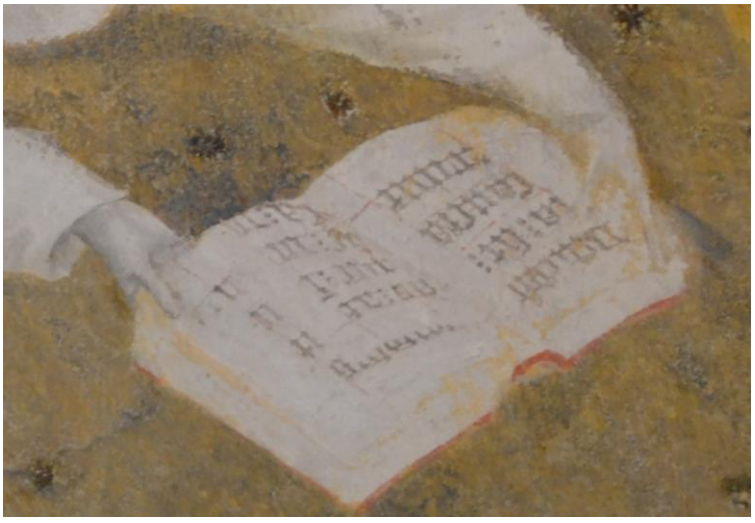


Fig. 831 : *Benedicta sit sancta trinit|as atque indivisa u|nitas*, compartiment nord-est

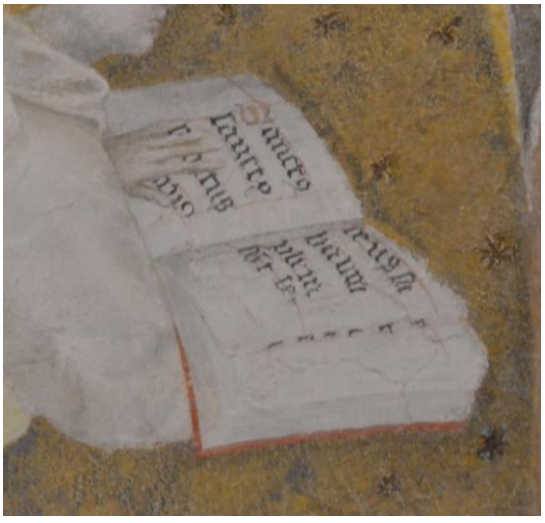


Fig. 832 : *Sanctus sanctus sanctus<dom>inus | deus sabaoth pleni sunt* (celi et terra gloria...), compartiment nord-est

Fig. 833 : *Te laudat* (la suite est illisible), compartiment sud-est

Fig. 834 : *Gloria in ex<c>elsi|s* (suivi de plusieurs initiales), compartiment nord-ouest

Fig. 835 : *aleluia. aleluia*, compartiment nord-ouest

Fig. 836 : page gauche illisible. page droite : *Christo* ? (puis texte illisible), compartiment nord-

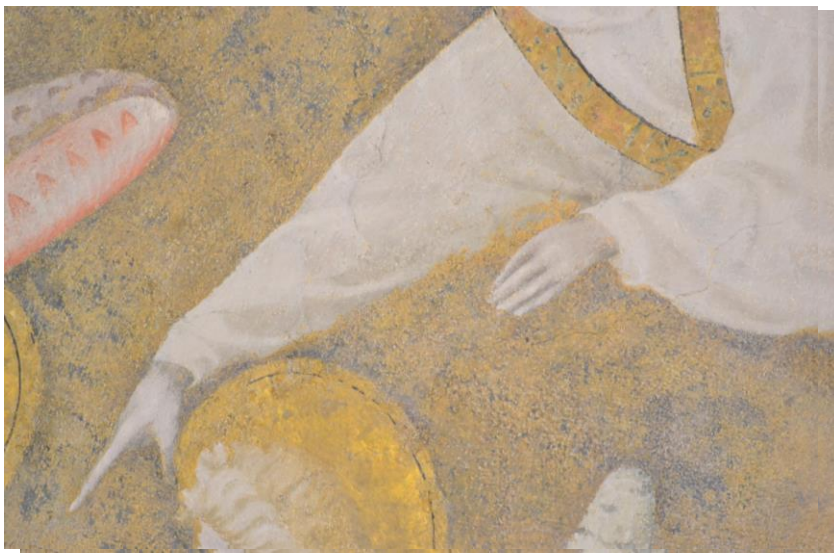


Fig. 837 : détail des *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., Chapelle vieille de Souvigny, compartiment sud-est

Fig. 838 : détail des *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., Chapelle vieille de Souvigny, compartiment sud-est

Fig. 839 : détail des *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., Chapelle vieille de Souvigny, compartiment nord-est

Fig. 840 : détail des *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., Chapelle vieille de Souvigny, compartiment nord-ouest

Fig. 841 : détail des *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., peinture murale, Chapelle vieille de Souvigny, compartiment nord-est

Fig. 842 : détail des *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., peinture murale, Chapelle vieille de Souvigny, compartiment nord-est

Fig. 843 : détail des *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., Chapelle vieille de Souvigny, compartiment sud-est

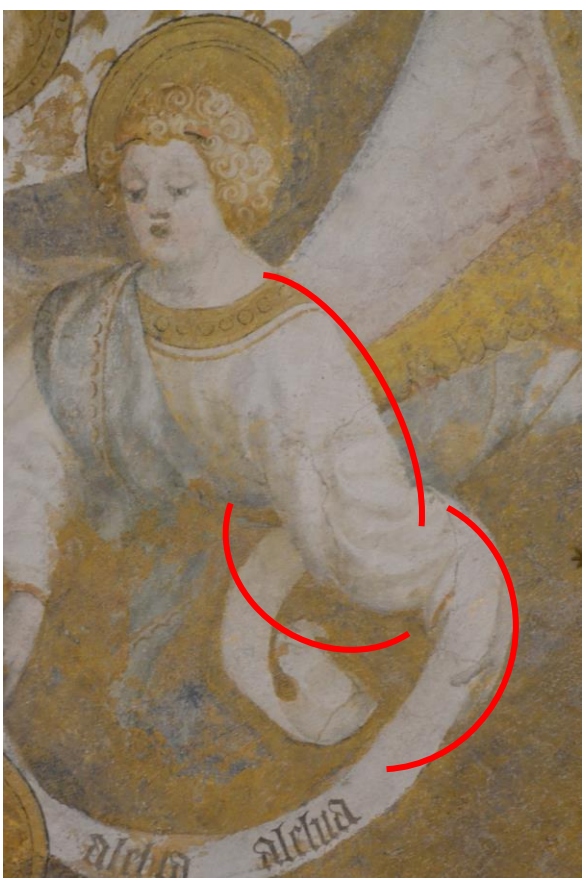


Fig. 844 : détail des *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., Chapelle vieille de Souvigny, compartiment nord-ouest

Fig. 845 a : détail de fig. 845 c

Fig. 845 b : détail de fig. 845 c

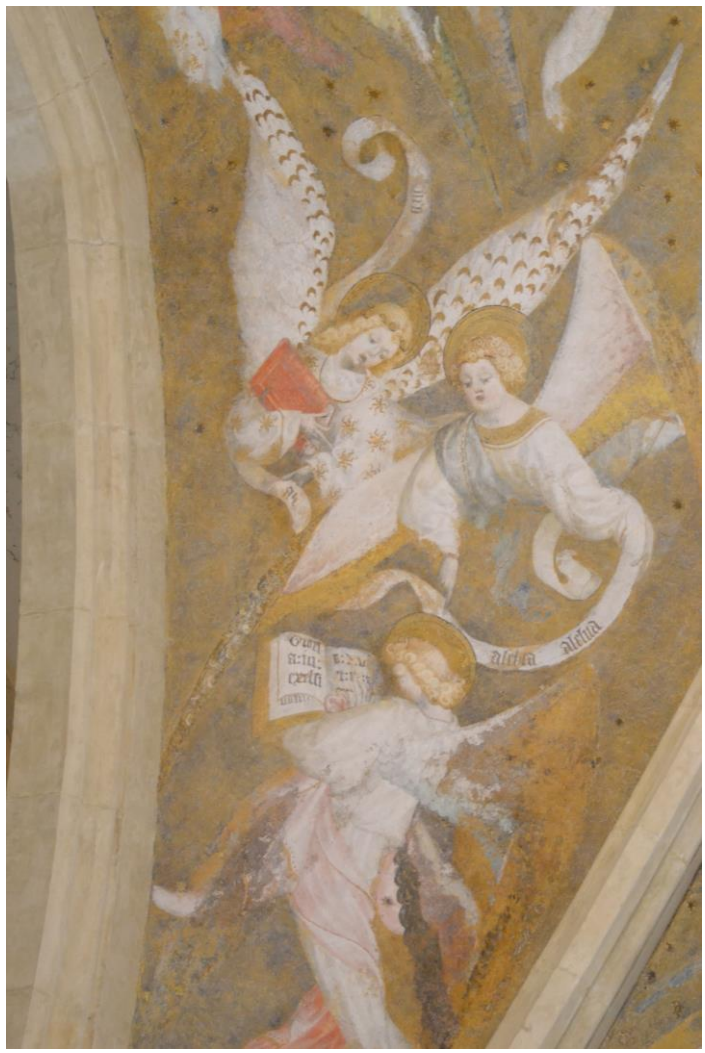


Fig. 845 c : détail des *Anges pleurants*, début XV^e^ s, Chapelle vieille de Souvigny, compartiment nord-ouest

Fig. 846 a : détail des *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., peinture murale, Chapelle vieille de Souvigny, compartiment sud-est

Fig. 847 a : détail des *Anges musiciens*, peinture murale appliquée directement sur la pierre sans couche de préparation et fixée, pour certaines parties à l'aide d'encaustique, vers 1370-1378, Le Mans, cathédrale Saint-Julien, chapelle de la Vierge, ange jouant de la mandore (6)

Fig. 846 b : détail de la fig. 846 a

Fig. 847 b : détail de la fig. 847 a

Fig. 848 : détail des *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., Chapelle vieille de Souvigny, compartiment nord-est

Fig. 849 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange avec livre (37)

Fig. 850 : détail des *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., Chapelle vieille de Souvigny, compartiment sud-est

Fig. 851 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange avec livre ouvert (8)

Fig. 852 : détail des *Anges pleurants*, début du XVe s., Chapelle vieille de Souvigny, compartiment sud-est

Fig. 853 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange avec un livre (37)

Fig. 854 : détail des *Anges pleurants*, début du XVe s., Chapelle vieille de Souvigny, compartiment nord-est

Fig. 856 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange jouant de la mandore (6)

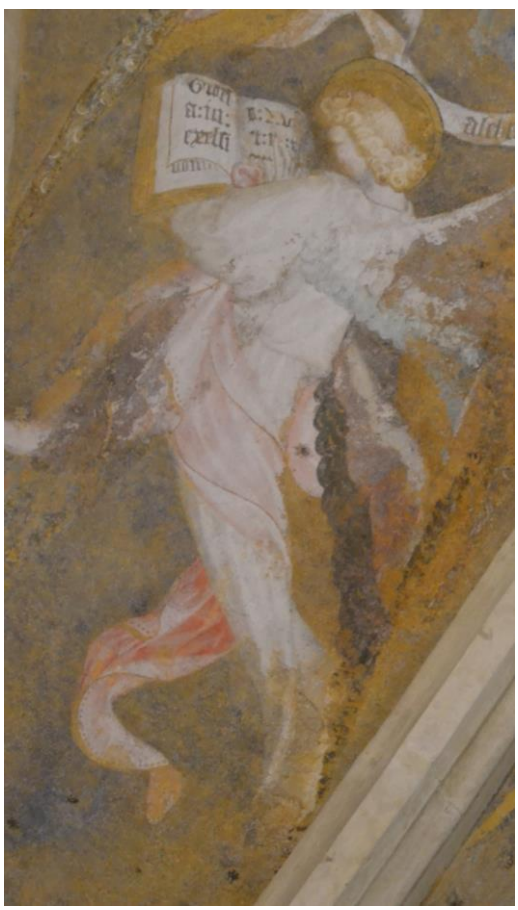


Fig. 855 : détail des *Anges pleurants*, début du XVe s., Chapelle vieille de Souvigny, compartiment nord-ouest

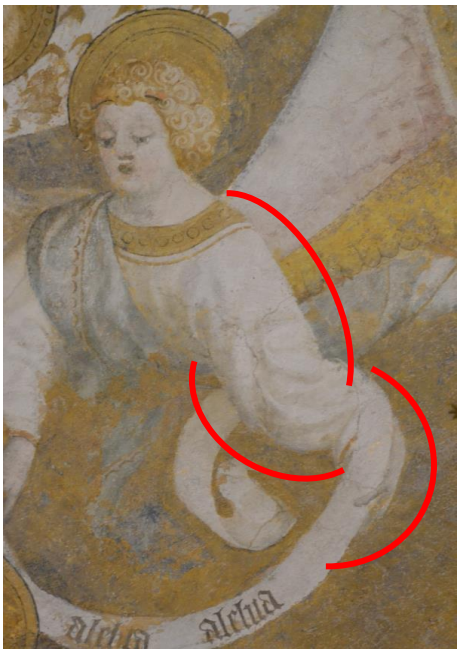


Fig. 857 : détail des *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., Souvigny, Chapelle vieille de Souvigny, compartiment nord-ouest

Fig. 858 a : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans, ange jouant de la harpe (15)

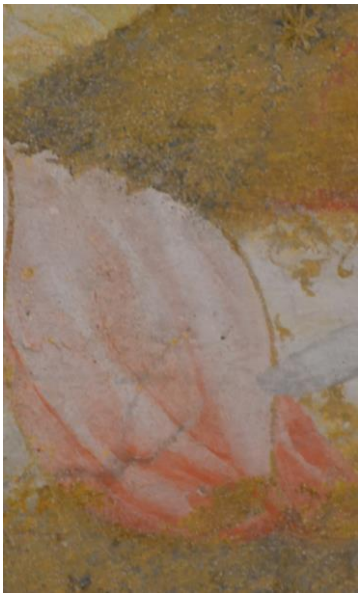


Fig. 859 : détail des *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., Chapelle vieille de Souvigny, compartiment nord-ouest

Fig. 858 b : détail de fig. 858 a

Fig. 860 : détail des *Anges pleurants*, début du XV^e^ s., Chapelle vieille de Souvigny, compartiment nord-ouest

Fig. 861 : détail des *Anges musiciens*, vers 1370-1378, chapelle de la Vierge du Mans

Fig. 862 : détail des *Anges pleurants,* vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 863 a : détail des *Anges pleurants,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 864 a : détail des *Anges pleurants,* début du XV^e^ s., peinture murale, Chapelle de Souvigny, compartiment nord-ouest

Fig. 863 b : détail de la fig. 863 a

Fig. 864 b : détail de la fig. 864 a

Fig. 865 : détail des *Anges pleurants,* début du XV^e^ s., Chapelle vieille de Souvigny, compartiment nord-est

Fig. 866 : détail des *Anges pleurants,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 867 : détail des *Anges musiciens,* vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 868 : situation géographique d'Ennezat

Fig. 869 : collégiale Saint-Victor-et-Sainte-Couronne

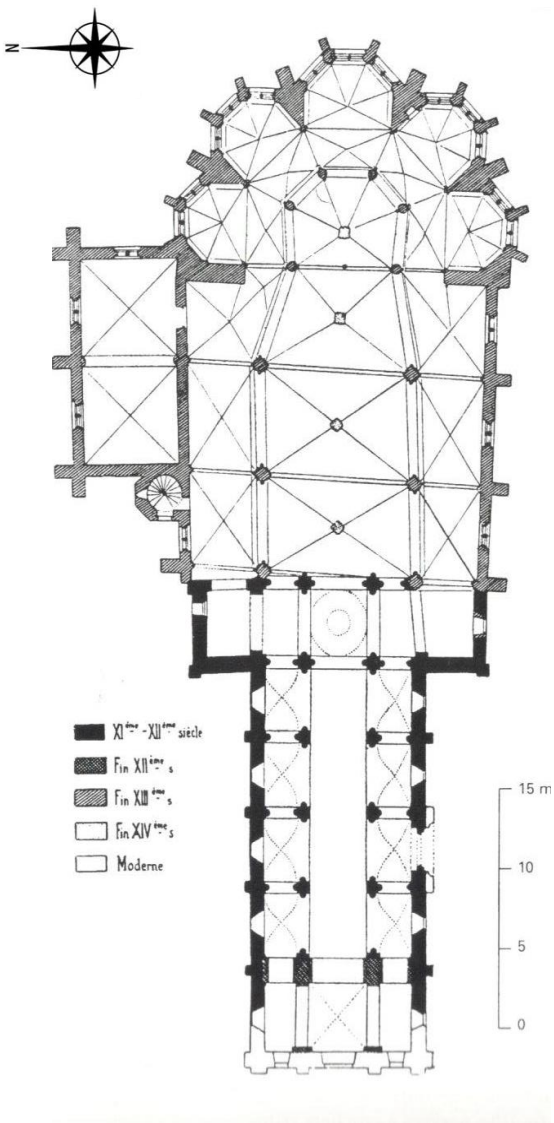


Fig. 870 : plan chronologique de la collégiale Saint-Victor-et-Sainte-Couronne

Fig. 871 : intérieur de la collégiale Saint-Victor-et-Sainte-Couronne, collatéral sud

Fig. 872 : intérieur de la collégiale Saint-Victor-et-Sainte-Couronne, collatéral nord

Fig. 873 : *Jugement dernier*, 1405, peinture murale à l'encaustique avec de la cire comme liant, Ennezat, collégiale Saint-Victor-et-Sainte-Couronne, collatéral sud

Fig. 874 : André Regnault, relevé du *Jugement dernier* de la collégiale d'Ennezat, 1952, 1,93 x 4,80 m, *tempera* sur toile marouflée, Paris, Musée des Monuments français

Fig. 875 : André Beauneveu, détail de *Saint Matthieu* du *Psautier de Jean de Berry*, vers 1386, enluminure, Paris, BnF, Mss, Fr. 13091, f. 24

Fig. 876 : Colart de Laon ? *Ange de l'Annonciation suivi de Pierre de Wissant présenté par sainte Marie Madeleine*, fragment du *Retable de Pierre de Wissant*, vers 1410, huile sur chêne, 104 x 94 cm, Laon, Musée d'Art et d'Archéologie

Fig. 877 : artiste lombard actif à Paris ? *Dormition, Assomption* et *Couronnement de la Vierge*, vers 1400, encre brune et encre de carbone avec rehauts de lavis jaune pour les auréoles sur parchemin préparé blanc, 65 x 32,7 cm, Paris, Musée du Louvre

Fig. 878 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 879 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 880 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 881 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

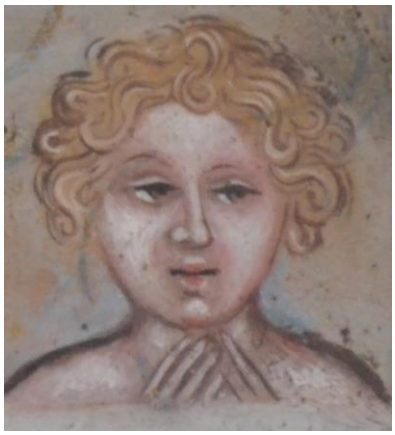


Fig. 882 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 883 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 884 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégialed'Ennezat

Fig. 885 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

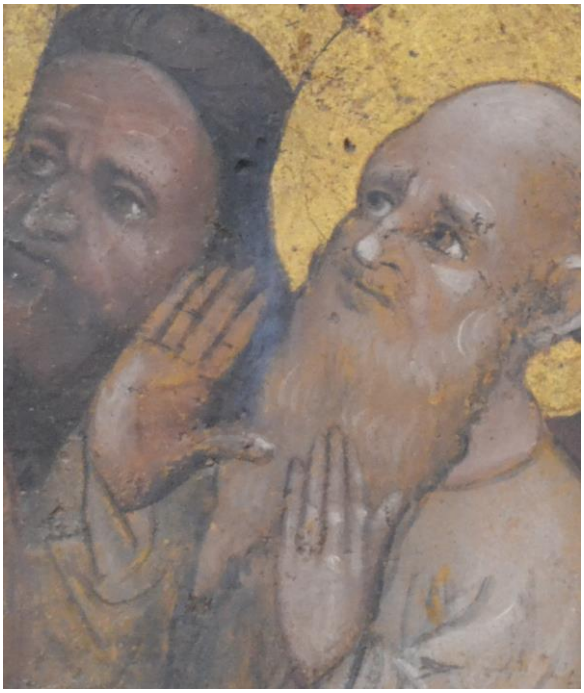


Fig. 886 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 887 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 888 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 889 : détail du *Jugement dernier*, 1405, peinture murale à l'encaustique avec de la cire comme liant, collégiale d'Ennezat

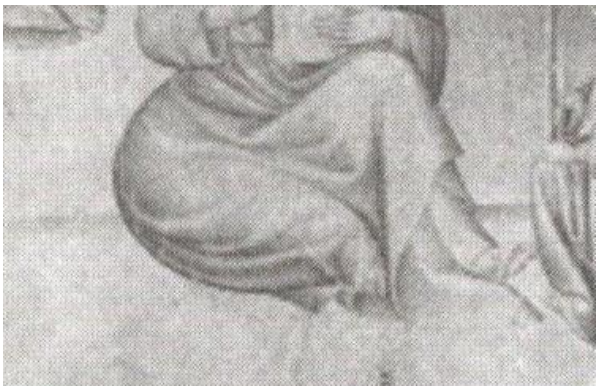


Fig. 890 : détail de la fig. 877, artiste lombard actif à Paris ? détail de la *Dormition de la Vierge*, vers 1400, encre brune et encre de carbone avec rehauts de lavis jaune pour les auréoles sur parchemin préparé blanc, Paris, Musée du Louvre

Fig. 891 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 892 : détail de la fig. 877, artiste lombard actif à Paris ? détail du *Couronnement de la Vierge*, vers 1400, encre brune et encre de carbone avec rehauts de lavis jaune pour les auréoles sur parchemin préparé blanc, Paris, Musée du Louvre

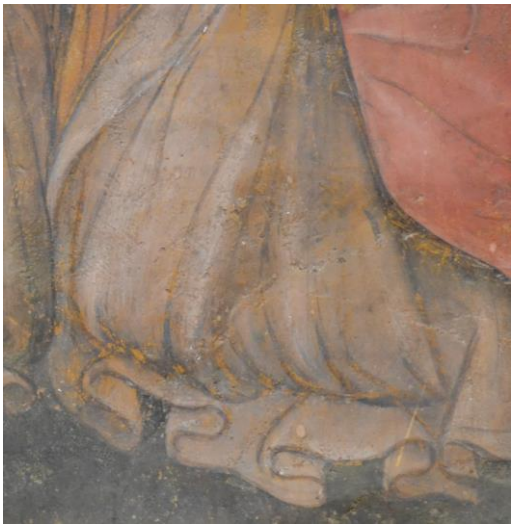


Fig. 893 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 894 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 895 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 896 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 897 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 898 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

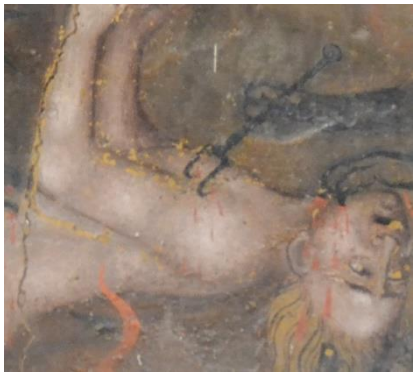


Fig. 899 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 900 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 901 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 902 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 903 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 904 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 905 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

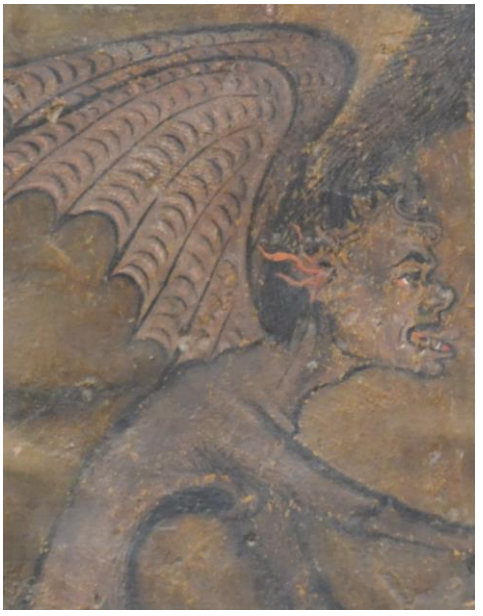


Fig. 906 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 907 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 908 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 909 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 910 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 911 : détail du *Jugement dernier*, 1405, peinture murale à l'encaustique avec de la cire comme liant, collégiale d'Ennezat

Fig. 912 : détail de l'*Annonce aux Bergers* du *Livre d'heures de Cologne*, vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 77

Fig. 913 : détail de l'*Adoration des Mages*, vers 1416-1417, peinture murales *a tempera*, chapelle basse de Saint-Bonnet

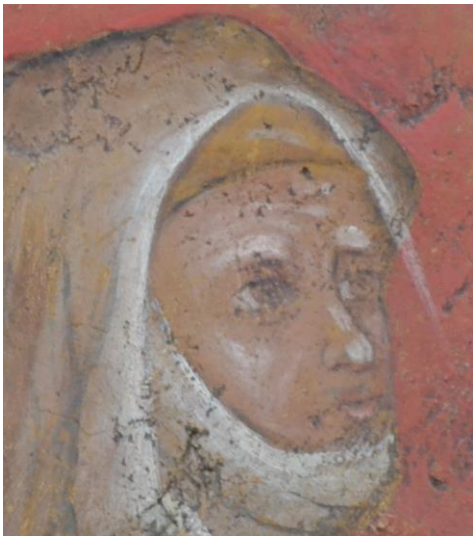


Fig. 914 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 915 : détail de l'*Adoration des Mages*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 916 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 917 : détail de l'*Adoration des Mages* du *Livre d'heures de Cologne,* vers 1410, enluminure, Cologne, Kolumba, collection de Renate König nº 4, f. 72

Fig. 918 : détail des *Anges musiciens*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 919 : *Dit des trois morts et des trois vifs*, 1420, fresque, Ennezat, collégiale Saint-Victor et Sainte-Couronne, collatéral nord

Fig. 920 : Pseudo-Jacquemart, *Dit des trois morts et des trois vifs* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 282

Fig. 921 : Gentile da Fabriano, retable de l'*Adoration des Mages*, 1423, *tempera* sur bois, 300 x 282 cm (avec cadre), Florence, Galleria degli Uffizi

Fig. 922 : Pisanello, *Saint Georges et le dragon*,1433-1438, fresque, 2,23 x 4,30 m, Verone, Chiesa di Santa Anastasia, arche extérieure de la chapelle Pellegrini

Fig. 923 : détail du *Dit des trois morts et des trois vifs*, 1420, collégiale d'Ennezat

Fig. 924 : détail du *Dit des trois morts et des trois vifs*, 1420, collégiale d'Ennezat

Fig. 925 : détail du *Dit des trois morts et des trois vifs*, 1420, collégiale d'Ennezat

Fig. 926 : détail du *Dit des trois morts et des trois vifs*, 1420, collégiale d'Ennezat

Fig. 927 : détail du *Dit des trois morts et des trois vifs*, 1420, collégiale d'Ennezat

Fig. 928 a : détail du *Dit des trois morts et des trois vifs*, 1420, fresque, collégiale d'Ennezat

Fig. 929 a : détail de l'*Adoration des Mages*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera*, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 928 b : détail de la fig. 928 a

Fig. 929 b : détail de la fig. 929 a

Fig. 930 : détail du *Dit des trois morts et des trois vifs*, 1420, collégiale d'Ennezat

Fig. 931 : détail de l'*Adoration des Mages*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

4.4.5 - Saint-Floret, église du Chastel (église haute)

Fig. 932 : situation géographique de Saint-Floret

Fig. 933 : église du Chastel

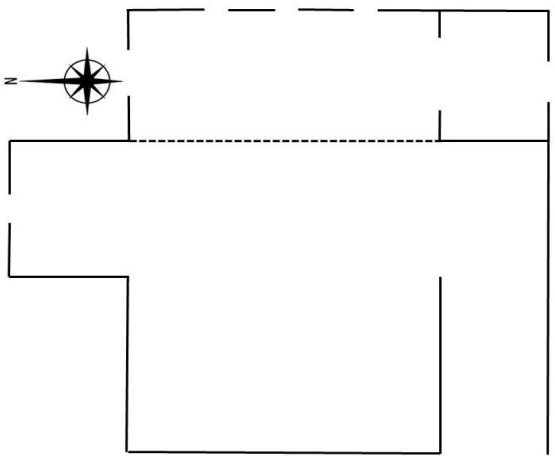


Fig. 934 : plan de l’église du Chastel

Fig. 935 : intérieur de l’église du Chastel avec la chapelle nord

Fig. 936 : *famille de Saint-Floret présentée à la Vierge à l'Enfant par saint Jean Baptiste,* vers 1415, peinture murale, Saint Floret, église du Chastel, chapelle nord, paroi nord

Saint-Floret, église du Chastel (église haute)

Fig. 937 : Louis-Joseph Yperman, relevé de la peinture de l'église du Chastel de Saint Floret, 1915, aquarelle, Paris, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Fig. 938 : les frères de Limbourg, détail du *Mois de mai* des *Très Riches Heures du duc de Berry*, 1411/12-1416, enluminure, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 5v

Fig. 939 : *Jean de Berry en prière devant la Vierge à l'Enfant* du *Livre de prière de Turin*, enluminure sur parchemin, vers 1389-1445, f. 78v (détruit en 1904)

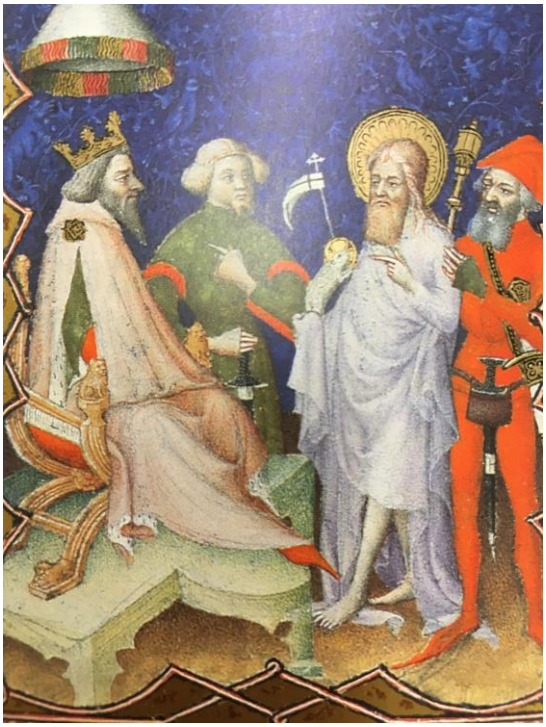


Fig. 940 : Jean Le Noir ? et Jacquemart de Hesdin, détail de *Jean Baptiste devant Hérode* des *Petites Heures de Jean de Berry*, 1375-1380 et vers 1385-1390 ? enluminure, Paris, BnF, Mss, Lat. 18014, f. 211

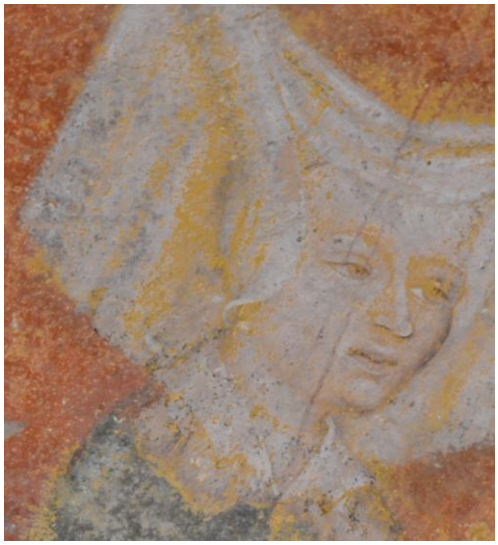


Fig. 941 a : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

Fig. 942 a : détail du *Jugement dernier*, 1405, peinture murale à l'encaustique avec de la cire comme liant, Ennezat, collégiale Saint-Victor-et-Sainte-Couronne, collatéral sud

Fig. 941 b : détail de la fig. 941 a

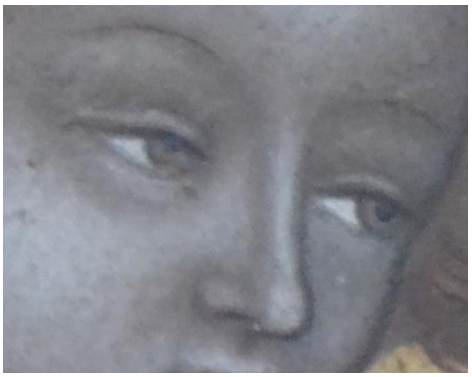


Fig. 942 b : détail de la fig. 942 a

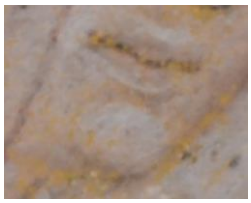


Fig. 941 c : détail de la fig. 941 a

Fig. 942 c : détail de la fig. 942 a

Fig. 943 : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

Fig. 944 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

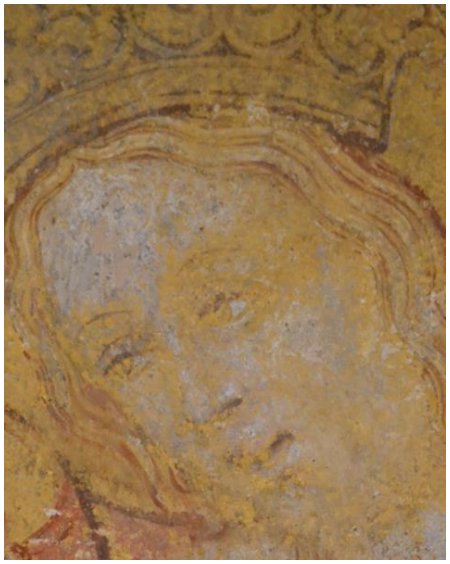


Fig. 945 : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

Fig. 946 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 947 a : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

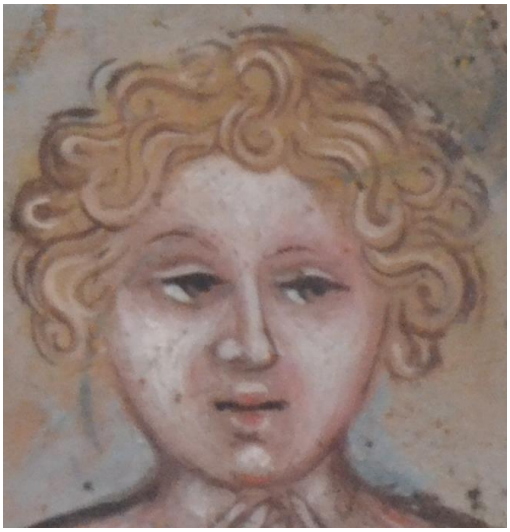


Fig. 948 a : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

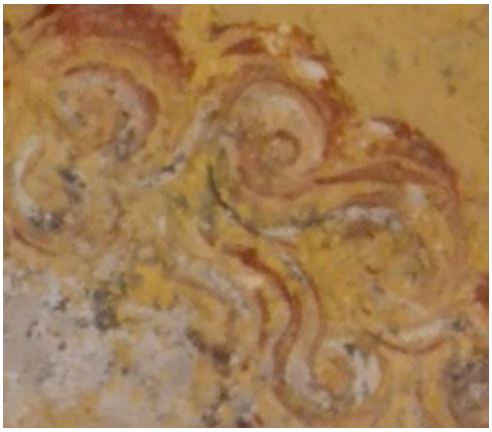


Fig. 947 b : détail de la fig. 947 a

Fig. 948 b : détail de la fig. 948 a

Fig. 947 c : détail de la fig. 947 a

Fig. 948 c : détail de la fig. 948 a

Fig. 947 d : détail de la fig. 947 a

Fig. 948 d : détail de la fig. 948 a

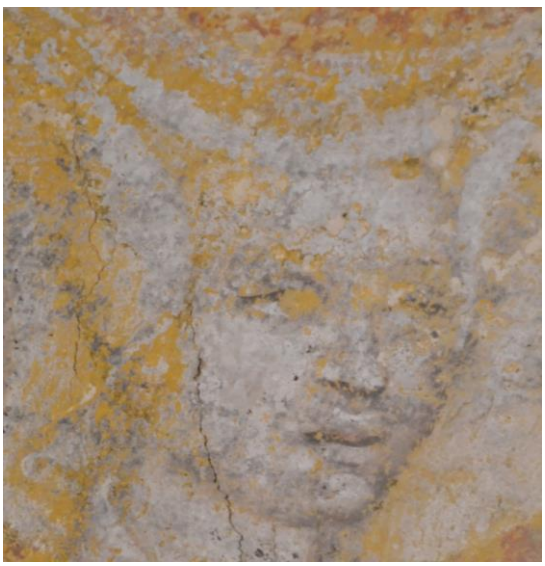


Fig. 949 : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

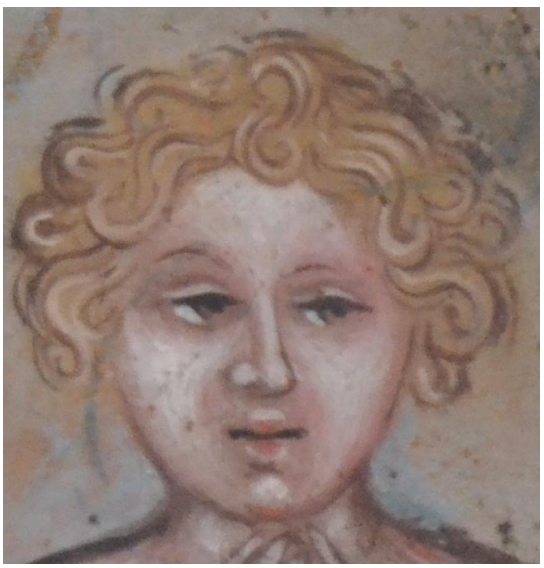


Fig. 950 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 951 : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

Fig. 952 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 953 : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

Fig. 954 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

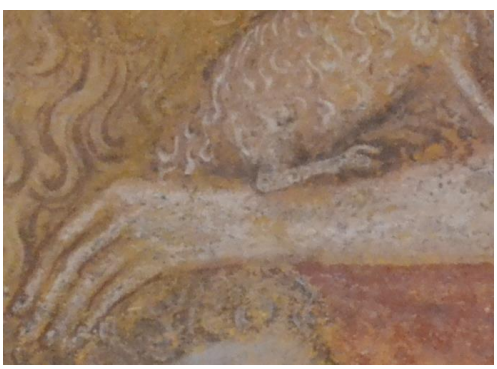


Fig. 955 : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

Fig. 956 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 957 : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret (image inversée), vers 1415

Fig. 958 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 959 : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

Fig. 960 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 961 : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

Fig. 962 : détail du *Jugement dernier,* 1405, collégiale d'Ennezat

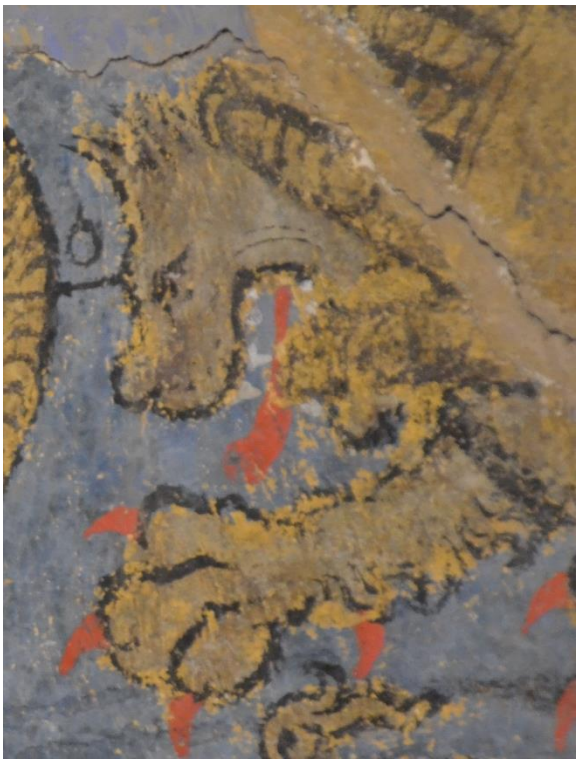


Fig. 963 a : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

Fig. 964 a : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 963 b : détail de la fig. 963 a (image inversée)

Fig. 964 b : détail de la fig. 964 a

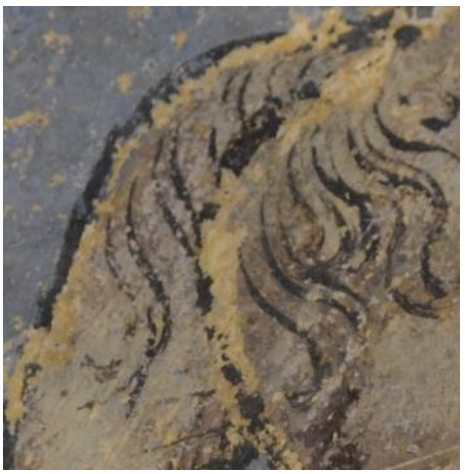


Fig. 965 : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

Fig. 966 : détail du *Jugement dernier*, 1405, collégiale d'Ennezat

Fig. 967 : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

Fig. 968 : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, peinture murale, vers 1415, peinture murale

Fig. 969 : détail du *Jugement dernier*, 1405, peinture murale à l'encaustique avec de la cire comme liant, collégiale d'Ennezat

Fig. 970 : détail de *Saint Luc*, vers 1416-1417, peinture murale *a tempera* rehaussée d'huile, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 971 : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

Fig. 972 : détail du *Couronnement de la Vierge*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 973 : détail de la lunette de l'église du Chastel de Saint-Floret, vers 1415

Fig. 974 : détail de la *Nativité*, vers 1416-1417, chapelle basse de Saint-Bonnet

Fig. 975 : *Saint Marc*, vers 1416-1417, chapelle de Saint-Bonnet

Fig. 976 : Atelier de Robert Campin, *Annonciation*, panneau central du *Triptyque de Mérode*, vers 1427-1432, huile sur bois, 64,1 x 63,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloister Collection

Vitraux

Les vitraux comptent parmi les pièces du décor les plus récentes, aucun n'est médiéval. Ils ornent chaque espace du sanctuaire et datent pour la plupart de la fin du XIXe siècle.

Fig. 977 : vitraux de Lucien Bégule montrant le transport des reliques de saint Bonnet et des épisodes de la *Vie du Christ et de la Vierge* datés de 1883 (1)

Fig. 978 : vitrail de G. Decote et A. Ader de Paris en 1912, Chapelle Saint-Luce (2)

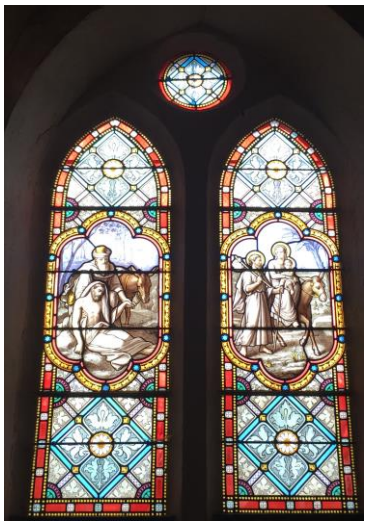


Fig. 979 : vitrail de Lucien Bégule, chapelle Notre-Dame-de-Lourdes (4)

Fig. 980 : vitrail de Lucien Bégule de 1881, chapelle du Sacré-Cœur (5)

Fig. 981 : vitrail de Decote-Nicod et Jobin de Lyon, daté de 1919, chapelle des Fonts-baptismaux (8)

Fig. 982 : vitrail non signé, non daté (1889 ?), chapelle des momies (9)

Fig. 983 : vitrail non signé, non daté du XIXe siècle, chapelle Saint-Éloi (10)

Fig. 984 : vitrail de G. Dufrete de Lyon de 1883, chapelle Saint-François-Régis (11)

Fig. 985 : vitrail de Mauvernay de Saint-Galmier, 1877, chapelle de la Vierge (12)

Fig. 986 : vitrail de A. Baron et Lucien Bégule, non daté, chapelle Saint-Joseph (13)

Fig. 987 : vitrail de G. Decote de Paris,1912, chapelle Saint-Jacques (14)

Pierres tombales

Fig. 989 : pierre tombale avec un couple de gisants en bas relief qui se trouvait à l'origine dans la chapelle Saint-Joseph (actuellement déposée dans la chapelle des Fonts-baptismaux). Au-dessus de chacune des deux têtes une croix et au milieu un écusson armorié portant un cœur surmonté de deux besants et une étoile en chef. En bas l'épitaphe : « (JE) AN (D) ORVN (JEA) NNE GIRANT (SA) FEMME 1568 » (d'après CRANGE-CHAVANIS et CARCEL, 1994, p. 33)

Fig. 990 : pierre tombale qui porte deux blasons, l'un chargé d'un chevron accompagné en chef de deux étoiles, en pointe d'un cœur avec un chef chargé de trois étoiles, et l'autre, uni, en losange et entouré d'une cordelière, ce qui indique qu'il s'agit d'un blason de veuve. Elle porte l'inscription « TOMBEAU POUR SIEUR PIERRE MAISONNEUVE CAPITAINE PERPETUEL DE LA CONFRERIE DE ST ESLOY REQUIESCANT IN PACE. 1655 ET POUR LES SIENS » (d'après CRANGE-CHAVANIS et CARCEL, 1994, p. 33)

Aménagements de l'église

Fig. 991 : maître-autel en marbre polychrome daté de 1815. Une inscription au dos indique qu'il remplace le précédent entièrement détruit à l'époque de la Révolution.

Fig. 992 : chaire en bois peint et doré, œuvre de Desbrun, sculpteur à Monbrison, 1766 **(**classée M. H. 1959/10/19**)**. À l'intérieur d'un panneau, on trouve l'inscription : « Mre VERCHERE/ DE LA BATIE. CURE/ Sr RONY/ Sr VIALARON/ DESBRUN : FECIT/ 1766 ». Elle a été restaurée en 1838.

Fig. 993 : appui de communion en fer forgé et en tôle repoussée et dorée, deuxième moitié du XVII^e^ siècle (classé M. H. 1970/01/06)

Fig. 994 : stalles en bois sculpté, XVI^e^ siècle. Les parcloses sont décorées d'animaux fantastiques et les miséricordes décorés de motifs floraux (classées M. H. 1970/06/06)

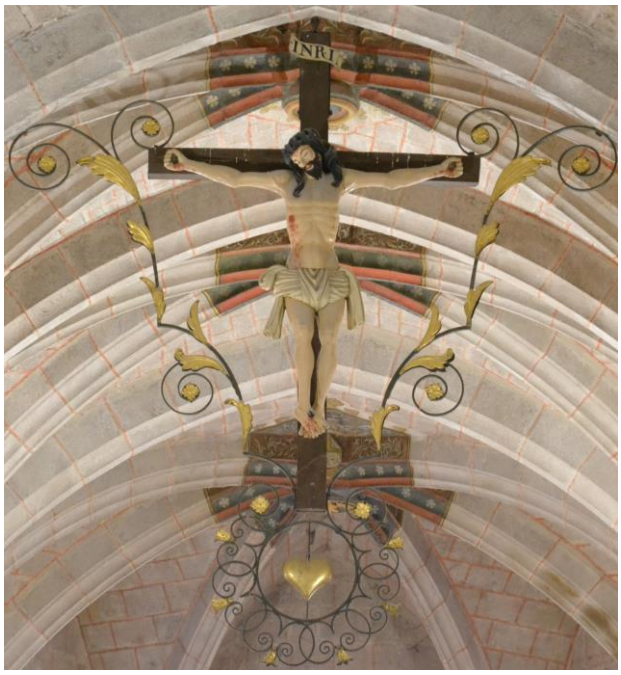


Fig. 995 : poutre de Gloire en fer forgé partiellement doré. Christ en bois polychrome du XVII^e siècle

Fig. 996 : *Cène* portant l'inscription GUIDO FRANCISCUS ANICIENSIS FACIEBAT 1630. Il est fortement repeint. Ce tableau est fortement repeinte. Il est l'œuvre de Guy François, un artiste du Puy du XII^e s. (classé M.H. 1970/06/01)

Fig. 997 : autel de Saint-Éloi, retable en bois peint et doré par Pierre Peyreyron, sculpteur et menuisier à Monistrol (Haute-Loire), 1672, commandé par François de la Roche-Macé, maître de la confrérie des serruriers. Statue de *Saint Eloi* de Moissonier. Tableau en bois de la fin du XVI^e siècle qui représente saint Eloi trônant et à plus petite échelle, diverses scènes de la vie du saint (classé M.H. 1970/06/01)

Fig. 998 : tableaux des fonts-baptismaux, composé d'un retable en bois peint et doré, 1676. Tableau à l'huile sur toile de Ravery fils de 1859

SOURCES DES FIGURES

Fig. 1 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 2 : cl. Musée du Louvre, URL : www.louvre.fr
Fig. 3 : cl. RMN : https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home
Fig. 4 : cl. Musée du Louvre, URL : www.louvre.fr
Fig. 5 : RING, 1949, pl. 25.
Fig. 7 : cl. RMN : https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home
Fig. 8 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 9 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 10 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 10 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 10 c : cl. Y. Katsutani
Fig. 10 d : cl. Y. Katsutani
Fig. 10 e : cl. Y. Katsutani
Fig. 10 f : cl. Y. Katsutani
Fig. 10 g : cl. Y. Katsutani
Fig. 10 h : cl. Y. Katsutani
Fig. 10 i : cl. Y. Katsutani
Fig. 10 g : DUCOURET et MONNET, 1998, p. 80.
Fig. 10 k : cl. Y. Katsutani
Fig. 11 : cl. Y. Katsutani
Fig. 12 : cl. Y. Katsutani
Fig. 13 : cl. Y. Katsutani
Fig. 14 : cl. Y. Katsutani
Fig. 15 : cl. Y. Katsutani
Fig. 16 : cl. Y. Katsutani
Fig. 17 : cl. Y. Katsutani
Fig. 18 : cl. Y. Katsutani
Fig. 19 : cl. Y. Katsutani
Fig. 20 a : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 20 b : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 21 : cl. Y. Katsutani
Fig. 22 : cl. Y. Katsutani
Fig. 23 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 24 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 24 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 25 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 25 b : cl. Y. Katsutani

Fig. 26 : cl. Y. Katsutani
Fig. 27 : cl. Y. Katsutani
Fig. 28 : cl. Y. Katsutani
Fig. 29 : cl. Y. Katsutani
Fig. 30 : cl. Y. Katsutani
Fig. 31 : cl. Y. Katsutani
Fig. 32 : cl. Y. Katsutani
Fig. 33 : cl. Y. Katsutani
Fig. 34 : cl. Y. Katsutani
Fig. 35 : cl. Y. Katsutani
Fig. 36 : cl. Y. Katsutani
Fig. 37 : DUCOURET et MONNET, 1998, p. 88.
Fig. 38 : cl. Y. Katsutani
Fig. 39 : cl. Y. Katsutani
Fig. 40 : cl. Y. Katsutani
Fig. 41 : cl. Y. Katsutani
Fig. 42 : cl. Y. Katsutani
Fig. 43 : cl. Y. Katsutani
Fig. 44 : cl. Y. Katsutani
Fig. 45 : cl. Y. Katsutani
Fig. 46 : cl. Y. Katsutani
Fig. 47 : DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), 1900, p. 49.
Fig. 49 : DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), 1900, planche non numérotée.
Fig. 50 : cl. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine
Fig. 51 : cl. DÉCHELETTE et BRASSART (dir.), p. 44.
Fig. 52 : cl. Cité de l'architecture et du patrimoine - Collection du Musée des monuments français
Fig. 53 : cl. Y. Katsutani
Fig. 54 : cl. Cité de l'architecture et du patrimoine - Collection du Musée des monuments français
Fig. 55 : BÉGULE, 1886, entre les pages 411 et 412.
Fig. 56 : cl. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine
Fig. 57 : cl. Cité de l'architecture et du patrimoine - Collection du Musée des monuments français
Fig. 58 : cl. Y. Katsutani
Fig. 59 : cl. Y. Katsutani
Fig. 60 : cl. Y. Katsutani
Fig. 61 : cl. Y. Katsutani
Fig. 62 : cl. Y. Katsutani
Fig. 63 : cl. Y. Katsutani
Fig. 64 : cl. Y. Katsutani
Fig. 65 : cl. Y. Katsutani

Fig. 66 : cl. Y. Katsutani
Fig. 67 : cl. Y. Katsutani
Fig. 68 : cl. Y. Katsutani
Fig. 69 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 69 b : CATHOLIC CHURCH, 1961, p. 32-33.
Fig. 70 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 70 b : CATHOLIC CHURCH, 1961, p. 619.
Fig. 71 : cl. Y. Katsutani
Fig. 72 a : PERROT, cat. exp., 2001, p. 33.
Fig. 72 b : PERROT, cat. exp., 2001, p. 32.
Fig. 73 : cl. Y. Katsutani
Fig. 74 : STERLING, 1987, p. 215.
Fig. 75 : cl. Y. Katsutani
Fig. 76 : cl. Y. Katsutani
Fig. 77 : cl. Y. Katsutani
Fig. 78 : cl. Y. Katsutani
Fig. 79 : cl. Y. Katsutani
Fig. 80 : cl. URL : http://www.groupepatrimoines71.fr/index_htm_files/article-entier.pdf
Fig. 81 : cl. Y. Katsutani
Fig. 82 : SAMUEL, 2015, fig. 6-7.
Fig. 83 : cl. Y. Katsutani
Fig. 84 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 85 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 86 : cl. Y. Katsutani
Fig. 87 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 88 : TABURET-DELAHAYE (dir.), cat. exp., 2004, p. 286, n° 177.
Fig. 89 : cl. Galleria degli Uffizi, URL : https://www.virtualuffizi.com/portinari-triptych.html
Fig. 90 : cl. Y. Katsutani
Fig. 91 : cl. Y. Katsutani
Fig. 92 : cl. Y. Katsutani
Fig. 93 : cl. Y. Katsutani
Fig. 94 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 95 : cl. Enluminures, URL : http://www.enluminures.culture
Fig. 96 : cl. Enluminures, URL : http://www.enluminures.culture
Fig. 97 : cl. Enluminures, URL : http://www.enluminures.culture
Fig. 98 : cl. Enluminures, URL : http://www.enluminures.culture
Fig. 99 : cl. BVMM, URL : https://bvmm.irht.cnrs.fr/mirador/i
ndex.php?manifest=https://bvmm.i rht.cnrs.fr/iiif/703/manifest

Fig. 100 : cl. The Yorck Project (2002) *10.000 Meisterwerke der Malerei* (DVD-ROM) - Sous licence Creative Commons
Fig. 101 : cl. RMN, URL : https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home
Fig. 102 : cl. Y. Katsutani
Fig. 103 : cl. RMN, URL : https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home
Fig. 104 : cl. Y. Katsutani
Fig. 105 : cl. Metropolitan Museum of Art, URL : https://www.metmuseum.org/
Fig. 106 : cl. Y. Katsutani
Fig. 107 : cl. Y. Katsutani
Fig. 108 : cl. Y. Katsutani
Fig. 109 : cl. Giogo - Sous licence Creative Commons
Fig. 110 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 111 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 112 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 113 a : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 113 b : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 114 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 113 b : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 114 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 114 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 115 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 116 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 117 : cl. Harvard Art Museum, URL : https://www.harvardartmuseums.org/
Fig. 118 : cl. Musée de Cluny, URL : https://www.musee-moyenage.fr/
Fig. 119 : cl. Metropolitan Museum of Art, URL : https://www.metmuseum.org/
Fig. 120 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 121 : cl. Cleveland Museum of Art , URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 122 : cl. Metropolitan Museum of Art, URL : https://www.metmuseum.org/
Fig. 124 : cl. Y. Katsutani
Fig. 125 a : PLESCH, 2006, p. 44, pl. 11.
Fig. 125 b : PLESCH, 2006, p. 191, fig. 125 a.
Fig. 126 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 126 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 127 a : PLESCH, 2006, p. 49, pl. 21.
Fig. 127 b : PLESCH, 2006, p. 191.
Fig. 128 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 129 : cl. URL : http://pulsatilla.eklablog.com/des-peintures-murales-etonnantesdans-une-petite-eglise-a118067160
Fig. 130 : cl. P. Poschadel - Sous licence Creative Commons

Fig. 131 : cl. URL : http://expos.maine-etloire.fr/culture/peintures_murales/notices/grezille_pimpean.asp
Fig. 132 : BOUCKAERT, 2000, p. 95.
Fig. 133 : cl. Y. Katsutani
Fig. 134 : DER NERSESSIAN, 1970, pl. 70.
Fig. 135 : AIUTO/MORELLO/M. PIAZZONIM (dir.), cat. exp., 2000, p. 245, n° 54.
Fig. 136 : BIHALJI-MERIN,1958, pl. 37.
Fig. 137 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 138 : cl. BS Encyclopédie, URL : http://www.encyclopedie.bseditions.fr/index.php
Fig. 139 : cl. Metropolitan Museum of Art, URL : https://www.metmuseum.org/
Fig. 140 : cl. Initiale, Catalogue informatisé de manuscrits enluminés du Moyen Âge de IRHT, URL : http://initiale.irht.cnrs.fr/
Fig. 141 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 142 : cl. Giogo - Sous licence Creative Commons
Fig. 143 : FRANZ, 2005, p. 178.
Fig. 144 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 145 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 146 : CHATÊLET, 2000, p. 286.
Fig. 147 : cl. BSG, URL : https://www.latribunedelart.com/spip.php?page=docbig&id_document=22730&id_article=5559
Fig. 148 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 149 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 150 : cl. British Library, URL : https://www.bl.uk/, by permission of the British Library
Fig. 151 : MEYER, 1952, vol. 34, p. 95.
Fig. 152 : cl. Y. Katsutani
Fig. 153 : ABBAYE SAINT-PIERRE DE SOLESMES, 1934, p. 175.
Fig. 154 : cl. BÉGULE, 1886, p. 409.
Fig. 155 : cl. URL : http://www.groupepatrimoines71.fr/index_htm_files/ic
Fig. 156 : cl. DEBORAH, 1988. p. 324, fig. 124.
Fig. 157 : cl. R. Stracke, URL : https://www.christianiconography.info/staMariaTrastevere/apseMosaicsSMTrastevere.maryJesusSaints.html
Fig. 158 : cl. URL : http://architecture.relig.free.fr/couronnement.htm
Fig. 159 : CARTIER, 2012, p. 181.
Fig. 160 : cl. Kaiser-Friedrich Museums-Verein de Berlin, URL : http://www.kaiser-friedrich-museumsverein.de/
Fig. 161 : HIPPOLYTE, 1924, non paginé.
Fig. 162 : cl. Kaiser-Friedrich Museums-Verein de Berlin, URL : http://www.kaiser-friedrich-museumsverein.de/
Fig. 163 : STERLING, 1987, p. 279, fig. 183.

Fig. 164 : cl. Musée du Louvre, URL : www.louvre.fr
Fig. 165 : MEDICA (dir.), cat. exp., 2005-2006, p. 203, nº 34.
Fig. 166 : cl. alamy, URL : https://www.alamyimages.fr/
Fig. 167 : cl. Y. Katsutani
Fig. 168 : cl. Y. Katsutani
Fig. 169 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 170 : cl. JoJan - Sous licence Creative Commons
Fig. 171 : cl. Y. Katsutani
Fig. 172 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 173 : cl. Y. Katsutani
Fig. 174 : cl. Victoria and Albert Museum, URL : https://www.vam.ac.uk/
Fig. 175 : cl. Universiteitsbibliotheek, URL : http://psalter.library.uu.nl/page?p=0&res=2&x=0&y=0
Fig. 176 : STRADIOTT (dir), 2001, p. 74.
Fig. 177 : RICCIONI, 2010, p. 334, fig 7.
Fig. 178 : MANION, 1978, p. 97.
Fig. 179 : WILPERT, 1916, p. 592, fig. 233.
Fig. 180 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 181 : cl. MAZZOLENI, 2004, p. 102.
Fig. 182 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig . 183 : PALAIS DES PAPES. *Chapelle Saint-Martial Avignon, visites guidées inédites,* Avignon, 2015, page de couverture.
Fig. 184 : OTTAWAY (dir.), cat. exp., 1994, pl. 175.
Fig. 185 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 185 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 186 : cl. Y. Katsutani
Fig. 187 : cl. Y. Katsutani
Fig. 188 : SUNYONEONTA, Art History Home Page, URL :
http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth_home.ht ml
Fig. 189 : CHATELET, 2000, p. 95.
Fig. 190 : cl. Kolumba
Fig. 191 : cl. Kolumba
Fig. 192 : cl. Kolumba
Fig. 193 : cl. Kolumba
Fig. 194 : cl. Kolumba
Fig. 195 : cl. Kolumba
Fig. 196 : cl. Kolumba
Fig. 197 : cl. Kolumba
Fig. 198 : cl. Kolumba
Fig. 199 : cl. Kolumba

Fig. 200 : cl. Kolumba
Fig. 201 : cl. Kolumba
Fig. 202 : cl. Kolumba
Fig. 203 : cl. Kolumba
Fig. 204 : WIECK (dir.), cat. exp., 1988, p. 79, pl. 19.
Fig. 205 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 206 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 207 : cl. Kolumba
Fig. 208 : cl. Kolumba
Fig. 209 : cl. Kolumba
Fig. 210 : cl. Kolumba
Fig. 211 : cl. Kolumba
Fig. 212 : cl. Kolumba
Fig. 213 : cl. Kolumba
Fig. 214 : cl. Kolumba
Fig. 215 : cl. Kolumba
Fig. 216 : cl. Kolumba
Fig. 217 : cl. Kolumba
Fig. 218 : cl. Kolumba
Fig. 219 : cl. Kolumba
Fig. 220 : cl. Kolumba
Fig. 221 : cl. Kolumba
Fig. 222 : cl. Kolumba
Fig. 223 : cl. Kolumba
Fig. 224 : cl. Metropolitan Museum of Art, URL : https://www.metmuseum.org/
Fig. 225 : cl. Metropolitan Museum of Art, URL : https://www.metmuseum.org/
Fig. 226 : cl. Metropolitan Museum of Art, URL : https://www.metmuseum.org/
Fig. 227 : cl. Kolumba
Fig. 228 : cl. Metropolitan Museum of Art, URL : https://www.metmuseum.org/
Fig. 229 : cl. Morgan Library & Museum, URL : https://www.themorgan.org/
Fig. 230 : cl. Kolumba
Fig. 231 : cl. Y. Katsutani
Fig. 232 : cl. Kolumba
Fig. 233 : cl. Y. Katsutani
Fig. 234 : cl. Kolumba
Fig. 235 : cl. Y. Katsutani
Fig. 236 : cl. Kolumba
Fig. 237 : cl. Y. Katsutani
Fig. 238 : cl. Kolumba

Fig. 239 : cl. Y. Katsutani
Fig. 240 : cl. Kolumba
Fig. 241 : cl. Y. Katsutani
Fig. 242 : cl. Kolumba
Fig. 243 : cl. Y. Katsutani
Fig. 244 : cl. Kolumba
Fig. 245 : cl. Y. Katsutani
Fig. 246 : cl. Kolumba
Fig. 247 : cl. Y. Katsutani
Fig. 248 : cl. Kolumba
Fig. 249 : cl. Y. Katsutani
Fig. 250 : cl. Kolumba
Fig. 251 : cl. Y. Katsutani
Fig. 252 : cl. Y. Katsutani
Fig. 253 : cl. Y. Katsutani
Fig. 254 : cl. Y. Katsutani
Fig. 255 : cl. Kolumba
Fig. 256 : cl. Y. Katsutani
Fig. 257 : cl. Kolumba
Fig. 258 : cl. Y. Katsutani
Fig. 259 : cl. Kolumba
Fig. 260 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 260 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 261 : cl. Kolumba
Fig. 262 : cl. Y. Katsutani
Fig. 263 : cl. Kolumba
Fig. 264 : cl. Y. Katsutani
Fig. 265 : cl. Gallica, URL : https://www.bnf.fr/fr
Fig. 266 : cl. Kolumba
Fig. 267 : cl. Y. Katsutani
Fig. 268 : cl. Kolumba
Fig. 269 : cl. Y. Katsutani
Fig. 270 : cl. Kolumba
Fig. 271 : cl. Y. Katsutani
Fig. 272 : cl. Kolumba
Fig. 273 : cl. Y. Katsutani
Fig. 274 : cl. Kolumba
Fig. 275 : cl. Y. Katsutani
Fig. 276 : cl. Y. Katsutani

Fig. 277 : cl. Y. Katsutani

Fig. 278 : cl. Y. Katsutani

Fig. 279 a : cl. Viollet-le-Duc, 1856, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle, URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%E2%80%99architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_au_XVIe_si%C3%A8cle

Fig. 279 b : cl. Y. Katsutani

Fig. 279 c : cl. Y. Katsutani

Fig, 280 : cl. Y. Katsutani

Fig, 281 : cl. Y. Katsutani

Fig, 282 : cl. Y. Katsutani

Fig, 283 : cl. Y. Katsutani

Fig. 284 : BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, 2003. p. 46.

Fig. 285 : BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, 2003, p. 55.

Fig. 286 : BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, 2003, p. 89.

Fig. 287 : BUVRON/CHANTELOUP/LENOBLE, 2003, p. 107.

Fig. 288 : cl. Y. Katsutani

Fig. 289 : cl. Y. Katsutani

Fig. 290 : cl. Y. Katsutani

Fig. 291 : cl. Y. Katsutani

Fig. 292 : cl. Y. Katsutani

Fig. 293 : cl. Art Gallery of NSW, URL : https://www.artgallery.nsw.gov.au/

Fig. 294 : cl. Y. Katsutani

Fig. 295 : cl. Y. Katsutani

Fig. 296 : cl. Y. Katsutani

Fig. 297 : cl. Y. Katsutani

Fig. 298 : cl. Y. Katsutani

Fig. 299 : cl. Y. Katsutani

Fig. 300 a : cl. Y. Katsutani

Fig. 300 b : cl. Y. Katsutani

Fig. 301 : STERLING, 1987, p. 190.

Fig. 302 : cl. K. Berlin - Sous licence Creative Commons

Fig. 303 a : cl. Y. Katsutani

Fig. 304 : AMBLARD, 2010, p. 71-72.

Fig. 305 : cl. Y. Katsutani

Fig. 306 : AMBLARD, 2010, p. 265.

Fig. 307 : cl. Y. Katsutani

Fig. 308 : AMBLARD, 2010, p. 167.

Fig. 309 a : cl. Y. Katsutani

Fig. 309 b : cl. Y. Katsutani

Fig. 310 a : STERLING, 1987, p. 140.
Fig. 310 b : STERLING, 1987, p. 140.
Fig. 311 : cl. Y. Katsutani
Fig. 312 : cl. Y. Katsutani
Fig. 313 : cl. Y. Katsutani
Fig. 314 : cl. Y. Katsutani
Fig. 315 : cl. Y. Katsutani
Fig. 316 : cl. Y. Katsutani
Fig. 317 : cl. Y. Katsutani
Fig. 318 : cl. Y. Katsutani
Fig. 139 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 319 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 139 c : cl. Y. Katsutani
Fig. 320 : cl. Y. Katsutani
Fig. 321 : cl. Y. Katsutani
Fig. 322 : cl. Y. Katsutani
Fig. 323 : cl. Y. Katsutani
Fig. 324 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 325 : cl. Musée du Louvre, URL : www.louvre.fr
Fig. 326 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 327 : NASH/BORCHERT/HARRIS, cat. exp., 2007, p. 95.
Fig. 328 : NASH/BORCHERT/HARRIS, cat. exp., 2007, p. 95.
Fig. 329 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 330 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 331 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 332 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 333 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 334 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 335 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 336 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 337 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 338 : NASH/BORCHERT/HARRIS, cat. exp., 2007, p. 98.
Fig. 339 : NASH/BORCHERT/HARRIS, cat. exp., 2007, p. 98.
Fig. 340 : NASH/BORCHERT/HARRIS, cat. exp., 2007, p. 98.
Fig. 341 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 342 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 343 : cl. Kolumba
Fig. 344 : cl. Y. Katsutani
Fig. 345 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop

Fig. 346 : cl. Kolumba
Fig. 347 : cl. Y. Katsutani
Fig. 348 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 349 : cl. Kolumba
Fig. 350 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 351 : TABURETDELAHAYE (dir.), cat. exp., 2004, p. 108.
Fig. 352 : cl. Morgan Library & Museum, URL : https://www.themorgan.org/
Fig. 353 : cl. Morgan Library & Museum, URL : https://www.themorgan.org/
Fig. 354 : cl. Morgan Library & Museum, URL : https://www.themorgan.org/
Fig. 355 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 356 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 357 : HIPPOLYTE, 1924, non paginée.
Fig. 358 : cl. British Library, URL : https://www.bl.uk/, by permission of the British Library
Fig. 359 : MARCEL, 1971, pl. 85.
Fig. 360 a : cl. Musée du Louvre, URL : www.louvre.fr
Fig. 360 b : cl. Musée du Louvre, URL : www.louvre.fr
Fig. 360 c : cl. Musée du Louvre, URL : www.louvre.fr
Fig. 361 : GAGNIÈRE, 1983, p. 74.
Fig. 362 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 363 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 363 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 364 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 365 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 366 : HIPPOLYTE, 1924, p. 10.
Fig. 367 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 368 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 369 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 370 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 371 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 372 : AVRIL/DUNLOP/YAPP (dir.), 1989, vol. II, f. 104.
Fig. 373 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 374 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 375 : cl. Kolumba
Fig. 376 : cl. The Morgan Library & Museum, URL : https://www.themorgan.org/
Fig. 377 : cl. Y. Katsutani
Fig. 378 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 379 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 380 : cl. Kolumba
Fig. 381 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop

Fig. 382 : cl. Kolumba
Fig. 383 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 384 : cl. Kolumba
Fig. 385 : cl. Y. Katsutani
Fig. 386 : cl. Y. Katsutani
Fig. 387 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 388 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 389 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 390 : MEDICA, 2012, p.10.
Fig. 391 : CASTRIS, 2007, p. 266.
Fig. 392 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 393 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 394 : cl. Pinacoteca nazionale Bologne, URL : http://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/
Fig. 395 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 396 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 397 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 398 : cl. Initiale. Catalogue informatisé de manuscrits enluminés du Moyen Âge de IRHT, URL : http://initiale.irht.cnrs.fr/
Fig. 399 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 400 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 401 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 402 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 403 : MEDICA, 2012, p. 15.
Fig. 404 : MEDICA, 2012, p. 15.
Fig. 405 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 406 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 407 : MEISS, 1967, vol. II, fig. 768.
Fig. 408 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 409 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 410 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 411 : WINTER, 1981, p. 48.
Fig. 412 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 413 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 414 : cl. British Library, URL : https://www.bl.uk/, by permission of the British Library
Fig. 415 : cl. British Library, URL : https://www.bl.uk/, by permission of the British Library
Fig. 416 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 417 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 418 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/

Fig. 419 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 420 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 421 : cl. Y. Katsutani
Fig. 422 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 423 : cl. Kolumba
Fig. 424 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 425 : cl. Kolumba
Fig. 426 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 427 : cl. Kolumba
Fig. 428 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 429 : cl. Kolumba
Fig. 430 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 431 : cl. Kolumba
Fig. 432 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 433 : cl. Kolumba
Fig. 434 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 435 : cl. Kolumba
Fig. 436 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 437 : cl. Kolumba
Fig. 438 : cl. Kolumba
Fig. 439 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 440 : cl. Kolumba
Fig. 441 : cl. Kolumba
Fig. 442 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 443 : cl. Kolumba
Fig. 444 : cl. Y. Katsutani
Fig. 445 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 446 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 447 : cl. Kolumba
Fig. 448 : cl. Cleveland Museum of Art, URL : http://www.clevelandart.org/
Fig. 449 : cl. Metropolitan Museum of Art, URL : https://www.metmuseum.org/
Fig. 450 : MEDICA, 2011, page d'ouverture.
Fig. 451 : cl. Y. Katsutani
Fig. 452 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 452 b : cl. Mairie de Meillonnas
Fig. 452 c : cl. Mairie de Meillonnas
Fig. 453 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 453 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 453 c : cl. Mairie de Meillonnas

Fig. 454 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 454 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 454 c : cl. Y. Katsutani
Fig. 454 d : cl. Y. Katsutani
Fig. 455 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 455 b : cl. Mairie de Meillonnas
Fig. 456 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 456 b : cl. Mairie de Meillonnas
Fig. 457 : cl. Y. Katsutani
Fig. 458 : cl. Y. Katsutani
Fig. 459 : cl. Y. Katsutani
Fig. 460 : cl. Y. Katsutani
Fig. 461 : cl. Y. Katsutani
Fig. 462 : cl. Y. Katsutani
Fig. 463 : cl. Y. Katsutani
Fig. 464 : cl. Y. Katsutani
Fig. 465 : cl. Y. Katsutani
Fig. 466 : cl. Y. Katsutani
Fig. 467 : cl. Y. Katsutani
Fig. 468 : ROWLEY, 2011, p. 49.
Fig. 469 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 470 : cl. Y. Katsutani
Fig. 471 : cl. Scala Archives, URL : http://france.scalarchives.it/web/
Fig. 472 : cl. Y. Katsutani
Fig. 473 : cl. Tognopop - Sous licence Creative Commons
Fig. 474 : LACLOTTE et THIEBAUT, Paris, 1983, p. 84.
Fig. 475 : Sous licence Creative Commons
Fig. 476 : cl. Y. Katsutani
Fig. 477 : cl. Y. Katsutani
Fig. 478 : cl. Y. Katsutani
Fig. 479 : cl. Y. Katsutani
Fig. 480 : cl. Y. Katsutani
Fig. 481 : cl. Y. Katsutani
Fig. 482 : cl. Y. Katsutani
Fig. 483 : cl. Y. Katsutani
Fig. 484 : cl. Y. Katsutani
Fig. 485 : cl. Y. Katsutani
Fig. 486 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 486 b : cl. Y. Katsutani

Fig. 486 c : cl. Y. Katsutani
Fig. 486 d : cl. Y. Katsutani
Fig. 487 : cl. Y. Katsutani
Fig. 488 a : cl. Musée du Louvre, URL : www.louvre.fr
Fig. 488 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 489 : cl. Y. Katsutani
Fig. 490 : cl. Y. Katsutani
Fig. 491 : cl. Y. Katsutani
Fig. 492 : cl. Y. Katsutani
Fig. 493 : cl. Y. Katsutani
Fig. 494 : cl. Y. Katsutani
Fig. 495 : cl. Y. Katsutani
Fig. 496 : cl. Y. Katsutani
Fig. 497 : cl. Y. Katsutani
Fig. 498 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 498 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 498 c : cl. Y. Katsutani
Fig. 499 : cl. Y. Katsutani
Fig. 500 : cl. Y. Katsutani
Fig. 501 : cl. Y. Katsutani
Fig. 502 : cl. Y. Katsutani
Fig. 503 : cl. Y. Katsutani
Fig. 504 : cl. Y. Katsutani
Fig. 505 : cl. Y. Katsutani
Fig. 506 : CASTELNUOVO et ROMANO, cat. exp., 1979, p. 163.
Fig. 507 : cl. Y. Katsutani
Fig. 508 : PAGELLA/ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), cat. exp., 2006, p. 264.
Fig. 509 : cl. Y. Katsutani
Fig. 510 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 510 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 510 c : ELSIG et MENZ (dir), 2013, p. 159, fig. 145.
Fig. 510 d : cl. URL : https://www.flickr.com/photos/izakigur/7410897848/in/photostream/
Fig. 510 e : cl. Y. Katsutani
Fig. 511 : cl. Centre d'iconographie de la Bibliothèque de Genève
Fig. 512 : cl. Y. Katsutani
Fig. 513 : cl. Y. Katsutani
Fig. 514 : cl. Y. Katsutani
Fig. 515 : cl. Y. Katsutani
Fig. 516 : cl. Y. Katsutani

Fig. 517 : cl. Y. Katsutani
Fig. 518 : cl. Y. Katsutani
Fig. 519 : cl. Y. Katsutani
Fig. 520 : cl. Y. Katsutani
Fig. 521 : THOMAS, 2011, p. 250, fig 6.
Fig. 522 : cl. Y. Katsutani
Fig. 523 : cl. Y. Katsutani
Fig. 524 : cl. Y. Katsutani
Fig. 525 : cl. Y. Katsutani
Fig. 526 : cl. Y. Katsutani
Fig. 527 : cl. Y. Katsutani
Fig. 528 : cl. Y. Katsutani
Fig. 529 : cl. Y. Katsutani
Fig. 530 : cl. Y. Katsutani
Fig. 531 : cl. Y. Katsutani
Fig. 532 : cl. Y. Katsutani
Fig. 533 : cl. Y. Katsutani
Fig. 534 : cl. Y. Katsutani
Fig. 535 : RENÉE, 2012, p. 22.
Fig. 536 : cl. Y. Katsutani
Fig. 537 : cl. Y. Katsutani
Fig. 538 : cl. Y. Katsutani
Fig. 539 : cl. Y. Katsutani
Fig. 540 : cl. Y. Katsutani
Fig. 541 : cl. Y. Katsutani
Fig. 542 : cl. Y. Katsutani
Fig. 543 : cl. Y. Katsutani
Fig. 544 : cl. Y. Katsutani
Fig. 545 : cl. Y. Katsutani
Fig. 546 : cl. Y. Katsutani
Fig. 547 : cl. Y. Katsutani
Fig. 548 : cl. Y. Katsutani
Fig. 549 : cl. Y. Katsutani
Fig. 550 : cl. Y. Katsutani
Fig. 551 : cl. Y. Katsutani
Fig. 552 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 552 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 552 c : cl. Y. Katsutani
Fig. 553 : PEYRETTI, 2014, p. 19.

Fig. 554 : cl. Y. Katsutani
Fig. 555 : cl. Y. Katsutani
Fig. 556 : cl. Y. Katsutani
Fig. 557 : cl. Y. Katsutani
Fig. 558 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 558 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 559 : GRITELLA, 2001, p. 20.
Fig. 600 : cl. Y. Katsutani
Fig. 601 : cl. Y. Katsutani
Fig. 602 : cl. Y. Katsutani
Fig. 603 : CASTELNUOVO/DONATO/PAGELLA/ROSSETTI BREZZI, 2006, p. 147.
Fig. 604 : cl. Y. Katsutani
Fig. 605 : cl. Y. Katsutani
Fig. 606 : cl. Y. Katsutani
Fig. 607 : cl. Y. Katsutani
Fig. 608 : cl. Y. Katsutani
Fig. 609 : cl. Y. Katsutani
Fig. 610 : cl. Y. Katsutani
Fig. 611 : cl. Y. Katsutani
Fig. 612 : cl. Y. Katsutani
Fig. 613 : cl. Y. Katsutani
Fig. 614 : cl. Y. Katsutani
Fig. 615 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 615 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 615 c : cl. Y. Katsutani
Fig. 616 : cl. THIRION, 1974, p. 371.
Fig. 617 : cl. Y. Katsutani
Fig. 618 : cl. Y. Katsutani
Fig. 619 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 619 b : GAGNIÈRE,1989, p. 51.
Fig. 620 : cl. Y. Katsutani
Fig. 621 : cl. Y. Katsutani
Fig. 622 : cl. Y. Katsutani
Fig. 623 : cl. Y. Katsutani
Fig. 624 : cl. Y. Katsutani
Fig. 624 : cl. Y. Katsutani
Fig. 625 : cl. Y. Katsutani
Fig. 626 : cl. Y. Katsutani
Fig. 627 : cl. Y. Katsutani

Fig. 628 : cl. Y. Katsutani
Fig. 629 : cl. Y. Katsutani
Fig. 630 : cl. Y. Katsutani
Fig. 631 : cl. Y. Katsutani
Fig. 632 : cl. Y. Katsutani
Fig. 633 : cl. Y. Katsutani
Fig. 634 : cl. Y. Katsutani
Fig. 635 : cl. Y. Katsutani
Fig. 636 : cl. Y. Katsutani
Fig. 637 : cl. Y. Katsutani
Fig. 638 : cl. Y. Katsutani
Fig. 639 : cl. Y. Katsutani
Fig. 640 : cl. Y. Katsutani
Fig. 641 : cl. Y. Katsutani
Fig. 642 : cl. Y. Katsutani
Fig. 643 : cl. Y. Katsutani
Fig. 644 : cl. Y. Katsutani
Fig. 645 a : FAUCHER, 1998, p. 74.
Fig. 645 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 645 c : cl. Y. Katsutani
Fig. 646 : cl. Y. Katsutani
Fig. 647 : cl. Y. Katsutani
Fig. 648 : cl. Y. Katsutani
Fig. 649 : cl. Y. Katsutani
Fig. 650 : PAGELLA/ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), cat. exp., 2006, p. 183, n° 107.
Fig. 651 : cl. Y. Katsutani
Fig. 652 : cl. Y. Katsutani
Fig. 653 : cl. Y. Katsutani
Fig. 654 : cl. Y. Katsutani
Fig. 655 : cl. Y. Katsutani
Fig. 656 : cl. Y. Katsutani
Fig. 657 : cl. Y. Katsutani
Fig. 658 : cl. Y. Katsutani
Fig. 659 : cl. Y. Katsutani
Fig. 660 : CASTRIS, 2007, p. 174.
Fig. 661 : cl. Y. Katsutani
Fig. 662 : cl. Y. Katsutani
Fig. 663 : cl. Y. Katsutani
Fig. 664 : cl. Y. Katsutani

Fig. 665 : cl. Y. Katsutani
Fig. 666 : cl. Y. Katsutani
Fig. 667 : cl. Y. Katsutani
Fig. 668 : cl. Y. Katsutani
Fig. 669 : cl. Y. Katsutani
Fig. 670 : PAGELLA/ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), cat. exp., 2006, p. 181, nº 103.
Fig. 671 : PAGELLA/ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), cat. exp., 2006, p. 172.
Fig. 672 : PAGELLA/ROSSETTI BREZZI/CASTELNUOVO (dir.), cat. exp., 2006, p. 181, nº 104.
Fig. 673 : ELSIG et MENZ (dir.), 2013, p. 179, fig. 165.
Fig. 674 : cl. Y. Katsutani
Fig. 675 a : SARONI, 2004, pl. VII.
Fig. 675 b : SARONI, 2004, pl. VII.
Fig. 676 : SARONI, 2004, fig. 22.
Fig. 677 : SARONI, 2004, fig. 21.
Fig. 678 : SARONI, 2004, pl. VIII.
Fig. 679 : SARONI, 2004, fig. 17.
Fig. 680 : SARONI, 2004, fig. 18.
Fig. 681 : cl. RMN, URL : https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home
Fig. 682 : GROLLEMUND et TORRES (dir.), cat. exp., 2012, p. 104.
Fig. 683 : Gardet, 1969, non paginée.
Fig. 684 : Gardet, 1969, non paginée.
Fig. 685 : SARONI, 2004, pl. V.
Fig. 686 : SARONI, 2004, pl. III.
Fig. 687 : cl. IRHT
Fig. 688 : SARONI, 2004, pl. IV.
Fig. 689 : SARONI, 2004, pl. V.
Fig. 690 : cl. IRHT
Fig. 691 : SARONI, 2004, pl. III.
Fig. 692 : cl. Kolumba
Fig. 693 : cl. Y. Katsutani
Fig. 694 : SARONI, 2004, pl. V.
Fig. 695 : cl. Kolumba
Fig. 696 : cl. Y. Katsutani
Fig. 697 : cl. Y. Katsutani
Fig. 698 : TROESCHER, 1966, p. 301.
Fig. 699 : cl. Y. Katsutani
Fig. 700 : cl. Y. Katsutani
Fig. 701 : cl. Y. Katsutani
Fig. 702 : cl. Y. Katsutani

Fig. 703 : cl. Y. Katsutani
Fig. 704 : cl. Y. Katsutani
Fig. 705 : cl. Y. Katsutani
Fig. 706 : cl. Y. Katsutani
Fig. 707 : cl. Y. Katsutani
Fig. 708 : cl. Y. Katsutani
Fig. 709 : cl. Y. Katsutani
Fig. 710 : cl. Y. Katsutani
Fig. 711 a : cl. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine
Fig. 711 b : cl. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine
Fig. 711 c : cl. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine
Fig. 712 : CASTELNUOVO et GRAMATICA, cat. exp., 2002, p. 265.
Fig. 713 : cl. Y. Katsutani
Fig. 714 : cl. Y. Katsutani
Fig. 715 : cl. Y. Katsutani
Fig. 716 : cl. Y. Katsutani
Fig. 717 : cl. Y. Katsutani
Fig. 718 : cl. Y. Katsutani
Fig. 719 : cl. Y. Katsutani
Fig. 720 : GARDET, 1969, non paginée.
Fig. 721 : cl. Y. Katsutani
Fig. 722 : cl. IRHT
Fig. 723 : GARDET, 1969, non paginée.
Fig. 724 : cl. Y. Katsutani
Fig. 725 : cl. Y. Katsutani
Fig. 726 : GARDET, 1969, non paginée.
Fig. 727 : cl. Y. Katsutani
Fig. 728 : cl. Y. Katsutani
Fig. 729 : GARDET, 1969, non paginée.
Fig. 730 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 730 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 731 : cl. Y. Katsutani
Fig. 732 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 732 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 733 : cl. Y. Katsutani
Fig. 734 : cl. Y. Katsutani
Fig. 735 : cl. Y. Katsutani
Fig. 736 : cl. Y. Katsutani
Fig. 737 a : cl. Y. Katsutani

Fig. 737 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 737 c : cl. Y. Katsutani
Fig. 737 d : cl. Y. Katsutani
Fig. 738 : cl. Y. Katsutani
Fig. 739 : GARDET, 1969, non paginée.
Fig. 740 : GARDET, 1969, non paginée.
Fig. 741 : GARDET, 1969, non paginée.
Fig. 742 : cl. Y. Katsutani
Fig. 743 : cl. Y. Katsutani
Fig. 744 : SARONI, 2004, pl. III.
Fig. 745 : cl. Y. Katsutani
Fig. 746 : cl. Y. Katsutani
Fig. 747 : cl. Y. Katsutani
Fig. 748 : cl. Y. Katsutani
Fig. 749 : cl. Y. Katsutani
Fig. 750 : SARONI, 2004, pl. VIII.
Fig. 751 : cl. Y. Katsutani
Fig. 752 : cl. Y. Katsutani
Fig. 753 : cl. Y. Katsutani
Fig. 754 : cl. Y. Katsutani
Fig. 755 : cl. Web Gallery of Art, URL : https://www.wga.hu/
Fig. 756 : cl. Y. Katsutani
Fig. 757 : cl. Y. Katsutani
Fig. 758 : cl. Y. Katsutani
Fig. 759 : cl. Y. Katsutani
Fig. 760 : cl. Y. Katsutani
Fig. 761 : cl. Y. Katsutani
Fig. 762 : cl. Y. Katsutani
Fig. 763 : cl. Y. Katsutani
Fig. 764 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 764 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 764 c : SCHÄTTI, 2001, p. 101, fig. 78.
Fig. 764 d : Y. Katsutani
Fig. 765 : cl. Y. Katsutani
Fig. 766 : cl. Y. Katsutani
Fig. 767 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 768 b : cl. République et canton de Genève, Département de l'aménagement, du logement et de l'énergie, Office du patrimoine et des sites, Service support et information
Fig. 769 : cl. Y. Katsutani

Fig. 770 : cl. Y. Katsutani
Fig. 771 : cl. Y. Katsutani
Fig. 772 : CASTELNUOVO/DONATO/PAGELLA/ROSSETTI BREZZI, 2006, p. 149.
Fig. 773 : cl. Y. Katsutani
Fig. 774 : cl. Y. Katsutani
Fig. 775 : cl. Y. Katsutani
Fig. 776 : cl. Y. Katsutani
Fig. 777 : cl. Y. Katsutani
Fig. 778 : cl. Y. Katsutani
Fig. 779 : cl. Y. Katsutani
Fig. 780 : cl. Y. Katsutani
Fig. 781 : cl. Y. Katsutani
Fig. 782 : cl. Y. Katsutani
Fig. 783 : cl. Y. Katsutani
Fig. 784 : cl. Y. Katsutani
Fig. 785 : cl. Y. Katsutani
Fig. 786 : cl. Y. Katsutani
Fig. 787 : cl. Y. Katsutani
Fig. 788 : cl. Y. Katsutani
Fig. 789 : cl. Y. Katsutani
Fig. 790 : cl. Y. Katsutani
Fig. 791 : cl. Y. Katsutani
Fig. 792 : cl. Y. Katsutani
Fig. 793 : cl. Y. Katsutani
Fig. 794 : cl. Y. Katsutani
Fig. 795 : cl. Y. Katsutani
Fig. 796 : cl. Y. Katsutani
Fig. 797 : cl. Y. Katsutani
Fig. 798 : cl. Y. Katsutani
Fig. 799 : cl. Y. Katsutani
Fig. 800 : cl. Y. Katsutani
Fig. 801: cl. SARONI, 2004, pl. VII.
Fig. 802 : cl. Y. Katsutani
Fig. 803 : cl. Y. Katsutani
Fig. 804 : cl. Y. Katsutani
Fig. 805 : cl. Y. Katsutani
Fig. 806 : cl. Y. Katsutani
Fig. 807 : cl. Y. Katsutani
Fig. 808 : cl. Y. Katsutani

Fig. 809 : cl. Y. Katsutani
Fig. 810 : cl. Y. Katsutani
Fig. 811 : cl. Y. Katsutani
Fig. 812 : cl. Y. Katsutani
Fig. 813 : cl. Y. Katsutani
Fig. 814 : cl. Y. Katsutani
Fig. 815 : cl. Y. Katsutani
Fig. 816 : cl. Y. Katsutani
Fig. 817 : cl. Y. Katsutani
Fig. 818 : cl. M. Leveneur - Sous licence Creative Commons
Fig. 819 : cl. STERLING, 1969, p. 3
Fig. 820 : NATALE et ROMANO, cat. exp., 2015. p. 130
Fig. 821 : cl. STERLING, 1969, p. 3.
Fig. 822 : cl. Y. Katsutani
Fig. 823 : cl. STERLING, 1969, p. 3.
Fig. 824 : cl. Y. Katsutani
Fig. 825 : cl. STERLING, 1969, p. 3.
Fig. 826 : cl. Y. Katsutani
Fig. 827 : cl. Y. Katsutani
Fig. 828 a : COURTILLÉ, 2002, p. 232.
Fig. 828 b : cl. Rensi - Sous licence Creative Commons
Fig. 828 c : cl. Y. Katsutani
Fig. 829 : cl. Y. Katsutani
Fig. 830 : cl. Y. Katsutani
Fig. 831 : cl. Y. Katsutani
Fig. 832 : cl. Y. Katsutani
Fig. 833 : cl. Y. Katsutani
Fig. 834 : cl. Y. Katsutani
Fig. 835 : cl. Y. Katsutani
Fig. 836 : cl. Y. Katsutani
Fig. 837 : cl. Y. Katsutani
Fig. 838 : cl. Y. Katsutani
Fig. 839 : cl. Y. Katsutani
Fig. 840 : cl. Y. Katsutani
Fig. 841 : cl. Y. Katsutani
Fig. 842 : cl. Y. Katsutani
Fig. 843 : cl. Y. Katsutani
Fig. 844 : cl. Y. Katsutani
Fig. 845 a : LEGRAND, 2015, fig. 8.

Fig. 845 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 845 c : cl. Y. Katsutani
Fig. 846 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 846 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 847 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 847 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 848 : cl. Y. Katsutani
Fig. 849 : cl. Y. Katsutani
Fig. 850 : cl. Y. Katsutani
Fig. 851 : cl. Y. Katsutani
Fig. 852 : cl. Y. Katsutani
Fig. 853 : cl. Y. Katsutani
Fig. 854 : cl. Y. Katsutani
Fig. 855 : cl. Y. Katsutani
Fig. 856 : cl. Y. Katsutani
Fig. 857 : cl. Y. Katsutani
Fig. 858 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 858 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 859 : cl. Y. Katsutani
Fig. 860 : cl. Y. Katsutani
Fig. 861 : cl. Y. Katsutani
Fig. 862 : cl. Y. Katsutani
Fig. 863 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 864 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 864 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 865 : cl. Y. Katsutani
Fig. 866 : cl. Y. Katsutani
Fig. 867 : cl. Y. Katsutani
Fig. 868 : cl. Y. Katsutani
Fig. 869 : cl. Y. Katsutani
Fig. 870 : COURTILLÉ, 2002, p. 232.
Fig. 871 : cl. Y. Katsutani
Fig. 872 : cl. Y. Katsutani
Fig. 873 : cl. Y. Katsutani
Fig. 874 : *Le dévoilement de la couleur...,* cat. exp., 2004, p. 220.
Fig. 875 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 876 : Sous licence Creative Commons
Fig. 877 : ELSIG, *La peinture en France...*, 2004, p. 16, fig. 1.
Fig. 878 : cl. Y. Katsutani

Fig. 879 : cl. Y. Katsutani
Fig. 880 : cl. Y. Katsutani
Fig. 881 : cl. Y. Katsutani
Fig. 882 : cl. Y. Katsutani
Fig. 883 : cl. Y. Katsutani
Fig. 884 : cl. Y. Katsutani
Fig. 885 : cl. Y. Katsutani
Fig. 886 : cl. Y. Katsutani
Fig. 887 : cl. Y. Katsutani
Fig. 888 : cl. Y. Katsutani
Fig. 889 : cl. Y. Katsutani
Fig. 890 : ELSIG, *La peinture en France*..., 2004, p. 16, fig. 1.
Fig. 891 : cl. Y. Katsutani
Fig. 892 : ELSIG, *La peinture en France*..., 2004, p. 16, fig. 1.
Fig. 893 : cl. Y. Katsutani
Fig. 894 : cl. Y. Katsutani
Fig. 895 : cl. Y. Katsutani
Fig. 896: cl. Y. Katsutani
Fig. 897 : cl. Y. Katsutani
Fig. 898 : cl. Y. Katsutani
Fig. 899 : cl. Y. Katsutani
Fig. 900 : cl. Y. Katsutani
Fig. 901 : cl. Y. Katsutani
Fig. 902 : cl. Y. Katsutani
Fig. 903 : cl. Y. Katsutani
Fig. 904 : cl. Y. Katsutani
Fig. 905 : cl. Y. Katsutani
Fig. 906 : cl. Y. Katsutani
Fig. 907 : cl. Y. Katsutani
Fig. 908 : cl. Y. Katsutani
Fig. 909 : cl. Y. Katsutani
Fig. 910 : cl. Y. Katsutani
Fig. 911 : cl. Y. Katsutani
Fig. 912 : cl. Kolumba
Fig. 913 : cl. Y. Katsutani
Fig. 914 : cl. Y. Katsutani
Fig. 915 : cl. Y. Katsutani
Fig. 916 : cl. Y. Katsutani
Fig. 917 : cl. Kolumba

Fig. 918 : cl. Y. Katsutani
Fig. 919 : cl. Y. Katsutani
Fig. 920 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 921 : cl. The Yorck Project (2002) *10.000 Meisterwerke der Malerei* (DVD-ROM) - Sous licence Creative Commons
Fig. 922 : cl. akgimages, URL : https://www.akgimages.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home
Fig. 923 : cl. Y. Katsutani
Fig. 924 : cl. Y. Katsutani
Fig. 925 : cl. Y. Katsutani
Fig. 926 : cl. Y. Katsutani
Fig. 927 : cl. Y. Katsutani
Fig. 928 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 928 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 929 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 929 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 930 : cl. Y. Katsutani
Fig. 931 : cl. Y. Katsutani
Fig. 932 : cl. Y. Katsutani
Fig. 933 : cl. Y. Katsutani
Fig. 934 : cl. Y. Katsutani
Fig. 935 : cl. Y. Katsutani
Fig. 936 : cl. Y. Katsutani
Fig. 937 : cl. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine
Fig. 938 : cl. RMN : https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home
Fig. 939 : BOESPFLUG et KÖNIG, 1998, Paris, p. 148.
Fig. 940 : cl. Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/accueil/en/content/accueil-en?mode=desktop
Fig. 941 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 941 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 941 c : cl. Y. Katsutani
Fig. 942 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 942 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 943 : cl. Y. Katsutani
Fig. 944 : cl. Y. Katsutani
Fig. 945 : cl. Y. Katsutani
Fig. 946 : cl. Y. Katsutani
Fig. 947 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 947 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 947 c : cl. Y. Katsutani
Fig. 947 d : cl. Y. Katsutani

Fig. 948 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 948 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 948 c : cl. Y. Katsutani
Fig. 948 d : cl. Y. Katsutani
Fig. 949 : cl. Y. Katsutani
Fig. 950 : cl. Y. Katsutani
Fig. 951 : cl. Y. Katsutani
Fig. 952 : cl. Y. Katsutani
Fig. 953 : cl. Y. Katsutani
Fig. 954 : cl. Y. Katsutani
Fig. 955 : cl. Y. Katsutani
Fig. 956 : cl. Y. Katsutani
Fig. 957 : cl. Y. Katsutani
Fig. 958 : cl. Y. Katsutani
Fig. 959 : cl. Y. Katsutani
Fig. 960 : cl. Y. Katsutani
Fig. 961 : cl. Y. Katsutani
Fig. 962 : cl. Y. Katsutani
Fig. 963 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 963 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 964 a : cl. Y. Katsutani
Fig. 964 b : cl. Y. Katsutani
Fig. 965 : cl. Y. Katsutani
Fig. 966 : cl. Y. Katsutani
Fig. 967 : cl. Y. Katsutani
Fig. 968 : cl. Y. Katsutani
Fig. 969 : cl. Y. Katsutani
Fig. 970 : cl. Y. Katsutani
Fig. 971 : cl. Y. Katsutani
Fig. 972 : cl. Y. Katsutani
Fig. 973 : cl. Y. Katsutani
Fig. 974 : cl. Y. Katsutani
Fig. 975 : cl. Y. Katsutani
Fig. 976 : cl. Metropolitan Museum of Art, URL : https://www.metmuseum.org/
Fig. 977 : cl. Y. Katsutani
Fig. 978 : cl. Y. Katsutani
Fig. 979 : cl. Y. Katsutani
Fig. 980 : cl. Y. Katsutani
Fig. 981 : cl. Y. Katsutani

Fig. 982 : cl. Y. Katsutani
Fig. 983 : cl. Y. Katsutani
Fig. 984 : cl. Y. Katsutani
Fig. 985 : cl. Y. Katsutani
Fig. 986 : cl. Y. Katsutani
Fig. 987 : cl. Y. Katsutani
Fig. 988 : cl. Y. Katsutani
Fig. 989 : cl. Y. Katsutani
Fig. 990 : cl. Y. Katsutani
Fig. 991 : cl. Y. Katsutani
Fig. 992 : cl. Y. Katsutani
Fig. 993 : cl. Y. Katsutani
Fig. 994 : cl. Y. Katsutani
Fig. 995 : cl. Y. Katsutani
Fig. 996 : cl. Y. Katsutani
Fig. 997 : cl. Y. Katsutani
Fig. 998 : cl. Y. Katsutani

Yuko KATSUTANI

Les peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château. À la recherche de leur auteur (fin du XIV^e^-début du XV^e^ s.)

Résumé

Les peintures murales de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château présentent un riche programme iconographique, supposant la succession de commanditaires distincts au début du XV^e^ s. La première phase fut dévotionnelle ; la seconde affecta le décor de la voûte, à l'initiative d'Anne Dauphine, et proposa avec les *Anges musiciens* une iconographie élaborée, inspirée mais adaptée de l'exemple du Mans, en hommage à son époux défunt, Louis II, duc de Bourbon.

Le talent de l'artiste, Louis Vobis, fut de lier les parties les unes aux autres. L'étude iconographie et stylistique définit les modèles et l'esthétique du maître passé par Avignon et Paris, informé des expériences des enlumineurs du duc de Berry et de l'art savoyard.

Moyen Age - Art gothique - Monument historique - Restauration - Peinture murale - Fresque - Enluminure - Iconographie - Anges musiciens - Saint-Bonnet-le-Château - Forez - Auvergne - Savoie - Avignon - Souvigny - Le Mans - Mécénat - Anne Dauphine - Louis II de Bourbon - Emblème - Ordre de l'Espérance - Louis Vobis - Jean Bapteur - Giacomo Jaquerio - André Beauneveu - Jacquemart de Hesdin

Résumé en anglais

The murals paintings of the lower chapel in Saint-Bonnet-le-Château's collegiate church present a rich iconographic program, assuming a succession of distinct sponsors at the beginning of the 15^th^ century. The first phase was religious devotion from the wealthy bourgeoisie; the second one affected the decoration of the vault in Anne Dauphine's initiative, and represented the *Musician Angels*, an elaborate iconography, inspired by the example of Le Mans, in the memory of the duchess's late husband, Louis II duke of Bourbon.

The talent of the artist, Louis Vobis, was to link the different artistic styles. The iconographic and stylistic study defines the models and the aesthetics of the master who had his training in Avignon and Paris. In Avignon he was influenced by the Italian style and in Paris studied under Duke of Berry in the miniaturist's style. He had influenced by the Savoyard art too.

Middle Ages - Gothic art - Historical building - Restoration - Mural paintings - Fresco - Illumination - Iconography - Musician Angels - Saint-Bonnet-le-Château - Forez - Auvergne - Savoie - Avignon - Souvigny - Le Mans - Patronage - Anne Dauphine - Louis II of Bourbon - Emblem - Order of Hope - Louis Vobis - Jean Bapteur - Giacomo Jacquerio - André Beauneveu - Jacquemart de Hesdin