tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page1

Tours
1500

Capitale des arts

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page2

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition « Tours 1500 »,
organisée au musée des Beaux-Arts de Tours du 17 mars au 17 juin 2012.

Ouvrage réalisé sous la direction de Somogy éditions d'art
Conception graphique : Ariane Aubert
Fabrication : Michel Brousset et Béatrice Bourgerie
Contribution éditoriale : Renaud Bezombes (Somogy éditions d'art)
et Nathalie Gautheron (Centre d'études supérieures de la Renaissance)
Coordination éditoriale : Laurence Verrand

© Somogy éditions d'art, Paris, 2012
© musée des Beaux-Arts, Tours, 2012

ISBN 978-2-7572-0515-0
Dépôt légal : xxx 2012 (à préciser)
Imprimé en Italie (Union européenne)

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page3

Tours
1500

Capitale des arts

sous la direction de
Béatrice de Chancel-Bardelot,
Pascale Charron,
Pierre-Gilles Girault,
Jean-Marie Guillouët

MUSÉE • DES • BEAUX - ARTS TOURS
SOMOGY ÉDITIONS D'ART

Remerciements

Cet ouvrage a été édité à l'occasion de l'exposition « Tours 1500, capitale des arts » musée des Beaux-Arts de Tours 17 mars-17 juin 2012

L'exposition est reconnue d'intérêt national par le ministère de la Culture et de la Communication/Direction générale des patrimoines/Service des musées de France, et bénéficie à ce titre d'un soutien financier exceptionnel de l'État.

Elle est financée par la Ville de Tours avec le soutien du conseil régional du Centre, du conseil général d'Indre-et-Loire, de la Direction régionale des affaires culturelles du Centre (ministère de la Culture et de la Communication) et l'aide de nombreux mécènes.

Commissariat général
Philippe Le Leyzour, conservateur général du patrimoine, avec l'aide des conservateurs du musée des Beaux-Arts de Tours
Guy du Chazaud, conservateur des antiquités et objets d'art d'Indre-et-Loire

Commissariat scientifique
Béatrice de Chancel-Bardelot, conservateur en chef, pensionnaire à l'Institut national d'histoire de l'art
Pascale Charron, maître de conférences à l'université François-Rabelais, Tours, membre du Centre d'études supérieures de la Renaissance (CESR)
Pierre-Gilles Girault, conservateur-adjoint du château et des musées de Blois
Jean-Marie Guillouët, maître de conférences à l'université de Nantes, conseiller scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art

Auteurs du catalogue
Clément Alix, doctorant, CESR-Tours/Service archéologique municipal d'Orléans
(C A)

Pierre Aquilon, maître de conférences honoraire à l'université François-Rabelais, Tours
(P A)

François Avril, conservateur général honoraire, Bibliothèque nationale de France
(F A)

Marion Boudon-Machuel, rédactrice en chef de *Perspective*, Institut national d'histoire de l'art
(M B-M)

Geneviève Bresc-Bautier, conservateur général, directrice du département des Sculptures, musée du Louvre
(G B-B)

Béatrice de Chancel-Bardelot, conservateur en chef, pensionnaire à l'Institut national d'histoire de l'art
(B C-B)

Pascale Charron, maître de conférences à l'université François-Rabelais, Tours, membre du Centre d'études supérieures de la Renaissance (CESR)
(P C)

Guy du Chazaud, conservateur des antiquités et objets d'art d'Indre-et-Loire
(G C)

Bernard Chevalier, professeur honoraire à l'université François-Rabelais, Tours
(B C)

Christine Descatoire, conservateur au musée de Cluny-musée national du Moyen Âge
(C D)

Nathalie Frachon-Gielarek, coordinatrice éditoriale de la revue *Monumental*
(N F-G)

Marc-Édouard Gautier, conservateur à la bibliothèque municipale d'Angers
(M-E G)

Olivier Geneste, docteur en histoire de l'art, association Rencontre avec le patrimoine religieux
(O G)

Pierre-Gilles Girault, conservateur-adjoint du château et des musées de Blois
(P-G G)

Valérie Guéant, docteur en histoire de l'art
(V G)

Jean Guillaume, professeur honoraire à l'université de Paris-Sorbonne
(J G)

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page5

Jean-Marie Guillouët, maître de conférences à l'université de Nantes, conseiller scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art
(J-M G)

Nicholas Herman, doctorant en histoire de l'art, New York University
(N H)

Maxence Hermant, conservateur, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits
(M He)

Mara Hofmann, chercheur en histoire de l'art, Institut Warburg, Londres
(M Ho)

Sophie Lagabrielle, conservateur en chef, musée de Cluny-musée national du Moyen Âge
(S L)

Pierre-Yves Le Pogam, conservateur en chef, département des Sculptures, musée du Louvre
(P-Y L P)

Julien Noblet, docteur en histoire de l'art
(J N)

Olivier Rolland, restaurateur de sculpture
(OR)

Alain Salamagne, professeur à l'université François-Rabelais, Tours
(A S)

Anne Stelmes, responsable scientifique des collections, Maison de la Métallurgie et de l'Industrie, Liège
(A St)

Evelyne Thomas, docteur en histoire de l'art
(E T)

Étienne Vacquet, conservateur délégué des antiquités et objets d'art de Maine-et-Loire
(E V)

Inès Villela-Petit, conservateur, Bibliothèque nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiques
(E V-P)

Qu'il nous soit permis en premier lieu d'exprimer notre gratitude à M. Jean Germain, maire de Tours, sénateur d'Indre-et-Loire, et à Mme Colette Girard, adjointe au maire chargée de la Culture, pour le soutien apporté à ce projet.

Nous tenons à exprimer notre reconnaissance à M. Frédéric Mitterrand, ministre de la Culture et de la Communication, à M. Philippe Bélaval, directeur général des patrimoines, et à Mme Marie-Christine Labourdette, directrice du Service des musées de France, pour avoir bien voulu honorer cette manifestation du label d'intérêt national.

Notre gratitude s'adresse également à M. François Bonneau, président du conseil régional du Centre, ainsi qu'à Mme Marisol Touraine, présidente du conseil général d'Indre-et-Loire.

Nos remerciements s'adressent aussi à M. Jean-Claude Van Dam, directeur régional des affaires culturelles du Centre, et à M. Pierre Provoyeur, sous-directeur du département de la politique des musées au Service des musées de France, ainsi qu'à M. Jean-Pierre Blin, M. Gilles Blieck et Mme Irène Jourd'heuil, conservateurs des monuments historiques à la Direction régionale des affaires culturelles du Centre, qui ont bien voulu suivre de très près les dossiers de restauration de bien des œuvres d'art concernées par notre projet en concertation avec les restaurateurs MM. Fulbert Dubois et Olivier Rolland et Mme Pascale Roumégoux, à Mme Annick Lautraite, conseiller musées à la Direction régionale des affaires culturelles du Centre, ainsi qu'à M. Philippe Bardelot, conservateur des antiquités et objets d'art du Cher. Nous remercions de leur bienveillance M. Georges Poull, directeur régional des affaires culturelles des Pays de la Loire, M. Bruno Chauffert-Yvart, directeur régional des affaires culturelles de Bourgogne, et M. Lazare Paupert, directeur régional des affaires culturelles de Franche-Comté : la préparation de l'exposition fut en effet l'occasion de collaboration fructueuse avec M. Luc Caudroy et Mme Julie Guttierez, conservateur régional et conservateur des monuments historiques à la Direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire, et avec Mme Cécile Uhlmann et M. Michael Vottero, conservateur régional et conservateur des monuments historiques à la Direction régionale des affaires culturelles de Bourgogne.

Nous exprimons notre vive reconnaissance à la communauté religieuse de Solesmes, à M. et Mme de Saint-Venant, propriétaires du château de Valmer à Chançay, à la galerie Les Enluminures, Paris, et aux collectionneurs privés qui ont souhaité garder l'anonymat et qui, tous, ont accepté de nous accorder le prêt d'œuvres majeures.

Elle s'adresse également aux collectivités et institutions publiques qui ont généreusement accepté de collaborer, par leurs prêts, à cette exposition :

Belgique
Liège, Université, Bibliothèque de la faculté des Lettres

États-Unis d'Amérique
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum
New York, The New York Public Library
New York, The Pierpont Morgan Library
Philadelphie, The Free Library of Philadelphia

France
Angers, bibliothèque municipale
cathédrale Saint-Maurice
Autrèche, commune d'Autrèche
Baugy, commune de Baugy
Blois, château-musée
Censeau, commune de Censeau
Dierre, commune de Dierre
Gonesse, commune de Gonesse
Jarzé, commune de Jarzé
Le Mans, Carré Plantagenet, musée d'archéologie et d'histoire du Mans
Lille, palais des Beaux-Arts
Limeray, commune de Limeray
Loches, commune de Loches
Mesland, commune de Mesland
Nantes, musée Thomas-Dobrée
Paris, Bibliothèque nationale de France,
bibliothèque de l'Arsenal
département des Manuscrits
département des Monnaies, médailles et antiques
Bibliothèque Sainte-Geneviève
Cité de l'architecture et du patrimoine, musée des monuments français
École nationale supérieure des Beaux-Arts
Musée de Cluny-musée national du Moyen Âge
Musée du Louvre, département des Sculptures
département des Peintures
Pocé-sur-Cisse, commune de Pocé-sur-Cisse
Poitiers, médiathèque François-Mitterrand
Sainte-Maure-de-Touraine, commune de Sainte-Maure-de-Touraine
Saint-Germain-en-Laye, bibliothèque municipale
Sens, cathédrale Saint-Étienne
Tours, bibliothèque municipale
cathédrale Saint-Gatien
conseil général d'Indre-et-Loire, service des musées départementaux
Société archéologique de Touraine
Vendôme, musée

Royaume-Uni
Londres, The British Library
The British Museum
The Victoria and Albert Museum

Ce projet a bénéficié du soutien de plusieurs mécènes grâce au travail et aux conseils de Frédérique Kirstetter que nous tenons à remercier vivement.
Nous voulons témoigner notre reconnaissance aux entreprises qui se sont associées à cette exposition en acceptant d'être partenaires et à l'Association des amis du musée des Beaux-Arts et de la bibliothèque municipale de Tours.
L'exposition a bénéficié d'un mécénat particulièrement généreux de la société Bovis.

Nous tenons à exprimer notre profonde gratitude à M. Pascal Bovis, président-directeur général de Bovis, ainsi qu'à M. Mathieu Scrivat, responsable de la communication et du marketing, M. Philippe Bardel, responsable de Bovis Fine Art, et Mme Séverine Noël, coordonnatrice d'expositions de Bovis Fine Art.

Notre vive reconnaissance s'adresse à M. Philippe Chatain, directeur général du Crédit Agricole de la Touraine et du Poitou, qui a très efficacement soutenu l'acquisition par le musée de Tours, à l'occasion de la préparation d e cette exposition, de la Vierge à l'Enfant issue des ateliers tourangeaux (cat. 56).

Nous voulons renouveler ici le témoignage de notre très vive gratitude à M. Pierre Guénant et à PGA Holding qui ont permis l'entrée dans les collections du musée des deux panneaux *Christ bénissant* et *Vierge en oraison*, peints à Tours vers 1480, qui nous furent signalés par Mme Dominique Thiébaut, conservateur général au département des Peintures du musée du Louvre, et qui furent le point de départ de cette exposition, à l'organisation de laquelle M. Pierre Guénant nous a vivement encouragés en la soutenant. Le parcours du musée s'est en outre récemment enrichi d'une salle supplémentaire consacrée à l'art en Touraine autour de 1500, dont l'aménagement fut en grande partie financé par M. Pierre Guénant et son épouse Mme Nicole Guénant.

Nous remercions également pour leur soutien déterminant :
Kéolis
Loiseau Touraine
SNCF
TVTours
CVL

Richard Gabillet
Eiffage Énergie Val de Loire
Les Grands Garages de Touraine
PGA Motors
Touraine Automobiles
Mission Val de Loire
La Poste

Un tel projet, particulièrement ambitieux, ne peut s'envisager sans de multiples collaborations. Le commissariat voudrait tout d'abord remercier très vivement Mme Danielle Oger, conservateur en chef honoraire, qui travailla longuement et passionnément sur ce projet au musée de Tours jusqu'au moment de son départ à la retraite. D'emblée nous avons rencontré une écoute très attentive et un soutien indéfectible auprès du Centre d'études supérieures de la Renaissance et de son directeur, M. Philippe Vendrix, qui mit les très efficaces moyens humains et techniques du CESR au service de ce projet et permit à Mme Nathalie Gautheron d'effectuer une grande partie du travail de relecture.
C'est au CESR que fut mise en œuvre, entre autres, la création d'une base de données regroupant toutes les informations disponibles dans les archives sur les artistes travaillant à Tours pendant la période concernée ; ce très gros travail de dépouillement fut mené, sous la direction de M. Luc Forlivesi, alors directeur des archives départementales d'Indre-et-Loire, par Mme Idelette Ardouin et Mme Hélène Vanigni qui ont accompli un remarquable travail mis à la disposition des chercheurs. Les plans de Tours vers 1500, particulièrement évocateurs pour tous ceux qui connaissent la ville, ont été généreusement établis par David Rivaud et le Laboratoire Archéologie et Territoires (LAT)/Université de Tours.

Nous tenons à remercier l'ensemble Diabolus in musica, dirigé par Antoine Guerber, qui a accepté de collaborer avec le musée, en particulier à l'occasion du concert donné à la cathédrale en hommage à Jean de Ockeghem.

Nous souhaitons remercier également tous ceux qui, par leur aide, leurs conseils ou suggestions, ont contribué à la réussite de l'exposition : Chantal Arandelle, Chantal Ardange, François Arné, Marie Arnold, Philippe Arnould, Flaminia Bardati, Claude Benkhallouk, Francine Benoist, Sylvain Bertoldi, Marie-Odile Bizoullier, Bruno Blasselle, David Bomford, Annick Born, Dominique Bossé, Patrick Bourdy, Christine Bousquet, Rodolphe Braguier, Geneviève Bresc-Bautier, Kate Brindley, Lynn Brindley, Mathilde Bronquart, Sylvie Brunet, Bruno Carbone, Sylvie Carlier, Patrick Cherpeau, Frédéric Cognard, Yves Cogoluègnes, Olivier Combes, Éric Constantin, Patricia Corbett, Henri-Claude Cousseau, Brigitte Coutant, Virginie Dansault, Anne Debal-Morche, Isabelle Delaunay, William Della Rocca, Remy Delplanque, Marie-Luce Demonet, Angèle Dequier, Élisabeth Dervaux, Jean-Paul Durand, Sandrine Durand, Anne Embs, Anne Eugène-Adrian, David Fiala, Laurence de Finance, Marie-Élisabeth Fonvielle, Tony Gambaranden, Éric Garin, Pascal Gaudron, Marc-Édouard Gautier, Patrick Giry, Viviane Goyat, William M. Griswold, Laurence Guilbaud, Julien Guilbault, Étienne Hamon, Christian Heck, Michel Hérold, Sandra Hindmar, Marie Jacob, Aude Jeandrot, Juliette Jestaz, Mark E.P. Jones, Adeline Jouhanneau, Pascal Julien, Elsa Karsallah, Marie-Pierre Laffitte, Brice Laso, Élisabeth Latrémolière, François Lauginie, Michel Laurencin, Ghislain Lauverjat, Roger Lecoq, Père Le Méhauté, Catherine Leroy, Christèle Leroy, Jean-Jacques Leroy, José Lesage, Micheline Lezé, Sylvain Livernet, Bruno Lonchampt, Isabelle Longuet, Neil MacGregor, Agnès Macquin, Guy Massin-Le Goff, Micheline Méthée, Michaël Nemmès, Jean-Charles Niclas, Jean-Paul Nobilleau, Jean-Pierre Odet, Christian Olivereau, Jean-Yves Ossonce, Julie Pellegrin, Yves Peyré, Yvon Pigeonneau, Cédric Pigoreau, Catherine Pimbert, Évelyne Plumecocq, Vincent Pomarède, Jean-Luc Porhel, Claire Poumès, Michèle Prévost, Michel Proust, Bruno Racine, Élisabeth Ravaud, Régis Rech, Véronique Reclus, Michel Rica, Didier Richer, Jean-Luc Robin, Jean-François Ryon, Emmanuel de Saint-Pern, Deborah Straussman, Élisabeth Taburet-Delahaye, Alain Tapié, Jean-Luc Thauvin, Emmanuelle Thiébaud, Dominique Thiébaut, Pierre-Jean Thouy, Ketevan Vachakidze, Michelle Vallière, Gilles Venturini, Thérèse Vidal, Sonia Viou, Marie-Alice Virlouvet, Monique Werle, Roger S. Wieck.

Le commissariat souhaite exprimer sa reconnaissance aux auteurs et remercier tous ceux qui ont permis la mise en œuvre de l'exposition et du catalogue : l'équipe de conservation du musée dirigée par Sophie Join-Lambert, en particulier Annie Gilet, conservateur en chef, Véronique Moreau, conservateur en chef, et Ingrid Leduc, conservateur, l'ensemble du personnel du musée des Beaux-Arts, l'équipe technique du pôle patrimoine de la Ville de Tours, Loretta Gaïtis et Tania Hagemeister qui ont conçu la muséographie et la signalétique de l'exposition ; toute l'équipe de Somogy dirigée par Nicolas Neumann, en particulier Laurence Verrand et Ariane Aubert. Pour le rassemblement du matériel iconographique, nous voudrions associer à ces remerciements Philippe Bardelot, Olivier Rolland et tout particulièrement Karine Kukielzak, bibliothécaire au musée des Beaux-Arts.

Les commissaires de l'exposition

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page9

ministre

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page11

Préface

Jean Germain
Maire de Tours
Sénateur d'Indre-et-Loire

Préparée depuis plusieurs années par quelques-uns des meilleurs spécialistes de l'art ligérien de la fin du Moyen Âge, « Tours 1500, capitale des arts » est la première exposition consacrée exclusivement aux œuvres créées dans la « capitale inachevée » qu'évoque Bernard Chevalier dans le texte d'ouverture de cet ouvrage.

Les expositions de 1952 (« L'art du Val de Loire de Jean Fouquet à Jean Clouet », musée des Beaux-Arts de Tours) et de 1975 (« L'art de la vallée de la Loire du XVe siècle à l'époque classique », musées de Nantes, Angers et Tours) et dont les catalogues constituent encore de très utiles références, concernaient des périodes plus longues et un territoire plus vaste. Elles ne pouvaient donc s'attacher à mettre en valeur la production foisonnante d'artistes et artisans tourangeaux au service du souverain, de sa cour et de sa clientèle.

Les avancées de la recherche, les découvertes, les acquisitions ont enrichi ce projet qui n'aurait pu se concrétiser sans l'extrême générosité des prêteurs français et étrangers. Grâce à eux, sont rassemblés pour quelques semaines des chefs-d'œuvre de techniques très diverses qui attestent du rayonnement des artistes tourangeaux. Pourtant, jusqu'à ces toutes dernières années, rien dans les collections du musée des Beaux-Arts de Tours ne témoignait d'un tel prestige. Ce n'est que très récemment que le musée a pu constituer, avec l'aide de la Société archéologique de Touraine et du Conseil général d'Indre-et-Loire, un premier ensemble cohérent digne d'un grand foyer artistique. L'acquisition par la Ville de Tours en 2006, avec l'aide du FRAM-Centre, de la *Vierge de pitié* provenant de l'abbaye de Villeloin puis celle, effectuée grâce au mécénat de Pierre Guénant et Associés, de deux rarissimes panneaux peints à Tours par un artiste proche de Jean Fouquet ont encouragé les conservateurs, soutenus par Nicole et Pierre Guénant, à ouvrir une nouvelle salle, prélude à l'exposition que nous inaugurons aujourd'hui.

Nous souhaitons exprimer notre vive reconnaissance à l'égard du Ministère de la Culture et de la Communication qui a bien voulu honorer cette manifestation du label d'intérêt national, et du Conseil régional du Centre, qui a accepté de confirmer, après « Richelieu à Richelieu » en 2011, son soutien déterminé. L'organisation de l'exposition aurait été impossible sans l'appui des mécènes qui, pour bon nombre d'entre eux, renouvellent au musée leur confiance et que nous remercions chaleureusement.

Grâce à la réunion de ces compétences, le visiteur pourra constater que le passage du temps, le vandalisme, les guerres n'ont pas eu raison de la beauté forte et sereine, simple et raffinée, qui caractérise, à la charnière de deux grands siècles de notre histoire, l'art pratiqué au « verger de France ».

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page12

Sommaire

Avant-propos 15
Béatrice de Chancel-Bardelot,
Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault
et Jean-Marie Guillouët

Les conditions de la création artistique 18

Tours en 1500, une capitale inachevée 20
Bernard Chevalier

L'« école de Tours » ou l'« école du Val de Loire » en question 37
Pascale Charron, Béatrice de Chancel-Bardelot,
Jean-Marie Guillouët et Pierre-Gilles Girault

Les grands commanditaires • notices 1 à 21 49

L'architecture et son décor 88

Les débuts de l'architecture de la Renaissance à Tours 90
Jean Guillaume

Quand l'architecture se fait ornement 105
Évelyne Thomas

Tours, ville royale vers 1500 110
Alain Salamagne

Les spécificités des maisons en pans de bois de Tours
Clément Alix et Julien Noblet 115

Les artistes : familles et réseaux 118

Organisation professionnelle et réseaux d'artistes
à Tours vers 1500 : l'exemple du métier des peintres 120
Pierre-Gilles Girault

La famille et le réseau Colombe 132
Jean-Marie Guillouët

De grands thèmes iconographiques 136

La Vierge de pitié 138
Béatrice de Chancel-Bardelot

Vierges de pitié • notices 22 à 30 140

Les images du Christ bénissant et de la Vierge en oraison :
étude sur la genèse d'un motif 154
Pascale Charron et Pierre-Gilles Girault

Vierge et Christ • notices 31 à 39 160

La sculpture 174

La sculpture à Tours à la fin du Moyen Âge 176
Béatrice de Chancel-Bardelot et Jean-Marie Guillouët

Michel Colombe 186
Jean-Marie Guillouët

Guillaume Regnault 192
Béatrice de Chancel-Bardelot

Jérôme Pacherot 195
Béatrice de Chancel-Bardelot

Antoine, Jean et André Juste à Tours 197
Marion Boudon-Machuel

• notices 40 à 59 200

La peinture et les arts graphiques 230

La peinture à Tours après Jean Fouquet 232
Pascale Charron

Jean Poyer 242
Mara Hofmann

Jean Bourdichon 247
Nicholas Herman

Quelques propositions sur Bourdichon dessinateur 252
François Avril

Le Maître des missels della Rovere (Jacopo Ravaldi ?) 258
Valérie Guéant

Le Maître de Jean Charpentier 261
Marc-Édouard Gautier

Le Maître de Claude de France 263
Maxence Hermant

Le vitrail à Tours et en Touraine vers 1500 268
Olivier Geneste

L'art typographique à Tours 273
Pierre Aquilon

Atelier Fouquet • notices 60 et 61 278
Jean Poyer • notices 62 à 71 296
Jean Bourdichon • notices 72 à 83 296
Maître des missels della Rovere • notices 84 et 85 324
Maître de Claude de France • notices 86 et 87 326
Livres imprimés • notices 88 à 94 330

Échanges, circulation et diffusion de l'italianisme 338

Échanges et circulation • notices 95 à 102 340
Diffusion de l'italianisme• notices 103 à 111 356

Index 372
Bibliographie 374

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page14

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page15

Avant-propos

Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron,
Pierre-Gilles Girault et Jean-Marie Guillouët

Des années où Louis XI y séjourne volontiers jusqu'à la fin du règne de Louis XII, la ville de Tours connaît un contexte exceptionnellement favorable pour la création artistique. Comme le titre de cette exposition le suggère, cette situation est d'abord due au poids des commanditaires royaux, qu'il s'agisse du souverain lui-même, à partir de la fin du règne de Charles VII, ou des principaux agents de l'administration du royaume. En effet, la résidence royale, même discontinue, induit l'installation ou du moins le passage régulier dans la cité tourangelle de bien des membres du gouvernement, de l'entourage familial du souverain et de sa cour ainsi que celui de nombreux étrangers. Elle va permettre également à certaines familles tourangelles de se hisser dans le corps social et d'atteindre de hautes fonctions édilitaires, formant ainsi une véritable « oligarchie de service ».

À ce dynamisme de la commande répond la croissance de la population artistique de la ville, avant de connaître un palier peu après 1500. Des artistes d'exception, qu'ils soient originaires de Tours, comme le peintre Jean Fouquet, ou qu'ils s'y soient installés, comme le sculpteur Michel Colombe, ont considérablement contribué à établir la renommée de la ville et à construire le souvenir d'un foyer artistique riche, dense et actif, qui joua le rôle d'une sorte de laboratoire de la pré-Renaissance française avant que le centre de gravité de la création dans le royaume ne se déplace vers Paris et Fontainebleau, sous le règne de François Ier.

Les contemporains et ceux qui les ont immédiatement suivis ont eu conscience de cet âge d'or artistique. Au milieu du XVIe siècle, l'avocat et humaniste tourangeau Jean Brèche écrit dans un traité aux limites du droit et de la philologie : « Notre Tours, en effet, abonde en célébrités artistiques de tout genre. Au nombre des statuaires et sculpteurs, a vécu Michel Colombe, notre compatriote, qui resta toujours célibataire, et qui n'a point de supérieur. Parmi les peintres, Jean Foucquet et ses fils Louis et François. Du temps de ces derniers, florissait Jean Poyet, qui les surpassa encore de beaucoup dans la science de l'optique et de la peinture. Après eux sont venus Jean d'Amboise, Bernard et Jean de Posay[1]. » Certains de ces artistes ont retrouvé une partie de leur production, réunie ici, les derniers attendent encore que soient identifiées les œuvres qui les rendaient alors célèbres.

Jean Bourdichon, *Louis XII en prière présenté par les saints patrons du royaume* – cat. 72a

En effet, de cette période faste de la production artistique tourangelle, les témoignages sont aujourd'hui épars. La parure monumentale de la ville a d'abord beaucoup souffert des guerres de Religion et de l'iconoclasme des troupes du prince de Condé en 1562. Par la suite, la Révolution française et, plus près de nous, les combats et les bombardements de la Seconde Guerre mondiale ont contribué à la disparition d'un patrimoine considérable que cette exposition contribue à réévaluer. Après les expositions sur l'art du Val de Loire organisées en 1952 et en 1974-1975, ainsi que la grande manifestation parisienne intitulée « France 1500 » il y a un peu plus d'un an, le temps semblait venu de proposer, à nouveau, une synthèse sur l'art à Tours vers 1500. Depuis une trentaine d'années d'importants travaux ont été menés sur les peintres et les enlumineurs actifs à Tours à cette période, et le dossier des études sur la sculpture, jadis magistralement illustré par Paul Vitry et Pierre Pradel, devait être à nouveau ouvert.

Notre démarche a pour source le dynamisme des enrichissements du musée des Beaux-Arts de Tours, avec l'acquisition en 2006 de la Vierge de pitié de Villeloin, puis celle du diptyque du Christ bénissant et de la Vierge en oraison en 2007 et enfin, au début de l'année 2011, celle d'une Vierge à l'Enfant en albâtre. Ces hasards du calendrier des acquisitions permettent désormais aux Tourangeaux de profiter de façon pérenne d'œuvres très évocatrices de ce que fut la création dans la ville il y a plus de cinq cents ans. À ce noyau viennent s'ajouter le temps de cette exposition, grâce à la générosité des prêteurs, des œuvres prestigieuses conservées dans les collections françaises ou étrangères. Dans cette catégorie figurent par exemple les bustes en terre cuite de Louise de Savoie et du chancelier Duprat ou la Vierge en marbre d'Écouen et nous nous réjouissons de pouvoir présenter pour la première fois en France un grand nombre des précieux feuillets des *Heures de Louis XII*.

En définitive, le rassemblement de tous ces chefs-d'œuvre montre, s'il en était besoin, combien Tours est entre 1470 et 1520 environ au cœur d'un réseau d'artistes et de commanditaires en interconnexions constantes, les uns et les autres se déplaçant au gré des opportunités, des recommandations et des clientèles. Les limites choisies sont celles de la ville de Tours à laquelle se rattachent les œuvres, les artistes et les commanditaires évoqués dans ces pages et l'exposition qu'elles accompagnent, car c'est bien Tours qui fait figure de capitale et de foyer artistique, quand bien même la production tourangelle irrigue la Touraine et même un Val de Loire élargi au Berry, au Bourbonnais et au-delà.

Les bornes chronologiques s'imposaient moins aisément. Adopter 1480 aurait montré notre volonté de nous situer après Fouquet, dont l'œuvre a été exposé à Paris à la Bibliothèque nationale de France en 2003, mais nous aurait privés des clés de compréhension que fournit la production tardive de son atelier et de son entourage. 1470 semble être un meilleur

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page17

point de départ, qui coïncide peu ou prou avec la date supposée de l'arrivée à Tours de Michel Colombe. La date de fin se situe autour de 1527, année de la condamnation et de l'exécution de Jacques de Beaune-Semblançay, figure éminente de la commande tourangelle, et surtout date à laquelle François Ier, revenu de la captivité de Madrid, décide de faire de Paris et de l'Ile-de-France sa résidence principale.

Ce sont bien ces échanges qui nous paraissent au cœur des processus de la création et ce sont eux qui ont dicté le choix du parcours proposé ici. Nous avons souhaité mettre en évidence ce fil conducteur : la rencontre d'une commande artistique avec des acteurs capables d'y répondre dans des formes idiosyncratiques et nouvelles, parfois bien loin de la Touraine elle-même. Ce sont ces mécanismes, et non pas les contraintes naturelles et l'identité d'un espace géographique donné, qui président à la naissance d'un territoire artistique.

1. *Ad titulum pandectarum De verborum & rerum significatione*, Lyon, Jean Temporel, 1556, p. 410 au mot *Temple* ou *Monument*.

Jean Bourdichon, *Les Armes de Charles de Martigny présentées par deux anges* – cat. 17

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page18

Les conditions
de la création artistique

Jean Bourdichon, frontispice du *Roman de la Rose* – cat. 75

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page19

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page20

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page21

Tours en 1500,

une capitale inachevée

Bernard Chevalier

En 1500, la ville de Tours est à son apogée après avoir connu une croissance ininterrompue durant cinquante ans. Au terme de cette progression continue, elle atteint alors un palier qu'elle ne quittera plus de longtemps. En somme, elle vit de son acquis, mais très brillamment encore. Sur le théâtre urbain, il ne s'agit pas des derniers feux de la rampe. La scène cesse de s'élargir sans doute, mais elle n'est encore pas près de rétrécir.

Pour commencer, il faut le dire, une des premières données de cet acquis, c'est le plein achèvement de l'unification territoriale. Car il n'est pas superflu de rappeler que, durant des siècles, deux agglomérations entièrement distinctes se sont fait face sur la butte insubmersible qui s'étire le long de la Loire : d'une part la cité et le bourg des Arcis, autrement dit le quartier de la cathédrale, et de l'autre, Châteauneuf-de-Saint-Martin, un bourg né aux alentours de la basilique qui s'est agrandi jusqu'aux rives de la Loire. Or le rempart unique, édifié à la hâte sous la menace de l'ennemi au milieu du XIVe siècle, n'avait pas modifié en profondeur cette dichotomie car, entre les deux noyaux urbains, subsistait une zone mal pourvue de voies de communication et peu urbanisée, bloquée qu'elle était dans son développement par la vaste emprise de l'abbaye Saint-Julien. Et c'est justement l'inachèvement de cette organisation de l'espace qui a pris fin. Pour contourner l'obstacle abbatial, de nouvelles rues ont été percées à travers les jardins et les terrains vagues, de nouveaux ports, aménagés, de nouvelles portes, ouvertes. Une véritable fièvre d'urbanisation a fait son œuvre ; elle a même gagné les faubourgs, et surtout celui de l'ouest, dans la partie hors les murs de la paroisse Notre-Dame-la-Riche. Tout a été l'œuvre d'initiatives privées, mais le corps de ville les a toujours efficacement soutenues. Le résultat est là, évident à ce tournant de l'an 1500. Le centre, jusque-là désignation purement topographique, mérite enfin son nom ; il est devenu le cœur où bat la vie urbaine. La cité s'est soudée à Châteauneuf et, du coup, l'agglomération a vraiment conquis la totalité de l'espace délimité par le rempart. Mais elle n'a pas changé d'axe majeur pour autant. Le parcours d'honneur, celui des entrées royales, comme celle que fit triomphalement Louis XII en 1500 auréolé de gloire après la conquête du Milanais, reste bien la « Grand Rue » qui s'étire au prix de quelques sinuosités de la porte de la Riche à l'ouest jusqu'à la cathédrale à l'est.

Au comble de l'illusion, le corps de ville, sans voir que la dynamique d'expansion arrive à son terme, se demande même s'il ne serait pas opportun de casser la carapace et d'étendre l'espace habitable au-delà du rempart, non pas du côté de la Loire, comme Louis XI avait entrepris vainement de le

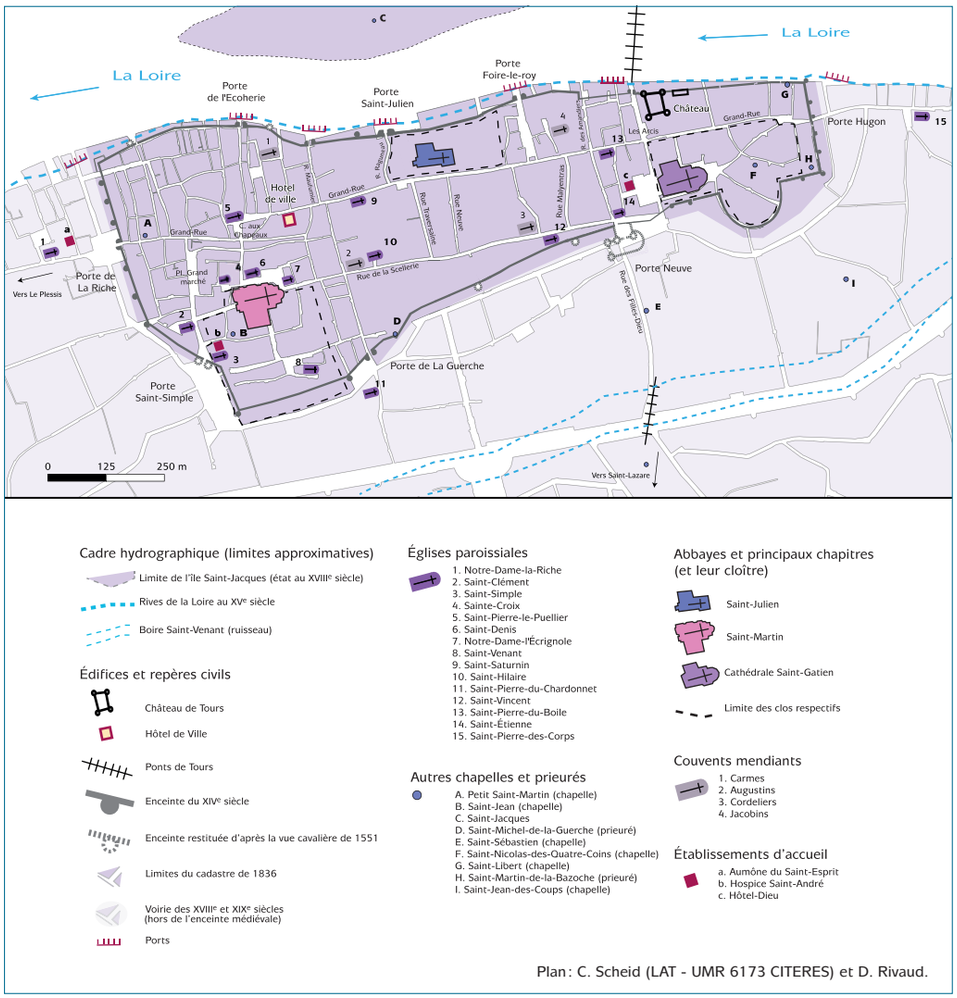
Nef de sainte Ursule, Reims, trésor de la cathédrale Notre-Dame, palais du Tau

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page22

faire, mais, au sud, dans la zone marécageuse qui s'y trouve encombrée de ces trous d'eau que l'on nomme des « boires ». Au corps de ville on en discute, mais rien ne se fait, rien avant le début du XVIIe siècle où une nouvelle enceinte sera édifiée à l'emplacement des actuels boulevards, mais en pure perte, car le terrain alors gagné resta désespérément vide jusqu'au XIXe siècle. Il y a quelque chose de touchant dans tant d'illusions persistantes nourries par la conviction que la croissance de la ville ne saurait s'arrêter.

L'unification territoriale avait eu comme moteur la poussée démographique. Certes il est bien plus facile de le dire que de le démontrer. En la matière, à défaut de dénombrements conservés, tout est exploitation hasardeuse d'indices indirects et supputations qui ne peuvent prétendre à rien d'autre qu'à un certain niveau de vraisemblance. Ces réserves faites, il est permis de dire que

Plan de Tours vers 1500 : édifices civils et religieux



Plan : C. Scheid (LAT - UMR 6173 CITERES) et D. Rivaud.

la croissance de la population a été particulièrement nette de 1470 à 1490, qu'elle a profité pour un tiers environ à la ville close, mais beaucoup plus largement aux faubourgs, surtout à celui de l'ouest, qui double. Mais, passé cette date, autant que permettent de le dire nos instruments de mesure trop grossiers, l'élan se calme. La population de l'agglomération tout entière atteint, elle aussi, un palier ; elle se stabilise aux environs de quinze mille habitants et n'en bougera plus de longtemps. En se plaçant ainsi dans le domaine de la statistique, assez peu pertinent au demeurant pour évaluer le rang d'une ville selon les valeurs du temps, on peut voir qu'elle n'occupe pas le premier dans le royaume. Elle se situe très, très loin de Paris, la ville géante, mais du moins bien près d'une quinzaine d'autres telles qu'Orléans, Lyon, Troyes, Reims, Limoges ou La Rochelle. Une ville du deuxième cercle en somme.

Dans cette croissance qui s'achève et qui n'est au reste qu'une récupération par rapport au niveau atteint au XIVe siècle, avant le déchaînement des fléaux de la peste et de la guerre, on voudrait faire la part du croît naturel et de l'immigration. Question inéluctable, mais là encore bien peu en accord avec celles que se posaient les gens du temps. Les contrats d'apprentissage conservés dans les minutes de notaires donnent quelques éléments indirects d'appréciation. De 1450 jusque vers 1500 la ville a été attractive. Jusqu'en 1490, plus de la moitié des nouveaux venus dans le monde du travail vient d'au-delà du diocèse. Mais c'est fini. Dans les années qui suivent, c'est de la ville seule que sort la moitié des nouveaux apprentis. La ville n'attire plus ; là aussi, elle a atteint un palier.

Quant à l'immigration proprement dite, celle des étrangers au royaume de France, elle ne saurait être mise en doute. La pierre de touche pour en juger, ce sont les lettres de naturalité expédiées par la chancellerie royale en faveur de ceux qui voulaient s'y établir et y faire souche. Elles sont nombreuses, mais toutes ou presque sont antérieures à 1500. Quels sont ces étrangers, ces aubains comme on dit alors ? En premier lieu, des Italiens, des Lombards pour la plupart. S'agit-il d'artistes ? Que non, mais d'ouvriers spécialisés, des armuriers comme Balsarin de Très et Jacquemin Ayrolde ou des tisseurs de draps de soie tels Hilaire de Facio et bien d'autres. Ils sont arrivés bien avant l'éphémère conquête de Naples en 1495, *a fortiori* celle de Milan en 1500, plus durable, celle-là. Faut-il le redire encore ? En dépit des stéréotypes toujours ressassés, les guerres d'Italie n'ont eu aucune incidence sérieuse ni sur l'afflux d'étrangers venus d'outre-monts largement antérieur, ni, du reste, sur l'élaboration d'un style artistique nouveau. Charles VIII qui avait traversé l'Italie à bride abattue en 1495 n'avait découvert à Naples, mais avec ravissement, que les jardins du palais royal de Poggio Reale et c'est au jardinier don Pacello de Mercogliano venu à sa suite qu'il confia la réalisation de ceux des terrasses d'Amboise. Seule la longue présence française à Milan à partir de 1500 changea quelque peu la donne.

Loin derrière cette cohorte italienne viennent les Allemands et les Néerlandais qui sont orfèvres, canonniers ou même palefreniers et les Écossais qui

peuplent la garde royale, ce qui ne saurait surprendre au pays de Quentin Durward. Ces étrangers composent-ils 5 % de la population totale ? Ce n'est pas impossible. En tout cas ils contribuent à faire de Tours vers 1500 une ville largement cosmopolite.

Les institutions municipales n'en furent pas bouleversées pour autant. Fruit d'une longue évolution, elles étaient au départ celles d'une simple communauté d'habitants dont la compétence d'abord restreinte à la défense, puis élargie par l'usage, ne concernait guère que la police et non la justice. Une assemblée annuelle des chefs de feux élisait pour le même laps de temps un exécutif formé de deux représentants dits tout simplement élus, et un receveur des deniers communs. Deux chanoines délégués par les chapitres de la cathédrale et de Saint-Martin les assistaient. En 1462, Louis XI tenta d'imposer une réforme qui en aurait fait une commune sur le modèle de celle de La Rochelle. Il n'en fut rien et la seule modification qui en résulta fut la mise à la tête de l'exécutif d'un maire soumis, lui aussi, au renouvellement annuel. Toutefois une évolution oligarchique s'amorça qui aboutit lentement à une récupération partielle des statuts rochelais. En 1500 l'assemblée générale a déjà disparu au profit d'un corps de ville de cent pairs seul doté du droit d'élire les membres de l'exécutif. Quant aux vingt-cinq échevins créés sur ce modèle et membres de ce corps, ils ne font guère que de la figuration. Dans la pratique, l'oligarchie s'est resserrée au point que les élections se ramènent à de pures et simples cooptations et la gestion courante des affaires de la ville revient en fait à une poignée de notables : les deux élus, le maire en charge et quelques anciens titulaires de l'office, plus un chanoine. Tours cependant ne brille pas sur ce point par l'originalité. Toutes les bonnes villes du royaume connaissent peu ou prou la même évolution. Et pourtant ne pourrait-on imaginer que le séjour des rois sur les bords de la Loire donnant à Tours des allures de capitale aurait dû entraîner la création d'institutions et la mise en œuvre d'une administration adaptées à cette situation hors de pair ?

Mais au reste que faut-il penser de ce séjour ? La monarchie a-t-elle vraiment trouvé son siège permanent du milieu du XVe siècle jusqu'aux années trente du XVIe siècle dans cette sorte de « vallée des rois » ? En réalité, nomade elle est et nomade elle reste. Bien des raisons expliquent ce mouvement perpétuel : la situation politique et militaire qui oblige le souverain à se tenir proche du théâtre des opérations, la faiblesse d'une structure administrative qui lui impose d'aller voir ses sujets et de se faire voir d'eux, plus encore le devoir des rois très chrétiens de visiter les sanctuaires remarquables et tout bonnement le goût passionné de la chasse que tous partagent. Mais il leur arrive de s'attarder en certains lieux, et les contemporains les distinguent parfaitement de ceux qui ne sont l'objet que d'un simple passage et qu'ils nomment aussi voyages pour achever de brouiller les cartes. À ce compte, Tours est bien lieu de séjours, d'hivernage le plus souvent, même s'ils sont interrompus par de fréquents « voyages ». Encore faut-il être bien clair. Jamais le monarque ne réside dans la ville, si ce n'est de façon tout à fait exceptionnelle, pas même

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page25

Joris Hoefnagel, *Vue de Tours*, 1561, archives départementales d'Indre-et-Loire, B coll. 2889

dans le château royal qui s'y trouve. La résidence de son choix est bien un château, mais situé hors les murs dans son proche voisinage, reconstruit et aménagé en conséquence. Charles VII avait montré la voie à partir de 1444 en prenant souvent gîte dans le petit manoir de Montils-lès-Tours, une résidence d'emprunt. Louis XI en fit l'acquisition, le rebâtit complètement pour en faire sa demeure de prédilection, de sorte que progressivement le lieu changea de nom et devint Le Plessis-lès-Tours. À partir de 1470, il faut de bien graves affaires pour l'empêcher d'y demeurer au moins cinq ou six mois par an. Son fils et successeur Charles VIII, né à Amboise, est un enfant du pays où il s'est toujours complu, un pays et une ville « si fort opulans en toutes choses que luy et ses officiers et serviteurs toutes et quantesffoiz qu'ilz venoient estoient tres grandement recuilliz et traictez », dit-il en se référant au choix de son père dans une lettre patente de février 1493. Lui-même, sur quatorze ans de règne, de 1483 à 1498, n'en passa que deux sans le moindre séjour en Touraine. Il en fut ainsi dans son jeune âge, quand il était sous la coupe de sa sœur, Anne de Beaujeu, mais bien plus encore, à partir de 1489, lorsqu'il s'en émancipa. Il fait alors de longs séjours, de trois mois au moins, de six mois souvent, tant au Plessis que dans le château d'Amboise dont il entreprend une profonde transformation. La reine Anne de Bretagne partage le même goût et se plaît si bien au Plessis qu'elle fait aménager à son goût l'aile où elle a l'habitude de résider. Il ne faut pas minimiser l'impact de ces séjours ou de ces passages des rois à Tours au motif de leur intermittence. Le souverain y est un hôte dont on salue l'arrivée et dont on espère toujours le prompt retour quand il s'en éloigne momentanément.

Cependant cette situation de choix en 1500 arrive à son terme, même si nul ne s'en doute. Charles VIII est mort tragiquement à Amboise le 7 avril 1498. Son cousin Louis d'Orléans lui succède et, avec lui, prennent fin les longs séjours royaux au voisinage de Tours. Le nouveau monarque conserve ses habitudes de prince et c'est à Blois, dans le château de ses ancêtres, qu'il se plaît. Entrons même dans le détail ; l'abondance de l'information le permet et autorise un décompte au jour près de la durée de ses séjours et

Statue de roi, Cangey, église Saint-Martin

simples passages. On mesure ainsi le degré d'abandon où se trouve plongé Le Plessis ; cent huit jours de séjour contre deux cent soixante-treize à Blois. En fait, Louis XII, au cours de ses seize ans de règne, de 1498 jusqu'à sa mort à Paris en 1514, n'est pas venu plus de quatre fois résider au Plessis : en 1500, à son retour de Milan, pour sa triomphale entrée dans la ville pour laquelle Michel Colombe dessina le modèle des médailles d'or qui lui furent offertes ; en 1505 où il y passe sa convalescence ; en 1506 au même lieu pour une réunion d'états généraux ; en 1510 enfin pour celle d'une assemblée du clergé. Peu de séjours donc, mais en quelque sorte obligés par la haute valeur symbolique du lieu. En voici une preuve de plus. Le mariage de Charles VIII avec la duchesse de Bretagne, célébré à Langeais en décembre 1491, avait mis un terme au conflit quasiment séculaire dont la monarchie avait été l'enjeu, constamment menacée de devenir une institution superfétatoire dominée par de puissantes principautés quasiment souveraines. Encore fallait-il que cette union du duché avec le royaume durât, que Claude de France, fille de Louis XII et de la duchesse Anne, en épousant François d'Angoulême, l'héritier présomptif de la couronne, la maintînt. Après bien des traverses sur lesquelles il n'y a pas lieu d'insister ici, c'est ce qu'il fut décidé d'annoncer solennellement en mai 1506 devant les états du royaume et nulle part ailleurs que dans la grande salle du Plessis.

Cet acte capital montrait aussi que l'âge des coalitions princières était révolu. Dès lors, plus que jamais, la cour du roi est, dans un climat consensuel, un lieu de contact attractif où l'union des princes autour de la couronne se fortifie selon quelque grand dessein. Une entreprise d'impérialisme teinté fortement de messianisme était propre à l'assurer. Les guerres d'Italie jouèrent ce rôle dès le temps de Charles VIII. Quoi qu'il en soit, le résultat tangible en est son gonflement très rapide. Les officiers de la maison du roi sont quatre fois plus nombreux en 1495 qu'en 1465. La maison de la reine grandit encore plus tant elle part de peu. Anne de Bretagne, qui n'oublie surtout pas son origine, la peuple de dames et demoiselles d'honneur à la mesure du rang de quasi-égalité qu'elle veut garder vis-à-vis des deux rois, ses époux successifs.

Or en ce temps, comme la cour et le gouvernement se distinguent mal l'un de l'autre, le développement de la monarchie, aussi peu administrative qu'elle soit, est considérable. Le roi en se déplaçant entraîne donc avec lui, outre sa cour, ses conseillers, sa chancellerie avec le personnel qui en dépend, sa chapelle qui fait partie de sa chambre, et même ses « gens de finances » qui ne manquent pas de le rejoindre fréquemment. Une telle foule ne peut trouver asile au Plessis. Or jusqu'en 1498 les séjours du roi, pour intermittents qu'ils soient, y sont longs et fréquents. Les courtisans doivent donc se trouver un lieu de résidence stable et c'est évidemment à Tours qu'ils le cherchent, particulièrement dans ce centre où, comme on l'a vu, la place ne manque pas. Déjà le chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins avait donné l'exemple en 1447, qui profita d'une nouvelle extension de la rue de

la Scellerie pour se faire céder presque gratuitement deux lots à cheval sur la nouvelle voie afin d'y élever sa résidence et d'y loger tout son service.
Cet afflux de gens de gouvernement renforçait encore l'avantage que la ville devait à sa position centrale dans le royaume, située qu'elle était en gros à neuf jours de route d'Amiens, de Troyes, de Brioude, de Bordeaux ou de Quimper. Ce n'était certes pas la raison qui avait guidé Charles VII pour y élire résidence, mais c'est bien elle qui convainquit ses successeurs de ne pas revenir à Paris. Situation honorifique que la symbolique souligne et transfigure. C'est sous la plume d'un humaniste florentin résidant à Tours, Francesco Florio, qu'apparaît la désignation de la Touraine comme « verger [ou jardin] de France » et « ombilic du royaume ». La formule qui fait du royaume le nouveau jardin d'Éden et du roi très chrétien son jardinier est le fruit d'une tradition déjà fixée au XIVe siècle. Florio, en 1478, ne fait en somme que restreindre cette image à la seule Touraine devenue résidence du roi. Déjà banale sans doute, la formule avait devant elle encore un bel avenir, témoin Rabelais qui en 1533 dans son *Pantagruel* fait dire à Panurge, interrogé sur ses origines, que son pays natal c'est « le jardin de France, c'est Touraine ».
La symbolique traduisait une évidente réalité. La Touraine ou mieux Tours, son chef-lieu, est bien le lieu des grandes entreprises et le siège véritable de toutes les grandes affaires politiques. Il s'impose pour toutes les réunions d'états où le roi rencontre et consulte les représentants de la société. En 1468 déjà, en 1484 surtout, lorsque siègent dans la grande salle du palais épiscopal les députés élus de tout le royaume. L'idée que la ville est le centre unique capable d'accueillir de telles assemblées solennelles s'impose à tous les esprits, même à celui de Louis XII qui pourtant aimait particulièrement son château de Blois. Témoin, on l'a vu, l'assemblée de mai 1506.
Il en va de même pour les grandes réunions du clergé provoquées par les besoins de la réforme de l'Église ou par les affaires de l'État. À ce titre, outre la position centrale de la ville, ce qui lui confère un éclat supplémentaire, c'est la présence de François de Paule qui, de sa retraite dans le premier couvent de son ordre des Minimes fondé au Plessis, inspire la politique royale et lui donne sa coloration messianique et spirituelle. Voilà aussi pourquoi s'y tint du 12 au 17 novembre 1493 l'assemblée du clergé réunie sous la présidence du garde des Sceaux, Adam Fumée, un Tourangeau, pour délibérer de la réforme de l'Église de France. Et quand Charles VIII, tout à ses projets de conquêtes napolitaines, mûrissant l'espoir de régner à Constantinople et d'y restaurer l'unité des chrétiens, demanda au pape l'autorisation de faire célébrer la messe en rite oriental, c'est en faveur de la ville de Tours et de son château d'Amboise qu'il l'obtint. Et voici enfin que Louis XII, qui se trouvait en 1510 à la veille d'une guerre ouverte avec le pape Jules II, jugea bon, après avoir pensé à Orléans, de réunir aussi à Tours l'assemblée du clergé français afin d'obtenir son accord et son soutien.
La ville assume alors vraiment une fonction de capitale politique, mais non point complètement. Car, en 1436, quand Paris fut repris aux Anglo-

Bourguignons, c'est sans l'ombre d'une hésitation que les cours souveraines et notamment le parlement qui portait en lui et par délégation toute la majesté royale, quittèrent Poitiers ou Bourges pour y revenir sans plus en bouger. Le corps du roi vivant et mourant est peut-être à Tours, celui qui ne meurt pas est à Paris, siège de toute souveraineté. L'Université, quant à elle, n'avait jamais cessé d'y briller de mille feux et c'est ce qui explique que la renaissance de l'humanisme se soit faite là et nulle part ailleurs. Érasme y a fait ses débuts ; il n'est jamais venu à Tours. Même sur le plan des affaires, la fonction centrale de Tours, bien réelle pourtant, est amoindrie par l'essor de Lyon dont les foires sont le rendez-vous de tous les grands marchands de l'Occident ; c'est là que les banques italiennes veulent avoir leurs antennes. La finance tourangelle, malgré son essor, est dans sa dépendance.

Cependant, c'est tout de même sur ce plan économique et financier que Tours souffre le moins de la comparaison avec la place rhodanienne. D'abord parce que, bénéficiant du séjour très fréquent de la cour, elle est un marché de produits de luxe sans égal dans le royaume. Jacques Cœur l'avait parfaitement compris. Au moment de sa chute, il avait commencé le transfert de ses activités et de ses entrepôts de Bourges à Tours. Ce furent des Tourangeaux qui prirent sa suite. Un marchand, Jean de Beaune, forma avec ses gendres Jean Quétier et Jean Briçonnet le Jeune une compagnie familiale bientôt dénommée « la boutique de l'argenterie », du nom du service royal qui se chargeait de passer les commandes en tissus de luxe, soieries, brocarts, toiles fines, fourrures, pièces d'orfèvrerie et joyaux. C'était une entreprise commerciale d'envergure certes, mais qui, en dépit des quelques tentatives avortées, ne put jamais exercer de contrôle sur ses approvisionnements qui lui venaient des foires de Lyon et des ports méditerranéens.

Comme la « boutique » dépendait pour ses paiements des revenus royaux, c'est-à-dire de l'impôt, elle s'intéressa tout de suite de près à leur gestion, d'autant plus que, fréquemment amenée à faire de grosses avances au trésor royal, elle en vint à devenir la banque du Trésor et à s'engager dans le commerce de l'argent. C'est aussi pourquoi finalement nombre des grands marchands qui la dirigeaient passèrent du négoce à l'office public. Ils guignèrent particulièrement les charges d'ordonnateurs ou, comme on dit, de généraux des finances qui, depuis la réorganisation du système fiscal au temps de Charles VII, déterminaient le montant de la taille proposé à l'approbation du Conseil royal de même que sa répartition entre les quatre généralités de Languedoïl, Languedoc, Normandie et « Outre-Seine-et-Yonne », les receveurs généraux en assurant la recette. Les quatre généraux des finances et les quatre trésoriers de France, chargés les uns de l'extraordinaire, c'est-à-dire de l'impôt direct, la taille, les autres de l'ordinaire, c'est-à-dire le domaine public, formaient collèges et de même les receveurs et contrôleurs généraux qui se trouvaient au second plan. Tous ensemble « messeigneurs les gens de finance » étaient de grands personnages, même si les généraux dominaient le lot. Leurs fonctions l'expliquent, mais non

moins leurs obligations. En effet, pour des raisons plus encore éthiques que techniques, il leur était impossible de déterminer les recettes en fonction de dépenses prévisibles autres que celles qui étaient immédiatement constatables. De ce fait, si se présentaient des besoins imprévus, dus à la guerre par exemple, il leur incombait de faire les avances nécessaires et de devenir créanciers du roi à leurs risques et périls. Or les marchands de la « boutique de l'argenterie », fournisseurs attitrés de la cour, l'étaient aussi. Dès lors on comprend les motifs de l'osmose entre grand négoce et grands offices, base de la puissance de la finance tourangelle.

La carrière de Guillaume Briçonnet le montre bien. Cet homme était issu d'une famille connue à Tours depuis la fin du XIVe siècle et qui comptait parmi les plus notables de la ville. Ils avaient conquis cette notoriété surtout grâce à l'exercice de prestigieuses charges financières. Jean Briçonnet l'aîné, son père, avait été receveur général des finances et son oncle Jean le jeune, qui le fut aussi, avait auparavant parcouru une belle carrière de marchand fournisseur de la cour. Guillaume fut lui-même d'abord marchand au sein de la « boutique », puis général de Languedoc, principal conseiller de Charles VIII, instigateur de la première guerre d'Italie, puis devenu veuf, évêque de Saint-Malo et cardinal en 1495. Parvenu au faîte de la puissance, il en profita pour placer toute sa parenté dans les plus hauts emplois de finance, son beau-frère Jacques de Beaune, mais aussi son frère Pierre et son gendre Thomas Bohier, un Auvergnat qui avait épousé sa fille Catherine. Bref, en 1495, sur vingt-cinq grandes charges de finance, dix-sept sont entre les mains de Tourangeaux et quatorze, de parents proches du cardinal. Ajoutons-leur, pour faire bonne mesure, Robert, frère de Guillaume, archevêque de Reims et chancelier de France, et Gilles Berthelot, seigneur d'Azay-le-Rideau, son cousin germain qui sera bientôt président de la Chambre des comptes. Au total bien peu de choses dans l'état de finance échappent à ce puissant groupe tourangeau. Commynes le relevait avec aigreur, quand il écrivait dans ses *Mémoires*, parlant du jeune roi Charles, qu'il « estoit craintif de desplaire à ceulx à qui il donnoit credit et par especial a ceulx qui menoient ses finances comme ledict cardinal, ses frères et parens[1] ». Un fait massif qui renforce encore plus la position de Tours en tant que centre du pouvoir politique.

Et pourtant dans les années 1500, ce mouvement constant d'ascension s'arrête. La « boutique de l'argenterie » tourangelle a beaucoup souffert de la première guerre d'Italie ; elle existe toujours mais passe en mains lyonnaises. Tours en 1500 a perdu l'exclusivité du grand commerce de luxe avec la cour. Son ascension dans ce domaine s'arrête, il ne lui reste que la finance.

Du moins, tel n'est pas le cas de l'activité manufacturière engendrée par cette longue cohabitation avec la cour. La fabrication des draps de soie initiée par un coup d'autorité de Louis XI a mis une vingtaine d'années avant de prendre son essor, mais elle l'a pris. Plusieurs centaines de métiers battent dans la ville close et surtout dans les deux principaux faubourgs.

Fonts baptismaux, Bueil-en-Touraine, église Saint-Pierre

De ses origines, la manufacture garde toujours son caractère d'activité subventionnée. Outre les exemptions complètes de charges fiscales dont ils jouissent, environ soixante-dix maîtres, chefs d'ateliers, touchent une pension annuelle. Or le métier, en atteignant sa pleine stature, s'est dépouillé de son origine italienne : maîtres et apprentis connus sont maintenant des Tourangeaux. La production s'étend à tous les produits de luxe : draps d'or, brocarts, satins figurés, velours et damas mais se concentre surtout sur les taffetas, tissus légers, unis et de prix abordables. Tours est ainsi devenue le centre quasi unique de la production des soieries en France.

L'évolution d'une autre grande manufacture également d'origine régalienne est exactement inverse. C'est celle de la fabrication des armures. Inaugurée par des ouvriers italiens amenés auprès de la cour par Charles VII et Louis XI, et toujours soutenue par des Transalpins, elle avait pris une grande extension en produisant une quantité impressionnante de ce qu'on appelait le « harnois de guerre ». Au fil des ans, cette production de masse, concurrencée vivement sans doute par d'autres centres actifs, s'est restreinte aux produits de luxe, les belles armures de joute par exemple, et elle est restée italienne. À la fin du XVe siècle, les œuvres de Louis de Laque, des frères Braquemart et plus encore de Jacques Merveille sont très renommées. François d'Angoulême, par exemple, confie à ce dernier la fabrication de l'armure de luxe qu'il veut porter aux joutes données à Paris pour le remariage de Louis XII en 1514.

Même s'il ne s'agit pas de manufactures d'aussi grande envergure, il faut faire également la part de toutes les spécialités dont le voisinage de la cour a suscité ou fouetté l'activité. Celles des orfèvres (trente-trois maîtres connus avant 1483, cinquante-trois après), des brodeurs et des tapissiers, parmi lesquels les artisans affectés expressément au service du roi et de la reine dominent le lot. On voit aussi affluer les écrivains, c'est-à-dire les copieurs de manuscrits, sept au moins à la fin du siècle, et les enlumineurs qui travaillent à leur suite. Treize peintres, verriers et enlumineurs sont attestés avant 1480, mais dix-sept noms nouveaux apparaissent de 1480 à 1500. Parmi d'autres, voici un exemple de ce développement. En 1455, la reine Marie d'Anjou avait fait exécuter ses petites heures à Paris, mais Anne de Bretagne, elle, pour les siennes qui sont autrement célèbres, s'adressa à Jehan Riveron, à Tours.

Les libraires aussi ne manquent pas, mais il n'y a que deux imprimeurs. C'est que la vie intellectuelle a son centre à Paris, non pas à Tours. Pour tout dire, la clientèle de ces libraires est faite de gens riches prêts à payer cher une belle pièce de collection écrite à la main et somptueusement décorée, même si ce n'est pas toujours par Bourdichon et ses élèves, mais elle ne s'intéresse pas aux innovations. Tours en 1500 est bien la capitale du luxe. Le fait n'est pas dû seulement à l'affluence des gens de cour et du plus haut personnel politique, à celle des princes et gentilshommes titrés, mais à une société urbaine qui change de structure. Évidemment elle est toujours dominée par une oligarchie assez étroite qui sait se renouveler, mais la nouveauté est

qu'un très petit groupe de grandes familles est venu s'y adjoindre tout en la surplombant. C'est une ville où coexistent deux élites.

Celle qui en forme la base, en effet, a changé de nature. Les marchands cessent d'en faire partie, sauf quelques exceptions fondées sur l'ancienneté de leur fortune, et qui sont ceux que les notaires dans leurs actes qualifient de bourgeois et marchands. Leur ambition, du reste, n'est pas de prospérer dans leur état, mais de se glisser eux-mêmes et sinon d'introduire leurs enfants dans les rangs de ceux qui se tiennent à la tête de la société : les hommes de loi et plus encore les officiers royaux de justice ou de finance. Ces gens-là se sont détachés du négoce, même s'ils ne répugnent pas à placer des capitaux chez leurs cousins qui le pratiquent toujours, mais ils ont assis leur position sociale sur le savoir. Logiquement donc, dans la mesure du possible, ils envoient leurs enfants dans les universités, quitte à les voir partir à Orléans ou à Paris surtout, car il n'en existe pas à Tours. On ne peut être surpris de trouver de plus en plus de gradués parmi eux, qui ne manquent jamais de faire sonner leurs titres de licenciés. Et c'est bien aussi ce niveau culturel élevé qui leur permet de placer leurs cadets dans l'Église, non pas, certes, dans les rangs de l'épiscopat ou de l'abbatiat, hors de leur portée, mais dans les chapitres de chanoines, à la cathédrale ou à Saint-Martin de préférence.

Ils sont riches. Au capital accumulé par leurs ancêtres, ils ajoutent les bons profits de leur activité professionnelle qu'ils ne songent guère à abandonner pour devenir de purs et simples rentiers. Néanmoins ils sont avides de propriété foncière ; des métairies, c'est-à-dire des exploitations agricoles cohérentes et le petit fief qui souvent va avec. Le rendement de tels placements est faible, mais peu leur importe. Ils y trouvent le moyen de jouer les seigneurs et d'exercer un pouvoir, si réduit soit-il, sur quelques manants. Car ce qui compte à leurs yeux, ce n'est pas tant la fortune que la considération sociale. Ce sont eux qui se parent volontiers du titre d'honorables hommes ou honnêtes personnes, eux aussi qui peuplent le corps des échevins et fournissent les maires ; le gouvernement de la ville leur appartient. Le groupe social, en dépit d'une certaine diversité interne, reste donc très homogène, comme le montre parfaitement l'endogamie qu'il pratique.

Riches, cultivés, ces gens sont aussi des bâtisseurs, aussi bien de manoirs aux champs sur leurs terres que d'hôtels particuliers à Tours afin de marquer ostensiblement leur supériorité sociale. Voici un exemple parmi bien d'autres. Jean Prunier, élu des aides à Tours, c'est-à-dire officier de finance, mais aussi notaire et secrétaire du roi, rebâtit de fond en comble son château de Fouchault et fait construire à Tours, dans sa maison rue Traversaine, précisément dans ce centre de la ville si attirant, un corps de bâtiment à quatre croisées « faictes à groux traictz a l'enticque », comme le stipule le marché passé en 1506 chez son notaire Foussedouaire. Le style qu'ils choisissent pour leurs œuvres, qu'il soit moderne, c'est-à-dire gothique selon notre vocabulaire usuel, ou antique, autrement dit « renaissant », dépend

Saint Aldric, Ferrières-en-Gâtinais, église Saint-Pierre

Anges porteurs des instruments de la Passion, provenant de Rouziers (Indre-et-Loire), Paris, musée du Louvre, département des Sculptures

entièrement des lieux, des circonstances et d'un certain conformisme, non pas d'un choix délibéré en faveur soit de la tradition soit de l'innovation.

Dans la ville, les membres de cette élite que l'on aurait grand tort d'assimiler à une bourgeoisie (elle n'existe que dans nos abstractions d'historiens contemporains) se piquent de vivre noblement et voudraient bien passer pour des gentilshommes. Ils donnent le ton et par leurs entreprises tiennent leur place dans l'essor artistique. Ce n'est pas cette élite « honorable » néanmoins qui confère à Tours son originalité, même si l'on tient compte de l'afflux d'officiers royaux attirés par le voisinage de la cour. Elle se retrouverait à l'identique dans toutes les bonnes villes du temps.

La spécificité de Tours, en ce début du XVIe siècle, est ailleurs. Elle réside dans l'existence d'une autre élite, sortie des rangs de la première certes, mais d'une tout autre envergure et qui doit sa fortune au voisinage de la cour et au service direct du souverain. Il s'agit en fait d'un groupe restreint d'une dizaine de familles toutes soudées entre elles dans un réseau d'alliances matrimoniales parfaitement élaboré, venues souvent du commerce et toutes engagées finalement dans les finances publiques. Les unes sont d'origine purement tourangelle, comme les Berthelot, les Briçonnet, les Beaune, les Poncher, ou blésoise dans le sillage de Michel Gaillart, d'autres viennent du Berry, tels les Lallemant, les Babou, d'autres encore du Bourbonnais et d'Auvergne, les Bohier par exemple. En veut-on un exemple ? Voici le cas de Jacques de Beaune, beau-frère du cardinal Briçonnet, le futur baron de Semblançay. Après avoir assuré la direction de la « boutique de l'argenterie », il abandonne le commerce pour passer au service direct de la jeune reine, Anne de Bretagne, dont il devient en 1491 le trésorier et receveur général. Cette gestion d'une cassette princière est la première étape d'une ascension qui le conduira à la généralité de Languedoc et de là plus encore à la conduite de toutes les finances publiques.

Or tous ces Briçonnet, Beaune, Bohier, Berthelot dont la gloire est si fraîche, souffrant de leur condition de parvenus dans une société qui reste très aristocratique, sont avides de paraître. Il leur faut château aux champs et vaste hôtel en ville. Ces gens sont donc de grands bâtisseurs.

Installés au large dans le centre de la ville en voie d'urbanisation, ils mènent une politique d'acquisition d'îlots entiers, maison par maison, parcelle par parcelle, pour pouvoir y bâtir la demeure grandiose dont ils rêvent, un hôtel à la mesure de leur ambition. On ne peut guère aujourd'hui en juger sur pièces. L'injure des siècles et plus encore l'incendie catastrophique de juin 1940 en ont laissé subsister bien peu de restes : de l'hôtel splendide que Jacques de Beaune réalisa au début du siècle à partir de celui de son père, il ne subsiste qu'une façade superbement ornée et une charmante chapelle surmontant une loggia à médaillons. De ceux des Bohier, Henri et Thomas, il ne reste rien, mais d'après les documents subsistants on a quelque idée de la façon dont ce dernier a opéré ses opérations de remembrement au coin de la rue Traversaine (aujourd'hui Nationale) et de la rue de la Scellerie : d'abord l'acquisition

en 1496 d'un hôtel déjà cossu, puis en dix ans celle de cinq maisons voisines, de sorte qu'au bout du compte il peut construire de neuf un vrai palais doté d'un accès privé à l'église Saint-Saturnin. La cheminée monumentale qui aujourd'hui a été remontée au château du Plessis, si elle en provient, comme c'est vraisemblable, donne la mesure du luxe qui s'y déployait. Guillaume Briçonnet au contraire n'a rien modifié de l'hôtel de ses ancêtres Berthelot, peut-être parce qu'il était devenu archevêque de Reims, puis de Narbonne, et ne résidait plus que très rarement à Tours. Pourtant il y a déployé son goût de la bâtisse en contribuant largement de ses deniers à la quasi-reconstruction de l'église Saint-Saturnin et notamment de la tour-clocher qui rivalisait avec celles de la cathédrale. Cette église (aujourd'hui totalement disparue), sise au voisinage du quartier du centre colonisé par les nouveaux messieurs, était comme la vitrine de leur mécénat. Les œuvres d'art s'y accumulaient et l'on remarquait surtout le *Retable de la Dormition de la Vierge* dû à Michel Colombe. Les Beaune y avaient leur chapelle funéraire dédiée à Notre-Dame de Pitié où Jacques se fit représenter entouré de tous les siens et le cardinal Briçonnet fit de même dans celle qu'il fit ériger, celle-là même où seront dressées les statues en marbre blanc représentant, agenouillés dans la posture de l'orant, sa fille Catherine et son gendre Thomas Bohier.

Absorbés par le service de l'État et toujours en mouvement, ces gens ne perdent pas le contact avec leur ville d'élection. Ils font partie de l'échevinage et ne manquent pas d'exercer les uns après les autres la mairie annuelle. En 1496, Pierre Briçonnet, en 1497, Thomas Bohier, en 1498, Jacques de Beaune, en 1499, François Briçonnet, et en 1500, Pierre Morin, tous parents très proches du cardinal. Ces gens prestigieux aiment leur ville et veulent concourir à son honneur. L'heure n'est pas loin où Jacques de Beaune, au moment où s'érigent cinq fontaines publiques qui desservent l'eau vive, fera cadeau de l'une d'elles, devant son propre hôtel, celle que l'on peut encore admirer, faite d'une vasque en basalte et d'une colonne centrale en marbre de Carrare. Leur largesse s'étend à la reconstruction d'églises paroissiales, Jean Briçonnet le Jeune à Saint-Clément et Guillaume, son neveu, à Saint-Saturnin comme on l'a vu.

Mécénat éclairé que le leur, car cette élite des élites est loin d'être inculte et n'est pas dépourvue de goût. Avant même d'accéder à la pourpre cardinalice, Guillaume Briçonnet se constituait une bibliothèque dont le premier ornement était ce superbe livre d'heures commandé à Jean Poyer en 1485 et que l'exposition de Paris a mis en valeur. À cette œuvre d'art répond le *Rational des divins offices* de Guillaume Durand (*Rationale divinorum officiorum*), œuvre italienne de haute qualité qu'il acheta peu après son accession au siège archiépiscopal de Reims. Dans ce domaine, son beau-frère Jacques de Beaune l'égale, s'il ne le dépasse. Il serait hors de propos de détailler ici toutes les œuvres qui le prouvent. Il suffira de mentionner parmi celles qui sont parvenues jusqu'à nous l'admirable tapisserie de haute-lisse dédiée à saint Saturnin et la Vierge du château de La Carte, chef-d'œuvre de Michel Colombe.

Dans les œuvres de l'esprit aussi, le groupe se distingue. Josse Bade, dans une épître dédicatoire, félicite en l'interpellant directement Thomas Bohier de trouver le temps, malgré la lourdeur des tâches publiques qu'il assume, « de te consacrer longuement et fréquemment à l'étude des belles lettres ». À coup sûr le trait va bien au-delà d'une flagornerie de circonstance. Au reste, pour mieux s'en assurer, il suffit de voir à qui ces gens s'adressent pour la formation de leurs enfants : Josse Clichtove et Lefèvre d'Étaples en ce qui concerne Guillaume Briçonnet, l'universitaire humaniste Remi Roussel d'Aquitaine pour Thomas Bohier. Ce petit groupe d'hommes, puissants et prestigieux, est bien le pur produit de la ville capitale, mais, paradoxalement, par son existence même, il contribue à renforcer sa fonction centrale. Il reste à dire que leur œuvre de bâtisseurs n'est qu'un aspect de la fièvre de construction qui saisit alors la ville. Tout concourt à le faire comprendre. De 1350 à 1450, un siècle de régression démographique, de marasme économique et de péril de guerre avait entraîné une dégradation du capital immobilier. Or la rapide restauration des campagnes permet à tous ceux qui jouissent de rentes foncières, c'est-à-dire en premier lieu les communautés ecclésiastiques, telles que les chapitres de la cathédrale et de Saint-Martin, de retrouver d'importantes disponibilités pour ouvrir de nouveaux chantiers. Les tours du transept de la basilique sont surélevées d'un étage, deux imposantes chapelles sont édifiées sur le flanc nord et surtout la célèbre aile du cloître que l'on peut toujours admirer fut rebâtie à partir de 1508 par le « maître maçon de l'église Saint-Martin », Bastien François.

À la cathédrale l'archevêque et les chanoines ne sont pas en reste. Son achèvement en cours au début du XIVe siècle avait été abandonné. Passé 1450, la paix revenue, le chantier se rouvre. Les dernières travées de la nef sont enfin voûtées, le décor des tours rénové et le couronnement de celle du nord entrepris. Le portail est refait à neuf avec la grande rose qui le surmonte ; ses voussures s'ornent de nouvelles statues.

Il en va de même pour les églises paroissiales. Toutes ont été soit intégralement reconstruites, comme Saint-Pierre-du-Chardonnet hors les murs qui avait été abattue afin d'assurer la défense de la ville, soit amplement restaurées. C'est l'œuvre de généreux mécènes comme on l'a vu dans le cas de Saint-Clément et Saint-Saturnin, mais c'est surtout celle des paroissiens eux-mêmes. Par l'intermédiaire des fabriques dont ils sont membres, ils y consacrent tout ce qui peut être économisé sur les revenus paroissiaux, au gré des circonstances, souvent aidés par des subventions du corps de ville. C'est pourquoi ces travaux, commencés un jour, puis momentanément arrêtés et repris quelques années plus tard, se font toujours en plusieurs tranches et s'échelonnent de fait au total sur une trentaine d'années entre 1470 et 1510. L'œuvre accomplie par les fabriques paroissiales reste globalement inconnue dans son déroulement, car leurs archives ne nous sont pas parvenues, de sorte que les traces écrites qui subsistent sont très rares, mais l'étude stylistique des monuments dans leur état actuel ne sau-

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page35

Tours, façade ouest
de la cathédrale Saint-Gatien

rait tromper. Le fait est qu'en permanence lorsqu'un chantier s'arrête, un autre s'ouvre. Quelle aubaine pour tous les maçons maîtres d'œuvre, les sculpteurs, les peintres et les verriers ! Dans ces bâtiments ecclésiastiques, la fantaisie est canalisée, moins grande en tout cas que dans les constructions privées. Toutefois de la même manière, un style nouveau s'y manifeste où le « moderne » se mêle à « l'antique » comme disent les textes, ce qui correspond en mieux à nos distinctions habituelles entre gothique flamboyant et Renaissance. Dans un même élan de créativité, sans que l'on puisse opposer l'un à l'autre ni parler d'un compromis de transition, les conditions particulières à chaque entreprise déterminent le style adopté. Quoi qu'il en soit, Tours, en ce début du XVIe siècle, est un chantier permanent, même si

l'élan des vingt dernières années commence à s'essouffler. Et néanmoins, parvenue à une sorte de palier, ou pour mieux dire d'apogée, la ville semble présenter un caractère d'inachèvement.

Capitale politique certes, mais sans jamais avoir ravi à Paris la totalité de ses attributions – l'examen des séjours royaux le montre bien. Même Charles VIII, de tous l'hôte le plus fréquent du Plessis et d'Amboise, fait de Paris son cinquième lieu de résidence. C'est que les cours souveraines réinstallées en 1436 sur les bords de la Seine ne les quittent plus.

Centre actif de grandes affaires commerciales et financières, dès lors qu'il s'agit de banque au sens plein du mot ou d'approvisionnement en produits de grand luxe, il tombe sous la coupe de Lyon qui, avec ses foires, conquiert son rang de grande place d'affaires. Les banquiers italiens les plus cotés ne s'y trompent pas et ne vont pas s'établir à Tours, qui n'est donc pas la capitale économique du royaume. Elle n'en est pas non plus la capitale culturelle. Le brassage des idées, les nouvelles perspectives de l'humanisme rénové, les grands débats intellectuels sont toujours parisiens. Et pourtant, malgré tant de limites, la ville ne cesse pas d'être le point central du « jardin de France ». Le pouvoir y trouve son assise symbolique. Tous ceux qui l'exercent y prennent résidence. Les principaux ordonnateurs des finances publiques, les détenteurs du crédit d'État, aussi, mais pour la bonne raison qu'ils en sont originaires presque tous. L'argent du roi y coule à flots, le goût du luxe y est fort répandu, la consommation, notamment celle des produits exotiques les plus rares, sans égale. C'est assez pour que les artistes affluent, venus de tous les coins du royaume et d'au-delà de ses frontières.

Tours, au terme de vingt-cinq ans de croissance équilibrée, est en somme bien placée en tête du peloton des villes moyennes, toute de mesure, qui ne cherche ni à supplanter Paris ni à rivaliser avec Lyon. L'éclat dont elle brille incontestablement a, quand on y réfléchit, quelque chose d'emprunté, car c'est celui que lui confère la monarchie. Ville royale, elle bénéficie de son prestige et en tire ses ressources, car même la remarquable prospérité de sa principale industrie, la soierie, ne tire pas son origine de l'esprit d'entreprise de quelque marchand dynamique, mais d'une décision passablement arbitraire de Louis XI. C'est bien le service du roi qui modèle sa société peuplée d'officiers de justice et surtout de finance au niveau le plus élevé. Point de coupure en son sein. Le courant passe des honorables gens jusqu'aux plus prestigieux financiers issus de leurs rangs qui bénéficient d'un contact constant avec la cour. De là une ouverture d'esprit à toutes les nouveautés qui s'y font jour, surtout dans le domaine artistique particulièrement propice à satisfaire le désir de distinction qui les tenaille. Ils donnent ainsi la note d'une ville largement ouverte à la modernité, dont elle épouse même le caractère indécis, parfois superficiel, souvent charmant, de ce que l'on aurait appelé naguère la première Renaissance.

1. *Mémoires*, L.VIII, ch. XIX.

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page37

L'« école de Tours »

ou l'« école du Val de Loire » en question

Pascale Charron, Béatrice de Chancel-Bardelot,
Jean-Marie Guillouët et Pierre-Gilles Girault

Plusieurs expositions ont précédé celle qu'accompagne le présent catalogue. Deux ont été organisées à Tours : l'exposition « L'art du Val de Loire de Jean Fouquet à Jean Clouet » en 1952 et « L'art de la vallée de la Loire », précédemment présentée à Nantes et à Angers, en 1975. Deux autres, respectivement au Louvre en 1981 et à la Bibliothèque nationale de France en 2003, s'attachaient à l'œuvre de Jean Fouquet. Deux encore ont exploré la production artistique française au tournant des XVe et XVIe siècles : « Quand la peinture était dans les livres » en 1993-1994 à la Bibliothèque nationale, et « France 1500 entre Moyen Âge et Renaissance » au Grand Palais, en 2010-2011. Seules les deux premières et la plus récente ont fait une large place à la sculpture, mais toutes évoquaient un art ligérien ou tourangeau, considéré comme une « école » ou évalué en tant que foyer artistique. Ces notions ont bien sûr évolué au cours du siècle passé mais reposent en définitive sur les mêmes présupposés qu'il nous semble indispensable d'interroger.

Si dès 1862 Étienne Parrocel cite « l'école de Tours, représentée par Fouquet, Bourdichon, Michel Colomb [*sic*] et Jean Juste[1] », c'est surtout depuis les dernières décennies du XIXe siècle et le début du siècle suivant que l'existence d'une école ligérienne de peinture et de sculpture, constitutive d'un art du Val de Loire au XVe siècle, s'est progressivement érigée en vérité historique incontestable. Le désintérêt certain de la recherche pour l'étude du patrimoine sculpté de la fin du Moyen Âge ou *a contrario* la focalisation sur le seul Jean Fouquet dans le domaine de la peinture expliquent sans doute que cette vision n'ait jamais été véritablement remise en cause et qu'aujourd'hui encore les descriptifs « art du Val de Loire » ou « école de la Loire » fleurissent sur les cartels de nombreux musées. À la lumière des avancées récentes sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, une réévaluation de ces questions s'impose afin de pouvoir proposer un panorama renouvelé de la production artistique ligérienne au XVe siècle.

Les expressions « art ligérien », « détente » ou mieux, « art ligérien de la détente », qui qualifient fréquemment cette production, concourent en définitive à obscurcir les termes du débat. La mesure des gestes, l'élégance des proportions, le raffinement des attitudes ou la douceur des formes ont été le plus souvent évoqués pour qualifier cet art sans qu'une véritable cohérence stylistique soit mise en évidence et autorise à parler d'« école ».

Le caractère très vague, sinon volontairement évasif, de ces critères permet en effet d'incrémenter aisément le corpus des œuvres censées en relever. La notion de détente, commune à la sculpture et à la peinture, est en lien avec le territoire du Val de Loire, qu'elle soit attribuée à Colombe, à Fouquet ou à Bourdichon en fonction des auteurs (elle ne l'est jamais aux deux derniers ensemble, comme on le verra). Toutefois, si l'idée d'une école du Val de Loire et son « sentiment de détente » ouvrant vers la modernité est fondée de manière concomitante pour la sculpture et la peinture, principalement par Louis Courajod (1841-1896)[2] et son disciple Paul Vitry (1872-1941)[3], elle ne connaît pas le même développement durant le siècle qui suit pour ces deux arts.

La sculpture du Val de Loire au XVe siècle : une école introuvable ?

Pour bien comprendre les raisons du succès de ces formules d'« école ligérienne » ou d'« art de la détente », il convient d'abord de revenir à Paul Vitry et à la thèse magistrale qu'il consacre, en 1901, à *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*. Alors que la fin du XIXe siècle et le début du siècle suivant ont vu fleurir les grandes synthèses historiques et régionales, la critique admire chez Vitry, outre l'ambition de son projet, l'ampleur de son érudition et de sa culture qu'elle ne se fait pas faute de souligner[4]. Les résumés analytiques succédant aux dithyrambes plus ou moins mondains installent rapidement l'ouvrage parmi ceux que doit alors compter toute bibliothèque d'érudit et confortent le prestige de son auteur. Pourtant, dans sa structure même comme dans nombre de ses développements, Paul Vitry paraît largement tourné vers l'un de ses maîtres les plus illustres, Louis Courajod. Il est en effet assez sensible que Vitry écrivit une partie de son texte pour ainsi dire à livre ouvert face aux fameuses leçons de l'École du Louvre, données par son prédécesseur à la conservation des sculptures[5]. Il ne tarde d'ailleurs pas à faire mention des analyses de celui qui fut le condisciple de son maître, Henry Lemonnier (1842-1936), à l'École des chartes. Depuis 1887, Louis Courajod avait été chargé, à l'École du Louvre, du premier cours d'histoire de la sculpture du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes. Durant la troisième et dernière année de ce cycle (1889-1890), Henry Lemonnier donnait, lui, son premier cours d'histoire, à la Sorbonne de Lavisse, sur l'histoire de la France et de l'Italie à la Renaissance (sa leçon inaugurale de 1889 était intitulée *Les origines des Temps modernes et la Renaissance*[6]). La problématique du statut de la Renaissance française et ses avant-courriers à l'époque médiévale paraît donc avoir marqué les années de formation de Paul Vitry.

La position développée par Courajod depuis 1887 avait le mérite de la clarté. Face à l'école italienne de sculpture du quattrocento, que le XIXe siècle avait contribué à faire découvrir et admirer, il fallait que la France pût s'enorgueillir d'avoir accueilli sur son sol des artistes pouvant supporter la comparaison. Mieux, sa volonté d'opposer à la Renaissance italienne

l'existence d'une grande école française de sculpture le conduisit à valoriser – à surestimer en définitive – l'importance de l'école bourguignonne dont il fit le vecteur d'un « deuxième baptême flamand subi par tout l'art français[7] ». Parallèlement, et non sans contradiction, il s'essaya à démontrer les origines gothiques et septentrionales de l'œuvre de la Renaissance qu'il faisait commencer avec l'abandon du style « vieilli » du XIIIe siècle[8]. Cette opposition Nord/Sud n'était pas, chez Courajod, dénuée de relents nationalistes voire racistes à l'égard des expressions de la latinité méridionale, comme le remarque justement Éric Michaud[9]. C'est en effet bien par l'emploi du terme de « franco-flamand » que Courajod appuie l'élargissement de ses conceptions à toute l'histoire de l'art français : « [...] gloire à ces Franco-Flamands du XIXe siècle, à ces revenants de la primitive Renaissance ! Ils nous ont rendu la moitié de notre âme nationale ; ils ont affirmé une seconde fois, devant le monde, l'éternelle vitalité de l'essence chrétienne et des éléments septentrionaux de notre civilisation ».

C'est dans ce contexte historiographique que Paul Vitry s'attache à retracer la vie et la carrière de Michel Colombe. Son ambition, manifestée dès l'introduction, est de préparer l'émergence de cette grande figure de l'art français et de cette « école de la Loire », qui trouve selon lui sa « pleine floraison » entre 1480 et 1512, au sein d'un milieu et d'une culture artistique propres, étrangers pour une grande part au duché bourguignon. Cherchant donc à faire sortir l'étude de la sculpture française de la fin du Moyen Âge du face-à-face avec la Renaissance italienne dans lequel l'avait engagée Louis Courajod, Paul Vitry renvoie le plus souvent dos à dos ceux de ces prédécesseurs qu'il appelle les « nationalistes » – les défenseurs d'une Renaissance française dont Léon Palustre (1838-1894) ou Marius Vachon (1850-1928) – et les « partisans de la thèse italianisante ». Dès lors, la valorisation d'une école ligérienne de sculpture répond à la nécessité dans laquelle se trouve Vitry de préparer l'apparition de l'œuvre de Colombe et d'en amoindrir le caractère quelque peu démiurgique. Courajod estime que Charles Müntz « n'a pas assez parlé de la *détente* particulière à l'école française, de ce sentiment par lequel pour la première fois au XVe siècle, nous nous séparons nettement de l'art flamand pur », Vitry précise que cette notion ne s'applique pas véritablement à l'art bourguignon ni même à l'art français dans sa globalité mais véritablement à celui de la Touraine. L'entreprise eut le succès historiographique que l'on sait et, rapidement, les concepts d'art de la Loire ou de détente, déjà introduits par Courajod, furent repris et intégrés dans le vocabulaire courant des études sur la sculpture du XVe siècle.

S'il paraît donc difficile, en l'état de la recherche, d'apporter les preuves de l'existence effective d'une école ligérienne de sculpture constituée comme telle au XVe siècle (les premières décennies du XVIe siècle montrant peut-être une homogénéité stylistique plus marquée), il convient cependant d'insister sur le rôle central joué par le fleuve dans la diffusion des formes, des

Saint Pierre, détail du soubassement du tombeau de François II de Bretagne et de Marguerite de Foix, Nantes, cathédrale Saint-Pierre

thèmes et des personnels artistiques et dans le maintien de la commande princière entre la mort de Jean de Berry et les débuts du chantier de Fontainebleau. À partir de 1416-1420 en effet, la France connaît une situation de crise inédite dans son histoire. La dispersion des ateliers de Jean de Berry, le traité de Troyes, la double monarchie et l'abandon de Paris marquèrent le déplacement du centre de gravité de la création. Le nomadisme de la cour royale ainsi que la disparition ou la migration des réseaux traditionnels de la commande conduisirent à une réorganisation de la géographie artistique du royaume qui se structura dès lors, et pour plusieurs décennies, autour de la vallée de la Loire (prise dans son sens historique et géographique large). Malgré la disparition quasi complète de la statuaire de la façade de la cathédrale de Tours, qui aurait permis d'éclairer l'histoire de la sculpture tourangelle au XVe siècle au moment de l'installation de Michel Colombe dans la ville, plusieurs œuvres exposées ici attestent encore de l'existence d'une production sur pierre de qualité en Touraine avant les dernières années du XVe siècle.

L'affinité de certaines de ces sculptures avec l'art de Jean Fouquet a déjà été relevée[10]. Déjà en 1905 Henri Bouchot observe : « Quant à nier l'influence de Fouquet (ou de celui dont les œuvres ont été groupées sous ce nom) dans la région allant d'Orléans à Angers, à Tours, à Bourges et à Moulins, personne n'y songe sérieusement. La statuaire, l'enluminure, l'architecture participent au mouvement né de ses pratiques personnelles[11]. » En retour, pour Charles Sterling (1938), la peinture de chevalet de Fouquet fait « songer à la sculpture, mais à la sculpture polychrome, telle qu'elle s'offrait tous les jours aux yeux de Fouquet[12] ». Les liens que l'œuvre de l'illustre peintre entretient avec le milieu artistique de son temps sont en effet nombreux et variés. L'on ne citera ici que deux enluminures des *Antiquités judaïques* représentant la construction du temple de Jérusalem par Salomon puis sa destruction par les troupes de Nabuchodonosor[13]. Pour figurer le Temple dans ces deux illustrations, l'artiste s'inspire très fidèlement des dispositions et des procédures techniques du portail central de Saint-Gatien de Tours, alors en cours de construction, mais aussi de la structure très particulière de la façade de la cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Nantes.

La querelle des « Primitifs français » et l'enjeu d'un art national

Pour la peinture, la question de « l'école de Tours » ou de « l'école du Val de Loire » prend place dans le débat autour de l'identité de la peinture française, qui depuis la fin du XIXe siècle agite le milieu de l'histoire de l'art européen et qui connaît son point culminant à l'occasion de la grande exposition des « Primitifs français » de 1904. Deux écoles s'affrontent alors. Louis Dimier (1865-1943), comme son maître Eugène Müntz (1845-1902), ne voit dans la peinture française qu'une production prise en tenaille entre les influences italiennes et flamandes, ne formant pas une

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page41

« école » à part entière et dont le déroulement chronologique n'est qu'« une suite discontinue[14] ». À l'opposé de cette lecture, les leçons de Courajod à l'École du Louvre mettent à mal le rôle de la peinture italienne dans la formation d'une « école française de peinture ». Pour lui, « l'école flamande », avec Van Eyck et Claus Sluter comme principaux artistes, a non seulement préparé l'avènement d'une nouvelle ère dans le royaume à travers la diffusion du courant naturaliste, mais a également dominé toute l'Europe pendant près d'un siècle[15]. L'art français constitue dans la pensée de cet auteur une parenthèse entre la domination d'un art franco-flamand et d'un art entièrement soumis aux modèles antiques (ce qu'il déplore) et se situe dans un espace entre Italie et Flandre non seulement en termes de style mais également de phase chronologique.

L'exposition de 1904 conduite par Henri Bouchot (1849-1906) au Louvre et à la Bibliothèque nationale s'inscrit dans ce débat. Pour lui, la source italienne de l'art français relève de la légende écrite par Giorgio Vasari, auteur qu'il convient d'oublier afin de retrouver l'identité de la création française[16]. Son discours, articulé autour de l'idée d'un « génie national », vise de plus à intégrer, sur l'argument d'une communauté linguistique, la partie francophone de la Flandre à la France et considère donc la primauté (« la priorité » écrit Bouchot) de l'art français sur les arts italien et flamand[17]. L'exposition et les publications qui vont suivre provoquent de très vives réactions et les partisans de chaque thèse vont s'affronter de façon virulente. C'est l'identité même d'une peinture française qui est alors en question, animée d'un « génie national » qui la rendrait autonome vis-à-vis de la Flandre et de l'Italie.

Au sein de ce débat, l'art du Val de Loire apparaît en bonne place avec deux têtes de pont dont les œuvres sont alors en pleine redécouverte : Fouquet et Bourdichon[18]. La peinture tourangelle est prise comme la peinture française entre Italie et Flandre et les historiens de l'art tentent de déterminer son identité propre. Pour Bouchot, dans la continuité de sa théorie nationaliste, Fouquet est pleinement français, il ne fait aucun emprunt aux peintres flamands puisque les inventions spatiales des Flamands seraient dérivées de la miniature parisienne et les formes italiennes déjà pratiquées en France[19]. Il conteste énergiquement l'affirmation selon laquelle « les peintres de la Loire, les Tourangeaux, les Angevins ou les Bourbonnais qui en descendent, sont un produit des Flamands[20] ».

À l'inverse, pour Courajod, Jean Bourdichon et Michel Colombe sont les artistes qui marquent la naissance d'un art français par leur capacité de se dégager de la gangue flamande grâce à leur contact avec l'art italien. Émile Mâle reprend cette idée en distinguant Fouquet de Bourdichon ; si les personnages du premier ne sont pas « affranchis de la vulgarité flamande », les visages du second « respirent une douceur toute nouvelle » qui marque la naissance d'un art bien français[21]. Louis Réau justifie cette position par un discours où perce parfois la xénophobie : « De toutes les écoles de primitifs la plus authentiquement française est assurément celle de Tours que l'on

Couverture du catalogue de l'exposition « Les primitifs français », Paris, 1904

Évêque en chape (détail), Limeray, église Saint-Saturnin, photographie de la documentation Paul Vitry, musée du Louvre, département des Sculptures

Jean Fouquet, *La Vierge à l'Enfant entourée d'anges*, vers 1452, Anvers, musée des Beaux-Arts

appelle aussi École de la Loire. Ce n'est pas à dire que les maîtres de cette région n'aient subi aucune influence étrangère [...]. Mais ils n'appartiennent pas à des zones frontières [...] et ils ont pu conserver plus aisément dans ces provinces exemptes de tout mélange étranger la pureté de leur accent[22]. » Toutefois l'art de Jean Bourdichon se voit rapidement déprécié et seul celui de Fouquet est finalement présenté comme exprimant la quintessence ou étant le fondateur de l'art français.

Charles Sterling en 1938 est le premier à illustrer cette idée en comparant un portrait peint par Fouquet à des portraits de Rogier Van der Weyden et de Piero della Francesca : l'art français tiendrait l'équilibre entre Flandre et Italie. Cette idée progresse dans les années qui suivent puisqu'en 1941, il situe Fouquet à la rencontre des deux « influences » et son génie est selon lui d'avoir su assimiler les leçons de ses maîtres afin de créer une manière qui lui est propre[23]. Plus de dix ans plus tard, il étend cette conception à toute la production tourangelle de Fouquet jusqu'à Clouet[24]. C'est parce qu'il saurait, grâce à son génie propre ou bien parce qu'il est l'héritier de la tradition des imagiers gothiques, à la fois intégrer les leçons étrangères et s'en affranchir, que Fouquet crée et même incarne l'art français. Pour Germain Bazin, ce peintre « élabore un art simple, sobre, synthétique, à la fois élégant et monumental, qui est une des expressions les plus authentiques que la France ait données d'elle-même[25] ». Dressant un corpus de la peinture française du XVe siècle, l'historienne anglaise Grete Ring affirme que le peintre est « plus qu'un artiste français, il personnifie tout un aspect de la France. Il est l'incarnation de la mesure, de la raison, de l'ordre, de l'équilibre[26] ». Cette vision façonne le discours et la perception de la peinture « française » jusqu'à nos jours. Ainsi est-elle reprise par Dominique Thiébaut en 1999, qui décrit Fouquet « impressionné par le naturalisme intégral eyckien » et par « les conquêtes spatiales des Italiens ». À nouveau, son art, qui ne se résume pas à ces seuls apports, atteint cependant un « équilibre constant entre stylisation et réalisme[27] ».

Le « sentiment de détente » comme point d'entrée dans la modernité

La question de la première Renaissance est au cœur du débat puisque l'une des définitions proposées pour cette « école » de peinture tient au fait que l'art de Fouquet ou de Bourdichon serait le point d'entrée dans la modernité. L'art français, et dès lors celui de la Touraine, constituerait entre Italie et Flandre une troisième voie dont la notion de « sentiment de détente » serait la clef de voûte. Pour Henri Focillon (1881-1943), Fouquet

« fut à la fois le dernier des grands artistes du Moyen Âge [...] et le premier des grands artistes modernes, un inventeur qui, sur bien des points, a devancé l'Italie[28] ». En introduction à l'exposition organisée à Tours en 1952, Sterling lui fait écho en considérant que le maître a ainsi devancé Léonard de Vinci en introduisant en Val de Loire le « souffle de la Renaissance[29] ». Toutefois la portée de son œuvre n'aurait pas été perçue par ses contemporains et ses héritiers. Si pour Bouchot, « Il touche aux rois ; donc il s'impose aux artisans modestes, et fait école inconsciemment, par la force des choses[30] », pour Louis Dimier, comme pour Charles Sterling, son apport demeurera malheureusement sans descendance[31].

Les appréciations contrastées portées sur le retable du Liget, rendu depuis à Jean Poyer, éclairent les divergences de vue sur la postérité de Fouquet. Pour Sterling, l'œuvre est la seule à attester de « l'authentique héritage de Fouquet, le sens de la grandeur sculpturale et celui de la belle composition dans l'espace[32] ». Pour Bernard Dorival, en revanche, le retable « montre comment l'art de Fouquet se fige en formules et sombre dans la mollesse[33] ». Cette sévérité est partagée en 1963 par Albert Châtelet : « La personnalité de Fouquet est tellement puissante que son influence peut paraître nulle. Le reflet de son art se lit, le plus souvent, d'une manière si affaiblie qu'il est à peine reconnaissable. »

Le sentiment de détente comme reflet d'un territoire

L'impact du climat et de la géographie sur la production artistique, théorisé et largement développé par Hippolyte Taine (1828-1893) dans ses leçons de *Philosophie de l'art*, est fondateur de la notion d'« école de la Loire » puisque c'est le fleuve, la campagne et même ses habitants qui deviennent la source même du style des artistes. Le territoire est dès lors considéré comme l'origine de la création et ce territoire devient ainsi un concept permettant de qualifier et de cerner une production artistique.

Ce constat est utile pour comprendre les enjeux historiographiques de l'étude de l'art du XVe siècle dans la mesure où la tradition géographique française depuis Vidal de la Blache (1845-1918), qui tendait à isoler les régions par des découpages géographiques (*Val* de Loire, *Haut* Jura, *Marais* poitevin...), a alimenté « le débat durable sur le déterminisme qui régissait les rapports entre phénomènes naturels et sociaux[34] ». Car c'est bien dans ces termes que se présente, à ses origines, le débat sur l'art du Val de Loire. Courajod (1841-1896), en homme de son temps, peut ainsi introduire ses analyses en écrivant que « la nature, par les lignes de ses reliefs, par son expression pittoresque, plastique, par ses suggestions morales, est une conseillère infatigable et invinciblement persuasive [...][35] ». Du paysage au style, de la géographie à l'art, les passages sont alors établis et transforment un simple rapprochement oratoire en relation de causalité. On voit bien le même phénomène à l'œuvre dans le chapitre de la monumentale *Histoire de l'art* qu'André Michel consacre à la sculpture

française de Louis XI aux derniers Valois. Il y caractérise « l'esprit nouveau » de la sculpture – encore la modernité – comme « une simple et franche reproduction de la nature où le penchant à la grâce, une naturelle élégance et je ne sais quel optimisme souriant se feront de plus en plus sentir » ; or ces particularités semblent naître du paysage même, car « à mesure qu'on se rapproche de la région de la Loire, on voit ces tendances s'accentuer comme si le sol et le ciel y étaient plus propices à l'éclosion de toutes les qualités les plus charmantes de l'esprit proprement français, la mesure et l'aménité[36] ». Cette tendance parcourt toute l'histoire des études sur l'art du Val de Loire comme en témoigne encore l'introduction du catalogue de l'exposition de 1975 : « Élégance et distinction, grâce et douceur, harmonie fine et spiritualité, telles sont les caractéristiques de cet art qui, de l'océan aux confins du Massif central et rayonnant sur les provinces voisines, donnèrent à l'art français cette harmonie délicate et subtile, *que peuvent expliquer et les paysages et la sensibilité ligérienne*[37]. » Le mythe littéraire du jardin de France a participé à accréditer ces lectures topographico-stylistiques. L'art du Val de Loire est pris, on le voit, dans un réseau de représentations culturelles et historiques constitutives d'un sentiment national diffus qui contribuent à expliquer le succès de la formule.

Cependant cette *doxa* historiographique pose de nombreux problèmes, déjà en termes de délimitation du territoire. À l'instar de la sculpture, la peinture montre en effet des circulations de modèles, d'œuvres et d'artistes qui résistent à une telle définition et cette dernière n'est plus opérante dans une réflexion poussée sur les modalités de formation et de pratique artistiques. Pour le cas de la Touraine, la circulation des modèles fouquettiens puis ceux des artistes de la génération suivante, Poyer, Bourdichon, le Maître de Claude de France vers Paris, Bourges ou Lyon par exemple, comme la réception par les artistes tourangeaux de modèles bourbonnais ou berruyers, remettent en cause cette notion. Pour intégrer ces analogies, le discours sur le territoire comme matrice de l'art se voit contraint d'élargir sans cesse son champ géographique et se dilue au fur et à mesure de sa dilatation : de l'école de Tours, on passe à une école du Val de Loire, puis de la Loire considérée depuis sa source jusqu'à l'estuaire nantais, pour finalement devenir un bassin de la Loire intégrant tous ses affluents. En 1962, Jean Lafond exalte ainsi au sujet du vitrail, « cette magnifique chaîne d'œuvres princières qui part du Rhône pour aboutir à la Bretagne », tandis qu'André Chastel, dans son ouvrage posthume sur l'art français, évoque une « pré-Renaissance ligérienne », qui fut « un âge d'or pour une région allant du Bourbonnais et du Berry à la Bretagne[38] ». Cette remarque accompagne bien évidemment la mise à mal du concept « d'école régionale » par l'histoire de l'art depuis quelques décennies[39]. Déjà Focillon en 1936 s'exclamait : « Nous ne croyons pas que la terre fasse pousser l'homme comme l'arbre », mais il admet à propos de Fouquet qu'« il n'était pas indifférent que cet admirable paysagiste grandît devant les hori-

zons larges et lumineux du Val de Loire». Pourtant, ce cadre de réflexion traditionnel sert encore de schéma de présentation à des recherches récentes et novatrices. Lors de l'exposition «Quand la peinture était dans les livres» (1993), les auteurs ont adopté une répartition par régions, par centres et même par «écoles» locales ou régionales, assumant dans l'introduction de leur magistral catalogue que le «point de vue adopté» est «délibérément celui de l'histoire de l'art au sens traditionnel», qui s'attache «à l'étude des œuvres sous leur aspect stylistique» et permettrait «d'établir une cartographie artistique». S'ils refusent de «donner à ce mot d'école un sens trop strict», François Avril et Nicole Reynaud estiment qu'«il n'en demeure pas moins vrai qu'il existe des caractères spécifiques à une région ou à un groupe qui permettent à un œil averti d'établir des rapprochements[40]». De même, dans la monumentale synthèse sur la *Peinture française* dirigée par Pierre Rosenberg en 2001, Dominique Thiébaut évoquant «une France artistique morcelée» insiste sur «la multiplicité des foyers artistiques» et écrit: «Les déplacements des hommes et des œuvres, les échanges permanents d'influences qui en ont résulté n'ont pas empêché la formation de styles régionaux puissamment caractérisés.» Pour cette raison, elle admet qu'«il nous a paru difficile de renoncer à la traditionnelle présentation de la peinture française du XVe siècle par régions[41]».

Sainte Marie Madeleine, Montluçon, église Saint-Pierre

La fin d'une «école»?

Cette notion d'école, traditionnelle en histoire de l'art, renvoie au territoire, national ou régional, «au goût et à la manière d'un pays[42]». Elle est déclinée suivant une terminologie assez variée par les auteurs qui hésitent entre «école de la Loire» (Bouchot, 1904), «le milieu tourangeau» (Courajod, leçon VII), «École de la Loire et du Centre» avec comme sous-partie «école de Fouquet» pour Sterling en 1941. Cependant pour tous ces auteurs, cette école désigne une communauté stylistique dont Jean Fouquet pour la peinture et Michel Colombe pour la sculpture sont incontestablement les fondateurs et les plus illustres représentants[43]. Cette idée d'une communauté stylistique resserrée autour d'un artiste-démiurge n'est plus opérante et a été mise à mal par la redécouverte (principalement depuis 1993) de maîtres nombreux (Maître de Claude de France, Maître du missel de Yale, Maître des missels della Rovere, Maître de Jean Charpentier, etc.) dont les styles ne relèvent pas toujours dans leurs fondamentaux de Fouquet et peuvent parfois se limiter à quelques emprunts de modèles. De plus, elle a ouvert sur la réhabilitation de l'œuvre de Jean Bourdichon qui n'est plus décrit comme un avatar affadi de Fouquet mais comme un artiste au langage stylistique affirmé et dont les écarts par rapport aux modèles de son prédécesseur, et très probablement maître, ne sont pas les traces de son incapacité à l'égaler mais celles d'une véritable autonomie stylistique.

Il n'en demeure pas moins que la notion de foyer, dans le sens d'un lieu de création dynamique et fécondant, peut être appliquée au milieu artistique

tourangeau à l'orée du XVIe siècle non du fait de sa lumière, de la Loire ou du climat, mais parce que se sont réunies là les conditions de la commande et de la création. À ce titre, se déploie autour de Tours un réseau d'interconnexions constantes au sein duquel les acteurs se déplacent au gré des opportunités, des recommandations et des clientèles. C'est ce contexte particulièrement actif, qui préside à la naissance du territoire artistique tourangeau et dont les ramifications empruntent les mêmes voies que les commanditaires en permettant une vaste circulation des œuvres et des formes, que cette exposition et ce catalogue tentent de mettre en lumière.

1. Étienne Parrocel, *Annales de la peinture*, Paris, Marseille, 1862, p. 107.
2. « Pour déterminer le caractère précis du style de Bourdichon, pour faire comprendre qu'il mérite d'être regardé comme le représentant exact du sentiment de *détente* par lequel l'école de la Loire se distingue des autres écoles franco-flamandes de la France, je ne me servirai pas de témoin à moi-même », Louis Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, t. II, *Les Origines de la Renaissance*, Paris, 1901, p. 560.
3. « Mais Courajod s'était très justement aperçu aussi que c'était dans le milieu tourangeau, sur les bords de la Loire, dans cette région tempérée et riante aux horizons modérés, où la nature tout entière et la végétation même présentent une harmonie et une grâce particulière que s'épanouit le plus complètement cet esprit nouveau de grâce calme et de douceur souriante », Paul Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, p. 104.
4. On retrouvera plusieurs arguments développés ici dans Jean-Marie Guillouët, « La sculpture du Val de Loire au XVe siècle : une école introuvable ? », *303, arts, recherches, créations*, 75 (2003), p. 250-259.
5. Paul Vitry signale bien qu'il n'a pas assisté lui-même au premier cycle de leçons de Courajod au Louvre, que leur publication par André Michel et Henry Lemonnier n'était, au moment où il écrivait, pas encore achevée (le second volume portant précisément sur ces questions ne devait paraître que cette même année 1901) mais qu'il eut communication de l'ensemble des papiers ayant servi à l'édition : Paul Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, p. XXIII.
6. Michèle Lafabrie, « L'histoire de l'art entre idéologie et muséologie : Paul Vitry et son Michel Colombe (1901) », dans Jean-René Gaborit (dir.), *Michel Colombe et son temps*, actes du 124e congrès des sociétés historiques et scientifiques, section Histoire de l'art et archéologie, tenu à Nantes du 19 au 26 avril 1999, Paris, 2001, p. 127-146, ici 129.
7. Louis Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, t. II, *Les Origines de la Renaissance*, Paris, 1901, p. 556-557.
8. Louis Courajod, *Les Véritables Origines de la Renaissance*, Sceaux, Charaire imp., [s.d.] (manifestement tiré à part de la *Gazette des beaux-arts*). « C'est ainsi qu'après avoir été, en quelque sorte enlevée à sa famille naturelle et légitime, la fille du Moyen Âge et du Nord de l'Europe a été baptisée italienne », L. Courajod, *La Part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance* (conférence donnée à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889), Paris, 1890, p. 33.
9. Éric Michaud, « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », *Critique. Stratégies de l'histoire de l'art*, mars 1996, n° 596, p. 163-187.
10. *L'Art de la vallée de la Loire du XVe siècle à l'époque classique*, catalogue d'exposition, Tours, musée des Beaux-Arts, Angers, musée des Beaux-Arts, février-juin 1975. Également Georges Duby, Xavier Barral-i-Altet et Sophie Guillot de Suduiraut, *Histoire d'un art. La sculpture, le grand art du Moyen Âge du Ve au XVe siècle*, Paris, 1989, p. 284.

11. Henri Bouchot, *Les Primitifs français (1292-1500)*, Paris, 1904, p. 284. Il invite en note à « consulter à ce sujet le remarquable livre de M. Paul Vitry sur Michel Colombe ».
12. Charles Sterling, *La Peinture française. Les Primitifs*, Paris, 1938, p. 76.
13. Paris, BnF, ms. fr. 247 et NAF 21013, f°s 163 et 213 v°.
14. Pour Müntz, la France est un « lieu de passage et d'expérimentation pour les innovations flamandes ou de résistance à la norme classique », François-René Martin, « La gloire des Primitifs français (1904-1945) », dans *Primitifs français, Découvertes et redécouvertes*, catalogue d'exposition, musée du Louvre, 27 février-14 mai 2004, Paris, 2004, p. 59-74, ici p. 60.
15. « Quant à la distinction entre le style français et le style purement flamand, j'estime qu'elle est bien difficile sous Louis XI. C'est précisément Michel Colombe et Bourdichon qui marquent la séparation des deux styles jusque-là confondus », Louis Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, t. II, *Les Origines de la Renaissance*, Paris, 1901, p. 561.
16. « Je ne parle pas de Vasari, un autre peintre qui a composé pour l'Italie une chanson de geste des peintres pareille à celle de Van Mander pour les Flandres. La véritable histoire des arts ne pourra s'écrire, surtout en ce qui touche les *primitifs*, que le jour où on oubliera l'un et l'autre de ces poètes de district. Il y a, dans Vasari, des contes de ma mère l'Oie que les *Primaticiens* français enregistrent avec une religion sereine », Henri Bouchot, *Les Primitifs français (1292-1500)*, Paris, 1904, p. 18 (Bouchot désigne sous le nom de « *Primaticiens* » Eugène Müntz et Louis Dimier).
17. « Les Brugeois n'ont rien inventé. Ils ont perfectionné certaines pratiques, mais leurs contemporains de Paris, de Touraine ou de Provence étaient en possession des mêmes secrets et ne leur empruntaient rien », *idem*, p. 305-306.
18. Durrieu considère Bourdichon « comme le coryphée de l'école de Tours », Paul Durrieu, « La peinture en France depuis l'avènement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois (1422-1589) », dans André Michel (dir.), *Histoire de l'art*, Paris, 1911, t. IV-2, p. 700-771, ici p. 738.
19. « Quant aux emprunts faits par le maître aux Italiens, nous ne les croyons pas aussi importants qu'on le prétend. [...] Les Vierges des *Très Riches Heures* de Chantilly ont précédé celles de Jean Fouquet ; il a pu les voir en cent endroits divers à l'époque de son apprentissage. Et qui sait si l'un des artistes du duc [de Berry], un peintre, vieilli et retiré en Touraine, n'a pas été le premier maître du Tourangeau ? », Henri Bouchot, *Les Primitifs français (1292-1500)*, Paris, 1904, p. 283.
20. *Idem*, p. 270. Bernard Dorival (*La Peinture française*, I, *Des origines au XVIIIe siècle*, Paris, 1942, p. 35) défend cette même idée : « Aucun peintre n'est plus français par sa formation et son art, où l'étranger ne joue presque aucun rôle : la peinture flamande n'existe pas pour lui... »
21. « Les personnages de Jean Fouquet ne sont pas complètement affranchis de la vulgarité flamande. Bourdichon ne se rattache à l'école septentrionale que par le style de quelques draperies. Ses visages respirent une douceur toute nouvelle. L'art franco-flamand, expressif jusqu'à la caricature "se détend" comme disait Courajod, sous sa main », Émile Mâle, « Trois œuvres nouvelles de Jean Bourdichon, peintre de Charles VII, Louis XII et François Ier », *Gazette des beaux-arts*, 1902, vol. XXVII, p. 185-203, ici p. 188.
22. Louis Réau, *La Peinture française du XIVe au XVIe siècle*, Paris, 1939, p. 26.
23. « Au nord des Alpes, Fouquet occupe une place exceptionnelle au XVe siècle : il introduit dans le monde gothique la détente de la paix intérieure, le charme fascinant d'un équilibre serein. [...] Le sentiment de l'ordre et de la stabilité, l'absence d'un tourment impatient à s'exprimer sont des vertus rustiques de la France. Ce sont elles qui ont toujours permis à ce pays de comprendre toutes les formes de l'esprit classique et d'en créer d'originales », Charles Sterling (sous le pseudonyme de Charles Jacques), *Les Peintres du Moyen Âge*, Paris, 1941, p. 41.
24. « Depuis Fouquet jusqu'à Clouet, l'école du Val de Loire est celle où le génie italien et le génie français s'affrontent périodiquement » (*L'Art du Val de Loire de Jean Fouquet à Jean Clouet (1450-1540)*, catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts de Tours, 9 juillet-30 septembre 1952, p. 24).
25. Germain Bazin, *La Peinture française des origines au XVIe siècle*, Paris, 1937.
26. Grete Ring, *La Peinture française du XVe siècle*, Londres, 1949.

27. Dominique Thiébaut « La peinture de chevalet », dans Christiane Prigent (dir.), *Art et société en France au XVe siècle*, Paris, 1999, p. 315-341, ici p. 333.
28. Henri Focillon, « Le style monumental dans l'art de Jean Fouquet », *Gazette des beaux-arts*, 1936, vol. I, p. 17-39.
29. *L'Art du Val de Loire de Jean Fouquet à Jean Clouet (1450-1540)*, catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts de Tours, 9 juillet-30 septembre 1952, Paris, 1952, p. 17.
30. Henri Bouchot, *Les Primitifs français (1292-1500)*, Paris, 1904, p. 284.
31. « À ce père il ne manquait que des enfants », Louis Dimier, *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France*, Paris, 1900, p. 128.
32. *L'Art du Val de Loire de Jean Fouquet à Jean Clouet (1450-1540)*, *op. cit.*, p. 20.
33. *La Peinture française*, I, *Des origines au XVIIIe siècle*, Paris, 1942, p. 39.
34. Philippe Piercy, *La France. Le fait régional*, Paris, 1997, p. 13.
35. « Le paysage de la Loire est, surtout dans le voisinage des villes, d'un grand effet et d'un grand style à cause de sa vaste et profonde ceinture de collines et de longues lignes horizontales des levées, des bancs de sable et des quais. Il y a dans ses perspectives une combinaison harmonieuse et une note dominante de lignes horizontales qui calment et reposent l'esprit », Louis Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, t. II, *Les Origines de la Renaissance*, Paris, 1901, p. 557-558 (septième leçon, 5 février 1890, « Le milieu tourangeau. Bourdichon »).
36. André Michel, « La sculpture en France de Louis XI à la fin des Valois », *id*. (dir), *Histoire de l'art*, t. IV-2, Paris, 1911, p. 573-678, ici p. 581.
37. *L'Art de la vallée de la Loire du Moyen Âge à l'époque classique*, catalogue d'exposition, Nantes, musée Dobrée, décembre 1974-février 1975, Nantes, 1974.
38. André Chastel, *L'Art français*, II, *Temps modernes (1430-1620)*, Paris, 1994, p. 77.
39. Christine Peltre et Philippe Lorentz (dir.), *La Notion d'« école »*, Strasbourg, 2007.
40. François Avril et Nicole Reynaud, *Les Manuscrits à peintures en France (1440-1520)*, Paris, 1993, p. 13.
41. Dominique Thiébaut, « De 1435 à 1500 : la suprématie des peintres », dans Pierre Rosenberg (dir.), *La Peinture française*, Paris, 2001, t. I, p. 105-167, ici p. 107.
42. Antoine Joseph Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, vol. 1, p. XIX.
43. « L'École de Tours, dont Fouquet est le chef », lit-on dès le *Congrès archéologique* de *France* (29e session, Saumur), 1863, p. 271. Bouchot reprend cette idée en 1904 dans *Les Primitifs français (1292-1500)*, p. 273-274 : « Il y eut bien réellement une école de la Loire, un centre tourangeau, et par sa valeur professionnelle, et son illustration, Jean Fouquet de Tours paraît en avoir été le chef incontestable. »

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page49

Certaines œuvres n'ont pu finalement être présentées à Tours. Un astérisque les signale en tête de notice.

1. Mandement de la reine de payer 600 écus d'or à Jean Bourdichon pour l'illustration de Grandes Heures Anne de Bretagne (1477-1514)

Blois, 14 mars 1508
Parchemin
H. 44 ; l. 28,5 cm (recueil) ; h. 16,6 ; l. 34,8 cm (acte)

Provenance :
Acte découvert à Lyon en 1868. Coll. André Steyert, Paris. Coll. Jacques Rosenthal, Munich. Don à la Bibliothèque nationale de France en 1907.

Bibliographie :
Steyert, 1880-1881, p. 3-4 ; Delisle, 1868-1881, t. III, p. 346-347 ; Omont, 1906 ; Omont, 1907, p. 11, pl. ; Delisle, 1909 ; Delisle, 1913, p. 5 ; MacGibbon, 1933, p. 50-51, 144 et pl. ; Mâle, 1946 ; Limousin, 1954, p. 2-3 ; Hermann, 2011, p. 221-222.

Exposition :
Nantes, 1961, n° 54.

Paris, Bibliothèque nationale de France. Ms. NAF 21192.

Cet acte, découvert en 1868 à Lyon dans un lot de vieux papiers puis publié en 1880 par André Steyert, ordonnant le paiement au peintre Jean Bourdichon d'une somme considérable pour l'illustration « d'une grans heures », c'est-à-dire d'un livre d'heures de grand format destiné à la reine Anne de Bretagne, a aussitôt été mis en rapport avec le manuscrit latin 9474. Ce mandement permettait de faire le lien entre ce manuscrit célèbre et un peintre dont les érudits avaient déjà publié maintes mentions dans les archives. Ainsi sorti de l'anonymat, l'auteur des *Grandes Heures* s'est vu attribuer par Émile Mâle un groupe de manuscrits, réunis par des analogies de style, continuellement enrichi depuis. Les monographies consacrées à l'artiste en 1933 par MacGibbon et en 1954 par Robert Limousin ont élargi un corpus que l'on tend aujourd'hui à restreindre aux œuvres les plus caractéristiques et les plus abouties. Ce document souligne le rôle personnel de la reine dans la commande artistique. Sans doute Anne de Bretagne a-t-elle fait appel à Bourdichon – peintre en titre de son mari pour lequel il avait déjà enluminé un somptueux livre d'heures (cat. 72) –, à cause de la mort vers 1503 de son enlumineur favori, Jean Poyer.

« *Anne, par la grace de Dieu royne de France, duchesse de Bretaigne, a notre amé et feal conseiller et tresorier general de noz finances maistre Raoul Hurault, salut et dillection. Nous voullons et vous mandons que des deniers et revenu de nostre douaire de ceste presente annee, commancee le premier jour d'octobre derrain passé, vous paiez, baillez et delivrez a nostre cher et bien amé Jehan Bourdichon, paintre et varlet de chambre de Monseigneur [le roi], la somme de mil cinquante livres tournois en six cens escuz d'or, auquel nous l'avons donnee et ordonnee, donnons et ordonnons par ces presentes, tant pour le recompenser de ce que il nous a richement et sumptueusement historié et enlumyné une grans heures pour notre usaige et service, où il a mys et employé grant temps, que aussi en faveur d'autres services qu'il nous a cy devant faiz. Et par rapportant cesdites presentes, signées de notre main avec quictance dudit Bordichon sur ce suffisante seullement, nous voullons ladite somme de mil cinquante livres tournois estre allouée à voz comptes et rabatue de votre recepte par nos amez et feaulx les gens des Comptes de mondit seigneur, à Paris, sans aucune difficulté, car tel est nostre plaisir. Donné à Bloys, le XIIIIe jour de mars l'an de grace mil cinq cens et sept [1508 n. st.]. Anne. Par la royne et duchesse, G. Deforestz, officier [et conseiller ?].* »

La durée de quatre ans parfois assignée à la confection des heures de la reine résulte d'une confusion avec un autre paiement de même montant ordonné en mars 1519, dans lequel Bourdichon est dit avoir « vacqué l'espace de plus de quatre ans entiers » (MacGibbon, 1933, p. 146) à l'illustration d'un livre d'heures qui ne désigne pas ce volume mais un autre, au décor comparable et hélas perdu, exécuté pour François Ier.

P-G G

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page50

2. Feuillet des Petites Heures d'Anne de Bretagne

Jean Poyer (documenté de 1465 à 1498, † av. 1504)

1497
Tours
Parchemin
H. 8,5 ; l. 5,5 cm

PROVENANCE :
Anne de Bretagne (1477-1514), duchesse de Bretagne et reine de France.

BIBLIOGRAPHIE :
Wieck, 2000, p. 27-29 ; Hofmann, 2004, p. 25-26, 166.

EXPOSITION :
New York, 2001.

Philadelphie, The Free Library of Philadelphia, Rare Book Department, John Frederick Lewis Collection. M.11.15a.

En 1497, Jean Poyer, « enlumineur et historieur, demourant audict Tours », est payé 153 livres pour vingt-trois miniatures, deux cent soixante et onze bordures et mille cinq cents bouts-de-lignes dans « unes petites heures […] a l'usaige de Romme » commandées par la reine Anne de Bretagne, manuscrit qu'on a longtemps voulu identifier avec les *Grandes Heures de Jean Bourdichon* (Paris, BnF, ms. lat. 9474) malgré le format réduit mentionné dans le compte. En dépit de l'absence d'œuvres documentées, les renseignements fournis par les archives et les sources littéraires du XVIe siècle permettent néanmoins l'attribution d'un groupe d'œuvres de grande qualité datant de cette période au fameux Jean Poyer.

Un feuillet de très petites dimensions avec la lamentation au début de l'*Obsecro te* a été découvert par Roger Wieck et constitue sans doute le seul vestige des *Petites Heures* payées en 1497 par Anne de Bretagne. La miniature en mauvais état figure au verso tandis que le recto contient la fin de la péricope selon saint Marc. La page de texte est entourée par une bordure qui répète la lettre E, décor qui se rapproche de celui d'un livre de prières d'Anne de Bretagne (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 50) peint par le même artiste et dont les marges contiennent les lettres A, N et E (Anne).

La décoration marginale d'une page de texte est plutôt rare dans l'œuvre autographe de Jean Poyer et s'accorde bien avec le paiement qui spécifie la décoration du livre d'heures avec deux cent soixante et onze bordures. Une inscription à la fin du texte prouve que le manuscrit a appartenu à une femme (*Je vous suplie de croyre / Q[ue] le cœur et le gloire / De celle q[ui] ce livre vo[us] present / Seront tousiours a v[ot]re comande*) et, selon Wieck, l'écriture correspond à celle d'Anne de Bretagne. S'il n'apporte pas la preuve formelle de l'identification de l'artiste avec Jean Poyer, le fragment vient toutefois l'étayer ; si on accepte l'identification, ce feuillet provient donc très probablement des *Petites Heures d'Anne de Bretagne.*

M Ho

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page51

3. Vie de saint Jérôme

Maître de Claude de France

Tours, vers 1505-1510
Parchemin
H. 38 ; l. 28,5 cm
173 feuillets
Reliure de maroquin rouge aux chiffre et armes royaux, tranches dorées (fin du XVIIe-début du XVIIIe siècle).

PROVENANCE :
Anne de Beaujeu (1461-1522) ; saisie de François Ier à Moulins en 1523 (?) ; anciens fonds royal (Rigault II 632 ; Dupuy II 516 ; Regius 7021).

BIBLIOGRAPHIE :
Delisle, 1868-1881, t. I, p. 171 (1868) ; Laffitte, 2001, p. 170-178 ; Lequain, 2007, p. 156.

Paris, Bibliothèque nationale de France. Ms. fr. 418.

Fille de Louis XI et de Charlotte de Savoie, épouse de Pierre de Bourbon, Anne de France, dite de Beaujeu, hérita de ses parents leur goût pour les livres. Dans la riche bibliothèque des Bourbons en partie saisie par le roi en 1523, il est difficile d'y distinguer les livres de Pierre de ceux d'Anne, d'autant plus que l'inventaire qui fut alors rédigé ne comprend pas les livres de celle-ci. Par divers recoupements et indices matériels, il est possible d'attribuer à Anne la commande de quelques volumes encore conservés : une *Très sainte vie, mort et miracles du glorieux saint Jérôme* suivie d'une *Exposition sur l'oraison dominicale* (BnF, ms. fr. 418), une *Chronique de Louis de Bourbon* de Jean d'Orronville (Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, Ms. Fr. Q. v. IV, 2), un *Évangéliaire* (BnF, ms. lat. 902) et un *Abrégé des Chroniques de France* (BnF, ms. NAF 4517). Quant au *Livre d'heures* peint par Jean Colombe (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.667), il s'agit peut-être d'un cadeau offert par sa mère Charlotte lors du mariage d'Anne avec Pierre de Bourbon. Anne posséda aussi quelques volumes imprimés sur vélin et enluminés, les *Grandes Heures à l'usage de Paris* imprimées à Paris par Antoine Vérard en 1490 (coll. privée) ou *La Nef des dames vertueuses* de Symphorien Champier, œuvre imprimée à Lyon par Jacques Arnollet en 1503 (BnF, réserve des livres rares, Vélins 1972), peut-être des exemplaires de présentation. Les *Heures de Louis de Laval* (BnF, ms. lat. 920) passèrent entre ses mains, ainsi qu'au moins un volume des collections d'Armagnac, les *Grandes Chroniques de France* (BnF, ms. fr. 2608). C'est à Tours, au Maître de Claude de France, qu'Anne de Beaujeu commanda sa *Vie de saint Jérôme*. Le volume est orné de trois miniatures à pleine page et de cinq pages à encadrement de fleurs sur fond doré. Il s'agit d'un des premiers volumes que le Maître de Claude de France réalisa seul. Pour les trois miniatures, il a conçu trois encadrements différents, en combinant pilastres et candélabres. Les candélabres de la *Prière du Christ au jardin des Oliviers* (f° 163 v°) sont directement inspirés de ceux qu'il réalisa, vers 1501-1502, dans les *Heures de Frédéric d'Aragon* (BnF, ms. lat. 10532). S'il est encore largement tributaire de l'art de Bourdichon dans sa conception des scènes et des motifs floraux, le Maître de Claude de France tente ici de trouver sa propre voie, par le gabarit de ses personnages et l'utilisation de tons volontiers pastel. Il réalisa quatre encadrements floraux sur un autre exemplaire du même ouvrage, pour un commanditaire qui ne peut être identifié (vente Paris, Drouot, 29 mars 1985, n° 30). Saint Jérôme semble avoir bénéficié d'un certain intérêt au début du XVIe siècle puisque Louise de Savoie posséda elle-même un *Trépassement de saint Jérôme* (BnF, ms. fr. 421). Une *Vie, mort et miracles du glorieux saint Jérôme* passa également en vente en 1900 (*Livres et manuscrits*, librairie E. Morgand, 1900, n° 25). M He

F° 133 v°

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page52

4. Trois anges portant des écus aux armes de Bueil et de Montjean

Vers 1460-1470
Pierre calcaire,
traces de polychromie
HG 868.028.0001 : h. 53 ; l. 27 ; ép. 24 cm (dit « ange n° 2 »)
HG 868.028.0002 : h. 43 ; l. 25 ; ép. 23 cm (dit « ange n° 3 ») (acéphale)

PROVENANCE :
Découverts par MM. Pécard et Nobilleau en 1868 dans la collégiale Saint-Michel de Bueil (actuelle Bueil-en-Touraine) ; acquis par M. Nobilleau ; donnés à la Société archéologique de Touraine ; déposés au musée des Beaux-Arts de Tours, avec l'appui du conseil général d'Indre-et-Loire.

HG D 964.002.0001 ; Louvre R.F. 2868 : h. 54 ; l. 26 ; ép. 27 cm (dit « ange n° 1 »)

PROVENANCE :
Découvert avec les précédents ; collection Julien-Chappée (1862-1957) au Mans ; acquis au Mans (3 avril 1964, vente Chappée) par la Direction des musées de France ; déposé au musée des Beaux-Arts de Tours.

BIBLIOGRAPHIE :
Galembert, 1870 ; Palustre, 1871, n° 373 ; Hucher, [1876], p. 8-9 ; Carré de Busserolle, 1878-1884, t. I, p. 456-461 ; Vitry, 1901, p. 96-97 ; Corbineau, 1967, n°s 72, 73 et 74 ; Pradel, 1953, p. 39 ; Lossky, 1964 ; Cat. 1974-1975, n° 82 ; Baron, 1996, p. 276 ; Debal-Morche et du Chazaud, 1999 ; Eugène-Adrian, 2002, cat. 32.

Tours, musée des Beaux-Arts.

Ces trois anges proviennent du tombeau de Jeanne de Montjean († avant 1456), première épouse de Jean V de Bueil, comte de Sancerre, dans la collégiale Saint-Michel de Bueil. Fondée à la fin du XIVe siècle, l'église conservait jusqu'à la Révolution plusieurs tombeaux de la famille de Bueil dont ceux de Pierre de Bueil († 1414) et sa femme Marguerite de Chausse († après 1443) ou de Jean V de Bueil († 7 juillet 1477). Le gisant de Martine Turpin († entre 1475 et 1480), seconde épouse de Jean V de Bueil, n'y a été transféré depuis la chapelle du château du Plessis-Barbe qu'après 1850. Les trois anges ont été découverts en même temps que différents fragments de sépultures lors de fouilles menées en novembre 1868 par MM. Pécard et Nobilleau. Une certaine confusion règne quant à leur identification et leur parcours ultérieur. Ainsi, si Eugène Hucher, vers 1876, signale un angelot porteur du blason de Jeanne de Montjean, identifiable sans ambiguïté à l'ange n° 2 (HG 868.028.0001), il parle également de deux angelots porteurs de phylactères. Il fait ainsi écho à une mention similaire du catalogue du musée de la Société archéologique de Touraine par Léon Palustre en 1871 (Palustre, 1871, n° 373) sans que l'on puisse préciser ce que sont devenus ces anges au phylactère, ni pourquoi ne sont pas mentionnés les autres anges porteurs d'écus, ni même si une confusion ne serait pas ici intervenue. Par ailleurs, en 1901, Paul Vitry est le seul auteur à signaler l'existence non pas de trois mais de quatre angelots. Deux « à peu près complets » au musée de Tours et deux autres, « décapités et beaucoup plus mutilés », dont l'un se trouvait au musée de Tours et l'autre encore à Bueil (Vitry, 1901, p. 97). Mais, si cette dernière sculpture a bien existé, elle a aujourd'hui disparu. Ces anges agenouillés ornaient très certainement les angles de la sépulture qui n'occupait pas un enfeu mais se trouvait, au XVIIe siècle au moins, au milieu du chœur de l'église, selon le témoignage de Gaignières.

Priant du duc Jean II de Bourbon, Baltimore, Walters Art Gallery

Les figures conservées portent des écussons aux armes mi-parti de Bueil (*écartelé de Bueil, d'Avoir, de Dauphiné d'Auvergne et de Champagne-Sancerre, à dextre*) et de Montjean (*d'or fretté de gueules, à sénestre*). Depuis Paul Vitry en 1901, ils ont été considérés comme exemplaires de la sculpture tourangelle précédant immédiatement l'œuvre de Michel Colombe. Les physionomies calmes et individualisées des anges n°s 1 et 2 ont en effet été rapprochées des angelots (plus tardifs d'une trentaine d'années) du tombeau des Carmes de Nantes et ont conduit la plupart des commentateurs à parler, à leur propos, tout comme au sujet de leur pose ou du traitement

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page53

Ange n° 1

Ange n° 2

Ange n° 3

de leur vêtement, d'un « charme modéré » ou d'une « distinction sereine ». Cependant, aucune comparaison précise n'a encore été avancée pour appuyer ces caractérisations assez générales. Le rapprochement avec le petit priant de Jean II de Bourbon, provenant de la Sainte-Chapelle de Bourbon-l'Archambault (remontant peut-être à la décennie 1470 et au plus tard des années 1483-1488 ; Baltimore, Walters Art Gallery, 27. 510), est ici éclairant (fig. page ci-contre). Dans les deux œuvres, les tissus possèdent les mêmes qualités de souplesse et d'épaisseur qui produisent des retombées semblables. La structure du visage aux joues pleines de l'ange dit n° 2, le dessin de ses yeux aux paupières marquées, comme le traitement de sa chevelure, montrent des parentés très nettes avec la figurine de Jean II de Bourbon. S'il n'est peut-être pas possible, sur cette seule base, de reconnaître le travail d'une même main, la proximité de ces sculptures qui va au-delà de la similitude typologique de personnages agenouillés, conforte la datation des anges de Bueil dans le dernier tiers du XVe siècle ainsi que leur inscription dans l'ambiance artistique de la formation de Michel Colombe.

J-M G

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page54

5. Fragments du tombeau de Martine Turpin

Après 1479-1480 ?
Albâtre, verre
Inv. 81.38.1 (base)
H. 21,2 ; l. 33,6 ; pr. 9,6 cm
Inv. 81.38.2 (apôtre)
H. 22 ; l. 8,5 ; pr. 7,5 cm
Inv. 81.38.3
(saint Antoine abbé)
H. 23 ; l. 10 ; pr. 8 cm

PROVENANCE :
Donné avant 1872 (pour le socle) et en 1887 (pour les figures) au musée archéologique du Mans par M. Ruillé, inspecteur des Forêts.

BIBLIOGRAPHIE :
Hucher, 1872 ; Hucher [1876], p. 2-3 ; Hucher, 1895, nos 785 et 846 ; Bazireau, 2002.

Le Mans, musée d'archéologie et d'histoire du Mans, Carré Plantagenêt.
Inv. 81-38-1, 81-38.2, 81-38-3.

Bien qu'entrés à des dates différentes dans les collections du musée archéologique du Mans, ces trois fragments en albâtre appartiennent manifestement à un même ensemble. Ils ont longtemps été réputés provenir du tombeau de Jean V de Bueil (1405-1477) mais le blason du socle porte bien les armes de sa seconde épouse Martine Turpin († entre 1475 et 1480) : à dextre, coupées par la moitié, se trouvent les armes de Jean V, comte de Sancerre, sire de Bueil, amiral de France, seigneur de Saint-Calais et, à sénestre, celles des Turpin, comtes de Crissé (*losangé d'or et de gueules*). Eugène Hucher reconnaissait dans ces fragments les vestiges d'un ex-voto mais leur matériau (l'albâtre), leur taille comme leur disposition évoquent sans ambiguïté les montants et le soubassement qui encadraient le gisant du tombeau. Des dispositions tout à fait similaires se retrouvent par exemple dans les vestiges des tombeaux de Charles V ou Charles VI pour Saint-Denis (Paris, musée du Louvre). Le montage en est en outre identique puisque le personnage y est sculpté dans la même pièce que le dais sur lequel il repose. La tombe de Martine Turpin se trouvait, jusqu'à sa destruction partielle au milieu du XIXe siècle, dans la chapelle du château du Plessis-Barbe alors que son époux avait été inhumé à Saint-Michel de Bueil.

On reconnaît dans ces deux personnages un apôtre barbu ainsi que saint Antoine abbé, accompagné du cochon sortant des flammes du « feu saint Antoine ». Le vocabulaire architectural du socle comme de l'encadrement des figures, pourvu de petits pinacles à crochets et de gâbles curvilignes se dessinant devant des petites arcatures aveugles, répond parfaitement à une datation aux alentours de 1480. Le style de ces statuettes ne semble pas pouvoir être rattaché aux autres œuvres de la production sculptée tourangelle de la période mais permet de constater le maintien de formules relativement « archaïques » jusqu'assez tard dans le siècle. Le procédé décoratif de la base, qu'a permis d'étudier son désoclage en 2002, est en revanche tout à fait remarquable : derrière les quadrilobes ajourés, des petites plaques de verre sont précieusement glissées suivant une technique de refouillement tout à fait similaire à celle employée dans les dais de la cathédrale Saint-Gatien de Tours (cat. 21). L'utilisation d'une technique si spécifique témoigne de liens étroits avec le foyer tourangeau de la fin du Moyen Âge. J-M G

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page55

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page56

6. Devant d'autel : la Vierge de pitié et deux donateurs

Vers 1455-1464
Pierre polychromée
(trois niveaux actuellement décelés par Fulbert Dubois, restaurateur)
H. 89 ; l. 214 ; pr. 20 cm
Classé monument historique le 14 mars 1997

PROVENANCE :
Proviendrait de la résidence d'été des archevêques de Tours à Vernou ; retrouvé en 1885 dans une maison vétuste de Vernou, puis conservé à la mairie ; acquis par M. Lefèvre, propriétaire du château de Valmer à Chançay en 1890 ou 1891.

BIBLIOGRAPHIE :
Bull. SAT., 6, 1883-1885, p. 397, 7, 1886-1888, p. 494, 8, 1889-1891, p. 333-334, 9, 1892-1894, p. 81 ; Palustre, 1891, p. 25, XIII ; Vitry, 1901, p. 82-84 ; Moussé, [1915], p. 317 ; Raulin, 1936 ; Pradel, 1953, p. 39 ; Forsyth, 1995, p. 117 et 158.

Chançay (Indre-et-Loire), chapelle du château de Valmer.

Le relief, employé depuis 1890-1891 comme devant d'autel, avait toutes chances d'être primitivement un retable. En effet, au XVe siècle, le décor des autels se concentre sur la partie située au-dessus de la table, et l'iconographie de la Vierge de pitié, qui insiste sur le parallèle entre le sacrifice de la Croix et celui de la messe, est particulièrement adaptée à prendre place sur l'autel. L'œuvre est structurée en six compartiments, délimités par des moulures. Au centre du registre principal, le groupe de la Vierge de pitié est entouré des instruments de la Passion : fouets de cordes, balais de bruyère et colonne évoquant la Flagellation, lanterne ayant éclairé l'Arrestation du Christ, marteau et clous de la Crucifixion, échelle et pinces de la Déposition de Croix. Dans les compartiments latéraux, deux donateurs sont agenouillés : un dignitaire ganté, mitré, avec son livre ouvert sur un prie-Dieu, et un laïc tête nue, révélant sa calvitie, en vêtement long et doublé de fourrure, avec une bourse au côté.
Le registre inférieur, qui tenait lieu de prédelle, comporte des armoiries, surmontées d'une croix pour l'ecclésiastique, et une banderole. Des remplages, des feuillages et des boutons floraux complètent le décor.

L'état du relief lors de sa redécouverte à Vernou, en 1885, est connu par quelques photographies prises par Léon Palustre et consultables sur la base Mémoire de la médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Il n'y avait alors plus d'inscription sur la banderole, et les armoiries correspondaient à celles portées à partir de 1455 par la famille de Jean Bernard (1386-1466), archevêque de Tours de 1441 à sa mort : *écartelé de sable et d'argent à quatre rocs d'échiquier de l'un en l'autre, sur le tout d'azur à une fleur de lys d'or*. Ces armoiries transparaissent sous l'actuelle polychromie, qui a été posée entre 1890-1891 et 1901 lors de l'installation à Valmer. Les deux priants sont donc identifiés traditionnellement comme l'archevêque de Tours, Jean Bernard, et son frère Étienne, dit Moreau, qui a mené une carrière financière au service de la famille d'Anjou et a été conseiller du roi Charles VII. Paul Vitry proposait aussi que le laïc soit un des neveux de Jean Bernard, également prénommé Jean, et indiquait que le prélat avait mené des travaux d'embellissement à Vernou entre 1455 et 1464.
Par sa disposition, la Vierge de pitié se rattache au prototype bourguignon, créé par

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page57

Claus Sluter pour la chartreuse de Champmol : la Vierge assise soutient le corps du supplicié de son bras gauche, passé sous la taille. Toutefois, ce modèle est ici réinterprété à la lumière des créations de Jean Fouquet et dans la technique du bas-relief. La Vierge, drapée dans un grand manteau-voile, fait écho aux différentes versions enluminées par Fouquet, par exemple celle des *Heures dites de Charles de Bourbon*, conservées à Copenhague ; la facture des plis, à la fois moelleux et anguleux, reflète aussi la pietà de Nouans-les-Fontaines. La composition du groupe de Valmer est la même que celle de plusieurs pitiés enluminées, avec des nuances dues à la position plus ou moins fléchie ou allongée des jambes du Christ, dans les *Heures Robertet* (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.834), les *Heures de Charles de Bourbon* (Copenhague, Bibliothèque royale, ms. Gl. kgl. Saml. 1610 4°), les *Heures «Hale ce moine»* (BNF, n.a. ms. lat. 3203, f° 21). La représentation du Christ est fouquettienne, jusque dans la façon dont le poignet droit est très légèrement fléchi. On sait par ailleurs qu'en 1463, Jean Bernard a commandé à Jean Fouquet une Assomption, destinée à l'église de Candes-Saint-Martin. Il était donc en rapport avec l'artiste, et a pu lui demander le modèle de cet exceptionnel bas-relief.

B C-B

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page58

7. Buste de Louise de Savoie et buste d'homme

Artiste italien actif en Touraine

Touraine, vers 1510
Terre cuite avec traces de polychromie
H. 48 ; l. 53 ; pr. 20 cm
(Louise de Savoie)
H. 60 ; l. 70 ; pr. 41,5 cm (homme)

Provenance :
Manoir de La Péraudière (ou Perraudière) à Saint-Cyr-sur-Loire, dépendant du fief de Saint-Cyr possédé par le chapitre de Saint-Martin de Tours en pleine propriété depuis 1477 et attesté pour la première fois sous le nom de Périgaudière en 1624 lors du contrat de mariage de Marie Perrault et de René Rouault ; propriété de René Rouault, de son fils Étienne en 1669 ; acquis par Pierre Denis, écuyer en 1713 ; par la veuve de Mathieu Augeard en 1737, puis Jacques Augeard ; vendu en 1747 à Françoise d'Hallais, veuve de Joseph Pézeron ; acquis en 1749 par Jean Tabareau ; acquis en 1779 par Jean-André Coudreay, capitaine du génie, et à sa sœur ; acquis en 1791 par Jean-Baptiste Chicoisneau de La Valette. Après une période de propriété incertaine, en raison des événements révolutionnaires, le manoir appartient à Bazile Félibois qui le vend en 1804 à François-Charles Moisart ; héritiers de Moisart ; acquis par François Washington Mélizet en 1870, puis son fils François-Louis en 1887, qui découvrirent les deux bustes cachés dans une niche ; transmis aux héritiers de François-Louis Mélizet en 1928 ; vendus par les héritiers Mélizet à la Société des amis du Louvre pour le département des Sculptures en 1949.

Bibliographie :
Palustre, 1891, pl. V ; Gonse, 1895, p. 44 ; Vitry, 1901, p. 163, 424 ; Pradel, 1949 ; Pradel, 1953, p. 90-92 ; Beaulieu, 1978, n° 110-111 ; Gaborit, 1998, p. 685 ; http://saintcyrsurloire.zegrange.com/proprietes/perraudiere ; compte-rendu d'étude C2RMF n° 20286.

Expositions :
Tours, 1890, n° 363-364 ; Paris, 1967-1968, n° 303-304 ; Paris, 1997, n° 130 ; Paris, 2010-2011, n° 89 (Louise de Savoie).

Paris, musée du Louvre. R.F. 2658-2659.

Selon la tradition, c'est vers 1850 que trois bustes de terre cuite polychromée furent retrouvés dans des niches de la façade du manoir de La Péraudière (actuel hôtel de ville de Saint-Cyr-sur-Loire). Les propriétaires anciens de La Péraudière ne sont pas connus avant les Perrault en 1624, mais le logis où ont été découverts les bustes a bien été édifié au XVe siècle. Pourvue de tourelles en encorbellement, cette construction en brique et pierre correspond à l'architecture des petits manoirs tourangeaux. Il est cependant impossible de connaître la date de leur placement. Les deux niches de la façade sont de format différent – mais dépourvues de décor – et ne peuvent correspondre à une disposition du XVe ou XVIe siècle. Après leur première reconnaissance, un des trois bustes fut détruit, les deux autres murés dans leur niche. Vers 1880, le jardinier du propriétaire du château, un Américain, François Washington Mélizet, s'avisa de la présence des niches cachées par le lierre. Un maçon démonta la maçonnerie et les bustes sortis de leur cachette furent présentés à l'intérieur du château. Remarqués par Léon Palustre, le chantre de la Renaissance française, vilipendeur de l'italienne, ils firent sensation à l'exposition rétrospective organisée par la Société archéologique de Touraine, à l'occasion de son cinquantenaire, en 1890. Quoique attribués à Michel Colombe par Louis Gonse en 1895, mentionnés par Paul Vitry dans sa thèse sur Michel Colombe en 1901, puis considérés en 1914 par Prosper Suzanne comme des portraits de Claude Cottereau et de sa femme, ce n'est qu'en 1949 qu'ils ont été acquis par la Société des amis du Louvre des héritiers Mélizet.

Au moment de leur découverte, ils étaient revêtus d'une lourde polychromie qui a été enlevée par la maison Bouet, ne laissant plus que des traces de couleur d'origine, telle l'ombre blanche de la préparation sur le serre-tête du buste féminin. On en a alors déduit, sans doute à tort, qu'il n'y avait pas d'autre polychromie que celle de la terre elle-même. Les photographies anciennes (en noir et blanc évidemment) montrent pourtant une certaine animation des visages, une vie, qui a disparu après le décapage, bien que Pierre Pradel prétende que « ces deux portraits, qui semblaient auparavant conserver les traits d'un banal couple de bourgeois, se sont mués en images étonnement vigoureuses ».

Par comparaison avec une médaille en plomb de Louise de Savoie (vers 1512), Pierre Pradel a identifié le buste féminin. Il a avancé, avec prudence, pour l'autre buste le nom d'Antoine Duprat (1463-1537), avant qu'il n'accède à la prêtrise (1517), ce qui nous semble n'être qu'une hypothèse.

Il faut insister sur la découpe des bustes, l'ampleur du modelé et la forme même de la représentation qui s'inscrit dans la production toscane des portraits du quattrocento. Leur puissante densité plastique n'exclut pas une expression autoritaire, idéalisant les traits réels avec tact. Le style est légèrement différent, comme l'ampleur des bustes : Louise est beaucoup plus petite et plus mince. Ce ne sont pas de vrais pendants. On ne peut pas exclure deux provenances d'origine diverse.

Au buste très simple de Louise, s'oppose la force du buste masculin, vêtu d'une ample chamarre à revers de fourrure, posée sur un pourpoint fermé sur la poitrine par des aiguillettes. La technique des bustes est très particulière. Ils sont pleins (et très lourds). Le modelage a été réalisé par adjonction de matière. De même que la chevelure et le bonnet du personnage masculin sont modelés à part puis fixés avant cuisson, le chaperon de Louise de Savoie est formé de feuilles

de terre superposées, fixées par des épingles de laiton.

Le style des œuvres a toujours été controversé. Pour Léon Palustre, l'origine française ne fait pas de doute, mais la comparaison qu'il avance avec le groupe de l'Adoration des Mages de Saint-Paterne-Racan n'est pas vraiment pertinente, puisqu'il s'agit sans aucun doute d'une terre cuite mancelle, assez probablement du groupe de ce thème réalisé en 1619 par Gervais Delabarre pour l'abbaye de Beaumont-lès-Tours. Louis Gonse est aussi partisan d'un style français : « Nous avons affaire à une œuvre d'un caractère nettement français. Selon toute probabilité, il s'agit d'une œuvre de Michel Colombe », alors que cinq ans plus tard, Paul Vitry y voyait plutôt un exemple d'œuvres d'essence italienne.

Le rapprochement avec un buste conservé au Liebieghaus de Francfort n'est pas plus convaincant qu'avec deux bustes du Fogg Art Museum (Harvard University, Cambridge) ou

avec les productions de Conrad Meit. Plusieurs modeleurs italiens actifs en France seraient des candidats possibles. Jérôme Solobrin, Antoine Juste, Guido Mazzoni et Pietro Torrigiano. Le premier semble un simple potier d'Amboise ; le second possède un style et un type de modelage proches, mais il évide avec méthode ses figures de terre. Certes, son acte de naturalisation de 1513 précise « imagier qui a fait plusieurs beaux ouvrages à Blois pour le Roy et pour la comtesse d'Angoulesme », c'est-à-dire Louise de Savoie.

De Guido Mazzoni, il ne reste rien de son activité en France de 1498 à 1516 (car je ne crois pas à son intervention au groupe de la Mort de la Vierge de Fécamp, ni à la chapelle des Commynes de Saint-André-des-Arts), mais la comparaison avec les portraits de donateurs des Déplorations du Christ en terre cuite, qui font sa célébrité en Italie, révèle une exacerbation des traits, sans concession à l'idéal.

Vers 1504-1507 (ou 1509), Torrigiano pourrait être l'auteur des bustes si on admet qu'est éloquente la comparaison avec le buste d'Henri VII (Victoria and Albert Museum, Londres) qui, cependant, ne lui est qu'attribué avec prudence. Né à Florence en 1472, il eut une vie aventureuse, jusqu'à sa mort à Séville en 1528. Il aurait, selon Vasari, été conduit en Angleterre par des marchands à un moment indéterminé après sa participation à la bataille du Garigliano le 28 décembre 1503. Mais sa route n'a pas été rapide : en avril 1504, il réalise un Christ en croix pour les Cordeliers d'Avignon. Le donateur, François Baroncelli, appartient à ces dynasties de marchands-banquiers italiens, nobles en Avignon et actifs dans les grands centres commerciaux européens. Est-ce à sa suite que Torrigiano serait monté au nord, en passant par le Val de Loire ? Torrigiano est attesté dans les Pays-Bas en 1509-1510, quand la régente Marguerite d'Autriche ordonne de le payer pour être venu d'Anvers à Bruxelles recoller le cou de la figure de Marie d'Angleterre qui avait été cassée. On en a déduit l'hypothèse d'un séjour en Angleterre vers 1507-1508, où il aurait réalisé le buste en terre cuite de cette princesse, Marie Tudor, lors des négociations en vue de ses fiançailles avec Charles d'Espagne, futur Charles Quint. Mais son séjour à Londres n'est vraiment attesté que lorsqu'il signe le contrat pour le tombeau de Margaret Beaufort, mère d'Henri VII, le 23 novembre 1511. Son activité se déroule en Angleterre jusqu'à 1521, marquée par la chapelle et le tombeau d'Henri VII à Westminster, commandés en 1512. Il y est accompagné de Giovanni da Majano (autre candidat hypothétique), qui disparaît des sources florentines en 1510, et exécute les grands médaillons de terre cuite figurant des empereurs romains à Hampton Court. Torrigiano est crédité de la réalisation de bustes en terre cuite assez proches de celui du présumé Duprat : Henri VII et son pendant, considéré parfois comme Henri VIII, ainsi qu'un autre buste dit de John Fisher (New York, Metropolitan Museum). Mais tant la provenance de ces deux derniers bustes, mis parfois en relation avec la porte de Whitehall, que leur identification ont été discutées. Le buste d'Henri VII, dont le visage a été surmoulé sur le masque funéraire du roi (1509), engraissé et polychromé, n'est proche de celui du présumé Duprat que par sa découpe et son vêtement, et non par sa technique (Victoria and Albert Museum, Londres).

On peut aussi invoquer un contrat de 1519 entre l'imagier tourangeau Nicolas Baschet et Jean Thinel, commis au receveur des finances, pour une figure de Vierge assortie de celle du donateur, ainsi que de médaillons représentant Louis XII, Anne de Bretagne, François Ier, Claude de France et – précisément – Louise de Savoie, ainsi que ledit Thinel et son fils. Ce qui montre la volonté des officiers du roi en Touraine d'organiser des galeries de portraits royaux où ils n'hésitaient pas à glisser leur image. Le cardinal d'Amboise avait commandé de même une suite de bustes de rois et de grands personnages, en terre cuite, pour le château de Gaillon.

Anne Bouquillon a procédé à l'analyse des terres des bustes de La Péraudière, ainsi que de la tête de saint Pierre et de la statue de saint Jacques exécutées en 1508 par Antoine

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page61

Juste pour la chapelle du château de Gaillon (C2RMF, 2010 et 2011). Les deux argiles de saint Jacques et de saint Pierre sont similaires, mais pas exactement identiques, de même les deux bustes de La Péraudière entre eux, et les quatre œuvres forment un groupe bien défini. Ce sont des pâtes rouges ou rosées, très siliceuses (68 à 72 %), riches en alumine et en fer (4 %). Les argiles sont très proches, sans être rigoureusement identiques, mais les variations peuvent s'expliquer par des hétérogénéités au sein d'un même gisement. Cette terre est très différente de celle des sculpteurs manceaux du début du XVIIe siècle, qui est en général blanche, beige clair – mais aussi des productions d'Avisseau au XIXe siècle. La composition de l'argile rattache ce groupe au Val de Loire, sans préjuger en rien des auteurs des sculptures. Elle laisse penser à une source d'approvisionnement commune de sculpteurs actifs dans le Val de Loire, Antoine Juste et l'auteur des bustes de La Péraudière, encore à identifier.

G B-B

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page62

8. Quatre pièces de la tenture de la *Vie de saint Saturnin*

Andrea Polastron *alias* Andrea Sguazella (?)

Paris ou Tours (?), achevée en 1527
Tapisserie de laine et de soie
1re pièce : h. 257 ; l. 325 cm
2e pièce : h. 267 ; l. 325 cm
3e pièce : h. 259 ; l. 320 cm
4e pièce : h. 260 ; l. 315 cm

PROVENANCE :
Selon la tradition, commande de Jacques de Beaune de Semblançay, donnée à la fabrique Saint-Saturnin de Tours en 1527. Trois pièces deviennent la propriété de la fabrique Saint-Maurice de Chinon durant la première moitié du XIXe siècle, avant d'être vendues à la fabrique de la cathédrale d'Angers en 1853 (classées au titre des monuments historiques depuis le 6 juin 1902). Une pièce est achetée dans le commerce parisien chez Coquetin par Jacques Siegfried en 1891 pour le château de Langeais et donnée à l'Institut de France en 1904.

BIBLIOGRAPHIE :
Bosseboeuf, 1902 ; Jarry, 1972 ; Bertrand, 1996 ; Vacquet, 2007 ; Cordellier, à paraître.

Langeais, château, et Angers, trésor de la cathédrale (tapisseries nos 96, 97 et 98).

Scène 1
La vocation de saint Saturnin
(château de Langeais)

Sai[n]ct Saturnin de la cité Patras no[m]mée
Du roy d'Achaye filz et de Cassandrée
Fille du roy de Ninive dicst Ptholomée
Qui tant fut studieux pour l[ettr]es co[m]prendre
Père et mère delaissez voulut entendre
A suivre sai[n]ct Jeha[n] Baptiste prêcha[n]t en désert
Duquel fut disciple mais proposa tendre
Après Jesus Christ si tost qu'il luy fut descouvert
Sur le manteau : Sanctus Satarninus
Paroles de saint Jean-Baptiste :
Ego baptizo in aqua Ille baptizabit vos in sp[irit]u s[an]cto.

Scène 2
Le Christ choisit saint Saturnin parmi les soixante-douze
(trésor de la cathédrale d'Angers, volée)

Sainct Saturnin doncq[ue]s après que tout en appert
Eut prins congé de Sainct Jehan ne tarda venir
A Jésus Christ prescha[n]t et baptisa[n]t co[m]me pert
Es sainctz éva[n]giles lesquelz nos fault tenir
Alors de n[ot]re dict Saulveur le bon plaisir
Fut de recevoir bénigneme[n]t et baptiser
Sai[n]ct Saturnin q[ue] pour premier voulut choisir
Des septante deux disciples sans nul despriser

Scène 3
Les adieux de saint Pierre à saint Saturnin
(trésor de la cathédrale d'Angers)

De sainct Saturnin breveme[n]t dire ne som[m]er
On ne sçauroit la grande prérogative
Que n[ost]re doulx Saulveur Jesus doigna luy don[n]er
Tant en sermon qu'en vertu opérative
Car après la Passion très afflictive
De N[ost]re Seigneur il alla prêcher en mainct lieu
co[n]vertissant par sa belle traditive
Plusieurs infidèles à la saincte loy de Dieu

Scène 4
Le martyre de saint Saturnin
(trésor de la cathédrale d'Angers)

Finalement sainct Saturnin après avoir sceu
Qu'il devoit endurer mort pour le nom divin
A Tholose retourna par quoy fut tantost veu
Guarir la fille de l'empereur Antonin
Lequel attribuant ce par vouloir malin
A maléfice fist trayner à ung grand taureau
Par les degrez du Capitol sainct Saturnin
En sorte qu'il luy brisa le corps et le cerveau

Inscription dans la scène : Ô bon martir évesque et premier disciple de J[és]us Christ prie pour nous.
Sur le pilastre de droite : 1527.

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page63

La vocation de saint Saturnin

Les adieux de saint Saturnin

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page65

L'histoire de cette tenture a été maintes fois relatée en détail et peut se résumer ainsi. Jacques de Beaune, seigneur de Semblançay, ancien surintendant des finances de François Ier, alors en disgrâce, se retire en Touraine en 1525. C'est à cette période qu'il aurait commandé une tenture relatant l'histoire du saint patron de l'église Saint-Saturnin. En janvier 1527, il est arrêté et une enquête conclut à des malversations financières (à tort semble-t-il) qui le conduisent au gibet de Montfaucon en août. Ses biens sont saisis mais la paroisse réclame alors la tenture qui lui était destinée et qui vient d'être achevée (le tissage conserve la date de 1527). En 1534 enfin, la tapisserie entre dans le trésor de Saint-Saturnin de Tours. Elle y est alors admirée jusqu'aux années 1780. Quoiqu'elle fût composée initialement de huit pièces (ou scènes ?), seules deux furent inventoriées en 1790. Leur trace disparaît alors. Cependant en 1853, l'église Saint-Maurice de Chinon vend à la cathédrale d'Angers trois pièces qui sont aussitôt identifiées avec cette tenture. En 1891, Jacques Siegfried en achète une quatrième qu'il expose dans son château de Langeais où elle se trouve encore. Que les quatre pièces fassent partie de la même tenture ne fait aucun doute ; par ailleurs, l'hypothèse de les identifier avec celles de Tours est des plus vraisemblables, malgré les lacunes archivistiques. Enfin, la longueur totale de la tapisserie mesurée lors de la saisie révolutionnaire est assez proche des dimensions additionnées des quatre pièces conservées. La composition des scènes laisse à penser qu'originellement une pièce de tapisserie était composée de deux scènes séparées par un motif de pilastres, ce qui peut expliquer les différences de comptabilisation entre les pièces et les scènes.

Indéniablement, la tenture est lacunaire : le texte accompagnant le *Martyre* évoque un retour à Toulouse, alors que les scènes précédentes ne mentionnent pas de premier séjour, pour ne s'étendre que sur les débuts de la vie apostolique du saint. Contrairement à la *Passio Sancti Saturnini* rédigée au Ve siècle qui place le martyre du saint en 250, les versions postérieures, du IXe siècle, feront de Saturnin le contemporain de saint Jean-Baptiste et l'un des soixante-douze disciples ayant suivi le Christ, envoyé en mission par saint Pierre. C'est cette dernière version, qui eut cours jusque dans la seconde moitié du XVIe siècle, et qui servit à définir le programme de notre tapisserie (Bertrand, 1996).

La tenture de la *Vie de saint Saturnin* intègre, avec une grande modernité, la tradition lissière des tapisseries de chœur qui se multiplient depuis la fin du XVe siècle. Les scènes principales sont encore enrichies de scènes annexes en arrière-plan, mais cette fois-ci avec une cohérence spatiale nouvelle et une multiplication de sujets secondaires. De même, originellement, deux scènes principales étaient tissées sur une même tapisserie, unies par une certaine perspective globale ; la nouveauté ici est de donner un nouvel équilibre à l'ensemble en faisant se répondre les masses des décors, ainsi que les personnages secondaires, et en décentrant quelque peu les principaux groupes de personnages.

En revanche, le cadre architecturé pour chacune des scènes est nouveau, conçu à partir de principes bien assimilés : les pilastres supportent un entablement et non des arcs, les moulurations révèlent une nouvelle attention portée à l'architecture et les grotesques sont organisées avec une aisance, une légèreté et un raffinement remarquables. Auparavant, l'architecture faisait peu ou prou partie des scènes elles-mêmes et ne leur servait pas de cadre. Par la suite, ce principe, rarement utilisé au XVIe siècle, intégrera une sorte « d'alentours » avant la lettre, puis évoluera vers la conception baroque d'un Rubens.

Pour ce qui est du style des scènes proprement dites, la question est plus délicate. Les deux premières pièces semblent encore tributaires de caractères franco-flamands assez nettement marqués, qu'il s'agisse des architectures, de l'intégration des scènes annexes dans des édifices « éventrés », d'un traitement du paysage montueux aux arbres tortueux, ou des personnages eux-mêmes qui ne relèvent pas de nouvelles formes, voire utilisent des poncifs d'attitude comme pour saint Saturnin.

En revanche, dans les deux autres pièces une évolution se fait jour, particulièrement nette dans la magistrale composition du *Martyre de saint Saturnin*. Les personnages prennent vie et acquièrent une présence extraordinaire, notamment pour certains des plus grands personnages secondaires, sans oublier l'élégance, toute toscane, des petits personnages sveltes et mobiles. Les comptes de Semblançay mentionnent des paiements pour Andrea Polastron qui a été identifié au XIXe siècle avec Andrea Sguazella, élève d'Andrea del Sarto, resté en France après le départ de son maître. Cette attribution, longtemps combattue, tend récemment à être confortée grâce à l'acuité du regard de Dominique Cordellier.

Cependant la représentation de l'architecture, certes savante, n'évite pas certaines maladresses et surtout laisse poindre encore un goût gothique bien français, ne serait-ce que dans la baie à remplage de l'église (pièce n° 3) ou l'adjonction incongrue d'un arc-boutant (pièce n° 4) au sein d'un édifice improbable (tant pour son usage que pour son intégration dans la scène et plus encore pour son aspect constructif). Dans le domaine de la tapisserie tout spécialement, les conclusions sont difficiles à établir car la transcription du carton par le lissier peut apporter des modifications. La présence des fleurs au premier plan, par exemple, relève purement de la tradition lissière et ce qui peut apparaître comme une lourdeur n'est pas forcément dû au dessin initial. Peut-on cependant affirmer qu'une seule main ait réalisé l'ensemble des cartons ? Certes, la France, où Polastron/Sguazella a fait l'essentiel de sa carrière, a pu influencer son style, mais il semble bien que nous soyons en présence d'esthétiques quelque peu différentes d'une pièce à l'autre. Par ailleurs, l'adaptation à la technique de la tapisserie est plus claire dans les premières tapisseries que dans la dernière : les principaux visages qui nécessitaient l'expérience d'un lissier particulièrement qualifié sont généralement situés sur une même ligne de tissage, ce qui est plus difficile à définir pour le *Martyre* (des visages importants sont même placés l'un au-dessus de l'autre). Un maître étant généralement entouré d'une équipe, une collaboration pourrait être envisagée.

Enfin, la question du lieu de tissage ne peut être clairement définie. En effet, les lissiers qui s'installent à Tours ont des connexions trop étroites avec Paris pour que l'on puisse apporter une réponse assurée. Ainsi, Jehan Duval, seul lissier pour lequel des marchés sont conservés, résidait à Paris en 1515 lorsqu'il épousa Barbe de Mortaigne, fille d'un maître tapissier parisien dont on trouve trace de la famille à Tours. La grande qualité du tissage, particulièrement frappante dans certaines parties, révèle indéniablement un atelier confirmé qu'il est tentant de fixer à Paris. Mais dans le cadre d'une commande très exceptionnelle, peut-on exclure complètement l'hypothèse du transfert de maîtres lissiers incontestés sur les bords de la Loire, apportant à la fois l'image flatteuse, pour le nouvel atelier, d'une production de grande qualité et la possibilité de former un personnel local ? Cette expatriation temporaire de Parisiens pourrait expliquer que les seules tapisseries tourangelles identifiées par la suite n'aient pas su maintenir la même qualité après le départ des artisans les plus expérimentés. Nous restons cependant dans le domaine de l'hypothèse.

Il est certain en revanche que cette tenture a eu un grand écho, ne serait-ce que pour les tapisseries tourangelles pendant le deuxième quart du XVIe siècle, qui conserveront le rare motif d'entourages architecturés. En 1541, la *Vie de saint Saturnin* est mentionnée dans *La Décoration du pays et duché de Touraine* et est copiée en 1556 pour le compte du chapitre Saint-Maimbœuf d'Angers. Qu'elle soit encore mentionnée en 1780 montre son aura, par-delà les ans.

E V

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page67

Le martyre de saint Saturnin

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page68

*9. Vitraux de la Nativité et de l'Adoration des Mages avec Jacques de Beaune et Jeanne de Ruzé

D'après des modèles de Jean Poyer (documenté de 1465 à 1498, † av. 1504)

Tours, 1490-1500
Verre, plomb
H. 220 ; l. 142 cm (chacun)

PROVENANCE :
Commandés par Jacques de Beaune (Tours, 1445-1527) et sa femme Jeanne de Ruzé : chapelle du château de La Carte, Ballan-Miré (portraits et armoiries). Famille Seillière, vers 1880 : hôtel Kinsky, Paris.

BIBLIOGRAPHIE :
Bossebœuf, 1914, p. 188-199 ; Corpus Vitrearum, 1978, Paris, I, p. 35 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 318 ; Hofmann, 2004, p. 45-46, 189-191 ; Hérold, 2010, p. 151.

Paris, hôtel Kinsky.

Jacques de Beaune, né à Tours vers 1445 et mort à Paris en 1527, poursuit une carrière de financier successivement au service des rois Louis XI, Charles VIII, Louis XII et François Ier et, en 1498, devient également maire de Tours. Vers la fin du XVe siècle, il entreprend des travaux dans son château de La Carte à Ballan-Miré, non loin de Tours. La modernisation d'une chapelle exige son équipement avec deux vitraux qui sont conservés sur place jusqu'à la fin du XIXe siècle avant d'être vendus et réinstallés à l'hôtel Kinsky à Paris vers 1880. Ces deux verrières montrent la Nativité avec Jeanne de Ruzé et l'Adoration des Mages avec Jacques de Beaune en prière. Les attitudes et costumes des personnages ainsi que l'organisation spatiale avec des vues lointaines ouvrant sur des paysages rappellent les compositions de Poyer. La Vierge agenouillée au sol avec les bras ouverts, Joseph appuyé sur une canne et l'Enfant Jésus vêtu d'un lange se retrouvent plus tard de façon analogue dans le *Missel Lallemant* (cat. 110). Le roi de l'Adoration à droite, avec son turban noué de façon complexe, rappelle Joab et Abner dans les *Heures Briçonnet* ou Joseph d'Arimathie et Nicodème dans la Mise au tombeau du *Retable du Liget (cat. 62)*. La Vierge assise sur une selle fait penser à l'art italien cher à Poyer. Dans la Nativité, les pattes du bœuf qui ne reposent sur rien sont, selon Michel Hérold, sans doute une faute de dessin apparue lors de la transposition du modèle sur un carton à grandeur d'exécution. Le travail du peintre-verrier avec les clairs-obscurs subtils paraît étroitement inspiré par Jean Poyer.

M Ho

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page69

10. Médaille de Louis XII

Michel Colombe (vers 1430-vers 1514) et Jean Papillon

Tours, 1499
Or
D. 3,6 cm ; poids 26,83 g
Inscription : « LVDOVIC 'XII' FRANCORV REX MEDIOLANI DVX »
Revers : « VICTOR TRIVMPHATOR SEMPER AVGVSTVS »

PROVENANCE :
Cabinet du roi (Claude Gros de Boze, « Catalogue des médailles modernes d'or et d'argent du Cabinet du roy », 55, XVIIe siècle).

BIBLIOGRAPHIE :
Lambron de Lignim, 1847, p. 262 ; Dauban, 1856 ; Grandmaison, 1870, p. 297-298 ; Roulliet, 1884, p. 21-24 et 69-70 ; Vitry, 1901, p. 351-352, 375-378 ; Mazerolle, 1902-1904, I, n° 4-6, et II, n° 26 ; Blanchet et Dieudonné, 1930, t. 3, p. 11 et 208 ; Pradel, 1953, p. 40-43 ; Beaulieu et Beyer, 1992, p. 157-160 ; Veillon, 1996, p. 32 ; Hochner, 2001, p. 17-36 ; Hochner, 2006, p. 39-43, 91-95 et 113.

EXPOSITIONS :
Paris, 1971, n° 12 ; Paris, 2010-2011, n° 29.

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiques. Série royale, n° 49.

Le programme arrêté par les échevins de Tours et le maire Pierre Morin pour l'entrée de Louis XII initialement prévue en 1499 comprenait la représentation d'un mystère inspiré de la légende du prince grec Turnus, fondateur éponyme de la cité qui assurait détenir une pierre de son tombeau scellée dans le mur du château. Les festivités n'eurent lieu que le 24 novembre 1500 au retour d'Italie du roi et duc de Milan, « vainqueur, triomphateur et toujours auguste » suivant sa titulature à l'antique. Il reçut alors une médaille en soixante exemplaires dans une coupe d'or à couvercle pesant huit marcs commandée à Jean Galant, orfèvre et brodeur attesté dès 1443 à Bourges puis Tours (Verlet-Réaubourg, 1977, p. 253). Un autre orfèvre, Jean Chapillon ou Papillon, qui ne fait peut-être qu'un avec Jean Papillon actif à Troyes en Champagne de 1498 à 1528 (Brault-Lerch, 1986, p. 228-230), fut chargé de la gravure des coins et de la frappe au marteau des médailles du roi « à la devise dudit seigneur, d'un cousté sa face et de l'autre cousté le porc espy, et les armes de ladicte ville dessoubz » sur un modèle du sculpteur Michel Colombe, probablement en terre cuite. Un exemplaire surnuméraire plus léger fut transmis au receveur « pour en rendre compte ». En janvier 1501, Colombe réclamait à Morin paiement pour « le patron des médailles que j'ay fait par votre commendement pour servir à l'entrée dudit seigneur, lequel vault un escu d'or ». Un ordre au receveur de la ville enjoignait enfin de payer les 25 livres tournois, soit 500 sols, dus à Papillon, « plus payez à Michau Collombe, tailleur d'ymaiges, la somme de trois escus d'or vallant C sols, assavoir deus escus pour avoir fait le mousle du harnoys de Turonus pour l'entrée du Roy, et XXX sols pour avoir fait un patron des

pièces d'or données au Roy en ladite entrée ». Inspiré des monnaies au portrait dites testons, frappées pour Louis XII à Milan à l'imitation des Sforza, le buste du roi coiffé d'un mortier broche sur la légende, dans l'axe d'une couronnelle. Mais l'effet de relief et le réalisme des traits fripés contrastent avec les usages monétaires. Au revers, la couronne gemmée distingue le porc-épic furieux susceptible, disaient les bestiaires, de projeter ses piquants au loin, et en fait un emblème royal à l'instar des bannières au porc-épic commandées à Jean Bourdichon pour l'expédition milanaise de juillet 1499. La petite tour de la légende et celles des armoiries municipales (*de sable aux trois tours d'argent*), vues en miroir à l'exergue, évoquent la ville. L'animal aux petits petons passant sur une terrasse rappelle en réduction le dragon du saint Georges sculpté par Colombe en 1508-1510 pour le château de Gaillon (Paris, musée du Louvre), autre preuve de son talent dans le répertoire fantastique, et la fine chemise plissée du roi montre la même attention dans le rendu des étoffes que la Vierge en terre cuite du château de La Carte (Paris, 2010, n° 60), où l'on retrouve le motif du petit ruban noué. La médaille apparaît ainsi comme un condensé de l'art du sculpteur.

I V-P

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page70

11. Médaille de Thomas Bohier

Tours, 1503
Bronze
D. 6,4 cm
Inscription : « THOMAS BOHIER GENERAL DE NORMANDIE »
Revers : « SIL VIENT APOINT »

PROVENANCE :
Cabinet du roi (« Médailles modernes de bronze du Cabinet du roy », Γ.o26, XVIIIe siècle).

BIBLIOGRAPHIE :
Armand, 1883-1887, vol. 1, p. 142-143 ; Heiss, 1890, p. 459-460 ; La Tour, 1894 et 1895 ; Mazerolle, 1902-1904, vol. 2, n° 78-79 ; Hill, 1930, n° 845 ; Jacquiot, 1978, p. 713-714 ; Vellet, 2004.

EXPOSITION :
Paris, 2010-2011, n° 99.

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiques. Série iconographique n° 2020.

L'Auvergnat Thomas Bohier (vers 1465-† 1524) fit carrière dans le service des finances royales. Valet de chambre de Louis XI, maître extraordinaire des comptes de Charles VIII, receveur général des finances de Normandie sous Louis XII, il s'était allié aux Briçonnet par son mariage en 1494 avec Catherine Briçonnet, nièce de l'archevêque. Il succède à un autre oncle par alliance, Pierre Briçonnet, à la mairie de Tours (1497-1498). Dans les environs, il acquiert les seigneuries de Nazelles et Saint-Martin-le-Beau en lisière de la forêt d'Amboise et de Chenonceau, dont il fait reconstruire le château à partir de 1513.
Au lieu de l'écu à ses armes qui figure sur ses jetons (*d'or au lion d'azur au chef de gueules* depuis 1491), le revers de sa médaille montre des armoiries composites, à la fois évocatrices de ses attaches et programmatiques : un *fascé d'or et d'azur* pour la baronnie de Saint-Cirgues en Auvergne, accaparée en 1501, des tours, emblèmes de la ville de Tours, les besants de la finance, et brochant sur le tout le bœuf étymologique des Bohier surmonté des lys royaux, associé à la devise de l'opportuniste « S'il vient à point ». L'inventaire après décès de son fils aîné, Antoine, mentionne un exemplaire coulé en or, digne d'une médaille royale par son poids d'environ 256 g : « Item une medalle d'or de la figure de messire Thomas Bohier general de Normandye, poisant ung marc trois gros, prisee huict vingtz dix livres » (Archives nationales, Minutier central, ét. LXXXVI, liasse 99, avril 1566). Celle-ci ne saurait être une œuvre de Jean de Candida, n'en déplaise au mystérieux auteur de l'en-tête de ma notice de 2010 ! Elle fait partie d'un petit groupe comprenant les médailles de Pierre Briçonnet, devenu receveur général des finances du Languedoc (1503), de François d'Angoulême à la salamandre (1504) et de Louise de Savoie et Marguerite d'Angoulême, des mêmes années, de même module, et où se retrouvent le même type de découpe du buste en accolade et la légende aérée bien détachée du listel. Elles se distinguent en outre du style de Candida par un relief accentué. Ce travail en volume et larges plans suggère un sculpteur de formation, sans doute installé à Tours, au service de la cour d'Amboise.

I V-P

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page71

12. Médaille de Robert Briçonnet

Jean de Candida (attesté de 1477 à 1499)

Lyon, fin 1493-début 1494
Bronze
D. 6 cm
Incription : « ROB BRICONET AR DVX REMEN PRIMVS PAR FRANCIE »
Revers : « MARCET SINE ADVERSARIO VIRTUS »

PROVENANCE :
Ancien fonds du cabinet des Médailles.

BIBLIOGRAPHIE :
Delisle, 1890 ; Heiss, 1890 ; La Tour, 1894-1895 ; Hill, 1930, n° 838 ; Pollard, 1967, p. 273-274 ; Jacquiot, 1978 ; New York-Washington, 1994, p. 121-126 ; Paris, 2010, p. 224-225.

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiques. Série iconographique n° 2008.

La médaille à l'italienne fut introduite en France par des artistes en provenance de Naples : les sculpteurs Pietro da Milano et Francesco Laurana au service du roi René, puis le diplomate Giovanni Filangieri Candida, partisan des Angevins, secrétaire de Charles le Téméraire en 1472 et médailleur amateur. Ce dernier réalise pour le duc et différents personnages de la cour de Bourgogne (Tourneur, 1919 ; Schmutz, 2008-2010) des médailles dont le type et les revers entourés d'une couronne de feuillage à l'antique s'apparentent aux œuvres d'Hermès Flavius de Bonis, dit Lysippe le Jeune, qu'il avait dû croiser dans les cercles humanistes gravitant autour de la curie romaine (Waldman, 2000 ; Wesche, 2008; Pfisterer, 2008). Tombé en disgrâce et brièvement emprisonné à Lille en 1479, Jean de Candida passe au service de Louis XI en 1483. Entre 1486 et 1488, il se signale par un traité défendant les droits de Charles VIII sur le royaume napolitain (Couderc, 1924) et lui dédie une *Histoire de France abrégée* (Tours, bibliothèque municipale, ms. 1038 ; Couderc, 1894 ; Samaran, 1944). Le roi l'envoie en ambassade à Rome auprès du pape Innocent VIII qui le fait protonotaire apostolique en avril 1488 (Porcher, 1921 ; Stein, 1928). Jean de Candida retourne à Rome en 1489, est en Savoie en 1490, puis à nouveau à Rome en 1491 et 1493, et entre au Conseil du roi au moment des préparatifs de la conquête de Naples. Il renoue alors avec l'art de la médaille pour gratifier les conseillers, l'avocat Pierre de Courthardy, Pierre de Sacierges, évêque de Luçon, ou Giuliano della Rovere, futur Jules II, associé à son frère Clemente, évêque de Mende. Jean de Candida était aussi lié à la famille tourangelle des Briçonnet : les frères Jean, receveur des finances de Touraine, Robert (vers 1450-1497), président de la chambre des enquêtes au Parlement de Paris, et Guillaume le futur cardinal, conseiller du roi, devenu évêque de Saint-Malo en 1493, ainsi que le fils de celui-ci, Denis, évêque de Toulon. À Robert Briçonnet, il avait offert une première médaille le montrant en costume de magistrat (Paris, 2010, n° 98), pourvue d'un sobre revers épigraphique dans le style des monuments de la Rome antique. La citation du *De Providentia* de Sénèque (« Le courage languit sans adversaire »), pendant du revers de la médaille de Sacierges (*Domat omnia virtus*, d'après l'épitaphe du condottiere Braccio da Montone par Leonardo Bruni), révèle sa culture humaniste. Candida remanie le droit en vue d'une seconde médaille de Briçonnet célébrant l'élection à l'archevêché de Reims qui le fait premier pair de France le 14 novembre 1493. Il porte désormais le rochet et une large tonsure, et la légende, reprise pour faire apparaître la nouvelle titulature, déborde à l'exergue. La lettre de remerciement de l'archevêque a été publiée en 1514 avec les papiers de son secrétaire Guillaume de La Mare : « Robert, etc., à Jean de Candida, excellent ambassadeur et historien et le plus accompli de notre époque dans l'art de la sculpture et du modelage : Très Cher Ami, Nous avons reçu tes trois lettres, le sceau à notre effigie et la médaille en argent, auxquels il ne manque que le souffle, tant tu m'a figuré vivant. Je sais ton intention : tu veux que notre amitié se poursuive après la mort et perdure dans la mémoire des hommes. Cela m'est agréable aussi. Mais ne t'en soucie pas : j'y veillerai avec le plus grand soin. Salut. » (texte latin dans Delisle, 1890). De cette médaille, seuls sont conservés des exemplaires en bronze. I V-P

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page72

13. Livre d'heures de Jehan Boudet

Tours, vers 1475
Parchemin
H. 19,5 ; l. 14,5 cm
293 feuillets

PROVENANCE :
Jehan Boudet, contrôleur des finances de la maison d'Orléans, † 1493 ; vente Londres (?) 27 février 1873, lot 18 ; Paris, galerie Les Enluminures.

BIBLIOGRAPHIE :
La Tour, 1894 et 1895 ; galerie Les Enluminures, catalogue 4/1995, p. 6-10 ; galerie Les Enluminures, catalogue 6/1997, p. 54 ; Charron, 2005, p. 45-56 ; Charron, 2007, p. 117-129.

Tours, bibliothèque municipale. Ms. 2285.

Ce livre d'heures à l'usage de Rome, entré dans les collections de la bibliothèque municipale de Tours en 1997, possède un calendrier parisien rédigé en français et des litanies en lien avec les diocèses de Tours et d'Angers. On y relève ainsi la présence des saints Gatien, Lidoire et Perpet aux côtés des saints Aubin, Maur, Maurille et René. Les mots anagrammatiques apposés par deux fois dans le manuscrit (« I[I]VA DE BONHET », f°s 31, 45) camouflent, suivant un usage désormais bien repéré chez les notaires et secrétaires royaux de la seconde moitié du XVe siècle (Charron, 2007), le patronyme de son commanditaire, Jehan Boudet. Fils de Michau Boudet, marchand fournisseur de la cour de Blois, il commence sa carrière vers 1470 comme contrôleur de la chambre aux deniers de Marie de Clèves pour la poursuivre auprès de son fils Louis d'Orléans, futur roi Louis XII, comme contrôleur général de ses finances. Au moment de la Guerre folle, il suit son maître dans son exil breton et disparaît en 1493 sans avoir rejoint la Touraine.

La réalisation de son livre d'heures peut être située aux alentours de 1475 dans la ville de Tours en raison des schémas formels et du langage stylistique qui y sont développés. L'enlumineur, demeuré anonyme, possède une bonne connaissance des œuvres de Jean Fouquet et de son atelier dont il reprend à la fois certains procédés techniques (rehauts d'or posés en hachures serrées et croisées, or liquide marquant les volumes), une partie de la palette (dont le mauve des lointains) et certaines compositions. Il emprunte ainsi le schéma de son Annonciation (f° 46) aux *Heures Robertet* (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M 834, f° 29) ou celui de sa Déposition (f° 19 v°) à la pietà de Nouans-les-Fontaines. Prenant place aux côtés des traditionnelles bordures ligériennes semées de fleurettes et d'acanthes bleues et or qu'accompagnent des êtres hybrides, certains encadrements et ornementations de marges combinent des motifs plus contemporains. C'est ainsi le cas dans l'Annonciation dont l'encadrement associe le décrochement en trompe l'œil inauguré par Jean Fouquet dans les *Heures Chevalier* (Chantilly, musée Condé, vers 1452-1460) à la lourde structure évoquant les portails sculptés proposée par le Maître du missel de Yale dans les *Heures de Louis de Laval* (Paris, BnF, ms. lat. 920, 1470-1475). L'origine tourangelle de cette œuvre est à nouveau confirmée par certaines marges où prennent place des motifs en trompe l'œil (fleurs, crânes) qui se retrouvent à la même époque dans d'autres livres d'heures produits à Tours, à l'instar des *Heures de Philippe de Commynes* (Londres, British Library, ms. Harley 2863) ou des *Heures de Pierre de Champagne* (galerie Tenschert, cat. XXXI, 1993-1994).

P C

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page73

F° 46

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page74

14. Vitraux de la cathédrale de Tours Vierge à l'Enfant, l'archevêque Jean Bernard et saint Jean l'Évangéliste

Tours, vers 1460-1465
Verre et plomb, grisaille et jaune d'argent. Pièces montées en chef-d'œuvre.
H. 206 ; l. 55 cm (chaque lancette)
Classé monument historique en 1862

BIBLIOGRAPHIE :
Raulin, 1936 ; Raulin, 1940 ; Frachon-Gielarek, 2003.

Tours, cathédrale Saint-Gatien, baie 119, 1re et 2e lancettes.

Ces deux lancettes sont situées dans la galerie sous la rose du bras nord du transept de la cathédrale de Tours. Les figures ne sont pas à leur emplacement d'origine, elles proviennent des baies hautes de la nef et ont été installées et regroupées dans la galerie – moyennant quelques ajustements – avec deux autres cortèges de personnages, à la fin du XVIIIe ou au début du XIXe siècle.

La série de Jean Bernard constitue un ensemble homogène, réparti dans quatre lancettes : l'archevêque et son saint patron, Jean l'Évangéliste, l'évêque saint Lidoire, dont Jean Bernard se disait l'arrière-petit-neveu, et une suite de chanoines, tous invoquant la Vierge Marie et l'Enfant Jésus vers lesquels ils se prosternent. Ils ont été probablement réalisés pendant le ministère de l'archevêque, entre 1441 et 1466, date de la mort du prélat.

Issu d'une famille noble, Jean Bernard (né à Écueillé, en 1386, et mort à Tours, en 1466) était le frère d'Étienne Bernard, conseiller de Charles VII et oncle de Guy, évêque de Langres. Après avoir été trésorier de la cathédrale de Tours, maître des requêtes de l'hôtel du roi, doyen puis archidiacre du chapitre d'Angers, ensuite nommé, en 1441, chancelier d'Anjou par le roi René, il devint la même année archevêque de la cathédrale de Tours. Il contribua à l'édification du portail et à la dernière travée de l'édifice. Il figure ici déjà âgé, ce qui laisse supposer qu'il fit cette donation au moment de l'achèvement des travaux, vers 1460-1465.

Les personnages se tiennent sous des dais d'architecture, circonscrits par la forme trilobée des lancettes, et se détachent sur une tenture damassée alternativement rouge et bleue. La Vierge à l'Enfant, nimbée et couronnée, drapée d'un manteau bleu, est représentée en pied, tandis que l'archevêque donateur est agenouillé, les mains jointes en prière devant un autel recouvert d'un damassé vert et sur lequel est posée une bible ouverte, la croix pastorale à ses côtés. Coiffé d'une mitre blanche galonnée d'or et ornée de broches rouges, anneau pastoral passé au majeur, il porte une aube blanche et une chape pourpre damassée, galonnée d'un orfroi perlé et décoré de broches rouges. Derrière lui se tient Jean l'Évangéliste, nimbé de jaune, vêtu d'un manteau rouge et portant un calice.

L'exécution de cet ensemble est de très grande qualité, empreinte d'élégance et de délicatesse pour les visages, servie par une habile distribution des couleurs, des lavis, des traits et relevée de jaune d'argent. Des broches montées à l'origine en chef-d'œuvre, il n'en subsiste qu'une seule, sans plombs de casse, sur le manteau de la Vierge.

Nous sommes en présence d'une œuvre de peintre, de très grand talent, qui a pu travailler dans l'environnement de Fouquet, dont on rappellera que Jean Bernard était l'un des commanditaires.

N F-G

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page75

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page76

15. Buste d'évêque en bois

Dernier tiers du XVe siècle (1470-1490) ?
Bois (noyer ?), traces de polychromie
H. 18 ; l. 14 ; ép. 7 cm

PROVENANCE :
Collection du chanoine Robert Fiot, vicaire général du diocèse de Tours ; déposé à la cathédrale Saint-Gatien.

BIBLIOGRAPHIE :
Tours, 1952, p. 73.

Tours, collections de l'Association diocésaine.

Évêque en chape (détail), Limeray, église Saint-Saturnin

L'origine de ce petit buste est inconnue, tout comme sa datation et sa destination primitive. La sculpture a été coupée de manière oblique dans sa partie basse. Cette dernière devait être très abîmée comme en témoignent, dans la partie conservée, les importantes traces des attaques d'insectes à larves xylophages qui ont notamment fait disparaître des pans entiers de la surface sculptée. On relève cependant encore quelques traces de polychromie (blanc-rose sur le cou et le visage, vert et bleu sur fond or dans la mitre, rouge sur le manteau). En dépit de ces altérations, la partie supérieure de cette statuette fragmentaire est bien conservée. Elle devait être adossée puisque son arrière n'est pas entièrement achevé et que les fanons se perdent dans la matière du dos à mi-hauteur du revers. Celui-ci ne semble pas avoir été évidé. Est-ce parce que la sculpture était originellement coupée à la taille ? Dans cette hypothèse (comme dans celle d'une sculpture en pied ultérieurement coupée) sa destination et sa fonction restent inconnues (retable, décor d'une chapelle ?).

Le col, la mitre et, surtout, le visage du personnage montrent une très bonne qualité de sculpture, ce qui a conduit les services de l'Inventaire général à la dater du XVIIe siècle. C'est pourtant bien à l'ambiance de la Touraine du XVe siècle qu'il convient de la rattacher ainsi que le considérait Paul Vitry dans une lettre au propriétaire du 10 mai 1940. Le visage est ainsi une œuvre remarquable par ses qualités techniques et cette physionomie particulière qui ne verse pas dans l'anecdotique ou le trivial. Des qualités similaires ont été remarquées dans la sculpture en pierre de l'évêque en chape déposée dans l'église Saint-Saturnin de Limeray, datée généralement de la même période et partiellement restaurée par l'abbé Jean-Henri Blaive (1830-1902). La parenté de ces deux œuvres est particulièrement frappante et remarquable si l'on considère le traitement des yeux cernés de ces personnages, leurs rides naso-labiales ou la manière étonnamment proche de figurer les plissements du cou. Tous ces rapprochements conduisent à conforter une datation de la statuette en bois de Saint-Gatien dans le dernier tiers du XVe siècle et probablement vers 1470-1490.

J-M G

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page77

16. Missel à l'usage de la cathédrale de Tours

Tours, vers 1500
Parchemin
H. 42,8 ; l. 30,7 cm
317 feuillets

PROVENANCE :
Abbaye de Marmoutier, 1742.

BIBLIOGRAPHIE :
Dorange, 1875, p. 97-99 ; Collon, 1900, p. 131-133 ; Leroquais, 1924, t. III, p. 237-238, n° 821 ; Limousin, 1954, p. 61 ; Dinzart, 1996, p. 21-37 ; Lalou et Rabel, 1997, p. 129.

EXPOSITION :
Tours, 1952, n° 40, p. 46.

Tours, bibliothèque municipale. Ms 190.

Ce missel commandé pour la cathédrale de Tours possédait à l'origine un important ensemble d'initiales historiées dont peu ont échappé à la découpe. Une inscription terminale, certainement destinée au paiement des copistes et des enlumineurs, récapitule à la fois le nombre de cahiers et le nombre de lettres enluminées, classées selon leur type et leur taille. Des vingt-cinq lettres historiées n'en subsistent que quatorze et « la paterne a deux plains feuillets », c'est-à-dire la représentation de Dieu le Père face au Christ en croix qui devait introduire le canon de la messe après l'actuel feuillet 139, a également disparu. Le texte sur deux colonnes, aux petites capitales rehaussées d'une touche de peinture jaune qui se retrouvent dans certains manuscrits copiés par des scribes tourangeaux (*Missel à l'usage de Saint-Martin de Tours*, cat. 19), est accompagné de bordures ornées d'acanthes bleues et or et de fleurs et de fruits représentés au naturel sur lesquels sont inscrits des oiseaux et des êtres hybrides. La surface cloisonnée de ces marges en forme de damiers, de chevrons, de triangles, ou bien encore de fleurs de lys pour accompagner le suffrage et l'image de saint Louis, renvoie à des pratiques tourangelles bien connues chez Bourdichon (*Livre d'heures de Montserrat*, cat. 39) et répandues chez ses suiveurs (*Heures à l'usage de Rome*, Francfort-sur-le-Main, Museum für Angewandte Kunst, ms. L.M. 48 ; *Heures à l'usage de Rome*, New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.348, f°s 263, 265, 266) comme dans le milieu parisien (Maître François).

Confiée au jeune Bourdichon par Raymond Limousin, la réalisation de ce missel a donné lieu à une organisation plus complexe et devant être précisée. Deux mains apparaissent dans les images conservées, la première étant en lien avec l'art de Bourdichon, sans être pour autant

F° 188

celle du maître, alors que la seconde relève d'une autre tradition. Le premier artiste, auquel revient la majorité des images, se caractérise par des personnages masculins au canon court et trapu et aux visages charnus, marqués par les rides, relevant du répertoire bourdichonesque. La Vierge, en revanche, qui présente des yeux battus et des traits épais, en est fort éloignée. Les quelques citations renvoient pour l'Adoration des Mages et la Naissance de la Vierge au *Missel de Jacques de Beaune* (Paris, BnF, ms. lat. 886), œuvre prestigieuse fécondante dont les types se retrouvent dans nombre de manuscrits tourangeaux du début du XVIe siècle. Au second artiste revient la Résurrection du Christ (f° 114), saint Gatien (f° 188) et saint Maurice et ses compagnons (f° 248). La palette lumineuse, les formes plus allongées et sinueuses des corps comme la posture hanchée de saint Maurice et les motifs des armures ou des casques renvoient au vocabulaire de Jean Poyer, sans toutefois que l'on puisse pousser plus avant les rapprochements.

P C

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page78

*17. L'évêque Charles de Martigny, présenté par un groupe de saints, en prière devant la Vierge

Jean Bourdichon (vers 1457-1521)

Tours, avant 1494
Parchemin
H. 15 ; l. 10 cm
2 feuillets

Provenance :
Charles de Martigny, évêque d'Elne (ses armoiries en M. 2 A r°) ; ancienne collection William Beckford of Fonthill ; Lady Marie Louise Douglas Hamilton, Marchioness of Graham, descendante du précédent ; vente Sotheby's, 8 juin 1926, lot 485 ; acquis à cette vente par Calouste Gulbenkian.

Bibliographie :
Avril, 2003, p. 192, fig. 1 et 2 ; Backhouse, 2005, p. 7 et 8, fig. 1. 9 ; Avril, 2006, p. 45-57 et 603-605.

Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian. M. 2 A et B.

Les deux feuillets originaux de cet ensemble (M. 2 A et B) constituaient à l'origine un petit diptyque introduisant la prière *Obsecro te* dans le livre d'heures d'un prélat français de la fin du xve siècle, Charles de Martigny, évêque d'Elne, puis de Castres. L'identité du personnage peut être établie avec certitude grâce à ses armes peintes à pleine page, en recto du premier feuillet. Juriste expérimenté, Charles de Martigny avait été remarqué par le roi Louis XI qui le chargea de missions diplomatiques délicates auprès du roi d'Angleterre Édouard IV entre 1477 et 1480. Sa faveur à la cour se maintint sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII et il cumulait dès 1485 les revenus de sa charge épiscopale avec ceux de la grasse abbaye normande de Saint-Étienne de Caen. Très introduit à la cour, il fit appel pour l'illustration de son livre d'heures à Jean Bourdichon, auquel sont attribuables sans le moindre doute les trois compositions peintes des feuillets M. 2 A et B, la page héraldique et le diptyque qui fait suite. Dans cette série, qui forme un tout solidaire, Bourdichon s'inspire, à l'évidence, d'un dispositif mis au point une quarantaine d'années auparavant par son maître, Jean Fouquet, dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (Chantilly, musée Condé) : comme le trésorier de Charles VII, Martigny est portraituré avec soin et précision, agenouillé en prière devant la Vierge. Il est introduit auprès de celle-ci par quatre saints, saint Jean-Baptiste, saint Étienne, une sainte martyre probablement identifiable avec sainte Eulalie, patronne du diocèse d'Elne, et sainte Anne. Cette multiplication des patronages se retrouvera par la suite dans les diptyques de dévotion, de conception analogue, où Bourdichon a mis en scène le roi Louis XII (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 79a) et la reine Anne de Bretagne (Paris, BnF, ms. lat. 9474, f° 3). La place exceptionnelle donnée aux attributs héraldiques du commanditaire rappelle une autre œuvre de Fouquet, contemporaine des *Heures Chevalier*, les *Heures de Simon de Varie* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 7), dont le diptyque de dévotion initial, englobé entre deux pleines pages contenant les armes du destinataire, apparaît comme un modèle possible de celui des *Heures de Charles de Martigny*. À la différence de Fouquet cependant, qui installe volontiers ses personnages dans des architectures élaborées, Bourdichon représente les siens dans une ambiance sans référence spatiale précise, se détachant sur fond de ciel (Martigny, Louis XII), ou sur fond paysager (Anne de Bretagne).

Trois autres miniatures, conservées au Fitzwilliam Museum de Cambridge, proviennent du même livre d'heures et permettent de se faire une idée plus précise du manuscrit. Elles représentent l'Arrestation du Christ, la Pentecôte et la Messe de saint Grégoire (Marlay Cuttings, Fr. 4, Fr. 5 et Fr. 6). La seule pleine page de cette série est la Messe de saint Grégoire. Bien que moins travaillée que celles du diptyque de Lisbonne, cette miniature présente tous les caractères du style de Bourdichon. Elle est délimitée par un cadre en relief feint, cher à l'artiste, portant, en caractères épigraphiques rouge sombre, le début de l'antienne *Summe sacerdos*. Le commanditaire, en simple surplis cette fois, apparaît dans la partie gauche de la miniature, assistant à la scène miraculeuse.

Étant donné l'exceptionnelle longévité de l'artiste et de son commanditaire, il serait malaisé de dater ces miniatures, si quelques éléments de la carrière de Charles de Martigny, croisés avec l'examen stylistique, ne permettaient de cerner la période probable d'exécution du manuscrit. On remarque parmi les saints qui

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page79

introduisent le prélat auprès de la Vierge, le protomartyr saint Étienne, dont la présence ne peut s'expliquer qu'après 1485, année où l'évêque d'Elne fut nommé abbé de Saint-Étienne de Caen. La jeune martyre tenant une palme, derrière sainte Anne, est très probablement sainte Eulalie, patronne du diocèse d'Elne, ce qui fournit un terminus pour la commande du livre d'heures, Charles de Martigny ayant échangé le siège épiscopal d'Elne pour celui de Castres en 1494. Il faut probablement dater ces miniatures vers cette dernière date, qui correspond à ce que l'on connaît de l'évolution du style de l'artiste. Par son ton déjà monumental, la limpidité de la gamme colorée et la claire articulation des personnages, le « diptyque » Gulbenkian marque l'attachement indéfectible de Bourdichon à la vision épurée de son maître Fouquet, tout en annonçant les développements ultérieurs auxquels donneront lieu les grandes commandes royales de l'extrême fin du XVe siècle et du début du siècle suivant.

F A

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page80

18. Missel et pontifical

Enlumineur rouennais et Maître de Claude de France

Rouen, fin du XVe siècle ; Tours, vers 1515-1520
Parchemin
H. 25 ; l. 18 cm
A-G + 314 p
Reliure de veau jaspé, filets et fers dorés, tranches dorées (XVIIIe siècle).

PROVENANCE :
Acheté le 20 décembre 1782 par Gayet de Sansale, bibliothécaire de la Sorbonne (fol. B) ; bibliothèque de la Sorbonne ; saisie révolutionnaire.

BIBLIOGRAPHIE :
Leroquais, 1937, t. II, p. 168-169, t. IV, pl. CXXVII-CXXVIII ; Hesbert, 1957, p. 481-482 ; Samaran et Marichal, 1959-1985, t. III (1974), p. 638 ; Wieck, 2010, p. 287.

Paris, Bibliothèque nationale de France. Ms. lat. 10578.

Dans son état actuel, ce manuscrit est composé de deux ensembles bien distincts. La partie la plus ancienne est un *Missel des grandes fêtes* (p. F-G et 99-314). Son usage s'apparente à celui du diocèse de Rouen, où il fut écrit et enluminé à la fin du XVe siècle pour un personnage dont les armes restent non identifiées. Une partie de *Pontifical* est insérée dans ce *Missel*, entre les deux premiers feuillets (p. 1-98). Ce *Pontifical* est plus récent, vers 1515-1520, et a été décoré par le Maître de Claude de France. Il porte les armes d'Antoine de La Barre, abbé de Sainte-Catherine de Rouen, de Saint-Martin de Tours en 1518, évêque d'Angoulême de 1524 à 1527, puis archevêque de Tours de 1528 à 1547 : *d'argent, au chevron de gueules accompagné de trois étoiles d'azur, au chef d'or et à la bordure engrêlée de sable sur le tout*. L'écu est surmonté d'une croix archiépiscopale vraisemblablement surpeinte sur une crosse épiscopale ou abbatiale qui fut modifiée quand le prélat devint archevêque, à moins que ses armes n'en remplacent d'autres. Même si le *Missel* est à l'usage de Rouen, ville dans laquelle Antoine de La Barre a occupé une charge abbatiale, il n'est pas certain que le montage actuel du manuscrit puisse lui être attribué. La première page du *Pontifical* présente en effet de larges traces d'abrasion indiquant que ce feuillet est resté un certain temps sans reliure. L'insertion du *Pontifical* dans le *Missel* ne pourrait dater que du XVIIIe siècle, quand celui-ci a reçu une nouvelle reliure. Certaines des marges botaniques sont très proches de celles réalisées par Bourdichon dans d'autres manuscrits. On peut ainsi comparer la première page du *Pontifical* avec un décor extrêmement proche des *Heures Rothschild* de Waddesdon Manor (Buckinghamshire, ms. 20, f° 17 ; voir Herman, 2011, p. 223). Quant aux petites miniatures représentant les évangélistes, leurs modèles dérivent de celles équivalentes dans le *Livre de prières de Claude de France* (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.1166). Durant sa période rouennaise, Antoine de La Barre a commandé à un artiste normand un *Recueil de chants royaux* portant aussi ses armes (BnF, ms. fr. 2205). Il semble cependant avoir particulièrement apprécié le Maître de Claude de France. Outre le *Pontifical* de la BnF, il lui a commandé le *Lectionnaire* de la Houghton Library de Harvard, Cambridge, vers 1510-1515 (MS Typ. 252) ; bien qu'effacées, ses armes se devinent en effet au bas de l'encadrement de la scène de l'*Annonciation* (f° 33 v°). On peut encore citer un autre *Pontifical*, possédé au XIXe siècle par Alfred de Vaulabelle, à Dijon (Daguin, 1921). Le cas du *Diurnal à l'usage de Tours* (BnF, ms. lat. 762) portant les armes d'Antoine de La Barre surmontées d'une crosse archiépiscopale est plus compliqué, car présentant des liens tant avec le Maître de Claude de France qu'avec l'entourage de Jean Poyer.

M He

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page81

De crismandis in fronte.

Pontifex iunctis ante pectus manibus/stans sine mitra, cõfirmãdo genu flexo/dicit.

Si vnus sit solus. Spiritus sanctus superueniat in te, & virtus altissimi custodiat te a peccatis. ℟. Amen.

Deinde signans se episcopus manu dextra a fronte ad pectus signo crucis dicit.

Vsus. Adiutorium nostrum in nomine domini. ℟. Qui fecit celum & terram.

Vsus. Domine exaudi orationem meam. ℟. Et clamor meus.

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page82

19. Missel à l'usage de Saint-Martin de Tours

Maître du missel de Yale (Maître du Mamerot de Vienne), actif à Tours entre 1468 et 1475

Tours, vers 1470
Parchemin
H. 34 ; l. 23,2 cm
315 feuillets

PROVENANCE :
Abbaye Saint-Martin de Tours.

BIBLIOGRAPHIE :
Dorange, 1875, p. 97-99 ; Collon, 1900, p. 139-140 ; Leroquais, 1924, III, n° 631 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 154.

Tours, bibliothèque municipale. Ms. 194.

Commandé par l'abbaye de Saint-Martin de Tours, ce missel fait partie de la production courante des ateliers de copistes tourangeaux de la fin du XVe siècle. À côté des traditionnelles lettrines filigranées ou fleuries apparaissent des lettres capitales relevées d'une touche de jaune et des demi-bordures plus spécifiquement tourangelles, composées d'acanthes bleues et or associées à un fin réseau de vignettes semées de fleurs. En ouverture du Canon de la messe a été inséré un bifolio indépendant (entre les 14e et 15e cahiers), où sont représentés la Crucifixion et Dieu le Père en majesté entouré des symboles des évangélistes. Réalisées sur un parchemin plus fin que la copie du texte, ces deux images gardent les traces de leur utilisation répétée par la communauté monastique de Saint-Martin. Ainsi, l'angle inférieur du feuillet gauche est usé au point que l'ornementation a disparu et l'angle du feuillet droit est manquant. Le baiser rituel de l'officiant au pied de la croix a également laissé des traces qui ont migré, par contact, sur le folio opposé au pied de la figure de Dieu (Rudy, 2010).

Ces deux images peuvent être rendues au Maître du missel de Yale dont on reconnaît les personnages aux traits épais et aux corps massifs, les drapés traités en larges aplats mais également la palette éteinte composée de mauve mêlé de gris, d'un rose aux tonalités très douces et d'un vert olive très caractéristique. Proche des images du *Des cas des nobles hommes et femmes* de Boccace (BnF, ms. fr. 227) commandé au maître avant 1468 par Jeanne de France, sœur de Louis XI et duchesse de Bourbon, mais d'une moindre qualité picturale, l'œuvre peut être située dans les mêmes années. Si les contacts répétés du Maître du missel de Yale avec l'atelier berruyer de Jean Colombe (Sébastien Mamerot, *Histoire des neuf preux et des neuf preuses*, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2577-2578) et leurs commanditaires de la maison de Bourbon ont amené à supposer une localisation de son atelier à Bourges (Plummer et Clark, 1982), les commandes tourangelles, par leur nombre et la modestie relative de leur exécution, tendent plutôt à le situer dans la ville de Tours (Saint-Pétersbourg, bibliothèque de l'Académie des sciences, ms. O.104 ; Épinal, bibliothèque municipale, ms. 100 ; BnF, ms. lat. 1179). De plus, ainsi que le remarquait Nicole Reynaud en 1993, ses citations répétées de Jean Fouquet, dont les *Heures d'Étienne Chevalier*, signalent une proximité avec les œuvres qui ne peut bien se comprendre que par une implantation tourangelle.

P C

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page83

F^os 129 v° –130

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page84

20. Vierge à l'Enfant des Carmes de Tours

Tours, début du XVIe siècle (?)
Ronde-bosse polychromée fragmentaire
Tuffeau
Taille primitive estimée légèrement supérieure à la nature

PROVENANCE :
Découverte en 1968 par le Centre d'archéologie urbaine de Tours ; dévolue au musée de la Société archéologique de Touraine de l'hôtel Goüin.

BIBLIOGRAPHIE :
Bull. SAT, 1968 ; Rolland, 1990.

Tours, musée des Beaux-Arts.

Au début de l'année 1968, à l'occasion des travaux de construction des nouveaux bâtiments de la faculté de lettres, cent soixante-dix-sept fragments sculptés ont été retrouvés en remploi sur toute la hauteur de la maçonnerie du mur de refend d'une cave. Situé à l'angle nord de la rue des Tanneurs et de la rue Paul-Louis Courier, le bâtiment se trouvait dans l'emprise du couvent des Carmes qui se développait au nord de l'église conventuelle. Cette église, dite des Trois-Marie sous l'Ancien Régime et devenue l'église paroissiale Saint-Saturnin après 1824, avait remplacé une première chapelle (Notre-Dame-de-Pitié), desservie par les Carmes après leur installation près de Châteauneuf au début du XIVe siècle (en 1324 vraisemblablement). La faveur de Louis XI et, à sa suite, de ses courtisans (dont Jean de Bueil) a ouvert une période de prospérité qui se traduisit par un renouvellement monumental durant les décennies 1470 et 1480 (église, bâtiments conventuels et cloître) et qui perdura une partie du XVIe siècle (Oury, 1911, et Mabire La Caille, 1981).

Quatre groupes peuvent être reconnus dans ces fragments : la Vierge à l'Enfant, saint Michel terrassant le dragon (de dimensions voisines de celles de la Vierge), un carme agenouillé et un personnage portant un manteau fleurdelysé et un col d'hermine (originellement d'une hauteur évaluée à 1,1 mètre). Ces sculptures ont été brisées une première fois très vraisemblablement à la Révolution, comme l'indique le bûchage systématique des fleurs de lys, puis une seconde fois afin de fournir des moellons de construction. Si leur attribution au décor du couvent est très vraisemblable en raison de l'emplacement de leur découverte et de la présence d'un carme parmi les personnages représentés, l'historique antérieur à leur invention et leur datation ne reposent sur aucune documentation.

Bien que très fragmentaire, cette Vierge à l'Enfant révèle une grande qualité d'exécution. Elle maintient l'Enfant latéralement sur sa hanche, sa main gauche soutenant les jambes de ce dernier alors que sa main droite, disparue mais rapportée dès l'origine par tenon et mortaise, pouvait tenir un attribut. Le Christ est vêtu d'une tunique courte et la Vierge revêt un manteau qui devait former un voile sur sa tête et est retenu par un lien noué devant son buste. Ces fragments sont également remarquables en raison de leur riche polychromie d'origine (partiellement couverte des restes d'au moins deux surpeints) de motifs *a sgraffito* imitant une étoffe plissée de fils blancs et d'or. Ce rendu de riches étoffes est peut-être à mettre en rapport avec l'ampleur prise par la production de soieries vers 1500 à Tours où une centaine de métiers battant étaient en activité. Tous les aspects techniques du groupe, jusqu'à la forme de l'évidement ménagé dans son dos, conduisent à l'apparier avec le saint Michel, sans que l'on puisse affirmer que ces deux sculptures aient fait partie d'un même ensemble.

O R et J-M G

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page85

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page86

21. Dais provenant du portail central de la cathédrale

Tours, vers 1470
Pierre calcaire et verre
H. 81 ; l. 70 ; ép. 50 cm

Provenance :
Provient du portail central de la cathédrale de Tours ; donné le 25 juillet 1866 à la Société archéologique de Touraine.

Bibliographie :
Palustre, 1871, n° 335 ; Corbineau, 1967, nos 15 et 15 *bis* ; Aracil, 1984, p. 8-13, 36.

Tours, collections de la Société archéologique de Touraine, prêt du conseil général d'Indre-et-Loire. HG 866.018.0011.

Ce dais sculpté, datant des années 1465-1475, provient de la façade de la cathédrale Saint-Gatien où il surmontait l'un des trois ébrasements intérieurs du portail central. Les lourds travaux de restauration menés au frontispice de la cathédrale à partir du milieu du XIXe siècle ont en effet conduit au remplacement de nombreux dais des voussures et des portails, vandalisés en 1562 et en 1793 (Lelong, 1995). Les dais couvrant actuellement les ébrasements du portail central sont des copies issues de ces restaurations. Des originaux aux dispositions voisines à celui de la Société archéologique de Touraine sont encore présents dans les portails latéraux bien qu'ils lui soient peut-être postérieurs d'une quinzaine ou d'une vingtaine d'années (Rapin, 2003 ; Rapin et Noblet, 2001). Ce dais illustre de manière éclatante l'extrême virtuosité technique atteinte par les lapicides de la fin du Moyen Âge. Le dessous est composé de quatre petites voûtes et le pourtour du registre inférieur est orné de quatre gâbles miniatures légèrement incurvés dont les rampants sont décorés de petites feuilles de chou frisé et, pour l'un d'eux, d'un fleuron. Derrière ces gâbles du registre inférieur se dessinent des triplets de lancettes alors que des contreforts en nette saillie et ornés de pinacles séparent les deux gâbles et chacune des faces du dais. Le registre supérieur, plus ajouré, est constitué de petites baies rectangulaires au décor flamboyant de mouchettes et soufflets et d'arcs-boutants miniatures à plusieurs volées assez finement décorées. Deux autres dais exactement semblables quoique moins bien conservés se trouvaient déposés jusqu'à récemment dans l'aile occidentale du cloître de la Psalette de la cathédrale.

Une telle exploitation des effets de la microarchitecture n'est pas atypique à la fin du Moyen Âge. Cependant, l'insertion très précieuse et d'une virtuosité extrême de fines plaques de verre peintes à grisaille derrière les arcatures du premier registre est ici tout à fait remarquable. Le procédé voisin du refouillement de plaques d'ardoise depuis le lit d'attente de l'assise est présent dans d'autres dais de Saint-Gatien et se retrouve dans différents édifices depuis le début du XVe siècle jusqu'au début du XVIe siècle (Bois-Sire-Amé, Nantes, Rouen, Saintes, Bourges…). À Tours cependant, le remplacement de l'ardoise par du verre, peint de motifs géométriques en grisaille, marque une étape supplémentaire dans la surenchère technique et la subtilité décorative. C'est d'ailleurs cette procédure précise que Jean Fouquet décrit avec une remarquable acuité dans la célèbre enluminure représentant la construction du temple de Salomon des *Antiquités judaïques* (Guillouët, 2012).

J-M G

tours1_p1_87_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:30 Page87

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page88

L'architecture
et son décor

Jean Poyer, *Lazare et le mauvais riche*,
Heures du Tilliot, cat. 66

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page89

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page90

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page91

Les débuts de l'architecture
de la Renaissance à Tours

Jean Guillaume

L'architecture flamboyante est plus vivante et inventive que jamais à Tours au début du XVIe siècle : la façade de la cathédrale ou la maison en brique et pierre de Pierre du Puy (dite de Tristan) le prouvent assez. Pourtant nous n'y ferons pas allusion car nous voulons seulement observer, de plus près qu'on ne l'a fait jusqu'ici, les premiers signes d'un intérêt pour des formes nouvelles venues d'Italie, qui semblaient antiques et bénéficiaient ainsi du prestige attaché au monde romain. Nous ne retiendrons même que quelques œuvres encore visibles aujourd'hui, celles qui témoignent le plus clairement des changements survenus en une vingtaine d'années[1].

La tour nord de la cathédrale

Les formes « antiques » apparaissent à Tours en haut de la tour nord de la cathédrale[2] (fig. 1). Au-dessus de l'étage occupé par les cloches, construit de 1489 à 1499, le chapitre élève dans les premières années du XVIe siècle un tambour octogonal couvert par une coupole surmontée d'un lanternon auquel on accède par l'« escalier royal » logé dans une cage transparente placée au centre de l'octogone[3]. La coupole du lanternon porte à l'intérieur une inscription qui donne la date d'achèvement de « ce noble et glorieux édifice » : 1507. Elle se termine par un monogramme formé d'un M et d'un F qui pourrait être la signature de Martin François, qualifié de maître des œuvres de la cathédrale dans un texte de 1515[4]. Mais celui-ci n'est pas nécessairement l'auteur du projet, ayant pu travailler à partir d'un dessin dû à un « curieux d'architecture » ou à un des artistes italiens ramenés de Naples par Charles VIII. Dans les deux cas, un membre du chapitre intéressé par les nouveautés dut jouer un rôle essentiel dans le choix d'un projet novateur.

Le parti général est conforme aux habitudes : bien des tours d'église de plan carré s'achèvent par un étage octogonal cantonné de quatre piliers qui prolongent idéalement le volume de la partie inférieure et qui peuvent être liés à l'octogone par de petits arcs-boutants, comme c'est le cas à Tours. Au lieu de se superposer, les deux volumes s'enchaînent ainsi dans un mouvement continu. La coupole, en revanche, est sans précédent dans l'architecture gothique française où les étages octogonaux sont couverts en terrasse ou surmontés d'une flèche[5] : elle a certainement une origine italienne[6]. Mais son utilisation est originale car les Italiens ne la placent jamais au sommet d'une tour, alors que les chanoines en firent un signal visible de

Fig. 1 Tours, cathédrale Saint-Gatien, couronnement de la tour nord

partout, véritable manifeste de leur intérêt pour l'architecture « à l'antique », destiné à accroître le prestige de la cathédrale[7]. L'inscription latine placée en dessous de celle en français n'hésite pas à dire que Dieu lui-même a inspiré cette merveille : *A Domino factum est istud et est mirabile in oculis nostris*[8].

Les formes architecturales choisies pour réaliser ce projet sont ambiguës : certaines sont toutes françaises mais la plupart ne se comprennent qu'en rapport avec l'Italie, voire avec l'art roman dont certaines dispositions pouvaient paraître antiques.

La plate-forme sur laquelle s'élève le tambour octogonal est bordée d'un garde-corps qui serait la première balustrade de l'architecture française si ses balustres, curieusement feuillagés, n'alternaient avec des pilastres. Les huit baies libres de l'octogone sont couvertes par des voussures en plein cintre dont l'arc de front, en forme de tore, ne repose pas sur des piédroits mais sur deux colonnettes suivant un parti fréquent dans l'architecture romane. Le remplage visible à l'arrière-plan est une *bifora* inscrite dans un arc, portée par trois colonnettes encore plus minces : un remplage italien remplace les réseaux flamboyants[9]. Les rosettes en fort relief sculptées dans les ébrasements sont les seuls ornements de ces baies, elles-mêmes séparées par des pilastres fouillés (leur fût est un panneau bordé par une moulure saillante) dépourvus de décor.

Cette ordonnance « antique », associée à des arcs-boutants et des pinacles gothiques aux quatre coins de la plate-forme, porte des chapiteaux et un énorme entablement d'un style incertain. Les chapiteaux sont faits de trois feuilles d'acanthe renflées. L'entablement juxtapose des moulures très ornées (tresse, énorme denticule, glyphes…) entre lesquelles aucun repos n'est ménagé et se conclut par une cimaise en fort relief interrompue à tous les angles par des gargouilles. Cette accumulation naïve d'ornements de moulures empruntés à l'Italie dont le sculpteur, habitué à la mouluration abstraite du flamboyant, ne comprend pas la beauté propre, est caractéristique des débuts de la Renaissance[10].

Le garde-corps qui couronne cet ensemble serait une vraie balustrade si les dés n'étaient remplacés par de courtes colonnes revêtues de moulures en spirale, motif très apprécié en France autour de 1500. Chacune d'elles porte un candélabre trapu. Au-dessus, la coupole octogonale n'évoque que d'assez loin ses modèles italiens. Elle est sensiblement surhaussée, ce qui lui donne un profil élancé, d'esprit plus « gothique » ; elle est revêtue de feuilles imbriquées en fort relief qui s'inspirent peut-être des tuiles imbriquées des coupoles italiennes mais paraissent en réalité plus proches des couvrements à imbrications de l'art roman. Ses arêtes, enfin, portent à mi-hauteur une colonne cannelée coiffée d'un pinacle qui fait écho à la colonne surmontée d'un candélabre des angles du garde-corps – et au-delà aux grands pinacles des piliers d'angle. Une dynamique flamboyante commande ce surgissement de formes verticales.

Le lanternon est aussi hybride. Les *bifore* y réapparaissent, toujours associées à des ébrasements ornés de rosettes. Les angles sont occupés par des colonnes analogues à celles du garde-corps, superposées sur deux niveaux. Certaines portent des chutes de piécettes (quelque peu déformées…) ou des cannelures (très larges), mais la plupart sont revêtues d'ornements en spirale bien français d'une grande variété[11]. La coupole, hémisphérique et sans imbrications, est plus « antique », mais elle comporte de grosses nervures rondes et des crochets feuillagés. Finalement, le motif le plus italien se trouve à la base du lanternon : huit panneaux ornés de deux dauphins convergents disposés « en feston », dont les queues se prolongent en rinceaux feuillagés d'où pendent des grappes.

Quel jugement porter sur la première construction Renaissance de Tours ? Le parti est neuf, les formes utilisées disparates. On a l'impression qu'il y eut au départ un projet audacieux, très influencé par l'Italie, comportant un tambour octogonal à pilastres et *bifore*, des garde-corps faits de balustres, une coupole hémisphérique et son lanternon, et que ce dessin fut mis en œuvre par un maître qui s'est efforcé d'utiliser le répertoire antique alors que sa formation était toute flamboyante, comme le prouvent le surhaussement de la coupole[12] et le foisonnement des pinacles autour de celle-ci. Il en est résulté une création ambiguë, mais pleine d'inventions, où le seul ornement « antique » bien compris sont les dauphins feuillagés du lanternon – un motif emprunté probablement aux sculpteurs italiens présents en Touraine, Pacherot dès 1496, Antoine Juste au plus tard en 1506.

Le cloître Saint-Martin

Le cloître de la collégiale Saint-Martin, commencé en 1508 et interrompu en 1519 alors que le côté est était seul construit[13], témoigne des progrès considérables accomplis en une dizaine d'années dans la compréhension du répertoire « antique ». Le maître d'œuvre est probablement Bastien François, frère de Martin[14], mais la conception du projet ne lui appartient pas nécessairement. Pas plus que l'exécution du décor sculpté, particulièrement beau sur les cinq premières arcades.

De toute façon, l'auteur des huit voûtes du portique est un grand maître, capable d'imaginer une structure sans précédent : des voûtes bombées en pendentifs de plan rectangulaire portées par des nervures entrecroisées (fig. 2). La forme de la voûte a probablement été suggérée par les coupoles en pendentifs qui réapparaissent en Italie avec le portique de l'hôpital des Innocents de Brunelleschi, mais dont il y a aussi de beaux exemples, plus accessibles, dans des églises romanes proches de Tours[15]. Les voûtes du cloître, toutefois, diffèrent sensiblement de ces modèles parce qu'elles sont surbaissées et de plan rectangulaire et surtout parce qu'elles ne sont pas construites comme des coupoles mais à partir de nervures parallèles qui déterminent douze voûtains carrés. Cette structure les distingue également de la plupart des exemples postérieurs, rares en France mais nombreux en

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page94

Fig. 2 Cloître Saint-Martin, voûtes en pendentifs à nervures

Fig. 3 Cloître Saint-Martin, supports des doubleaux et formerets sur le mur du fond (première travée)

Fig. 4 Cloître Saint-Martin, mouluration des arcs en façade

Espagne après 1530, où les voûtes en pendentifs, appareillées en coupole, sont ornées en surface de moulures dessinant des compositions centrées[16]. Elles les rapprochent en revanche de certaines voûtes andalouses ou mexicaines qui sont construites sur des nervures entrecroisées[17]. Il n'y a sans doute aucun rapport entre ces voûtes et celles de Tours qui les précèdent, mais toutes répondent au même dessein : créer une voûte à caissons en utilisant une structure gothique. Dans le cas de Tours, on a voulu combiner deux motifs « antiques » : la coupole en pendentifs, redécouverte après trois siècles d'oubli, et le plafond à caissons venu d'Italie, dont il y a des exemples en Val de Loire dès le début du XVIe siècle[18]. Et l'on s'est servi de la technique traditionnelle des nervures pour réaliser cette association[19].

Les voûtes ont été réalisées avec le plus grand soin. Les pierres des voûtains posés en lits réguliers de même largeur sont orientées alternativement dans le sens transversal ou longitudinal, ce qui tend à individualiser les caissons[20]. Les nervures de section triangulaire comportent des doucines ornées de rais-de-cœur et au centre deux baguettes séparées par de petits motifs. Les ornements situés au départ des nervures et les clefs en disque placées à toutes les intersections suivant l'usage habituel portent des motifs très variés, antiques et « modernes » – dont un superbe aigle à deux têtes picorant des cornes d'abondance. Les doubleaux sont formés de moulures rondes nues qui aboutissent à un gros tore, mais leur succession est interrompue, en haut, par une petite bande feuillagée. Sur les côtés, le groupe des moulures rondes pénètre en partie dans le mur avant de s'appuyer sur une imposte, à l'exception du tore le plus saillant qui traverse les moulures supérieures de l'imposte avant de pénétrer complètement dans la paroi, immédiatement au-dessus du chapiteau du pilastre : pénétration flamboyante et mouluration antique sont ainsi associées (fig. 3). Les supports, très altérés maintenant, révèlent une réelle intelligence du nouveau langage : le pilastre qui reçoit le doubleau est encadré par des pilastres-dosserets qui reçoivent les formerets et ne portent donc

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page95

Fig. 5 Cloître Saint-Martin, troisième travée (état au début du xxe siècle)

Fig. 6 Cloître Saint-Martin, frise de la première travée

que des moitiés de chapiteaux. Par un raffinement supplémentaire, les fûts des uns et des autres sont différenciés : quand le pilastre central porte un candélabre de feuillage, les demi-pilastres portent des cannelures rudentées, et cette disposition s'inverse à chaque travée (le candélabre se réduisant à une tige feuillagée sur les demi-pilastres).

La façade du portique, rythmée par des contreforts, est plus clairement « antique ». La moulure inférieure des arcs reste un tore, mais l'ébrasement est clairement articulé en trois parties puisqu'une large bande s'interpose entre les moulures rondes (fig. 4). Se succèdent ainsi une doucine nue qui met en valeur une tresse où lumières et ombres s'opposent fortement, puis une large bande claire ornée d'un motif léger de palmettes et spires, enfin une doucine occupée par des rais-de-cœur feuillagés très serrés mais souples en surface sur lesquels glisse la lumière. Admirable modénature, rare à cette date : la bande (ignorée du flamboyant) introduit un repos dans la suite des moulures, les ornements, contrastés, se mettent mutuellement en valeur. L'entablement est moins réussi (fig. 5) : l'architrave est trop mince par rapport à la frise et la partie supérieure de la corniche (larmier et cimaise) peu saillante, deux traits fréquents en France au début de la Renaissance. De plus, toutes ces moulures sont brutalement interrompues par les contreforts : la division traditionnelle en travées s'impose encore dans cette façade.

Le décor des écoinçons et de la frise de l'entablement, sculpté par un grand artiste jusqu'à la cinquième travée, ne laisse apparaître au contraire aucune hésitation, aucun compromis : c'est l'une des plus belles créations du début de la Renaissance, sans rivale à Tours. Les frises portent des rinceaux que l'artiste traite de façon personnelle car il n'en enchaîne pas deux, ce qui va devenir l'usage français[21], mais en développe un seul, très long, de chaque côté des deux figures centrales. Ensuite, il reprend ce motif en miroir (travées 2, 3 et 5) (fig. 5) si bien que les figures réapparaissent aux extrémités, ou bien il introduit une variation : un dauphin né du rinceau initial est affronté à son

semblable de la queue duquel naît un dernier rinceau (travées 1 et 4) (fig. 6). Dans ce dernier cas, le plus original, deux motifs différents se succèdent, parfaitement liés l'un à l'autre. Mais c'est surtout la qualité de la sculpture qui retient l'attention. Les tiges filiformes, par moments enveloppées de petits feuillages (plus larges dans la travée 3), imposent leur rythme à la frise : les tigettes extrêmement fines, les cornes d'abondance et les oiseaux qui les picorent (travées 2 et 5), les dauphins incurvés (travées 1 et 4) semblent naître de leur mouvement qui aboutit à un motif floral en plus fort relief, dressé vers le haut, point d'orgue de leur enroulement. La vivacité de cette écriture faite de pleins et de déliés sur un fond lisse qui reste très visible confère à l'ornement antique une nervosité « flamboyante », à l'opposé de la manière italienne, plus ronde et plus souple, dont le tombeau des enfants de Charles VIII offrait un parfait exemple – que le sculpteur n'a pas suivi. Le même art se retrouve dans quelques écoinçons : dans les rinceaux symétriques terminés en dauphins de la travée 2, dans le bucrane d'où surgissent des serpents mordant des cornes d'abondance de la travée 3. Les autres sont occupés par des médaillons : des têtes de mort dans la travée 1 (allusion à la fonction funéraire de l'enclos du cloître ?) et des profils d'homme pseudo-antiques très médiocres dans les travées 4 et 5. Admirable dans les ornements, le sculpteur ne sait pas traiter les figures[22].

Y eut-il une interruption des travaux qui amena le départ de ce maître ? En tout cas, les trois dernières travées ne sont pas de la même qualité. Certaines moulures ne sont plus ornées[23] ; dans les travées 7 et 8 les palmettes et spires de la bande sont remplacées par des chutes et des rinceaux, les perles et olives antiques de l'architrave par des rubans en spirale. Enfin, les rinceaux des frises (qui portent toutes un décor « en miroir ») perdent leur vivacité et les figures sont modelées plus lourdement. Le détail le plus intéressant se trouve dans la dernière travée : les médaillons des écoinçons représentent des scènes empruntées à des plaquettes italiennes : *L'Abondance et un satyre*, *David vainqueur de Goliath*[24]. Leur état de conservation ne permet malheureusement pas d'apprécier leur qualité.

L'hôtel Goüin

L'hôtel Goüin dont ne subsiste que le bâtiment principal en fond de cour, très restauré au XIXe siècle et de nouveau après les destructions de 1944, est probablement contemporain du cloître Saint-Martin. Son décor est stylistiquement moins novateur et, autant qu'on puisse en juger aujourd'hui, de moindre qualité. En revanche, le parti architectural de la façade sur cour est aussi original, dans son genre, que le dessin des voûtes du cloître (fig. 7). Le bâtisseur, qui appartenait nécessairement à l'élite tourangelle, reste malheureusement inconnu[25].

L'édifice est par lui-même très modeste : deux grandes pièces et une petite par niveau, desservies par une vis hors œuvre située sur la face arrière nord. La cour, deux fois plus petite qu'aujourd'hui, était séparée de la rue par

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page97

deux maisons entre lesquelles un passage, large d'un peu plus de 2 mètres, donnait accès à l'hôtel[26]. Ces contraintes n'ont pas empêché le bâtisseur de former un projet de façade très ambitieux, qui explique le transfert de l'escalier à l'arrière du logis, une position exceptionnelle en Val de Loire. À sa place s'élève en effet un avant-corps étroit couronné par une grande lucarne, formé de deux loggias superposées, celle du bas servant de porche d'entrée. Le rez-de-chaussée étant surélevé, un perron de dix marches le précède[27] qui sert de socle à l'avant-corps et lui donne un caractère plus monumental. Cette composition absolument nouvelle, visible de la rue, aurait suffi à assurer la renommée de l'hôtel, mais le bâtisseur, visiblement intéressé par le motif de l'avant-corps à loggia, l'a repris en mineur sur les côtés où s'élèvent deux avant-corps plus étroits mais en plus forte saillie, occupés par une loggia et une petite pièce voûtée[28]. Ils sont couverts en terrasse, ce qui limite leur hauteur et les subordonne clairement à l'avant-corps central qu'ils encadrent et précèdent à la fois. Un passage en terrasse réunit le porche aux deux loggias latérales si bien qu'un même garde-corps règne à ce niveau sur toute la largeur du logis[29]. La façade, formée d'éléments très contrastés, est donc parfaitement organisée en dépit de sa dissymétrie. Celle-ci est due à deux contraintes : l'avant-corps central est décalé vers la gauche parce que la porte d'entrée est située immédiatement à gauche du mur de refend, l'avant-corps droit est décalé vers la droite parce qu'on a voulu ouvrir deux croisées pour éclairer la chambre qui n'a pas de fenêtre sur l'autre façade[30]. Mais ce qui nous semble un défaut n'en était certainement pas un pour les contemporains qui ne connaissaient que des façades organisées en fonction des dispositions intérieures.

Une composition aussi originale n'est pas née de rien : son créateur a dû s'inspirer d'un modèle, probablement italien. A-t-il connu les entrées monumentales des cathédrales de Parme et de Modène, rares exemples outre-monts d'avant-corps faits d'un porche surmonté d'une loggia ? Nous serions plutôt tentés de penser qu'il y eut des modèles graphiques, des dessins d'architecture imaginaire. On voit en effet des structures de ce type placées devant des palais dans un *Triomphe de Titus et de Vespasien* de la fin du XVe siècle, dans un décor de théâtre dessiné par Raphaël[31], comme plus tard dans plusieurs gravures de Du Cerceau où des avant-corps à deux loggias superposées se répètent le long d'une façade[32]. Mais peut-on pour autant parler d'une tradition du porche en avant-corps, surmonté d'une pièce ou d'une loggia, dans les dessins d'architecture ?

Le décor qui couvre toute la façade est typique des débuts de la Renaissance. Il inclut de nombreux motifs flamboyants : les niches à dais des contreforts, les frontons triangulaires aigus des lucarnes latérales, le gâble très élevé orné de crochets végétaux de la lucarne centrale ainsi que les colonnes à moulures en spirale (déjà vues à la cathédrale) qui l'encadrent – motifs qui disparaissent de la belle architecture autour de 1515. La mouluration des arcs et des ébrasements des fenêtres en revanche ne comporte que des profils ronds de

Fig. 7 Hôtel Goüin, façade sur cour (état antérieur à 1944)

type « antique », mais tous sont minces, s'enchaînent sans interruption et, dans le cas des arcs, pénètrent leurs supports. Les piliers des loggias centrales, les pilastres cannelés qui encadrent les fenêtres et les corps de moulures horizontaux couverts d'ornements appartiennent au répertoire antique, mais l'usage qui en est fait reste très libre : les longs pilastres fouillés de l'avant-corps central sont pénétrés par une colonne (ce qu'on voyait déjà aux piliers de l'aile Louis XII de Bois) à laquelle se superpose un disque[33].

Le décor sculpté, enfin, est entièrement Renaissance et il prend ici une importance extraordinaire puisque toutes les surfaces libres sont occupées par des motifs de grandes dimensions. Tous sont des rinceaux de feuillages, le plus souvent développés symétriquement à partir d'un élément central : il y a donc peu de variations, d'autant qu'aucune figure ne les habite, sauf au-dessus du porche où deux grands oiseaux supportaient les armes du bâtisseur[34]. Autant qu'on puisse en juger, le modelé est lourd, les enroulements assez figés : rien ne rappelle la vivacité des rinceaux du cloître.

Le cloître de la Psalette

Fig. 8 Cloître de la Psalette, porte ouverte dans le mur nord

Nous nous limiterons à quelques observations sur cet édifice, récemment bien étudié[35]. La galerie nord a été élevée à partir de 1513 en pur style flamboyant, mais on y a inséré, au nord, pendant la construction (les moulures se pénètrent), deux portes Renaissance dont la seconde mérite l'attention car son style est plus évolué que ce que nous avons vu jusqu'ici (fig. 8) : le chapiteau, orné de deux oiseaux adossés (privés malheureusement de leurs têtes), comporte une vraie corbeille, élargie vers le haut, nettement distincte du tailloir devenu lui-même plus épais – type nouveau apparu peu avant 1515 que nous retrouverons à l'hôtel de Beaune. Un changement analogue s'opère dans la corniche où le larmier se détache clairement au-dessus des premières moulures.

Cette mise en évidence des articulations se retrouve au premier étage, élevé seulement au-dessus des deux premières travées. La façade y est, pour la première fois à Tours, organisée par des pilastres qui sont ici de deux dimensions différentes : les uns sont liés aux fenêtres, les autres s'élèvent sur toute la hauteur de l'étage. Association ambitieuse pour des bâtisseurs qui n'avaient qu'une idée très vague des ordres : ils ont brouillé leur composition en posant un petit pilastre sur ceux qui encadrent les fenêtres et en coupant les grands pilastres par le corps de moulure qui règne au-dessus de celles-ci. Le décor se concentre sur les points forts, c'est-à-dire les chapiteaux, mais s'étend aussi, curieusement, sur les meneaux et traverses qui ont ici une section carrée, en rupture complète avec l'usage habituel : cette formule, qui n'aura guère de succès, est expérimentée autour de 1515 à la Possonnière et à l'aile François Ier de Blois.

Avec la petite vis hors œuvre située dans l'angle du cloître, manifestement inspirée par l'escalier François Ier, on a l'impression que le temps des expériences s'achève et que les bâtisseurs commencent à maîtriser le nouveau

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page99

langage, ce que prouvent également les parties de l'hôtel de Beaune construites en 1518.

L'hôtel de Beaune

On ne peut pas dire que Jacques de Beaune, l'homme le plus riche de Tours, ait été un grand bâtisseur. Son hôtel, très vaste, était constitué de bâtiments du XVe siècle auxquels il ajouta en 1508 une aile neuve bâtie en brique et pierre, sans prétention, devant laquelle la ville érigea en 1511 la superbe fontaine (aujourd'hui remontée dans l'ancienne cour de l'hôtel) dont il offrit le marbre[36]. C'est seulement en 1518, après que Louise de Savoie lui eut fait don de l'hôtel Dunois situé près du sien, qu'il devint plus ambitieux[37] : au nord de la cour, il réunit les deux hôtels par un corps de galeries (daté 1518 sur un chapiteau), au sud-ouest, il éleva un logis neuf de trois travées et, en retour, une loggia surmontée d'une petite chapelle. La façade de la galerie, la loggia et la chapelle subsistent seules aujourd'hui. Le style de ces constructions diffère de tout ce qui les a précédées : c'est celui des œuvres majeures de la première Renaissance. Comme à Azay-le-Rideau, à Bonnivet, à Chambord, un quadrillage de pilastres et de doubles corps de moulures organise les façades[38] (fig. 9). Ces derniers évoquent un entablement puisque les moulures du bas comportent deux fasces, comme une architrave, et celles du haut s'achèvent par une puissante cimaise, typique d'une corniche. Toutes sont nues, ainsi que les frises, interrompues seulement par des petits panneaux ornés d'un losange qui lient discrètement les deux niveaux de pilastres. Ceux du rez-de-chaussée, cannelés et rudentés, comportent cinq cannelures (au lieu de trois à l'hôtel Goüin) ; ceux de l'étage ont un autre décor : des losanges et demi-losanges régulièrement espacés, meublés d'une feuille d'ardoise, souvenir des incrustations de marbre vues en Italie – un motif que l'on retrouvera partout dans les parties hautes de Chambord et dont c'est peut-être la première apparition en France. Les chapiteaux seuls portent des ornements, sculptés avec une rare finesse, aujourd'hui très mutilés[39] (fig. 10). Sur toutes les corbeilles, de fins rinceaux partent d'un motif central, figure ou vase, et les relient aux figures d'angle très saillantes, typiques des chapiteaux à figures français. Les tailloirs, assez épais, ornés d'une large « fleur » (qui est souvent un masque et même, une fois, une salamandre) contrastent heureusement avec les corbeilles. Les ébrasements des fenêtres, enfin, sont clairement articulés : deux bandes interrompent ici la fuite des moulures rondes. Un seul détail rappelle les profils flamboyants : la première bande est suivie d'un retrait qui lui donne un aspect coupant et dissimule le départ de la doucine[40].

Le petit logis sud-ouest avait une ordonnance semblable. À la différence de la galerie, il avait conservé ses lucarnes, aux allèges ornées d'une frise de rinceaux[41]. La chapelle voisine, érigée au-dessus d'une loggia (fig. 11), a les mêmes pilastres, ornés cette fois de disques, et les mêmes moulurations d'ébrasement, mais les baies sont arrondies et meublées d'un remplage à

Fig. 9 Hôtel de Beaune, façade de la galerie

Fig. 10 Hôtel de Beaune, chapiteau de la galerie (état au début du XXe siècle)

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page100

Fig. 11 Hôtel de Beaune, loggia et chapelle (état avant occultation des baies par des vitres)

Fig. 12 Hôtel de Beaune, loggia et chapelle, détail

Fig. 13 Hôtel de Beaune, loggia : médaillon gauche et emblêmes de Louise de Savoie

trilobes gothiques, ce qui les distingue de toutes les autres et fait comprendre que cette partie est occupée par une chapelle.

La loggia du rez-de-chaussée, surélevée par rapport à la cour et à laquelle on devait accéder depuis le logis voisin, est une création plus complexe. Les ébrasements des trois arcs en anse de panier sont faits de moulures rondes, interrompues par une petite bande, mais celles-ci n'aboutissent pas à un tore, comme au cloître Saint-Martin et à l'hôtel Goüin, car les arcs comportent, pour la première fois à Tours, un intrados – dont la surface est légèrement bombée, ce qui révèle une hésitation dans l'emploi de cette forme « antique ». Autre détail intéressant : les archivoltes s'entrecroisent au départ des arcs, ce qui crée une sorte d'écoinçon, meublé de feuillages, qui répond aux écoinçons, également feuillagés, situés au-dessus des arcs (fig. 12). Ce motif, fort rare, est une heureuse invention probablement suggérée par les entrecroisements de nervures qu'on observe dans les retombées de certaines voûtes flamboyantes[42]. D'autres traits, au contraire, ont un caractère clairement « antique » : les cinq médaillons d'empereurs, beaucoup plus beaux que ceux du cloître Saint-Martin, et surtout les trois colonnes ioniques qui font de cette petite loggia, à laquelle personne ne prête plus attention, une des créations les plus originales de l'époque.

Les deux fûts de droite (et la base centrale) sont en effet en calcaire marbrier provenant du Languedoc (fig. 14), alors que celui de gauche est simplement peint en faux marbre[43]. Les deux premiers diminuent légèrement vers le haut, le troisième est cylindrique. Les diamètres diffèrent légèrement (de droite à gauche : 23, 24 et 26 cm). Les chapiteaux ioniques, assez frustes, celui de droite un peu plus large que la colonne, diffèrent les uns des autres par leur décor et par le nombre des spirales des volutes (trois, deux et une de droite à gauche). Ces irrégularités et le fait que personne n'ait encore sculpté un chapiteau ionique en France en 1520 prouvent que les deux fûts (et la base) de marbre et les trois chapiteaux sont des remplois d'édifices romains[44]. Une telle insertion d'éléments antiques dans une construction neuve est, nous semble-t-il, un cas unique dans l'architecture de la première Renaissance[45]. Comment expliquer cette innovation ? Jacques de Beaune n'était pas un humaniste passionné par les vestiges antiques, mais il eut l'occasion d'admirer les édifices romains de la Provence et du Languedoc lorsque ses fonctions de « général des finances du Languedoc » l'obligèrent à séjourner dans cette région tous les ans, lors de la réunion des états, de 1496 à 1509[46]. Aussi, lorsqu'il eut envie en 1518 d'introduire des éléments de décor prestigieux dans son hôtel, pensa-t-il à faire venir du sud de la France, comme le suggère la nature du marbre, quelques éléments d'architecture antique.

La forme des chapiteaux, inconnue des contemporains, dut surprendre. Les lecteurs de Vitruve, encore rares, auraient seuls été capables de leur donner un nom. Et le sculpteur qui exécuta les chapiteaux des deux colonnes engagées situées aux extrémités de la loggia en prenant pour modèle les

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page101

chapiteaux voisins (ce qui fait qu'ils diffèrent l'un de l'autre) n'a certainement jamais su qu'il créait les premiers chapiteaux ioniques français… Ses copies sont d'ailleurs plus soignées que les originaux car l'artiste, familiarisé avec les consoles feuillagées dont il pouvait voir des exemples aux cloîtres de la Psalette (fig. 8) et de Saint-Martin, sut revêtir leurs balustres de feuilles plus souples et bien découpées.

Au-dessus des arcs règne une frise finement sculptée dont le décor est purement emblématique. On y voit des cordelières qui, à cet emplacement, témoignent d'une dévotion particulière à saint François ou plutôt à François de Paule, si cher au roi et à sa mère, un écu discret aux armes des Beaune au-dessus des colonnes (fig. 13). Il faut y reconnaître, nous semble-t-il, deux emblèmes de Louise de Savoie : les trois lis entourés d'une couronne (sculptés au même moment sur la voûte de l'escalier François Ier à Blois), et les ailes qui font allusion à l'initiale de son prénom[47]. Jacques de Beaune rendait ainsi hommage à sa bienfaitrice, qui avait fait de lui un baron de Semblançay avant de lui offrir l'hôtel Dunois[48]. Dans ce contexte, les cordelières placées entre les écus et les emblèmes avaient une signification précise : montrer que la duchesse et son serviteur étaient également unis par une même dévotion à l'ermite du Plessis.

Fig. 14 Hôtel de Beaune, loggia : colonne de marbre rouge centrale

Les cinq créations que nous venons d'étudier permettent de suivre, d'étape en étape, l'introduction des formes « antiques » dans une ville « flamboyante ». Les chapitres de la cathédrale et de la collégiale Saint-Martin, qui devaient compter dans leurs rangs quelques personnalités cultivées intéressées par l'art nouveau, ont pris les premières initiatives. La grande bourgeoisie tourangelle, aux fortunes immenses, ne semble pas avoir été aussi active, à en juger du moins par ce qui subsiste : il n'y a pas à Tours de grandes demeures comparables à l'hôtel d'Alluye et à l'hôtel Lallemant. L'admirable cheminée remontée au Plessis-lès-Tours (où elle est devenue invisible et se trouve même exposée à des détériorations[49]) prouve toutefois qu'il y eut au moins un édifice dont la cheminée pouvait rivaliser avec celles de ces deux hôtels (fig. 15). Mais on ne saurait en dire plus et l'on ne peut s'empêcher de penser que les grandes familles ont donné la priorité à la construction de leurs châteaux, signe plus évident de leur ascension sociale : Chenonceau et Azay-le-Rideau restent les meilleurs témoins de leurs ambitions.

Fig. 15 Cheminée provenant d'un hôtel remontée au Plessis-lès-Tours (état au début du XXe siècle)

1. On trouvera un inventaire détaillé des maisons et hôtels de Tours dans *L'Architecture civile à Tours des origines à la Renaissance* (*Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, série in 4°, t. X), Tours, 1980, spécialement p. 81-109, et on relira toujours avec intérêt les pages de Paul Vitry sur le même sujet dans *Tours et les châteaux de Touraine*, Paris, 1924, p. 76-94.
2. Francis Salet, *La Cathédrale de Tours*, Paris, 1949, p. 70-72 ; Thomas Rapin et Julien Noblet, « L'évolution de la façade de la cathédrale de Tours », dans *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 2001, p. 67-77.
3. La petite vis est supportée par les huit arcs qui couvrent l'étage des cloches et qui ne portent aucun voûtain. L'un des arcs permet d'atteindre, au-dessus du vide, la vis élevée sur la clef.
4. Grandmaison, 1870, p. 142-143. En 1500 Jean Durand est encore maître des œuvres de la cathédrale (Giraudet, 1885, p. 141-142).
5. Les deux solutions se voient au même moment à la tour de Beurre de Rouen et à la tour nord de Chartres. Dans l'Empire, en revanche, il y a vers 1400 et 1415 deux exemples d'un couronnement en coupole octogonale surhaussée, aux arêtes ornées de motifs feuillagés, à Vienne et à Francfort, qui font probablement allusion à la couronne impériale (voir Robert Bork, *Great Spires*, Cologne, 2003, p. 285-293).
6. La coupole apparaît quelques années plus tôt à la chapelle du château de Moulins, voisine du portique qui est la première construction Renaissance de France, mais on ne sait pas si elle était visible à l'extérieur ; une dizaine d'années plus tard, une coupole (ou un dôme) est élevée sur la chapelle de l'évêché du Mans par Simon Hayeneuve qui revenait d'un long séjour en Italie. Evelyne Thomas nous fait par ailleurs observer que la vue la plus ancienne d'Amboise (ms. de Saint-Pétersbourg, reproduit dans Jean-Pierre Babelon, *Le Château d'Amboise*, Arles, 2004, p. 69) montre la tour des Minimes couverte d'une coupole, mais on ne peut pas savoir si le peintre reproduit un projet ou s'il a lui-même imaginé un tel couronnement.
7. L'érection d'une façade d'église romaine en réduction au sommet de la tour sud de la cathédrale de Rodez, vers 1560, répondra aux mêmes préoccupations. Voir Henri Zerner, *L'Art de la Renaissance en France*, Paris, 1996, p. 18-20.
8. « Ceci est fait par le Seigneur et c'est une merveille à nos yeux. » Il s'agit évidemment à la fois de l'escalier royal et de la coupole. Celle-ci sera effectivement admirée puisqu'elle inspirera la tour Saint-Antoine de Loches, les clocher de l'église d'Oiron et de Notre-Dame de Bressuire. Voir Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. I, 1, Paris, 1963, p. 342-344.
9. À Florence la partie supérieure des *bifore* est aveugle (palais Médicis) ; à Venise, où les traditions gothiques sont plus fortes, elle est le plus souvent ouverte, comme à Tours (palais Vendramin).
10. Nous avons mis en évidence ces caractéristiques dans « Le temps des expériences. La réception des formes "à l'antique" dans les premières années de la Renaissance française », dans Jean Guillaume (dir.), *L'Invention de la Renaissance*, Paris, 2003, p. 143-176.
11. Les moulures creuses en spirale sont occupées par toutes sortes de feuillages. On voit aussi des feuillages verticaux qui sont liés par un ruban en spirale.
12. Les huit nervures de la coupole s'appuient sur des départs de nervures dont la clef aurait été nettement plus basse si elles avaient été construites, ce qui fait penser qu'on a d'abord projeté une coupole hémisphérique, semblable à celle du lanternon.
13. Ces dates sont connues par Dom Housseau qui a recopié de nombreuses pièces d'archives de la collégiale : BNF, Mss, coll. Anjou et Touraine, vol. XV, f°s 276 et 277.
14. Une lettre de Michel Colombe à Marguerite d'Autriche évoque Bastien, « maître maçon de l'église Saint-Martin de Tours » (Grandmaison, 1868, p. 194).
15. À la croisée du transept de Fontevrault par exemple. Voir André Mussat, *Le Style gothique de l'Ouest*, Paris, 1963, p. 39 et 40.
16. En France, le cas de Saint-Nicolas de Troyes (vers 1540) où les collatéraux sont couverts de voûtes en pendentifs est exceptionnel. Sur les voûtes en pendentifs espagnoles, voir José Carlos Palacios, *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, 2003.

17. *Ibid.*, p. 302 à 315. Les nervures peuvent être parallèles aux doubleaux, comme à Tours, ou disposées en diagonale ; il n'y a pas de clefs à leurs intersections, ce qui donne à la voûte un caractère plus antique. Les traités expliquent leur construction : le *Libro de arquitectura* de Ruiz (vers 1550-60), f°s 90 et 92, et le *Tratado de arquitectura* de Vandelvira (vers 1580), f°s 98 r° et 99 r°.

18. On sait l'admiration de Charles VIII pour les « beaulx planchiers » d'Italie (Pélicier, *Lettres de Charles VIII*, t. IV, Paris, 1903, p. 188). Le premier exemple conservé est le plafond de la salle du premier étage du Plessis-Bourré, datable, nous semble-t-il, de 1505-1510.

19. On peut aussi se demander si l'imagination du créateur de ces voûtes n'a pas été stimulée par des architectures peintes ou dessinées romanes ou pré-romanes, telle la voûte en pendentifs nervurée « en caissons » d'une peinture de manuscrit du IXe siècle (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, C1m 1400, f° 5 v°, reproduit dans *Histoire de l'art*, n° 55, 2004, p. 47). Il y a aussi des voûtes semblables à celles de Tours (sans clefs aux intersections) dans la belle page de titre de l'édition grecque d'Isocrates par Jérôme Denis, 1528 (seul ex. connu : Oxford, Bodleian Library), et dans un dessin flamand du milieu du siècle de l'ENSBA, publié dans Emmanuelle Brugerolles, *Le Dessin en France au XVIe siècle*, Paris, 1994, n° 70. Mais faut-il voir dans ces images des témoins d'un intérêt durable pour ce type de voûte ou simplement l'expression d'une admiration pour les voûtes de Tours dont elles prouveraient la renommée ? La question reste ouverte.

20. Effet particulièrement sensible dans les trois premières voûtes où le dessin en damier est parfait.

21. Voir Évelyne Thomas, « L'originalité des rinceaux français », dans *L'Invention de la Renaissance*, *op. cit*. note 10, p. 177-186.

22. On observe le même contraste à la porte sud de la collégiale de Thouars, vers 1515, ou aux arcs-diaphragmes des paliers de l'escalier de Bonnivet vers 1520.

23. La bande de la travée 6 n'est ornée qu'en bas à droite, celle de la travée 8 que dans sa moitié droite ; les écoinçons de la travée 7 sont nus.

24. D'après des plaquettes de Fra Antonio da Brescia et de Maderno (John Pope-Hennessy, *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection*, Londres, 1965, n°s 189 et 141), comme nous l'a indiqué Bertrand Jestaz que nous remercions. Les deux sujets sont sans rapports : leur caractère antique importait plus que leur signification. On notera que dans le *David* le sculpteur a remplacé la statue de Mars dressée sur l'autel, trop grande pour s'inscrire dans le médaillon, par un crâne, ce qui n'a pas de sens.

25. La famille Goüin posséda l'hôtel de 1738 à 1910 et le légua à la Société archéologique de Touraine. Nous avons suggéré un moment de l'attribuer à un membre de la famille Barguin parce que l'hôtel appartenait au milieu du XVIe siècle à Jeanne Barguin, épouse de René Gardette, maire de Tours de 1559 à 1561 qui fit sculpter sur l'hôtel ses armes, *d'argent au croissant d'azur posé en cœur, accompagné de trois trèfles de sable* (les restaurateurs ont multiplié les trèfles...). Mais cette attribution est très douteuse car les Barguin ne semblent pas être une famille importante (ou ne vivent pas encore à Tours) au début du siècle : Bernard Chevalier, que nous remercions de cette précision, n'a jamais trouvé leur nom dans les archives tourangelles qu'il a dépouillées jusqu'en 1520.

26. Cette situation « en cœur d'îlot » est visible sur le plan terrier de l'abbaye de Saint-Julien (1761). Les Goüin ont détruit les maisons et créé le portail actuel néo-Renaissance.

27. La forme arrondie du perron actuel n'est certainement pas originelle.

28. Les voûtes, attestées par un « acte de publication de vente » de 1738 publié par Louis-Auguste Bossebœuf, « L'hôtel Goüin, notice archéologique », Tours, 1902 (tiré à part du *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*), p. 64, sont liées à la couverture en terrasse qui a donc toutes chances d'être originelle.

29. Les balustres actuels remplacent des quadrilobes : deux inventions successives des restaurateurs. À l'origine, il devait y avoir une balustrade portant des sortes de candélabres, analogues à ceux du garde-corps du lanternon de la cathédrale, puisqu'un « état des lieux » de 1739 assure qu'il faut « descendre les pyramides qui sont sur le perron dans la façade de devant, attendu qu'elles sont en péril » (Bossebœuf, *op. cit.* note 28, p. 68).

30. Il y a une petite pièce de ce côté, à gauche de l'escalier.

31. *Mantegna*, Louvre, Paris, 2008, n° 154 ; *Raffaello architetto*, Milan, 1984, p. 225.
32. Jean Guillaume et Peter Fuhring, *Jacques Androuet du Cerceau*, Paris, 2010, fig. 34 et 277. Dans ce cas on peut se demander si ce n'est pas plutôt l'hôtel Goüin (certainement connu de l'artiste, qui vit à Tours en 1545) qui a inspiré une variation sur ce thème, où les avant-corps se succèdent.
33. Ce dernier motif était apparu quelques années plus tôt à la cathédrale, sur les dés du garde-corps de l'octogone.
34. Remplacées par celles des Gardettes (mal refaites). Les armes du roi et de la reine devaient meubler les deux écus au centre de l'allège du premier étage.
35. Thomas Rapin et Julien Noblet, « Le cloître de la Psalette », dans *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 2002, p. 89-104.
36. On retrouve là Martin et Bastien François qui sont chargés de « tailler les pierres de marbre » de la fontaine de Beaune (Grandmaison, 1870, p. 140-143), mais on ne peut pas savoir s'ils les ont sculptées eux-mêmes ou s'ils ont sous-traité le travail.
37. Cet hôtel médiéval, dit de Dunois, ouvert sur la « Grand'rue », est situé à l'est de l'hôtel de Beaune. Pour une étude approfondie de cet ensemble, voir le dossier constitué par Bernard Toulier au Service régional de l'inventaire. Trois de ses restitutions sont reproduites dans *L'Architecture civile*, *op. cit*. note 1, p. 88 et 89.
38. Toutes les travées de la galerie sont percées de fenêtres parce que ce corps n'est éclairé que d'un seul côté.
39. Ils étaient intacts il y a un siècle quand Camille Enlart en publia quatre photos dans *La Renaissance en France*, 2e série, Paris, 1921, t. I, pl. 31. Nous reproduisons l'une d'elles.
40. On observe une « erreur » comparable à Azay où deux fines moulures s'entrecroisent aux fenêtres du rez-de-chaussée.
41. Les frontons trilobés des deux lucarnes, assez lourds et meublés d'énormes salamandres, pourraient avoir été refaits. Vue ancienne de ce logis dans *L'Architecture civile*, *op. cit.* note 1, p. 88.
42. L'exemple le plus proche est la cour de l'hôpital des Rois Catholiques à Saint-Jacques de Compostelle, datable des années 1510. Dans ce cas comme dans celui des voûtes du cloître Saint-Martin, on observe donc des parallélismes avec l'Espagne, explicables par des processus de création semblables plutôt que par des influences.
43. Rapport d'Annie Blanc, Laboratoire de recherche des Monuments historiques, adressé au Centre de recherche sur les M.H. du palais de Chaillot auquel nous avions demandé une expertise de ce marbre.
44. Comme il manquait une colonne, on fit faire celle de gauche aux dimensions du chapiteau le plus large.
45. Un seul exemple comparable en Val de Loire : les douze colonnes de marbre blanc ornant la façade de la galerie nord de l'hôtel d'Alluye, à Blois, bâti quelques années plus tôt par Florimond Robertet. Il ne s'agissait pas là d'un remploi, mais l'effet produit par cette composition dut donner à Jacques de Beaune l'envie de rivaliser avec elle, voire de la surpasser en faisant venir du Languedoc de vraies colonnes romaines. Voir l'étude d'Annie Cospérec, *Blois, la forme d'une ville*, Paris, 1994, p. 159-162, qui a restitué pour la première fois cette façade. Les colonnes existent encore, remontées au château de Thérouanne.
46. Voir Alfred Spont, *Semblançay*..., Paris, 1895, spécialement p. 43 et 63.
47. Sur ces emblèmes, voir Anne-Marie Lecoq, *François Ier imaginaire*, Paris, 1987, ch. 12, spécialement p. 470-474 et fig. 226. Notre identification est confirmée par Pierre-Gilles Girault qui est parvenu de son côté aux mêmes conclusions (communication au colloque Louise de Savoie, décembre 2011).
48. Sur ces donations et les rapports étroits entre le financier et le mère du roi, voir Alfred Spont, *op. cit. supra* note 46, spécialement p. 124 et 146.
49. Aussi reproduisons-nous la photographie publiée par Paul Vitry, *Hôtels et maisons de la Renaissance française*, Paris, s.d., t. II. On a longtemps cru, sans preuve, que cette cheminée provenait de l'hôtel de Thomas Bohier, le constructeur de Chenonceau.

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page105

Quand l'architecture
se fait ornement

Évelyne Thomas

L'extrême fin du XVe siècle et le début du XVIe siècle constituent un âge d'or pour le décor sculpté de l'architecture. En quelques années, la profusion ornementale envahit tous les champs décoratifs, jusqu'à couvrir de motifs chaque encadrement de baie, chaque pierre, chaque moulure, dans les châteaux, les hôtels et les églises. Presque au même moment apparaît un nouveau répertoire ornemental (Thomas, 2012), celui de la Renaissance, où s'épanouissent les tresses, les oves, les rais-de-cœur, les palmettes…
Cette concomitance pourrait donner à penser que l'abondance de l'ornement est liée à l'introduction du nouveau répertoire, mais il n'en est rien. En effet, la profusion ornementale s'observe dès avant 1500, et antérieurement à

Cloître Saint-Martin, aile orientale, détail

l'arrivée des nouveaux motifs, dans un style gothique où flamboient les mouchettes exacerbées, tandis que se dressent les soufflets et que les quadrilobes s'organisent en de savantes compositions géométriques. Les végétaux, chou frisé ou feuille de chêne, s'enroulent, se tordent, creusent la pierre avec une vivacité étonnante, quand brusquement arrive le nouveau répertoire, où de souples feuilles d'eau délicatement ourlées, légères et frémissantes, sont sculptées presque en méplat sur les doucines. L'ornement devient alors un champ d'invention extraordinaire, où s'hybrident non seulement les motifs des deux répertoires, mais aussi la manière de sculpter, non seulement les formes mais aussi les styles, avec une audace qui crée d'impossibles rencontres : des tresses, énormes, se dilatent sur des tores, tandis que des oves et dards, détachés du fond, créent d'étonnants contrastes d'ombre et de lumière.

Le foisonnement des motifs et l'introduction du nouveau répertoire concentrent l'attention, et l'œil non averti pourrait avoir l'illusion d'un habillage ornemental sur une architecture intacte et immuable. Une analyse précise met en évidence, bien au contraire, le lien étroit et subtil entre architecture et ornement, en même temps qu'un profond renouvellement des formes. En effet, la sensibilité ligérienne a réinterprété les structures architecturales inspirées de la Renaissance italienne et les a transformées par le biais du décor, dans une étonnante métamorphose où l'architecture se fait ornement.

L'architecture redessinée par l'ornement

Un exemple précis illustre comment les formes architecturales sont reçues et redessinées de manière ornementale, celui des « caissons » de l'aile orientale du cloître Saint-Martin, commencée vers 1507 et laissée inachevée avant 1520 (voir p. 94). Dans une véritable voûte « à l'antique », inspirée des arcs de triomphe, les caissons forment une surface ornementale continue qui couvre celle de la voûte. Au cloître Saint-Martin, la galerie orientale est couverte d'une rare voûte en pendentifs, sur laquelle s'entrecroisent des nervures qui se détachent sur un fond lisse. La surface visible est celle de la voûte, les caissons sont suggérés par le dessin des nervures : ils n'ont pas de fond individualisé. Chaque croisement de nervures engendre un point ornemental accentué – une fausse clef –, comme si le décor devait redoubler au point de rencontre de deux lignes ornées, selon une logique toute gothique (Thomas, 1998).

Le résultat est complètement différent des exemples antiques et italiens, parce que le cadre n'individualise pas chaque voûtain-caisson. La formule italienne crée une sorte de premier plan, constitué par l'ensemble des parties aplaties de la mouluration, dans lequel les caissons paraissent creusés de façon individuelle, tandis que la formule adoptée au cloître Saint-Martin insiste sur la continuité des moulurations qui se croisent et se pénètrent. Les cadres ne donnent pas l'impression d'une suite continue de caissons juxtaposés mais d'un simple découpage de l'intrados.

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page107

Caissons de l'escalier du château d'Azay-le-Rideau

La réorganisation ornementale des lignes structurelles

Plus extraordinaire encore, l'ornement réorganise les lignes structurelles de l'architecture. À Azay, à quelques lieues de Tours, une autre version ornementale du caisson apparaît dans l'escalier, élevé vers 1515-1520. En effet, les quatrième et cinquième volées de l'escalier (celles qui sont authentiques) sont couvertes par des plafonds à caissons, portées par des arcs-diaphragmes. L'innovation n'est pas technique (le système des voûtes plates portées par des arcs-diaphragmes existe déjà à Bristol et dans la chapelle basse de Gaillon), mais la nouveauté tient à ce que l'on considère ce type de voûte comme un champ décoratif, en lui apportant un décor (Thomas, 1998).

Cette disposition change complètement l'effet : d'une part, chaque compartiment est isolé des compartiments voisins, et l'on n'a plus l'impression d'une surface ornée continue ; d'autre part, le champ ornemental se développe

sur le plan vertical, car les arcs-diaphragmes sont ornés de disques, motif à la mode autour de 1515. Des clefs pendantes ajoutent à cet effet et accentuent les lignes verticales. La solution adoptée à Azay transpose, sous une autre forme et dans un autre langage ornemental, les élans verticaux des dispositions flamboyantes, avec une intensité décorative particulière aux points d'intersection. La formule ornementale des caissons portés par des arcs-diaphragmes, qui se diffuse dans les environs de Tours autour de 1500, aura beaucoup de succès. À titre d'exemples, citons Bonnivet peu avant 1520, La Rochefoucauld dans les années 1530, Dampierre-sur-Boutonne vers 1547.

L'architecture miniaturisée et l'ornement dilaté

Redessinée par l'ornement, l'architecture est aussi « miniaturisée », selon un procédé qui transpose les formes architecturales sur un mode ornemental (Thomas, 1998). Cette manière s'observe autour de 1500, à la fois dans le répertoire gothique et dans le répertoire renaissant qui reprend immédiatement la formule. Dans la façade occidentale de la cathédrale Saint-Gatien, de multiples petits gâbles portés par des colonnettes, habillés de feuillages et peuplés d'animaux, servent de dais, au-dessus de niches.

De la même manière, le décor de la façade de l'escalier d'Azay comporte des niches à dais, couvertes par des petits frontons, reproductions en miniature des frontons en trapèze curviligne des lucarnes et de la porte qui mène au jardin. Cette forme apparaît vers 1510 sur les lucarnes de Bury et se diffuse très vite dans tout le Val de Loire, elle passe aussitôt dans le répertoire ornemental.

Ces exemples mettent en évidence la virtuosité des tailleurs de pierre tourangeaux à jouer sur les formes ornementales et à en modifier l'échelle, quand l'architecture se miniaturise en ornement. À l'inverse, les motifs ornementaux enflent parfois de manière surprenante. Sur les bords de Loire, on ose représenter à grande échelle ce que l'on réserve à des décors plus petits en Italie. Les moulures sont souvent atteintes d'hypertrophie, ainsi à l'hôtel Babou, place Foire-le-Roi, les fûts des pilastres qui encadrent les fenêtres ne contiennent que deux cannelures, rudentées dans la partie inférieure, là où l'on attendrait une série de cannelures plus nombreuses et plus étroites. Au niveau inférieur, un

Denticules, oves et dards, Tours, hôtel Babou

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page109

Détails de petits gâbles dans les dais, Tours, cathédrale Saint-Gatien

bandeau court autour des fenêtres, bordées par d'impressionnants denticules et des oves dilatés. À l'hôtel Goüin, des oiseaux spectaculaires se posent en équilibre instable sur des rinceaux démesurés et des cornes d'abondance énormes.

Tout se passe comme si l'ornement unifiait et animait l'architecture, multiplié à l'infini et décliné à des échelles différentes. Les formes ornementales s'enchaînent et se répondent, s'entremêlent sans souci de hiérarchie, et s'enchâssent les unes dans les autres. Les grands champs décoratifs attirent des motifs qui, à leur tour, sont ornés et deviennent des champs décoratifs plus petits. Au plus près de la sculpture, l'œil découvre des motifs presque cachés, indécelables dès qu'il s'éloigne, des glyphes, des stries, des piécettes qui enrichissent les consoles, ou encore de minuscules têtes humaines enfouies dans une ligne de feuilles. Le regard est captivé par un mouvement qui, tour à tour, l'attire et l'éloigne. À quelque distance où il se trouve, il rencontre toujours un détail pour le surprendre et l'entraîner dans le jeu sans fin de l'ornement.

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page110

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page111

Tours, ville royale

vers 1500

Alain Salamagne

Francesco Florio, né à Florence en 1420, nous a laissé vers 1477 un portrait de la ville de Tours, ville riche et opulente sise aux bords de la Loire, nous dit-il, entourée d'une enceinte aux multiples tours que l'on franchit par des portes richement ornées ; il en décrit surtout la cathédrale Saint-Gatien dans la cité, l'abbaye de Saint-Martin, le monastère Saint-Julien, et les quatre couvents de mendiants.

Un peu avant 1500, l'assiette de la ville de Tours restait contrainte entre ses anciens pôles de développement – à l'ouest la Martinopole (l'abbaye Saint-Martin fondée au IXe siècle et son *castrum novum*, construit de 904 à 915, le terme de Châteauneuf s'appliquant aux quartiers situés dans sa proximité immédiate), à l'est la cité antique. Ville bipolaire à l'instar de Reims, Tournai, Cambrai, etc., fortifiée autour de ces deux noyaux de peuplement, elle fut renforcée par un château ajouté au XIe siècle par les comtes de Blois pour contrôler le débouché du pont qui traversait la Loire. Ville moyenne en nombre d'habitants qui ne devaient pas dépasser les douze mille.

Une ville forte ?

En 1356, Jean le Bon approuvait la construction d'une enceinte de réunion entre les deux pôles de peuplement de la cité et de Châteauneuf, entraînant la destruction des faubourgs : d'une superficie de 57 hectares et d'un périmètre de 4 500 mètres, elle était percée de dix portes et entourée de fossés communiquant au nord avec la Loire. Alors que les fronts nord et sud ne furent flanqués que de guérites de bois, des tours de plan quadrangulaires furent édifiées sur les fronts ouest. Mais vers 1500, si des escarpes étaient maçonnées, leur épaisseur était insuffisante pour ménager le chemin de ronde qu'il fallait donc disposer sur des planchers en encorbellement et couronner de hourds de bois. Au nord les fronts étaient particulièrement vulnérables, car la Loire l'hiver rongeait et comblait à la fois les douves et l'été laissait à découvert les grèves. Enceinte de peu de valeur qu'on s'efforça néanmoins de moderniser à partir des années 1470, sous l'impulsion probable des canonniers royaux (Giraud de Samain), en construisant sur les fronts sud des tours d'artillerie de 12 mètres de diamètre (la tour de la rue Chièvre), puis des boulevards devant les portes Saint-Simple et Neuve-Saint-Étienne. Paradoxalement, comme l'a souligné Bernard Chevalier, si Louis XI installé au Plessis depuis 1467 incita le corps de ville à améliorer les fortifications urbaines, ses conseils pressants

Lambert Doomer, *Fontaine du Grand Marché*, 1624, Haarlem, musée Teylers

portaient uniquement sur le profil des fossés et non sur le renforcement des flanquements considérés comme inutiles. Dans le dernier quart du xve siècle, Tours ne pouvait plus être considérée comme une ville forte de premier ordre, d'autant que lui faisaient défaut le parc d'artillerie à feu et l'organisation défensive qui en auraient rendu crédible la défense.

Une ville de résidence

Le choix de Tours comme ville de résidence est fait par Charles VII vers 1444 qui s'installe au château royal mais plus souvent aux Montils, à l'écart de la ville, alors simple demeure des champs entourée d'un parc de chasse – activité favorite du roi – qui devint château de plaisance. Mais ce n'est que le 15 février 1464 (n. st.) que Louis XI acquit la châtellenie des Montils du seigneur de Maillé, Hardouin Touchard, chambellan et grand maître de l'hôtel de la reine. Charles VIII y séjournera fréquemment à partir de 1489 et Anne de Bretagne y donna naissance le 10 octobre 1492 au dauphin Charles-Orland ; comme son successeur Louis XII (1498-1515), il y fera réaliser de nombreux travaux qui transformèrent le vieux château médiéval en palais résidentiel. Mais l'installation de la cour royale en Val de Loire dans la seconde moitié du xve siècle – attirant artisans, commerçants et grands officiers royaux – n'eut vraiment de répercussions sur l'urbanisme de la ville qu'à partir du règne de Louis XI dont on connaît les rapports autoritaires avec les villes.

Les limites de la politique d'urbanisme

Ville d'interfluve, entre la Loire et le Cher, Tours n'entretint pas – au contraire de bien des villes médiévales – de liens privilégiés avec le fleuve : les deux cours d'eau constituèrent tout autant des obstacles pour leur franchissement que des éléments contraignants du développement urbain, en orientant le tracé des rues, imposant les parcours et limitant les points de passage. Si l'investissement de la ville sur ses chantiers de fortification resta limité, des travaux incessants furent au contraire menés sur les ponts, les « grands ponts de Loire », attestés dès 1034[1], sur les ponts de bois et de pierre du Cher, ceux de Vençay, de Saint-Éloi, de Saint-Sauveur, ou encore sur celui de Sainte-Anne qui donnait accès, à l'ouest, au Plessis. Le pavage des rues – jusqu'alors en terre, elles constituaient de véritables cloaques en cas de pluie –, entamé vers 1450, ne progressa que fort lentement par défaut des financements et des entreprises de travaux publics disponibles. Longtemps limité aux artères principales, aux entrées de ville, aux ponts de Loire, il ne concerna les axes secondaires qu'après 1510. Un effort particulier fut réalisé devant les portes de ville et le château, lieu des entrées royales.

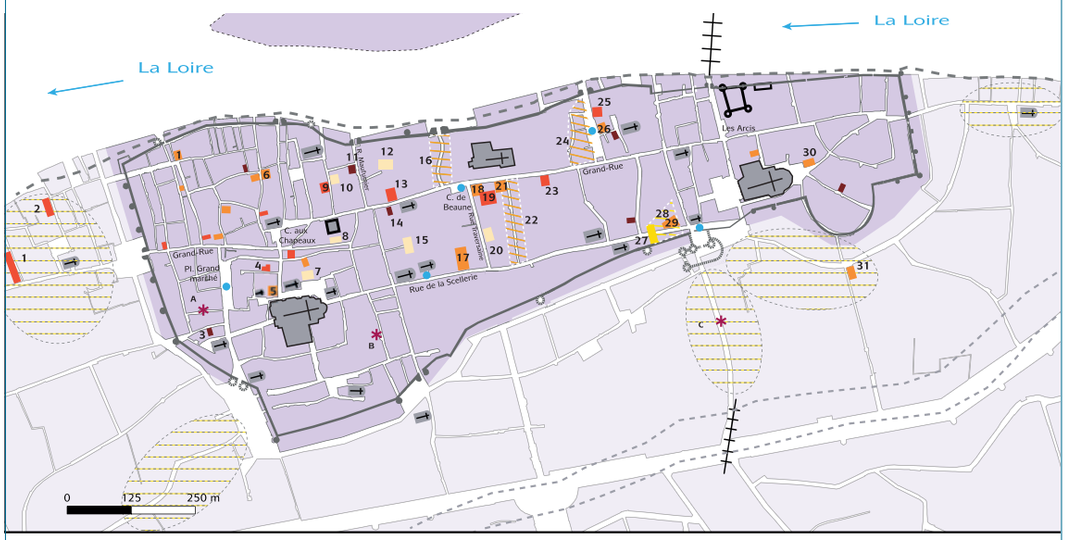
Entre 1450 et 1510, de nombreux lotissements concernèrent les quartiers situés entre la cité et Châteauneuf, les moins urbanisés jusque-là. Le percement, dans les jardins ou les terrains en friche, de rues transversales, comme la rue Ragueneau[2] (à l'ouest de Saint-Julien) pour relier la Grande-Rue à la Loire, permit le lotissement de quarante à cinquante maisons et,

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page113

au débouché, l'ouverture d'une nouvelle porte sur la Loire. Ces opérations d'urbanisme ne furent pas le fait de la communauté d'habitants mais émanèrent d'établissements ecclésiastiques (l'abbaye Saint-Julien) ou de spéculateurs privés. En réalité l'existence d'une série de seigneuries foncières rendait difficile la création d'un projet urbain ambitieux : la ville de Tours ne fut pas en mesure, à l'instar des villes des Pays-Bas ou même d'Orléans, de reconstruire son espace public : le nouvel hôtel de ville (situé Grande-Rue à proximité de la place Foire-le-Roi), monument symbolique de l'identité urbaine, ne résultait que de l'aménagement de divers bâtiments anciens, dont le décor intérieur (1479) en contrepartie fut soigné.

Plan de Tours : hôtels et lotissements de Tours à la Renaissance

Hôtels et lotissements de la Renaissance à Tours (1445-1550)



Le bâti neuf (ou rénovation importante) attesté et batiments remarquables

Hôtels ou lotissements
- daté entre 1445 et 1470
- daté entre 1470 à 1500
- daté entre 1500 à 1530
- daté entre 1530 et 1560

Autres édifices remarquables au XVe siècle

Rues neuves

Autres repères cartographiés

Fontaines publiques (1508-1518)

Faubourgs attestés vers 1500 (limites approximatives)

Maisons et ateliers d'artistes

A. Jean Bourdichon (rue de la Serpe)
B. Jean Fouquet (près de la tour Faubert)
C. Michel Colombe, Pierre Delamare, Guillaume Regnault, Charles Courtoys et Jérôme Pacherot (rue des Filles-Dieu)

Identification des principaux édifices :
1. & **2.** Lotissements ; **3.** Hôtel de Maillé ; **4.** Hôtel dit de l'Arbalète ; **5.** Hôtel Berthelot-Briçonnet ; **6.** Hôtel «Tristan l'Hermite» ou du Puy ; **7.** Hôtel dit des ducs de Touraine ; **8.** Hôtel de la Monnaie ; **9.** Hôtel dit des Justes ; **10.** Hôtel Binet ; **11.** Hôtel de Maillé ; **12.** Hôtel de l'Ange ; **13.** Hôtel Barguin dit hôtel Goüin ; **14.** Hôtel des Trésoriers ; **15.** Hôtel de la Massequière ; **16.** Rue Ragueneau (rue et lotissement) ; **17.** Hôtel Thomas Bohier ; **18.** Hôtel Jean de Beaune ; **19.** Hôtel Jacques de Beaune ; **20.** Hôtel Dunois ; **21.** Hôtel Hardouin ; **22.** Rue neuve (rue et lotissement). **23.** Maison dite de la Pucelle armée ; **24.** Place Foire-le-Roy (place et lotissement) ; **25.** Hôtel Babou ; **26.** Hôtel Thomas Taquin ; **27.** Hôtel de la Chancellerie (Jouvenel des Ursins) (1450) ; **28.** Lotissement des Ursins (1450) ; **29.** Lotissement (1471) ; **30.** Maison (Justice des bains) ; **31.** Hôtel dit de la Petite Bourdaisière.

Plan : C. Scheid (LAT - UMR 6173 CITERES) et D. Rivaud.
Sources : *L'architecture civile à Tours des origines à la Renaissance*, Tours, 1980, Mémoires de la société archéologique de Touraine, t. X (1980).
Service général de l'inventaire, DRAC, Orléans. Dossiers de préinventaire normalisés (seuls les édifices datés avec précision ont été retenus).

Assainir la ville

Un effort considérable, tant sur le plan hygiénique que fonctionnel, fut réalisé pour une mise à niveau des infrastructures urbaines, rejet à l'extérieur des murailles des activités les plus polluantes (1515, poissonnerie et boucherie), création de dépôts d'ordures (1472) près de la Loire, obligation de prévoir pour chaque maison une latrine privée (1462) et multiplication de latrines publiques. Dès 1506, le maire Henri Bohier décida de doter la ville d'un système d'adduction d'eau en détournant plusieurs sources depuis les hauteurs de Saint-Avertin, entreprise considérable qui nécessita le passage par conduites forcées sous le Cher et l'aménagement de réservoirs et de bassins de rétention. Trois fontaines furent construites, place Foire-le-Roi devant l'hôtel de Beaune, rue de la Scellerie près de l'église Saint-Hilaire et à Châteauneuf, place du Grand-Marché. Projet ambitieux, dont Bernard Chevalier a dit ce qu'il devait à la personnalité de grands financiers comme Jacques de Beaune et Henri Bohier, qui entraîna la ville, entre 1507 et 1512, à investir 17 230 livres dans sa réalisation. Le projet nécessita le recours à des experts, Pierre Valence à partir de janvier 1507, fontainier originaire de Rouen qui intervint encore sur le château de Gaillon et à Blois, puis son fils Germain à partir de 1518 et son frère Michel en 1525. Il est probable que ce projet tentait de rivaliser avec les travaux antérieurs réalisés au château de Plessis-lès-Tours par les fontainiers ; en tout cas la fontaine de Beaune élevée en 1511 par Bastien et Martin François pour Jacques de Beaune-Semblançay, avec sa pyramide centrale de marbre blanc orné de rinceaux et timbré d'armoiries, témoignait de l'introduction d'un décor nouveau dans le mobilier urbain.

Vers 1500 le cadre urbain de Tours restait bien celui d'une ville médiévale : des murailles de terre ou de pierre, des rues étroites bordées de maisons de bois[3], d'où émergeaient les masses monumentales des édifices romans et gothiques. Visage médiéval que vint timidement contraster à partir de 1510-1520 la construction d'hôtels urbains (l'hôtel Goüin, l'hôtel Beaune-Semblançay…), contribuant à orienter la construction vers un autre répertoire architectural et décoratif, celui de la Renaissance. La vraie réussite de la ville, ce furent – avec le pavage des rues qui contribua à assainir le réseau viaire dont les boues et immondices étaient désormais drainées vers la rivière – les fontaines dont l'historien Thibault Lepleigney en 1541 chantait les louanges, car elles permettaient de tenir la ville « belle et nette » : assurant aux habitants l'approvisionnement continu d'une eau saine, nettoyant les rues de leurs immondices, constituant des œuvres d'art aux carrefours des rues ou des places publiques, elles témoignaient de la volonté édilitaire de faire de Tours une « belle ville ».

1. Au début du XVIe siècle, des arches de pierre avaient été substituées aux arches de bois des grands ponts de Loire, mais leurs tabliers étaient encore en partie en bois.
2. Du nom du maire Étienne Ragueneau.
3. Même si nombre de maisons médiévales étaient en pierre, le caractère dominant du bâti restait bien le bois.

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page115

Les spécificités des maisons en pans de bois de Tours

(seconde moitié du XVe-premier quart du XVIe siècle)

Clément Alix et Julien Noblet

Tours, comme de nombreuses autres villes du Val de Loire, bénéficie à l'issue de la guerre de Cent Ans d'un essor démographique et économique, renforcé par son statut – éphémère – de « capitale » du royaume. Par conséquent, un renouvellement profond du bâti débute dès la seconde moitié du XVe siècle (Toulier, 1991, p. 203 ; *L'Architecture civile à Tours des origines à la Renaissance*, 1980). À côté d'hôtels particuliers principalement construits en pierre (plus rarement en brique), aux dispositions architecturales originales et au décor de qualité empruntant au vocabulaire italianisant, l'essentiel de l'habitat autour de 1500 est constitué de maisons en pans de bois. La proximité des forêts et le développement du commerce du bois (Chevalier, 1975a, p. 141-142 ; Boisseuil, 1992, p. 41-44 ; Jacquet-Cavalli, 2005, p. 111-112) ont facilité l'usage de ce matériau dans l'ossature principale de la maison (murs, planchers, charpentes), également employé pour les éléments de dessertes : cloisons, coursières, tour

Fig. 1 Maison du 1 rue de la Rôtisserie, façade antérieure.
a. état actuel ;
b. proposition de restitution de l'état originel (dernier tiers du XVe siècle). Relevé avril 2011 : C. Alix, F. Epaud, J. Noblet et F. Tournade ; DAO : Julien Noblet

Fig. 2 Maison du 32 rue Briçonnet

d'escalier, bâtiments annexes. Dans ces constructions, la pierre était réservée aux conduits de cheminée et à la création de murs pare-feu, afin de limiter la propagation des incendies.

Malgré les destructions opérées lors de la dernière guerre et les opérations urbanistiques de l'époque contemporaine, des témoins de cet habitat subsistent autour de la place Plumereau, objet de la première réhabilitation découlant des lois Malraux et de la mise en place du secteur sauvegardé, mais également dans le quartier de la cathédrale, le long de la rue Colbert – reliant les deux anciens pôles urbains, la cathédrale Saint-Gatien à l'est et la collégiale Saint-Martin à l'ouest – ou encore dans les rues des anciens faubourgs de Sainte-Radegonde (quartier Paul-Bert, rue Losserand, rue de l'Ermitage), de Saint-Pierre-des-Corps (quartier Blanqui) et de La Riche (rue Courteline, rue Lamartine, rue de la Hallebarde). En règle générale, plan et distribution des maisons ressemblent à ceux des autres grands centres urbains du royaume et, sous une apparente multiplicité de variantes, appartiennent pour la plupart à un type tributaire de la forme de la parcelle. Le plus souvent étirée en profondeur, ou « laniérée », elle impose la construction du corps de bâtiment principal en front de rue, suivie d'une cour au fond de laquelle s'élève un bâtiment postérieur ; des coursières ou des galeries attenantes à l'escalier à vis desservant les étages relient les deux espaces d'habitation (25-27 et 48 rue Colbert ; Bonnin, 1998, p. 298).

Ces maisons, ayant majoritairement pignon sur rue, offrent une grande variété dans la mise en œuvre de l'encorbellement des étages : la solution la plus simple consiste à faire reposer le surplomb sur les solives ou les poutres débordantes du plancher (fig. 1) ; des techniques plus élaborées utilisent divers supports comme des corbeaux, des aisseliers, des consoles, mais surtout des poteaux à tête élargie exigeant une multiplication des assemblages entre les pièces de bois (Bonnin, 1980, p. 64-67). Ce dernier procédé permet la mise en place d'un important décor sculpté, comprenant des figures en pied (26 rue Courteline ; 1 bis rue de la Grosse-Tour) issues de programmes iconographiques parfois complexes, qui cohabitent avec des ornements du gothique flamboyant très fréquents même au-delà de 1500 (pinacles, colonnettes, accolades à crochets au-dessus des portes, choux frisés, engoulants), progressivement remplacés par des motifs de la première Renaissance (frises d'oves et de palmettes, chapiteaux à feuilles d'acanthe, pilastres à disques ou losanges : 64 rue Losserand, 41 rue Colbert).

Pour couvrir ces maisons, les charpentes de comble à chevrons-formant-fermes perdurent au-delà de 1500, alors qu'à la même époque des charpentes à pannes étaient préférées dans les habitations orléanaises ou amboisiennes (Gaugain, 2010, p. 16). Contrairement à d'autres grandes villes de la région, notamment Orléans, une diversité s'observe également dans les ossatures secondaires, des plus simples dites à grille – poteaux

tours2_p88_117_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:48 Page117

raidis par des éléments obliques (23 et 41 rue Colbert ; 11-13 rue de l'Ermitage) – aux plus complexes constituées de panneaux de croix de Saint-André (25 rue de la Hallebarde ; 12 rue du Grand-Marché ; 68 rue Colbert) ou d'un treillage resserré formant de petits losanges au caractère décoratif indéniable (32 rue Briçonnet, fig.2 ; 5 rue du Serpent-Volant ; 32-34 rue Blanqui). Quant au hourdis, les textes mentionnent l'usage de torchis, notamment pour les cloisons intérieures ; il semble toutefois que les briques liées au mortier furent particulièrement recherchées pour créer des réalisations décoratives, comme on le remarque encore sur les façades bien en vue de la maison à l'angle de la rue du Change et de la rue du Grand-Marché, hourdis dont l'ancienneté est attestée par le relevé avant restauration d'Albert Laprade en 1942 (fig. 3). Peu d'exemples de hourdis en pierre de taille sont connus, mais la proximité de nombreuses carrières rend probable l'utilisation de blocs de tuffeau pour remplir les espaces créés par l'ossature en bois, à l'instar de ce que l'on observe ailleurs en Touraine (à Beaulieu-lès-Loches ou Chinon) et en Anjou (logis du Renard à Angers, Montsoreau). Quant aux percements, le rez-de-chaussée à fonction commerciale était largement ouvert sur la rue ; aux étages, la paroi était munie de fenêtres dont le nombre et la répartition s'adaptaient à la largeur de la façade : croisée(s), demi-croisée(s) et parfois jour(s) rectangulaire(s) destinés aux espaces de circulation ou pièces de petites dimensions. Des observations lors de travaux récents de restauration (34 rue du Grand-Marché/1 place du Grand-Marché) ont montré que les vestiges d'*oculi* triangulaires ou losangés, également visibles sur plusieurs maisons (3 place Foire-le-Roi), correspondaient à des aménagements postérieurs réalisés le long de pièces obliques de l'ossature (à croix de Saint-André ou à losanges) à l'emplacement de panneaux de hourdis. On peut espérer qu'à l'avenir une meilleure connaissance des maisons en pans de bois tourangelles et de leur chronologie pourra être obtenue grâce à des études de bâti menées lors de restaurations alliées à une campagne de datation par analyses dendrochronologiques.

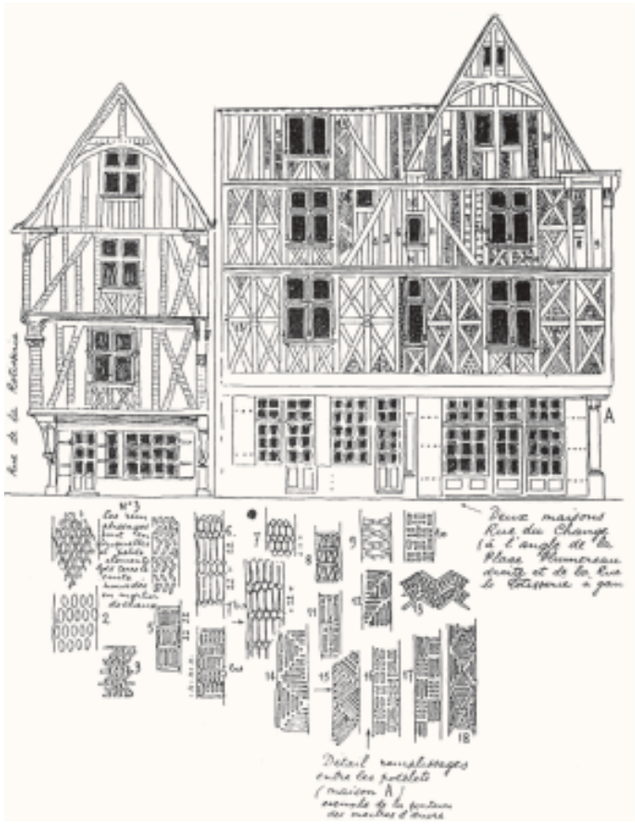


Fig. 3 Maison du 1-3 rue du Change, croquis montrant le détail du hourdis avant restauration (tiré d'Albert Laprade, *Croquis, premier album. Du Nord à la Loire*, Vincent, Fréal et Cie éditeurs, Paris, 1942, pl. 35)

tours3_p118_135_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:50 Page118

Les artistes
familles et réseaux

Jean Poyer, *Le Christ ressuscité apparaît à la Vierge* – cat. 65

tours3_p118_135_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:50 Page119

tours3_p118_135_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:50 Page120

tours3_p118_135_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:50 Page121

Organisation professionnelle et réseaux d'artistes à Tours vers 1500 :

l'exemple du métier des peintres[1]

Pierre-Gilles Girault

Un tiers au moins et peut-être la moitié des métiers de Tours se sont constitués en jurandes, principalement à la fin du règne de Louis XI, notamment entre 1467 et 1483. Les artistes quant à eux, peintres ou sculpteurs, n'ont jamais formé de métiers organisés. On ne connaît pas même d'association religieuse qui leur soit propre alors que les confréries sont très nombreuses et que tout métier, organisé ou non, paraît en avoir une (Chevalier, 1975b).

Que sait-on alors de la communauté des peintres active à Tours entre 1470 et 1520 ainsi que des conditions d'exercice de leur métier ? L'absence de véritable organisation professionnelle, contrairement à ce qui s'observe dans les villes du Nord, en Flandre, ou même à Paris, rend l'approche difficile et le dépouillement des archives notariales ne permet d'apporter que des réponses partielles à ces questions. Si les textes font apparaître un grand nombre d'artistes et d'artisans d'art, parmi lesquels plusieurs peintres, peu de documents sont réellement liés à la pratique de leur métier[2]. Un instantané de la population qui compte à Tours à la fin du XVe siècle nous est fourni par la liste des habitants appelés à prêter serment au roi Louis XI en octobre 1471, étudiée par Bernard Chevalier. Elle fournit 811 noms, parmi lesquels 638 laïcs, dont 516 ont un métier connu. Parmi eux on compte 379 artisans représentant soixante-dix métiers, au sein desquels les arts de la couleur ne représentent qu'une part modeste. À travers les archives, treize peintres, verriers et enlumineurs sont documentés entre 1450 et 1480 ; ils sont rejoints par dix-sept noms nouveaux entre 1480 et 1500, et onze encore entre 1500 et 1520 (Chevalier, 1983, p. 233, 329).

Comme tous les artisans de Tours, les peintres tendent à s'élever au statut de marchand, puis si possible vers un office de robe, dans la finance ou le droit. Ainsi, Jehan Bredin, cité en 1496 comme enlumineur, est-il le frère de Guillaume Bredin, argentier du comte d'Angoulême, et de Thibault Bredin, libraire[3]. Ce même Thibault apparaît successivement comme écrivain lorsqu'il fait enluminer les trente-cinq cahiers du *De vita Christi* par Guillaume Picqueau en 1482, il est dit enlumineur en 1500 puis il est qualifié en 1505 d'« honorable homme », expression par laquelle on désigne les notables de la ville[4]. Ce brevet d'honorabilité bénéficie surtout aux artistes gagés du roi, comme l'« honorable homme maître Jehanet Clouet, valet de chambre et peintre ordinaire du roi », dont le disciple Simon Belot acquiert en 1527 un

Jean Poyer, la Vierge en majesté, extraite des *Heures d'Henri VIII*, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

office d'archer du roi[5]. Semblable progression vers l'office s'observe aussi d'une génération à l'autre : le fils de l'enlumineur Pierre de Sablé, également appelé Pierre Vielle dit de Sablé, devient canonnier ordinaire du roi[6].

Les peintres dans la ville

Lorsque la documentation indique où ils habitent, peintres et enlumineurs ne semblent pas concentrés au sein d'un même quartier, comme c'était le cas à Paris où la tradition avait réuni les métiers du livre près de la cathédrale Notre-Dame et dans le quartier de Saint-Séverin, au plus près de l'Université (Rouse, 2000). Jean Fouquet possède à Tours une maison décrite dans l'aveu rendu au trésorier de Saint-Martin, le 8 novembre 1481, par « la veufve et héritiers [ses fameux fils, hélas non nommés] de feu Jehan Foucquet, peintre, pour leur maison et jardin », qui touche à la tour dite des Pucelles (Avril, 2003, p. 420). Peu avant, le 18 janvier 1481, c'est le peintre Guillaume Delavigne qui vend au carmel de Tours une rente assignée sur une maison « qu'ils ont de nouvel et puis naguères fait faire, construire et ediffier en ceste dicte ville de Tours, en la rue appelée la rue des Carmes, paroisse de Saint-Saturnin ». Quant à Bourdichon, on sait grâce à une transaction intervenue le 5 octobre 1504 au sujet de la réparation d'un tou (égout), à l'entrée de la rue de la Serpe, que la maison de l'artiste était située dans cette rue (Giraudet, 1885, p. 39-40).

Jehan Bredin, déjà cité, achète de son frère une maison située rue de la Scellerie. Au début du siècle suivant, l'enlumineur Bernard Dupatiz habite dans la même rue, près de l'église Saint-Vincent. En mars 1516, son confrère Pierre Delamare est dit demeurer rue des Filles-Dieu, paroisse Saint-Étienne, où réside aussi Eloy Tassart, enlumineur de la reine Claude de France[7]. Ce quartier regroupe bon nombre d'artistes car le 14 juillet 1527, le vitrier Guillaume Bonneau loue une maison située paroisse Saint-Étienne joignant à la maison du sculpteur Guillaume Regnault[8].

Jean Bourdichon, *Triptyque de la Vierge à l'Enfant* (ensemble et détail), Naples, Museo di Capodimonte, en dépôt à la chartreuse de San Martino

tours3_p118_135_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:50 Page123

Tous ne sont pourtant pas concentrés dans le même quartier et on peut citer par exemple les peintres Balthazar Furet ou Martin Dulac, qui habitent respectivement paroisse Saint-Hilaire (1515-1516) et paroisse Saint-Vincent (1521). D'autres n'hésitent pas à quitter la ville comme le peintre et vitrier de Tours Jehan Chenesson qui achète en 1522 une maison sise à Amboise, près la porte Galatée (Giraudet, 1885, p. 62).

Page de texte et marge ornée, verso de la Vierge de Charles de Martigny, cat. 17.

La polyvalence du métier

Les qualificatifs de peintre, d'enlumineur ou d'écrivain enlumineur employés pour désigner les activités d'un même individu illustrent la polyvalence des artistes, bien connue pour toute la période médiévale et le début de l'ère moderne. Dans ses publications, Giraudet a toutefois introduit une certaine confusion en indiquant d'autres noms de métier que ceux mentionnés dans les sources. Ainsi qualifie-t-il Guillaume Aubry, cité à plusieurs reprises en 1526-1528, de « maître peintre enlumineur », alors que les actes ne le désignent pas autrement que comme « peintre »[9]. Il en va de même pour Jehan Mery en 1514[10]. Certains exercent bien les deux activités, comme Fouquet, Poyer et Bourdichon, ou à un niveau plus modeste Michel Mereye (fils du précédent ?) qui est bien dit « peintre et enlumyneur »[11]. De même Jehan Delaunay est dit « enlumineur » en juillet 1470, dans les comptes de Charlotte de Savoie, quand il reçoit « 11 livres 5 sols pour dix histoires par luy faictes en ung livre appelé le *Livre des aveugles* », mais il est qualifié de « painctre », lorsqu'il est payé le 16 décembre 1472, « pour avoir tracé et tiré par deux fois en parchemin, le boulevard (porte fortifiée) de Saint-Étienne, nouvellement faict » (Grandmaison, 1870, p. 22).

Cependant, la plupart des peintres de manuscrits ne sont qualifiés que d'enlumineur. Il en va ainsi pour Guillaume Piqueau, « enlumineur demeurant à Tours », qui orne le manuscrit du *De vita Christi* que Thibault Bredin lui a fait écrire (Grandmaison, 1870, p. 283). Il en est de même pour Pierre Vielle, dit de Sablé, en 1490, Pierre Delamare en 1515 ou Jehan Proust en 1525[12]. On remarque que Tours ignore la distinction qu'opèrent les notaires parisiens entre les « enlumineurs », chargés de la décoration secondaire, et les « historieurs » chargés de l'exécution des miniatures et des « histoires » dans les manuscrits. C'est sous la plume d'un notaire parisien que ce terme est appliqué à Henri Ploumion, documenté par ailleurs à Amboise, et sous celle du trésorier d'Anne de Bretagne, et non d'un notaire tourangeau, que l'expression « enlumineur et historieur » qualifie Jean Poyer (Hofmann, 2004, p. 68). Giraudet désigne également comme « écrivain enlumineur » des hommes qui ne sont qu'écrivains, au sens de copistes, capables sans doute d'orner leurs ouvrages de lettrines et bouts-de-lignes, voire de décors marginaux, mais non de les illustrer. Il en va ainsi de Jehan Lebrethon, qui passe un marché avec l'abbaye de Saint-Julien pour écrire plusieurs livres d'église et les enluminer, de Jehan Riveron, que les comptes nous montrent occupé à transcrire la liste des maires, échevins et conseillers de la ville, et qui est payé 44 livres

Maître de Coëtivy, *Scène de la guerre de Troie*, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

tournois en 1497 pour avoir copié le texte des *Petites Heures d'Anne de Bretagne* illustrées par Jean Poyer. De même Regnault Fillole, qualifié de « maistre escripvain » en juillet 1481, est alors payé pour « deux livres de médecine, qu'il a escripts audit seigneur et pour *les enluminer* et relier », mais il y a fort à parier que Fillole agisse ici en libraire ou en éditeur faisant illustrer et relier par d'autres l'ouvrage qui lui a été commandé par le roi[13].

Tapisserie et vitrail

Les peintres de Tours ne se bornent pas aux travaux de peinture sur parchemin ou sur panneau. Ce sont également des concepteurs de modèles pour les arts monumentaux que sont la tapisserie ou le vitrail. En mars 1512, le peintre d'Amboise Jean Fauvert est ainsi chargé par le comte de Dunois, de « paindre et rafroichir quatorze vieilles pièces de l'istoire de la destruction de Troye », donc de retoucher les cartons en possession du prince notamment pour y ajouter ses armes, et de lui fournir douze nouveaux patrons, livrables « au tapissier dudict seigneur, en la ville de Paris », en vue de tisser une tenture probablement destinée au nouveau bâtiment du château de Châteaudun alors en construction (Giraudet, 1885, p. 158). Une incertitude concerne le rôle des peintres-verriers, appellation d'ailleurs inconnue des sources qui ne citent que des « peintres » ou des « vitriers », qui sont parfois les mêmes. Que fait le vitrier Jean Duthaureau cité lors du serment de fidélité au roi de 1471 ? Son fils Michau lui succède et exécute plusieurs travaux dans les salles de « l'Ostel de la ville » entre 1488 et 1490. La plupart exécutent indifféremment travaux de vitrerie et de peinture. Jean Belotin, peintre et vitrier à Tours, s'engage en 1471 à fournir toute la « vairrerie » du château du Plessis-Bourré et est payé l'année suivante par la ville de Tours, pour avoir peint les armoiries du roi sur le « portail Billault », l'une des portes du faubourg Saint-Pierre-des-Corps. Étienne Dessalles est un peintre qui travaille aux échafauds de l'entrée de Marguerite d'Autriche à Amboise, aux décors du mystère de Saint-Genou représenté en mai 1490, mais aussi un vitrier chargé en 1481 de placer « une grande vitre peinte » au château d'Amboise et dix ans plus tard d'y réparer les verrières de la chambre du roi. Jehan de Leschallier, dit le Miste, dont il sera reparlé, est à la fois peintre et vitrier.

Ainsi il ne semble pas qu'à Tours les activités de peintre cartonnier et de verrier soient toujours différenciées. Toutefois, certains n'exercent que la vitrerie. Jehan Gerbier est un vitrier connu de 1502 à 1521[14], auquel succède Simon Gerbier, marchand vitrier à Tours en 1530. Et peut-être n'appelait-on un peintre renommé comme cartonnier que pour les compositions les plus ambitieuses. Le marché conclu le 22 janvier 1509 entre Pierre Gaultier, chanoine de Tours et curé de Vouvray, d'une part, et Simonet Duru, « victrier demeurant en la paroisse Saint-Clément de Tours », d'autre part, porte sur la réalisation d'une verrière de près de trois mètres sur trois, « d'après le pourtraict » fourni par Jean Bourdichon[15], modèle dont on ne sait si c'était un petit patron ou un carton à grandeur d'exécution. Dix ans

plus tard, dans le marché passé le 20 juin 1519 par Guillaume Barthélemy avec le peintre-verrier Guillaume Courcicault pour vitrer une chapelle en construction dans l'église Saint-Vincent de Tours, le verrier ne fait encore que reproduire la composition qui lui a été présentée, « selon le pourtraict qui luy a esté monstre en cette cour en nostre présence » relève le notaire[16]. Le nom du cartonnier n'est cette fois pas indiqué mais on peut se demander s'il ne s'agit pas du peintre Eloy Tassart cité comme témoin de l'acte.

Les peintres de cour

L'aristocratie des peintres est formée par les artistes pourvus de charges de cour. Au milieu du siècle ce sont les peintres nordiques Conrad de Vulcop et Jacob de Littemont qui sont au service de Charles VII et de Louis XI avant que l'office n'échoie tardivement – après 1475 – à Jean Fouquet. Son successeur Jean Bourdichon, qui se maintient dans la fonction de peintre, d'enlumineur et de valet de chambre, signe de son intégration à l'hôtel du roi, pendant plus de quarante ans (1478 à 1521), est bien connu à la fois par les mentions d'archives et par les œuvres conservées. Toutefois apparaissent dans les comptes d'autres peintres pensionnés rattachés au service de la famille royale dont les œuvres nous échappent encore.

Les archives ont notamment conservé le nom de trois d'entre eux. Le premier, Jehan de Leschallier, dit Le Myste, est qualifié en 1521 et 1524 de « peintre et vitrier de Monseigneur le Dauphin », c'est-à-dire du jeune François (1518-1536)[17], bien qu'on ne conserve aucune mention d'œuvres réalisées pour le dauphin. Il travaille à maintes reprises pour la ville, à la polychromie de la fontaine de Beaune en 1511 ou à l'exécution d'œuvres éphémères à l'instar des écussons fixés aux torches lors des obsèques du maire de Tours en 1516. En 1517, il apparaît aux côtés de Jean Clouet et d'Eloy Tassart, parmi les « painctres demourans à Tours » chargés d'exécuter des bannières destinées à être portées en procession lors des prédications organisées en vue d'un chimérique projet de croisade (Barbarin, 1917, p. 238-239). Qualifié de vitrier, il fait (et fait faire) des vitraux. Ainsi, le 1er avril 1516, il confie à Jean Chenesson, « aussi paintre et victrier, demeurant aussi audit Tours », l'exécution de verrières de l'Arbre de Jessé et de l'Adoration des Mages promises à l'église Saint-Pierre-du-Boile dont il a reçu commande[18]. C'est aussi un peintre de tableau car dès juin 1515, Jehan de Leschallier conclut un marché avec Jehan Amydoulx, chapelain de l'église de Notre-Dame de Châtellerault, pour la peinture d'un triptyque de la Passion figurant une Mise au tombeau entre le Christ à la colonne et la prière au jardin de Gethsémani, « le tout fait à l'huille et bien estoffé et de toutes fines couleurs et le plus richement que faire se pourra » (Giraudet, 1876).

Leschallier demeurait rue des Cordeliers, paroisse Saint-Vincent, à Tours. Il eut, de son mariage avec Marguerite Pellicier, une fille qui épousa Gaulcher Famyre, également peintre et vitrier à Tours. Giraudet croit que « Le Myste avait cessé de vivre au commencement de l'année 1522 », mais on le retrouve encore cité jusqu'en 1526[19]. Le 4 mars 1524, il est témoin d'un contrat de

travaux de charpenterie à faire « en un corps de maison situé paroisse Saint-Pierre-le-Puellier » appartenant « à honorable homme Maistre Jehannet Clouet, peintre et valet de chambre du roi »[20]. Il connaissait donc Jean Clouet. Il meurt avant le 4 juin 1530 car à cette date, sa veuve s'associe avec son gendre Gaulcher Famyre pour poursuivre son activité ; remariée, Marguerite Pellicier loue l'année suivante à son gendre la maison qu'il occupait déjà, ainsi que la boutique, une cave et un cellier[21].

La maison de la reine compte également des peintres en titre. Ainsi Marie d'Anjou emploie-t-elle Henri de Vulcop, frère de Conrad, peintre du roi, qui acheva sa vie à Bourges où il faut peut-être lui attribuer les peintures murales de la chapelle Du Breuil. Charlotte de Savoie, confinée à Amboise, retient à son service Jean Colombe, établi lui aussi à Bourges, dont la position auprès de la reine peut expliquer que Louis XI ait fait appel à Michel Colombe, son frère, pour le projet de son tombeau à Cléry. C'est peut-être lui qui apparaît sous le nom de « Joannes enlumineur » dans les comptes des obsèques de la reine en 1483 (Girault, 1995, p. 78). La présence à ses côtés de Jean Poyet ou Poyer m'a conduit à suggérer que ce dernier était probablement attaché à la maison de la reine défunte, de laquelle il a pu passer au service de Marguerite d'Autriche, tant qu'elle fut promise à Charles VIII, et plus certainement de la reine Anne de Bretagne, bien qu'il n'émarge pas comme peintre en titre dans les comptes royaux conservés. C'est sans doute sa mort en 1503 (qui m'avait d'abord fait douter à tort de la paternité de Poyer sur les œuvres regroupées sous son nom) qui explique que la reine ait commandé ses Grandes Heures au peintre de son mari, Jean Bourdichon. On a déjà rencontré Eloy Tassart (nommé également Tassier, Tassin ou Tassard), qui est qualifié de peintre en 1517 et d'« enlumyneux » en 1519. Encore en vie en mars 1528, il apparaît alors comme témoin d'un contrat d'apprentissage[22]. Qualifié d'« honorable homme », paré du titre d'« enlumineur de la reine » en 1521 et 1523[23], Tassart ne serait-il pas le Maître de Claude de France, ainsi dénommé d'après les heures et le livre de prières illustrés pour la jeune reine[24] ? Il demeure toutefois prématuré de trancher.

Un dernier nom retiendra notre attention. Lors de ses séjours à Amboise, Louise de Savoie a engagé un peintre de la ville, Jean Favart ou Fauvert, qui apparaît sous le nom de « Fauvart, Petit-Jehan, peintre » dans les états de la maison de la mère du roi en 1522 (Lefranc et Boulenger, 1905, p. 21). Il est connu depuis longtemps car dès décembre 1500, « Petit-Jean Fauvert, peintre » est payé pour des emblèmes confectionnés en vue de l'entrée de la reine Anne (Grandmaison, 1870, p. 47). En 1508, on le retrouve qualifié de « paintre, demourant à Emboise » dans les comptes de construction du château de Gaillon où il est rétribué « pour avoir doré l'istoire de la bataille de Gennes », bas-relief sculpté par Antoine Juste (Deville, 1850, p. 343). On l'a vu, Fauvert est également cité comme cartonnier de tapisserie dans un acte passé à Tours en mars 1512 avec le comte de Dunois François de Longueville et, onze ans plus tard, il est chargé par la ville d'Amboise des prépara-

tours3_p118_135_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:50 Page127

Jean Bourdichon, *L'Entrée de Louis XII à Gênes*, illustration de Jean Marot, *Le Voyage de Gênes*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits

tifs des mystères de la Passion (Giraudet, 1885, p. 158-160). Cet artiste manifestement apprécié ne doit faire qu'un avec le mystérieux Jean d'Amboise cité par l'avocat Jean Brèche parmi les artistes célèbres de Tours.

La transmission du métier : lignage et apprentissage

Une succession d'artistes homonymes laisse supposer l'existence à Tours de familles voire de dynasties de peintres, à l'instar de ce que l'on connaît pour Paris à travers la famille d'Ypres active dans la capitale entre 1450 et 1510 (avec André d'Ypres, Colin d'Amiens, puis Jean, Louis et Nicolas d'Ypres). Le cas est connu pour Jean Poyer, dont le nom est parfois écrit Pohier, qui paraît être le fils de Mathelin Pohier, mentionné dans les comptes des élus

en 1453-1454, et peut-être le petit-fils de Gervais Pohier, cité dans les registres municipaux en 1426 (Giraudet, 1885, p. 332). Il est cependant possible de repérer dans les archives d'autres exemples de dynasties d'artistes. Ainsi, à Jehan Delaunay, enlumineur mentionné en 1470 dans les comptes de Charlotte de Savoie, succède son fils Loys Delaunay, peintre employé par la ville lors de l'entrée de François Ier à Tours en août 1516. Pierre et Colin Regnart, tous deux peintres œuvrant pour la ville vers 1480, sont sans doute parents. Le peintre Pierre Viau apparaît dans les comptes de ville pour l'année 1511-1512, alors que Jehan Viau, probablement son fils, peintre et vitrier, y est cité régulièrement de 1524 à 1545.

La formation des artistes dans le cadre de l'apprentissage est attestée par les contrats passés entre le maître et son apprenti. Suivant l'usage, l'élève est nourri, logé et parfois vêtu, mais la durée de la formation semble variable. Ainsi trouve-t-on trois ans et demi dans le contrat établi le 2 décembre 1502 entre Mathieu Chapperon, peintre à Tours, et Fleury Cirebon, de La Ferrière-sur-Risle au diocèse de Rouen, l'apprenti étant nourri, logé et recevant tous ses habillements[25]. Dans le contrat passé le 19 juin 1518 entre Pierre Routy, « paintre et marchant a Tours », et Étienne Tellier, natif de Lyon, orphelin, âgé de quinze ou seize ans, la durée est cette fois de quatre ans[26]. Il en va de même lors de la mise en apprentissage de Jehan Davaignes, fils d'un chevaucheur de l'écurie du roi, chez Guillaume Moriceau, vitrier à Tours, le 25 novembre 1522, ou l'année suivante pour Pierre Jupetour placé chez le peintre Pierre Dabon, par son parrain Eloy Tassart[27]. Plus tard, la durée d'apprentissage est portée à six ans, comme en témoignent le contrat de Guillaume Courcicault le jeune, fils du verrier déjà évoqué, placé en apprentissage chez le peintre Jehan Sainxon le 14 août 1524, ou celui de Pierre Tourteau, placé chez Claude Favet, peintre et vitrier à Tours, pour six ans à partir de la Saint-Jean 1525, moyennant 25 livres[28]. Si les contrats d'apprentissage sont conservés, rares sont les mentions des compagnons et varlets. Un des premiers paiements à Bourdichon – pour le décor d'un tabernacle à la chapelle du Plessis, en 1478 – lui est accordé « pour les peines de luy et de son compaignon de son mestier » (Mac Gibbon, 1933, p. 135). De même le paiement de la ville d'Amboise pour l'entrée de la reine Anne en 1500 est adressé « à Petit-Jehan Fauvert, peintre, et ses compagnons » (Grandmaison, 1870, p. 47). Ces maigres mentions laissent deviner des ateliers aux petits effectifs, un maître pouvant avoir un ou deux apprentis, un ou deux compagnons mais guère davantage. Plus rares encore sont les contrats d'engagement : le seul repéré, d'ailleurs tardif puisqu'il date du 19 avril 1530, montre un certain Jehan Pauvret, natif de l'Avranchin, qui s'engage à servir Gaulcher Famyre pendant un an[29].

L'origine et la circulation des peintres

Les réseaux familiaux et professionnels des peintres tourangeaux s'étendent bien au-delà de la ville et même de la province. Comme le suggère déjà Giraudet (1885, p. 240), le peintre et vitrier Guillemin Lagoux (ou Legouz),

cité en 1498 et 1500, est peut-être apparenté à la famille des peintres de ce nom connue à Angers au XVIe siècle. Jean de Leschallier dit Le Myste est probablement originaire de Bourges, où l'on rencontre un Pierre de Leschallier dit Le Myste, « ymaginier », c'est-à-dire sculpteur, documenté de 1479 à 1491, mais aussi un Guillaume de Leschalier, apothicaire cité en 1512 (Goldman, 2002, p. 13-14). L'attraction de Tours s'exerce jusqu'à la Normandie, avec l'apprenti Fleury Cirebon, originaire de La Ferrière-sur-Risle non loin d'Évreux, ou le compagnon Jehan Pauvret, natif de l'Avranchin. Elle atteint aussi les provinces du Nord : ainsi le peintre Raoulleguin Aubert, cité en 1525, demeurant à Tours mais natif d'Abbeville[30] ; on est plus perplexe quant à l'origine géographique de Jehan Collas, peintre qui est dit natif de « Lisle en Picardie [*sic*] et de présent résidant à Tours », lorsqu'il reçoit commande d'une table d'autel et deux petits tableaux le 17 décembre 1522[31].

Plusieurs artistes sont originaires des Pays-Bas. Outre Jean Clouet, fils de Michel Clauwet, peintre à Valenciennes et petit-fils de Jean Clauwet, peintre de Bruxelles, et le mystérieux enlumineur Godefroy le Batave, actif à Tours ou Blois pour François Ier et Claude de France, plusieurs noms apparaissent dans les archives. Le 3 janvier 1486, un prêt est conclu entre Jacques Frison, vitrier natif de Horle (?), ville non localisée mais que le nom de l'artisan incite à rechercher en Frise, et Jehan Delamare, fils de Bartholomet Delamare, natif de la ville de Herlan en Hollande (sans doute Heerlen, au Limbourg), tous demeurant à Tours[32]. Pierre Delamare connu comme enlumineur à Tours en 1515-1516 est vraisemblablement apparenté à ces derniers[33]. On rencontre en 1522 et 1530 le peintre Henry ou Hémery Franc ou Frank, qui est natif « d'Envers en Brebant »[34].

Pour d'autres, seul leur nom conduit à leur supposer une origine flamande ou néerlandaise. Ainsi du vitrier Jacques Ysbrant, rencontré le 19 octobre 1486[35]. Mais que penser du peintre Henri Lallement, qui collabore avec Jean Poyer aux préparatifs de l'entrée à Tours de la reine Anne de Bretagne en décembre 1491 ? On le retrouve en 1497 « pour faire les preparatifz d'un éléphant qui a esté ordonné estre fait et mis à la venue du roy » (Grandmaison, 1870, p. 39-41). Son nom l'apparente-t-il aux notables berruyers également établis à Tours ? Indique-t-il une origine germanique, peut-être mosane ? Giraudet (1885, p. 240) lui attribue en effet le surnom « le Liégeois ».

L'érudit tourangeau mentionne encore un certain Colin Hay ou Hey, qu'il qualifie de « peintre enlumineur », connu en 1492-1496 et mort avant 1520 (Giraudet, 1885, p. 217). Il était peut-être parent de « Pierre Hey, en son vivant peintre demeurant à Tours », mort avant 1519[36]. Tous deux portent le même nom qu'un artiste célèbre, Jean Hey (ou Hay), qui n'est autre que le Maître de Moulins. Attaché au service du duc Pierre de Bourbon et d'Anne de Beaujeu, Jean Hey a dû accompagner ses maîtres lors de leurs séjours en Val de Loire, où il a en effet peint en 1494 le portrait du dauphin Charles-Orland (Louvre), qui ne quittait pas Amboise, et l'*Ecce homo* du musée de Bruxelles, commandé par un bourgeois de Vendôme futur

Jean Hey, *Portrait du dauphin Charles-Orland*, Paris, musée du Louvre, département des Peintures

Jean Bourdichon, *Vue du palais de la Cité à Paris*, dans le *Tite-Live de Versailles*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, fr. 274, f° 1

maire de Tours (Girault et Hamon, 2003). Peut-être Jean Hey, qualifié de *teutonicus*, c'est-à-dire germanophone ou néerlandophone, a-t-il été accompagné en France par des parents qui s'établirent à Tours ?

Alors que les Italiens sont assez nombreux parmi les sculpteurs (comme Guido Mazzoni, Jérôme Pacherot, les Juste) ou les armuriers (Jacques de Canobio, les de Laque) installés à Tours, les archives notariales ne fournissent aucun nom de peintre italien, sauf peut-être celui de Balthazar Furet, rencontré de 1513 à 1521, dont le prénom peut indiquer une origine péninsulaire[37].

Les relations avec Paris

Fouquet a probablement reçu sa formation à Paris auprès du Maître de Bedford, Haincelin de Haguenau, principal atelier d'enluminure de la capitale avant 1440. Il séjourne fréquemment à Paris (c'est là qu'on vient le chercher à la mort de Charles VII) qu'il représente fidèlement dans les *Heures d'Étienne Chevalier* et dans les *Grandes Chroniques de France*.

Pour appréciés qu'ils soient, les artistes tourangeaux ne sont jamais en position hégémonique. Après la mort de Fouquet, c'est à un peintre parisien, Colin d'Amiens, que Louis XI commande le modèle de son tombeau pour la collégiale de Cléry. Étienne Hamon (cat. exp. Paris, 2010-2011, p. 120) a récemment montré qu'un peintre et « historieur » parisien, Henri Ploumion, et son serviteur ont été employés au décor des « galeries » du château d'Amboise en 1495-1496. Établi avant 1488 à Paris où il demeure sur le pont Saint-Michel, Ploumion a fait son apprentissage à Tournai en 1466. On a vu aussi que, faute sans doute de lissier capable de tisser une tenture importante à Tours, le peintre Jean Fauvert doit expédier à ses frais « au tapissier dudict seigneur, en la ville de Paris », les cartons que lui commande le comte de Dunois.

La diffusion des modèles tourangeaux dans l'enluminure et l'édition parisiennes s'explique aussi par des liens familiaux que certains artistes conservent avec la ville dont ils sont originaires. Ainsi, Pierre Archambault, peintre à Paris, hérite-t-il en 1510 de son oncle de Tours Robert Archambault (Hamon, 2008, n° 905). Peut-être le plus important libraire et éditeur parisien n'est-il pas étranger à ces échanges. Probablement originaire de Tours, Antoine Vérard est actif à Paris de 1485 à 1512. Il dirige d'abord un atelier de copie de manuscrits avant de se lancer dans l'édition imprimée. Son catalogue établi par Mary Beth Winn (1997) comprend environ deux cent quatre-vingts ouvrages, la plupart en français. Le 17 juillet 1505, Thibault Bredin, libraire à Tours, vend moyennant 106 livres « à honorable homme Anthoine Vérard, aussy librayre, à présent demourant à Paris, une maison sise en la paroisse Saint-Hilaire, à Tours »[38]. Particularité : la somme est payée par un rabais « sur plus grande somme » due par le vendeur « à cause de livraison et vendition de livres en moulle », c'est-à-dire sur la vente d'ouvrages imprimés. L'identité des témoins confirme ces échanges entre professionnels du livre puisqu'il s'agit du peintre et enlumineur tourangeau Bernard Dupatys, documenté de 1501 à 1521[39], et du libraire parisien Jehan Piat.

Capitale des arts et du luxe, Tours demeure attractive pour les artistes. Ainsi le peintre Pierre Routy (ou Rotty) quitte-t-il Paris pour Tours après son mariage célébré en 1518 à Saint-Séverin (Leproux, 2001, p. 187). Le mouvement pourtant ne tarde pas à s'inverser. Revenu de sa captivité en Espagne, François Ier fait le 14 avril 1527 son entrée solennelle dans Paris dont il promet de renforcer le rôle de capitale et de principale résidence royale. À l'instar de Jean Clouet, les artistes les plus proches du roi le suivent à Paris et bientôt à Fontainebleau. La ville de Tours perd alors rapidement son rôle moteur dans la création artistique et culturelle.

---

1. La mise au point de ce texte a bénéficié des précieux conseils et suggestions de Pascale Charron et de Bernard Chevalier ; qu'ils en soient ici remerciés.
2. Outre Grandmaison, 1870, et Giraudet, 1885 (dont proviennent les informations non référencées), cet article repose sur le dépouillement des archives notariales déposées aux archives départementales d'Indre-et-Loire consultable sur le site *De minute en minute* du CESR enrichi par le patient travail réalisé par Idelette Hardouin et Hélène Vagnini, sous la direction de Luc Forlivesi et Isabelle Girard.
3. A.D. Indre-et-Loire, 3E1/15 (9 sept. 1496).
4. Chevalier, 1983, p. 327. 3E1/17 (11 mai 1500) et 3E1/19 (24 sept. 1504).
5. 3E1/46, f° 221.
6. 3E1/41, f° 233 (26 déc. 1523).
7. 3E1/37, f° 257.
8. 3E1/45, f° 54.
9. 3E1/44, f° 243 (21 janv. 1527), 3E1/46, f° 81 (24 juin 1527), 3E1/46 (27 nov. 1527).
10. 3E1/23 (12 févr. 1514 ns).
11. 3E8/293 (24 juil. 1528).
12. 3E1/(12 oct. 1490), 3E1/33 (15 mars 1515) et 3E1/28 (14 juin 1525).
13. On ne sait pourquoi Giraudet confère la qualité de « maître écrivain enlumineur » à trois hommes – Robert Duherlin, Jehan Joret (ou Jorette) et Robert Guéru –, qui sont en réalité des auteurs, respectivement de traités de dévotion, d'un poème allégorique et de mystères représentés lors de l'entrée royale de 1500.
14. Par exemple 3E1/21 (25 juin 1506).
15. 3E1/7, éd. Fiot, 1949, p. 79-80.
16. 3E1/36, f° 89, éd. Grandmaison, 1876-1879.
17. 3E1/27, f° 126 (31 déc. 1521), et 3E1/41, f° 270 (15 janv. 1524 ns).
18. 3E1/25, f° 8. Giraudet, 1885, p. 267.
19. 3E1/29, f° 136 (22 mars 1526 ns).
20. 3E1/42, f° 357.
21. 3E1/30, f° 42 v°, et 3E1/49, f° 42 (4 mai 1531). Giraudet, 1885, p. 155, 269-270.
22. 3E1/46, f° 432 (21 mars 1528 ns).
23. 3E1/37, f° 257 (28 oct. 1521), et E1/42, f° 159 v° (8 oct. 1523).
24. Voir les objections émises par Maxence Hermant, *infra* p. 266.
25. 3E1/17*, vol. III, f° 186 v°.
26. 3E8/293.
27. 3E1/40, f° 201, et 3E1/42, f° 29 (16 mai 1523).
28. 3E1/209 et 3E1/28, f° 46 v° (7 juin 1525).
29. 3E1/30, f° 4.
30. 3E1/29, f° 65 (26 sept. 1525).
31. 3E1/40, f° 218.
32. 3E8/288.
33. 3E1/33 et Giraudet, 1885, p. 114.
34. 3E1/40, f° 42 (7 juin 1522), et 3E1/30, f° 61 v° (27 juin 1530). Giraudet, 1885, p. 188.
35. 3E8/288.
36. 3E1/35, f° 96 (12 août 1519).
37. 3E1/23, 3E1/38, f° 4.
38. 3E1/20. Giraudet, 1885, p. 137.
39. 3E1/6 (6 oct. 1501) et 3E1/38, f° 47 (4 mai 1521).

tours3_p118_135_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:50 Page133

La famille
et le réseau Colombe

Jean-Marie Guillouët

Bien qu'acceptée depuis longtemps par la recherche, l'implantation berrichonne de la dynastie artistique des Colombe a été confirmée et précisée dernièrement par Jean-Yves Ribault. Le patronyme de Colombe est mentionné pour la première fois dans la documentation berruyère dès 1182, date à laquelle le roi Philippe Auguste attribue une maison confisquée aux Juifs et située au coin des actuelles rues Moyenne et de la Monnaie à un certain Colombe de Sens (*Columbi de Senonis* ou « Colon de Sanz »). Les descendants de ce personnage se rencontrent à plusieurs reprises dans des actes jusqu'en 1306, date à laquelle les héritiers de ce Colombe de Sens acceptent de céder leur bien à l'abbaye de la Prée, vente qui n'efface pas le souvenir de ses premiers possesseurs puisque leur nom apparaît encore dans les comptes du duc de Berry vers 1383-1389. L'implantation locale de la famille Colombe semble donc bien établie à Bourges dès le courant du XIVe siècle, ce que confirme encore l'apparition d'un Jean Colombe parmi les paroissiens de l'église Saint-Ursin en 1419. Néanmoins, une branche de la famille paraît s'être maintenue à Sens et y exerce une activité artisanale : Jean-Yves Ribault y relève pour 1396 l'activité d'un charpentier du nom de Jean Colombe, payé pour ses déplacements de Sens à Troyes afin de dresser le plan du clocher de la cathédrale Saint-Étienne. Des mentions documentaires plus précises concernent par la suite le père de Michel, Philippe Colombe (unanimement identifié au sculpteur du même nom), à propos d'une maison située à l'angle de la rue Moyenne et de la rue du Four pour laquelle des travaux de réparation sont mentionnés après une tempête en 1434-1435, puis sur sa toiture, en 1450-1451. Michel Colombe apparaît pour la première fois dans la documentation à l'occasion de la succession de son père en 1457, à côté de sa mère Guillemette, alors que sa sœur Jeanne et son frère Jean († 1493) sont passés sous silence.

On peut suivre avec une certaine régularité la carrière de Jean Colombe qui, à Bourges, épouse une certaine Colette vers 1463, loue pour trois ans en 1464-1465 la « maison du four de chapitre » située en face de celle de Guillemette Colombe (ce qui constitue un élément confortant les indices d'une filiation, non attestée par ailleurs, entre Philippe et Jean) puis fait construire entre 1467 et 1471 une demeure accensée par le chapitre de Saint-Pierre-le-Puellier. Le départ de Michel Colombe de Bourges pour Tours vers 1470 marque, certes, un déplacement du centre de gravité de

Michel Colombe, *La Prudence*, tombeau de François II de Bretagne et de Marguerite de Foix, Nantes, cathédrale Saint-Pierre (détail du moulage, musée des Monuments français)

l'activité de cette famille d'artisans mais non pas une rupture entre l'illustre sculpteur et la famille berruyère de son frère enlumineur. Michel appelle ainsi auprès de lui et emploie à plusieurs reprises son neveu François pour des travaux de peinture. C'est le cas pour le projet de la sépulture de Philibert le Beau, duc de Savoie, à Brou, pour laquelle François Colombe est chargé d'appliquer la polychromie (lettre de Michel Colombe à Marguerite d'Autriche du 3 décembre 1511). Michel prend également soin de marier sa nièce Louise avec son apprenti, *compaignon* puis successeur Guillaume Regnault. La carrière tourangelle de Michel Colombe ne paraît donc pas l'avoir conduit à rompre les liens avec la branche berrichonne de la famille. Cette installation à Tours traduit d'ailleurs peut-être le poids des recommandations familiales et clientélaires car, si le rôle de Jean de Bar, bailli de Touraine et capitaine des châteaux de Tours et d'Amboise, dans ce déménagement est probable sans être attesté, on voit bien apparaître, en 1491 et 1495, un Henry Colombe avec la charge d'écuyer et maître d'hôtel de Robert de Bar, seigneur de Baugy.

Ces logiques de clientèles jouent pleinement dans les carrières des différents membres de la famille Colombe, telles qu'il est possible de les reconstituer. L'implantation vraisemblable à Tours de Michel Colombe dans les années 1470 permet son insertion rapide dans le milieu artistique tourangeau et au cœur des réseaux de la commande royale. Dans le même temps, ses contacts maintenus avec ses parents berruyers contribuent à expliquer que Jean Robertet (1405-1492) s'adresse au frère du sculpteur, le peintre Jean Colombe († 1493), pour achever un livre d'heures (v. 1470-1485 ; New York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 834) qui avait été commencé par Jean Fouquet peut-être pour Antoine Raguier, trésorier des guerres de Charles VII, et cela quelques années seulement après que le célèbre enlumineur a œuvré avec Michel pour le projet du tombeau de Louis XI à Notre-Dame de Cléry. C'est également à Jean Colombe que Louis Ier de Laval (v. 1411-1489), conseiller de Louis XI, fait appel pour son livre d'heures (BnF, ms. lat 920) et c'est peut-être à la recommandation de Louise de Savoie que l'artiste doit d'être entré au service du neveu de la reine, Charles Ier de Savoie, dont il est l'enlumineur dès 1486, après le parachèvement des *Très Riches Heures du duc de Berry*. Son fils et principal héritier, Philibert († 1505), paraît avoir été mentionné par la suite avec le titre de « valet de chambre du duc de Savoie » et comme « son grand enlumineur », alors que son frère François a rejoint à Tours Michel, auprès duquel il travaille. Si on est peu renseigné sur la veuve et les héritiers de François que Jean Lemaire de Belges se targue d'avoir aidés et soutenus après la mort de l'enlumineur, la descendance de Philibert est bien documentée. Parmi celle-ci, il est remarquable que Robert Colombe, « ouvrier en drap d'or, d'argent et de soye », ait reproduit le parcours familial en quittant Bourges pour s'installer « es fauxbourg dudit Tours en la paroisse Saint-Etienne » où il est documenté en 1531. C'est d'ailleurs alors à nouveau Guillaume Regnault,

époux de sa nièce Louise et gardien manifeste de la mémoire familiale, que l'on voit apparaître lors du règlement de la succession de Michel et de François.

Ces réseaux familiaux, qui se prolongent assez loin dans le XVIe siècle, s'entrecroisent donc étroitement avec ceux des plus illustres commanditaires. Si l'on ne possède pas la preuve qu'il ait détenu un office gagé au sein de l'hôtel royal, Michel Colombe se qualifie pourtant en 1503 de « tailleur d'ymaiges du Roy » et, en 1531 encore, on le mentionne comme « en son vivant tailleur d'ymages de la feue royne ». Il y a d'ailleurs fort à parier qu'il ait occupé une telle charge puisque Guillaume Regnault, son apprenti et son héritier artistique, a bien porté le titre de « varlet de chambre de la feue royne ». Cette insertion profonde dans les cercles de la commande royale contribue à expliquer la place importante occupée par Michel Colombe et son atelier dans la commande sculptée de prélats tels que Georges d'Amboise. Les mêmes raisons expliquent et éclairent la carrière de la parentèle berrichonne du sculpteur.

Bibliographie :

Vitry, 1901 ; Pradel, 1953 ; Mussat, 1954 ; Beaulieu et Beyer, 1992 ; Ribault, 2001 ; Leveel, 2001 ; Jacob, 2009, p. 23-50 ; Cat., 2010.

Philippe Colombe, *Saint Martin partageant son manteau*, Moulins, musée Anne de Beaujeu

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page136

De grands thèmes
iconographiques

Jean Bourdichon, *Vierge en oraison*, Tours, musée des Beaux-Arts

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page137

La Vierge de pitié

Béatrice de Chancel-Bardelot

Suite à des prémices dès les années 1300, l'iconographie de la Vierge de pitié commence à se répandre en France à la fin du XIVe siècle, dans les cours du duc de Bourgogne Philippe le Hardi et de son frère le duc Jean de Berry. Mais c'est surtout au cours du siècle qui va de la fin de la guerre de Cent Ans aux guerres de Religion, donc de 1450 à 1550, que les représentations de la Pitié sont les plus nombreuses. Toutes les régions du royaume voient les sanctuaires placés sous l'invocation de Notre-Dame-de-Pitié se multiplier, accueillant des représentations sculptées ou peintes. Dans les livres d'heures, dont l'illustration obéit à des habitudes solidement ancrées, l'introduction de cette iconographie résulte souvent de la volonté du commanditaire, la Vierge de pitié n'apparaissant pas dans les livres d'heures « standard ».

Tandis qu'en Bourgogne et en Champagne le schéma habituel est celui de la Vierge soutenant le corps de son Fils de sa main gauche (la tête du Christ est presque toujours placée à la gauche du spectateur, donc à dextre du groupe), dans le Massif central et le Midi, le Christ est souvent posé sur les genoux de la Vierge, comme l'hostie sur l'autel, tandis que sa mère, joignant les mains en prière, est une représentation à la fois de l'autel et du prêtre pendant la prière eucharistique.

Le corpus des Vierges de pitié tourangelles n'obéit pas à un schéma majoritaire. En peinture, il est dominé par la magistrale *Déploration/Pitié* de Nouans-les-Fontaines, par Jean Fouquet, tandis que le volet droit du triptyque du Liget, par Jean Poyer, comporte une *Mise au Tombeau/Déploration* dont les saints personnages de la Pitié sont juxtaposés et étagés en profondeur. L'influence du panneau de Nouans se fait sentir dans plusieurs manuscrits, dans la figuration du groupe de la Vierge et du Christ mort : livre de prières de Macé Prestesaille (cat. 102) et livre d'heures de Jehan Boudet (cat. 13), mais aussi dans le traitement de la scène par le Maître de Jean Charpentier, en particulier dans le manuscrit éponyme, les *Heures de Jean Charpentier* (cat. 28).

En sculpture, la Touraine a conservé environ douze œuvres pour la période 1450-1550, assez variées tant par leur qualité et leur style que par leur disposition. En règle générale, la Vierge est enveloppée d'un manteau-voile, dans le prolongement du modèle fouquettien.

Le relief de Valmer (cat. 6) se révèle proche des enluminures de Fouquet et de ses épigones sur le même thème, avec une Vierge à l'assise assez

haute, tenant son Fils à la manière des sculptures bourguignonnes. La Vierge de pitié d'Autrèche (cat. 23) manifeste la connaissance des modèles enluminés de 1500 ; le linceul placé sous le corps du Christ est un détail iconographique introduit déjà par Jean Fouquet dans ses Vierges de pitié, et repris presque exclusivement en Touraine, principalement par les enlumineurs et peintres, en particulier Jean Poyer et Jean Bourdichon. La Vierge de pitié d'Autrèche est figurée priante, les mains jointes. Cette iconographie, plusieurs fois attestée en Touraine (Vierges de pitié de Dierre, cat. 22, et de Limeray), y connaît une variante spécifique, aussi bien dans les techniques picturales qu'en sculpture, avec les pitiés dont les Vierges sont représentées les bras croisés sur la poitrine : les *Heures de Commynes* (cat. 30) et les *Heures de Pierre de Pontbriant* (cat. 29) se rattachent à ce type, de même qu'un vitrail de l'église paroissiale de Villandry, le groupe sculpté de Villeloin (cat. 24) et un relief conservé à Sainte-Catherine de Fierbois. Quelques Vierges de pitié ont les mains jointes avec les doigts s'entrecroisant, à l'exemple de la Vierge dans le panneau de Nouans-les-Fontaines : Vierges de pitié de La Chapelle-Blanche-Saint-Martin, de Saint-Martin-le-Beau et de Villedomer.

Certaines sculptures tourangelles, ou des régions voisines, se rattachent aussi au groupe des pitiés bourbonnaises, avec la Vierge assise sur un tertre bas, le Christ étendu presque à l'horizontale sur ses genoux, et leurs mains gauches s'entrecroisant. La Vierge de pitié de Solesmes (cat. 25) illustre cette influence.

À travers ces exemples, les représentations de la Vierge de pitié en Touraine autour de 1500 témoignent de la réceptivité des artistes et des commanditaires face aux différentes possibilités plastiques et iconographiques du thème de la Pitié, et en particulier aux différentes interprétations que Jean Fouquet en avait donné. Plusieurs particularités iconographiques se détachent : la Vierge priant, bras croisés, et la représentation du linceul du Christ, qui constituent une spécificité tourangelle.

Vierge de pitié de Villeloin (détail), Tours, musée des Beaux-Arts

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page140

22. Vierge de pitié

Touraine,
début du XVIe siècle
Pierre polychromée
H. 70,5 ; l. 98 ; pr. 37 cm
Classé monument historique
le 12 mars 1907

BIBLIOGRAPHIE :
Vitry, 1901, p. 64 ; Moussé, [1915], p. 246 ; Vivier, 1926, p. 78-79 ; Pradel, 1953, p. 39 ; Forsyth, 1995, p. 114, fig. 155, p. 117 et 162.

Dierre (Indre-et-Loire), église paroissiale Saint-Médard.

Comme un certain nombre de Vierges de pitié réparties géographiquement du Bourbonnais à la Touraine, la sculpture de Dierre est clairement articulée, la quasi-verticalité de la silhouette de la Vierge formant comme une croix avec la quasi-horizontalité du corps de son Fils. À la façon des groupes du Bourbonnais, la Vierge de Dierre est assise sur un monticule bas, à la surface grumeleuse ; sous la tête du Christ, ce tertre est surmonté d'une sorte d'empilement rocheux, évoquant ici le schiste. Toutefois, contrairement à la plupart des exemples bourbonnais, la Vierge ne pose pas la main gauche sur le torse ou le périzonium du Christ mais joint les mains en prière, se rattachant ainsi aux nombreuses pitiés où Marie est assimilée à une préfiguration du prêtre, prononçant les mots de la prière eucharistique, un type attesté dans toute la France centrale et méridionale, à partir du milieu du XVe siècle. En Touraine, cette iconographie a également été retenue à Limeray et à Autrèche (cat. 23). Par le manteau-voile, la Vierge de pitié de Dierre s'inscrit dans l'interprétation tourangelle de cette iconographie ; par son visage à l'expression triste, encadré par une guimpe au bord supérieur finement plissé, elle rappelle un peu la sainte Anne de Chantelle (Paris, musée du Louvre), œuvre de Jean de Chartres, disciple de Michel Colombe. Les traits du Christ, le traitement de la barbe et de la chevelure ressemblent à la facture du Christ de la pitié de Solesmes (cat. 25) ; la couronne d'épines à Dierre est une torsade, moins savante que l'entrecroisement de Solesmes, mais de dimensions analogues. À la différence des représentations de Solesmes, de Limeray et du Bourbonnais où la tête du Christ est inclinée vers les fidèles, le cou du Christ de Dierre n'est pas fléchi. Le traitement du périzonium aussi est différent : à Solesmes, c'est un linge plié à plat et croisé serré, avec un court pan retombant sur la hanche du Christ, suivant le modèle bourbonnais, tandis qu'à Dierre comme à Limeray, il est constitué d'une étoffe plus souple, maintenue par un nœud serré, disposition qui est très fréquente pendant la première moitié du XVIe siècle et attestée, par exemple à Varennes-sur-Tèche (Allier), pour une Vierge de pitié datée entre 1499 et 1506 (Forsyth, 1995, p. 105, 106 et 195).

William H. Forsyth proposait de lier la commande de la Vierge de pitié de Dierre à un agrandissement de l'église, vers 1480. Pourtant, par les rapprochements proposés avec des œuvres du début du XVIe siècle, telles la sainte Anne de Chantelle ou la Vierge de pitié de Varennes-sur-Tèche, par la facture du périzonium, qui annonce également le XVIe siècle, il semble plus probable que ce groupe ait été sculpté dans les premières années du XVIe siècle. Même si l'on n'est pas assuré qu'il se soit trouvé à Dierre avant la Révolution, il s'inscrit dans la production tourangelle soignée de l'époque, comme la Vierge de pitié de Villeloin ou celle de la Chapelle-Blanche-Saint-Martin.

B C-B

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page141

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page142

23. Vierge de pitié

Touraine,
peu après 1503-1508
Pierre polychromée
(polychromie de la seconde moitié du XIXe siècle)
H. 110 ; l. 140 ; pr. 50 cm
Classé monument historique le 11 avril 1902

PROVENANCE :
Ancienne abbaye de Fontaines-les-Blanches (?) ; arrivée à une date inconnue dans l'église d'Autrèche.

BIBLIOGRAPHIE :
Martène et Durand, 1717, p. 179-180 ; Carré de Busserolle, 1880, p. 89-94 ; Gabeau, 1899, p. 353-354 ; Vitry, 1901, p. 329-331 et fig. p. 331 ; Moussé, [1915], p. 264 ; Pradel, 1953, p. 40 ; Forsyth, 1995, p. 115, 117 et 151 ; Chancel-Bardelot, 2007, p. 102-109 et plus particulièrement p. 104-107.

Autrèche (Indre-et-Loire), église paroissiale Saint-Martin.

La Vierge de pitié passe pour provenir de Notre-Dame de Fontaines-les-Blanches, une abbaye de moines cisterciens située sur le territoire paroissial, puis communal d'Autrèche. Pas plus que les stalles (cat. 49), la Vierge de pitié n'a retenu l'attention de dom Martène et Durand lors de leur visite des lieux ; toutefois, en raison de son iconographie mariale, elle était peut-être placée initialement sur le maître-autel, que les deux bénédictins mentionnent rapidement : « L'abbaye de Fontaines-les-Blanches ne paraît pas avoir été jamais fort considérable : l'église néanmoins est assez jolie, le chœur propre et l'autel d'un très bon goût. » Les sources mentionnent trois chapelles, sous la protection de saint Hubert, de saint Michel archange et de sainte Marie Madeleine, ainsi que des tombeaux, dont l'un datant d'environ 1508, celui de Chauvin, seigneur de Pocé.

La composition du groupe s'inscrit dans le *corpus* des Vierges de pitié du centre de la France : Marie, assise sur un tertre, joint les mains, visage à peine incliné dans une attitude méditative. Son buste est très étiré, largement dégagé par le manteau, qui laisse voir une robe ajustée à la taille et la guimpe aux plis souples. Le corps du Christ, légèrement oblique, est raidi par la rigidité cadavérique. Détail exceptionnel, il repose de tout son long sur un étroit linceul gaufré.

Les personnages latéraux, la Madeleine et saint Jean, se joignent à la prière de Marie. La Madeleine est à petite échelle, ce qui paraît surprenant car dans les groupes à plusieurs personnages, elle est habituellement de mêmes proportions que Marie ; elle est pourtant taillée dans le même bloc de pierre que la Vierge et comporte les mêmes cinq couches de polychromie. Croisant les bras sur sa poitrine, la Madeleine est dans une attitude d'acceptation douloureuse, qui est parfois celle de la Vierge elle-même, dans les représentations tourangelles de la pitié (voir Vierge de Villeloin, cat. 24). Saint Jean, pour sa part, est une figure indépendante en tuffeau, à l'échelle de la Vierge, mais certainement ajoutée au groupe initial, peut-être en remplacement d'une autre figure endommagée.

La représentation du linceul est bien attestée dans les enluminures de Fouquet et de ses collaborateurs ou suiveurs : étoffe transparente dans les *Heures de Charles de Bourbon* (Copenhague, Bibliothèque royale, ms. Gl. kgl. Saml. 1610 4°), c'est ensuite un linge blanc et souple (*Heures Hale ce moine*, BnF, n.a. lat. 3203, f° 21 ; *Heures de Louis Malet de Graville*, San Marino, Huntington Library, ms. HM 1163). Ce détail iconographique est demeuré assez rare dans les figurations de la Vierge de pitié, en dehors de la Touraine (sans prétendre à l'exhaustivité de notre enquête, nous ne l'avons rencontré qu'exceptionnellement dans l'enluminure et jamais ailleurs en sculpture). En revanche, il est adopté par les deux grands enlumineurs tourangeaux que sont Jean Poyer, dans les *Heures dites d'Henri VIII* (New York, Pierpont Morgan Library, ms. H 8) et dans de *Petites Heures d'Anne de Bretagne* (cat. 2), et Jean Bourdichon, dans l'enluminure initiale des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (BnF, ms. lat. 9474), sous un aspect proche de celui d'Autrèche. Le rapprochement avec les *Grandes Heures* confirme, pour notre sculpture, une datation dans la première décennie du XVIe siècle. Ces années correspondent, pour Fontaines-les-Blanches, à l'abbatiat de Jean Clocque (1504-1517) et à l'inhumation de Chauvin, seigneur de Pocé, en 1508. L'un ou l'autre a peut-être été le commanditaire de ce groupe à l'iconographie remarquable.

B C-B

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page143

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page144

24. Vierge de pitié

Touraine, fin du XVe siècle ou vers 1500
Tuffeau, traces de polychromie
H. 78 ; l. 103 ; pr. 44 cm
Classé monument historique le 20 octobre 1913

PROVENANCE :
Provenant de l'église Saint-Michel de Villeloin ; commerce d'art Paris, 1980 ; passée en vente publique le 27 avril 1986 à Bourg-en-Bresse ; vente publique Lyon, 15 octobre 2005 ; achat à Paris, commerce d'art, juin 2006.

BIBLIOGRAPHIE :
Bossebœuf, 1910 ; Moussé [1915], p. 452 ; Forsyth, 1995, p. 197 ; Oger, 2007.

Tours, musée des Beaux-Arts. Inv. 2006.1.1.

L'histoire de cette Vierge de pitié justifie son état de conservation, en partie insatisfaisant. Elle se trouvait encore, au XIXe siècle, dans l'ancien chœur de l'église paroissiale Saint-Michel de Villeloin, devenue chapelle du cimetière. En décembre 1907, la chapelle fut vendue par la municipalité et transformée en habitation. Elle abritait alors un ensemble de sculptures (photographies en ligne sur la base Mémoire de la médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1= INSEE&VALUE_1=37277), dont un *Saint Michel*, qui était depuis peu classé monument historique (12 mars 1907), et la Vierge de pitié, qui bénéficia de la même mesure en octobre 1913 ; la propriété des sculptures, débattue jusqu'en 1914, cessa ensuite d'être une préoccupation de premier plan pour l'administration. Le groupe de la Vierge de pitié, sans doute resté sur place jusqu'après la Seconde Guerre mondiale, apparut dans le commerce d'art en 1980. Ayant changé plusieurs fois de mains, il finit par être acquis en 2006 par le musée des Beaux-Arts de Tours, redevenant ainsi accessible au public.

Constituée à l'origine d'un seul bloc de tuffeau, la sculpture a été cassée sous la taille de la Vierge ; l'inclinaison actuelle du buste de la Vierge est sans doute le résultat d'une perte de matière, sur le côté dextre des cassures, avant le recollage, signalé en 1910 par l'abbé Bossebœuf. Lors de la réapparition de l'œuvre sur le marché de l'art, les côtés du manteau de la Vierge avaient été retaillés (sans doute pour la faire entrer dans un emplacement de dimensions restreintes), certaines parties de l'épiderme avaient été lissées, et des compléments apportés dans un enduit de bouchage : doigts de la main droite du Christ, nez et certains éléments de drapé du manteau de la Vierge, en particulier sur la tête. Le visage de la Vierge lui-même a été poncé (rapport d'étude par Agnès Cascio et Marie-Emmanuelle Meyohas, avril 2007).

L'œuvre s'inscrit toutefois avec pertinence dans un panorama de la sculpture tourangelle. La silhouette générale du groupe et l'agencement du manteau-voile de Marie la rapprochent, en sculpture, de la Vierge de pitié de la Chapelle-Blanche-Saint-Martin, et en enluminure, de celle des *Heures de Pierre de Pontbriant* (cat. 29). La comparaison s'étend aussi au corps du Christ et à l'agencement du périzonium. Surtout, les bras de la Vierge, croisés sur sa poitrine, en signe d'acceptation de la mort de son Fils, semblent être une variante principalement tourangelle, pour le type iconographique de la Vierge en prière. Ce détail est attesté en effet aussi bien dans l'enluminure (*Heures de Commynes*, cat. 30, *Heures de Pierre de Pontbriant*, déjà citées, *Livre de prières d'Anne de Bretagne*, New York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 50, f° 21 v°, entre 1492 et 1495), qu'en vitrail (verrière de Villandry). En sculpture, deux autres Vierges de pitié tourangelles, à Sainte-Catherine-de-Fierbois et à Saint-Avertin, adoptent cette attitude, également reprise dans le Maine, l'Orléanais, et jusqu'en Périgord, avec la célèbre *Mise au tombeau* de Biron, aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art de New York.

B C-B

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page145

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page146

25. Vierge de pitié de Solesmes

Artiste actif dans la région du Maine, du Bourbonnais et de la Touraine, fin du XVe siècle

Pierre calcaire polychromée
H. 115 ; l. 153 ; pr. 47 cm
Classé monument historique en 1875

BIBLIOGRAPHIE :
Coutel de la Tremblaye, 1892, p. 109, 116 ; Vitry, 1901, p. 64-65 ; Pradel, 1953, p. 33 ; Forsyth, 1970, p. 89, 91 ; Le Bœuf, 1990, p. 3 et fig. p. 24 ; Forsyth, 1995, p. 105 (fig. 142-144) et 191.

Solesmes (Sarthe), abbaye Saint-Pierre.

Le culte de la Vierge de pitié est attesté au prieuré de Solesmes par la mention, à partir de 1478, d'un autel de Notre-Dame-de-Pitié installé dans le bras sud du transept. Solesmes, dépendant de l'abbaye Notre-Dame-de-la-Couture du Mans, est somptueusement décoré à la fin du XVe siècle et durant la première moitié du XVIe siècle par de grands ensembles sculptés placés dans les bras du transept de l'église et centrés au bras sud sur la Mise au tombeau du Christ (portant une inscription datée de 1496) et au bras nord sur la Vierge. Les travaux d'installation des sculptures commencent sous Guillaume Cheminart, prieur de 1486 à 1495, mort en 1499 ; la statue de la Vierge de pitié pourrait appartenir à ces premiers travaux.

La pitié se rattache à un ensemble, assez homogène et de belle qualité, de groupes sculptés conservés aujourd'hui dans le département de l'Allier ou dans le sud du Berry : composition selon un schéma triangulaire à large base, en raison de la position du corps du Christ, presque horizontale, ampleur des plis qui enveloppent la Vierge, entrecroisement des mains gauches de la Vierge et du Christ. Un détail comme le pan du manteau-voile de la Vierge retombant sur l'avant-bras gauche du Christ est attesté aussi bien en Bourbonnais (groupes de Jaligny-sur-Besbre, de Varennes-sur-Tèche) qu'à Solesmes. La représentation du Christ, jambes étendues et jointes, torse offert, tête tournée vers le fidèle, est assez constante. À Solesmes, le périzonium est étroitement serré autour des hanches de Jésus. Sa tête repose sur une sorte de pilier rocheux. Le visage de la Vierge exprime une triste méditation, tout en retenue, avec une disposition du voile qui rappelle la très jolie pitié de Saint-Pierre de Montluçon.

Comme l'on sait, sous le règne de Charles VIII, les artistes (à l'exemple d'un Michel Colombe) et les membres de la cour pouvaient aller et venir entre la Touraine et le foyer de Moulins, alors aux mains d'Anne de France, duchesse de Beaujeu ; le recours à des modèles communs n'a donc rien d'étonnant. Aussi, cette sculpture mancelle d'adoption depuis sa création a-t-elle également des liens avec certaines Vierges de pitié tourangelles, comme celles de Dierre (cat. 22) ou de La Chapelle-Blanche, qui s'inspirent de la même composition, même si elles en diffèrent par des détails comme la disposition des mains. Avec une Vierge de pitié conservée à Notre-Dame d'Évron et dessinée par Gaignières au XVIIe siècle, l'influence du modèle de Solesmes et du Bourbonnais se manifeste aussi dans le Maine.

B C-B

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page147

26. Buste de saint Jean

Tours ou Touraine, vers 1500 (?)
Calcaire, traces de polychromie
H. 17 ; l. 15 cm

PROVENANCE :
Inconnue ; donné en 1915 à la Société archéologique de Touraine par Henri Diet, curé de Saint-Pierre-des-Corps ; déposé au musée des Beaux-Arts de Tours depuis 2009.

BIBLIOGRAPHIE :
Corbineau, 1967, n° 82 ; Eugène-Adrian, 2002, cat. 67.

Tours, prêt du conseil général d'Indre-et-Loire, collections de la Société archéologique de Touraine.
Inv. HG 915.001.0001.

La date et la provenance de cette sculpture sont inconnues mais celle-ci paraît pouvoir être rattachée à l'ambiance artistique tourangelle de la fin du XVe siècle. Le personnage a été identifié à saint Jean dans la posture qui est habituellement la sienne dans les représentations de la Cène, doucement appuyé sur le Christ. Cette reconstitution est cependant douteuse car on ne possède aucune mention d'un tel groupe sculpté en Touraine à la fin du Moyen Âge. En outre, l'attitude du personnage ainsi que ses traits douloureux correspondent davantage à une scène de Déploration du Christ ou Vierge de pitié dont la Touraine recèle de nombreux exemples. L'Évangéliste, vêtu d'une chemise très simple à col rond, porte un manteau jeté sobrement sur ses épaules. Bien que la pilosité naissante de la barbe puisse évoquer celle du buste de jeune homme de la rue Banchereau (cat. 44), les traits du personnage ou le traitement des cheveux trahissent une période plus avancée dans le siècle. La manière dont la chevelure mi-longue forme ces boucles souples retombant sur les épaules autour d'un visage juvénile peut être rapprochée d'autres représentations du saint, en enluminure notamment. À ce titre, la comparaison avec le folio 13 des *Heures «J. de M.» à l'usage de Rome*, réalisées vers 1495-1500 par Jean Bourdichon (v. 1457-1521) et d'autres artistes dans la suite de Jean Poyer, est tout à fait éclairante (cat. 73). Le saint présente un port de tête similaire et une coiffure voisine dans ses effets et sa construction ; s'y retrouve cette expression détachée, mélancolique et presque absente des personnages, typique de Poyer. Une partie de ces caractères se retrouve d'ailleurs dans le vitrail de saint Jean de la Société archéologique de Touraine (v. 1500, cat. 69). Mais ce sont surtout les dispositions de son manteau simplement jeté sur sa chemise à col rond et le simple repli que cette dernière fait sur le devant du buste qui conduisent à mettre en relation ces œuvres. Le *Buste de saint Jean* de la Société archéologique de Touraine paraît s'inscrire très logiquement dans l'ambiance artistique tourangelle des années 1500.

J-M G

Jean Bourdichon, *Saint Jean à Patmos*, cat. 77

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page148

27. Mise au tombeau

Peintre tourangeau proche de Jean Poyer (documenté de 1465 à 1498, † av. 1504) et de Jean Bourdichon (vers 1457-1521)

Tours, vers 1485-1500
Huile sur bois (chêne)
H. 79 ; l. 150 cm
Inscription au dos :
« La chapelle du Petit Bourbon par Albert, 1521 »
Classé monument historique le 5 février 1927

PROVENANCE :
Paris, chapelle du Petit-Bourbon ? Gonesse (Val-d'Oise), église Saint-Pierre-et-Saint-Paul. Restauration en 2007 par F. Adam.

BIBLIOGRAPHIE :
Feray, 1959 ; Crété et Crnokrak, 1998, p. 30 ; Châtelet, 2001, p. 153-154 ; Elsig, 2004, p. 62 ; Hofmann, 2004, p. 1 ; Bottineau-Fuchs, 2006, p. 277-282 ; Hofmann, 2007, p. 203-204 ; Paris, 2010, n° 48 ; Girault, 2010, p. 20.

EXPOSITIONS :
Nantes, 1961, n° 78 et pl. 29 ; Saint-Ouen-l'Aumône, 1995, p. 34-35 ; Paris, 2010, n° 48.

Gonesse (Val-d'Oise), église Saint-Pierre-et-Saint-Paul.

Au premier plan, Nicodème et Joseph d'Arimathie soulèvent le linceul sur lequel repose le corps du Christ. La couronne d'épines et les clous sont posés au sol. Derrière, la Vierge prostrée est soutenue par saint Jean et une sainte femme. De part et d'autre se tiennent les deux autres saintes femmes. Aucune ne regarde le Christ. La scène se déroule sous un ciel crépusculaire, devant un paysage urbain à gauche, montagneux à droite, dominé par les trois croix du Golgotha. L'échelle est encore appuyée sur la croix centrale. Ainsi, trois épisodes successifs sont évoqués sur l'axe médian, depuis l'arrière-plan : la Descente de Croix, la Déploration et la préparation de la Mise au tombeau. Toutefois la composition manque d'unité et, à l'exception de la sainte femme de gauche (Marie Madeleine ?) qui désigne le groupe de la Vierge, les personnages n'ont aucune relation entre eux.

Stylistiquement, le tableau de Gonesse présente des affinités avec les miniatures de jeunesse de Bourdichon. Il emprunte au Maître du Boccace de Munich la pose de la Vierge évanouie au pied de la croix (*Heures de La Haye*, Koninklijke Bibliotheek, ms. 74 G 28, f° 47 v°), justement reprise par Bourdichon dans sa Crucifixion du Louvre (RF 28943, voir Avril, 2003, p. 334-335, et Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, p. 189-190). Le profil de la Madeleine comme le visage seulement esquissé de la Vierge et le saint Jean vêtu du manteau rouge se retrouvent encore après 1500 dans la Crucifixion des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (BnF, ms. lat. 9474, f° 47 v°). Mais le peintre de Gonesse multiplie aussi les emprunts à Jean Poyer. Si le tombeau creusé dans le rocher est proche de la caverne du sauvage, dans la miniature des *Quatre États de la société* (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts), il l'est également du tombeau du retable du Liget (cat. 62). La monumentalité des figures, l'orientalisme vestimentaire, notamment les coiffes en forme de turban, ou le motif de la sainte femme soutenant la Vierge renvoient également à ce retable. Comme chez Poyer (*Noli me tangere* de Censeau, cat. 68 ; *Heures dites d'Henri VIII*, f° 26, cat. 111), l'échelle est appuyée sur la croix. Ce détail apparaît encore dans la Descente de Croix des *Heures Soustre* (Cambridge, Mass., Houghton Library, ms. Typ 614, p. 102) où la silhouette de Nicodème déclouant le Christ est la contrepartie presque exacte du Joseph de Gonesse. L'attribution à Bourdichon qui prévaut aujourd'hui ne paraît guère satisfaisante : le retable de Gonesse n'a ni l'élégance ni le fini du triptyque de Naples. Sans doute faut-il y voir la main d'un peintre plus modeste qui assemble des modèles empruntés aux artistes tourangeaux les plus en vue que sont alors Bourdichon et Poyer. Au dos du tableau, une inscription tardive mentionne « la chapelle du Petit Bourbon par Albert, 1521 ». Si la date et l'attribution à Albrecht Dürer sont fantaisistes, on a cependant accordé foi à la provenance qui désigne la chapelle de l'hôtel parisien des ducs de Bourbon. Néanmoins, on peut hésiter à voir une commande ducale dans une œuvre aussi modeste et, en l'absence de tradition et de portraits de comparaison, l'identification de Joseph d'Arimathie avec le duc Jean II de Bourbon († 1488), proposée par Albert Châtelet, n'est guère probante. Une datation plus tardive – vers 1500 – du retable n'est donc pas à exclure.

P-G G

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page149

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page150

28. Heures à l'usage de Rome

Maître de Jean Charpentier (actif de 1475 à 1490)

Tours, vers 1485
Parchemin
H. 19,3 ; l. 11 cm
72 feuillets
Reliure de velours rouge sur ais de bois

Provenance :
Jean Charpentier, notaire et secrétaire du roi, 1485-1489 ; Mathieu Seignet dit Cebron, 1708 (f° 11) ; Jean Baudouin, cloutier, à Ménil (Mayenne), 1732 ; Mgr Charles-Émile Freppel, évêque d'Angers, 1869-1891 ; Paul-Marie Pinier (1861-1938), chanoine d'Angers, secrétaire de Mgr Freppel ; bibliothèque de l'Université catholique de l'Ouest, Angers, entrée le 1er mars 1934 (registre 04830) ; Angers, Maître Jean-Philippe Courtois, vente du 25 février 1977, lot A ; Angers, bibliothèque municipale, ancienne cote SM 109 (1977).

Bibliographie :
New York, 1982, notice 61, p. 46 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 288-291 ; Hofmann, 2003a, p. 40-42 ; New York, 2005, p. 271-272 ; Reynaud, 2006, p. 178 ; Yvard, 2006-2007 ; Guéant, 2010, t. 1, p. 351-355.

Expositions :
Paris, 1993, n° 159 ; Angers, 2008, n° 4.

Angers, bibliothèque municipale. Rés. ms. 2048.

Le manuscrit éponyme du Maître de Jean Charpentier, malheureusement lacunaire, a sans doute été réalisé pour Jean Charpentier († 1505) peu avant son mariage en janvier 1485, comme l'attestent les brèves évocations de son mariage, des naissances et baptêmes de ses enfants qu'il a rédigées sur les contreplats et les gardes.

Le format étiré en hauteur, plusieurs fois choisi par l'artiste (*Heures EE* de l'anc. coll. Dyson Perrins ; New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.96), lui permet ici d'adopter une mise en page économique inhabituelle. Plutôt que de passer à une nouvelle page au début d'un nouvel office, l'artiste intègre plusieurs des miniatures ouvrant un office directement à la suite du texte précédent. C'est ainsi que la pietà qui illustre la prière de l'*Obsecro te* suit immédiatement l'oraison de la péricope de la Passion selon saint Jean.

Cette miniature révèle bien le caractère stéréotypé qu'adopte souvent le peintre dans ses livres d'heures : le dessin des personnages est jusque dans le détail du drapé et des expressions un décalque scrupuleux, dans un cadrage plus large, de la même scène dans des *Heures à l'usage d'Angers* peintes quelques années plus tôt par le maître (Paris, Arsenal, ms. 561, f° 21 v°). La posture du Christ, déposé de façon un peu factice sur les genoux de sa mère, la chute de son bras droit et les filets de sang qui viennent tacher le périzonium pour rappeler son premier sang versé en promesse du sacrifice, se retrouvent à l'identique dans les miniatures de l'*Obsecro te* de deux autres de ses livres d'heures (BnF, ms. lat. 1202 ; Syracuse, Biblioteca Alagoniana, Prez. X), celles des *Heures Catherine* (cat. 96) présentant quelques variantes. Les rochers qui séparent la scène principale et le fleuve bordé d'une rangée d'arbres clairs en boule qui clôt le paysage au loin sont des plus fréquents chez ce peintre. Quelques évolutions apparaissent cependant : le ciel violet des premières œuvres, et notamment des heures de l'Arsenal, prend ici un bleu profond. Les pigments deviennent moins sourds et le voile entièrement doré de la Vierge illustre un goût nouveau du maître pour les vêtements d'or ou d'un blanc éclatant exprimé notamment dans plusieurs scènes de l'Assomption des années 1480 (par exemple Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 21).

Ce manuscrit (avec les *Heures* Chicago, Newberry Library, ms. 47, f° 66) établit le mieux l'influence du Maître des Heures de Bourbon-Vendôme sur le Maître de Jean Charpentier qui lui emprunte, pour les vêpres de la Vierge, avec un cadrage plus large et en vêtant d'or saint Joseph, la charmante scène de la Sainte Famille rentrant d'Égypte (f° 41 ; Avril, 2003, p. 348) (fig. p. 261).

M-E G

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page151

Maître de Jean Charpentier, Heures à l'usage de Rome, f°s 18 v°-19

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page152

29. Heures de Pierre de Pontbriant

Jean Bourdichon (vers 1457-1521) et collaborateurs

Tours, vers 1485-1500
Parchemin
H. 20,8 ; l. 14,5 cm
145 feuillets
Inscription sur l'ex-libris : « Cibot, prioris de Confolens »

Provenance :
Donné à l'abbaye de Sainte-Geneviève en 1754 par Pierre Cibot, prieur de Confolens, au diocèse de Limoges. Ancienne cote : BB. I. in-8° 76.

Bibliographie :
Kohler, 1893-1896, p. 462-463 ; Mâle, 1904, p. 455-456 ; Boinet, 1921, p. 14 ; Guignard, 1939, p. 359 ; Limousin, 1954, p. 86 ; Samaran et Marichal, 1959, p. 431.

Expositions :
Exposition de manuscrits, mai 1921 ; *La bibliothèque Sainte-Geneviève*, 1951, n° 200.

Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève. Réserve. Ms. 2705.

Il est possible de reconnaître l'élégance et le fini délicat de Bourdichon dans les petites images montrant les évangélistes à mi-corps, aux folios 10, 11 v°, 13 et 14 v°, voire dans le Christ au tombeau (f° 19 v°) et Job sur son fumier (f° 101 v°). Un collaborateur à la facture linéaire et plus sèche est responsable de la petite Vierge à l'Enfant (f° 15 v°). Le principal artiste, probablement celui qui collabora avec le Maître de Claude de France dans les *Heures Hachette* (collection privée, France), est l'auteur des pleines pages aux folios 21 v° (Annonciation), 42 v° (Crucifixion) et 44 (Pentecôte). Il inscrit les scènes dans des cadres architecturaux dorés au dessin massif cernés d'une ombre violette, à l'instar d'œuvres tardives de Bourdichon telles les *Heures de Boston* (Isabella Stewart Gardner Museum, ms. 6.T.1) ou du *Waddesdon Manor* (collection Rothschild, ms. 20), mais il dessine des personnages épais au canon trapu. Ce même enlumineur est l'auteur de l'imposante composition qui ouvre le manuscrit, peinte sur un feuillet rapporté qui n'est peut-être pas à son emplacement d'origine (f° 3 v°). La scène montre une Déploration sur le Christ mort qui n'est pas sans rappeler les groupes sculptés contemporains ; les bras croisés de Marie font écho aux Vierges de pitié tourangelles comme celle de Villeloin-Coulangé (cat. 24). La Déposition et la Mise au tombeau y sont suggérées par la croix derrière le groupe et le sarcophage de pierre sculpté de rinceaux au premier plan.

À l'avant-plan, dans le bas de l'image hélas très usé, figure le couple des commanditaires en prière. À gauche l'homme en armure, casque posé au sol, porte une cotte aux armes des Pontbriant : *d'azur à un pont d'argent, maçonné de sable*. À droite, son épouse revêt un surcot dont la jupe porte mi-parti les armes de son époux et celles des Peyronenc (*écartelé, de gueules à deux fasces d'or, à la bordure de gueules chargée de besants d'argent*, et *de gueules, au lion d'or armé et lampassé de sable*). Comme l'a vu Charles Kohler (malgré une lecture héraldique incomplète), ces armoiries désignent Pierre de Pontbriant (1462-1537), seigneur de Montréal, et sa femme, Anne de Peyronenc, unique héritière des biens de sa famille. Écuyer, échanson ordinaire du roi et capitaine de Niort, Pierre de Pontbriant devint à Amboise gouverneur du comte d'Angoulême, futur François Ier, grâce à la protection du maréchal de Gié qu'il trahit ensuite au profit de Louise de Savoie (Maulde, 1885).

F° 3 v°

Si le commanditaire est natif de Bretagne et possessionné en Angoumois, c'est bien durant son séjour en Touraine qu'il convient de situer l'exécution de ces heures, comme l'indiquent non seulement l'intervention de Bourdichon mais aussi le calendrier à l'usage de Tours caractérisé par la translation de saint Gatien le 2 mai et la fête de saint Brice le 13 novembre. P-G G

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page153

30. Heures à l'usage de Rome de Philippe de Commynes

Maître de Jean Charpentier (actif à Tours entre 1475 et 1490)

Tours, vers 1485
Peinture sur parchemin
H. 15,5 ; l. 10 cm
113 feuillets (f° 1 est un feuillet de garde en papier)

Provenance :
Commandé par Philippe de Commynes (1447-1511) (armoiries, f° 30). Robert Harley (1661-1724) et Edward Harley (1689-1741), collectionneurs (inscription de leur libraire Humfrey Wanley "1 Martij 1720/21.", f° 1) ; après la mort d'Edward Harley et de sa femme Henrietta (1694-1755), vente de la bibliothèque par leur fille Margaret Cavendish Bentinck (1715-1785) en 1753 à la nation sous l'acte du Parlement qui établit en même temps le British Museum. Transfert au nouveau bâtiment de la British Library en 1997.

Bibliographie :
Avril et Reynaud, 1993, p. 289.

Londres, British Library.
Ms. Harley 2863.

F^os 20 v°-21

Le style du Maître de Jean Charpentier se reconnaît au canon trapu de ses personnages, à ses drapés lourds, ses paysages aux collines escarpées et aux ciels violets. Artiste original mais un peu stéréotypé dans ses figures et ses compositions, il utilise des modèles tourangeaux alors en vogue, notamment les *Heures d'Étienne Chevalier* de Fouquet (Chantilly, musée Condé) et les *Heures Briçonnet* de Poyer (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78).

Le livre d'heures de la British Library comporte aujourd'hui douze miniatures en pleine page (quatre manquent), accompagnées de bordures sur les quatre côtés, ainsi que de vingt-quatre petites miniatures insérées dans les marges du calendrier. L'Annonciation (f° 30) inclut les armoiries de Philippe de Commynes : *de gueules, au chevron d'or accompagné de trois coquilles d'argent de même, deux en chef et une en pointe*. L'ouvrage se distingue par ses marges décorées en camaïeu d'or de coquilles (représentant un motif des armoiries) qui entourent les miniatures, et des instruments de la Passion qui accompagnent les pages du texte.

Dans cette œuvre, l'influence des *Heures d'Étienne Chevalier* est reconnaissable par exemple dans l'iconographie de la pietà qui débute la prière *Obsecro te* (f° 21). Bien que le Maître de Jean Charpentier utilise une formule simplifiée, la position du Christ, et notamment celle de son bras droit allongé, est une réminiscence de Fouquet. L'artiste ayant inscrit uniquement les rubriques ou les premiers mots des textes sur des panneaux colorés, le format étroit et haut des miniatures apparaît encore plus accentué.

M Ho

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page154

Les images du Christ bénissant et de la Vierge en oraison :

étude sur la genèse d'un motif

Pascale Charron et Pierre-Gilles Girault

Les thèmes du Christ bénissant et de la Vierge en oraison, comme leur association sur un seul panneau ou par le biais d'un diptyque, trouvent leur source dans l'iconographie byzantine. La Vierge en prière intercédant auprès de son fils pour le Salut des hommes fait partie intégrante de la composition connue sous le nom de *Déesis* rassemblant Jésus bénissant entre Marie et saint Jean. Largement répandue en Orient sur des supports divers (mosaïque, peinture, orfèvrerie, ivoire, vêtements liturgiques), l'image est diffusée en Occident grâce au relais que constitue Venise après le sac de Constantinople de 1204 et se retrouve à plusieurs reprises dans la peinture septentrionale (Hubert et Jan Van Eyck, *Retable de l'Agneau mystique*, Gand, église Saint-Bavon ; Rogier Van der Weyden, *Triptyque Braque*, Paris, musée du Louvre)[1]. La formule, cette fois réduite aux seuls Christ et Vierge, connaît un développement à partir d'œuvres orientales qui semblent avoir circulé en Occident, toujours par le biais de la peinture italo-byzantine[2]. Le diptyque offert par le pape Clément VI au futur roi Jean le Bon lors de sa visite en Avignon en 1342 – visite commémorée par un tableau aujourd'hui perdu mais connue par une copie du début du XVIe siècle[3] et par celle qu'en fit faire Roger de Gaignières à la fin du XVIIe siècle (fig. p. 155) – atteste la diffusion de cette image dans le milieu royal[4]. Conservée dans les appartements du roi Charles V puis à la Sainte-Chapelle, cette œuvre, probablement peinte par Matteo Giovannetti, a dû servir de source pour certains peintres comme le Maître d'Orose qui la cite, dès le début du XVe siècle, dans la Vierge du Magnificat du *Bréviaire de Châteauroux* (bibliothèque municipale, ms 2, f° 91 v°)[5]. Ces images du Christ et de la Vierge, associées ou séparées, se sont multipliées au cours du XVe siècle, notamment dans les territoires bourguignons (Robert Campin, *Christ bénissant et Vierge en oraison*, Philadelphia Museum of Art ; Hans Memling, *Christ bénissant*, Boston, Museum of Fine Arts ; Quentin et/ou Jan Massys, *Vierge en oraison et Christ bénissant*, Madrid, Prado). La duplication d'un même modèle, avec cependant quelques variantes touchant à la fois au cadrage (avec ou sans la représentation des mains) ou aux attributs iconographiques du Christ (parfois tenant le globe et renvoyant dès lors au Christ pantocrator), correspond à la diffusion du culte de ces images au cours du siècle. L'association des deux figures saintes a connu d'autres déclinaisons thématiques au cours du XVe siècle – sous l'influence de la *Devotio moderna* dans le monde flamand et plus largement en

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page155

lien avec l'introduction du *Stabat Mater* dans la liturgie de la messe[6] – soit en réunissant le Christ souffrant, parfois sous les traits de l'*Ecce homo,* à la Vierge de compassion (Simon Marmion, musée des Beaux-Arts de Strasbourg ; Albrecht Bouts, Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum ; Harvard University Art Museums ; Jean Colombe, Livre d'heures, New York, Pierpont Morgan Library, ms M.677, f°s 37 v° et 38 ; Heures de l'ancienne collection Thomas Scheler, f°s 117 v°-118), soit de manière plus rare sous la forme du Christ faisant ses adieux à sa mère (Gérard David, Bâle, Kunstmuseum).

Le pape Clément VI offre un diptyque au roi Jean II le Bon, 1342, copie pour Roger de Gaignières d'après une peinture disparue de la Sainte-Chapelle de Paris, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes. OA-11-fol, f° 85

L'ensemble de ces représentations correspondent aux caractéristiques des images de dévotion par leur absence de sources scripturaires et le fait qu'elles insistent sur l'expression des sentiments des protagonistes. La compassion comme la souffrance rédemptrice sont portées à un point d'expression parfois intense avec la représentation des larmes roulant sur les joues de Marie ou du sang ruisselant des plaies du Christ, ou plus intérieur comme les yeux baissés de la Vierge en oraison. Toutes ces images, de formats modestes, sont cadrées à mi-corps ou en buste afin de rapprocher les figures saintes du dévot et de faciliter ainsi sa prière méditative et l'expression de son empathie. La rencontre du fils et de la mère sur deux panneaux se faisant face, et dans le cas d'un assemblage avec charnières mises en contact lorsque l'œuvre est refermée, fait écho aux pratiques processionnelles qui existaient à Rome durant la période médiévale et jusqu'à la Contre-Réforme. En effet, la rencontre de l'image acheiropoïète[7] de Jésus conservée à l'église du Latran avec le portrait miraculeux de la Vierge par saint Luc du Panthéon était organisée à l'occasion de la procession qui se déroulait dans les rues de Rome durant la nuit précédant la fête de l'Assomption. À l'une des étapes de la cérémonie, les deux images se rencontraient et se saluaient en s'inclinant l'une vers l'autre[8]. La mise en diptyque des deux œuvres permettait de fixer ce dialogue dans la permanence et de la placer dans un contexte dévotionnel.

Dans le milieu tourangeau, l'image de la Vierge en oraison est rattachée à l'image mariale peinte par saint Luc, comme le prouve la représentation de l'évangéliste dans les *Heures d'Antoine Raguier (?) et de Jean Robertet* peintes par Jean Fouquet[9] ou dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* de Jean Bourdichon (fig. p. 157). L'Enfant, dans ces deux images, n'est pas représenté, ce qui constitue une rupture par rapport à la tradition iconographique établie depuis le VIe siècle et révèle un changement de sens par

Vierge en oraison dite « Vierge de Riga », Londres, collection Sam Fogg

rapport à la fonction première de cette image qui était de montrer l'Incarnation sous la forme de l'Enfant dans les bras de sa mère[10]. L'image de la Vierge présentée par saint Luc dans les Heures royales, qui répond en tout point à celle du diptyque du musée des Beaux-Arts et de la collection Sam Fogg de Londres (fig. ci-contre), apparaît comme l'une des compositions emblématiques de Jean Bourdichon. Elle se trouve en effet répétée et déclinée dans de nombreuses œuvres attribuées à l'artiste ou à ses épigones dont une partie est rassemblée à l'occasion de cette exposition. La Vierge répond toujours au même type, qu'elle soit isolée, mains jointes ou doigts croisés (musée de Cluny, inv. Cl.23798, cat. 37), tenant l'Enfant (triptyque de Naples), faisant face au Christ ou intégrée à des scènes narratives telles que l'Annonciation (Livre d'heures, New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.291, f° 14, cat. 81 ; feuillet du Metropolitan Museum, inv. 2004.564), la Nativité (*Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f° 51 v°) ou l'Adoration des Mages (*Heures de Charles d'Angoulême*, BnF, ms. lat. 1173, f° 22 v°).
Si le manteau bleu ramené en voile sur ses cheveux et débordant largement sur son front peut trouver une source tourangelle dans la Vierge à l'Enfant de Jean Fouquet insérée dans les *Heures de Simon de Varie* vers 1455 (La Haye, Koninklijke Bibliotheek, ms 74 G 37 a, f° 1 v°), il convient cependant de replacer cette image dans une typologie plus large dont l'origine remonte aux Vierges byzantines déjà citées. Bourdichon se saisit de ce prototype et le recompose à la fois en accentuant la forme triangulaire de la silhouette de la Vierge et en la cadrant le plus souvent à mi-corps – et non plus à mi-épaules – pour laisser toute la place aux bras et aux mains jointes. Inscrite dans un format rectangulaire étiré en hauteur et au sommet parfois cintré, la composition se déploie en étant tronquée seulement dans sa partie basse, le fond d'or qui s'étend largement tout autour limite les effets de proximité, contrairement à ce que propose Jean Fouquet. Le manteau et le voile sont pris dans un réseau de plis complexes dont le tracé est répété partiellement ou dans sa totalité d'image en image à l'instar de l'ondulation du tissu retombant des deux côtés du visage. Ce type de Vierge apparaît très tôt dans l'œuvre de Bourdichon puisqu'elle est déjà présente, vers 1475, entièrement constituée dans l'initiale de la prière *Obsecro te* des *Heures Le Bigot* (cat. 61) comme dans celle de l'*O intemerata* des *Heures de Bourbon-Vendôme* (cat. 60). Quelques discrètes variantes viennent ponctuer les représentations. Ainsi la couleur de la robe passe-t-elle d'un rose violine dans les *Heures de Bourbon-Vendôme* (cat. 60) à un mauve plus franc dans les *Heures d'Ippolita d'Aragon* (cat. 39) ou dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, alors que la Vierge de Vic (cat. 36) comme celles du diptyque de Tours (cat. 31) et de la collection Sam Fogg sont entièrement vêtues de bleu. En outre, une discrète modification semble offrir un repère chronologique à cet ensemble : ainsi, dans les premières compositions, comme chez Fouquet, le visage de la Vierge est ceint du seul voile bleu, le voile blanc n'apparaissant que le long de la

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page157

joue droite et sur la poitrine (*Heures à l'usage de Tours*, Washington, Library of Congress, ms. 57, f° 18 ; *Heures de Bourbon-Vendôme*, Arsenal, ms. 417, f° 11, cat. 60). Dans les manuscrits postérieurs aux années 1490 en revanche, le voile blanc s'étend désormais et encadre tout le visage (*Heures de Charles VIII*, BnF, ms. lat. 1370, f° 36, cat. 35 ; *Heures d'Ippolita d'Aragon,* Montserrat, ms. 66, f° 30, cat. 39 ; *Grandes Heures d'Anne de Bretag*ne, BnF, ms. lat. 9474, f°s 19 v° et 51 v° ; *Vierge en oraison*, Vic, cat. 36).

L'attachement de Jean Bourdichon à ce motif de la Vierge en oraison est confirmé par la représentation de saint Luc dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*. L'évangéliste, auteur selon la légende largement diffusée depuis le VIe siècle de l'image miraculeuse de la Vierge à l'Enfant, est ici figuré trônant et faisant face au lecteur du livre d'heures, en l'occurrence la reine Anne. Il tient sur son genou et désigne de la main un panneau semblable en tout point aux images étudiées ici. Saint Luc, patron des peintres, n'est plus représenté dans son travail de scribe, comme le sont encore dans le même manuscrit Jean, Matthieu et Marc, mais comme un artiste exposant son œuvre à l'admiration du fidèle. Sa position frontale est également en rupture avec celle de ses compagnons qui sont, suivant la tradition, assis de trois quarts devant leur table de copiste. L'hypothèse selon laquelle saint Luc serait un autoportrait de Bourdichon dans le manuscrit royal est dès lors très tentante quoique invérifiable[11]. Cependant, qu'il s'agisse ou non d'un véritable portrait, il est clair que l'artiste se représente à travers l'effigie de l'évangéliste dans toute l'autorité que lui confère son statut de peintre du roi, la présence de l'image de la Vierge dont il est le créateur et qu'il a largement contribué à diffuser dans le milieu tourangeau jouant ici le rôle de signature.

Jean Bourdichon, *Saint Luc*, Grandes Heures d'Anne de Bretagne, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 9474, f° 19 v°

Le motif du Christ relève également de la tradition byzantine où est né et s'est diffusé le *Mandylion*, portrait miraculeux du Christ « non fait de la main de l'homme » dont l'équivalent occidental, la *Vera icona* ou Sainte Face, apparaît à Rome au début du XIIIe siècle et dont le culte se répand dans toute l'Europe. Largement diffusée en Occident sous sa forme primitive par le biais de la peinture italo-byzantine, soit suivant un cadrage très resserré (d'après Van Eyck, Bruges, Groeningemuseum ; Maître de Jean Chevrot, Livre d'heures, New York, Pierpont Morgan Library, ms M.421, f° 13 v°), soit bénissant (Hans Memling, Boston, Museum of Fine Arts), cette image est pourtant peu reproduite par les ateliers tourangeaux. La Sainte Face des *Heures dites d'Anne de Beaujeu* (cat. 33) confirme l'existence d'une version fouquettienne du motif cependant très proche des types flamands dont elle reprend le cadrage et les effets de proximité créés par les mains s'appuyant sur le bord inférieur du cadre. C'est ce même Christ qui se retrouve dans les *Heures de Louis de Laval* sous le pinceau d'un artiste proche de Jean Fouquet (BnF, ms. lat. 920, f° 44)[12], mais cette fois en buste et devant une tenture pourpre. Le Christ du diptyque de Tours dérive également de ce prototype.

Artiste provençal (?), *Christ et Vierge*, Paris, galerie Les Enluminures

Bien qu'aucune trace ne demeure d'un diptyque réunissant le Christ et la Vierge produit dans l'atelier Fouquet, une curieuse miniature de facture fruste et probablement d'origine provençale témoigne peut-être de l'œuvre source qui manque à ce dossier (Paris, galerie Les Enluminures ; fig. ci-dessus). Ce bifolio qui comporte deux figures placées en regard dans un cadre en faux marbre présente un Christ bénissant de face, copié d'après Fouquet ou du Maître du Boccace de Munich, comme le confirment l'utilisation du cadre servant de parapet à l'angle droit duquel apparaît la main, le mauve de la robe préféré au pourpre traditionnel et le déploiement de la chevelure en lourdes boucles et non plus, suivant la tradition byzantine largement diffusée par Jan Van Eyck, en mèches tripartites. La réplique d'une Vierge d'origine byzantine, conservée en Anjou ou en Provence et connue par plusieurs copies (Barthélemy d'Eyck, *Heures de René d'Anjou*, BnF, ms. lat. 17332, f° 15 v° ; Georges Trubert, *Livre d'heures*, Los Angeles, Getty, ms. 48 ; Moulins, bibliothèque municipale, ms. 89, f° 18 v° 13) lui fait face. Il est probable que cette double page transmet le souvenir d'un diptyque de Fouquet ou du Maître du Boccace, créateur de l'effigie du Christ bénissant pour faire pendant à l'image de la Vierge. Bourdichon aura ensuite adapté la composition en conservant le Christ fouquettien mais en plaçant en regard une Vierge de son invention, comme en témoigne le diptyque de Tours. Plus tard, le peintre est resté fidèle à ce parti en conservant la Vierge orante tout en substituant au Christ fouquettien une figure du Sauveur plus conforme à ses propres canons, comme on le voit dans les *Heures de Charles VIII* (BnF, ms. lat. 1370, f°s 35 v° et 36, cat. 35) ou dans la composition inversée du livre de prières de Saint-Germain-en-Laye (f° 92, cat. 34).

Ce dernier avatar soulève une incertitude sur la gestuelle et les attributs du Christ. En effet, le découpage des bords inférieurs des panneaux du diptyque laisse désormais tout juste deviner la main gauche du Christ. Or si plusieurs des miniatures déjà citées le montrent avec cette même main posée sur un parapet ou sur le cadre de l'image, d'autres le représentent tenant un globe. C'est le cas du Christ fouquettien peint par le Maître des missels della Rovere devant lequel se recueille Marguerite de Rohan dans son livre d'heures et de plusieurs images du Christ dans le même volume (Princeton, ms. Garrett 55, f°s 15, 19 v° et 114, voir Hofmann, 2003b). Un curieux diptyque en émail limousin de Jean Ier Penicaud (musée de Cluny, CI.1436, cat. 32) dérive manifestement des panneaux tourangeaux et montre lui aussi la main gauche du Christ posée sur un globe, confirmant ainsi le succès d'une composition dont il révèle l'agencement original. Le diptyque de Tours s'inscrit donc dans une pratique de l'image de dévotion bien antérieure à Fouquet qui combine prototypes orientaux et occidentaux en montrant une Vierge intercédant auprès de son Fils représenté comme Sauveur du monde. La substitution progressive d'images nouvelles aux modèles miraculeux ou acheiropoïètes révèle la difficulté que les peintres ont rencontrée pour s'affranchir de ces sources majeures mais montre parallèlement que Jean Bourdichon n'hésite pas à s'affirmer comme un nouveau saint Luc, apte à rendre par son pinceau la perfection de Marie.

---

1. Helen C. Evans (dir.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, New Haven/Londres, 2003, p. 569.
2. *Idem*, p. 565-566.
3. *Idem*, p. 566, fig. 337.2, actuellement dans une collection particulière.
4. Otto Pächt, « The "Avignon Diptych" and Its Eastern Ancestry », *De artibus opuscula XL: essays in Honor of Erwin Panofsky*, vol. 1, New York, 1961, p. 402-421.
5. Charles Sterling, *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, Paris, 1987, vol. I, p. 144 ; pour l'attribution au Maître d'Orose : Inès Villela-Petit, *Le Bréviaire de Châteauroux*, Paris, 2003, p. 80-81, ill. 68.
6. Helen C. Evans (dir.), *op. cit.* note 1, p. 557-558.
7. Littéralement : non faite de la main de l'homme.
8. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990 (trad. française, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, 1997, p. 99-104).
9. New York, Pierpont Morgan Library, ms M.834 ; François Avril, *Jean Fouquet, peintre et enlumineur*, Paris, 2003, p. 252-256.
10. Hans Belting, *op. cit.* note 8, p. 84-86.
11. Susie Nash et Nicholas Herman (collab.), « Notice n° 17. Jean Bourdichon, The Virgin in Prayer », dans S. Nash (dir.), *Late Medieval Panel Paintings. Methods, Materials, Meanings*, Londres, 2011, p. 226-233, ici p. 232. On observe que le saint ne regarde pas le spectateur comme il est d'usage pour un autoportrait réalisé devant un miroir.
12. François Avril, *Jean Fouquet, peintre et enlumineur*, Paris, 2003, p. 391.
13. François Avril et Nicole Reynaud, *Les Manuscrits à peintures en France (1440-1520)*, Paris, 1993, p. 233-234 ; Marie-Claude Léonelli, « Les Heures de René d'Anjou », dans Marc-Édouard Gautier (dir.), *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres*, Angers, Paris, 2009, n° 19, p. 260-264 ; galerie Les Enluminures, *France 1500. The Pictorial Arts at the Dawn of the Renaissance*, catalogue 15, 2010, p. 104.

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page160

31. Christ bénissant et Vierge en oraison

Jean Bourdichon (vers 1457-1521) et atelier

Tours, vers 1480-1485
Huile sur noyer
Panneau Christ : h. 48,4 ; l. 33,3 cm
Panneau Vierge : h. 50 ; l. 35 cm

PROVENANCE :
Coll. Paul Leprieur (1860-1918) ; Coll. Paul Vitry (1872-1941), puis Bernard Vitry (1907-1984) et leurs descendants ; marché de l'art parisien, 2002 ; acquis en 2007 grâce au mécénat de PGA Holding (Pierre Guénant et associés).

BIBLIOGRAPHIE :
Dupont, 1936b, p. 187-188 (p. 8-9 du tiré à part), fig. 5-6 ; Dupont, 1937, repr. Sterling, 1941 ; Rép. XVe siècle, n° 17, p. 22 ; Limousin, 1954, p. 37-38, fig. 21-22 ; Antoine, 2003-2004, p. 25-26 ; Thiébaut, 2008, p. 28-30 ; Ravaud, rapport d'analyse C2RMF, 2010 ; Nash et Herman, 2011.

EXPOSITIONS :
Nantes, 1961, n° 49-50, pl. 13-14 ; Paris, 2010, n° 128 a-b ; Chicago, 2011, n° 52.

Tours, musée des Beaux-Arts. Inv. 2007.2.1 et 2007.2.2.

Dotés d'un historique prestigieux puisque passés par les collections de deux anciens conservateurs du Louvre – dont l'un, Paul Vitry, a découvert la pietà de Nouans –, ces deux panneaux ont été acquis sur les conseils de Dominique Thiébaut en 2007. Leur acquisition a permis de faire entrer au musée de Tours un exemple de peinture de la suite de Fouquet absent des collections depuis que la tête de moine autrefois attribuée à Fouquet par Louis Dimier s'est révélée être un fragment de panneau méridional, sans doute italien, retouché pour lui conférer les caractéristiques du maître tourangeau (inv. D.52.5.1 ; Reynaud, 1981, n° 14, p. 45).

Les figures se détachent sur un fond or de format quadrangulaire étiré en hauteur. L'une représente le Christ, portant une tunique d'un bleu violacé, légèrement tourné vers senestre, accomplissant un geste de bénédiction de la main droite. Il tourne son regard vers son pendant, la Vierge en prière, les mains jointes et les yeux baissés, entièrement vêtue de bleu à l'exception d'un voile blanc ramené devant elle qui souligne la pâleur de son visage et de son cou. Tous deux sont nimbés. Une restauration opérée entre 2003 et 2005, avant l'entrée des tableaux au musée, a choisi le parti, à notre sens discutable, non seulement de supprimer les repeints, mais de laisser le bois à nu quand la couche picturale faisait défaut.

L'analyse menée par le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) en 2010 a permis de mieux préciser l'état de conservation et les techniques mises en œuvre pour la création des deux panneaux. L'utilisation du bois de noyer pour les supports, pratique bien repérée en Bourgogne et en France méridionale au XVe siècle, renvoie également au bois de la pietà de Nouans-les-Fontaines peinte par Jean Fouquet vers 1460 et correspond donc à un usage tourangeau. Les deux panneaux ont été à la fois amincis (épaisseur 7/8 mm) et rognés. Pour le Christ, les quatre bords ont été amputés, entraînant la quasi-disparition de sa main gauche sans doute à l'origine posée sur un globe, d'une partie de son auréole mais également du bord latéral de sa manche droite et de la partie inférieure du buste. Pour la Vierge, il faut noter l'amputation de la partie haute du nimbe, du bord de la manche droite et de la partie basse du panneau. Seul le bord latéral gauche a été préservé et correspond à la limite originelle de l'œuvre. À ces mutilations s'ajoute la perte d'une partie de la couche picturale principalement dans la partie inférieure des œuvres et au sommet du voile de la Vierge. Le format quadrangulaire actuel correspond bien à la forme d'origine et il n'y a pas lieu de restituer le sommet cintré que supposait Eberhard König en 2010. Les conclusions d'Élisabeth Ravaud, auteur du rapport d'analyse, proposent pour chaque panneau des dimensions originelles atteignant 60 x 45 cm.

Bien qu'aucune marque d'assemblage ni de charnières n'ait été relevée, les deux panneaux ont bien été conçus pour former un diptyque, ou tout du moins être présentés en pendants. Les tracés préparatoires qui combinent des incisions et des dessins réalisés à la fois à sec et au pinceau, visant à indiquer les principaux contours et certains modelés, sont identiques sur les deux œuvres et semblent suggérer l'utilisation de calques ayant permis le report d'un modèle. Cette technique de duplication est confirmée par la conservation d'une Vierge semblable, connue à Riga avant-guerre et désormais conservée dans la collection Sam Fogg de Londres (fig. p. 156). Les deux figures sont non seulement de dimensions identiques et aux contours totalement superposables, mais la seconde présente un dessin sous-jacent évoquant ce même procédé de report. Les deux Vierges ne découlent donc pas l'une de

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page161

l'autre, comme cela a pu être écrit, mais dérivent d'un prototype commun. Ce procédé qui évoque la production d'images en série correspond bien à ce que nous savons de la diffusion du modèle de la Vierge en oraison dans le milieu tourangeau (voir *supra*, p. 157). Le diptyque ne doit cependant pas être considéré comme le reflet d'une production à moindre coût et de moindre qualité comme le prouvent les matériaux mis en œuvre. En effet, les analyses des couches picturales ont permis de relever l'utilisation de lapis-lazuli pour les vêtements et de laque rouge sur fond d'or pour les nimbes. Ces pigments indiquent par leur préciosité que les panneaux ont été conçus dans un contexte de commande prestigieux.

L'attribution des deux panneaux à Jean Bourdichon s'est imposée très tôt et dès 1936 Jacques Dupont a proposé d'y voir des œuvres d'atelier. L'hypothèse a été reprise par Raymond Limousin, qui reconnaît en la Vierge un « assez bon travail d'atelier, assez postérieur » à la Vierge de Riga, et considère le Christ « bien conventionnel » et même « assez banal ». Le catalogue de 1961 suit leur avis en y voyant des « œuvres de l'atelier de Bourdichon, répétant sans doute des compositions de jeunesse du maître, encore sous l'influence de Fouquet vers 1485-1490 ». Lors de l'acquisition, Dominique Thiébaut s'est montrée plus prudente en écrivant des panneaux que « leur filiation avec l'art de Fouquet et leur datation à la génération suivante ne font pas de doute » mais en jugeant « impossible de les rattacher à une main précise ». Récemment Eberhard König a proposé de les attribuer au Maître du Boccace de

Vierge et Christ

Munich, principal collaborateur de Fouquet à la fin de sa vie, dans lequel François Avril (2003) suggère de reconnaître l'un de ses fils. En fait, il convient de considérer séparément les deux panneaux et, comme Susie Nash et Nicholas Herman l'ont dernièrement suggéré, l'attribution au Maître du Boccace de Munich ne peut emporter l'adhésion que pour le modèle du Christ bénissant. La Vierge est incontestablement une composition de Jean Bourdichon librement inspirée d'un prototype de Fouquet dont témoigne la petite Vierge des *Heures de Simon de Varie* conservées à La Haye (Koninklijke Bibliotheek, ms. 74 G 37 a, f° 1 v°). Cependant, la constance de la formule sous le pinceau de Bourdichon révèle que ce dernier est bien l'auteur de cette figure de la Vierge à la silhouette triangulaire très reconnaissable, priant les mains jointes ou tenant l'Enfant. Véritable marque de fabrique du peintre, on la retrouve comme « vraie image » de la Vierge entre les mains de saint Luc dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (BnF, ms. lat. 9474, f° 19 v°). L'ajout d'un voile blanc le long de la joue droite et sur la poitrine de Marie à partir des années 1490, par Bourdichon lui-même, permet de situer le panneau de Tours avant cette date (voir *supra*, p. 157).

En revanche, le Christ renvoie au type de Fouquet, notamment au saint Jean soutenant Marie de la pietà de Nouans. Un visage comparable apparaît sous le pinceau d'un enlumineur fouquettien dans les *Heures de Louis de Laval* (BnF, ms. lat. 920, f° 44 ; Avril, 2003, p. 391) et dans la Sainte Face provenant des *Heures d'Anne de Baudricourt*, œuvre du Maître du Boccace de Munich (BnF, ms. NAL 3187, f° 13 bis, cat. 33). Dans ce dernier cas la similitude est presque totale et concerne autant son tracé ovoïde que ses diverses composantes : les yeux effilés aux cernes marqués, l'arc régulier des sourcils épousant à la perfection la forme de l'arcade sourcilière, le long nez aux fines narines étirées en hauteur, la courte bouche à la lèvre inférieure marquée d'une ombre médiane, la barbe bifide (moins fournie dans la miniature) et la chevelure abondante, séparée par une raie centrale, qui ondule et tombe en cascade de boucles sur les épaules. Le Christ est revêtu d'une même tunique violette (de tons distincts toutefois) dont le col rond est ourlé d'un galon doré. Les visages peints par Bourdichon ne répondent pas à ces caractéristiques et leurs différences sont d'autant plus frappantes dans les compositions où il associe le Christ bénissant à la Vierge du même type que dans le diptyque tourangeau (voir les *Heures de Charles VIII*, BnF, lat. 1370, f° 35 v°-36, cat. 35 ; Livre de prières de Saint-Germain-en-Laye, f° 92, cat. 34).

Malgré la différence de sources formelles, la technique et le dessin (par exemple les doigts très étirés traités en cylindres aux contours fortement ombrés) indiquent l'exécution des deux panneaux par une même main, ce que viennent confirmer les caractéristiques du dessin sous-jacent. Il convient donc de voir dans le diptyque de Tours une œuvre particulièrement soignée, réalisée sinon par Bourdichon, du moins sous son contrôle dans son atelier et répétant une de ses compositions. La dépendance à l'égard du Maître du Boccace dont s'affranchissent les miniatures postérieures de Bourdichon ainsi que l'absence du voile blanc autour du visage de la Vierge conduisent à dater le diptyque tourangeau du début de l'activité du peintre, vers 1480-1485.

P C et P-G G

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:52 Page163

32. Le Christ bénissant
La Vierge en oraison
Jean Ier Pénicaud (vers 1480-apr. 1541)

Limoges, début du XVIe siècle
Diptyque, émail peint sur cuivre et paillons
H. 24,2 ; l. 19,8 cm

PROVENANCE :
Acquis à la vente Didier-Petit, 1843 ; entré au musée en 1844.

BIBLIOGRAPHIE :
Marquet de Vasselot, 1921, I, n° 196, p. 351-352 ; Verdier, 1967, p. 61.

EXPOSITION :
Paris, 2010, n° 129, p. 265, n° 128, p. 264-265.

Paris, musée de Cluny - musée national du Moyen Âge. Inv. Cl. 1436.

Ces plaques d'émail peint représentent le Christ bénissant et la Vierge en prière. Elles sont entourées de bordures ornées de *putti*, de grappes de fruits et de cornes d'abondance, qui renvoient aux manuscrits italiens de la fin du XVe ou du début du XVIe siècle, et apparaissent sur d'autres émaux peints limousins, comme les plaques d'un diptyque figurant le Christ au roseau (Baltimore, Walters Art Gallery) et la Vierge douloureuse (Paris, musée du Louvre).
De tels diptyques de dévotion, composés du Christ et de la Vierge à mi-corps, sont très répandus à la fin du XVe siècle, aussi bien dans le domaine de l'orfèvrerie et de l'émaillerie que dans celui de la peinture de manuscrit et de chevalet. Les figures du Christ et de la Vierge du diptyque de Cluny relèvent de modèles tourangeaux des années 1480-1500.
La combinaison de ces deux images de dévotion évoque les scènes narratives en pleine page et à mi-corps, ou « dramatic close-up », des manuscrits de Touraine de cette période (Stelmes, 2009). L'iconographie du Fils bénissant sa Mère, apparentée à celle du Couronnement de la Vierge, qui s'accompagne de citations des Psaumes et du Cantique des cantiques, apparaît dans le milieu tourangeau vers 1480 comme variante de la double image d'origine byzantine de l'Homme de douleurs et de la Vierge douloureuse (attestée, pour l'émaillerie, par les plaques de Baltimore et du Louvre). Le diptyque peint sur bois, acquis en 2007 par le musée des Beaux-Arts de Tours, sans doute dû à un artiste de l'entourage de Jean Fouquet, vers 1480, a pu servir de modèle au diptyque émaillé de Cluny, en particulier pour la figure du Christ (facture de la chevelure, de la barbe et de la main bénissant).
La Vierge de Cluny rappelle les portraits de la Vierge dérivés d'icônes byzantines, peints dans les manuscrits tourangeaux des années 1480-1500 et déclinés sous différentes variantes : *Virgo Maria* du Musée épiscopal de Vic, Vierge d'intercession acquise en 2005 par le musée de Cluny, Vierge du Couronnement des *Heures Wittert 27* (f° 61 v°) conservées au cabinet des Manuscrits de l'université de Liège. Si la Vierge de Cluny est proche de celle du diptyque de Tours, le voile qui lui entoure le front évoque le milieu de Jean Bourdichon, en particulier la Vierge de la Nativité des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* de cet artiste (1503-1508, BnF, ms. lat. 9474, f° 19 v°). CD

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page164

33. La Sainte Face, enluminure détachée provenant des Heures dites d'Anne de Beaujeu, dame de Baudricourt

Maître du Boccace de Munich ? (actif de 1460 à 1480)

Tours, vers 1470-1475
Parchemin
H. 13 ; l. 9 cm
1 feuillet

PROVENANCE :
Anne de Beaujeu, dame de Baudricourt, ou Jeanne de Valois, femme d'Antoine de Bueil ; comte Paul Durrieu ; baronne G. de Charnacé, née Durrieu ; acquis de la famille Charnacé en 1982.

BIBLIOGRAPHIE :
Durrieu, 1923, p. 21-22 ; Perls, 1940, p. 27 et 205 ; Ring, 1949, p. 215, n° 135 ; Porcher, 1959, p. 73 ; Lombardi, 1983, p. 250 ; Marrow, 1985, p. 26 et 29 ; Clancy, 1998, p. 114 et 126, n° 35.

EXPOSITIONS :
Paris, 1904a, Palais du Louvre, n°s 39 et 49 ; Paris, 1907, n° 134 ; Paris, 1955-1956, n°s 254-255 ; Paris, 1993-1994, n° 74 (notice de N. Reynaud) ; Paris, 1999-2000, n° 484 ; Paris, 2003, n° 35 (bibl. complète).

Paris, Bibliothèque nationale de France. Ms. NAL 3187, f° 13 *bis*.

Cette Sainte Face provient des *Heures dites d'Anne de Beaujeu*, dont François Avril a proposé d'attribuer la commande à Jeanne de Valois, troisième fille de Charles VII et d'Agnès Sorel, que Louis XI maria en 1461 à Antoine de Bueil, fils de l'amiral Jean de Bueil, grand seigneur possessionné aux confins de la Touraine et du Maine. La feuille fit partie de la collection du comte Paul Durrieu, qui l'acquit indépendamment du manuscrit lui-même. Elle était autrefois contrecollée au f° 13 v° du volume, sur lequel sont encore visibles des traces de colle. Le manuscrit présente deux campagnes différentes de décoration, l'une parisienne, vers 1465, l'autre tourangelle, vers 1470-1475. L'identification de cette dernière fut longtemps discutée, entre les tenants d'une attribution à Jean Fouquet et ceux qui la réfutaient. François Avril, dans sa magistrale exposition consacrée à ce peintre, donna sept enluminures, dont la Sainte Face, au Maître du Boccace de Munich, vraisemblablement l'un de ses fils, Louis ou François. Les scènes sont ceintes d'un cadre doré en trompe l'œil dans la base duquel figurent en lettres capitales les premiers mots du texte. Le motif même du buste du Christ, présenté de face, semble dériver d'un modèle oriental dont le prototype pourrait être le volet d'un diptyque aujourd'hui perdu, offert par un pape d'Avignon en 1342 au roi Jean le Bon, et connu par une aquarelle réalisée au XVIIIe siècle pour Gaignières (BnF, département des Estampes, Rés. Oa 11 Fol, f° 85). Par ailleurs, la Sainte Face du NAL 3187 n'est pas sans évoquer l'autoportrait de Fouquet du musée du Louvre. Elle présente enfin des liens forts avec la peinture flamande contemporaine, en particulier de portraits. On retrouve par exemple la même façon de poser la main du personnage sur un parapet dans le *Portrait d'homme* daté de 1456 de Vaduz, attribué à Barthélemy d'Eyck. Le Maître du Boccace tient probablement ce motif formel du répertoire de Fouquet puisqu'on le retrouve dans la Vierge à l'Enfant des *Heures de Simon de Varie* de la Bibliothèque royale de La Haye (f° 1 v°). Le thème du Christ représenté en buste, parfois face à une Vierge, eut un certain écho en Touraine, à en juger par le diptyque du musée des Beaux-Arts de Tours (cat. 31).

M He

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page165

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page166

34. Livre de prières

Maître du Boccace de Genève, groupe Jouvenel et enlumineurs tourangeaux proches de Jean Bourdichon

Anjou, vers 1470-1475
Tours, vers 1495
Parchemin
H. 18,4 ; l. 9,6 cm
93 feuillets

Provenance :
Legs à la bibliothèque de l'érudit et philanthrope André Michel Marchand, 1847. Volé en 1907 ; restitué en 1913.

Bibliographie :
Catalogue général, t. IX, 1888, p. 199 ; Reinach, 1908 et 1913 ; Antoine, 2003-2004.

Saint-Germain-en-Laye, bibliothèque municipale. Ms. R.60732.

Ce manuscrit passait au XIXe siècle pour « avoir appartenu à un seigneur de la suite de Jacques II Stuart », roi d'Angleterre mort en exil à Saint-Germain-en-Laye en 1701. C'est un livre de prières, de très petit format, comme souvent ce type d'ouvrages. Le recueil s'ouvre par des oraisons pour le salut de l'âme puis adopte l'ordre des litanies : se succèdent des prières aux trois personnes de la Trinité, à la Vierge, à saint Michel et aux anges et enfin aux différents saints (saint Jean-Baptiste, puis les évangélistes, les apôtres, les martyrs, les confesseurs et les saintes). Cette caractéristique du texte conditionne son illustration, particulièrement riche (soixante-neuf miniatures à l'origine dont soixante-cinq conservées), qui propose d'autres scènes que celles habituellement rencontrées dans les livres d'heures.

Le volume ne comporte pas de marque de propriété, à l'exception d'un petit portrait du commanditaire sous les traits d'un jeune homme en habit laïque, aux cheveux bouclés, figuré en buste les mains jointes dans l'initiale à facettes inscrite sous l'image de Dieu le Père et de saint Michel peinte en tête de la prière qui leur est adressée (f° 8 v°) : peut-être se nommait-il Michel ou était-il chevalier de l'ordre de Saint-Michel fondé par Louis XI en 1469 ? Faute de calendrier, il est difficile de préciser la destination du livre. On relève dans les nombreux suffrages une forte présence des saints de l'Ouest (saint Martin de Tours, sainte Radegonde de Poitiers, saint Eutrope de Saintes) mais aussi de l'Ile-de-France (sainte Geneviève de Paris, saint Fiacre de Meaux…). Le saint le plus singulier est saint Genou (f° 76 v°), dévotion locale propre au Berry et à la Touraine, dont un mystère fut représenté devant Charles VIII de passage en 1490.

Les images, abondantes, sont attribuées par Élisabeth Antoine à quatre peintres différents, répartition qui peut encore être affinée. Une première campagne d'illustration, portant sur les dix premières miniatures, est contemporaine de la transcription du texte au début des années 1470. Un enlumineur du groupe Jouvenel, actif en Anjou entre 1445 et 1475 environ, est responsable des folios 1 à 15. Le chef d'atelier, le Maître du Boccace de Genève, n'est intervenu que pour le portrait du commanditaire et l'initiale prismatique du folio 8 v°.

La majeure partie de l'illustration résulte d'une campagne plus tardive, dans les dernières années du XVe siècle (f°s 22-91). Elle est le fait d'un peintre tourangeau proche de Bourdichon, auquel il emprunte les cadres plats dorés, les décors intérieurs renaissants ornés de plaques de marbre colorées et surtout de nombreuses compositions : la charité de saint Martin (f° 69 v°) qui rappelle celle du *Missel de Louis d'Amboise* (Naples, Biblioteca Nazionale, ms. I B 21), le martyre de sainte Apolline (f° 86) proche du ms. Poitiers 55 (cat. 82), le saint Michel semblable à celui des *Heures de Charles VIII* (cat. 35), ou encore la sainte Marguerite (f° 84) proche de celle des *Heures de Frédéric d'Aragon* (Paris, BnF, ms. lat. 10543). Quelques miniatures révèlent aussi la connaissance des compositions de Jean Poyer. Le *Noli me tangere* (f° 91) offre une vision simplifiée du Charles VIII présenté au Christ par la Madeleine dans un livre d'heures conservé à New York (Pierpont Morgan Library, ms. M.250). On le rapprochera directement du Christ jardinier rencontré dans les Heures BnF ms. lat. 13305 (f° 133), manuscrit que François Avril (2003, p. 358) attribue avec hésitation au Maître du Boccace de Munich mais dans lequel Mara Hofmann (2003b, p. 71) suggère de voir une œuvre de jeunesse de Poyer. Font également écho à l'art de Poyer les petites silhouettes dans un environnement urbain à l'arrière-plan de la Visitation (f° 90) ou la construction en

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page167

Fos 91 vo-92

plateau du paysage qui caractérise les martyres des saints André (fo 51) et Sébastien (fo 58).
La dernière image du manuscrit, en tête de l'ultime prière au Sauveur qui clôt le recueil, montre le Christ bénissant la Vierge (fo 92). Seule composition à mi-corps du volume, c'est une version inversée et contractée sur un seul feuillet du diptyque de Tours (cat. 31) ou du double feuillet des *Heures de Charles VIII* (cat. 35). La scène, qui prend place devant un mur orné de pilastres et de plaques de marbre, évoque le Couronnement de la Vierge sans en être un, à l'instar de la miniature figurant dans le ms. 2704 de la bibliothèque Sainte-Geneviève (cat. 80). On y reconnaît le style caractéristique de Bourdichon, mais avec une exécution plus rapide et un dessin plus raide qui révèlent soit l'intervention d'un proche collaborateur capable d'imiter sa manière, soit la facture un peu relâchée du maître intervenu pour rehausser la valeur d'un manuscrit destiné à un client relativement modeste.

P-G G

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page168

F° 35 v°

Tours, vers 1483-1498
Parchemin
H. 19,5 ; l. 12 cm
219 feuillets
Reliure de maroquin rouge aux chiffre et armes royaux, tranches dorées (XVIIIe siècle).

PROVENANCE :
Charles VIII (1470-1498, roi en 1483) ; vente Claude-Nicolas Boucot, 6 janvier 1700, n° 10 (f° 219 v°) ; François-Roger de Gaignières (1642-1715) ; acquis avec la collection Gaignières en 1717 ; ancien fonds royal.

BIBLIOGRAPHIE :
Delisle, 1868-1881, t. I (1868), p. 95 ; Mâle, 1902, p. 201-202 ; Leroquais, 1927-1943, t. I (1927), p. 189-191 ; Baurmeister et Laffitte, 1992 ; Bruna, 1998, p. 143-144 ; cat. exp. Paris, 2010-2011, p. 264-265 (E. König).

EXPOSITIONS :
Paris, 1904b, n° 177 ; Paris, 1955-1956, n° 348 ; Paris/Mont-Saint-Michel, 1966, n° 38.

Paris, Bibliothèque nationale de France. Ms. lat. 1370.

35. Heures de Charles VIII, à l'usage de Paris

Jean Bourdichon (vers 1457-1521)

Outre plusieurs manuscrits pour la reine de France Anne de Bretagne, Jean Bourdichon réalisa un livre d'heures pour chacun de ses époux successifs, Charles VIII et Louis XII. Celui de Charles VIII est à l'usage de Paris, mais avec un calendrier pointant très nettement vers Tours. L'appartenance du manuscrit à ce roi peut être déduite d'un ensemble de caractéristiques assez convaincantes. Les prières étant écrites au masculin, c'est à un homme que ces heures étaient destinées. Diverses prières à saint Charlemagne, saint Michel et saint Louis pointent nettement vers la monarchie française, ainsi que les armes de France couronnées que l'on trouve dans plusieurs initiales. Plus décisif, lors de l'inventaire de la collection Gaignières en 1711, le manuscrit portait encore une reliure aux chiffre et emblème de Charles VIII : *Heures du roy Charles 7* [*sic*] *avec mignatures sur velin, couvert de velours cramoisy et feuillemorte, avec fermoirs d'argent, des C d'argent d'un costé et de l'autre des S aussy d'argent* (BnF, ms. Clairambault 1032, f° 343). Ces S se retrouvent dans plusieurs manuscrits ayant appartenu au roi. Les *Heures de Charles VIII* sont ornées de seize miniatures à pleine page et de deux lettres historiées. Une enseigne métallique circulaire, peut-être en lien avec Notre-Dame du Puy, était autrefois cousue au f° 32 v° comme l'indiquent de nombreux trous d'aiguille et le report partiel du relief sur la page opposée. Même si l'ensemble de la décoration est l'œuvre de Jean Bourdichon, il est manifeste que l'état actuel du manuscrit est le résultat de plusieurs réaménagements assez rapprochés dans le temps. Le manuscrit d'origine ne comprenait ni les dernières prières (f°s 212 à 219), dont les enluminures diffèrent des autres par l'ampleur donnée aux scènes et la couleur pourpre des marges, ni le diptyque du Christ et de la Vierge (f°s 35 v° et 36). De plus, on voit par transparence que le décor de draperies damassées ou fleuries, très

F° 36

original, présent dans les quatorze premières miniatures, y compris le diptyque, couvre les anciens encadrements et arrière-plans. La raison de ces remaniements reste à ce jour bien mystérieuse. Pour son diptyque peint, ajouté après coup et dont les faces externes (f°s 35 et 36 v°) sont restées vierges, permettant un exceptionnel accès au dessin préparatoire visible par transparence, Bourdichon a utilisé un modèle qui connut une grande vogue à la fin du XVe siècle et dont le diptyque du musée de Tours (cat. 31) est un des principaux exemples. M He

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page169

*36. Vierge en prière

Jean Bourdichon (vers 1457-1521)

Vers 1490
Peinture sur parchemin
H. 15,4 ; l. 11,2 cm
Inscription en lettres capitales sur le bord inférieur du cadre fictif : « VIRGO MARIA » ; d'origine.

PROVENANCE :
Acquis par Josep Gudiol sur le marché de l'art par le musée épiscopal de Vic en 1920.

BIBLIOGRAPHIE :
Cornudella i Carré, 2003-2003, p. 147-149 ; Cornudella i Carré, 2008 ; Nash et Herman, 2011, p. 232-233.

Museu Episcopal de Vic.
MEV 6386.

Cette miniature détachée, identifiée récemment comme étant l'œuvre de Bourdichon, est sans doute issue d'un livre d'heures peint aux alentours de 1490. Sa correspondance formelle avec le volet droit du diptyque du musée des Beaux-Arts de Tours (cat. 31) est frappante et incite à imaginer un prototype réputé, voire une composition fouquettienne. Son revers vierge et les traces de reliure du côté gauche laissent supposer qu'à l'origine la miniature se trouvait face à une image de donateur ou du Christ, et non pas en tête de l'*Obsecro te* ou de l'*O intemerata*. Ainsi, elle aurait pu correspondre à une image ressemblant au Christ bénissant sur fond d'or peint par Bourdichon, aux dimensions beaucoup plus larges, encastré dans la reliure de l'Évangéliaire de Frédéric le Sage, prince-électeur de Saxe (Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. El. f° 1). Ainsi le diptyque aurait pu rappeler celui des *Heures de Charles VIII* (cat. 35, f°s 35 v°-36), exposé ici, mais avec une gamme chromatique plus habituelle et un fond d'or typique du milieu de la carrière de Bourdichon. En revanche, le format du diptyque dévotionnel avec donateur a également été employé maintes fois par Bourdichon ; avec grand éclat dans les *Heures de Louis XII* (cat. 72, dépecé) et les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (Paris, BnF ms. lat. 9474, f°s 2 v°-3), et en format plus restreint dans les *Heures dites de Jean Bourgeois* (Innsbruck, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, ms. Cod. 281, f°s 146 v°-147) et les pages des *Heures de Charles de Martigny* conservées à Lisbonne (cat. 17, Fondation Calouste Gulbenkian, M. 2A-B). Des trous d'épingle le long des bords indiquent que la miniature a été fixée à un textile ultérieurement, s'intégrant peut-être à un vêtement liturgique, ce qui pourrait expliquer l'usure de la surface peinte.

N H

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page170

37. Vierge en prière

Jean Bourdichon (vers 1457-1521)

Tours, vers 1480-1490
Enluminure en parchemin
H. 16,7 ; l. 12,4 cm
(feuillet primitif)
H. 19,5 ; l. 15 cm (avec bordure extérieure ajoutée)
Inscription : *Virgo Sancta Maria / Ave Regina Celorum / Ave Domina Angelorum / Salve rad[ix]*

Provenance :
Collection Bailly, acquis en 2005

Bibliographie :
Paris, 2006, n° 35, p. 68 ; Chicago, 2011, n° 42, p. 107.

Expositions :
Paris, 2006 ; Chicago, 2011.

Paris, musée de Cluny - musée national du Moyen Âge. Inv. Cl. 23798 a.

Montée au moment de son acquisition par le musée de Cluny dans un cadre de bois utilisé en réceptacle de reliques, la Vierge qui se détache en buste sur un fond or uni ornait sans doute à l'origine le feuillet enluminé d'un livre d'heures. Vue à mi-corps et de trois quarts, enveloppée d'un grand voile bleu doublé d'un délicat linge blanc, Marie est montrée en prière. L'inscription très régulière qui court sur les quatre côtés du discret cadre d'or, reprend le début d'une antienne mariale : « *Ave regina c[a]elorum. Ave domina angelorum. Salve rad[ix]…* ».

Pour François Avril et Mark Evans, cette figure virginale avait pour pendant probable un Christ bénissant. Pour notre part, considérant la miniature de l'Annonciation de la British Library (Harley 2877, f° 29) attribuée à Bourdichon, où la Vierge, d'un même geste des mains aux doigts serrés, exprime la ferveur plutôt que la douleur, nous proposons d'y voir l'image d'une Vierge (isolée ou non) de l'*Ave regina cœlorum* telle qu'elle marque parfois le début des oraisons des « XV joyes de Nostre Dame ». Pour prendre un exemple, c'est une Vierge à l'Enfant couronnée par les anges qui illustre ce passage dans les *Heures à l'usage de Mâcon*, vers 1480 (Leroquais, 1935). Dans les *Heures de Garin* à l'usage de Paris parfois attribuées à l'atelier de Bourdichon (Copenhague, Additamenta 64), il manque précisément le début de la prière et l'enluminure en regard de l'ouverture des « XV joies » (f° 153) mais la fin de la prière subsiste. La composition de tels livres d'heures s'écarte donc de l'ordre habituel. Ici le caractère d'exception du choix des oraisons irait de pair avec la qualité supérieure de l'exécution.

Cette belle Vierge ne peut que provenir d'un somptueux livre, ce que confirment son intéressante iconographie, l'emploi couvrant de l'or, les cadre et bordure (interne) illusionnistes, la très grande finesse du dessin. Elle compose une subtile et sensible peinture, digne de Jean Bourdichon lui-même.

S L

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page171

38. Heures à l'usage de Tours

Enlumineur tourangeau proche de Jean Bourdichon

Tours, vers 1490-1500
Parchemin
H. 15,9 ; l. 11,8 cm
151 feuillets (f°s 1-151)
et 5 feuillets (A-E)
Reliure mixte : 1500-1600
et remaniement conséquent
au XXe siècle, Léopold
Saint-Paul.

PROVENANCE :
Legs du baron Adrien Wittert à la bibliothèque, 1903.

BIBLIOGRAPHIE :
Stelmes, 2009.

EXPOSITION :
Liège, 2007.

Liège, bibliothèque générale de la faculté de lettres de l'université. Ms. Wittert 27.

Le manuscrit Wittert 27 a intégré les collections de l'université de Liège en 1903 avec le legs du baron Wittert comprenant, entre autres œuvres, cent vingt manuscrits et cent vingt-trois incunables. Ce livre d'heures est daté de la fin du XVe siècle et provient de Touraine, comme en attestent plusieurs éléments. Les heures et le calendrier sont à l'usage de Tours. Une marque d'appartenance datant de 1595 indique que l'ouvrage fut donné à Daniel Crahet par mademoiselle de Boisbonnard, domaine situé à une trentaine de kilomètres de Tours. Enfin, les enluminures révèlent une parenté stylistique et iconographique avec l'œuvre de Jean Bourdichon et d'autres ateliers de la région.

L'ensemble des douze enluminures est à pleine page et décore successivement les heures de la Vierge, les psaumes de la pénitence, l'office des morts, les heures de la Croix et enfin les heures du Saint-Esprit. La réalisation du programme iconographique est demeurée inachevée. Avec une mise en page récurrente, analogue à celle utilisée notamment par Jean Bourdichon vers 1500 dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (BnF, ms. lat. 9474), le cycle enluminé présente une belle cohérence. Un cadre évoquant le bois entoure chaque pleine page et est rehaussé d'une décoration imitant le marbre. Cet aspect confère une certaine proximité avec le fidèle comme le choix de l'enlumineur d'installer les personnages à mi-corps dans la scène narrative. La Vierge orante (f° 61 v°) à complies en constitue un très bel exemple : devant un drap d'honneur et sous un rai de lumière céleste, elle évoque tant l'Annonciation que la Pentecôte. Cette Vierge rappelle celle représentée dans les *Heures de Louis XII* par Jean Bourdichon (British Library, ms. Add. 35254, f° V) (cat. 72) mais également la Vierge en oraison peinte sur panneau, aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Tours (cat. 31).

Autre œuvre proche de l'enlumineur royal, le Christ en croix (f° 107) révèle le travail de rehauts dorés soulignant les drapés, qui est parfaitement similaire à celui de Bourdichon dans une représentation analogue issue des *Heures Harley 2877* (British Library, ms. Harley 2877, f° 44 v°). En plus de la proximité avec le travail de Jean Bourdichon, certaines enluminures du livre d'heures présentent des analogies avec d'autres œuvres tourangelles, attestant du foisonnement et de l'originalité de la production artistique en Touraine vers 1500. Ainsi, particulièrement intéressante est la miniature du Retour de la fuite en Égypte, avec la visite de la Sainte Famille à Élisabeth, directement inspirée des *Heures de Bourbon-Vendôme* (BnF, bibliothèque de l'Arsenal, ms. 417, f° 46 ; cat. 60). A St

F° 61 v°

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page172

*39. Heures d'Ippolita d'Aragon

Jean Bourdichon (vers 1457-1521)

Tours, vers 1495 (texte et bordures) et entre 1501 et 1504 (miniatures)
Peinture sur parchemin
H. 19,5 ; l. 13 cm
298 feuillets
Inscription sur la page de garde supérieure dans une écriture du XVIIe siècle : « Es del Archivo de Montserrat » ; sur la page de garde inférieure : « Ex Inclita Pandonorum familia : Henricus Pandonus de Aragonia, Comes Venaphri : et Buuiani : Ac Baroniae Pratae dominus : Exmi. Domini Charoli Pandoni : Illmaeque. Dominae Hyppolitae de Aragonia : Primogenitus : ortum habuit xxiiii^a^ Augusti : xx^a^ hora : die solis. In anno dominicae Natiuitatis M^o^. CCCC^o^. LXXXXVIIJ^o^ »

PROVENANCE :
Ippolita d'Aragon, comtesse de Venafro ; légué anciennement au monastère de Montserrat.

BIBLIOGRAPHIE :
Albareda, 1917, p. 91 ; Dupont, 1935-1936, p. 179-188 ; Fiot, 1961, p. 21-28 ; Olivar, 1969, p. 36-39, 153-161 ; D'Urso, 2001 ; Backhouse, 2005, p. 12-13, fig. 1.13 ; D'Urso, 2007, p. 236-240.

EXPOSITION :
Madrid, 2001, cat. 93.

Montserrat (Catalogne), Biblioteca Abadia. Ms. 66.

Signalé dans les inventaires de la bibliothèque de l'abbaye de Montserrat depuis 1804, ce livre d'heures est un important exemplaire de la production tourangelle destinée aux proches de Frédéric d'Aragon, le roi de Naples exilé à Tours en 1501 à la suite de la troisième guerre d'Italie. L'identité de la première propriétaire, voire de la commanditaire, de ce livre est indiquée par la présence d'un écusson entouré d'une guirlande et des emblèmes d'Ippolita d'Aragon, petite-fille de Ferdinand de Naples et épouse de Carlo Pandone, comte de Venafro dans le Molise (les armoiries sont sans doute postérieures à sa mort en 1498). Le livre porte aussi un ex-libris écrit sur une page de garde postérieure notant la naissance du fils du couple, Enrico, le 24 août 1498. La présence d'Ippolita en France dans le sillage du roi Frédéric est également attestée par voie documentaire.

La critique a noté que la divergence entre le style du texte et des bordures du livre et celui des miniatures indique une production en deux étapes, fait confirmé par l'agencement inusité de la miniature de la Crucifixion, en bas de page (f° 50), et l'élargissement des cadres de certaines autres. Cependant, la présence d'un cycle complet d'images de la Passion du Christ selon saint Jean (f°s 35-54) et de nombreux suffrages historiés semblent indiquer une commande de haut niveau dès l'origine. Il ne reste que deux miniatures en pleine page, celle de saint Jean (f° 13) et celle de l'Arrestation du Christ (f° 35) ; d'autres conçues pour l'*Obsecro te*, les sept heures de la Vierge, les heures de la Croix, du Saint-Esprit et de l'office des morts, toutes avec bordures en pourpre marbré, ont été arrachées. Celles-ci ne sont pas identifiables parmi les diverses miniatures dépecées attribuées à Bourdichon, y compris la Vierge en oraison de dimensions plus réduites conservée à proximité, à Vic (cat. 36).

Dans les mêmes années, Bourdichon collabore avec le miniaturiste napolitain Giovanni Todeschino dans un livre encore plus luxueux destiné au souverain exilé (Paris, BnF, ms. lat. 10532) et achève – à moins qu'il ne date d'une époque légèrement antérieure – le beau triptyque de la Vierge à l'Enfant conservé à Naples (Certosa di San Martino) depuis au moins 1504.

N H

tours4_p136_173_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page173

F° 30

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page174

La sculpture

Michel Colombe, *La Vierge à l'Enfant*,
provient du château de la Carte, Paris, collection particulière

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page175

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page176

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page177

La sculpture à Tours
à la fin du Moyen Âge

Béatrice de Chancel-Bardelot et Jean-Marie Guillouët

Depuis les dernières décennies du XIXe siècle et le début du siècle suivant, l'idée de l'existence d'une « école tourangelle » de sculpture, point central, voire initial, d'un art du Val de Loire au XVe siècle, s'est progressivement érigée en vérité historique incontestable. Le mythe littéraire d'un jardin de France aux verts vallons adoucis, parsemés de châteaux et entourant le cours majestueux du fleuve et que hante, de Bourges à Tours, le souvenir de quelques séjours royaux a contribué à accréditer cette lecture. Mais qu'en est-il réellement de l'existence de cette école de la sculpture à Tours où, du milieu du XVe siècle aux premières décennies du XVIe siècle, les artistes auraient progressivement élaboré les formules d'un art appelé à baigner tout le bassin versant de la Loire pour produire, à son apogée, ces chefs-d'œuvre de l'art français que sont le tombeau des Carmes de Nantes ou la Vierge d'Olivet ?

Cette production artistique particulière a bénéficié de hérauts à la voix puissante dès le milieu du XIXe siècle et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Des découvreurs tels que le docteur Eugène Giraudet (1827-1887), Charles de Grandmaison (1824-1903), le chanoine Henri Boissonnot (1856-1936) ou l'abbé Louis-Auguste Bossebœuf (1852-1928) furent de ceux-là ; mais la recherche a surtout été marquée par les travaux de l'érudit et historien d'art Léon Palustre (1838-1894) puis ceux de Paul Vitry (1872-1941), conservateur du département des Sculptures du Louvre. Ces auteurs ont contribué à ancrer la place de la sculpture tourangelle de la fin du Moyen Âge dans le paysage historiographique français. À ce titre, le grand texte que Paul Vitry consacra en 1901 à *Michel Colombe et la sculpture française de son temps* marque une étape essentielle dans cette construction. Le poids de ses jugements stylistiques comme son ampleur de vue contribuent à expliquer la réception rapide et généralisée de l'ouvrage et de ses conclusions.

Pourtant, s'agissant de la sculpture à Tours à la fin du Moyen Âge, plusieurs constats préalables s'imposent qui conduisent à nuancer cette vision et à réévaluer ce panorama. En premier lieu, il doit être souligné que le volume du corpus des œuvres sculptées, sur pierre ou sur bois, conservées dans la cité ligérienne est loin d'être à la hauteur de la place historiographique occupée par cette production dans les études depuis plus d'un siècle. Paul Vitry, lui-même, était conscient de la pauvreté numérique de la sculpture tourangelle de la seconde moitié du XVe siècle et du début du

Statue de saint Jean provenant de Loché-sur-Indrois, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures

siècle suivant, comparée à la sculpture champenoise. Ce constat a été repris plus récemment par Marie-Thérèse Réau. La Révolution a bien sûr, ici comme ailleurs, charrié son lot de destructions mais n'a peut-être pas été l'épisode le plus noir de l'histoire patrimoniale de la cité. Les auteurs anciens ont souligné la violence et l'ampleur du vandalisme protestant, notamment lors du sac des églises de Tours par les troupes du prince de Condé en 1562, épisode particulièrement destructeur pour l'orfèvrerie et la décoration monumentale.

Les œuvres qui peuvent être rattachées avec certitude ou vraisemblance à un édifice de la ville de Tours sont peu nombreuses. Parmi ces vestiges, certains ont été retrouvés accidentellement dans le sous-sol de la ville comme la tête de jeune homme de la rue Banchereau (cat. 44) ou la Vierge à l'Enfant des Carmes (cat. 20). Pour d'autres, leur provenance locale, probable ou assurée, est confortée par leur présence ancienne dans des collections de la ville ou des alentours. C'est le cas de différentes statues conservées par la Société archéologique de Touraine telles que le buste de saint Jean (cat. 26), les statues des saints Côme et Damien provenant du prieuré Saint-Côme près de Tours (cat. 47), le groupe fragmentaire des mêmes saints Côme et Damien (fig. p. 210 en bas), l'ange portant un écu (n° 51 du catalogue Corbineau), la clef de voûte représentant Dieu le Père, le relief de la chasse au faucon, la tête d'homme provenant de Saint-Saturnin, la

Guillaume Regnault et Guillaume Chaleveau, tombeau de Louis de Poncher et de Robine Legendre, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures

tête casquée de Veretz. D'autres fragments proviennent de la cathédrale comme le dais déposé de son portail central (cat. 21) ou, vraisemblablement, la tourelle eucharistique en bois. Plusieurs vestiges subsistent enfin dans les maisons à pans de bois de la ville, par exemple rue Courteline ou rue du Change (fig. p. 117). Le tombeau des enfants de Charles VIII, initialement destiné au chœur de l'abbatiale Saint-Martin et remonté dans la cathédrale en 1834, est évidemment un exemple majeur. À ces œuvres que leur destination ou leur conservation locale rattache au foyer tourangeau, on doit ajouter les sculptures réalisées à Tours mais destinées à d'autres centres artistiques. Les certitudes en la matière concernent d'abord les ateliers de Michel Colombe, de Guillaume Regnault et de Guillaume Chaleveau, où ont été réalisés le tombeau des Carmes de Nantes (cat. 51), le relief du château de Gaillon (cat. 106), le tombeau de Louis de Poncher et de Robine Legendre pour Saint-Germain-l'Auxerrois (fig. p. 178) ou la Vierge à l'Enfant de la cathédrale de Sens (cat. 53).

Au-delà de ces œuvres attestées ou attribuables avec certitude à un atelier de la ville, le corpus de la production sculptée à Tours a donc été constitué, sur la base de comparaisons formelles et stylistiques, par des attributions et leur agrégation autour de ce noyau bien réduit. La question du corpus ainsi posée conduit à ouvrir naturellement la recherche vers des horizons plus vastes que la seule ville de Tours. Car, en dernière analyse, le lieu de la réception de la sculpture tourangelle de la fin du Moyen Âge est bien ce vaste espace allant de Moulins et des collines du Bourbonnais, au Berry, la province historique de Touraine elle-même, à l'Anjou puis à l'estuaire de la Loire jusqu'à Nantes vers l'ouest ; mais également jusqu'au Mans et la Sarthe plus au nord. Et l'on comprend pourquoi le qualificatif de ligérien a été rapidement accolé à cette production. Pourtant, le cadre géographique dans lequel devait s'inscrire cette production sculptée paraît fort malléable et permet d'étendre bien loin les surgeons de cette école de la Loire. Le bassin hydrographique du fleuve (englobant la Vendée, le Maine, la Touraine, le Poitou, la Marche et le nord du Limousin, le Sancerrois, le Berry, la Brenne, la Combrailles, le Bourbonnais, la Limagne, le Morvan, une partie du Beaujolais, le Forez, le nord de l'Auvergne et le Velay) doit-il être dès lors superposé à la carte de la diffusion des formes élégantes et calmes dans la sculpture, ainsi qu'est le plus souvent caractérisée la production tourangelle ? Le paradigme suggéré par la géographie ne doit pas masquer ce qui structure d'abord et avant tout cette production : la combinaison des recommandations, des parentés artistiques et des clientèles aristocratiques ou religieuses de la commande. Ce sont de telles raisons qui expliquent d'abord que Georges d'Amboise à Gaillon, Antoinette de Moustiers à Jouarre ou Tristan de Salazar à Sens aient fait appel à des artistes œuvrant à Tours ; tout comme, plus tôt, le rôle possible joué par Jean de Bar, bailli de Touraine et capitaine des châteaux de Tours et d'Amboise († 1469), dans le déménagement de Michel Colombe de Bourges à Tours.

Jean Barbet, *Ange*, New York, The Frick Collection

Tourelle eucharistique provenant de la cathédrale, Société archéologique de Touraine

Les travaux en archives menés depuis Giraudet et Grandmaison au XIXe siècle avaient révélé de nombreux artistes tourangeaux et signalé bien des œuvres sculptées à Tours. Les dépouillements entrepris dans les fonds locaux par les chercheurs tourangeaux, en préalable à la préparation de l'exposition, ont, pour l'essentiel, confirmé les découvertes et les lectures faites antérieurement. En revanche, d'autres fonds apportent des compléments d'informations utiles ; les Archives nationales ont révélé, au début des années 2000, un document important concernant la Vierge à l'Enfant de Chaleveau pour Sens, montrant ainsi la diffusion de la sculpture mise en œuvre dans la cité ligérienne. Il est malaisé, sur la seule base de ces mentions textuelles, de proposer un tableau exhaustif des structures de la production sculptée à Tours à la fin du Moyen Âge mais quelques éléments peuvent cependant être avancés.

On doit d'abord insister sur le rôle de la commande religieuse. Durant les trois décennies suivant le milieu du XVe siècle, un chantier paraît dominer l'activité de sculpture monumentale dans la ville : celui de la cathédrale Saint-Gatien, dont la nouvelle façade est entamée durant la décennie 1430. La majeure partie du décor sculpté a malheureusement aujourd'hui disparu, victime de l'iconoclasme protestant, des destructions révolutionnaires puis des lourdes restaurations du XIXe siècle. On sait pourtant que la réalisation de cet ensemble, tant dans les voussures que dans le soubassement des portails, a requis un personnel important et qualifié. Le moulage présenté à cette exposition (cat. 40) n'est qu'un reflet lointain de cette statuaire mais il est précieux, car il permet d'entrevoir ce que fut le plus important chantier de sculpture à Tours à la fin du Moyen Âge : très certainement un carrefour et un lieu d'échanges entre les différents acteurs de la vie artistique de la ville et même du royaume. Ainsi, c'est bien ce chantier que Fouquet décrit avec une acuité remarquable dans une enluminure célèbre de ses *Antiquités judaïques* et c'est la phase finale du même chantier que connut Michel Colombe alors qu'il s'installait à Tours dans la décennie 1470. Or, quelques années plus tard, en 1474, les deux grands artistes participent conjointement à la réalisation du monument funéraire de Louis XI à Notre-Dame de Cléry.

Mais la cathédrale ne constitua pas l'unique commande religieuse de la cité à la fin du Moyen Âge. Il convient d'évoquer ici d'autres travaux importants tels que la chapelle aménagée par les Minimes auprès du château du Plessis, aux portes de la ville, à partir de 1490-1495 ou le couvent des Carmes, à partir de 1470. Bien que ces monuments aient été très largement transformés ou détruits, des vestiges tels que la Vierge à l'Enfant fragmentaire du musée des Beaux-Arts témoignent de la richesse initiale de leur décoration et de la place des ordres réguliers dans la commande religieuse de la ville. Cette dernière concernait tout autant les églises paroissiales comme en témoigne le grand retable du « trespassement de la glorieuse vierge Marie », réalisé par Michel Colombe pour l'église Saint-Saturnin de la ville et dont la renommée paraît avoir été considérable, jusqu'à sa destruction

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page181

pendant les guerres de Religion. À bien des égards, la vague de reconstruction des églises à partir de la fin du XVe siècle a bénéficié de l'implication de nombreux acteurs tourangeaux, des modestes membres des conseils de fabrique aux cadres éminents de la vie institutionnelle ou économique de la cité tels que Jean Briçonnet à Saint-Clément ou Jean Berthelot à Sainte-Croix. Cette généralisation des dotations explique l'enrichissement du décor et du mobilier des édifices et a contribué à attirer à Tours une population d'artistes qualifiés et disponibles. Les travaux ne sont alors pas limités aux monuments de la ville. Non loin de là, la collégiale Saint-Florentin, à Amboise, bénéficie du mécénat de Charles VIII et d'Anne de Bretagne. L'archevêque de Tours, Jean Bernard, fait ainsi sculpter un retable pour la chapelle de son château à Vernou. Et des institutions telles que l'ancienne abbaye de Fontaines-les-Blanches (dont proviennent la Vierge de pitié, le saint Jean-Baptiste de l'église d'Autrèche ou les stalles de Pocé-sur-Cisse) ou l'ancienne abbaye de Noyers (dont sont issues plusieurs œuvres des collections de la Société archéologique de Touraine) constituent alors d'importants pourvoyeurs de commandes.

Tombeau de Guillaume de Rochefort à Cîteaux, planche des albums de Roger de Gaignières, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie

À côté de la commande religieuse, il n'est pas besoin d'insister ici sur les conséquences importantes de l'installation de Louis XI au château du Plessis, ni sur les séjours fréquents des élites du royaume à Tours pour le dynamisme de la commande artistique. La présence, discontinue mais répétée, de Louis XI, Charles VIII et de Louis XII permet le maintien d'un haut niveau d'activité artistique dans la ville, que celle-ci soit directement liée au roi (multiplication des armes royales sur les édifices de la ville comme en haut de la tour « au droit du cloistre monseigneur saint Martin » en 1445-1446 ; dons de somptueuses orfèvreries par Louis XI à la basilique Saint-Martin) ou induite par la présence de la cour et des organes du gouvernement. Les conseillers, les membres de la chancellerie royale mais également les grands feudataires du royaume drainent en effet un marché de commandes nombreuses dans la ville, soit qu'ils y passent quelques mois d'hiver avec le roi, soit qu'ils y installent une résidence comme le chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins en 1447. Les tombeaux de la collégiale Saint-Michel de Bueil (cat. 4) illustrent avec brio cette commande de l'aristocratie de Touraine pour laquelle des artistes tourangeaux sont manifestement recrutés et mobilisés. La clef de voûte de la SAT représentant Dieu le Père peut être liée au mécénat de Jean Briçonnet le Jeune, secrétaire du roi et premier maire de Tours en 1469-1470 pour

Tours, fontaine de Beaune

l'église Saint-Clément. Si les décors civils tourangeaux ont pour la plupart disparu, les hôtels particuliers, tel l'hôtel de Beaune, comportaient certainement des décors à l'égal de ce qui est conservé à Blois, à l'hôtel d'Alluye, ou à Bourges, à l'hôtel Lallemant.

La commande municipale quant à elle concerne pour une large part l'aménagement et le décor des fortifications de la ville. Les réparations aux murailles de la ville ont été continuelles au cours du XVe siècle et se sont accompagnées de l'érection de nouvelles tours et de nouvelles portes qu'il fallait dès lors décorer. Les nombreux écus « aux armes du roy » mentionnés à plusieurs reprises dans les comptes ainsi que l'ensemble du décor figuratif de ces bâtiments constituaient une source d'activité non négligeable pour les artisans de la ville. On voit aussi la municipalité se préoccuper des sculptures de la porte d'entrée de la maison de ville édifiée après la fin de la décennie 1470 et faire appel aux plus grands artistes pour les missions de prestige comme en 1500, lorsqu'une célèbre médaille commémorative est commandée à Michel Colombe (cat. 10), à l'occasion de l'entrée de Louis XII dans la ville. Enfin, elle fait ériger et décorer des fontaines, telle la célèbre fontaine devant l'hôtel de Beaune en 1511, avec un vocabulaire ornemental novateur.

La demande artistique semble donc s'être notablement accrue à Tours à partir du milieu du XVe siècle. Face à cela, la population des artisans et des tailleurs d'images susceptibles d'y répondre paraît avoir connu, au moins partiellement, une croissance correspondante. Comme le relève Bernard Chevalier, de 1450 à 1490, la ville fut suffisamment attractive pour avoir drainé des populations laborieuses nouvelles et des personnels artisanaux issus pour la majorité de l'extérieur du diocèse. Cette situation ne perdure cependant pas au-delà du tournant du siècle et la ville atteint alors un palier, dont témoignent également les lettres de naturalité, presque toutes antérieures à 1500. En dehors de ces considérations générales et faute de vraies séries documentaires pour les chantiers religieux, il paraît difficile de proposer une évaluation plus fine de la population artistique active dans la cité ligérienne, de sa structure, de sa composition ou de son organisation. Les conclusions qu'il est possible d'avancer à partir des considérables dépouillements d'archives réalisés par Eugène Giraudet ou Charles de Grandmaison ne paraissent pas véritablement distinguer Tours des autres foyers artistiques du temps, tant en ce qui concerne les aspects quantitatifs que qualitatifs. Les artistes tourangeaux, devenus plus nombreux à la fin du XVe siècle pour les raisons que nous avons présentées, ne se sont pourtant pas regroupés et organisés en métiers. Tout au plus doit-on noter le rôle de la confrérie Saint-Gatien dans laquelle apparaissent de nombreux sculpteurs et artistes, dont Michel Colombe lui-même dès 1491 ou le sculpteur Jean François, dès 1485.

Ce dernier artiste fait d'ailleurs partie d'une dynastie de sculpteurs importante, présente dans les registres de cette confrérie depuis l'extrême fin du

XIVe siècle (1396) jusqu'en 1631. Au XVe siècle, les représentants connus de cette famille à la renommée locale manifeste sont d'abord Jacques François, qui réalisa le groupe de la Charité de saint Martin sur la commande de Louis XI pour sa chapelle du Plessis-lès-Tours en 1478, ainsi que, plus tard, Martin François, maître maçon et sculpteur, « maître des œuvres de maçonnerie de l'église de Tours, employé en 1490 par la ville d'Amboise, à bâtir un pont sur l'Amasse et à réparer les piliers du grand pont de Loire ». À la fin du XVe et au début du XVIe siècle, un autre sculpteur de la famille, Bastien François, avait épousé la fille de Guillaume Regnault et de Louise Colombe, nièce de Michel. Il fut l'un des collaborateurs ordinaires de Michel Colombe et eut, peut-être, à travailler au tombeau des Carmes de Nantes. En outre, le même patronyme apparaît dans le chantier contemporain de Saint-Pierre de Nantes où un sculpteur répond au nom de Raoul François et semble s'être, comme tant d'autres intervenants, partagé entre les deux chantiers par d'incessants allers-retours.

Car, en définitive, plutôt que formant un foyer artistique fixe à la population déterminée, le personnel artisanal de Tours paraît avoir été composé de personnalités provenant de différents centres urbains voisins et/ou aisément accessibles. À ce titre, Tours, Moulins, Bourges, Nantes, Orléans, Nevers ou Le Mans semblent devoir être considérées comme les différents pôles d'un réseau de foyers artistiques homogènes en interconnexion constante et partageant une partie de leurs acteurs. D'un tel constat pourraient procéder les hésitations nombreuses et anciennes, sinon les ambiguïtés, de la recherche pour caractériser une sculpture proprement tourangelle. Ainsi par exemple, la qualification de tourangelle a pu être proposée pour un type de Vierge à l'Enfant rencontré aussi bien dans le Loiret, à Olivet, qu'en Anjou, à la Bourgonnière, en Blésois à Mesland ou jusqu'à Moulins.

Une originalité des milieux artistiques tourangeaux est constituée par la présence précoce de sculpteurs italiens, dont les plus célèbres sont Jérôme Pacherot, originaire de Fiesole, et la famille des Juste. Certes, ils avaient été précédés dans le royaume de France par Francesco Laurana, venu dès 1461-1466 en Provence. Mais, à partir de la dernière décennie du XVe siècle, Pacherot et les Juste s'installent durablement à Tours et à Amboise, y apportant leur répertoire décoratif, leur connaissance technique des marbres, leur connaissance visuelle des réalisations artistiques, autant à Florence qu'à Naples, et leur style, reconnaissable en particulier dans le sarcophage du tombeau des enfants de Charles VIII à la cathédrale de Tours. Ces artistes, et d'autres, en collaborant avec les sculpteurs français, importent également l'usage de la statuaire et des éléments décoratifs en terre cuite, dont témoignent en particulier les bustes de Louise de Savoie et du chancelier Duprat (cat. 7) ou le pilastre décoratif du château d'Amboise (cat. 105).

Sans qu'il soit possible de s'étendre ici sur ces aspects, il convient d'évoquer également le rôle des approvisionnements en matériaux dans la dif-

La Vierge à l'Enfant, chapelle Saint-Sauveur de la Bourgonnière (Maine-et-Loire)

fusion des idiomes stylistiques et l'appréciation consécutive de l'activité du foyer tourangeau. On connaît l'importance du tuffeau de la vallée de la Loire, Touraine et Anjou, employé en pierre d'œuvre sur de nombreux chantiers de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. Bien des sculptures, le décor sculpté notamment, sont alors réalisées dans cette pierre, souvent extraite dans la région de Saumur. Son transport était assuré par gabares, sapines ou chalands, d'amont en aval sur la Loire. Mais la prédominance de la pierre ne saurait faire oublier la production de sculptures sur bois dont le petit buste d'évêque constitue un témoignage (cat. 15), tout comme les poteaux-corniers de bien des maisons de la ville. Pour Paul Vitry, la sculpture tourangelle en bois avait été particulièrement importante et de grande qualité. Cependant, les rares vestiges conservés de cette production, s'ils peuvent témoigner du travail d'artistes de grand talent et ayant peut-être reçu la leçon de Fouquet (saint Jean dit de Baugerais, musée du Louvre ; fig. p. 177), n'autorisent pas, à eux seuls, de telles conclusions et les mentions textuelles concernant les sculpteurs sur bois ne paraissent pas distinguer particulièrement le foyer tourangeau par leur importance. Pour la production de métal, signalons enfin que l'ange en alliage cuivreux, conservé pendant la seconde moitié du XIXe siècle au château du Lude dans la Sarthe (aujourd'hui appartenant à la Frick Collection, à New York, voir fig. p. 179) et inclus par Paul Vitry dans son étude sur la sculpture tourangelle, n'a pas été pris en compte dans la présente exposition, après bien des hésitations. S'il a pu exister des œuvres analogues en terre tourangelle, les caractères stylistiques de cet ange comme l'inscription qu'il porte (mentionnant son auteur Jean Barbet et la ville de Lyon) n'autorisent pas à l'inscrire sans discussion dans la production tourangelle. Cette sculpture a néanmoins joué un rôle historiographique non négligeable dans l'étude de l'art en Touraine.

Comme nous l'avons vu, il y a une sorte d'interpénétration entre les milieux artistiques tourangeaux et ceux d'autres centres du royaume, voire de l'Italie. Néanmoins, certains types de compositions se reconnaissent, pour les Vierges à l'Enfant par exemple, car l'accent tourangeau de la Vierge de Tristan Salazar, à la cathédrale de Sens (cat. 53), avait été perçu longtemps avant la découverte du document d'archives qui confirmait le fait.

Si l'on analyse finement des séries iconographiques comme celle des Vierges de pitié, on note quelques spécificités iconographiques tourangelles, comme la représentation du linceul du Christ, attestée également dans l'enluminure dans l'œuvre de Fouquet et dans celui de Bourdichon, ou la figuration de la Vierge bras en X sur la poitrine, mais pas de réelle individualité tourangelle, à la différence de régions comme le Bourbonnais ou la Champagne, où les groupes de Vierges de pitié obéissent à un schéma majoritaire vers 1500. L'inventivité dans les techniques picturales se reflète parfois dans le domaine de la sculpture, comme le montre précisément le petit dossier concernant les Vierges de pitié tourangelles.

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page185

Michel Colombe, *La Prudence*, figure du tombeau de François II de Bretagne et de Marguerite de Foix, Nantes, cathédrale Saint-Pierre

Tours semble surtout avoir joué, pour la sculpture, le rôle d'un point de rencontre entre des artistes d'origines différentes, au service de commanditaires variés, mais exigeants et, eux-mêmes, en étroites relations. Dans certains cas, les manières de travailler sont simplement juxtaposées, comme pour le tombeau des enfants de Charles VIII, où le soubassement est italien, tandis que les gisants s'inscrivent dans la tradition de la sculpture funéraire de la fin du Moyen Âge en France. Mais il y a aussi interpénétration plus affirmée sinon une certaine forme d'acculturation, dès la même époque, au tombeau des ducs de Bretagne à Nantes.

L'historiographie a souvent souligné, pour la sculpture tourangelle, ses qualités de calme, de beauté grave, la simplicité de ses drapés ou la noblesse des attitudes et la sérénité intérieure des physionomies. Ces caractéristiques sont toutefois trop générales pour constituer des critères réellement discriminants et peuvent même parfois s'avérer sources de confusion. À bien des titres en effet, la sculpture en Touraine se fond et se prolonge dans celle des régions voisines avec lesquelles les liens stylistiques et formels paraissent avoir été étroits et continuels, de la France du Nord à la Normandie, du Bourbonnais aux confins de la Bourgogne. Comptant quelques chefs-d'œuvre, la sculpture tourangelle a surtout consacré la renommée et la postérité de Michel Colombe comme figure tutélaire de la pré-Renaissance française.

Michel Colombe

Jean-Marie Guillouët

Michel Colombe est né à Bourges aux alentours de 1430 et mort à Tours quatre-vingts ans plus tard, peu après mai 1512. De sa longue et riche carrière ne subsistent plus que trois œuvres attestées avec certitude, toutes situées dans les douze dernières années de sa vie : la médaille commémorative réalisée pour l'entrée de Louis XII à Tours en novembre 1500 (BnF, cabinet des Médailles) ; le tombeau de François II et Marguerite de Foix pour le chœur de l'église du couvent des Carmes de Nantes, commandé par Anne de Bretagne en 1499 et achevé en 1507 ; et le retable en marbre représentant saint Georges et le dragon, destiné à la chapelle haute du château de Gaillon, mentionné dans les comptes du château le 25 février 1509 (Paris, musée du Louvre). Ce n'est pas le moindre des paradoxes que l'œuvre de l'un des artistes les plus importants de la fin du Moyen Âge ne nous soit d'abord donné qu'à travers un corpus assuré aussi réduit. C'est pourtant à partir de ces œuvres, de mentions documentaires éparses et de la considérable fortune critique du sculpteur que les historiens de l'art ont pu reconstituer le parcours artistique de cette personnalité exceptionnelle de la pré-Renaissance française.

Michel Colombe est issu d'une famille d'origine sénonaise installée depuis la fin du XIIe siècle au moins dans la capitale berrichonne où son père, Philippe Colombe, est censitaire du chapitre de la cathédrale, dans la paroisse

Tombeau de François II de Bretagne et de Marguerite de Foix, Nantes, cathédrale Saint-Pierre

Tombeau de saint Sylvain, La Celle (Cher), église Saint-Sylvain, vue d'ensemble

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page187

Tombeau de saint Sylvain, détail du soubassement : *L'Entrée du Christ à Jérusalem*

de Saint-Pierre-le-Puellier. À la suite de la mort de ce dernier, les chanoines renouvellent en 1457, pour vingt-neuf ans et pour 4 écus par an, le bail de cette maison en faveur de sa veuve Guillemette et de ses héritiers parmi lesquels se trouve Michel Colombe dont c'est la première occurrence documentaire. Sa sœur Jeanne, elle, n'est pas signalée à cette occasion mais uniquement en 1487 alors que Michel fait composer un livre d'heures à son intention. Le document passe également sous silence son frère Jean avec qui le sculpteur, bien que parti à Tours au début de la décennie 1470, garde toute sa vie des liens étroits et suivis comme en témoignent la présence à ses côtés dès la fin du siècle de son neveu François ou le mariage de sa nièce Louise avec son principal collaborateur, Guillaume Regnault.

La recherche a légitimement identifié ce Philippe Colombe des sources berruyères avec le sculpteur du même nom qui avait signé, entre 1416 et 1422, le mausolée de Pierre II de Brosse dans l'église Saint-Martin d'Huriel (Allier) et dont subsiste un petit groupe de la Charité de Saint-Martin au musée Anne de Beaujeu. Michel Colombe aurait ainsi logiquement été formé à la sculpture au sein de l'atelier de son père entre le milieu des années quarante et le milieu de la décennie suivante. Or cette période correspond précisément aux travaux de la « Grand'Maison » de Jacques Cœur qui constituent alors à Bourges le foyer d'une activité remarquable. On peut d'ailleurs supposer avec Jean-Yves Ribault que le jeune Michel Colombe y a été en contact avec des sculpteurs éminents tels qu'Étienne Bobillet et Paul Mosselman, alors occupés à l'achèvement du tombeau de Jean de Berry comme l'atteste un mandement de René d'Anjou de mai 1453. Différents indices pourraient conforter cette hypothèse comme la présence d'un Michel Colombe dans une procédure du bailliage de Rouen concernant la veuve de Mosselman en 1497 (bien que l'on ne puisse cependant affirmer qu'il s'agisse là de notre sculpteur) ou le fait que, au crépuscule de son existence, le vieux maître tourangeau affirme avoir déjà pratiqué son art sur l'albâtre de Saint-Lothain dont il eut « autreffoy [...] la congnoissance ». On a surtout voulu inscrire dans cette période de formation de Michel Colombe plusieurs œuvres anonymes que leurs qualités distinguent, telles que le tombeau de saint Sylvain à La Celle, vers 1444-1450. Lorsqu'il reçoit la commande de cinq statues grandeur nature destinées à la chapelle du château des Bar à Baugy, entre février 1463 et mars 1464,

Michel Colombe est donc déjà un sculpteur accompli. L'œuvre a aujourd'hui disparu mais elle a été rapprochée du retable de la parenté de la Vierge de l'église de Baugy, d'une datation voisine et attribué au sculpteur, alors âgé de vingt-cinq à trente ans (cat. 41). Quelques années plus tard, c'est précisément peut-être à l'initiative de Jean de Bar, bailli de Touraine et capitaine des châteaux de Tours et d'Amboise († 1469), que Michel Colombe quitte Bourges pour Tours où son installation, à proximité du roi et des agents de la cour royale, lui est rapidement profitable. Ainsi, en 1474, il réalise, sans doute d'après un modèle de Jean Fouquet, la maquette du tombeau de Louis XI pour Notre-Dame de Cléry, projet jamais réalisé.

En 1484, le sculpteur participe au décor de l'entrée de Catherine d'Armagnac, seconde épouse de Jean II de Bourbon, à Moulins, à l'occasion de laquelle il reçoit plus de 16 livres pour la confection d'« elleffants et austres bestes sauvages ». Sa présence en Bourbonnais a d'ailleurs conduit à lui attribuer un rôle dans la décoration sculptée de la Sainte-Chapelle de Bourbon-l'Archambault, précisément reconstruite par Jean II dans ces années et dont le petit priant de la Walters Art Gallery de Baltimore est l'un des rares vestiges. En 1499, la ville de Tours lui passe commande du modèle d'une armure « à l'anticque fasson » et de la médaille commémorative de l'entrée de Louis XII dans la ville en novembre 1500 (cat. 10). Ces réalisations témoignent de la forte implantation tourangelle de Michel Colombe. C'est également ce dont témoignaient déjà sa présence dans la confrérie Saint-Gatien de la ville dès 1491 tout comme le fait que, en 1496, l'abbé de Saint-Florent de Saumur le sollicite pour diriger la mission d'expertise dans laquelle figurent plusieurs personnalités locales dont le maître d'œuvre de Saint-Saturnin de Tours ou le maçon de Notre-Dame de

Tombeau de Guillaume Guéguen, évêque de Nantes, cathédrale Saint-Pierre de Nantes, planche des albums de Roger de Gaignières, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie

Enfeu et gisant de Guillaume Guéguen, vue actuelle, Nantes, cathédrale Saint-Pierre

Détail du tombeau de François II de Bretagne et de Marguerite de Foix, Nantes, cathédrale Saint-Pierre

Cléry. Il semble d'ailleurs que, en 1502, Michel Colombe ait été payé pour la réalisation du retable de l'église Saint-Saturnin de Tours représentant « le trespassement de la glorieuse vierge Marie », œuvre aujourd'hui détruite mais dont la réputation paraît avoir été considérable et avoir contribué à installer Michel Colombe comme l'artiste « le plus scauant de son art qui feust en chrestiente », comme l'écrit Thibault Lepleignez en 1541. Au même moment, le sculpteur, qui possédait une maison hors des murs de la ville, en la rue des Filles-Dieu (actuelle rue Bernard-Palissy), est surtout occupé à la réalisation de ce que l'on considère aujourd'hui être son chef-d'œuvre : le tombeau de François II et Marguerite de Foix pour l'église du couvent des Carmes de Nantes (cat. 51). Commandé en 1499 par Anne de Bretagne, le tombeau est réalisé entre 1502 et 1507 sur un projet de Jean Perréal par Michel Colombe, accompagné pour ces travaux de deux « tailleurs de massonnerie antique italiens » (dont très vraisemblablement Jérôme Pacherot) et deux compagnons, comme lui « tailleurs d'images » (dont son neveu Guillaume Regnault). Le chœur de l'église des Carmes de Nantes conservait en outre un autel monumental pour lequel Colombe n'eut le temps de réaliser que le crucifix de marbre blanc et deux figures de saint François et sainte Marguerite (achevé en 1534, il disparaît à la Révolution française). Dans la continuité de ces travaux nantais, c'est d'ailleurs encore au maître tourangeau qu'Anne de Bretagne s'adresse lorsqu'elle se préoccupe de contribuer aux travaux du tombeau de son confesseur, l'évêque de Nantes Guillaume Guéguen († 29 novembre 1506), dont ne subsiste que l'enfeu dans la cathédrale mais auquel doivent être évidemment rattachés les vestiges du décor sculpté du mur oriental de la chapelle (niches à coquille, pots et ornements floraux en *schiacciato*).

Le 12 mai 1507, c'est-à-dire juste à l'issue des travaux nantais, un acte confirme un contrat passé quelques mois plus tôt avec Claude Troys,

receveur pour la reine de la traite de La Rochelle pour une *Mise au tombeau* destinée à l'église Saint-Sauveur de La Rochelle. L'accord stipule que l'ensemble devra être « prest et parfait » en la maison de Colombe à Tours pour la Saint-Jean-Baptiste 1508 et « painct et estoffé » par le peintre tourangeau Bernard Dupatiz, artiste que l'on voit par ailleurs apparaître en août 1510, avec Colombe et Regnault, dans deux actes en lien avec ces travaux.
Le retable destiné à la chapelle haute du château de Gaillon, commandé en régie à Colombe, dont le marbre est transporté à Tours par Jérôme Pacherot en septembre 1508 et pour laquelle le sculpteur reçoit un acompte (ou un paiement) de 300 livres le 25 février 1509, constitue l'une des dernières réalisations du maître et de ses *compaignons* (cat. 106). Par la suite, les ultimes mentions documentaires relatives à Michel Colombe concernent l'entreprise malheureuse du tombeau voulu par Marguerite d'Autriche au monastère de Brou. En décembre 1511, le vieux sculpteur s'engage à fournir les « patrons » pour ce projet alors que Bastien François (le gendre de Guillaume Regnault) doit fournir la maquette architecturale et que François Colombe, le neveu du maître, doit peindre les carnations, les ornements mais aussi feindre en peinture les marbres blancs ou noirs prévus. Mais de trop longues hésitations et la disgrâce de Jean Perréal conduisent finalement à écarter du projet l'équipe de Colombe au profit de l'atelier du Bruxellois Louis Van Boghem. Il est possible que l'âge du maître et son état de santé aient joué un rôle dans cet échec puisque Jean Lemaire de Belges, dans une lettre à Marguerite

Mise au tombeau, Solesmes, abbaye Saint-Pierre

d'Autriche du 22 novembre 1511, le décrivait déjà comme un vieillard « fort ancien et pesant […] goutteux et maladif ». Le sculpteur vit alors les derniers mois de son existence. Il est en effet remarquable que, pour la chapelle du Saint-Sépulcre de Jouarre fondée en décembre 1514, la commande passée par l'abbesse Antoinette de Moustiers d'une Mise au tombeau ne mentionne plus l'artiste mais « *l'atelier* de Michel Colombe, imagier et tailleur en pierre à Tours en Toureine ». À cette date, l'illustre sculpteur est vraisemblablement mort ; étant resté célibataire toute sa vie, comme il l'écrit lui-même à Marguerite le 27 mai 1512, il n'a laissé aucune descendance.

Au-delà de cette documentation éparse concernant des œuvres disparues ou conservées, de nombreux auteurs se sont attachés à enrichir l'œuvre sculpté de Michel Colombe d'attributions nouvelles. Certaines d'entre elles font aujourd'hui l'unanimité. C'est le cas pour la magnifique *Vierge à l'Enfant* du château de La Carte, aujourd'hui en mains privées et dont les qualités stylistiques et formelles éminentes en font un chef-d'œuvre de la sculpture en terre cuite de la pré-Renaissance française. D'autres suscitent encore le débat comme la *Mise au tombeau* de Solesmes (fig. p. 190), réalisée sous le prieurat de Guillaume Chemillart (1486-1495), portant le millésime de 1496 ; elle ne saurait être l'œuvre d'un atelier local et pourrait bien correspondre au silence des sources concernant l'artiste durant cette période.

Michel Colombe est sans conteste la figure majeure de la pré-Renaissance française. L'extrême habileté et la parfaite maîtrise des effets de la sculpture qu'il déploie dans ses œuvres de maturité sont en effet alors sans équivalent. Mais au-delà de ces qualités techniques, l'œuvre de Colombe est surtout remarquable par le sentiment et l'esprit nouveaux que l'artiste parvient à insuffler à ses figures. Sous les atours riches et complexes des Vertus du tombeau des Carmes, derrière les physionomies calmes et sereines de ses anges ou la narration dramatique aux aspects antiquisants du retable de Gaillon, se perçoivent le pouls de la vie, la réalité charnelle des figures. Le modelé précis et subtil des visages confère aux personnages une profondeur intérieure et une épaisseur psychologique alors que la chair devient une réalité palpable et vibrante sous le vêtement. Ces qualités éminentes concourent à expliquer le prestige immense de l'artiste, de son vivant même, ainsi que la position qu'il occupe alors dans la familiarité du roi et de la reine. Bien qu'aucune source n'atteste qu'il ait détenu une charge gagée au sein de l'hôtel royal, le titre de « tailleur d'image du roi » dont il se pare (et, après lui, son neveu et successeur Guillaume Regnault qui, lui, est bien documenté en tant que « varlet de chambre de feue la royne ») témoigne de sa proximité avec les souverains. La carrière de Michel Colombe marque surtout une transition d'un ordre plus général : par l'assurance que l'artiste fournit en 1511 à Marguerite d'Autriche que les « patrons » qu'il doit lui fournir pour son tombeau de Brou seront bien de sa « propre manufacture sans que autre y touche », transparaît le statut nouveau et éminent dont jouit alors le sculpteur : celui de l'artiste moderne.

Michel Colombe (attr.), La Vierge à l'Enfant, provient du château de La Carte, Paris, collection particulière

Guillaume Regnault

Béatrice de Chancel-Bardelot

Les documents au sujet de Guillaume Regnault, tous retrouvés au XIXe siècle, sont de deux natures. Certains, issus des archives tourangelles, permettent d'entrevoir son patrimoine, ses relations familiales et sociales et nous donnent une fourchette pour la date de sa mort, entre mars 1532 et janvier 1533. D'autres textes concernent son activité de sculpteur, mentionnant de façon assurée sa participation, aux côtés de Michel Colombe et d'autres sculpteurs, français et italiens, au tombeau des parents d'Anne de Bretagne à Nantes, son association avec Colombe dans les projets de 1511-1512 pour le tombeau de Philibert le Beau, commande interrompue de Marguerite d'Autriche, destinée au monastère de Brou (Ain), et son rôle dans le tombeau de Louis de Poncher et de Robine Legendre, dont il est l'auteur avec Guillaume Chaleveau.

S'appuyant sur ces bases solides, mais peu fournies, les historiens d'art, en particulier Louis de Grandmaison, Paul Vitry et après lui Pierre Pradel, ont formulé des hypothèses et proposé des attributions, dont certaines sont aujourd'hui acceptées par la communauté scientifique.

La date et le lieu de naissance de Guillaume Regnault sont inconnus. En revanche, en 1511, Michel Colombe écrit que Regnault l'a servi « l'espace de quarante ans ou environ », ce qui ferait débuter leur collaboration vers 1471. Peut-on reculer le début de leurs travaux communs à la date de 1464, où un certain Regnaud va de Baugy (où Colombe exécute alors cinq statues, pour la chapelle du château de Bar) à Nevers pour acheter des couleurs ? En admettant que Guillaume Regnault soit mort octogénaire en 1532, il aurait eu douze ans en 1464, ce qui correspond vraisemblablement alors à une entrée en apprentissage ; aurait-on envoyé un apprenti de cet âge à 40 kilomètres du chantier ? Sans doute faudrait-il penser que la course a été confiée à un autre Regnaud ou Regnault, peut-être apparenté à Guillaume. Quoi qu'il en soit, la première épouse de Guillaume Regnault, Louise Colombe, a fait de lui le neveu par alliance de Michel Colombe, et on le cite souvent ainsi. Si sa province d'origine demeure inconnue, le Berry et la Touraine sont les plus probables. D'autre part, il porte, à partir de 1515, le titre de tailleur d'images de feu la reine Anne de Bretagne.

Si l'on essaie de reconstituer une chronologie des œuvres associées au nom de Guillaume Regnault, elle commence aux deux grandes commandes d'Anne de Bretagne, l'une pour le tombeau de ses parents, érigé dans l'église des Carmes de Nantes, et l'autre pour celui de Charles-Orland et Charles, les

deux dauphins de Charles VIII morts en bas âge, initialement enterrés à Saint-Martin de Tours. Guillaume Regnault participe à ces deux entreprises, menées entre 1502 et 1507. En ce qui concerne le monument nantais, si l'on suit Pierre Pradel, Regnault aurait sculpté en particulier les apôtres du soubassement, peut-être aussi le lévrier et le lion placés aux pieds des gisants. Au tombeau de Tours, l'attribution des gisants des dauphins et celle des angelots qui tiennent les coussins et les armoiries est probable, mais Geneviève Bresc-Bautier indique seulement, avec prudence, que les figures (les gisants et les anges) sont « par Colombe et son atelier ».

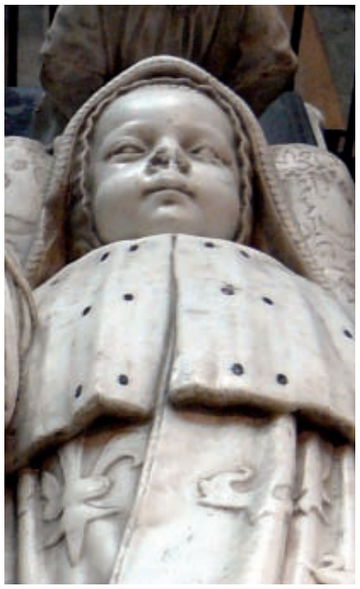
En 1507, Guillaume Regnault est témoin d'une promesse de travail de Michel Colombe pour une Mise au tombeau, destinée à l'église Saint-Sauveur de La Rochelle ; il en signe le reçu en 1510. L'œuvre a malheureusement été détruite pendant les guerres de Religion.

Vers 1508-1510, Guillaume Regnault œuvre peut-être avec Michel Colombe à la sculpture du bas-relief de la chapelle haute de Gaillon, commande du cardinal Georges Ier d'Amboise, le célèbre saint Georges combattant le dragon, rien ne permettant d'être affirmatif à cet égard.

En 1511-1512, Regnault est mentionné dans les documents concernant la commande de Brou. Jean Lemaire, secrétaire de Marguerite d'Autriche, écrit à la princesse en novembre 1511 que Michel Colombe est « fort ancien et pesant, c'est assavoir environ IIIIXX ans et est goutteux et maladif », tandis que Guillaume Regnault est « jeune et portatif, et le plus suffisant de deçà les monts, après son oncle ». Regnault polit un visage de sainte Marguerite, que Michel Colombe a taillé dans un morceau d'albâtre de Saint-Lothain, pièce destinée à faire la démonstration du talent des sculpteurs tourangeaux auprès de Marguerite d'Autriche.

On attribue aussi à Regnault la Vierge d'Olivet, sculpture d'albâtre, dont malheureusement l'histoire reste obscure jusqu'au XVIIIe siècle ; et peut-être aussi tout ou partie des statues de la chapelle de la Bourgonnière en Anjou, dont la Vierge, en pierre polychromée, est très proche, dans son type comme dans de nombreux détails, de la Vierge d'Olivet. De là découlent d'autres attributions peut-être plus hypothétiques, comme celle de la Vierge de Mesland, voire celle de la Vierge d'Écouen.

Le nom de Guillaume Regnault a parfois été prononcé pour le Christ gisant du saint-sépulcre de Jouarre, un ensemble en pierre, aujourd'hui conservé dans l'église paroissiale de la commune. Le groupe avait été commandé en 1514 à Michel Colombe pour une chapelle de l'abbaye, par Antoinette de Moustiers, abbesse de 1494 à 1515. Mais à cette date Michel Colombe était sans doute décédé depuis peu ; il est donc logique de penser que les sculptures effectivement livrées, de style hétérogène, ont été achevées par Guillaume Regnault, voire par son fils Jean Regnault, également sculpteur. Après Pierre Pradel, Geneviève Bresc-Bautier a noté des similitudes entre le Christ et les sculptures de Michel Colombe, et avec le sépulcre de Solesmes. Mais l'attribution à Guillaume Regnault, récemment reprise par Elsa Karsallah,



Guillaume Regnault (attr.),
gisant de Charles, fils de Charles VIII,
Tours, cathédrale Saint-Gatien

demeure hypothétique. Pierre Pradel pense également que Guillaume Regnault a participé, avec les Juste, au tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne ; il serait l'auteur des transis, à l'intérieur du monument, et des priants, agenouillés sur la plate-forme, tandis que les figures de Vertus et les apôtres seraient l'œuvre des Juste.

Le point le plus ferme, dans la reconstitution de l'œuvre de Guillaume Regnault, est constitué par le tombeau des Poncher, livré en 1523, avec en particulier les deux gisants de Louis de Poncher, en armure, et de Robine Legendre, son épouse (tombeau situé initialement dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, aujourd'hui conservé au musée du Louvre). Bien que le document de commande mentionne deux sculpteurs, Guillaume Regnault et Guillaume Chaleveau, les gisants sont considérés comme l'œuvre du premier, témoignant de son art : taillées dans l'albâtre, ce sont des œuvres d'une grande retenue et d'une grande sérénité. Parmi les statuettes qui l'accompagnaient, seules deux figures de Vertus, la Foi et l'Espérance, ont été conservées. Le drapé de la Foi s'accorde avec ceux des Vierges type « Olivet », et donc avec l'œuvre de Guillaume Regnault, alors sans doute l'aîné des deux sculpteurs, tandis que le vêtement de la Charité semble d'un style plus avancé, conduisant à une attribution de cette seconde statuette à Guillaume Chaleveau.

De cette commande pour la famille Poncher découle une autre attribution, celle du tombeau de Guillaume Briçonnet (mort en 1514), archevêque de Narbonne, dont le gisant se trouve aujourd'hui au musée des Augustins de Toulouse, tandis que le monument lui-même est demeuré dans la cathédrale Saint-Just de Narbonne. La permission pour l'érection du tombeau a été donnée en 1523 par le chapitre à Jean de Poncher, dont l'épouse était la cousine du défunt archevêque. En dépit du lien de parenté entre Louis et Jean de Poncher, qui étaient père et fils, et du langage Renaissance du décor du monument, le gisant pourrait être l'œuvre d'un artiste actif dans le Midi, plutôt qu'une sculpture sortie du ciseau de Guillaume Regnault.

Au gré de cette liste d'œuvres, supposées ou certaines, se dessine la figure d'un sculpteur tailleur de pierre, de marbre et d'albâtre, bien inséré dans le milieu artistique tourangeau, avec lequel il entretient des rapports étroits, tant par les alliances familiales que sur les chantiers. Il a collaboré avec Michel Colombe, son oncle par alliance, mais aussi avec des Italiens installés en Touraine, Jérôme Pacherot et les Juste, et enfin avec les membres de la famille François. Ses commanditaires sont la reine Anne de Bretagne, les prélats et les membres de la cour, Tourangeaux de naissance ou d'adoption. Grâce à la célébrité du centre tourangeau, et plus particulièrement de Michel Colombe, il participe à des commandes destinées à des sanctuaires éloignés, comme l'entreprise inachevée de Brou ou la commande des Poncher pour Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris.

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page195

Jérôme Pacherot

Béatrice de Chancel-Bardelot

Le sculpteur Jérôme Pacherot, Pacchiarotto ou Pacchiarotti, qualifié de Florentin, est arrivé en France avec les artistes qui ont suivi Charles VIII à son retour d'Italie en 1495 et se sont installés à Amboise. Il est attesté dans les archives tourangelles, de 1498 à 1532, même si son rôle dans un certain nombre de chantiers n'est pas toujours mentionné avec autant de précisions que l'on pourrait le souhaiter. Son nom figure dans des documents publiés, dès 1876, par Anatole de Montaiglon.

On sait surtout qu'Anne de Bretagne le fit envoyer en Italie, à Carrare en décembre 1499 et à Florence en janvier 1500, avec un certain Guillaume « Boni », de Tours, pour choisir des marbres, destinés au tombeau de ses parents, à Nantes, et à celui des deux dauphins, Charles-Orland et Charles, érigé dans l'église abbatiale Saint-Martin de Tours, et aujourd'hui placé dans la cathédrale de la ville. Les deux monuments, exécutés simultanément, ont été posés à leurs emplacements initiaux en 1506 et 1507.

Jérôme Pacherot a donc été associé à la sculpture des deux tombeaux, avec Michel Colombe et Guillaume Regnault, comme cela a été écrit dès la fin du XIXe siècle. Si les textes demeurent imprécis sur son activité, il est vraisemblable qu'elle concerne surtout le soubassement pour le tombeau tourangeau, avec ses bas-reliefs élégants et ses *putti* très italiens, et également le décor du coffre du monument nantais, avec ses médaillons de marbre et ses décors de candélabres. La documentation tardive – et publicitaire, destinée à Marguerite d'Autriche – au sujet de ce dernier chantier mentionne plusieurs assistants auprès de Michel Colombe, sans donner d'autre nom que celui de Guillaume Regnault ; Jérôme Pacherot devait cependant être l'un des deux « tailleurs de massonnerie anticque italiens » qui ont œuvré au tombeau nantais.

Toujours aux côtés de Michel Colombe, mais aussi de Bertrand Meynal et de Jean Chersalle, Jérôme Pacherot participe, en 1507-1508, au décor du château de Gaillon, dans l'Eure, reconstruit par le cardinal Georges Ier d'Amboise, proche de Louis XII et alors au sommet de sa puissance. Les comptes des travaux, mieux conservés qu'à Tours, signalent son activité en particulier au portail, inspiré de l'arc du Castel Nuovo de Naples et, semble-t-il, à l'encadrement du retable de la chapelle haute, aujourd'hui au musée du Louvre. Pacherot a également contribué à l'installation de la célèbre fontaine de Gaillon, sculptée à Gênes par Pace Gagini et Antonio della Porta.

De retour à Amboise et à Tours durant la décennie 1510, Jérôme Pacherot

Jérôme Pacherot (attr.), détail du soubassement du tombeau des enfants de Charles VIII, Tours, cathédrale Saint-Gatien

se remaria, sa première épouse étant alors décédée. En 1511, il reçut un paiement pour avoir participé à une étude hydrographique sur le cours de la Cisse, affluent de la Loire. Les archives des notaires tourangeaux conservent un certain nombre d'actes, le plus récent, daté de 1532, concernant essentiellement le patrimoine de Pacherot ; ce dernier y est qualifié de tailleur de marbre, et également de canonnier du roi, jusqu'en 1532. Il réside paroisse Saint-Étienne, dans le même quartier que Michel Colombe et que Guillaume Regnault.

Dans la suite des recherches qu'ils mènent depuis plusieurs années sur les milieux des sculpteurs actifs pour les milieux de la cour vers 1500, Flaminia Bardati et Tommaso Mozzati s'apprêtent à publier un important article sur Jérôme Pacherot et Antoine Juste dans la revue *Studiolo*. Ils y reprennent le dossier de Jérôme Pacherot, apportant une nouvelle lecture des documents italiens. Pour eux, Jérôme Pacherot est issu des milieux des sculpteurs florentins et semble avoir été l'élève de Giuliano ou de Benedetto da Maiano. Il est en outre un artiste complet, sculptant et connaissant le marbre, la pierre, mais travaillant le bois et le bronze (ce que confirme peut-être sa charge de canonnier).

Le tombeau des dauphins, qui a été étudié à l'occasion de sa présentation à l'exposition « France 1500 » du point de vue matériel par le restaurateur Olivier Rolland sous la direction de Gilles Blieck, est le seul témoignage visible à Tours de l'art de Pacherot, du moins pour sa partie basse, les gisants étant sans doute l'œuvre de Guillaume Regnault, voire de Michel Colombe. Le sarcophage est d'inspiration florentine, autant pour le profil, doublement galbé, que pour le détail des reliefs : griffes et dauphins aux angles, *putti* tenant les armoiries des jeunes princes et rubans volants, et surtout les rinceaux du registre supérieur, avec leurs feuillages étirés, leurs larges corolles et leurs épis grenus. Des représentations des travaux d'Hercule et de l'histoire de Samson, inscrites dans ce cadre végétal, renvoient au thème des combats de l'âme contre les forces du mal et du passage par la mort pour atteindre la vie éternelle ; elles s'inscrivent dans les traditions iconographiques médiévales, tout en pouvant être lues à la lumière du goût nouveau pour la mythologie.

Avec les sculpteurs de la famille Juste, et en particulier Antoine, Jérôme Pacherot a donc joué un rôle considérable dans l'acclimatation de l'esthétique du quattrocento florentin et napolitain à Tours, mais aussi plus largement dans tout le Val de Loire et jusqu'à la Normandie du cardinal Georges d'Amboise.

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page197

Antoine, Jean et André Juste
à Tours

Marion Boudon-Machuel

« Les Juste de Tours », comme on a pu les appeler au XIXe siècle, sont une famille de sculpteurs toscans, originaires du village de San Martino a Mensola au nord-est de Florence, qui s'installèrent progressivement en France au cours des années 1500 et reçurent leurs lettres de naturalité en 1514. Les trois frères, Antonio, Giovanni et Andrea, nés au cours de la décennie 1480 et formés en partie dans l'atelier de leur père Giusto di Antonio di Michele, un maître maçon aisé, et Juste de Juste, le fils d'Antonio né à Florence en 1501, jouèrent un rôle majeur dans l'introduction de l'art italien en France, notamment dans les foyers de productions liés à la cour, Amboise, Tours et Gaillon.

La question des origines et celle de la formation de ces sculpteurs ont été récemment reprises avec succès par Flaminia Bardati et Tommaso Mozzati, complétant notablement ce qu'on savait par les documents d'archives exhumés depuis la fin du XIXe siècle. Comme le suggèrent les deux chercheurs, Jérôme Pacherot, ce sculpteur italien qui travaillait au service de la cour de France dès 1495, dut jouer un rôle essentiel dans la venue des Juste en France. On le retrouve régulièrement aux côtés des trois frères : non seulement il fut témoin de leur naturalisation, mais encore il collabora aux mêmes chantiers, notamment celui du château du cardinal d'Amboise ; il résida dans les mêmes villes qu'eux, à Amboise puis à Tours. À leur arrivée en France, leur âge, une petite vingtaine d'années, et la nature de leurs premières activités repérées prouvent que les Juste, et surtout Antoine et Jean, étaient des sculpteurs confirmés qui ont immédiatement intégré les réseaux de la commande noble et royale. En 1505, Antoine, qui avait alors vingt-quatre ans, réalisa le modèle d'une médaille fondue en or à l'effigie de Louis XII, offerte au souverain lors de son entrée dans la ville de Bourges (modèle pour lequel il reçut un paiement en 1506). Quant à Jean, il dut arriver, quelques années avant 1507, date de la réalisation de la tombe de l'évêque Thomas James, toujours en place dans la cathédrale Saint-Samson à Dol-de-Bretagne, dont l'inscription gravée le donne comme auteur du monument.

Les Juste s'installèrent entre Tours et Amboise, où Antoine semble résider dès 1508. On ignore où Jean habita entre 1507 et 1521. À cette date, il est cité pour la première fois dans les documents comme « ymagier du roi » ; lui et sa femme Agnès étaient alors à la recherche d'un logement à Tours. Il s'installa bientôt paroisse Saint-Saturnin, dans une maison où il fit faire des

travaux en 1530 ; il était également propriétaire d'une ferme, la Bondinière, dans la paroisse de Chanceaulx. Jean s'intégra rapidement au milieu social et artistique de Tours : membre de la confrérie du Saint-Sacrement, il fut notamment témoin, le 13 janvier 1522, au mariage du sculpteur Jacques de Charnières. Il meurt en 1549 et sa femme quelque dix ans plus tard. Comme Jean, André se maria à une Tourangelle, Janneton, et habitait lui aussi à Tours, à côté de la porte Ragueneau. Après la mort de son père en 1518, Juste de Juste s'y installa à son tour : en 1522, il achetait, avec sa mère, Isabeau de Pasche, une maison à Philibert Babou, trésorier du roi, dans le quartier de l'église Saint-Martin. Il s'y trouvait encore dans les années 1529 et 1530, lorsque ce « tailleur en marbre, demeurant à Tours » reçut des paiements du roi pour des statues en marbre, en particulier d'Hercule et de Léda, avant de partir travailler sur le chantier même de Fontainebleau où il apparaît à partir de 1532 comme « sculpteur en marbre du Roy » jusqu'en 1538, date de la dernière mention le concernant. Ses liens avec Tours sont néanmoins encore attestés dans les deux décennies suivantes. Bien établis en Touraine, les Juste ont cependant toujours gardé des liens étroits avec l'Italie. Antoine possédait notamment une maison à Carrare, une implantation importante pour ses commandes de sculpture en marbre.

Du cœur de la Touraine, les Juste ont participé au rayonnement de la première Renaissance en France. Les mentions d'archives et les quelques œuvres, mais non des moindres, qui nous sont parvenues montrent combien leur production est caractéristique des apports spécifiques de l'art italien à la sculpture française dans les deux premières décennies du XVIe siècle, révélés d'abord par le biais de l'ornement, mais aussi par la sculpture de jardin, ou des techniques et des matériaux en partie importés d'Italie comme la terre cuite et le marbre.

La production d'Antoine est bien connue, notamment grâce aux archives. D'octobre 1508 à octobre 1509, il travailla pour l'un des premiers et plus importants chantiers de la Renaissance, celui du château de Gaillon, résidence du cardinal Georges Ier d'Amboise en Normandie ; il est en particulier l'auteur d'un collège apostolique en terre cuite polychrome qui ornait la chapelle haute, et dont seulement deux sculptures, le Christ et l'apôtre saint Jacques (Gaillon, église paroissiale), et une tête d'apôtre, sans doute saint Pierre (Paris, musée du Louvre), sont conservées. Il est aussi mentionné à plusieurs reprises pour la réalisation de sculptures en terre cuite et en marbre destinées au même lieu – dont un bas-relief de la Prise de Gênes (perdu). En 1510, Antoine réalisa un cerf en cire, préparatoire à une sculpture pour la terrasse du château royal de Blois, et dans l'acte de naturalisation de 1514, il est dit avoir « fait plusieurs beaux ouvrages à Blois pour le Roy et pour la Comtesse d'Angoulesme ». Quant à Jean, dont le tombeau de l'évêque Thomas James à Dol-de-Bretagne offre un bel exemple de l'introduction de l'ornement à l'antique dans l'architecture, on lui attribue plusieurs tombeaux dont certains se trouvaient à Tours même, comme celui de Thomas Bohier

à Saint-Saturnin qui a disparu à la Révolution. Ni les documents, ni la comparaison stylistique ne permettent néanmoins d'étayer ces attributions. Il en va de même pour son fils, Jean II, repérable à Tours jusque dans les années 1560, auquel on donne plusieurs tombeaux dont certains sont documentés. De la production sculptée d'André, on ne sait quasiment rien.

Surtout les trois frères Juste ont, à partir de la Touraine, travaillé ensemble à la commande la plus prestigieuse, celle du tombeau de Louis XII et Anne de Bretagne pour la basilique Saint-Denis que leur confia François Ier. Le dossier documentaire est riche mais il reste difficile de suivre avec précision les différentes étapes de la réalisation du monument. Durant l'été 1516, Antoine est à Carrare pour choisir les marbres. La production semble avoir commencé dans l'atelier d'Antoine à Amboise, puis s'être déroulée – après la mort de ce dernier, le 20 novembre 1518, mais peut-être déjà plus tôt –, dans celui de Jean, à Tours. Jean fut notamment secondé par André, et par le fils d'Antoine, Juste de Juste, jusqu'en 1521. En 1531 seulement, les caisses furent transportées par bateau de Tours à Saint-Denis et Jean Juste, « sculpteur ordinaire du roi », toucha le solde dû pour le transport et la mise en place du tombeau, qui était achevée en 1532. L'identification exacte des différentes mains reste limitée. L'analyse la plus complète et récente du monument sera publiée prochainement par Flaminia Bardati et Tommaso Mozzati : les deux chercheurs le donnent, avec raison, entièrement aux frères Juste et à leurs collaborateurs, en soulignant notamment la culture italienne de la fin du XVe et du début du XVIe siècle dont il témoigne ; ils précisent la chronologie de l'exécution et proposent une répartition de ses principales parties entre Antoine et Jean Juste.

Tombeau de Louis XII et Anne de Bretagne, Saint-Denis, basilique

La dynastie des Juste à Tours conduit à souligner l'importance de la circulation des artistes et des œuvres dans les trois premières décennies du siècle et leur rôle dans la diffusion du courant de la Renaissance. Cette diffusion, en l'occurrence, semble avoir concerné essentiellement la commande de haut rang et s'est appuyée pour partie sur le réseau de solidarité artistique italienne, comme ce sera encore le cas pour la génération suivante, celle de Jean II et plus encore de Juste de Juste.

40. Moulage d'une figure acéphale des voussures du portail central de la cathédrale de Tours – Moïse

Original : 1465-1475
Moulage : vers 1848 ?
Original : calcaire de Saint-Aignan (?)
Moulage : plâtre
H. 52 ; l. 16 ; ép. 13 cm

Provenance :
Moulage, réalisé par A. Toussaint en 1848 (selon Boissonnot), du 4e groupe nord de la voussure extérieure du portail central de Saint-Gatien ; dévolu au dépôt lapidaire de la cathédrale de Tours.

Bibliographie :
Arch. dép. d'Indre-et-Loire, 35, 29 J 1202 (projets Toussaint de 1842 et du 5 août 1843, projets Gustave Guérin du 5 avril 1843 et du 1er mai 1843) ; Chevalier, 1873 ; Boissonnot, 1920 ; Aracil, 1984.

Tours, cathédrale Saint-Gatien. Inv. : petite étiquette avec la mention CAT Pe 95.

Nantes, cathédrale Saint-Pierre, portail Saint-Paul : la prophétie d'Agabus (?)

La chambre dite « des métaux » de la tour nord de la cathédrale Saint-Gatien conserve aujourd'hui une importante collection de plâtres (plus de cent cinquante pièces). Parmi ceux-ci se trouvent dix moulages des sculptures des voussures du portail central, de la cathédrale de Tours, réalisés à l'occasion des travaux de restauration menés par Armand Toussaint, élève de David d'Angers, à partir de 1842-1848 sur les plans de Gustave Guérin. C'est le cas de ce Moïse qui est le moulage du quatrième groupe nord de la voussure extérieure du portail central, emplacement où se reconnaît aujourd'hui la copie réalisée par Toussaint. Cette figure acéphale montre bien l'état fragmentaire dans lequel cette statuaire était parvenue jusqu'au XIXe siècle à la suite du vandalisme révolutionnaire mais surtout de l'iconoclasme protestant. La Révolution ne fit en effet qu'aggraver les pertes déjà considérables consécutives au passage des troupes huguenotes du prince de Condé en 1562. Un onzième moulage correspond à la figure centrale du Christ trônant, amortissant les rampants du gâble central, figure refaite à l'identique par Armand Toussaint. Les originaux ayant servi à faire ces moulages ont aujourd'hui disparu. Ces moulages sont donc des témoignages exceptionnels car ils permettent de connaître plus précisément (bien que de façon indirecte) le plus important chantier tourangeau de sculpture monumentale de la fin du Moyen Âge. Après le couvrement de la nouvelle nef gothique en 1429-1431, le chapitre engagea en effet la reconstruction de l'ancienne façade romane. Ces travaux devaient durer une grande partie du siècle, sous la direction des maîtres d'œuvre Jean de Dammartin puis Jean Papin (Rapin, 2003 ; Rapin et Noblet, 2001). Le portail central fut le premier à être achevé, peu après le milieu du siècle, dix à vingt ans avant les deux autres et avant que ne soit réalisé le cycle de reliefs de la Genèse dans les parties basses, sous l'archiépiscopat de Robert de Lenoncourt (1484-1509). L'original de cette statuette de Moïse peut donc être daté approximativement de la décennie 1465-1475 mais doit surtout être mis en relation étroite avec plusieurs groupes des voussures contemporaines de Saint-Pierre de Nantes. Depuis le milieu du siècle, les échanges nombreux et incessants entre les deux chantiers, où les mêmes lapicides et sculpteurs interviennent successivement ou concurremment, expliquent que la figure de Tours puisse être attribuée selon toute vraisemblance à l'auteur du deuxième groupe de la demi-voussure intérieure nord du portail Saint-Paul de la cathédrale de Nantes, représentant peut-être la prophétie d'Agabus.

Ce chantier de la restitution de la sculpture du portail central ouest de la cathédrale, premier et symbolique grand chantier de l'après-Concordat, s'inscrit dans une dynamique spirituelle et archéologique confortée par plusieurs facteurs concordants. Un enseignement de l'abbé Bourassé sur les sciences naturelles et les beaux-arts était mis en place dès 1835 au petit séminaire de Tours. À la fin de juin 1838, Arcisse de Caumont vint tenir à Tours une session de la Société française qui provoqua une vive prise de conscience et un engouement en faveur des réalisations de la période médiévale, ce qui devait amener deux ans plus tard à la création de la Société archéologique de Touraine. Dans l'enthousiasme, le vicaire général Dufêtre, futur évêque de Nevers, annonça au nom de l'archevêque qu'un cours d'antiquités monumentales serait professé l'année suivante au petit séminaire de Tours. Allant dans le même sens, une circulaire de l'archevêque fut adressée le 2 juillet 1840 à tous les curés du diocèse.

Il n'est pas impossible que d'autres figures du portail central aient pu être réalisées d'après d'autres statues disparues à présent.

G C et J-M G

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page201

41. La Sainte Parenté de la Vierge

Attribué à Michel Colombe (vers 1430-vers 1514)

Vers 1462-1470
Pierre, restes de polychromie
H. 96,5 ; l. 199 ; pr. 18,5 cm
Inscription en capitales sous le relief : « RELEVÉ EN 1777 »
Classé monument historique le 1er décembre 1913

Provenance :
Sans doute autrefois retable d'un autel dans la chapelle de la famille de Bar, église de Baugy ; mutilé, peut-être lors des guerres de Religion ; réemployé en matériaux dans l'église sous l'Ancien Régime ; retrouvé entre 1863 et 1875 par l'abbé Delahaye, curé de Baugy de 1863 à 1881.

Bibliographie :
Pajot, 1938-1941, p. 135 ; Pradel, 1953, p. 17-20 ; collectif, 1981, p. 122-124.

Baugy (Cher), église paroissiale Saint-Martin, chapelle Sainte-Anne.

Le relief se compose de trois compartiments séparés par des arcs en anse de panier, surmontés d'une frise d'arcatures. Pendant les guerres de Religion, les visages des personnages ont tous été mutilés, de façon précise, ainsi que certaines mains. Au centre, la Vierge couronnée siège sur une cathèdre. Entourée de quatre anges adorateurs, elle tient l'Enfant Jésus sur ses genoux ; tout proche, sur un tabouret bas, se tient un personnage masculin qui pourrait être saint Joseph, mais peut-être aussi un saint religieux. Dans le compartiment de gauche, sainte Anne, mère de la Vierge (près du bord du relief), converse avec ses trois époux Joachim, Cléophas et Salomas. Tous sont assis sur une banquette à dossier. Aux pieds de sainte Anne, on distingue encore le bas du corps d'une figure de la Vierge Enfant. Dans le compartiment de droite, quatre personnages adultes sont représentés, dans une recherche de symétrie avec le compartiment gauche ; il y a sans doute un homme à gauche, puis une femme, accompagnée d'un enfant assis à ses pieds et d'un autre enfant debout ; un autre homme ; une femme, tenant sur ses genoux un enfant, et ayant à ses pieds trois autres enfants. Par leur nombre, ces figures correspondent aux deux sœurs de la Vierge, Marie Cléophée et Marie Salomé, à leurs époux Alphée et Zébédée, et à leurs six fils, pour la plupart futurs apôtres (Jude, Simon, Joseph le Juste, Jean, Jacques le Majeur et Jacques le Mineur). Les têtes ont été systématiquement bûchées.

L'iconographie de la Sainte Parenté de la Vierge a été popularisée à la fin du Moyen Âge (Mâle, 1908, p. 227-228), en particulier dans le milieu des Carmes (Millet et Rabel, 2011). Réduite à la Vierge et à ses sœurs, elle est illustrée par des œuvres picturales, telles une enluminure du *Livre d'heures d'Étienne Chevalier* (BnF, NAL 1416), ou la *Vierge peinte* des Carmes du Puy, mais aussi sculptées, telles les *Trois Maries* de la chapelle du château de Montriou à Feneu (Maine-et-Loire). Cependant cette iconographie n'est pas attestée par ailleurs dans la province de Berry, malgré la présence des Carmes à Bourges, depuis 1374.

Baugy, bourgade de l'est du Berry (Buhot de Kersers, 1875-1898, I, p. 190-198), appartient depuis 1445 à la famille berruyère de Bar (Thaumas de la Thaumassière, III, p. 201-204). Jean IV de Bar a participé au milieu du XVe siècle à la reconquête de la Normandie, avant de recevoir les titres de capitaine des châteaux de Tours et d'Amboise en 1461, lors de l'arrivée de Louis XI sur le trône. Il meurt en 1469. Il a eu au moins six enfants, dont deux ecclésiastiques, enterrés comme lui au couvent des Jacobins de Bourges, deux filles, Anne, mariée à Charles de Gaucourt, et Charlotte, mariée à un proche de Jacques Cœur, Guillaume de Varie, et deux fils, Jacques et Robert. Ce dernier, décédé en 1498, a reçu sépulture dans l'église de Baugy, de même que François de Bar, un petit-fils de Jean IV. La famille est connue pour son mécénat berruyer, auprès de la cathédrale Saint-Étienne, de l'église Saint-Ursin et des Jacobins.

Par ailleurs, un document d'archives, publié en 1930 et conservé dans des archives privées de la Sarthe (archives Doudeauville, château de Bonnétable, voir Pradel, 1953, p. 117, n. 31, d'après Ernest Coyecque, 1930-1931), atteste que Michel Colombe a exécuté cinq statues de saints pour le décor de la chapelle du château des Bar à Baugy, entre 1462 et 1464. Si le château, la chapelle et son décor ont entièrement disparu à partir du milieu du XVIIe siècle, l'église paroissiale de Baugy a pour sa part conservé la chapelle seigneuriale des Bar, placée sous le vocable de sainte Anne et située sur le flanc sud de la nef. Entre 1863 et 1875 on y a retrouvé dans le sol plusieurs dalles funéraires

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page203

dont l'une au nom de Robert de Bar, ainsi que le relief ici exposé et un autre relief fragmentaire, plus tardif, figurant une Crucifixion, une apparition du Christ à saint Jérôme, et des armoiries parties Gaucourt et Bar.

La qualité toujours perceptible de la sculpture du relief, l'élégance des drapés, en dépit d'une composition quelque peu systématique, témoignent de l'intervention d'un sculpteur habile. La représentation de la Vierge, à la taille haute soulignée d'une ceinture, rappelle l'élégance de certaines figures féminines dessinées pour le duc Jean de Berry, mais aussi la taille bien prise de la petite *Vierge assise* de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand, ou plus tard, la *Vierge d'Anvers*, peinte par Jean Fouquet vers 1452-1455 pour Étienne Chevalier. Le type de la Vierge assise, entourée de quatre anges debout, fait écho au groupe de marbre de Notre-Dame-la-Blanche, jadis sur l'autel matutinal de la Sainte-Chapelle de Bourges, et aujourd'hui abrité par la chapelle d'axe de la cathédrale.

En 1462-1464, c'est sans doute Jean IV, ou peut-être déjà l'un de ses fils, qui s'adresse à Michel Colombe, pour l'ensemble de sculptures déjà évoqué. Le « dernier imagier gothique » était alors âgé d'une trentaine d'années et sa famille établie à Bourges. Tout naturellement, Solange Pajot et Pierre Pradel ont proposé de lui attribuer aussi ce retable, qui reflète de beaux exemples de l'iconographie mariale du début et du milieu du XVe siècle. Bien qu'aucun nouvel élément ne soit venu renforcer cette proposition, nous la suivons volontiers. C'est donc au titre d'œuvre datable vers 1462-1470 et attribuée à Michel Colombe, que la *Sainte Parenté* de Baugy figure ici, parmi les sources de l'art tourangeau vers 1500. Comme l'avait déjà proposé Pierre Pradel, il est vraisemblable que Jean IV de Bar, capitaine des châteaux de Tours et d'Amboise, ait joué un rôle dans les premiers contacts entre les milieux tourangeaux et Michel Colombe, qui s'installe définitivement à Tours pendant la décennie 1480.

B C-B

42. Saint Cyr (?) ou un enfant de Jean Bourré

Vers 1470-1480 (?)
Pierre
H. 58 ; l. 23 ; pr. 14,6 cm
Classé monument historique le 11 avril 1902.

Bibliographie :
Port, 1881, p. 226-227 ;
Vitry, 1901, p. 298-302 ;
Pradel, 1953, p. 36-37 ;
Sigros, 1964, p. 246-248 ;
Cassagnes-Brouquet, 2007, p. 142-145 et 165-169 ;
Leduc-Gueye, 2007, p. 127-129.

Jarzé (Maine-et-Loire), église paroissiale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte.

Évoquant un enfant de deux ans, la statuette rappelle, par sa thématique et ses vêtements, le célèbre portrait du dauphin Charles-Orland, peint au même âge par le Maître de Moulins (Jean Hey) en 1494. Cependant, le solide enfant de Jarzé, au visage tout en rondeurs, ne ressemble pas au portrait individualisé et sensible du dauphin. L'assurance tranquille de sa silhouette et les plis verticaux de sa robe contribuent à un sentiment d'équilibre et de calme, tandis que la description attentive des plis des différentes étoffes composant le costume du jeune prince donne une impression de complexité.

Cette statuette, conservée dans l'église de Jarzé, n'a pas manqué d'être associée à l'action de Jean Bourré (1424-1506), le puissant serviteur de Louis XI, établi dans la région par l'achat en 1465 du château du Plessis-Bourré qu'il fait reconstruire de 1468 à 1473 (Auzas, 1964). Jean Bourré, possesseur d'un autre château à Jarzé, a aussi été le bienfaiteur de l'église paroissiale de Jarzé par le financement d'une campagne d'agrandissement (1480-1504), la fondation d'un collège de cinq chanoines (1500) et le don d'un sépulcre, sculpté et peint par Louis Mourier, ainsi que de deux sculptures, une Vierge et un saint Christophe (1504-1506).
Aucun texte ne confirme l'identification traditionnelle de cette statuette avec saint Cyr, enfant légendaire, martyrisé à la suite de sa mère, sainte Julitte, l'église leur étant dédiée ; leur culte conjoint était assez répandu en France, mais leur iconographie est restée peu fréquente. De même, l'hypothèse du portrait d'un enfant de Jean Bourré, peut-être l'un de ses deux fils Charles, ne repose-t-elle sur rien d'assuré. Elle a toutefois le mérite de ramener cette sculpture vers 1470-1480, à une époque plus ancienne du mécénat de Jean Bourré. Car autant qu'au sépulcre de Solesmes, auquel Paul Vitry l'a associé, cet enfant s'apparente aux nombreux enfants peints dans les manuscrits de Jean Fouquet, et plus particulièrement aux jeunes cousins du Christ, sur l'enluminure de sainte Anne et les trois Marie des *Heures d'Étienne Chevalier* (Paris, BnF, n. a. lat. 1416), ce qui permet d'envisager pour lui une datation assez haute.

B C-B

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page205

43. Saint Jean-Baptiste

Dernier quart du XVe siècle (?)
Ronde-bosse, pierre calcaire à grain fin, badigeon ocre, traces résiduelles d'une polychromie ancienne
H. 133 cm
Classé monument historique le 11 avril 1902

Provenance :
Œuvre donnée par la plupart des auteurs (Vitry, 1901) et la tradition locale comme provenant de l'abbaye de Fontaines-les-Blanches, anciennement sur le territoire paroissial d'Autrèche, sans fondement scripturaire. Cassures, principalement sur l'avant, par chute ou bûchage (?) mais visage préservé. Bras droit manquant à partir de l'humérus.

Bibliographie :
Vitry, 1901 ; Pradel, 1953.

Autrèche (Indre-et-Loire), église paroissiale Saint-Martin. Inv. 1905, n° 41.

Saint Jean-Baptiste, Cangey (Indre-et-Loire), église Saint-Martin

Cette figure demeure tout à fait à part dans la statuaire publique de la fin du Moyen Âge en Touraine. L'artiste a su conférer à son œuvre au moins trois qualités qui concourent à en faire une sculpture très représentative d'une facture dont la mesure et l'équilibre semblent être les caractéristiques dominantes.

D'abord s'imposent une élégance et un naturel marqués dans la posture, avec la jambe gauche qui s'avance légèrement et cale le corps dans l'espace. La répartition remarquable des volumes du corps, le naturalisme évoqué par la jambe dénudée et la certes classique mais ici raffinée toison de peau de chameau du précurseur suggèrent une maîtrise qui a assimilé des modèles italiens mais les a « digérés » et dépassés.

Se révèle ensuite un vrai raffinement dans le traitement des surfaces vestimentaires et des carnations : veines légèrement saillantes, comme on le trouve plus couramment dans les terres cuites du XVIe siècle, bords de l'ample manteau galonnés et affinés au maximum rendu possible par les contraintes de la matière, ceinture nouée très haut, presque féminine, sur une peau de bête qui est tout sauf rustique, coiffure aux boucles simples et nonchalantes, barbe ample et propre.

Le visage enfin est empreint d'une intériorité et d'une discrétion soulignées par les yeux mi-clos, en réalité fixés sur l'agneau posé sur un livre, éléments iconographiques incontournables tous deux disparus.

Vitry a cité au côté de notre œuvre le saint Jean-Baptiste de Cangey, dont il a bien vu l'infériorité plastique. Il est vrai que si, à Cangey, nous sommes en présence d'une œuvre proche, l'on penserait plutôt à une copie, précisément, de la figure d'Autrèche. Le traitement du visage du Jean-Baptiste de Cangey est très proche de celui d'Autrèche, en tenant compte du fait que nous comparons un visage empâté de plusieurs couches de polychromie à Cangey et un visage

directement perceptible en pierre à Autrèche. Enfin le traitement des yeux, gonflés et légèrement orientalisants, fait penser à des œuvres comme la Vierge allaitant du musée de Moulins ou la Vierge de la Chira (Saint-Marcel-d'Urfé), que Vitry cite par ailleurs comme relevant d'un rayonnement de l'art de Michel Colombe. La maîtrise de cette figure d'Autrèche permet d'en attribuer la paternité à un grand sculpteur.

G C

44. Tête de jeune homme

Touraine, dernier tiers du XVe siècle (vers 1470-1480 ?)
Pierre polychrome
H. 30 ; l. 29 cm

Provenance :
Trouvée avant 1862 dans les démolitions de la rue Banchereau à Tours ; donnée en 1870 à la Société archéologique de Touraine par M. Rouillé-Courbe; déposée au musée des Beaux-Arts de Tours depuis 2009.

Bibliographie :
Palustre, 1871, n° 350 ; Vitry, 1901, p. 84 (fig. p. 83) ; Pradel, 1953, p. 40 ; Corbineau, 1967, n° 67 ; Nantes, 1974-1975, n° 81 (fig.) ; Tours, Angers, 1975, n° 40; Eugène-Adrian, 2002, cat. 66.

Tours, prêt du conseil général d'Indre-et-Loire, collections de la Société archéologique de Touraine.
Inv. : HG 870.053.0001.

Cette tête de jeune homme a été trouvée lors des démolitions de la rue Banchereau, à proximité immédiate de l'hôtel Goüin, et n'est documentée par aucune source textuelle permettant d'éclairer sa datation ou sa destination primitive. Les longs cheveux qui tombent en boucles sur les tempes et dans le cou du personnage, ainsi que la barbe ou la moustache naissantes, sont rehaussés d'une polychromie jaune dont aucune étude n'a encore permis de préciser la composition ou la date. La partie droite de la chevelure est partiellement manquante et le nez est endommagé. Les pupilles peintes, comme les vestiges de la polychromie primitive des carnations du visage, contribuent à donner à cette figure « un caractère de séduction étrange » (Palustre, 1871) et l'aspect étonnant du vivant. Ce sont d'ailleurs ces traits qui ont poussé la critique, à la suite de Paul Vitry, à y reconnaître un portrait. Cette dernière hypothèse repose cependant sur des bases très ténues et semble contredite par l'absence de tous les atours de tête normalement attendus pour le portrait d'un clerc, d'un roi ou d'un prince. Plus vraisemblablement doit-on reconnaître ici le reste de la statue en ronde bosse d'un saint ornant un édifice tourangeau proche de la fin du Moyen Âge (Saint-Saturnin, l'église conventuelle des Carmes ?).

La comparaison avec le saint Adrien du musée Dobrée (cat. 45) apporte des éléments d'analyse plus prometteurs : s'y retrouvent la même structure générale du visage, un même traitement des cheveux en longues stries fines et régulièrement ondulées, notamment autour de la tempe, la même barbe et la même moustache naissantes et le dessin voisin d'une bouche charnue qui rehausse l'aspect boudeur de la physionomie. S'il serait hasardeux, sur cette seule base, de proposer de reconnaître une même main dans les deux œuvres, ce rapprochement conforte l'hypothèse d'une provenance tourangelle de la statue nantaise et celle d'une datation vers 1470 de la tête de la Société archéologique de Touraine.

J-M G

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page207

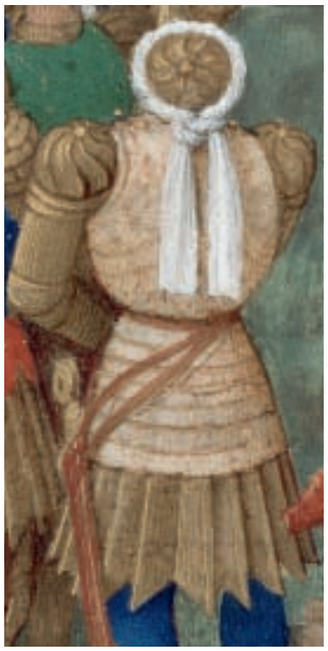
45. Saint Adrien

Vers 1460-1470
Pierre calcaire,
traces de polychromie
H. 115 ; l. 39 cm

Provenance :
Ancien couvent des Carmes de Nantes ; don de F. Mahaud en 1867.

Bibliographie :
La Nicollière, 1867 ; Parenteau, 1869, p. 58, n° 107 ; Mussat, 1954, p. 60-61 ; Guillouët, 2006.

Nantes, musée Thomas Dobrée. Inv. 867-12-5.



Jean Fouquet, *Soldat assistant à la Crucifixion*, détail d'un feuillet du livre d'heures d'Étienne Chevalier, Chantilly, musée Condé. Ms 71, f° 17

Cette statue de saint Adrien a été découverte en 1863 ou 1864, avec neuf autres sculptures et fragments, sous les maisons situées aux numéros 18 et 20 de la rue des Carmes à Nantes. Elles ont été données en 1867 au Musée archéologique de la chapelle de l'Oratoire par Frédéric Mahaud, propriétaire des terrains. Saint Adrien se présente sous l'aspect d'un jeune soldat en armure, revêtu d'une cape et coiffé d'un tortil. Les armes de l'écu porté par le lion à ses pieds sont aujourd'hui illisibles. Ses attributs sont l'épée, qu'il tenait de la main droite (disparue), et l'enclume, portée de la main gauche (partiellement détruite). Officier de Dioclétien à Nicomédie, il est en effet décapité après que ses membres ont été rompus sur une enclume. Ses reliques sont emportées à Byzance puis à Rome au VIIe siècle d'où elles sont confiées à l'abbaye de Grammont, près de Gand. Cette dernière translation explique la popularité du saint dans les régions septentrionales telles que l'Artois, la Picardie, la Champagne ou les Flandres et peut éclairer ainsi la présence fréquente d'un lion, lié à l'héraldique flamande.

Si aucun autel de l'église des Carmes de Nantes ne paraît avoir été dédié à saint Adrien, on trouve trace d'un autel Saint-Roch, autre saint antipesteux qui lui est parfois associé. C'est là un emplacement possible pour cette statue qui semble n'avoir jamais été disposée à l'extérieur. Une analyse de sa surface (tardivement et grossièrement décapée) a révélé en 1989 un bouche-trou ocre jaune et différentes couches picturales dont de nombreux surpeints sans qu'il soit possible de préciser leur date ou s'ils sont locaux ou généralisés. Des liens stylistiques étroits sont perceptibles avec la sculpture de Tours du troisième quart du XVe siècle, à tel point qu'une provenance tourangelle de l'œuvre et/ou de ses auteurs doit être aujourd'hui privilégiée. La comparaison avec le buste de jeune homme de la rue Banchereau est, à ce titre, révélatrice (voir cat. 44). Des traits

voisins, comme le traitement des draperies, la rapprochent également de l'ange n° 1 de Bueil (voir cat. 4). Enfin, les dispositions de l'armure du saint (les jambières et les genouillères à ailerons, le volant du plastron, la braconnière formée de lames circulaires superposées ou les solerets articulés) se retrouvent à l'identique dans différentes enluminures de Jean Fouquet telles que la Crucifixion des *Heures d'Étienne Chevalier* (Chantilly, musée Condé, v. 1452-1460). Possiblement réalisé à la fin des années 1460 ou dans la décennie suivante, à la suite de deux dons successifs de Marguerite de Bretagne aux Carmes de Nantes en 1463 puis en 1469, le saint Adrien du musée Dobrée est en réalité un magnifique témoignage de la production sculptée tourangelle du troisième quart du XVe siècle.

J-M G

46. Sainte Madeleine

Touraine, seconde moitié du XVe siècle
Pierre et albâtre, restes de polychromie
H. 87,5 ; l. 30 ; pr. 22,5 cm
Classée monument historique le 12 mars 1907

Bibliographie :
Bossebœuf et Palustre, 1897, p. 583 ; Vitry, 1901, p. 331-332 ; Vivier, 1926, p. 86 ; *Bull. SAT*, 25, 1933, p. 196 ; *Bull. SAT*, 29, 1947, p. 261 ; Pradel, 1953, p. 100-101, n. 358, p. 140, pl. XVIII-2.

Exposition :
Paris, 1937, n° 1010.

Limeray, église Saint-Saturnin.

Parmi les saintes vénérées en France à la fin du Moyen Âge, sainte Catherine et sainte Madeleine sont peut-être les plus souvent statufiées, après la Vierge. Premier témoin oculaire de la Résurrection du Christ et modèle édifiant de pécheresse repentie, la Madeleine a inspiré les imagiers du XVe siècle aussi bien à la Sainte-Chapelle de Châteaudun qu'en Auvergne, à Saint-Hilaire-la-Croix, en Bourbonnais, à Bourbon-l'Archambault et à Souvigny, ou dans le Midi toulousain (statue au musée des Augustins).
La Madeleine conservée dans l'église de Limeray a appartenu au « musée paroissial » réuni par l'abbé Jean-Henri Blaive (1830-1902), curé de la paroisse Saint-Saturnin de 1872 à 1898, animé par la volonté de maintenir le patrimoine religieux en contexte cultuel, et de lutter aussi bien contre sa dilapidation au bénéfice des antiquaires que contre sa muséification par la Société archéologique de Touraine. Les notes de l'abbé Blaive (archives diocésaines de Tours, cote P - Limeray - 4L ; voir Sainrat, 1983) ne permettent toutefois pas de déterminer avec assurance la provenance ancienne de la sculpture : il cite une Madeleine venant de Pocé-sur-Cisse, village proche de Limeray, mais l'abbaye de Fontaines-les-Blanches a également été proposée comme emplacement initial. Pierre Pradel, admirant la Madeleine de Limeray, se demandait, en suivant le chanoine Audard (1947), si elle ne pouvait pas provenir de la collégiale Saint-Florentin d'Amboise, sise alors dans le château même, et favorisée par le mécénat royal de Charles VIII, de Louis XII et d'Anne de Bretagne.
L'examen attentif auquel s'est livré le restaurateur Olivier Rolland a permis de confirmer un certain nombre de points matériels. La sculpture est taillée dans un tuffeau très blanc, de qualité, souvent dénommé « pierre de Bourré » dans les sources anciennes. Le visage et la main gauche sont des incrustations d'albâtre, jadis polychromées. La main droite et le revers de la manche sont des réfections, peut-être œuvre de l'abbé Blaive lui-même. Il en va de même pour une partie des plis du manteau, à proximité de cette main. Ces réparations et les collages des doigts de la main gauche sont sans doute la conséquence d'une chute frontale, ayant aussi occasionné d'autres cassures à la terrasse et aux plis du manteau. L'état actuel de la polychromie, lacunaire et brouillée, tient à une intervention ancienne, peu respectueuse, sans doute par l'abbé Blaive lui-même. En 1932, « plusieurs couches d'une horrible peinture vert bronze » ont été enlevées, avant une prise d'empreinte destinée à diffuser des moulages de la sculpture. L'œuvre conserve encore les traces de deux polychromies anciennes. L'extérieur du manteau était doré à l'origine, le revers bleu, tandis que l'étoffe du surcot était verte et la robe rouge. Le voile était doré, mais plus clair que le manteau ;

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page209

la guimpe a pu être dorée de teinte claire, comme le voile.

Les vêtements de la Madeleine de Limeray sont ceux qui ont été à la mode depuis la fin du XIVe siècle, avec un surcot échancré porté sur une robe à longues manches, que l'on rencontre en sculpture, mais aussi dans les enluminures, en particulier chez Fouquet. La silhouette générale est proche de celle de la Madeleine de Saint-Hilaire-la-Croix, qui est toutefois tête nue, pourvue d'un décolleté rectangulaire, à la mode à la fin du XVe siècle. La facture des plis du manteau, à Limeray et à Saint-Hilaire-la-Croix, est très semblable. Le pot d'aromates, ici de belles proportions par rapport à la figure de la sainte, ressemble étonnamment à celui de la Madeleine de Saint-Pierre de Montluçon. Les cheveux, attribut traditionnel de la Madeleine, sont en partie recouverts par un voile, mais bien visibles autour du visage, par la longue mèche figurée sur l'épaule droite, et celle qui coule jusqu'au poignet gauche.

Le raffinement de la polychromie initiale et la mise en œuvre d'incrustations d'albâtre, procédé rarement utilisé en France, en dehors de la sculpture funéraire, témoignent d'une création de qualité et d'une recherche d'innovation dans l'emploi des matériaux. Ils contribuent à faire de la Madeleine de Limeray l'une des plus séduisantes sculptures tourangelles de la fin du Moyen Âge.

B C-B

47. Saint Côme et saint Damien

Touraine, dernier quart du XVe siècle
Calcaire tendre
HG 876.001.0001 (saint Côme) : h. 122 ; l. 41 ; ép. 27 cm
HG 876.001.0002 (saint Damien) : h. 121 ; l. 38 ; ép. : 33 cm

Provenance :
Chapelle d'axe du prieuré de Saint-Côme, près de Tours ; acquises par la Société archéologique de Touraine en 1876 ; depuis 2009, déposées au prieuré de Saint-Cosme/demeure de Ronsard à La Riche.

Bibliographie :
Quincarlet, 1885, p. 436 ; Vitry, 1901, p. 325-326 (fig.) ; Vivier, 1926, p. 85-86 ; Pradel, 1953, p. 39 ; David-Danel, 1958, p. 60 ; Leveel, 1971, p. 5 ; Cat. 1975, n°s 34-35 (fig.) ; Corbineau, 1967, n°s 69 et 70 ; Eugène-Adrian, 2002, n° 17 et t. I, p. 46, 47 ; Joigneau et Louis, 2009.

La Riche (Indre-et-Loire), prieuré de Saint-Côme, prêt du conseil général d'Indre-et-Loire.

Saint Côme et saint Damien, groupe fragmentaire, Tours, collections de la Société archéologique de Touraine

Ces deux statues des saints Côme et Damien ont été acquises par la Société archéologique de Touraine le 26 avril 1876 auprès du graveur, dessinateur et caricaturiste Armand Queyroy (1830-1893) qui les destinait au musée de Moulins. Elles se trouvaient primitivement dans la chapelle d'axe du déambulatoire du prieuré de Saint-Côme, à l'ouest de Tours, où elles ont été redéposées en 2009. Les deux personnages aux cheveux longs et ondulés se présentent de manière voisine. Celui traditionnellement identifié à Côme est pourvu d'un pot à onguents et porte une toque en drap, une trousse de chirurgien pendue à sa ceinture sur son flanc gauche. Il retient une écharpe de sa main gauche. Saint Damien est dans une posture symétrique, la tête légèrement penchée vers sa gauche, ce qui conforte l'hypothèse d'une localisation primitive dans les niches situées de part et d'autre de l'autel de la chapelle d'axe. Il est coiffé d'un bonnet à mortier et tient la fiole aux urines (ou urinal) de la main gauche. Son bras droit est replié dans un geste identique à la figure de son frère jumeau. Alors que la sculpture de saint Côme porte divers graffitis et chiffres peu déchiffrables, la date de 1864 est clairement visible sur la bordure inférieure du manteau de saint Damien ainsi que différentes inscriptions. La tête du saint Damien a été cassée puis recollée ainsi que, en 1990, sa main droite, ce qui a mis au jour un goujon oxydé, des collages et des bouchages anciens. Les deux personnages sont vêtus de la longue robe des médecins-physiciens dont les plis tubulaires se retrouvent dans le petit groupe fragmentaire représentant les mêmes saints, entré en 1898 dans les collections de la Société archéologique de Touraine (inv. 898.012.0008, peut-être légèrement antérieur). Ces statues peuvent être rattachées à la sculpture de la région tourangelle du dernier quart du XVe siècle, bien qu'elles

soient d'une facture assez robuste et monumentale ayant conduit Pierre Leveel et Marie-Louise David-Danel à évoquer une datation bien plus haute. Le traitement adouci des visages au front bombé, à l'arcade sourcilière fondue avec la racine du nez et aux yeux très étirés vers les tempes peut être mis en relation avec la sculpture bourbonnaise contemporaine, comme la belle tête féminine du musée Anne de Beaujeu provenant du groupe de l'Annonciation du portail des Carmes de Moulins au début du XVIe siècle ou la magnifique sainte Madeleine de Montluçon (voir fig. p. 45).

J-M G

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page211

48. Sainte tenant un livre

Val de Loire,
début du XVIe siècle
Albâtre (identification faite par Annie Blanc en 1996), traces de polychromie et de dorure (notamment dans la chevelure et les yeux)
H. 63 ; l. 22 ; pr. 22 cm

PROVENANCE :
Collection de la marquise G. Arconati-Visconti, née Marie Peyrat ; donation Arconati-Visconti, 1916.

BIBLIOGRAPHIE :
Marquet de Vasselot, 1903, p. 2-4 ; Vitry, 1904b, p. 164 ; Collection Arconati-Visconti, 1917, n° 33 ; Aubert et Beaulieu, 1950, n° 417 ; Baron, 1996, p. 189.

EXPOSITIONS :
Paris, 1904a, n° 315 ; Londres, 1932a, n° 73 ; Tours, 1952, n° 103 ; Nantes-Tours, 1974-1975, nos 106 et 47.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures. RF 1637.

Avant d'entrer au Louvre, cette statuette a fait partie de la célèbre collection de la marquise Arconati-Visconti (on ne connaît rien en revanche de son histoire antérieure). La Renaissance italienne dominait largement cette collection et il est peut-être significatif que les quelques œuvres médiévales que possédait la marquise fussent proches de ce domaine privilégié par leur date, leur style et leur matériau (œuvres de la fin du Moyen Âge ou du début du XVIe siècle, en marbre ou en albâtre), à l'instar de la statuette de Sainte tenant un livre. Celle-ci, aux traits juvéniles, est vêtue d'une robe et d'un manteau ouvert et drapé sur les deux avant-bras. En outre, un voile mi-long est ramené en écharpe sur son épaule droite. Elle tient dans sa main droite un livre protégé par une couverture textile déployée devant celui-ci, le rabat de la couverture se nouant par deux cordons (en partie disparus) dont l'un sert de marque-page. La base circulaire, d'une typologie tout à fait inhabituelle pour cette époque, n'est qu'un élément rapporté mais soigneusement ajusté à la forme que dessine le bas de la robe. Dès 1903, Jean-Joseph Marquet de Vasselot a publié l'œuvre en proposant de façon convaincante de l'ancrer dans le sillage de sculptures de Michel Colombe et de ses successeurs, en lien notamment avec les Vertus du tombeau de François II de Bretagne et Marguerite de Foix à Nantes et avec la Vierge provenant du château d'Olivet aujourd'hui au Louvre.

P-Y L P

49. Deux sellettes de stalle ornées de miséricordes

Touraine, début du XVIe siècle
Bois
1. Fou recueillant l'urine d'une truie.
2. Pèlerin agenouillé devant un prie-Dieu ; inscription : « • $ M. $ GHESNEAU [ou CHESNEAU] $ » (le caractère « $ » étant mis ici pour une sorte de « S » à l'envers et servant de simple signe séparateur entre les mots).
H. 27 ; l. 60 ; pr. 17,5 cm (dimensions des deux sellettes)
Classé monument historique le 8 juin 1892

PROVENANCE :
Probablement l'abbaye de Fontaines-les-Blanches.

BIBLIOGRAPHIE :
Gabeau, 1899, p. 359 ; Kraus et Kraus, 1986, p. 206 ; Tournadre, 2000 (sur l'abbaye de Fontaines-les-Blanches, voir p. 226-237) ; Block, 2003, p. 77.

Pocé-sur-Cisse, église.

À Limeray, Noizay et Pocé-sur-Cisse, trois communes proches d'Amboise, se trouvent dispersées vingt-trois stalles considérées comme provenant de l'abbaye de Fontaines-les-Blanches (commune d'Autrèche), au moins depuis l'article d'Alfred Gabeau, à la fin du XIXe siècle. Cette fondation religieuse, d'abord à vocation érémitique puis rapidement transformée en abbaye cistercienne, a presque totalement disparu à la Révolution et son mobilier a été réparti dans les églises avoisinantes, comme il était alors de règle. On notera que les érudits bénédictins dom Martène et dom Durand n'ont pas cité les stalles lors de leur visite de l'abbatiale, au début du XVIIIe siècle, pas plus que les inventaires révolutionnaires (voir Troupeau, 2002), mais il s'agit d'omissions fréquentes et non significatives. En revanche, un procès-verbal de visite de 1713 mentionne vingt-cinq « formes » (stalles) de chaque côté du chœur des religieux (communication écrite de Franck Tournadre, que je remercie vivement). À Noizay, on notera que les stalles sont documentées comme provenant de Tours en 1792 (Block, 2003, p. 76), mais il peut s'agir d'une étape intermédiaire dans l'acheminement des œuvres, les triages révolutionnaires du patrimoine mobilier des églises étant normalement centralisés au chef-lieu des départements nouvellement créés. De ces cinquante stalles, il n'en subsiste que vingt-trois réparties entre les églises de Limeray (une), Noizay (seize) et Pocé-sur-Cisse (six). Même si nous ne connaissions pas l'origine commune probable de cet ensemble, dimensions, style et iconographie montrent que les trois groupes de stalles forment bien un tout cohérent. À titre d'exemple, deux miséricordes représentant chacune un prophète tenant un phylactère, conservées respectivement à Noizay et Pocé-sur-Cisse, se répondent parfaitement. Pour l'iconographie, les miséricordes et les appuie-main rassemblent tout le catalogue de motifs que l'on trouve couramment sur les stalles de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance : de simples décors, des figures d'apôtres ou de prophètes tenant des phylactères, des sujets satiriques, mettant en scène aussi bien la folie du monde réel qu'un univers fantastique et monstrueux, parfois des personnages réels de commanditaires. Les deux miséricordes ici exposées correspondent aux deux dernières catégories. Sur la première, un fou, caractérisé par son bonnet à oreilles d'âne (et son justaucorps découpé en zigzag), recueille l'urine d'une truie dans un pot dont il maintient le couvercle ouvert avec sa main droite (il tient par ailleurs le pot de la main gauche par l'intermédiaire d'un objet peu lisible aujourd'hui). La dimension scatologique de la scène la rapproche d'une miséricorde conservée à Noizay où un angelot urine tout en se gavant de raisin. Elaine C. Block a probablement raison de rapprocher la miséricorde de Pocé-sur-Cisse d'un thème antisémite présent surtout dans le domaine germanique, la « Judensau » (la truie

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page213

des Juifs), dont on connaît quelques exemples dans le répertoire des stalles. Mais il s'agit ici, à notre avis, à la fois d'une variante rare et non dirigée contre le peuple juif. En effet, alors que dans le motif de la « Judensau », on montre le plus souvent des Juifs en train de s'allaiter aux mamelles d'une truie, il existe des cas où on les voit également s'abreuver à son urine. Mais, à Pocé-sur-Cisse, rien n'indique que le fou représente un Juif. Il en existe au moins un autre exemple, de peu antérieur, dans une sculpture de l'hôtel de ville de Damme de 1465, appartenant peut-être à la catégorie des images infamantes (Shachar, 1974, p. 41 et pl. 38a). Dans la seconde miséricorde, un personnage est agenouillé devant un livre ouvert sur un prie-Dieu. Elaine C. Block y a vu un renard déguisé en religieux, sans doute trompée par le mauvais état du visage. Mais il s'agit bien d'un homme. Le bâton noueux qu'il tient sous son bras pourrait être assimilé à un bourdon et son vêtement semble être celui d'un pèlerin et non celui d'un religieux cistercien. Il n'est pas rare que des laïcs ou des clercs séculiers, ayant participé à la dépense des stalles d'un monastère, s'y fassent représenter. Une inscription contemporaine, située à gauche de la tête du personnage (autrefois lue « J. Chesneau », mais qui doit être comprise comme M. Chesneau ou plus vraisemblablement Ghesneau, comme le suggère Béatrice de Chancel-Bardelot), semble d'ailleurs bien le désigner à l'attention.

P-Y L P

50. Tête de femme

Dernier quart du XVe siècle (v. 1470-1480 ?)
Calcaire, traces de polychromie
H. 23 ; l. 15,5 ; ép. 17 cm

PROVENANCE :
Ancien couvent des Carmes de Nantes ; don de F. Mahaud en 1867.

BIBLIOGRAPHIE :
La Nicollière, 1867 ; Parenteau, 1869, p. 58 ; Lisle du Dreneuc, 1903, p. 364, n° 24 ; Costa, 1961, p. 58, n° 88 (fig.) ; Fribourg, 1972, p. 18-19, n° 25 (fig.) ; Prigent, 1991-1992, p. 140, n° 163 ; Flohic, 1999, p. 655 ; Eugène-Adrian, 2002, p. 42-43.

Nantes, musée Thomas Dobrée. Inv. 867-12-8.

Comme le saint Adrien (cat. 45), cette tête de femme fait partie des sculptures et fragments trouvés en 1863 ou 1864 à l'occasion d'excavations réalisées dans la cour de deux immeubles situés sur l'emprise de l'ancien couvent des Carmes de Nantes. Cette figure féminine porte une coiffe très riche et complexe : un premier bonnet fin est recouvert d'un bonnet brodé retombant sur les côtés et orné de deux plaques circulaires placées aux oreilles ; un turban enroulé recouvre le tout en un dessin exotique. Sans en être exactement semblable, cette coiffe fait écho, par sa richesse et sa complexité, aux atours de tête des Vertus du tombeau de François II et Marguerite de Foix et à d'autres œuvres des règnes de Charles VIII et de Louis XII. Son caractère volontairement complexe et exotique est possiblement chargé de marquer un éloignement temporel ou spatial et pourrait conduire à reconnaître dans cette figure une sibylle. Son identification pose cependant des problèmes à la lumière de nos connaissances sur la décoration sculptée du couvent des Carmes de Nantes. Outre le célèbre tombeau de Colombe, le chœur de l'église abritait en effet un autel monumental en marbre laissé inachevé par le maître tourangeau et terminé uniquement sous François Ier, puis démembré et perdu à la Révolution, mais cette figure féminine, en calcaire, ne saurait en être issue. Il faut en outre souligner la qualité assez secondaire de l'exécution de cette dernière, perceptible dans le rendu un peu sommaire des textures, la relative raideur du port de tête et la faible expressivité de son regard. Néanmoins, il a depuis longtemps été reconnu dans la structure générale de ce visage aux joues rondes et pleines, au front bombé et aux yeux amandins, une forte parenté avec la sculpture tourangelle et de la vallée de la Loire du dernier quart du XVe siècle et du début du siècle suivant. Vraisemblablement cette figure appartient-elle aux mêmes campagnes de décoration du couvent que le saint Adrien et doit-elle être datée de la décennie 1470.

J-M G

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page215

51. Deux Vertus du tombeau de François II
et Marguerite de Foix : la Force et la Prudence
Michel Colombe (vers 1430-vers 1514) (originaux)

Originaux : 1502-1507
Moulage : 1881-1882
Originaux : marbre
Moulage : plâtre
H. 170 ; l. 60 ; pr. 60 cm (la Prudence)
H. 175 ; l. 65 ; pr. 60 cm (la Force)

Provenance :
Originaux : réalisés à Tours ; montés dans le chœur de l'église du couvent des Carmes de Nantes avant 1507 ; démontés à la Révolution ; remontés en 1817 dans le transept sud de la cathédrale de Nantes. Moulages : commandés en 1881 sous le contrôle de Juste Lisch, architecte et inspecteur des Monuments historiques ; achevés en 1882 par le mouleur Granet ; installés au musée de Sculpture comparée jusqu'en 1937 puis installés dans la galerie Carlu devant l'hôtel Bernuy de Toulouse.

Bibliographie :
1) pour les moulages : Font-Réaulx, 2001 ;
2) pour le tombeau : Vitry, 1901, p. 395-407 ; Pradel, 1953, p. 44-55 ; Jestaz, 1988 ; Guillouët, 2013.

Originaux : Nantes, cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul.

Moulages : Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, musée des Monuments français.
Inv. : MOU 00513-03 (Prudence) et MOU 00513-04 (Force).

À la fin de 1498, alors qu'elle attend à Nantes l'arrivée de son futur époux Louis XII, Anne de Bretagne passe simultanément commande de trois tombeaux : celui des enfants de son premier mariage avec Charles VIII pour l'abbatiale Saint-Martin de Tours, celui de Charles VIII pour l'abbatiale de Saint-Denis et celui de François II de Bretagne et Marguerite de Foix, ses parents, pour le chœur de l'église du couvent des Carmes de Nantes. Dès décembre 1499, l'envoyé de la reine, Guillaume Bonino (Guillaume de Beaune selon Flaminia Bardati), est à Sarzana près de Carrare puis, en janvier 1500, à Florence accompagné de Jérôme de Fiesole pour faire l'acquisition des marbres blanc, noir et rouge destinés aux monuments. Les travaux ne commencent vraisemblablement que quelques mois plus tard en 1502 pour ne s'achever qu'en 1507 puisque, le 25 mai de cette année, le corps de Marguerite de Foix peut y être transféré.

La Prudence

Dans une lettre à Marguerite d'Autriche de 1511, le peintre Jean Perréal s'attribue une part importante et peut-être exagérée dans la conception et la maîtrise d'œuvre du tombeau nantais. C'est pourtant bien à Michel Colombe, ses « deux compaignons tailleurs d'imaiges » et aux deux « tailleurs de massonnerie antique italiens » (dont très vraisemblablement Jérôme Pacherot) qu'il convient d'attribuer le décor des pilastres et des niches de la cuve ornés de candélabres ou d'ornements en *schiacciato* et légers reliefs, ainsi que l'ensemble de la statuaire dont les quatre superbes représentations des vertus cardinales placées aux angles. Ces statues monumentales ont suscité bien des gloses ; on a, tour à tour, voulu reconnaître dans la figure de la Justice le portrait de la jeune reine ou dans celle de la Prudence celui du vieux sculpteur. Bien qu'elles appartiennent à un répertoire iconographique attendu à la fin du Moyen Âge, elles peuvent vraisemblablement être mises en relation avec *Les Lunettes des princes*, long poème de Jean Meschinot (1420/1422-1491), à la renommée alors considérable et précisément écrit en partie pour le duc François II. En effet, dans ce texte, les lunettes métaphoriques du prince vantées par Raison sont constituées des verres de Prudence et Justice, enchâssés dans la monture de Force, et sont maintenues par le clou de la Tempérance. Ces allégories se présentent avec une certaine surcharge d'attributs, légèrement préjudiciable à la clarté monumentale de l'œuvre : la Force casquée extrait un dragon d'une tour ; la Justice couronnée, armée d'un glaive où pend le bandeau qui lui ceignait les yeux, porte un livre orné d'une balance ; la Tempérance tient le mors de sa main droite et une horloge de la main gauche ; la Prudence à deux visages, foulant le serpent et ceinte d'une cordelière, est pourvue d'un compas et d'un miroir dans lequel elle se mire. Ces sculptures s'intègrent finalement assez mal à la structure du tombeau auquel elles ne sont

La Prudence

La Force

qu'adossées : la dalle de marbre noir vient simplement se loger dans de grossiers creusements ménagés dans leur dos mais elles pourraient être ôtées sans que la composition générale du monument n'en soit structurellement altérée. Ces sculptures illustrent surtout de manière frappante l'ultime manière et le plus bel art de Michel Colombe dont le tombeau est l'un des sommets. Une même attention portée à la vie intérieure des figures se retrouve dans toutes ces Vertus, aux atours de têtes souvent riches et complexes, mais elle est particulièrement sensible dans celle de la Prudence, dont la présence du corps sous le vêtement est rendue par un léger déhanchement. Plusieurs éléments témoignent de l'écho durable de ces figures, et notamment de la Prudence, chez les continuateurs de Colombe tels que Guillaume Regnault. On retrouve ainsi dans la Vierge d'Olivet du Louvre ce même ample front bombé, un dessin voisin des yeux comme des nattes de la coiffure encadrant le visage (sous des voiles légèrement différents), ainsi que la même posture de la tête légèrement penchée. Le « sentiment nouveau de la forme humaine » que Pierre Pradel, à la suite de Paul Vitry, reconnaissait dans ces sculptures s'illustre pleinement dans la silhouette de la Justice à la taille galbée et dans les très légers plis de son côté droit.

J-M G

52. Sainte Femme se rendant au tombeau

Touraine, vers 1510-1520
Albâtre
H. 68 ; l. 30 ; pr. 9 cm

Provenance :
Achat de la Société archéologique de Touraine, 1860 ; dépôt au musée des Beaux-Arts de Tours, 2009.

Bibliographie :
Palustre, 1871, n° 356 ; Pradel, 1953, p. 97 ; Corbineau, 1967, n° 83 ; Champion, 1998, p. 175.

Tours, prêt du conseil général d'Indre-et-Loire, collections de la Société archéologique de Touraine.
Inv. HG 860.018.0001.

La figure a été prélevée dans une plaque d'albâtre de belle qualité et de grande taille, dont le fond est semé de quelques plantes ; elle représente une élégante jeune femme, chaussée de fines sandales, les épaules couvertes d'un manteau, la tête protégée par une coiffure enturbannée et le cou dissimulé par une guimpe boutonnée. Portant au creux de son bras un pot d'aromates, fermé par un couvercle de tissu, elle a toujours été considérée comme la représentation d'une sainte femme se rendant au tombeau du Christ, le matin de Pâques. Par ses dimensions, par son caractère fragmentaire, par l'état de conservation de l'albâtre, cette sainte femme provient sans doute d'un retable en bas relief, analogue à celui, connu par les textes et sculpté en 1502 par Michel Colombe pour l'autel de l'église Saint-Saturnin de Tours. Il représentait la Dormition de la Vierge et a malheureusement été brisé en 1562, pendant les guerres de Religion.
Toutefois, la provenance de la sainte femme, vraisemblablement de Tours ou de la Touraine, ne peut pas être précisée en l'état actuel des sources connues. L'hypothèse qu'elle ait appartenu au décor de l'église des Minimes, établie dès le règne de Louis XI auprès du château du Plessis-lès-Tours, ne s'accorde guère avec ce que nous savons de la chronologie des travaux, ni avec l'histoire des destructions subies en 1562 par ce sanctuaire, reconstruit de 1630 à 1643 (Laurencin, 1995).
Les vêtements de cette sainte femme appellent des rapprochements avec des œuvres du début du XVIe siècle : sandales similaires à celles du saint Marc des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (BnF ms. lat. 9474, f° 24 v°), vêtements drapés autour du buste, un peu comme ceux de la Prudence au tombeau de François II à Nantes, ou ceux de saintes femmes peintes par Jean Bourdichon, atours de tête également attestés dans des enluminures de Jean Poyer. Aussi cette figure pourrait-elle être plus ancienne que ne le croyait Pierre Pradel, et se situer avant 1520, et non après les reliefs du tombeau des Poncher.

B C-B

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page219

53. La Vierge et l'Enfant

Guillaume Chaleveau (connu à Tours de 1514 à 1527)

1515-1516
Marbre
H. 115 ; l. 39 ; pr. 37 cm
Classé monument historique, liste de 1840

Bibliographie :
Chartraire, 1894 ; Vitry, 1901, p. 231, 472-473 ; Pradel, 1953, p. 104 ; Cailleaux, 1999, p. 153-156 ; Leproux, 2000.

Sens, cathédrale Saint-Étienne.

Dans la nef de la cathédrale de Sens, contre le troisième pilier nord, s'élève un autel dédié par l'archevêque Tristan de Salazar (1447-1519, archevêque de Sens à partir de 1474) à la mémoire de ses parents Jean de Salazar et Marguerite de La Trémoille. Ce monument bénéficie d'une documentation assez remarquable, réunie progressivement depuis la fin du XIXe siècle. Un dessin des albums Gaignières (BnF, Estampes, Réserve, Pe 6, f° 46) permet d'en connaître l'état sous l'Ancien Régime. Les archives départementales de l'Yonne ont livré dès 1894 l'acte de fondation de messes, daté de 1493, celui de la consécration de l'autel, en mai 1516 (voir en dernier lieu Cailleaux, 1999, p. 616, n° 2509), ainsi que le paiement aux ouvriers qui ont mis en place, sur la plate-forme voisine, les priants commémoratifs de Jean de Salazar et de son épouse. Plus récemment, Guy-Michel Leproux a retrouvé, aux Archives nationales, la commande des sculptures commémoratives, votives et funéraires passée par Tristan de Salazar en janvier 1514 auprès du sculpteur d'origine sénonaise Guillaume Chaleveau ; cet ensemble comportait le gisant du prélat, accompagné d'anges et d'un décor de micro-architectures (tombeau situé jadis dans le chœur de la cathédrale et détruit au XVIIIe siècle), les priants de ses parents (dont il ne subsiste que le torse masculin), une Vierge, un saint Jean et un saint Étienne pour les grandes niches du retable et huit prophètes ou sibylles pour les petites niches rythmant l'architecture flamboyante de ce même retable. Après la disparition précoce du saint Jean, aujourd'hui remplacé par un saint Savinien en pierre, légèrement plus petit, seuls la Vierge et le saint Étienne, en marbre, témoignent toujours de l'art de Guillaume Chaleveau.

Cette commande s'inscrit dans le contexte des relations d'affaires et des liens artistiques entre la région tourangelle et la métropole sénonaise. En effet, Tristan de Salazar, attaché à sa ville épiscopale, n'en était pas moins un fidèle serviteur des rois de France, de Louis XI à François Ier, et un proche du cardinal Georges d'Amboise (Cailleaux, 1999, p. 125-155 ; Tabbagh, 2009, p. 188-200). À ce titre, l'archevêque de Sens séjournait régulièrement à Blois ou à Tours. Le sculpteur auquel il passe commande, Guillaume Chaleveau, apparaît en 1523 comme associé de Guillaume Regnault, sculpteur établi à Tours et neveu de Michel Colombe, pour l'exécution du tombeau de Louis de Poncher et de Robine Legendre, jadis à Saint-Germain-l'Auxerrois et aujourd'hui au Louvre ; le frère de Louis de Poncher, Étienne, succéda à Tristan de Salazar sur le trône épiscopal de la ville.

La Vierge est particulièrement intéressante à analyser, dans la mesure où elle s'inscrit dans la série des statues mariales tourangelles, dont la plus ancienne semble être la Vierge d'Olivet. Cependant, plus que des prestigieuses Vierges d'Olivet, d'Écouen ou de la Bourgonnière, c'est de la Vierge tout récemment acquise par le musée des Beaux-Arts de Tours (cat. 56) que l'œuvre de Chaleveau est la plus proche, du moins par sa construction, et par le geste de l'Enfant, qui cherche à tirer un pan du fichu étalé sur les épaules de sa mère. Elle s'en distingue toutefois par la position plus naturelle des pieds, par un traitement plus subtil, détaillant les mèches de cheveux ondulés qui encadrent le visage marial, ajoutant un repli d'étoffe sur l'avant-bras droit de Marie, ou par le raffinement de la fleur de passementerie qui plisse le bas de sa surjupe. Les visages, également, se distinguent un peu de ceux des œuvres ligériennes, marquant peut-être le milieu artistique distinct dans lequel Chaleveau s'est formé.

B C-B

54. La Vierge et l'Enfant

Fin du premier tiers du XVIe siècle
Marbre, traces de polychromie et de dorure (yeux de la Vierge et de l'Enfant ; ceinture de ce dernier).
H. 172 ; l. 52 ; pr. 33 cm

PROVENANCE :
Probablement présente dans la chapelle du château d'Écouen ; saisie révolutionnaire ; probablement rapportée par la Commission des arts de Seine-et-Oise, et transportée à Versailles le 24 octobre 1793 ; Versailles, réserves du château ; mise en dépôt dans la sacristie de l'église Notre-Dame de Versailles le 13 octobre 1815, avec une attribution à Clodion ; réidentifiée par L. Courajod avant 1875 ; entrée au Louvre en 1890.

BIBLIOGRAPHIE :
Montaiglon, 1875-1876, 4e partie, p. 668-670 ; Courajod, 1890a ; Vitry, 1898 ; Vitry, 1901, p. 269 et 431-436 ; Aubert et Beaulieu, 1948, n° 178 ; Aubert et Beaulieu, 1950, n° 416 ; Pradel, 1953, p. 95-96 ; Gaborit, 1998, p. 656.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures. MR Sup. 447.

La Vierge et l'Enfant aujourd'hui au musée du Louvre et le groupe de l'Éducation de la Vierge par sainte Anne actuellement conservé à l'église parisienne de Saint-Leu-Saint-Gilles semblent avoir partagé une longue histoire commune. À la Révolution, les deux œuvres ont été saisies au château d'Écouen, où elles se trouvaient probablement à l'origine, et portées à Versailles. Leur sort a alors divergé, puisque la seconde était présentée dans les salles du musée spécial de l'École française, tandis que la première semble avoir été mise en réserve. L'Éducation de la Vierge fut d'ailleurs remarquée à plusieurs reprises. Transférée au musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, puis au château de Malmaison, on perd sa trace avant qu'elle ne réapparaisse à Paris. Quant au groupe de la Vierge et l'Enfant, des dépôts de Versailles, il est passé à l'église Notre-Dame de Versailles en 1815, sous le nom de Clodion. À la fin du siècle, Louis Courajod a rétabli son identité. Les deux œuvres ont aussi subi les aléas de la critique. Le groupe de l'Éducation de la Vierge a été attribué sans preuve à Jean Bullant, par le simple fait que celui-ci était l'architecte du château d'Écouen. En ce qui concerne la Vierge et l'Enfant, la même provenance a fait pencher la critique pour une date tardive, car le château n'a été commencé qu'en 1532 par le connétable Anne de Montmorency. Néanmoins, on a fait aussi remarquer que l'œuvre pourrait avoir été commandée par le père d'Anne, Guillaume de Montmorency († 1531), et transférée ensuite au château avec les collections familiales. On sait d'ailleurs que Guillaume de Montmorency possédait des rapports avec les « imagiers » Martin Claustre et Benoît Bomberault, héritiers de la manière de Michel Colombe, puisqu'ils eurent successivement la charge d'exécuter son tombeau vers 1524-1525. D'autre part, la fille de Guillaume de Montmorency était dame d'honneur d'Anne de Bretagne, ce qui pourrait avoir facilité le contact avec le milieu des artistes tourangeaux auxquels la reine avait fait fréquem-

ment appel. D'ailleurs, c'est avec les œuvres du neveu et proche collaborateur de Michel Colombe, Guillaume Regnault, que l'on a observé les liens les plus forts pour la Vierge provenant d'Écouen. Ainsi, la statue a toujours été considérée comme plus tardive (et légèrement inférieure en qualité) que la Vierge et l'Enfant provenant du château d'Olivet, également au musée du Louvre et attribuée à Guillaume Regnault. La Vierge d'Écouen possède effectivement de nombreuses relations avec celle d'Olivet, par son type (debout, elle porte l'Enfant, à demi nu, sur son bras droit), par son vêtement et par son style. Mais d'innombrables nuances sont l'indice d'une date probablement plus avancée, comme le drapé plus chiffonné du vêtement de l'Enfant. On notera enfin qu'il existe deux répliques de la Vierge d'Écouen, l'une à demi-grandeur à Mesland, l'autre de taille encore plus réduite et mutilée au musée de Moulins, ainsi qu'une Vierge d'un type assez proche au château de la Bourgonnière, preuve du succès de la composition. P-Y L P

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page223

55. La Vierge et l'Enfant

Touraine, fin du premier tiers du XVIe siècle
Marbre
H. 80 ; l. 28 ; pr. 28 cm
Classé monument historique le 20 octobre 1906

BIBLIOGRAPHIE :
Vitry, 1898 ; Vitry, 1901, p. 431-432 et 434-436 ; Pradel, 1953, p. 94-95 et 102-103 ; Lesueur, 1969, p. 233 ; Hénard, 1982.

EXPOSITIONS :
Londres, 1932a, nos 55, 977 ; Paris, 1937, no 1013 et pl. 122 ; Tours, 1952, no 101 ; Paris, 2010-2011, no 63.

Mesland (Loir-et-Cher), église Notre-Dame.

La Vierge de Mesland appartient à une série de sculptures mariales, dont la Vierge d'Olivet, aujourd'hui au Louvre, est peut-être la plus ancienne. Elle est étonnamment proche de la Vierge d'Écouen (cat. 54), également conservée au Louvre, au point qu'elle semble en constituer une réduction, à peu près à l'échelle de la moitié. Elle a été mise en relation avec le mécénat de l'abbé de Marmoutier, Mathieu Gautier (abbé de 1512 à 1537), car Mesland était une dépendance de la grande abbaye tourangelle.

L'existence d'une petite série de Vierges en marbre (Vierges d'Écouen, de Mesland, de la cathédrale de Sens), en albâtre (Vierge d'Olivet, Vierge d'Ivoy-le-Pré), en pierre (chapelle de la Bourgonnière, musée de Bourges, musée de Moulins) ou en bois (Meslay, en Loir-et-Cher), à des échelles variées, a été remarquée de longue date par les spécialistes de la sculpture du Val de Loire. Le plus souvent, elles portent l'Enfant sur le bras droit, mais à la Bourgonnière, à Sens et à Ivoy-le-Pré, c'est la main gauche de la Vierge qui le supporte. Le manteau replié de la Vierge forme presque toujours un arrondi, sous la taille maternelle, mais seules certaines statues présentent un pan en triangle, devant le corps de la Vierge : c'est le cas à Mesland, à Écouen, à Moulins et à la Bourgonnière. La silhouette de Marie reste, dans tous les cas, très stable, même si une jambe d'appui est parfois perceptible (en particulier pour la Vierge acéphale de Moulins). Seules les Vierges de Mesland et d'Écouen ont autour du cou un foulard roulé sur lui-même, aux deux pointes nouées. Mais toutes ont les yeux baissés, dans une calme méditation, tandis que l'Enfant est demi-nu, sauf à Bourges, où il est vêtu.

La diffusion de ces Vierges, des confins nantais au Bourbonnais et au Sénonais, a contribué à la formation de la notion de « sculpture ligérienne » et d'« art de la vallée de la Loire ». Elle témoigne de la circulation des œuvres, des modèles et des artistes dans la France des premières années du XVIe siècle et de la déclinaison toujours possible des formats et des matériaux, en fonction des destinations des œuvres, mais aussi des moyens financiers ou des goûts des commanditaires. La Vierge de la chapelle de la Bourgonnière et celle de l'autel de Tristan de Salazar, à Sens, sont les seules à se trouver toujours dans leur environnement et à leur emplacement d'origine, mais la Vierge de Mesland est peut-être aussi demeurée, depuis le XVIe siècle, dans le sanctuaire auquel elle était destinée.

B C-B

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page225

56. La Vierge et l'Enfant

Touraine, vers 1520
Albâtre, dorure moderne
(XIXe siècle ?)
H. 51 ; l. 16 ; pr. 11 cm

Provenance :
Provenant d'Ivoy-le-Pré, château de la Verrerie (Oizon, Cher), collection privée ; acquise en vente publique, Paris, Sotheby's, 6 avril 2011, n° 12.

Bibliographie :
Congrès archéologique de France, Orléans, 1930, p. 714 ; Pajot, 1938-1941, p. 169 ; Pradel, 1953, p. 85, 102 et p. 135, n. 296.

Tours, musée des Beaux-Arts. Inv. 2011.1.1.

La première attestation connue de l'existence de cette statuette est un dessin du sculpteur et érudit berrichon Jules Dumoutet (1815-1880 – voir De Kepper, 2000-2001), ainsi légendé : « Vierge d'Ivoy-le-Pré, en albâtre, moitié de grandeur. Jules Dumoutet, 20 avril 1859 » (Bourges, bibliothèque municipale, fonds Dumoutet, ms. 446, pièce 225). Il est d'ailleurs possible que Jules Dumoutet ait exercé son activité de sculpteur sur l'œuvre, en particulier en remodelant la tête de l'Enfant et en restaurant les accidents (bras gauche de l'Enfant et globe, un pan du voile de la Vierge, de nombreux détails des plis de son manteau).

Paul Vitry a ensuite attiré l'attention sur la Vierge d'Ivoy-le-Pré au moment du Congrès archéologique de France tenu à Orléans en 1930, la rapprochant de la Vierge d'Olivet. Elle appartient en effet à un groupe de huit Vierges à l'Enfant, créées en Val de Loire, et pour certaines à Tours, durant le premier tiers du XVIe siècle (cat. 54). Parmi ces sculptures, par son agencement général, elle ressemble surtout à la Vierge de l'autel de Tristan Salazar, à la cathédrale de Sens (cat. 53) : Enfant tenu sur le bras gauche et tirant, de sa main gauche, un morceau d'un fichu étalé sur les épaules de sa mère. Toutefois, les vêtements et leur rendu sont très simplifiés, par rapport à la virtuosité de la Vierge sénonaise. Le visage de Marie est austère ; son pied droit est reporté sur le côté, de façon quelque peu illogique.

L'une des plus petites de cette série de sculptures mariales, avec la statuette en pierre conservée au musée du Berry à Bourges, cette sculpture n'est plus liée, depuis longtemps, à son emplacement d'origine ; Jules Dumoutet ne précise d'ailleurs pas si elle se trouvait dans l'église d'Ivoy-le-Pré, comme le supposent Solange Pajot ou Pierre Pradel, ou ailleurs sur le territoire de la commune, par exemple dans un château. Quoi qu'il en soit, la petite Vierge a

par la suite, pendant plus d'un siècle, appartenu aux collections réunies au château de la Verrerie par la famille de Vogüé. Achetée au début d'avril 2011 par le musée des Beaux-Arts de Tours, elle y est le reflet, à la fois grave et intime, de ses sœurs conservées au musée du Louvre, à la Bourgonnière et, surtout, à la cathédrale de Sens.

B C-B

57. La Vierge et l'Enfant

Val de Loire, deuxième quart du XVIe siècle
Terre cuite
H. 80 ; l. 26 ; pr. 26 cm

PROVENANCE :
Provient de l'ancien cimetière, avenue Gambetta à Blois ; entrée au musée vers 1869-1870.

BIBLIOGRAPHIE :
Cat. Blois [1869-1872], p. 59, n° 48 ; cat. Blois [1882], p. 60 n° 598 ; cat. Blois, 1888, p. 75, n° 690 ; Vitry, 1901, p. 486 ; Vitry et Brière, 1911, I, pl. LXXV, n° 9 ; Lesueur, 1947, p. 39 ; Pradel, 1953, p. 140, n. 365 ; Vergnet-Ruiz, 1959, p. 26 ; Guignard, 1987 ; Thépaut, 1994, p. 119 ; Champion, 1998, p. 174-1975 ; Crépin-Leblond, 2003, p. 50-51.

EXPOSITIONS :
Tours, 1952, p. 74, n° 102 ; Tours et Angers, 1975, n° 51.

Blois, Château-musée de Blois. Inv. 869-35-1.

La Vierge est modelée dans une terre claire, de forte épaisseur. La terre cuite, matériau familier pour les artistes italiens au XVe siècle, est employée en France, particulièrement en Touraine, dès les premières années du XVIe siècle (Vierge du château de La Carte, apôtres de Gaillon, bustes de La Péraudière, cat. 7, médaillons de l'hôtel Lallemant à Bourges…), avant de rencontrer un vif succès dans tout l'ouest de la France de la fin du XVIe siècle au XVIIIe siècle. La terre cuite est mise en œuvre durant la première moitié du XVIe siècle par des artistes d'origine italienne (les Juste, Guido Mazzoni), mais aussi par des Français, tel Nicolas Baschet, sculpteur tourangeau, qui reçoit commande, en 1519, d'une Vierge, accompagnée d'un priant et de plusieurs médaillons de terre cuite, « étoffés et peints d'or et d'azur », (Grandmaison, 1879). La Vierge de Blois, plus petite que celle commandée à Nicolas Baschet (environ 1 mètre de haut), relevait probablement de la commande privée. Elle était certainement polychromée, mais n'en a pas conservé de trace, hormis des restes ténus de préparation blanche. L'œuvre a été restaurée vers 1960 (correspondance entre le musée de Blois et le musée du Louvre à ce sujet en 1958) et par la suite en 1969 : des cassures, situées en particulier dans le bas, ont alors été réparées au plâtre, et des plaques métalliques maintenues par de la résine sont venues renforcer des zones fragiles.

Chaussée de fines sandales, drapée dans un vêtement aux plis souples, adoptant en particulier la retombée de la robe, blousant à la ceinture selon la mode italienne, et une jupe fendue, la Vierge porte une coiffure raffinée, les cheveux tressés et réunis sur le sommet de la tête étant maintenus par un bandeau noué sur la nuque. Si le schéma général est encore celui de la Vierge d'Écouen (cat. 54), la souplesse des plis et certains détails, comme la forme du décolleté ou la facture des manches sur les avant-bras, sont les indices d'une datation dans le deuxième quart

du XVIe siècle, perpétuant la tradition de la sculpture en Touraine vers 1500, tout en l'infléchissant. Le visage de Marie, d'une grande noblesse, est plus idéalisé que celui de certaines figures féminines datant de la première décennie du XVIe siècle, par Michel Colombe et ses émules.

La provenance de la sculpture n'est en rien précise ; les anciens catalogues du musée de Blois indiquent qu'elle a été trouvée dans le cimetière de l'avenue Gambetta à Blois, en fonction de 1806 à 1850 environ, précédé par un couvent de Capucins établi sous Henri III et suivi par la chocolaterie Poulain. Cela ne permet pas de la mettre en relation avec une chapelle, un sanctuaire ou un décor contemporain. B C-B

58. Vierge à l'Enfant

Val de Loire, vers 1520
Statuette, albâtre
H. 25 ; l. 14 ; pr. 10 cm
Inscription sous le socle : « Lescolle 1515 »

Provenance :
Vente Paris, hôtel Drouot, 4 mars 1977, n° 8 ; Alain Moatti, Paris ; arrêté en douane et acquis par le musée de Nantes, 1985.

Bibliographie :
Catalogue de vente, hôtel Drouot, 4 mars 1977 ; Delpeuch, 1981, n° 19, p. 11.

Exposition :
Paris, 1985, n° 35

Nantes, musée Thomas Dobrée. 985.1.1.

Lors de la vente publique où l'œuvre apparut, en 1977, elle était attribuée à Jean Goujon et, selon une tradition orale rapportée par les vendeurs, elle aurait été donnée par Marie de Médicis aux religieuses bénédictines de la congrégation Notre-Dame du Calvaire dont le couvent fut créé par la reine mère en 1620 près de son palais du Luxembourg et la première pierre posée par elle-même en 1625. Lors du départ de la communauté pour Lacapelle-Marival (Lot), le 22 juin 1842, la supérieure du couvent l'aurait offerte à l'avocat Nau qui la légua à son confrère Mérigot-Rochefort. On peut éventuellement rapprocher cette tradition de la mission que Marie de Médicis confia en 1613 au sculpteur Pierre Franqueville d'aller expertiser une statue « rare et eslabourée » conservée à « Bellefille » près du Mans et qu'elle avait « quasi la volonté de la prendre si je scavois qu'elle en fut digne, comme on me le dict ».

Après la vente de 1977, la statuette fut remarquée à Troyes et assez mal analysée comme une œuvre troyenne de 1545, signée Decolle, attribuée au sculpteur Janet Collet, sculpteur troyen connu de 1534 à 1564, et mise en relation avec l'atelier dit de Saint-Léger – dont la consistance est désormais contestée.

La facture délicate et incisive, le canon encore court, le hanchement discret, le visage idéalisé au grand front bombé et aux paupières adoucies, ne sont pas pour rappeler les productions des suiveurs de Michel Colombe. Mais le costume exagère la recherche d'élégance et de préciosité : manchettes à volants, ceinture nouée en nœud flottant, plis multiples et moelleux, longues mèches frisées prises sous un petit bonnet.

Il était plus convaincant de rapprocher la Vierge du groupe encore imprécis des statuettes raffinées du premier quart du XVIe siècle, comme des deux figurines de Vertus subsistantes du tombeau de Louis de Poncher et Robine Legendre, pour lequel s'associent Guillaume Regnault et Guillaume Chaleveau en novembre 1523. Érigé dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, le tombeau est actuellement au Louvre. Commandé à deux sculpteurs de Tours par la famille tourangelle des Poncher, le monument est des plus représentatifs de l'art de Tours : Regnault ayant travaillé avec Michel Colombe et Chaleveau – récemment réhabilité par M. Guy-Michel Leproux – ayant eu un rôle important dans la diffusion de son style, en particulier au tombeau de Tristan de Salazar et de ses parents à Sens, commandé en 1514.

La statuette est aussi proche d'autres figures exécutées pour des soubassements de tombeaux qui connurent une brève fortune au début du XVIe siècle : tombeau de Louis de Blanchefort (mort en 1505) à Ferrières (Loiret), dont les Vertus ont un canon plus court ; tombeau de Renée d'Orléans-Longueville (morte en 1515) aux Célestins de Paris (musée du Louvre) ; tombeau de Charlotte d'Albret à La Motte-Feuilly (Indre) exécuté par Martin Cloître en 1521, dont les Vertus sont d'un relief plus plat ; tombeau du maréchal de La Palisse (mort en 1525), actuellement au musée Calvet d'Avignon.

Plus précisément, la statuette du musée de Nantes s'apparente à un groupe de petites figures de Vierge à l'Enfant en albâtre, de qualités différentes, de tailles diverses, mais où les détails iconographiques sont similaires, conservées au Louvre (ancienne collection Sauvageot, OA 205) et à Drucat (Somme ; déposée au trésor de la cathédrale d'Amiens). La Vierge est généralement coiffée d'un petit bonnet, qui laisse flotter sur le dos de longues mèches ondulées. Sa robe est retenue à la ceinture par un nœud noué. Elle retient de la main droite son manteau qui passe sur les jambes en tablier et revient se nouer par un gros repli en forme de bouchon à senestre. La Vierge de Nantes est la plus belle : les détails sont incisés

avec finesse, le mouvement de *contrapposto* est dynamique ; l'Enfant potelé et joueur tend le bras droit vers un oiseau posé sur le bras de sa mère. La finesse des mains, l'élégance des détails, la science de la composition ne se retrouvent pas dans les deux autres statuettes qui semblent en découler. Celle du Louvre, assez usée, est moins détaillée, même si la position de l'Enfant tendrement endormi sur l'épaule de sa mère qui le regarde a plus d'expression. Celle de Drucat, abusivement affublée d'une signature « Goujon », est plus grande, plus raide, et sa chevelure traitée de façon plus mécanique descend en boucles schématiques sur le dos, alors qu'au revers de la Vierge de Nantes, les cheveux ondulés sont en partie cachés par un manteau moelleux.

On peut considérer cette lignée de statuettes, issues peut-être d'un modèle commun, comme l'aboutissement dans un style précieux des créations plus naturalistes de l'atelier de Michel Colombe. Certains détails en sont directement issus, comme celui de la chevelure ondulée en longues mèches qui se déploie au revers de la Vierge du château de La Carte. Mais des variations plus minutieuses, plus dynamiques, mêlées de tendresse et de raffinement, éliminent la sobriété au profit de la préciosité.

Par la suite, des sculpteurs vont reprendre le type vestimentaire (replis de la robe sur le ventre ceinte par un nœud noué ; manteau en tablier retenu par un repli en bouchon) et le geste du bas droit retenant le manteau. Ainsi à l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Préval (Sarthe), une statue en terre cuite atteste d'une continuité tardive et schématique.

G B-B

tours5_p174_229_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:53 Page229

59. Vierge à l'Enfant

Val de Loire, vers 1520
Statuette, albâtre
H. 43 ; l. 18 ; pr. 12 cm
Classé monument historique le 12 mars 1907

Bibliographie :
Moussé, p. 588-589

Sainte-Maure-de-Touraine (Indre-et-Loire), église

Considérée comme une œuvre italianisante, la statuette de l'église de Sainte-Maure est pourtant une production du Val de Loire et s'apparente au groupe issu de la statuette du musée de Nantes (cat. 58). Elle s'en rapproche par le choix de l'albâtre – assez fréquent dans la région, comme en témoigne la Vierge d'Olivet (musée du Louvre) – et par le traitement précieux. On y retrouve certains détails d'attitude de la Vierge de Nantes, tels que la main droite retenant le manteau et le léger *contrapposto*. Les détails vestimentaires sont aussi recherchés, comme le repli de la robe sur le ventre ou la coiffure élaborée, sans que l'artiste ait retenu le nœud noué ou l'attache du manteau formant une sorte de bouchon de tissu. L'attitude de l'Enfant qui passe le bras autour du cou de sa mère est rare ; il montre une démonstration d'affection pleine de tendresse, très originale. De facture plus simple que la Vierge de Nantes, la Vierge de Sainte-Maure a un visage assez dur, peut-être attribuable à une retaille successive à un dommage.

G B-B

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page230

La peinture
et les arts graphiques

Jean Bourdichon, *Vierge de l'Annonciation*, cat. 72c

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page231

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page232

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page233

La peinture à Tours
après Jean Fouquet[1]

Pascale Charron

Comme pour toute la peinture produite dans le royaume de France à l'extrême fin du xve et au début du xvie siècle, notre connaissance de la peinture tourangelle repose avant tout sur les manuscrits enluminés. Ce bilan tient au fait que les panneaux étaient encore à cette période des objets de commandes exceptionnelles qui ont de surcroît pratiquement tous disparu, à l'instar des vitraux qui constituaient également des œuvres picturales à part entière. La réapparition du *Diptyque de la Vierge en oraison et du Christ bénissant* et leur entrée au musée des Beaux-Arts de Tours en 2007[2] comme celle, en 2011, de la *Vierge en oraison* dite de Riga, désormais conservée dans la collection Sam Fogg de Londres[3], demeurent, pour cette raison, des événements exceptionnels. Sont également fort rares les panneaux de vitraux attestés comme tourangeaux encore en place (Notre-Dame La Riche ; Saint-Venant de Ballan ; Saint-Martin de Monnaie) ou désormais déplacés (chapelle du château de La Carte, actuellement vitraux Kinsky, cat. 9 ; Tête de saint Jean, cat. 69) qui ne correspondent qu'à un petit fragment de la production du temps. Certaines de ces œuvres ne peuvent d'ailleurs être situées et datées que grâce à l'analyse des relations qu'elles entretiennent avec la peinture sur manuscrit qui *a contrario* offre au chercheur une abondance d'images.

Les très nombreux *codices* conservés, liés à la ville de Tours, permettent d'étudier et de saisir les processus de commandes, de création comme de diffusion des images au sein d'une société où le livre demeure un bien rare et précieux. Au sein de ce large corpus, les livres d'heures, véritables « best-sellers » du Moyen Âge tardif, offrent en raison de leur contenu textuel et de leur fonction dévotionnelle de nombreux indices de localisation et de datation. Organisé autour de l'office de la Vierge et rassemblant une série de textes essentiels (calendrier, fragments des Évangiles, psaumes de la pénitence, office des morts, litanies des saints et suffrages), le livre d'heures destiné aux laïcs est, dans sa forme comme dans son contenu, indépendant des directives de l'Église[4]. Cette liberté permet aux commanditaires et aux acheteurs de choisir son aspect comme sa composition et parfois de le personnaliser plus encore en y ajoutant des prières, des offices et des marques de possession de toutes sortes : portraits individuels ou familiaux, armoiries, etc. (*Heures de Charles de Martigny*, cat. 17 ; *Heures de Jean de La Rue et de Perrine Le Fuzelier*, cat. 98). La destination du

Jean Fouquet, *La Crucifixion*, feuillet du livre d'heures d'Étienne Chevalier, Chantilly, musée Condé. Ms 71, f° 17

calendrier, qui peut être distinguée par la mention, parmi les grands saints de l'Église, de saints plus spécifiquement fêtés dans le diocèse dans lequel réside le propriétaire, est également un indice important (sans être pour autant déterminant). Il permet de relier avec certitude certains manuscrits au milieu tourangeau et plus particulièrement ceux pour lesquels la mention de la fête de saint Gatien au 18 décembre est accompagnée de celle de la translation de ses reliques au 2 mai. Aux côtés de ces ouvrages, les livres liturgiques (missels, pontificaux) donnent aussi, suivant la version de leurs prières, des indications permettant d'en situer l'usage (*Missel de la cathédrale de Tours*, cat. 16 ; *Missel de Saint-Martin de Tours*, cat. 19 ; *Missel de Guillaume Lallemant*, cat. 110). Les textes littéraires, rares dans le corpus présenté ici, sont parfois pris dans des réseaux de diffusion limités à des cercles princier et nobiliaire également signifiants (*Description des douze Césars*, cat. 109). D'autres aspects, comme l'écriture dans laquelle une main peut être reconnue, comme c'est le cas des manuscrits copiés par le scribe Jean Dubreuil (cat. 60, 61, 73, 76), ou des habitudes locales, à l'instar de la touche de jaune ajoutée aux petites capitales repérées par Isabelle Delaunay[5] dans de nombreux livres copiés à Tours, demeurent dans ce contexte des éléments à considérer avec attention. Tous ces indices révèlent l'importance de la prise en compte par le chercheur des manuscrits selon leur contenu textuel et leur aspect matériel avant même qu'il ne songe à se consacrer à l'analyse de leurs particularités stylistiques. Cependant, les volumes ne possédant aucune trace lisible d'identification ou de localisation demeurent les plus nombreux et les feuillets détachés apparaissent, au sein de ce dossier, encore plus complexes à situer (*Ravissement de sainte Madeleine*, cat. 83). Des restitutions sont parfois possibles, comme le montre le remarquable exemple des *Heures de Louis XII* dont onze folios, sur les quinze aujourd'hui dispersés à travers le monde, sont réunis à l'occasion de cette exposition (cat. 72).

Il est également à regretter que les archives soient d'un très faible secours pour l'identification des œuvres, tant la possibilité de rétablir le lien entre les deux demeure rarissime. Ainsi, le mandement d'Anne de Bretagne, daté du 13 mars 1508 (n.s.), ordonnant le paiement à Jean Bourdichon de 600 écus pour avoir « richement et sumptueusement historié et enlumyné une grans heures » (cat. 1), attesté comme se rapportant au fameux livre d'heures conservé à la Bibliothèque nationale de France (*Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, Paris, BnF, ms. lat. 9474), est-il, pour la production tourangelle, un *unicum*. La mise en rapport du paiement par la souveraine en 1497 à Jean Poyer de 153 livres pour « unes petites heures [...] a l'usaige de Romme » avec le feuillet conservé à Philadelphie et attribué au peintre tourangeau est quant à elle hypothétique, bien que considérée comme très probable[6] (cat. 2).

Parmi la communauté des artistes actifs à Tours autour de 1500, Jean Bourdichon et Jean Poyer sont les seuls peintres aujourd'hui identifiés avec

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page235

Vierge à l'Enfant et commanditaire présenté par saint Pierre, Livre d'heures à l'usage de Rome, cat. 100, f°s 132 v°-133

certitude. Les autres maîtres demeurent encore dans l'anonymat et sont traditionnellement désignés par des noms de convention[7]. La fortune critique des deux hommes est très contrastée puisque si le talent de Jean Poyer est célébré par les humanistes de son temps[8], son œuvre comme son nom sont demeurés longtemps dans l'ombre[9] et sa redécouverte est due en très grande partie à l'étude de François Avril publiée à l'occasion de l'exposition parisienne de 1993[10]. À l'inverse, Jean Bourdichon semble inconnu des mêmes auteurs, ou du moins ne pas entrer dans le panorama de la création artistique qu'ils souhaitent dresser, mais son œuvre est documentée et reconnue depuis le XIXe siècle[11]. Une même dichotomie semble présider à l'évaluation de leurs œuvres. Poyer est considéré comme un artiste particulièrement inventif, ses liens avec l'Italie lui ayant permis très tôt de pratiquer, sur le territoire français, un vocabulaire relevant d'un proto-maniérisme et son inventivité iconographique ayant ouvert sur une diffusion de motifs jusque dans le milieu parisien. La place prise par cet artiste dans l'ouvrage de Frédéric Elsig en 2004, *La Peinture en France au XVe siècle*, ou dans la grande exposition consacrée en 2010 aux arts en France en 1500[12] fait écho au rôle supérieur qui lui est accordé par les spécialistes de l'enluminure depuis 1993. Jean Bourdichon, célébré comme l'un des artistes les plus importants de son siècle par Louis Courajod ou Émile Mâle, a très vite été déprécié et considéré comme la version affadie et parfois mièvre du « grand » Fouquet[13]. La « suavité » et la « douceur harmonieuse » de ses œuvres sont ainsi pour Jean Porcher le signe de la faiblesse de son style[14]. Sans doute est-ce pour cette raison que seulement

deux monographies lui ont été consacrées à ce jour[15], alors que les ouvrages dédiés à l'œuvre de Jean Fouquet se sont multipliés. Les œuvres présentées ici[16] et l'étude proposée dans ce catalogue par Nicholas Herman (p. 247) permettent de réévaluer la place de Jean Bourdichon dans son siècle et de rompre avec un certain discours dépréciatif ne correspondant pas au statut du peintre à son époque. Formé au contact de l'œuvre de Fouquet, cet artiste polyvalent n'a pas été au service de quatre rois par hasard. Son œuvre révèle une grande maîtrise de l'art de la composition et la robuste stature des personnages comme leur impassibilité procurent aux images une indéniable puissance dévotionnelle. Dans ce contexte, les rares figurations de la souffrance comme de la tristesse sont d'autant plus frappantes, le visage du Christ de douleur, celui de la Vierge évanouie au pied de la Croix ou les corps tordus des saints martyrs des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (f° 177 v°) suscitent un fort sentiment d'empathie. C'est cette même démarche qui lui fait favoriser la composition en « dramatic close-up » et l'amène parfois à faire surgir les personnages hors de leur cadre, les faisant ainsi pénétrer dans l'espace du fidèle (*Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f° 227 v° ; *Heures de Louis XII*, Édimbourg, National Library of Scotland, ms. 8999). La précision du dessin, maîtrisé des premiers aux derniers plans de ses enluminures, qu'accompagnent la fermeté des volumes et la douceur du modelé des visages, ont été considérés le plus souvent comme l'expression d'une joliesse un peu mièvre alors que tout ce processus formel amène le dévot à la délectation esthétique qui demeure, à la fin du Moyen Âge, l'une des fonctions essentielles de l'image. C'est en effet par la beauté des œuvres humaines que se révèle la magnificence de la création divine. De cette manière, Bourdichon répond parfaitement à ce qu'attendent ses commanditaires, ainsi qu'à la culture religieuse et visuelle de son époque.

L'importance de l'art de Jean Bourdichon comme de celui de Jean Poyer dans le milieu tourangeau est confirmée par l'impact qu'ont eu leurs œuvres sur leurs contemporains. Formés au contact de Jean Fouquet, ils ont servi de relais à la génération suivante en reprenant une partie de son vocabulaire et de ses procédés techniques. Leurs œuvres ont également servi de sources iconographique et formelle à leurs contemporains. Le terme « influence » sous lequel ce type de phénomène artistique est le plus souvent classé n'est cependant pas opérant, voire s'avère réducteur pour arriver à en comprendre la complexité. De fait, comme l'expose Michael Baxandall dans son ouvrage *Patterns of Intention* en 1985, cette notion « inverse la relation actif-passif vécue historiquement[17] ». L'étude des œuvres prouve en effet clairement que c'est l'artiste agissant sur son œuvre qui est le moteur de la création et non pas celui pris comme modèle. La passivité qu'induit la notion d'influence pour celui qui la subit est à l'inverse de la dynamique, des contraintes ou des motivations qui président aux choix d'un artiste pris dans des réseaux de commande et

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page237

de production. Cette distinction théorique n'est pas vaine, nous semble-t-il, pour permettre de comprendre pourquoi un très grand nombre de manuscrits sont classés autour de Fouquet, de Poyer ou de Bourdichon sans être toutefois de leurs mains et pour quelle raison les analyses proposées ici, plus que d'influence, parlent d'emprunts, de citations, de reprises, de variantes, d'adaptation, d'inspiration, de répertoire, de tradition, etc. Il s'agit de mieux pouvoir préciser les processus de création ou du moins de permettre d'élargir la réflexion à leur sujet[18].

La question de l'atelier est bien évidemment au cœur de ce dossier, tant cette appellation est utilisée pour qualifier des œuvres dépendantes du style d'un artiste sans toutefois qu'elles puissent lui être attribuées. Ce terme bute sur le fait que nous ne savons à peu près rien sur l'organisation des ateliers des peintres et enlumineurs tourangeaux à cette période[19]. Cette terminologie camoufle donc le plus souvent le lien que l'on devine entre le maître identifié et la main anonyme qui apparaît au travers des images, comme la proximité de leurs vocabulaires formel, technique et iconographique. Ainsi en est-il ici des *Heures de Bourbon-Vendôme* (cat. 60) ou des *Heures Le Bigot* (cat. 61) qui dénotent pour le premier l'intervention de maîtres formés au contact direct de Jean Fouquet et pour le second une familiarité si forte avec son vocabulaire qu'elle induit un même cadre d'apprentissage ou de création. Cependant, il est impossible d'aller plus loin dans l'analyse en raison de l'absence de données sur l'atelier de Jean Fouquet. La mention de ses deux fils Louis et François comme peintres par Jean Brèche en 1556[20] a conduit François Avril à considérer l'un ou l'autre comme étant l'artiste travaillant à ses côtés et l'auteur des images du *Des cas des nobles hommes et femmes* de Boccace conservé à Munich[21]. Le caractère de cette attribution demeure cependant hypothétique en l'absence de mention d'archives concernant ces deux hommes comme de la composition de l'atelier de Jean Fouquet en général. Celui-ci est toujours mentionné seul, aucun « compaignon » ou « valet » ne semblant venir le seconder dans sa tâche. Ce silence a conduit à l'hypothèse inverse sous la plume de Stephen Clancy qui fait de Fouquet un artiste sans atelier, intervenant en quelque sorte en « free lance » dans des projets de toutes sortes, dont il n'est en général pas le maître d'œuvre[22]. Cette vision s'oppose cependant à ce que les œuvres de ses contemporains laissent deviner. Au-delà de la reprise d'une grande partie de ses compositions, la connaissance que possède Jean Bourdichon de ses procédés techniques, comme l'a montré l'étude scientifique menée sur les deux œuvres à l'occasion de l'exposition des feuillets des *Heures de Louis XII*[23], ne peut se

Jean Bourdichon, *L'Arrestation du Christ*, feuillet du livre d'heures de Montserrat – cat. 39, f° 35

comprendre que dans le cadre d'un apprentissage au sein même de son atelier. Jean Fouquet a donc bien formé des apprentis, devenus pour certains des maîtres reconnus, à l'instar de son successeur dans la fonction de peintre du roi.

Si l'on s'en tient aux seuls documents d'archives, les ateliers de Jean Bourdichon ou de Jean Poyer, comme bien évidemment ceux des artistes anonymes que sont encore les Maîtres du missel de Yale, des missels della Rovere[24] ou de Claude de France, nous échappent totalement[25]. L'étude des œuvres met en évidence des degrés de proximité stylistique entre chacune d'entre elles permettant tout d'abord de distinguer les productions autographes de celles provenant d'autres mains. Elle permet également de discerner les caractéristiques de la peinture tourangelle au tournant du XVIe siècle. L'impact de l'œuvre de Fouquet se fait encore fortement sentir par l'amplification de la monumentalité des compositions comme par la reprise de certains de ses motifs. Ce procédé, qui va de la copie à la variation sur thème en passant par la citation, est certes en lien avec la connaissance, parfois indirecte, que les artistes comme les commanditaires ont de son œuvre mais aussi avec les habitudes de réappropriation si chères à la période médiévale. Ainsi, les nombreuses reprises que fait Bourdichon à l'œuvre de celui qui fut son maître (reprises qui lui ont d'ailleurs été reprochées par la critique) relèvent non seulement de sa formation mais certainement aussi de la continuité dans laquelle le place sa fonction de peintre du roi. Le statut de la citation dans la société médiévale est bien connu pour les domaines littéraire ou musical, elle vient ponctuer les œuvres en signalant aux récepteurs la culture de l'artiste mais aussi en leur montrant qu'il se place dans une forme artistique située dans une continuité historique. Bourdichon, mais également des artistes moins novateurs et moins prestigieux comme les Maîtres du missel de Yale, de Jean Charpentier ou des Heures de Jean Boudet ne font pas autre chose en reprenant des éléments du vocabulaire de Jean Fouquet et en les articulant avec d'autres motifs plus personnels.

Rejoignant cette terminologie fouquettienne désormais assimilée, d'autres références viennent nourrir le style des artistes dès les années 1480. Le contact direct avec l'Italie tel qu'ont pu le vivre Jean Poyer ou le Maître des missels della Rovere a permis d'irriguer le milieu tourangeau avec de nouvelles formes que les enlumineurs dans leur ensemble ont reçues et pratiquées à des degrés divers. Il va s'agir, pour ces artistes, non seulement de reprendre des motifs à l'antique, venant structurer le plus souvent les encadrements et les fonds d'architecture, mais également d'emprunter des motifs, à l'instar de la Vierge évanouie du *Retable de Loches* (cat. 62) que Poyer reprend à Mantegna et, de manière plus générale, de moduler leur style au regard des œuvres transalpines ou de celles pouvant leur servir de relais. L'identité de la peinture tourangelle résulte de ces croisements, comme le montre parfaitement le Maître de Claude de France qui clôt la

période présentée ici (p. 263). Son œuvre, actuellement en pleine redécouverte, combine avec bonheur les terminologies picturales de Poyer et de Bourdichon et sa connaissance des œuvres italiennes. La fin de sa production, et le prolongement de celle-ci à travers l'atelier des *Heures de 1520*, marque une nette inflexion vers les formes maniéristes proches de celles du groupe d'artistes parisiens travaillant autour de Noël Bellemare[26].

Tours demeure, jusque dans les premières décennies du XVIe siècle, le lieu du royaume où les membres de la cour se fournissent en produits de luxe[27] et cette réputation semble avoir eu un impact important sur la production et la diffusion de la peinture tourangelle hors les murs de la ville. La présence royale, malgré sa tendance à s'effacer au tournant du siècle, a su créer les conditions favorables à une émulation entre commanditaires. Après les membres de la cour, l'élite tourangelle, les grandes familles et « honorables hommes[28] » sont les principaux patrons des artistes qu'ils emploient à la production d'œuvres destinées à marquer leur rang et à assurer la continuité de la mémoire familiale. Si les rapports qu'ils entretiennent avec les peintres nous sont inconnus, les très nombreuses déclinaisons des styles de Fouquet, Poyer, Bourdichon, du Maître de Claude de France et de bien d'autres peintres que contiennent leurs manuscrits relèvent avant tout de ce besoin de répétition du goût du prince et de l'élite nobiliaire. La possession d'œuvres d'art constitue l'un des marqueurs hiérarchiques essentiels au sein de la société du temps et leur style comme leur « façon » dénotent l'identité sociale de leur propriétaire.

La diffusion de l'art tourangeau à travers la reprise des œuvres des peintres, à la fois dans le Val de Loire et dans le milieu parisien, est désormais bien connue et l'exposition permet de revenir sur certains exemples montrant l'existence de ce type de contamination et de transferts formels. Ce phénomène, qui est le prolongement d'un processus déjà actif durant l'activité de Fouquet, est sans doute à mettre en relation, pour la période qui nous intéresse, avec la réputation de la ville comme pourvoyeuse de produits rares et précieux. Le rappel en 1488 par François Robertet, à la fin des *Antiquités judaïques* (Paris, BnF, ms. fr. 247), du fait qu'une partie de l'œuvre ait été réalisée par « le bon paintre et enlumineur du Roy Loys XIe, Jehan Foucquet, *natif de Tours* » renvoie très certainement à cette volonté de surenchérir sur la préciosité de l'œuvre en mentionnant son origine géographique. Le phénomène de « marque » de qualité, bien connu par ailleurs en Flandres pour la tapisserie, se traduit ici par des citations formelles et stylistiques qui donnent aux œuvres un cachet prestigieux. Le savoir-faire des artistes tourangeaux, dont l'écho est notable jusqu'à Nantes pour les œuvres d'orfèvrerie[29], est aussi reconnu pour la peinture. La reprise dans le milieu parisien des images de Jean Poyer par l'enlumineur et imprimeur Jean Pichore comme l'ajout d'images tourangelles dans certains manuscrits, ou bien encore la mixité de certains volumes réalisés entre les deux capitales, montrent la volonté des commanditaires de voir apparaître au

sein de leurs livres des images rappelant cette production. Si les liens avec Bourges sont d'une autre nature, la proximité géographique permettant une mobilité des artistes et des manuscrits dont la complexité demeure encore pour certains cas difficile à saisir, la demande des commanditaires relève certainement des mêmes processus. La production tourangelle s'éteint en douceur après 1530. La continuité de son impact sur la peinture parisienne au cours des décennies qui suivent prouve à nouveau, s'il est nécessaire, qu'elle constitue l'un des jalons essentiels de l'histoire de la peinture au royaume de France à l'orée de la modernité.

---

1. Ce texte est le fruit de séances de travail avec Pierre-Gilles Girault. Si les mots sont les miens, les idées comme les hypothèses sont les nôtres.
2. Dominique Thiébault, « Trésors nationaux et œuvres d'intérêt patrimonial majeur », *La Revue des musées de France-Revue du Louvre*, 2008, n° 2, p. 28-29 ; Danielle Oger, « L'art à Tours entre Moyen Âge et Renaissance : une nouvelle salle », *La Revue des musées de France - Revue du Louvre*, 2010, n° 1, p. 6-8 ; cat. 31.
3. Susie Nash et Nicholas Herman, « Jean Bourdichon, Virgin in Prayer », dans S. Nash (dir.), *Late Medieval Panel Paintings. Materials, Methods, Meanings*, Londres, 2011, p. 226-233.
4. Roger S. Wieck, *Times Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life*, New York, Baltimore, 1988.
5. Isabelle Delaunay, « Le peintre des Heures à l'usage de Rome », conférence du 21 mai 1996 (étude inédite, dossier de la BM de Tours, ms. 2283) ; cat. 107.
6. Hypothèse avancée par Roger S. Wieck (*The Hours of Henry VIII. A Renaissance Masterpiece by Jean Poyet*, New York, 2000, p. 27-29, p. 191).
7. Le Maître des missels della Rovere est en passe d'être identifié sous le nom de Jacopo Ravaldi, voir Valérie Guéant, p. 258-260. Au sujet de l'anonymat des artistes, se reporter à l'étude très éclairante de Philippe Lorentz, « Les "maîtres" anonymes : des noms provisoires faits pour durer », Perspective. La revue de l'INHA, 2007, 1, p. 129-207.
8. Jean Lemaire de Belges, *La Plainte du désiré*, 1509 ; Jean Pèlerin Viator, *De artificiali perspectiva*, 1521 ; Jean Brèche, *De verborum et rerum significatione*, 1556, voir Mara Hofmann, p. 243-248.
9. La publication de textes d'archives depuis la fin du XIXe siècle avait fait apparaître son nom sans cependant que son œuvre puisse être identifiée, Dominique Thiébaut, « Jean Poyer », *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogue d'exposition, musée du Louvre, 27 février-17 mai 2004, p. 162-172.
10. François Avril et Nicole Reynaud, *Les Manuscrits à peintures en France (1440-1520)*, Paris, 1993, p. 306-318.
11. Parmi les auteurs ayant publié sur Jean Bourdichon au tournant du XXe siècle, il faut citer Émile Mâle, Léopold Delisle, Fred de Mély ou le comte Paul Durrieu.
12. *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance*, catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2010. Il faut également signaler la monographie de Mara Hofmann (2004) comme les publications de Roger S. Wieck à son sujet : *Jean Poyet: Artist to the Court of Renaissance France* et *The Hours of Henry VIII*, publiés tous les deux à New York en 2000.
13. « Son livre d'heures d'Anne de Bretagne n'a pas l'envolée qui fait les grands artistes ; l'esprit manque, la composition languit, c'est encore du Jean Fouquet, moins l'imagination et la belle ordonnance », Henri Bouchot, *Les Primitifs français (1292-1500)*, Paris, 1904, p. 301 ; « Déjà dans les tableaux de Jean Bourdichon, les grandes qualités de l'esthétique de Fouquet, ampleur et simplicité, sont absentes ou affadies : les contours sont grêles et enferment des chairs vides de poids, les plis se divisent et se compliquent. [...] Après les effigies souveraines, il introduit le portrait français dans l'atmosphère de la cour, le marque d'une mollesse mondaine et féminine », Charles Sterling (sous le pseudonyme de Charles Jacques), *Les Peintres du Moyen Âge*, Paris, 1941, p. 42.

14. « Il a porté à la perfection la technique de Fouquet sans rien garder de sa magie secrète, il a profité des audaces de Colombe en les dépouillant de tout ce qu'elles avaient de violent ; sur tous ses tableaux s'étendent une suavité, une douceur harmonieuse où rien ne choque, mais où en revanche, rien n'accroche », Jean Porcher, *L'Art au Val de Loire de Jean Fouquet à Jean Clouet (1450-1540)*, catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts de Tours, 9 juillet-30 septembre 1952, p. 35-36.
15. David MacGibbon, *Jean Bourdichon. A Court Painter of the Fifteenth Century*, Glasgow, 1933 ; Raymond Limousin, *Jean Bourdichon, peintre et enlumineur, son atelier et son école*, Lyon, 1954. Nicholas Herman mène actuellement des recherches doctorales sur ce peintre.
16. Malgré l'absence des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* présentées à Paris en 2011 qui, pour des raisons de conservation, ne pouvaient être exposées ici. Le manuscrit est numérisé dans son intégralité sur le site du département des Manuscrits de la BnF : http://mandragore.bnf.fr
17. Michael Baxandall, *Patterns of Intention*, Yale University, 1985 (trad. française : *Formes de l'intention, sur l'explication historique des tableaux*, Paris, 1991, p. 106).
18. « Lorsqu'on pense en termes d'influence, on perd une bonne partie de ces nuances, et l'analyse s'appauvrit faute de moyens », Michael Baxandall, *op. cit.*, note 17, p. 107. Cet avertissement est repris et développé par Jean-Marie Guillouët dans « Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval », *Histoire de l'art*, n° 64, avril 2009, p. 21.
19. Nous renvoyons au texte de Pierre-Gilles Girault dans ce catalogue, p. 121.
20. « *Inter pictores Joannes Foucquettus, atque ejusdem filii Ludoicus et Franciscus* » (Parmi les peintres, il y a Jean Fouquet et ses fils Louis et François), cité par François Avril, *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XVe siècle*, Paris, 2003, p. 422.
21. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 6 ; *idem*, p. 18-28.
22. Stephen Clancy, « Artisti in bottega, artisti senza bottega. Il caso di Jean Fouquet », dans Roberto Cassanelli (dir.), *La Bottega dell'artista : tra Medioevo e Rinascimento*, Milan, 1998, p. 109-130 (trad. française, « Fouquet », R. Cassanelli [dir.], *Ateliers de la Renaissance*, Paris, 1998, p. 109-130).
23. Nancy Turner, « The Manuscript Painting Techniques of Jean Bourdichon », dans Thomas Kren et Mark Evans, *A Masterpiece Reconstructed, The Hours of Louis XII*, Los Angeles, 2006, p. 63-79.
24. Valérie Guéant propose de l'identifier à l'artiste actif à Rome Jacopo Ravaldi, p. 258-260.
25. Une seule mention est connue pour Jean Bourdichon qui est dit accompagné de « son compaignon de son mestier » lors de la réalisation du tabernacle de la chapelle du château du Plessis ; Comptes de l'hôtel de Louis XI (1478-1481), publiés par David MacGibbon, *op. cit.*, note 15, p. 135.
26. Guy-Michel Leproux, « Un peintre anversois à Paris sous le règne de François Ier, Noël Bellemare », *Cahiers de la Rotonde*, 1998, n° 20, p. 125-154.
27. Bernard Chevalier, *Tours ville royale (1356-1520)*, Chambray-lès-Tours, 1983, p. 183 et texte de B. Chevalier dans ce catalogue, p. 20.
28. *Idem*, p. 261.
29. « En ung coffre, de la faczon de Tours, rond et fort, que feu Messire Tanneguy Duchastel fist tenir [venir ?] de Tours, pour mectre les riches bagues de ladite tresorerie », Stéphane de la Nicollière, « Description du chapeau ducal, de l'épée de parement, de la nef de table, et d'un grand nombre de bijoux du trésor des ducs de Bretagne d'après des titres originaux et inédits », *Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure*, I, 1859, p. 436, cité par Frédéric Tixier, « Des orfèvres aux pelletiers : prolégomènes à l'étude du commerce de luxe à Nantes à la fin du Moyen Âge », dans Nicolas Faucherre et Jean-Marie Guillouët (dir.), *Nantes flamboyante (1380-1530)*, actes du colloque international, Société archéologique et historique de Nantes, université de Nantes, Institut national d'histoire de l'art, 24-26 novembre 2011, à paraître.

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page242

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page243

Jean Poyer

(documenté de 1465 à 1498 ; † av. 1504)

Mara Hofmann

Jean Poyer, mentionné dans les archives comme enlumineur à Tours, à la fin du XVe siècle, au service de la reine Anne de Bretagne, est cité par trois auteurs, Jean Lemaire de Belges, Jean Pèlerin Viator et Jean Brèche, à côté des artistes les plus célèbres de son temps comme Jean Fouquet, Jan Van Eyck, Albrecht Dürer ou Michel-Ange. Cela ne lui a pas évité de tomber dans l'oubli et l'on ne connaît à ce jour aucune œuvre documentée de sa main. L'histoire de l'art l'a redécouvert au milieu du XIXe siècle mais on écrivait alors son nom *Poyet*, erreur que les archives conduisent désormais à corriger. Une longue controverse s'est alors développée autour d'un mandement en sa faveur, daté de 1497, pour un petit livre d'heures commandé par Anne de Bretagne que l'on voulait identifier avec les *Grandes Heures* de la reine (Paris, BnF, ms. lat. 9474). Pourtant dès 1880, André Steyert avait reconnu qu'un mandement adressé à Jean Bourdichon en 1508 concernait ce dernier manuscrit. Dans la période qui suivit, on tenta à plusieurs reprises de relier hypothétiquement le nom de Poyer à des œuvres anonymes de grande qualité, mais ces propositions n'emportèrent pas l'adhésion.

Dans les années 1970, François Avril réussit à regrouper, par une analyse stylistique, des miniatures d'un peintre tourangeau de la suite de Fouquet, d'une qualité si extraordinaire qu'il propose d'en attribuer la paternité à Jean Poyer. John Plummer ajoute à l'œuvre ainsi constitué quelques manuscrits et fait connaître ce peintre à l'occasion de l'exposition « The Last Flowering » organisée à New York en 1982. Le public français le découvre lors de l'exposition « Quand la peinture était dans les livres » à la Bibliothèque nationale en 1993-1994.

Pierre-Gilles Girault en 1995, en montrant que Jean Lemaire de Belges, dans son poème allégorique *La Plainte du désiré* composé en 1504, le cite parmi les artistes défunts, met en doute cette identification puisque l'œuvre qu'on lui attribuait paraissait se poursuivre jusqu'aux années 1515-1520. On peut toutefois se demander pourquoi un artiste aussi remarquable n'aurait pas pu introduire avant 1500 des innovations majeures dans la peinture française, qui n'auraient fait école que dans les années suivantes. Des découvertes récentes sont venues confirmer cette hypothèse : Frédéric Elsig (2002) a pu attribuer à Jean Poyer un triptyque de sainte Madeleine, actuellement démembré, conservé en Franche-

Jean Poyer, *Charles VIII présenté par Marie Madeleine, en prière devant le Christ ressuscité*, New York, The Pierpont Morgan Library. Ms M250, f° 14

Comté. Malgré les tendances maniéristes qu'il présente, François Avril a montré de manière convaincante que son commanditaire était Jean IV de Chalon, décédé en 1502, et – contrairement à son point de vue antérieur – a ainsi accepté une datation précoce pour les œuvres, jugées jusque-là plus tardives, attribuées à Poyer.

Les premières œuvres de Poyer connues – le retable de la chartreuse du Liget (cat. 62) peint en 1485 pour le prieur Jean Béraud et un livre d'heures enluminé vers la même date pour un membre de la famille Briçonnet (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78) – montrent des compositions monumentales et révèlent une connaissance directe de l'Italie du Nord, particulièrement d'Andrea Mantegna. La plupart des œuvres attribuées à Poyer datent des années 1490 à 1500 et sont marquées par une manière plus légère. Un livre d'heures peint pour la famille Ladore (cat. Tenschert, V, n° 27), ainsi qu'un recueil contenant le *Secret des secrets* et le *Bréviaire des nobles* (Paris, BnF, n.a.fr. 18145) (cat. 63), probablement destiné au jeune roi Charles VIII, peuvent être datés vers 1490. Un petit livre de prières (New York, Pierpont Morgan Library, M.50) exécuté pour Anne de Bretagne contient, dans les bordures, les lettres du prénom de la reine ainsi que son portrait. En tête d'un livre d'heures d'un tout autre style (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.250), Poyer a peint un diptyque comportant le portrait de Charles VIII présenté au Christ par sainte Marie Madeleine, en face d'une page héraldique (p. 242). Le double écu comme roi de France et roi de Sicile et de Jérusalem permet une datation vers 1494-1495, avant la défaite du roi en Italie en juillet 1496. Un exemplaire de l'*Exposition sur le symbole des apôtres* de l'évêque Pierre Louis de Valtan est également dédié à Charles VIII (Londres, British Library, ms. Add. 35320). Malgré une date d'exécution similaire, le diptyque est marqué par des personnages allongés au modelé raffiné, tandis que les apôtres apparaissent plutôt trapus et d'une exécution moins dense. Cette différence de traitement montre clairement que Poyer varie son style selon le format et le sujet. Une autre copie de l'*Exposition sur le symbole des apôtres* a été commandée par Louis XII pour Isabelle la Catholique en 1500 (cat. Tenschert, II, n° 57). Vers la fin du XVe siècle, Poyer exécuta un grand nombre de livres d'heures. Les *Heures du Tilliot* (cat. 66) se rapprochent stylistiquement des *Heures Branicki* (cat. 67) et d'autres fragments comme deux miniatures d'un calendrier (Lyon, Anaf, 10 fév. 2008, lot 39), un feuillet avec le bas de page représentant la Vierge et les apôtres qui faisait sans doute partie d'une Ascension du Christ (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay Cutting Z 10a), ainsi qu'un fragment avec la Pentecôte, provenant sans doute d'un missel (Paris, autrefois Pierre Berès). Un feuillet avec la pietà, conservé à Philadelphie, de très petit format (Free Library, ms. Lewis M.11.15a) est sans doute à identifier avec les *Petites Heures* payées par Anne de Bretagne en 1497 (cat. 2). Vers 1497-1498 il peignit une partie des miniatures d'un livre d'heures pour Jean Lallemant l'Aîné, aujourd'hui démembré

(cat. 65), en collaboration avec le Maître de Boèce et le Maître de Morgan 85, qui est sans doute à identifier avec Jean Pichore. Les *Heures dites de Marie d'Angleterre* (Lyon, bibliothèque municipale, ms. 1558) ont été probablement commandées par Louis XII à l'occasion de son mariage avec Anne de Bretagne en janvier 1499, avant qu'il en fasse don à son épouse suivante, Marie d'Angleterre, qui les céda à son tour à son frère Henri VIII en 1530. En expérimentant des mises en page originales, il peint les *Heures Petau* (Paris, Drouot, 8 avril 2011, lot 547) et un autre livre d'heures à Copenhague (Kongelige Bibliotek, ms. Thott 541, 4°), illustrés de miniatures placées au milieu du feuillet que des évidements de format identique aménagés dans les pages de texte permettent de voir quand on feuillette les manuscrits. Un livre d'heures de tout petit format réalisé en camaïeu de bruns, en grande partie en collaboration avec son atelier, se trouve à Baltimore (Walters Art Gallery, ms. W.430). Les *Heures Heineman dites d'Henri VIII* de la Pierpont Morgan Library constituent l'œuvre la plus monumentale de Poyer (cat. 111). La *Chronique martinienne* de Sébastien Mamerot (Copenhague, Kongelige Bibliotek, ms. Thott 430, 2°), commande parisienne à laquelle Poyer contribue avec son atelier par l'exécution de grandes miniatures, est l'un des rares exemples de l'illustration de textes profanes. De la fin du xve siècle datent également une série de dessins rehaussés à l'aquarelle (cat. 70-71) et des vitraux commandés par Jacques de Beaune pour lesquels Poyer fournit les modèles (cat. 9 et 69).

Jean Poyer, *Armes des royaumes de France et de Naples*, New York, The Pierpont Morgan Library. Ms M250, f° 13 v°

La fin de la carrière de Poyer est marquée par des œuvres de style protomaniériste, peut-être postérieures à un second voyage en Italie du Nord accompli vers 1500. De cette période datent le *Missel de Guillaume Lallemant*, illustré en collaboration avec le Maître de Spencer 6 (cat. 110), un feuillet isolé figurant la Cène conservé à Kingston Lacy (Grande-Bretagne, National Trust) et un livre d'heures se trouvant à Baltimore (Walters Art Gallery, ms. W.295) que Poyer exécuta avec un membre de son atelier également responsable de l'illustration d'un diurnal à l'usage de Tours (Paris, BnF, ms. lat. 762). Ce dernier continua le style de Poyer dans une manière plus italianisante au sein d'un livre d'heures en collaboration avec le Maître de Claude de France (Londres, British Library, ms. Add. 35315). Un chef-d'œuvre tardif de Jean Poyer est le *Triptyque de la Madeleine*, récemment découvert et peint pour Jean IV de Chalon, mort en 1502 (cat. 68).

La plus grande partie de la production de l'atelier de Poyer reflète son style de la dernière décennie du xve siècle. Les deux membres les plus féconds de l'atelier sont le peintre des heures dans lesquelles on a proposé de déchiffrer la signature *Johannes de Tours* (Christie's, Londres, 26 juin 1991, lot 19,

Jean Poyer, *Le Mauvais Riche tourmenté en enfer*, détail d'un feuillet des Heures du Tilliot, Londres, British Library. Ms Yates Thompson 5, f° 70 v°

et cat. Tenschert, V, n° 28), dont provient un feuillet conservé à Cleveland (Museum of Art, 24.426), et l'auteur des *Heures Morgan 388* (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.388). Leur intervention est reconnaissable dans une grande partie des manuscrits entièrement peints par l'atelier (Hofmann, 2004).

Jean Poyer est déjà mentionné en 1465 pour avoir exécuté des peintures héraldiques. Ce n'est pourtant que vingt ans plus tard que se situent ses premières œuvres caractéristiques. En 1453, un certain Mathelin Pohier peint un étendard et un décor héraldique pour le portail de Saint-Étienne à Tours, tandis que sa femme est payée en 1455 « pour la frange d'un estandart ». Le nom de Jean Poyer se trouve également sous la forme *Pohier* dans des documents de 1465 et 1498, de sorte qu'il faut probablement reconnaître Mathelin et sa femme pour ses parents. La première mention du peintre comme artiste indépendant en 1465 suggère une date de naissance vers 1445. Il est donc probable qu'il ait commencé sa formation chez son père. Pour identifier les œuvres de jeunesse de Poyer, il convient de les rechercher dans le cercle le plus proche de Fouquet qui domine alors la peinture tourangelle. Un livre d'heures à l'usage de Rome (Paris, BnF, ms. lat. 13305), si l'on accepte sa datation vers 1465-1470, pourrait donner une idée du jeune Poyer, profondément marqué par l'art de Fouquet, mais en même temps plus indépendant que ses suiveurs les plus proches.

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page247

Jean Bourdichon
(vers 1457-vers 1521)

Nicholas Herman

Peintre et enlumineur actif à Tours qui servit successivement Louis XI, Charles VIII, Louis XII et François Ier, Jean Bourdichon fut parmi les principaux continuateurs de Fouquet et de loin le plus apprécié dans le milieu royal, à en juger par la splendeur de ses œuvres conservées. Sa production, amplement attestée par les comptes royaux, est d'une grande variété et comprend des peintures de chevalet sacrées et profanes, de la polychromie de sculptures, du décor héraldique d'armures et d'enseignes militaires et navales, et l'élaboration de patrons pour des monnaies, de l'orfèvrerie, des plans de villes, des accessoires liturgiques, des vitraux et des « tentes et pavillons ». Malgré cette virtuosité, la grande majorité de ses œuvres, souvent de caractère éphémère, n'a pas survécu. En revanche, la survivance de sa production en tant qu'enlumineur, quoique mal attestée dans les documents, est vaste. Cependant, sûrement en raison de sa distance avec les cercles humanistes, il ne figure pas parmi les artistes loués par la critique contemporaine, à savoir les érudits Jean Pèlerin Viator et Jean Lemaire de Belges. Ainsi la reconstitution de sa carrière, largement opérée sur des bases stylistiques et non sans controverses, a seulement été possible par la publication en 1880 d'une quittance de 600 écus d'or délivrée à Blois en 1507-1508 (cat. 1) qui l'identifie comme le peintre des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (Paris, BnF, ms. lat. 9474), chef-d'œuvre de l'enluminure française de la Renaissance et pierre de touche de toute attribution.

Bien que ses origines soient inconnues, Bourdichon réside à Tours pendant toute sa vie professionnelle. Il y possède une maison rue de la Serpe et loue des métairies à Sapaillé sur la rive droite de la Loire et à Fondettes, d'où il peint une vue de la ville pour le triptyque de Naples (Certosa di San Martino). Son apprentissage se déroule au milieu des années 1470 dans l'atelier de Fouquet, aux côtés du Maître du Boccace de Munich, avec qui il exécute plusieurs manuscrits à caractère historique (*Antiquités judaïques,* Paris, BnF, ms. NAF 21013 ; *Tite-Live de Versailles,* BnF, ms. fr. 273-274 ; *Tite-Live de Rochechouart*, BnF, ms. fr. 20071 ; et probablement *Le Jouvencel*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, ms. Blank. 137). Le diptyque du musée des Beaux-Arts de Tours (cat. 31) pourrait également être le fruit d'une telle collaboration. Entre-temps, il semble avoir produit des miniatures pour des livres d'heures dits « commerciaux » dans la tradition

fouquettienne, dont le cat. 73 Getty ms. 6 est un bon exemple. Tout en assimilant la vision spatiale de ses prédécesseurs, il se distingue précocement par l'extrême fini de ses compositions et l'usage abondant de fins rehauts d'or. Son nom apparaît pour la première fois dans les quittances royales en 1479 (n.s.), au moment où il travaille à la décoration intérieure de la résidence de Louis XI au Plessis-du-Parc, ayant déjà auprès de lui un « campaignon de son mestier ». On retrouve parmi les actes notariés de Tours, autre grande source d'information documentaire, une mention de 1481 le qualifiant d'« enlumineur et varlet de chambre du Roy », position obtenue à la suite de la disparition de Fouquet. Muni de cette charge, il entreprend plusieurs missions, dressant un plan des fortifications de la ville de Caudebec sur cinq parchemins (perdu) et rendant visite au roi à Thouars, lors d'une maladie.

Peu après la mort de Louis XI en 1483, il participe aux préparatifs des funérailles de Charlotte de Savoie. L'année suivante, il prépare une quarantaine de blasons pour l'assemblée des chevaliers de l'ordre de Saint-Michel et planifie l'itinéraire de l'entrée de Charles VIII à Paris. Durant la minorité de ce dernier, il semble avoir travaillé plus largement pour des prélats et proches de la cour, tels que les évêques d'Albi (*Missel de Louis d'Amboise*, Naples, Biblioteca Nazionale, ms. I B 21) et d'Elne (*Heures de Charles de Martigny*, dépecées, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, ms. M. 2A-B cat. 17 ; Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay Cutting, ms. Fr. 4-6), et probablement de Langres (*Heures dites de Jean Bourgeois*, vraisemblablement de Jean III d'Amboise, Innsbruck, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, ms. Cod. 281). Il peint deux « histoires » pour Charles d'Angoulême, père du futur François Ier, ainsi qu'une paire de miniatures pour Antoine, Grand Bâtard de Bourgogne, réhabilité en 1485 (vente Sotheby's, Londres, 6 décembre 1983, lot 25) et des meubles pour la jeune promise de Charles VIII, Marguerite d'Autriche. Lors de l'annexion de la Bretagne en 1491, il dessine le château de Nantes et fournit une série de peintures pour sa chapelle, aujourd'hui disparue. Cette même année, le roi offre à son peintre un atelier muni d'un escabeau dans l'enclos du Plessis-du-Parc. Bourdichon jouit alors d'un accès privilégié à la bibliothèque royale, comme en témoignent ses additions héraldiques à un somptueux livre d'heures flamand (*La Flora,* Naples, Biblioteca Nazionale, ms. I B 51, f° 2 v°) et une copie ancienne du *Pèlerinage de la vie humaine* (Paris, BnF, ms. fr. 823, frontispice). Les *Heures dites de Charles VIII* (cat. 35) doivent dater de cette même époque.

Le règne de Louis XII marque l'apogée de la carrière de l'artiste. À la suite de l'avènement du roi en 1498, il peint pour le souverain un somptueux livre d'heures (cat. 72) (aujourd'hui dépecé ; Kren et Evans, 2005). Signe de sa faveur et conformément au souhait de son prédécesseur, Louis XII offrira des dots pour le mariage des filles de Bourdichon. Entre 1501 et 1504, le peintre se met à la disposition de Frédéric d'Aragon, souverain

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page249

Jean Bourdichon, feuillet des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits. Ms lat. 9474 f° 3

Jean Bourdichon, *Ecce homo* – cat. 39, f° 45

déchu de Naples exilé à Tours, fournissant des miniatures pour un livre d'heures orné de bordures à l'antique faites par l'artiste qui a accompagné Frédéric en France, Giovanni Todeschino (Paris, BnF, ms. lat. 10532). Cette expérience interculturelle, tout comme sa rencontre quelques années auparavant avec le manuscrit de *La Flora*, a profondément marqué la seconde moitié de la carrière de Bourdichon ; les influences à la fois flamandes et cisalpines perdureront. Simultanément, Bourdichon semble avoir travaillé pour d'autres exilés aragonais, produisant un livre d'heures pour Ippolita d'Aragon (cat. 39), ainsi que le triptyque conservé à Naples, rare exemple de peinture sur panneau attribuée à l'artiste. Avant 1508, comme l'atteste la fameuse quittance (cat. 1), il a « mys et employé grant temps » à l'élaboration des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, avec ses cinquante splendides miniatures de pleine page et ses trois cent trente-sept marges botaniques, chacune représentant une espèce unique (y compris une gourde du Nouveau Monde) identifiée en latin et en français. Cette formule connaît un succès considérable, comme en témoignent les emprunts directs de l'artiste (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.732 ; Waddesdon Manor, collection Rothschild, ms. 20) mais aussi ceux de ses suiveurs, notamment le Maître de Claude de France. Par la suite, Bourdichon travaille à des miniatures également ornées de cadres architecturaux italianisants, comme dans le *Missel de Jacques de Beaune* (Paris, BnF, ms. lat. 886) et les *Heures de Boston* (Isabella Stewart Gardner Museum, ms. 6.T.1). N'ayant probablement jamais visité l'Italie, Bourdichon est néanmoins impliqué dans la production de propagande pour les campagnes transalpines. Déjà en 1494 il participe à la décoration d'un navire pour le voyage du comte d'Angoulême à Naples. Durant la quatrième guerre d'Italie (1508-1513), il illustre deux brefs textes à caractère politique : un discours allégorique écrit par le poète de cour Jean Marot intitulé *Le Voyage de Gênes* (Paris, BnF, ms. fr. 5091) et les *Épîtres des poètes royaux*, une compilation de dialogues fictifs entre le roi et la reine (Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, ms. Fr. f° v° XIV, 8). Son talent pour l'allégorie se manifeste également dans les *Quatre États de la société* (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, ms. Mn. Mas. 90-93), énigmatique série de quatre miniatures évoquant sauvagerie, pauvreté, bourgeoisie et noblesse. Confirmant son statut de familier de la cour, il est le premier témoin cité lors du procès

de canonisation de saint François de Paule en 1513, religieux ermite qui vécut à proximité du Plessis sous le règne de Louis XI. Qualifié de « *civis turonensis* », le peintre dit avoir environ cinquante-sept ans, d'où le calcul, tout à fait crédible, de sa date de naissance.

Bien que le début du règne de François Ier soit davantage réputé pour l'arrivée de Léonard en France et l'apparition de Jean Clouet, Bourdichon continue de toucher des gages comme valet de la garde-robe du roi, mentionné en tête de la liste des officiers et domestiques durant les années 1515-1520. En 1519 (n.s.), il est payé par le roi à nouveau pour un livre d'heures orné « de très riches fleurs, arbres et vignettes », probablement une réplique des *Grandes Heures* à l'instar du ms. M.732 de la Morgan Library. C'est pendant cette période que Bourdichon est appelé à créer les trois exemplaires de la *Description des douze Césars* (cat. 109). Opuscules ayant sans doute servi de cadeaux diplomatiques, ceux-ci étaient probablement liés aux circonstances de son dernier travail documenté, la décoration du pavillon central du camp français lors de l'entrevue entre François Ier et Henri VIII d'Angleterre au Camp du Drap d'or, en juin 1520. Un acte notarié de juillet 1521 mentionne déjà sa fille, Françoise, en tant qu'héritière. Bourdichon ne semble pas avoir eu de fils, ce qui laisse supposer que son atelier fut légué à un associé, probablement le Maître de Claude de France.

Malgré sa position au plus près du pouvoir royal, sa longue vie et l'abondance de son œuvre, Bourdichon demeure un artiste à la réputation mitigée. Sa carrière n'a pas fait l'objet d'une étude exhaustive depuis plus d'un demi-siècle et les connaissances reposent en majeure partie sur les découvertes du XIXe siècle. Si la critique moderne s'accorde sur la paternité de ses chefs-d'œuvre et les contours généraux de sa vie, elle hésite par ignorance à le placer parmi les grands innovateurs de son temps, ses images étant trop souvent jugées conventionnelles ou répétitives. La surabondance d'attributions et une méconnaissance des pratiques de son atelier tendent à diluer sa contribution importante au renouveau pictural de son temps. Plus qu'un simple trait d'union entre Fouquet et Clouet, Bourdichon fut l'un des principaux inventeurs d'un nouveau langage visuel monarchique.

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page252

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page253

Quelques propositions
sur Bourdichon dessinateur

François Avril

Lorsqu'on parcourt le très riche dossier documentaire commodément rassemblé par David MacGibbon sur Jean Bourdichon[1], on est frappé par le nombre de fois où reviennent les mots « pourtraire », « pourtraitures » ou encore « patrons », autant de termes suggérant que l'artiste eut une assez intense activité de dessinateur. Une activité bien attestée pour d'autres artistes contemporains, artistes de cour comme lui, tels Jean Poyer et Jean Perréal, alors qu'aucune œuvre dessinée n'a été mise, à ce jour, au compte de l'enlumineur tourangeau, si l'on excepte les trois portraits au crayon du musée de l'Ermitage, dont l'attribution est des plus controversées[2].

Il me semble pourtant possible de regrouper autour de Bourdichon une série d'œuvres graphiques dont le style peut être rapproché assez aisément, par-delà la différence de technique, de ses œuvres peintes. Pour la plupart, ces dessins appartiennent à un genre bien déterminé, celui des dessins d'illustration, et ils sont donc associés à des manuscrits. L'œuvre dessinée vraisemblablement la plus ancienne dans la chronologie de l'artiste est le ms. fr. 572 de la BnF, un recueil composite dans lequel ont été transcrits, vers les années 1480, une série de traités appartenant à la littérature parénétique, chacun de ces traités étant introduit par une illustration tracée à l'encre brune et coloriée d'un lavis léger. La plus caractéristique est celle du f° 111 v°, au début du *Théodolet*. Les trois figures de bergers de cette composition sont tracées de façon rapide, mais avec beaucoup de fermeté, un réseau de hachures et de rehauts suggérant le modelé. On reconnaît dans ces figures au bel aplomb et dans le paysage qui leur sert de cadre le style paisible du maître tourangeau, qui a dû exécuter cette commande dans la hâte pour quelque client pressé.

Beaucoup plus travaillé et sans doute assez postérieur, des alentours de 1495-1500, est le cycle de quarante-trois illustrations dessinées à l'encre et rehaussées de gouache d'un *Roman de la Rose* de la British Library (ms. Egerton 2022 ; cat. 75). Même si la part de collaboration semble importante dans les petites miniatures de ce manuscrit, le splendide frontispice à pleine page qui ouvre le volume est de toute évidence une œuvre autographe de Bourdichon, lequel démontre ici sa souveraine maîtrise du dessin, à la fois vigoureux et souple, d'une netteté sans repentir, mise au service d'une composition à deux étages très élaborée, où fourmillent les détails

Page ci-contre
Jean Bourdichon, *La Dame et ses trois soupirants*, Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund 56.40

morelliens caractéristiques de l'artiste[3]. On ne peut que regretter l'anonymat de cette belle et inhabituelle commande, aucun ex-libris ancien ni aucune marque héraldique ne permettant d'en connaître le ou la destinataire.
C'est par rebond, après avoir conclu à l'intervention de Bourdichon dans le *Roman de la Rose* de Londres, que la même idée s'est imposée à moi à propos du beau dessin de Cleveland[4] (p. 252) figurant une dame assise à l'intérieur d'une clôture treillissée, entourée de courtisans perplexes qu'elle tient à distance à l'aide de l'énigmatique quatrain :

Celuy m'amour conquestera
Qui deça ce las passera,
Sans l'empirer ne desnouer,
Sans desssus ne dessoubs passer.

Par-delà la différence de sujet et de conception spatiale, la figure d'Oiseuse dans le manuscrit de Londres et la dame assise du dessin de Cleveland ont la même attitude retenue et présentent des similitudes frappantes, non seulement au niveau des détails vestimentaires, pratiquement superposables (coiffe, manches à large ouverture, dites « à la bombarde »), mais également dans le tracé net et délié des deux personnages, contrastant avec le rendu presque tremblé des mains, l'exécution partageant au surplus les mêmes spécificités techniques. Les liens multiples du dessin de Cleveland avec les enluminures de Bourdichon ne sont pas moins frappants que pour le frontispice du *Roman de la Rose* : l'ample traitement de la robe aux plis cassés à la flamande de la dame assise a sa contrepartie dans la Vierge d'humilité du f° 160 des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, et son regard de côté, la pupille relevée vers le haut, est un procédé cher à l'artiste tourangeau ; il en va de même pour les personnages masculins, avec leur chevelure traitée au moyen de légers traits verticaux, et qu'on peut rapprocher, par exemple, du saint Louis représenté derrière Louis XII sur le feuillet Getty provenant des Heures de celui-ci (cat. 72). Tous ces éléments justifient une attribution à l'artiste, qui avait déjà été proposée du reste dès 1966 – comme je l'ai appris après coup – par le grand connaisseur qu'était Wolfgang Stechow[5]. Quelle était la destination du dessin de Cleveland ? S'agissait-il d'un dessin indépendant, d'un patron pour une tapisserie, comme on l'a parfois suggéré, ou faisait-il partie d'un recueil rassemblant une série de compositions analogues, du même type que le recueil Robertet de la BnF[6] ? Deux indices semblent orienter vers la première hypothèse : c'est le format presque carré de la feuille et ses bords irréguliers, le fait aussi qu'il comporte une pliure horizontale par le milieu, comme pour être transporté plus commodément par son concepteur pour être soumis à son commanditaire. L'idée que le dessin ait été un projet pour une tapisserie n'est pas non plus à exclure, car il y a peut-être des allusions très politiques dans ce dessin qui évoque dans sa conception la fameuse tapisserie aux

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page255

Jean Bourdichon, *L'artisan et sa famille*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2374, f° 1 v°

Jean Bourdichon, *L'artisan et sa famille, un des quatre états de la société*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Mn Mas 92

cerfs du Musée archéologique de Rouen : la femme assise à l'intérieur d'un treillis pourrait incarner dans ce cas Anne de Bretagne avant son premier mariage, lorsqu'elle était l'objet des assiduités pressantes de ses divers prétendants. Une telle interprétation n'implique pas nécessairement une datation de l'œuvre avant 1491, le dessin ayant pu faire partie d'une série évoquant de façon volontairement cryptée différents moments de la vie de la jeune duchesse de Bretagne devenue reine de France.

Ce petit groupe de dessins oblige, par contrecoup, à regarder d'un œil nouveau deux autres illustrations exécutées dans la même technique, mais qui ont toujours été considérées jusqu'ici comme de simples dérivations de modèles peints par Bourdichon, alors qu'elles pourraient avoir été exécutées sous son contrôle direct, par un assistant, voire, dans un cas, par le maître en personne. Il s'agit des deux dessins du ms. fr. 2374, un mince livret contenant deux ballades au ton moralisant, vantant l'une les vertus de l'obscur métier d'artisan, l'autre l'âge d'or où l'humanité, incarnée par l'homme sauvage, vivait en harmonie avec la nature. Les deux images accompagnant ces poèmes présentent d'étroites similitudes avec deux des miniatures peintes par Bourdichon, dites des *Quatre États de la société*, conservées à l'École des beaux-arts, dans la collection Jean Masson : la première, au f° 1 v°, figure un menuisier-ébéniste au travail dans l'espace res-

Jean Bourdichon, *L'homme sauvage et sa famille*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2374, f° 3 v°

Jean Bourdichon, *L'homme sauvage et sa famille, un des quatre états de la société*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts. Mn Mas 90

treint de son atelier, accompagné de sa femme filant, et d'un enfant ramassant les copeaux tombés de l'établi ; un deuxième dessin, au f° 3 v°, montre un homme sauvage et sa famille devant l'entrée d'une caverne[7]. Si la composition de l'artisan reprend assez exactement celle de la miniature Masson correspondante, elle n'en est pas pour autant la réplique exacte, et s'il s'agit d'une simple dérivation, celle-ci a été exécutée avec beaucoup de liberté et de sûreté. On pourrait tout aussi bien y voir une première « idée », pas encore pleinement aboutie, de la composition peinte. L'exécution à l'encre, économe et précise, et le discret travail de hachures ne contredisent pas ce que les œuvres envisagées précédemment nous ont appris de l'art de Bourdichon dessinateur. Cette autorité créatrice est encore plus marquée si l'on compare la famille de l'homme sauvage dans la version dessinée et dans la miniature qui en est la contrepartie. La disposition des

personnages est très différente et leur attitude beaucoup plus naturelle et spontanée dans l'interprétation dessinée. La technique mise en œuvre est plus savante que dans le dessin de l'artisan, avec son traitement duveteux des pilosités des sauvages et le rendu moucheté du feuillage des arbres (ces derniers étant tout à fait comparables dans l'exécution à ceux de la scène des bergers du ms. fr. 572). Le modelé est plus élaboré et l'artiste a même ajouté par endroits quelques touches de gouache (buste de la femme sauvage et son enfant), comme dans les petites illustrations du *Roman de la Rose* de Londres, tentative malencontreuse qui a abouti à l'oxydation – comme à Londres – des parties ainsi traitées. Pour ma part, je serais assez enclin à voir dans ce beau dessin une création autographe de Bourdichon, contemporaine des miniatures Masson, et donc datable des années 1505-1510, et qui nous fait toucher du doigt le genre de travaux dessinés, de « patrons » auxquels l'artiste fut employé, à la cour, tout au long de sa carrière[8].

1. David MacGibbon, *Jean Bourdichon, a Court Painter of the Fifteenth Century*, Glasgow, 1933, p. 135-151, en grande partie basé sur les relevés d'Auguste Jal dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1872, p. 269-271.
2. Sur les dessins de Poyer, voir Mara Hofmann, *Jean Poyer : Das Gesamtwerk*, Turnhout, 2004, p. 43-44, ill. 130-134.
3. Pour un aperçu des illustrations de ce manuscrit, voir le *Digital Catalogue of Illuminated Manuscripts* de la British Library sous le lien : http://www.bl.uk/catalogues/illuminated-manuscripts/record.asp?MSID=8424 & CollID = 28 & NStart = 2022
4. Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund 56.4, Papier, 230 x 193 mm. Sur ce dessin, voir W. D. Wixom, *Treasures from Medieval France*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1967, p. 314-315 ; J. L. Schrader, *The Waning Middle Ages: an Exhibition of French and Netherlandish Art from 1350 to 1500 Commemorating the Fiftieth Anniversary of the Publication of The Waning of the Middle Ages, by Johan Huizinga*, The University of Kansas Museum of Art, 1er nov.-1er déc. 1969, p. 43-44 ; Burton Lewis Dunbar et Edward J. Olszewski, *Drawings in Midwestern Collections: A Corpus*, vol. I, *Early Works, Midwest Art History Society*, 1996, p. 117-119, n° 22.
5. D'après une note inédite de celui-ci conservée dans le dossier du dessin au musée de Cleveland, que je remercie Nicholas Herman de m'avoir signalée. Voir aussi Burton Lewis Dunbar et Edward J. Olszewski, *op. cit*.
6. BnF, ms. fr. 24461. Sur ce manuscrit et ses dérivations variées, voir Nicole Reynaud, dans F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peintures en France : 1440-1520*, Paris, 1993, p. 354-355, n° 197, à compléter par Florence Buttay-Jutier, *Fortuna : usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, 2008, p. 326-344.
7. Sur ces deux dessins et les miniatures Masson, voir Nicole Reynaud, dans Avril et Reynaud, *op. cit.*, 1993, p. 302-303, n° 166, et Emmanuelle Brugerolles, *Le Dessin en France au XVIe siècle. Dessins et miniatures des collections de l'École des beaux-arts*, Paris, 1994, p. 18 et 20.
8. Il faut éliminer, en revanche, du corpus des œuvres graphiques de l'artiste les dessins d'inspiration similaire et exactement contemporains, mais de facture différente, qui accompagnent un recueil de ballades provenant lui aussi des anciennes collections royales, le ms. fr. 2366 de la BnF.

Le Maître des missels della Rovere

(Jacopo Ravaldi ?)

Valérie Guéant

Cet enlumineur a retenu l'attention de la critique depuis la révélation, en 1898 à Turin, d'une commande emblématique due au neveu de Sixte IV, le *Missel de Domenico della Rovere*, en plusieurs volumes (Turin, Archivio di Stato, Jb II 2-4 ; New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.306). En 1959, Mirella Levi d'Ancona rassemble un corpus de manuscrits autour de cet enlumineur actif des deux côtés des Alpes, le Maître des missels della Rovere, aussi appelé Maître du Teophilacte, d'après un manuscrit exécuté pour Sixte IV, *In Epistolas sancti Pauli* de Teophilacte d'Ohrid (Bibliothèque apostolique vaticane, Vat. Lat. 263).

À partir du frontispice du manuscrit des *Statuta Artis Picturae*, renfermant les statuts de la corporation des peintres romains, décoré par le maître anonyme à Rome, Ada Quazza (1990) a proposé d'identifier ce dernier avec Jacopo Ravaldi, enlumineur nommé dans le texte (Rome, Archivio Storico, Accademia di San Luca, daté 1478). Ravaldi est également cité dans deux actes des archives notariales romaines, en 1469 comme *miniatore francese* et en 1482, lors de l'acquisition d'une maison ; en 1481, il apparaît payé pour des antiphonaires dans les archives des Augustins de Rome. Côté tourangeau en revanche, les archives restent muettes. Le réexamen des documents romains et leur mise en relation avec les manuscrits confortent la proposition de Quazza (Guéant, 2010).

Nicole Reynaud et François Avril ont situé l'apparition du Maître des missels della Rovere sur la scène artistique tourangelle sous le règne de Louis XI (Avril et Reynaud, 1993, p. 290-292 ; Avril, 2003, n° 53). Actif dans le cercle de Fouquet et du Maître du Boccace de Munich, il décore des *Heures* (Moscou, Musée historique, mus. 3688 ; Avril, 2001 ; Avril, 2005-2006 ; Zolotova, 2005) qui prouvent un voyage précoce à Rome. Il s'installe ensuite à Rome où il réside sous les pontificats de Paul II (1464-1471), Sixte IV (1471-1484) et Innocent VIII (1484-1492) et participe au projet culturel et politique de la *Renovatio Urbis* (Guéant et Toscano, 2011 ; Guéant, 2011b). Éminent artiste de cour, il peint les grands livres liturgiques des prélats curiaux épris de faste. Il élabore son propre répertoire iconographique et décoratif et fusionne la leçon romaine et padouane *all'antica* et son style tourangeau. Il produit aussi des manuscrits à forte valeur politique et idéologique (*In Epistolas sancti Pauli*) et se rapproche des cercles humanistes de l'imprimerie (*De sanguine Christi, De potentia*

Dei, Francesco della Rovere, imprimé à Rome chez Lignamine après août 1471, Turin, Biblioteca Nazionale, inc. XV. VII.106 ; *Contra Celsum*, Origène, imprimé à Rome chez Georg Herolt, janvier 1481-2°, Londres, British Museum, C. 13C 10, exemplaire enluminé pour le doge Giovanni Mocenigo, voir Armstrong[1], 1999).

Après l'achèvement du *Missel de Domenico della Rovere*, l'artiste rentre en France, ce qui peut paraître inattendu compte tenu de son rayonnement à Rome et de l'activité soutenue de son atelier. Deux autres manuscrits romains, *Chirurgia Magna* (Bibliothèque apostolique vaticane, ms. Vat. Lat. 4804), *Heures* (Florence, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 463) et la présence du nom de Ravaldi dans les archives de Santa Maria in Portico, une congrégation dont il est camerlingue en charge du registre de mars 1485 à mars 1487, plaident en faveur d'un retour en France après mars 1487 (Guéant, 2010 et à paraître).

L'activité de l'enlumineur se concentre alors sur des livres d'heures qui constituent la quasi-totalité d'une production que François Avril et Nicole Reynaud situent en Touraine (Avril et Reynaud, 1993 ; Avril, 2003). La chronologie des œuvres se précise peu à peu. À la fin des années 1480, appartiennent les *Heures* conservées à New York (Pierpont Morgan Library, ms. M.96, ms. M.348), à Modène (Biblioteca Estense, ms. AK 72), à Haarlem (musée Teylers, ms. 78) et des *Heures* mises en vente chez Mellor & Baxter en 1991. Aux années 1490 reviennent les *Heures d'Henri III* (Cracovie, Biblioteka Czartoryski, ms. 3020), les *Heures* de Dublin (Chester Beatty Library, WMs. 89) et les *Heures de Marguerite de Rohan* (Princeton, University Library, Garrett 55).

Sa collaboration avec Jean Poyer dans les *Heures Briçonnet* et les *Heures d'Henri III* infléchit son style vers des formes tourangelles. Plusieurs fois aussi, il partage l'exécution de manuscrits avec Bourdichon et le Maître de Jean Charpentier (*Heures*, New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.96 ; *Heures*, Dublin ; *Pontifical de Guillaume de Clugny*). Ses références à des modèles de Fouquet et de Poyer attestent la vitalité en Touraine d'une tradition iconographique constamment renouvelée et d'un dialogue entre artistes (Avril, 2003 ; Hofmann, 2003a), où son influence sur ses pairs, le Maître de Jean Charpentier et, dans une moindre mesure, Jean Poyer, est décelable (Yvard, 2006-2007 ; Guéant, à paraître).

Sa longue absence de France l'a certainement privé d'une clientèle royale, mais ses relations dans les cercles ecclésiastiques le rapprochent de prélats comme Guillaume de Clugny, évêque de Poitiers (*Pontifical de Guillaume de Clugny*, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1819) ou du cardinal Guillaume d'Estouteville, archevêque de Rouen, qui facilitent ses voyages des deux côtés des Alpes (Guéant, 2011b). Sa notoriété et son activité pour une clientèle princière sont attestées avec les *Heures de Marguerite de Rohan*, veuve de Jean d'Orléans, comte d'Angoulême (Princeton, University Library, Garrett 55 ; Hofmann, 2003a).

Dans la littérature de son temps, nulle mention n'est faite de ce maître qui occupe toutefois une place de choix dans l'enluminure tourangelle et côtoie Poyer et Bourdichon. La critique actuelle tend à restituer à Ravaldi le rang qu'il mérite en raison de son prodigieux renom à Rome, de son talent, de l'originalité de son style, de sa maîtrise de l'espace, de la perspective, de la lumière et des modulations de gammes colorées qui confèrent une grande poésie à ses pages peintes.

1. Lilian Armstrong, « Nicolas Jenson's Breviarium Romanum, Venice, 1478 », dans Martin Davies (dir.), *Incunabula: Studies in Fifteenth-Century Printed Books Presented to Lotte Hellinga*, Londres, 1999, p. 421-467.

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page261

Le Maître de Jean Charpentier

Marc-Édouard Gautier

La personnalité artistique du Maître de Jean Charpentier reste au cœur d'un débat entre historiens de l'art. C'est en 1976 que François Avril a regroupé pour la première fois neuf manuscrits autour d'un suiveur anonyme de Fouquet établi à Tours (Avril, 1976, p. 335), que Nicole Reynaud a baptisé plus tard d'après le destinataire d'un de ses livres d'heures, Jean Charpentier († 1505), notaire et secrétaire du roi, maire d'Angers en 1496-1497 (Avril et Reynaud, 1993, p. 288-291). Mais entre-temps, John Plummer avait distingué deux maîtres dans ce groupe – ainsi qu'un proche suiveur – qu'il nommait d'après deux manuscrits de la Pierpont Morgan Library, le Maître du Morgan 366, le plus subtil et le plus proche de Fouquet, et le Maître du Morgan 96, plus maniéré, formé auprès du précédent (New York, 1982, p. 44-46, 51-52). Cependant, de l'aveu même de Plummer, ces deux maîtres ont dû travailler côte à côte tant leurs styles s'apparentent par leurs recours aux mêmes compositions et aux mêmes lettrines. De fait, quoique Roger S. Wieck maintienne la distinction de deux maîtres (Wieck, 2004, p. 247, 252-253, et New York, 2005, p. 270-272), la plupart des historiens de l'art suivent l'avis de Nicole Reynaud qui juge plus prudent et efficient de considérer ces œuvres comme issues, sinon d'une seule main, du moins d'un même atelier dit de Jean Charpentier, tandis qu'un suiveur également influencé par le Maître d'Adélaïde de Savoie semble actif en Poitou ou en Limousin.

On rassemble aujourd'hui autour du Maître ou de l'atelier de Jean Charpentier presque uniquement des œuvres religieuses : une quinzaine de livres d'heures, un recueil de vingt-sept courts traités de piété ou de morale, les *Lamentations de saint Bernard*, réalisé pour le duc de Nemours, Jacques d'Armagnac, entre 1474 et 1476 (BnF, ms. fr. 916), un pontifical pour l'évêque de Poitiers Guillaume de Clugny peint entre 1479 et 1481 (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1819) et trois feuillets provenant sans doute d'un missel (Paris, musée Marmottan, coll. Wildenstein, ms. 181). Catherine Yvard a dernièrement reconnu la main du Maître dans les enluminures d'un livre d'heures imprimé à Naples en 1478 (Yvard, à paraître). Le plus ancien de ces ouvrages est un livre d'heures pour la famille Juvénal des Ursins achevé avant 1472 (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.366). Le plus récent peut être daté des environs de 1490 (Syracuse, Biblioteca Alagoniana, Prez. X). Outre les quatre destinataires

Maître de Jean Charpentier, *Heures de Jean Charpentier*, Angers, bibliothèque municipale, Rés ms 2048, f° 41 : la Sainte Famille rentrant d'Égypte

déjà mentionnés, les *Heures du chroniqueur Philippe de Commynes* (Londres, British Library, Harley 2863) montrent que le Maître trouve principalement sa clientèle dans un cercle d'officiers royaux et de courtisans venus de Tours et des régions voisines qui gravitent autour du premier cercle dirigeant du royaume.

Ces commanditaires retrouvent chez ce peintre formé dans l'atelier de Fouquet et de ses fils la reprise de nombreuses compositions fouquettiennes. Manifestant également des liens avec l'art du Maître poitevin d'Adélaïde de Savoie ou du Berrichon Jean Colombe, il est surtout lié aux grands peintres tourangeaux qui succèdent à Fouquet. Ses encadrements s'apparentent plus d'une fois à ceux du Maître du missel de Yale. Les heures éponymes manifestent des emprunts au Maître des *Heures de Bourbon-Vendôme* (Paris, Arsenal, ms. 417). À trois reprises, il partage la peinture d'heures avec Bourdichon (Poitiers, bibliothèque municipale, ms. 55, puis Dublin, Chester Beatty Library, WMs. 89 et le Morgan 96). Ces deux derniers livres, ainsi que le pontifical de Guillaume de Clugny, sont également enrichis de feuillets peints par le Maître des missels della Rovere auquel il emprunte des détails de paysage et surtout ses encadrements Renaissance ornés de gemmes et de perles dans les *Heures de Syracuse* (Yvard, 2006-2007, p. 6-8, 60). Le Morgan 96 révèle enfin sa connaissance de l'œuvre de Jean Poyer (Hofmann, 2003a, p. 40-42).

Pourtant, le canon souvent court et massif de ses personnages atteint rarement la grâce des grands maîtres tourangeaux contemporains. Quoique capable d'inventivité, notamment dans les *Lamentations de saint Bernard*, et d'évolutions dans son style et sa palette, l'artiste en se spécialisant dans la production de livres d'heures multiplie les stéréotypes sans grande ambition de renouvellement. Des compositions entières se retrouvent d'un livre à l'autre avec seulement quelques variantes qui amplifient le thème original. Les jeunes hommes au visage imberbe presque efféminé, les hommes mûrs, trapus et barbus, les femmes aux visages ovales bien lisses, les évêques ou abbés imberbes aux traits mûrs se répètent invariablement. Les éléments de paysage ou d'architecture répondent aux mêmes principes. Mais peut-être est-ce là une des clés du succès de l'artiste : son accès aux meilleurs modèles de la tradition tourangelle, sa capacité à les copier ou à collaborer à l'occasion avec les meilleurs artistes, pouvaient satisfaire une clientèle plus soucieuse de références à de grandes œuvres existantes que de véritables nouveautés formelles.

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page263

Le Maître de Claude de France

Maxence Hermant

L'œuvre et la personnalité du Maître de Claude de France n'ont été qu'assez récemment identifiés. Ce n'est qu'en 1975 que Charles Sterling posa les bases d'une étude à partir de deux remarquables manuscrits commandés tous les deux par Claude de France, fille de Louis XII et d'Anne de Bretagne, qui épousa en 1514 le futur François Ier : un *Livre de prières* (alors New York, coll. A. Rosenberg ; depuis New York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 1166) et un *Livre d'heures* (alors Paris, coll. privée ; passé à Drouot le 8 avril 2011[1]). C'est d'après cet illustre commanditaire que Sterling nomma l'enlumineur anonyme à qui il n'attribua de manière autographe que le *Livre de prières*. Les deux manuscrits furent réa-

La Vierge à l'Enfant, saint Jean-Baptiste et deux anges ; l'annonce à Joachim, New York, Pierpont Morgan Library, M 1166, fos 15vo-16

lisés vers 1515-1517[2]. Outre leur taille, ce qui frappa l'historien dans ces deux minuscules volumes furent le décor recouvrant l'ensemble des marges, le sens qu'avait l'artiste pour les mises en scène articulées, le traitement de la lumière et les couleurs volontiers pastel, ainsi que le mélange d'influences, flamandes et italiennes. Sterling plaça à Tours l'activité de l'enlumineur, qu'il imaginait également peintre de tableaux, à l'image de Jean Bourdichon avec lequel il avait reconnu des affinités.

À partir de là, l'œuvre du Maître de Claude de France ne cessa de s'étoffer, que ce soit dans le compte-rendu de l'ouvrage de Sterling par Janet Backhouse en 1976[3], l'exposition de John Plummer sur les manuscrits français tardifs conservés dans les collections américaines, en 1982-1983[4], le catalogue des manuscrits de la Houghton Library de Cambridge par Roger Wieck en 1983[5], ou l'exposition de François Avril et Nicole Reynaud à la Bibliothèque nationale de France en 1993-1994[6]. Plus récemment, Roger Wieck a fait le point sur la question lors de la publication du fac-similé du *Livre de prières de Claude de France*, regroupant près d'une trentaine de manuscrits, complets ou fragmentaires[7].

Même s'il a travaillé avec l'entourage de Jean Poyer, c'est chez Jean Bourdichon, dont il devint par la suite un important continuateur, que le Maître de Claude de France semble avoir fait ses débuts. Nicholas Herman a récemment proposé de voir dans l'une des deux mains intervenant dans les marges des *Heures de Louis XII* (cat. 72), vers 1500, celle du Maître de Claude de France[8]. C'est dans ce type de collaboration avec Jean Bourdichon qu'il aurait puisé son inspiration et ses modèles de marges fleuries qu'il développa et interpréta par la suite à l'envi dans sa propre production. L'accès du Maître de Claude de France au fonds graphique de Bourdichon explique par exemple les liens troublants entre les *Heures Rothschild* de Waddesdon Manor (Buckinghamshire, ms. 20) et un *Livre d'heures* de la British Library (Add. 18855[9]).

La rencontre du Maître de Claude de France avec l'enlumineur italien Giovanni Todeschino fut décisive dans son évolution[10]. Le roi de Naples déchu Frédéric III d'Aragon, alors en exil dans la région de Tours, commanda en effet vers 1501-1502 un *Livre d'heures* (BnF, ms. lat. 10532[11]). Trois artistes collaborèrent pour la réalisation de ce manuscrit : Giovanni Todeschino, enlumineur attitré du souverain napolitain qu'il avait suivi dans son exil, Jean Bourdichon et le Maître de Claude de France. Outre la conception d'ensemble du manuscrit, Todeschino réalisa lui-même une partie des encadrements, laissant à Jean Bourdichon le soin de peindre les scènes historiées. Quant au Maître de Claude de France, il fit une partie des encadrements en imitant le maître italien (fig. p. 265). C'est probablement dans ce manuscrit qu'il se familiarisa avec les riches encadrements Renaissance et candélabres « all'antica » dont il se fit une certaine spécialité. Bourdichon lui confia ainsi les encadrements à candélabres de plusieurs manuscrits dont le *Missel de Jacques de Beaune*, entre 1506 ou 1509 et 1511 (BnF, ms. lat. 886[12]).

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page265

Livre d'heures de Frédéric III d'Aragon, *L'Ostension de la patène*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 10532, f° 100

Le Maître de Claude de France a bénéficié d'une clientèle assez proche de celle de Bourdichon, ce qui n'étonne pas étant donné les liens entre les deux artistes. Outre le fait qu'il fut au service de la reine Claude de France, il travailla aussi pour Anne de Beaujeu (cat. 3). Il réalisa également le frontispice et un encadrement à candélabres d'un *Trésor* de Brunetto Latini, vers 1515 (BnF, ms. fr. 19088), considéré comme une commande de Louise de Savoie[13]. Une autre hypothèse serait à creuser, celle d'un don de François d'Angoulême, futur François Ier, à sa sœur Marguerite à l'occasion de son mariage avec le duc d'Alençon, en 1509. Vers 1515-1517, le Maître de Claude de France décora un *Livre de prières* pour Renée de France, la sœur de Claude (Modène, Biblioteca Estense Universitaria, ms. lat. 614 = α U.2.28[14]). Enfin, les riches bourgeoisie et noblesse tourangelles, tant laïques qu'ecclésiastiques, lui passèrent commande, à l'image de Jacques de Beaune, trésorier d'Anne de Bretagne, évêque de Vannes, doyen du chapitre Saint-Gatien de Tours puis vicaire général et administrateur de l'archevêché de Tours (BnF, ms. lat. 886). Antoine de La Barre, archevêque de Tours de 1527 à 1547, possédait également plusieurs manuscrits du Maître de Claude de France qu'il avait commandés précédemment (cat. 18). Le nombre de livres d'heures qu'on peut lui attribuer, entiers ou à l'état d'épaves, laissent entrevoir l'existence d'une production commerciale de livres d'heures destinés à une clientèle aisée, appréciant à la fois les marges fleuries traditionnelles et les encadrements à l'antique plus novateurs. Le Maître de Claude de France réussit en effet une synthèse délicate entre les modèles issus de Jean Bourdichon et la grande modernité insufflée à Tours par Todeschino. Un des exemples les plus aboutis est sans conteste le *Lectionnaire* de la Houghton Library de Harvard University, Cambridge, vers 1510-1515 (MS Typ. 252), où voisinent des encadrements à l'antique et des marges botaniques[15]. Ce succès peut aussi se mesurer dans des manuscrits de qualité moindre réalisés par des enlumineurs cherchant à imiter le style et les modèles du Maître de Claude de France.

Mais au final, qui pourrait être ce maître anonyme ? Pierre-Gilles Girault a récemment proposé de le rapprocher d'un certain Eloy Tassart, parfois appelé Cassart ou Tassier. Documenté de 1517 à 1528, il est cité en 1521 et 1523 comme enlumineur de la reine, c'est-à-dire de Claude de France[16]. Si l'hypothèse est séduisante, elle ne doit pas masquer certains problèmes. Outre le fait qu'il n'est pas documenté avant 1517 et n'est jamais cité comme enlumineur de la reine dans les textes antérieurs à 1521, Eloy Tassart semble bien résider à Tours jusqu'à la fin des années 1520. Dès lors, comment expliquer que le Maître de Claude de France ait peint deux miniatures et une bordure à candélabres dans des *Épîtres de saint Jérôme* (Londres, Victoria and Albert Museum, ms. L. 1721-1921), réalisées vers 1520-1525 dans ce qu'on appelait, depuis les travaux de Myra Orth, l'Atelier des Heures 1520 et dont nous savons désormais qu'il s'agit d'un ensemble d'enlumineurs travaillant à Paris autour de Noël Bellemare[17] ?

La question reste ouverte[18]. Par la quantité et la qualité des œuvres qui lui sont attribuées – corpus qui, à n'en pas douter, continuera de grossir –, le Maître de Claude de France peut être considéré comme l'un des principaux enlumineurs français du premier tiers du XVIe siècle.

1. Charles Sterling, *The Master of Claude, Queen of France: a New Defined Miniaturist*, New York, H. P. Kraus, 1975.
2. Roger S. Wieck, *Das Gebetbuch der Claude de France. Ms. M. 1166. The Pierpont Morgan Library, New York*, Lucerne, Quaternio Verlag/New York, The Pierpont Morgan Library, 2010, p. 78.
3. Janet Backhouse, [Compte-rendu de Sterling, 1975], dans *Burlington Magazine*, t. 118, 1976, p. 524-526.
4. John Plummer et Gregory Clark, *The Last Flowering. French Painting in Manuscripts, 1420-1530, from American collections*, exposition à New York, Pierpont Morgan Library, 18 nov. 1982-30 janv. 1983, New York, Pierpont Morgan Library/Londres, Oxford University Press, 1982, n° 127-128.
5. Roger S. Wieck, *Late Medieval and Renaissance Manuscripts, 1350-1525, in the Houghton Library*, Cambridge (Mass.), Harvard College Library, 1983, p. 44-45.
6. François Avril et Nicole Reynaud, *Les Manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, catalogue d'exposition de la BnF, 16 oct. 1993-16 janv. 1994, Paris, BnF/Flammarion, 1993, p. 319-322.
7. Roger S. Wieck, 2010, p. 284-288.
8. Nicholas Herman, « "Ut certius et melius ipsum depingeret" : observations sur la production et l'activité tardive de Jean Bourdichon », dans Frédéric Elsig (dir.), *Peindre en France à la Renaissance. I. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François Ier*, Milan, Silvana, 2011, p. 221.
9. *Idem*, p. 223.
10. Sur cet artiste, voir Teresa D'Urso, *Giovanni Todeschino. La miniatura "all'antica" tra Venezia, Napoli e Tours*, Naples, Arte Tipografica, 2007.
11. *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance*, exposition de Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 6 oct. 2010-10 janv. 2011, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, n° 170 (notice M. Hermant).
12. François Avril et Nicole Reynaud, *op. cit*. note 6, n° 165 (notice N. Reynaud).
13. Teresa D'Urso, 2007, *op. cit*. note 10, p. 256 et 258.
14. Ernesto Milano et Myra D. Orth, *Das Blumengebetbuch der Renée de France. Biblioteca Estense Universitaria, MS Lat. 614 = α U.2.28*, Lucerne, Faksimile, 1998.
15. Roger S. Wieck, *op. cit*. note 5, p. 44-45.
16. Pierre-Gilles Girault, « Peintres et artistes royaux à Tours vers 1500 d'après les archives notariales », dans *Les ouvriers tous exelens et parfais. Les artistes au service des Valois*, journée d'étude de la Fondation Simone et Cino Del Duca, 11 mai 2011, à paraître.
17. Myra Dickman Orth, « French Renaissance Manuscripts: The 1520s Hours Workshop and the Master of the Getty Epistles », dans *J. Paul Getty Museum Journal*, t. XVI, 1988, p. 51-53 ; cat. exp. Baltimore, 2009 : Martina Bagnoli, *Prayers in Code. Books of Hours from Renaissance France*, Baltimore, The Walters Art Museum, 2009, p. 20-21. Sur l'Atelier des Heures 1520 et Noël Bellemare, voir Guy-Michel Leproux, *La Peinture à Paris sous le règne de François Ier*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 111-140.
18. Des sondages dans le cabinet des Titres de la BnF n'ont en particulier rien donné (Mss, Nouveau d'Hozier 310 ; Pièces originales 610 et 2800 ; Carrés d'Hozier 591).

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page269

Le vitrail à Tours
et en Touraine vers 1500

Olivier Geneste

Constituant un domaine particulier de la peinture, le vitrail est également un art monumental, qui accompagne l'architecture et son décor. Son évolution à Tours, ville capitale où résident régulièrement les rois de France à partir des années 1440, ne pouvait manquer de refléter les profondes mutations de l'art français à la charnière des XVe et XVIe siècles. Malgré un dynamisme certain, perceptible à travers des œuvres de grande qualité, le foyer tourangeau demeure relativement mal connu sur le plan de la création verrière, et nos connaissances sont d'autant plus faibles que la documentation, à la fois en termes d'œuvres conservées et de pièces d'archives, ne nous est parvenue que de manière fragmentaire[1].

La question des exécutants, des artistes et hommes de métier qui créent et réalisent les vitraux demeure donc ouverte. Les archives révèlent toutefois des commandes passées auprès des peintres, dont on sait qu'ils exécutent aussi bien des peintures sur panneaux que sur verre. Le cas de Jean Fouquet est particulièrement intéressant pour Tours et la Touraine, l'artiste étant connu comme peintre de retables, de fresques, d'enluminures, mais également pour la fourniture de cartons de tapisseries et de vitraux. Dans ce dernier domaine, un seul élément actuellement conservé est considéré avec certitude comme ayant été réalisé d'après un modèle de Fouquet : il s'agit du rondel au monogramme de Laurent Girard, probablement réalisé vers 1460[2]. Mais des commandes de vitraux reçues par le peintre pour les églises de Tours, telles que Notre-Dame-la-Riche et la basilique Saint-Martin, sont par ailleurs supposées. Cependant, il semble que tous les peintres ne sont pas capables autant que Fouquet de surmonter les barrières des différentes techniques de la peinture, et Michel Hérold rappelle que des « exigences particulières », liées à la dimension monumentale de l'art du vitrail, induisent un nécessaire « partage de l'invention[3] ». Ainsi l'influence de Jean Poyer, qui a pu être décelée dans les vitraux du château de La Carte, n'exclut pas certaines maladresses, qui montrent que le peintre ne peut ici être l'auteur du carton à taille d'exécution[4].

Bien que très parcellaire, le patrimoine verrier actuellement conservé en Indre-et-Loire témoigne du dynamisme et du rayonnement du foyer tourangeau, grâce notamment à l'intervention de commanditaires prestigieux.

Le début de la période considérée est illustré par une verrière offerte vers 1460 par Jean Bernard, archevêque de Tours entre 1441 et 1466,

Verrières composées, entre autres, de vestiges d'une Vie de la Vierge, de Vies de saint Thomas et de sainte Catherine (vers 1460-vers 1525), Tours, église Notre-Dame-la-Riche

conservée à la cathédrale Saint-Gatien. Le prélat, accompagné de sept ecclésiastiques, est représenté en prière devant la Vierge à l'Enfant (cat. 14). L'ensemble obéit à une mise en page flamboyante, caractérisée par la suite des personnages placés sous un décor d'architectures, mais déjà, cette œuvre est empreinte d'une certaine modernité, dont témoignent le souci de réalisme dans le traitement des visages, véritables portraits, ainsi que la richesse des couleurs et du décor (fonds damassés, vêtements du commanditaire, des saints et de la Vierge[5]).

La qualité de l'œuvre et l'identité de son commanditaire suffisent à démontrer qu'elle fut réalisée par un peintre de grand talent, malheureusement resté anonyme. L'on sait par ailleurs que Jean Bernard fit appel à Jean Fouquet pour la réalisation d'un retable de l'Assomption pour l'église de Candes. Nous l'avons dit plus haut, le peintre qui domine la peinture tourangelle de la seconde moitié du XVe siècle a également réalisé des patrons de vitraux, et ce, probablement de manière régulière. Au début des années 1470 par exemple, travaillant aux fresques de Notre-Dame-la-Riche à Tours, il aurait également fourni les cartons des vitraux de cette église[6]. L'état fragmentaire et composite de cette vitrerie interdit aujourd'hui des attributions formelles. Toutefois, il est possible de reconnaître la main de l'artiste dans la représentation d'une Vierge à l'Enfant (baie n° 1), et surtout dans celle d'un donateur ecclésiastique[7] placée au bas de l'une des verrières du chœur (baie n° 6), figurant saint Martin et la lapidation de saint Étienne, dont la « pourtraicture » n'est pas sans évoquer la manière de Fouquet[8]. À Tours également, Jean Fouquet aurait reçu commande, de la part de Louis XI, de deux verrières destinées à la basilique Saint-Martin, figurant des épisodes de la vie de Clovis[9].

Parallèlement aux commandes royales et ecclésiastiques, le statut de la ville de Tours et la présence permanente d'importants personnages gravitant autour du roi favorisent une certaine vitalité de la commande aristocratique. Autour de l'an 1500, Jacques de Beaune (1445-1527), trésorier au service de trois rois successifs, maire de Tours en 1498, est ainsi l'un des principaux mécènes de la Touraine. Dans la chapelle de son château de La Carte, édifié à partir de 1497 sur le territoire de l'actuelle commune de Ballan-Miré, il fait installer deux verrières, figurant la Nativité et l'Adoration des Mages, où le commanditaire est représenté avec son épouse, Jeanne de Ruzé (cat. 9). Après 1500, le couple offre également des vitraux pour l'église Saint-Venant de Ballan, dont il finance la restauration et l'em-

Saint Martin avec un donateur,
et *Lapidation de saint Étienne*
(vers 1460), Tours, église Notre-Dame-la-Riche

bellissement. Sur la verrière axiale du chœur, les donateurs sont figurés autour du Calvaire, présentés par saint Jacques et saint Jean-Baptiste, tandis que les autres verrières offrent des figures de saints en pied sous des décors d'architectures qui appartiennent pleinement au répertoire Renaissance (guirlandes, niches à coquille, pilastres à grotesques…). Seigneur de la terre de Semblançay, érigée en baronnie en 1515, Jacques de Beaune offre les vitraux de l'église Saint-Martin dans le deuxième quart du XVIe siècle, peu de temps avant son arrestation et son exécution en 1527. Le répertoire « moderne », constitué de pilastres ornés de faux marbres, de frises de bucranes ou de pots à feu, est ici plus marqué encore.

Ces trois commandes de Jacques de Beaune permettent ainsi à elles seules et sur une courte période d'appréhender les mutations profondes qui, sur le plan stylistique notamment, marquent l'entrée du vitrail tourangeau dans la haute Renaissance.

La Crucifixion, avec Jacques de Beaune et Jeanne de Ruzé en prière (premier quart du XVIe siècle), Ballan-Miré, église Saint-Venant

Si de nombreuses églises de Touraine ont conservé à l'état de fragments des vitraux datant du premier quart du XVIe siècle (Château-Renault, Dierre, Épeigné-sur-Dême, Nazelles-Négron, Noizay…), des ensembles plus importants nous sont parvenus. La grande verrière axiale de l'église Saint-Martin de Monnaie, consacrée à la Vie et à la Passion du Christ, évoque à la fois l'influence des modèles gravés (notamment le panneau de l'Agonie au Jardin des oliviers) et les productions des ateliers de Tours[10]. De même qu'à la collégiale de Montrésor, fondée par Imbert de Bastarnay en 1520, les scènes de la Passion du Christ présentes dans la fenêtre axiale offrent une mise en page encore tributaire de la peinture de retables du début du siècle. À Saint-Antoine-du-Rocher également, le thème peu courant de la fontaine de Vie est traité sous un arc polylobé, à la manière d'un panneau de retable[11]. Citons enfin les anciens vitraux de la chapelle du château de Chenonceau, réalisés vers 1521 pour Thomas Bohier et détruits en 1944, qui présentaient des personnages qualifiés de « raphaéliens » par Jean Lafond[12], témoins de l'assimilation rapide de modèles italiens, due certes à la circulation des modèles, mais également à la mobilité des artistes[13], et même des commanditaires[14].

Sans égaler Paris, la Normandie ou la Champagne, les vitraux réalisés en Touraine entre 1460 et 1525 constituent un important témoignage du rayonnement de cette région en tant que foyer pictural, à travers un domaine particulier de l'activité des artistes qui l'ont animé.

1. Béatrice de Chancel-Bardelot, « Bourges et le Val de Loire », dans *France 1500, entre Moyen Âge et Renaissance,* Paris, RMN, 2010, p. 130 : « Les verriers sont présents dans toutes les villes, mais le rapprochement entre les noms connus et les œuvres exécutées vers 1500 n'a pas pu être fait en Val de Loire. »
2. L'œuvre qui proviendrait de la demeure parisienne de Laurent Girard est aujourd'hui conservée au musée national du Moyen Âge (inv. CI. 1037 a). Voir Pierre Jacky, « Jean Fouquet ? À propos d'une œuvre inconnue », *Revue du Louvre et des musées de France*, 1992, n° 4, p. 45-48, et Philippe Lorentz, « Quand les peintres de retables réalisaient des verrières : peintres et peintres verriers au XVe siècle », *Vitrail et arts graphiques, XVe-XVIe siècles, Les Cahiers de l'École nationale du patrimoine* (M. Hérold et C. Mignot dir.), n° 4, 1999, p. 36-37.
3. Michel Hérold, « Peintres et peintres sur verre : un partage de l'"invention" ? », *Vitrail et arts graphiques*, *op. cit.*, p. 11 : « Un peintre, par son art, peut assurément dominer idée et exécution. Le plus souvent cependant, l'"invention" est partagée entre divers intervenants, et à chacune des étapes de la fabrication de l'œuvre. »
4. Mara Hofmann, *Jean Poyer : Das Gesamtwerk*, Turnhout, 2004, cité par Michel Hérold dans *France 1500...*, p. 151.
5. Louis Grodecki et Françoise Perrot (dir.), *Les Vitraux du Centre et des Pays de la Loire. Recensement des vitraux anciens de la France*, II, Paris, CNRS, 1981, p. 125.
6. Robert Fiot, « Jean Fouquet à Notre-Dame-la-Riche de Tours », *Revue de l'art*, n° 10, 1970, p. 30-46.
7. Martin Berruyer (v. 1390-1465), doyen de Tours, évêque du Mans entre 1452 et 1465, ou plutôt Martin Briçonnet († 1502), curé de Notre-Dame-la-Riche, chanoine de Saint-Martin et de Saint-Gatien, frère de Guillaume Briçonnet (1445-1514), surintendant des finances pour le Languedoc de Louis XI et par ailleurs commanditaire pour sa femme Raoulette de Beaune d'un livre d'heures dû à Jean Poyer (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78), voir Bernard Chevalier, *Guillaume Briçonnet (v. 1445-1514)...*, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 55-56.
8. Louis Grodecki et Françoise Perrot (dir.), *op. cit.*, p. 132-133.
9. *Idem*, p. 137, et Sophie Cassagnes-Brouquet, *Louis XI ou le mécénat bien tempéré*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 66-69.
10. Certains visages sont à comparer avec ceux du rondel conservé dans les collections de la Société archéologique de Touraine, daté des alentours de 1500 et figurant saint Jean-Baptiste avec un donateur. Voir reproduction dans Louis Grodecki et Françoise Perrot (dir.), *Les Vitraux du Centre...*, p. 135, fig. 114.
11. *Idem*, p. 98 et 117.
12. Jean Lafond, *Le Vitrail français*, Paris, 1958, p. 236.
13. Voir dans le présent catalogue les articles sur Jérôme Pacherot et l'atelier des Justes.
14. Époux de Catherine Briçonnet, Thomas Bohier participe aux guerres d'Italie comme lieutenant-général du roi et meurt en 1523 au camp de Vigelli, dans le Milanais.

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page273

L'art typographique à Tours

1485 (?)/1494-1520

Pierre Aquilon

Justice a été faite depuis longtemps des deux légendes nées au XIXe siècle concernant les origines de la typographie tourangelle : c'est à Paris et non à Tours que Francesco Florio fit imprimer son *De Amore Camilli et Emilie*, un roman dont il avait achevé la rédaction en 1467 dans la maison d'un notable tourangeau ; quant à Nicolas Jenson, actif à Venise de 1470 à 1480, il n'a joué aucun rôle dans l'introduction de l'imprimerie en Touraine.

L'identité du premier livre imprimé à Tours n'en demeure pas moins toujours incertaine. S'il est peu probable que Jean Du Pré soit venu de Paris mettre sous presse dans l'urgence l'*Ordre des États généraux* tenus à Tours en 1484, on ne peut exclure qu'il se soit transporté en 1485 dans le cloître de la cathédrale pour y imprimer le *Missale Turonense*, comme il l'avait fait à Chartres trois ans auparavant, et lever ainsi quelques-unes des difficultés propres à la composition d'un ouvrage liturgique, bien que le matériel ne permette pas de lui attribuer cette édition en toute certitude (cat. 90). Le premier livre daté imprimé à Tours, un *Breviarium Turonense*, est sorti le 10 février 1494 (n.s.) des presses de Simon Pourcelet dont l'activité se résume à cette unique édition (cat. 91).

Tout à l'opposé, la carrière de celui qui va désormais occuper seul ou presque la scène typographique tourangelle, Mathieu Latheron, s'étend sur une trentaine d'années. Il est fait mention de lui dès le 19 avril 1492 (n.s.), date à laquelle il devient locataire d'une maison rue de la Scellerie, près du couvent des Cordeliers, adresse qu'il donnera encore en 1520 (n.s.) au colophon du *Bréviaire de Saint-Martin*.

C'est seulement quatre ans plus tard, le 7 mai 1496, que Latheron met au jour ses deux premières éditions, l'une et l'autre illustrées : un petit *Office de la Vierge* en latin imprimé à l'instance de Jean Turreau et destiné à ses frères bénédictins de Marmoutier et la *Vie de Saint Martin avec ses miracles*, en français, qui s'adresse à une clientèle de laïcs aisés (cat. 92 ; fig. p. 274). À l'usage des prêtres séculiers il donne le 23 août 1497 un *Manipulus curatorum,* la cent septième édition depuis les origines de l'imprimerie d'un manuel qu'il remettra sous presse en 1510 (cat. 88). Le matériel permet d'attribuer à Latheron l'unique exemplaire d'un *Missel à l'usage de Tours* malheureusement incomplet, imprimé vers 1496-1497. Ce petit infolio sur vélin qui, malgré la modestie des moyens mis en œuvre, témoigne

Marque typographique de Mathieu Latheron, *Missale secundum usum turonensem*, Tours, Latheron,1517, 2°

Figure de la *Vie et miracles de monseigneur saint Martin*, Tours, Latheron, 1496, 2° – cat. 92

de l'habileté de son typographe, appartenait à la cure de Sarcé (Sarthe) où il demeura en usage pendant plus de deux siècles.

Il ne subsiste en général des « non-livres » que des témoignages indirects : les comptes du chapitre cathédral ont conservé la trace des paiements qui lui sont dus en 1518-1519 pour l'impression de 16 800 « Confessionaulx », c'est-à-dire des lettres d'indulgence destinées à financer la croisade, à raison de 6 livres les 1 200 exemplaires. Il s'agissait, sinon d'une part importante de son chiffre d'affaires, du moins d'un retour rapide sur investissement. Dans le même registre, Jacques Guignard lui attribuait un occasionnel, introuvable aujourd'hui, contenant la relation des *Joustes et tournay qui se sont tinses en ceste ville d'Amboyse* le 1er mai 1519. Deux éditions des *Coutumiers de Touraine* publiées en 1502 (cat. 93) et 1513 sont les seuls titres ressortissant au domaine juridique qui figurent à son catalogue.

Dans son domaine d'élection, le livre liturgique, c'est en 1509 (n.s.) qu'il met au jour son plus bel ouvrage : le *Missale secundum usum monasterii Maioris monasterii Turonensis*, un in-folio de 500 pages, imprimé en rouge et noir et abondamment illustré, qui ne le cède en rien aux meilleures créations des ateliers parisiens contemporains (cat. 89). On connaît le matériel dont disposait Latheron, dès cette époque sans doute, grâce à un acte passé le 15 octobre 1522, un an et demi après sa mort. Il concerne la vente par sa veuve, Madeleine, de deux presses garnies de tout ce qui y appartient pour imprimer, « comme lettres, histoires [*i. e.* planches gravées sur bois et sur métal], matrices, moules » et autres ustensiles à elle échus. L'acquéreur, Mathieu Chercelé, déjà qualifié d'imprimeur en 1515, travaillait sans doute dans l'atelier de Latheron ; comme il ne disposait pas des 62 livres tournois nécessaires à cette acquisition, c'est son frère Jean qui lui en fit l'avance. Les belles polices, employées dans ce missel et dans les autres impressions de Latheron, font partie du matériel que l'imprimeur était en mesure de renouveler puisqu'il en possédait les matrices. On les retrouve en 1517 dans le *Missale secundum usum Turonensem* qui, s'adressant à toutes les paroisses du diocèse, avait sans doute fait l'objet d'un tirage plus élevé que le précédent destiné aux seuls bénédictins de Marmoutier.

Dans l'intervalle, à l'instance de l'abbé Louis de Crevant et de son chapitre, Latheron avait transporté sa presse à Vendôme pour imprimer le bréviaire à l'usage de la Trinité (octobre 1514), à l'aide, dit-il en latin au colophon, « des caractères les plus splendides qui soient ». L'œuvre de Louis de Crevant bâtisseur est bien connue ; l'intérêt qu'il portait aux livres et le soin qu'il a mis, au cours son long abbatiat (1487-1522), à enrichir et protéger les collections de la bibliothèque le sont moins. Qu'il ait donc fait appel à Latheron est révélateur de l'estime où il tenait son travail. Rappelons qu'en 1510 déjà, Jean Arnoul, Léon Caillier et Georges Nicholet, libraires à Angers, avaient fait appel à lui pour l'impression du *Manipulus curatorum*. Sa dernière production, le *Breviarium ad ritum insignis ecclesie beatissimi Martini Turonensis*, est sortie de ses presses en mars 1520 (n.s.) ; au

Missale secundum usum monasterii Maioris monasterii Turonensis, Tours, Latheron, 1509, 2° – cat. 89, f° 35 v°

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page275

Audeamus omnes in dño / diem festum celebrãtes / sub honore marie virginis / de cuius assumptione gaudent angeli / et collaudant filiũ dei. ꝑs. Eructauit cor meũ verbũ bonũ : dico ego opera mea regi. ℣ audeam⁹. Gloria patri. ℣ audeamus. ℟. Post partũ virgo inuiolata permansisti: dei genitrix intercede pro nobis. ℣ audeamus. Kyrie virginitatis. ℣ loria in excelsis deo.

Oratio.

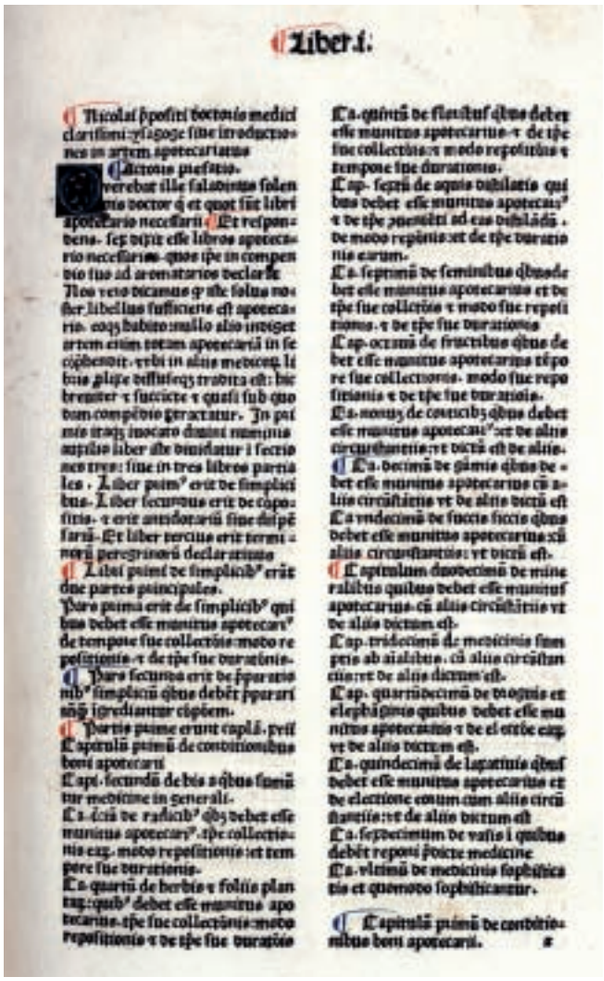
FAmulorũ tuorum q̃s dñe delictis ignosce/ vt qui tibi placere de actibus nostris non valemus : genitricis filij tui dñi dei nri intercessiõe saluemur. P eũdẽ.

Lctõ libri sapie. ecclesiastici. xxiiij.

IN omnibus requiẽ quesiui: et i hereditate dñi morabor. Tunc precepit / et dixit michi creator oim: ⊕ qui creauit me / requieuit in tabernaculo meo / ⊕ dixit michi. In iacob ihabita / et in israel hereditare: et i electis meis mitte radices. Et sic in syon firmata sum / et in ciuitate sanctificata similiter requieui: ⊕ in ihrlm̃ potestas mea. Et radicaui in populo honorificato: et in partes dei mei hereditas illius. Et in plenitudine sanctor: detẽtio mea. Quasi cedrus exaltata sum i libano : et quasi cypressus in monte syon. Quasi palma exaltata sum i cades: et quasi plãtatio rose in iherico. Quasi oliua speciosa in campis : et quasi platanus exaltata sum iuxta aquã / in plateis. Sicut cynamomũ et balsamũ aromatizans : odorem dedi. Quasi myrra electa: dedi suauitatem odoris. ℟. Propter veritatem et mansuetudinẽ et iusticiam / et deducet te mirabiliter dextera tua. ℟. Audi filia et vide / et inclina aurem tuã / quia cõcupiuit rex speciẽ tuã. In missa matutinali. Alleluya. ℟. Hodie maria assumpta est i celũ / gaudẽt angelor chori / et collaudãt filiũ dei. Allã. In maiori missa. Allã. ℟. Assumpta est maria in celum gaudẽt angeli / et collaudantes benedicunt dominum. Alleluya.

Prosa.

ARea virga prime matris eue / florens rosa processit maria. Oritur vt lucifer / iter astra etherea / perpulchra vt luna. Fragrescit vltra oia balsama / pygmẽta et thimiamatha. Purpurea vt viola / roscida vt rosa / candens vt lilia. Patris summi quam elegit proles deica / vt assumeret carnem sacrosanctam / ex virginis carne incorrupta. Celsus nũciat angel⁹ noua gaudia / eterni regis exortũ / in terra / matrẽq; eius / ita salutat.



Liber i.

Nicolai ppositi doctoris medici clarissimi ypagoge sive introductiones in artem apotecariatus

Actoris prefatio.

Verebat ille saladinus solentatio doctor q̃ et quot sint libri apotecario necessarii. Et respondens. sex dixit esse libros apotecario necessarios. quos ipe in compendio suo ad aromatarios declarat.

Nos vero dicamus q̃ ille solus noster libellus sufficiens est apotecario. eo3 habito nullo alio integet artem etiam totam apotecarii in se cõprehendit. vbi in alis medicorũ libris plure diffusq3 tradita est: hic breuiter ꝛ succincte ꝛ quasi sub quodam compendio geratur. In primis itaq3 inuocato diuini numinis auxilio liber ille diuidatur i sectiones tres: sive in tres libros partiales. Liber primus erit de simplicibus. Liber secundus erit de compositis. ꝛ erit antidotarii sive dispẽsarii. Et liber tertius erit tertium peregrinorũ declaratiuus.

Libri primi de simplicib' erũt due partes principales.

Pars prima erit de simplicib' quibus debet esse munitus apotecar' de tempore sue collectionis modo repositionis ꝛ de tpe sue duratiõis.

Pars secunda erit de separatiõib' simplicium quibus debẽt separari nõ ingrediantur cõpõem.

Partis prime erunt capitula. prim

Capitulũ primũ de conditionibus boni apotecarii

Capi. secundũ de bis q̃bus sumũtur medicine in generali.

Ca. tertiũ de radicib' q̃bus debet esse munitus apotecar'. tpe collectionis exp. modo repositionis et tempore sue duratiõnis.

Ca. quartũ de herbis ꝛ foliis plantarũ: quib' debet esse munitus apotecarius. tpe sue collectionis modo repositionis ꝛ de tpe sue duratiõis

Ca. quintũ de floribus q̃bus debet esse munitus apotecarius ꝛ de tpe sue collectiõis ꝛ modo repositiõis ꝛ tempore sue duratiõnis.

Cap. sextũ de aquis distillatis quibus debet esse munitus apotecar' ꝛ de tpe ponendi ad eas distillãdũ. de modo repõnis et de tpe duratiõnis earum.

Ca. septimũ de seminibus q̃bus debet esse munitus apotecarius et de tpe sue collectiõis ꝛ modo sue repositiõnis. ꝛ de tpe sue duratiõnis

Cap. octauũ de fructibus q̃bus debet esse munitus apotecarius tẽpore sue collectiõnis. modo sue repositiõnis ꝛ de tpe sue duratiõis.

Ca. nonũ de corticib3 q̃bus debet esse munitus apotecar' et de alis circũstantiis ꝛ vt dictũ est de alis.

Ca. decimũ de gũmis q̃bus debet esse munitus apotecarius cũ alis circũstantiis vt de alis dictũ est

Ca undecimũ de succis succis q̃bus debet esse munitus apotecarius cũ alis circũstantiis: vt dictũ est.

Capitulum duodecimũ de mineralibus quibus debet esse munitus apotecarius cũ alis circũstantiis vt de alis dictum est.

Cap. tridecimũ de medicinis fundatis ab animalibus. cũ alis circũstantiis ꝛ de alis dictum est.

Cap. quartũdecimũ de vnguis et elephãtinis quibus debet esse munitus apotecarius ꝛ de ei ortũ exp. vt de alis dictum est.

Ca. quindecimũ de lapidibus q̃bus debet esse munitus apotecarius et de electione eorum cum alis circũstantiis: vt de alis dictum est

Ca. sexdecimũ de vasis i quibus debẽt reponi poticie medicine

Ca. vltimũ de medicinis sophisticatis et quomodo sophisticantur.

Capitulũ primũ de conditionibus boni apotecarii.

Nicolas Prévost, *Dispensarium ad aromatarios*, Tours, s.n., vers 1495 (?), 2°, incipit du texte

colophon, après s'être présenté comme expert dans l'art typographique, Latheron rappelle, comme il l'a souvent fait, que deux correcteurs, ici Jean Brunet, chanoine, et Bénigne Allot, vicaire, l'ont assisté dans cette tâche délicate.

Une question demeure, concernant l'identité des cent cinq ouvrages liturgiques déposés « en ung coffre en l'eglise de Tours » que, le 31 mai 1522 devant notaire, la veuve de Latheron et ses cohéritiers remettent à Jean Richart, libraire à Tours et procureur de Charles de Bougne, libraire d'Angers, auquel les avait cédés « ledict deffunct…, comme il [Richart] a faict apparoir par la cedulle signee de sa main le 14e jour de decembre 1520 ». Ce sont soixante-dix-huit demi-temps (des bréviaires, traditionnellement divisés en deux parties, été/hiver), ainsi que vingt-sept grands missels, dont hélas l'usage n'est pas précisé. S'agit-il d'exemplaires du *Missel* de 1517 et du *Bréviaire* de 1520 (n.s.), qu'en raison de difficultés financières Latheron aurait tardivement cédés à de Bougne, ou d'éditions destinées à un diocèse de l'Ouest, Angers, Nantes, ou Rennes, dont de Bougne était l'un des fournisseurs, éditions aujourd'hui perdues ?

Il me reste enfin à faire état de deux impressions, sans date et dépourvues de toute adresse, que leur contenu et leur papier permettraient d'attribuer aux ateliers installés à Tours. Pour la première, il s'agit des *Stilles et Coustumes de Touraine* ici dans leur version primitive (1461). Si l'unique police utilisée dans cet in-quarto est une bâtarde très voisine de celles que l'on rencontre dans plusieurs ateliers parisiens, chez Vérard notamment à partir de 1493-1495, deux des trois filigranes – le plus caractéristique, représentant une licorne, est identique à celui relevé par Briquet dans un document du Plessis-lès-Tours daté de 1490, l'autre, un croissant surmonté d'une croix avec pennon, est attesté dans les pays de Loire entre 1465 et 1508 – confortent l'attribution de ce coutumier à un atelier tourangeau.

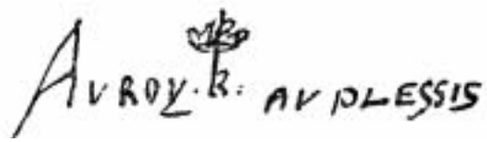
C'est à une tout autre clientèle, celle des apothicaires, que s'adressait la deuxième de ces éditions anonymes, une pharmacopée intitulée *Dispensarium ad aromatarios* ; elle est l'œuvre d'un médecin, Nicole Prevost, dont tout donne à penser qu'il exerçait à Tours. On trouve en effet sous sa plume des références aux spécificités de l'apothicairerie tourangelle accompagnées d'expressions sans ambiguïté comme « *in hac nostra civitate Turonensi* ». Cela ne serait pas suffisant pour attribuer cette édition (fig. p. 276) à un

atelier tourangeau si le papier ne venait corroborer les allusions autobiographiques : parmi les quelques filigranes « au poisson » attestés dans la région tourangelle aux XVe et XVIe siècles, celui qui a été relevé ici présente un dessin très rudimentaire certes, mais assez caractéristique pour qu'on puisse y reconnaître le n° 12425 de Briquet, un filigrane relevé dans des documents rédigés vers 1489-1491 provenant du chapitre du Plessis. La ressemblance des caractères du *Dispensarium* avec ceux utilisés par Mathieu Vivian à Orléans en 1491 plaiderait pour une origine à tout le moins ligérienne de cette édition.

Bien que les libraires ne soient pas concernés par cette exposition, j'ai voulu en présentant un *Coutumier de Touraine* imprimé à Rouen (cat. 94) mettre ainsi l'accent sur les relations qui, dans le petit monde du livre, ont uni pendant ces quelques décennies un large Centre-Ouest et la Normandie.

De l'activité des relieurs ayant exercé à Tours, on ne possède aucun témoignage concret et le désastre de 1940 a fait disparaître même l'espoir d'en retrouver jamais. Il ne reste que des noms : Pierre Le Sourt, Arnoul Boutin et messire Pierre Moreau qui travaillèrent pour le roi et, plus intéressant encore, Mathieu Latheron, à qui la fabrique de l'église Saint-Vincent avait confié en 1520 « ung manuel en parchemin, pour relier ». S'il avait accepté ce travail, *a fortiori* devait-il assurer la reliure des volumes sortis de ses presses.

Au cours de ces années pionnières, les ateliers tourangeaux se sont efforcés de répondre aux besoins spécifiques locaux, ceux de l'Église et du Palais. Il s'agit là d'un trait commun à la plupart des ateliers de province, même lorsque leurs compétences techniques – Mathieu Latheron en fit la preuve à travers ses beaux missels de chœur – leur permettaient au mieux d'élargir leur clientèle au-delà du diocèse et du bailliage, espaces toujours plus difficiles à défendre contre la concurrence d'officines parisiennes de plus en plus puissantes.



Ex-libris de Charles VIII sur son exemplaire de la *Vie et miracles de monseigneur saint Martin*, Tours, Latheron, 1496, 2° – cat. 92

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page278

60. Heures de François de Bourbon-Vendôme

Maître du Boccace de Munich, Maître des Heures de François Bourbon-Vendôme et Jean Bourdichon

Tours, vers 1475-1480
Parchemin
H. 13,8 ; l. 9,6 cm
89 feuillets

PROVENANCE :
François de Bourbon, comte de Vendôme († 1495) ; bibliothèque du marquis de Paulmy

BIBLIOGRAPHIE :
Mâle, 1904, p. 450-452 ; Martin, 1906, p. 96 ; Martin et Lauer, 1929, p. 57, pl. LXXX ; Blum et Lauer, 1930, p. 84, pl. 58 ; MacGibbon, 1933, p. 60 ; Perls, 1940, p. 27, fig. 271-272 ; Wescher, 1945 (1947), p. 81-82, fig. 71 ; Limousin, 1954, p. 59, fig. 61-64 ; Porcher, 1955, n° 347 ; Ringbom, 1965 [1984], p. 209-210, fig. 195 ; Reynaud, 1977, fig. 39 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 149-151 ; D'Urso, 1993-1994, p. 61-63, fig. 27-31 ; Schaefer, 1994, p. 238, 258 ; Kren, 2002 ; Avril, 2003, p. 345-349 ; Stelmes, 2009, p. 113-116.

EXPOSITIONS :
Paris, 1904, n° 239 ; Paris, 1937, n° 196 ; Tours, 1952, n° 32 ; Paris, 1955, n° 347 ; Paris, 1980, n° 106 ; Paris, 1993, n° 75.

Paris, bibliothèque de l'Arsenal. Ms. 417.

Copié par le scribe parisien Jean Dubreuil, ce codex appartient à un groupe de huit manuscrits publiés par Kren en 2002, dont quatre ont été enluminés par des maîtres tourangeaux au répertoire fouquettien, et dont un cinquième est ici ajouté par Nicholas Herman (cat. 76, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. HB I 174). Ce livre d'heures à l'usage de Rome possède des indices de localisation peu déterminés et seuls les quelques noms de saints tourangeaux et manceaux copiés dans le calendrier permettent d'associer sa destination au Val de Loire. Le commanditaire n'est pas connu, les armes, devise et chiffre de François de Bourbon, comte de Vendôme, sont venus remplacer, très tôt cependant, les marques de propriété d'origine.

Fruit du travail conjoint de trois maîtres, l'œuvre permet de mieux comprendre les réseaux de collaboration existant à la fin de l'activité de l'atelier Fouquet. Le maître éponyme, auteur de la majorité des images, apparaît ici comme un émule de Jean Fouquet dont il connaît intimement l'œuvre et développe, comme lui, une grande inventivité en termes de composition et d'iconographie. C'est à cet artiste que revient la première utilisation dans ce manuscrit du cadrage des personnages à mi-corps (autrement nommé « dramatic close-up », Ringbom, 1965-1984) destiné à favoriser les pratiques dévotionnelles en rapprochant le fidèle des protagonistes et des épisodes de l'histoire sainte.

Créé et diffusé dans le milieu padouan vers 1460, ce nouveau type d'images se répand de façon concomitante dans les ateliers flamands et tourangeaux et renouvelle en profondeur la tradition picturale des livres d'heures. C'est également à cet artiste que revient la création de la représentation du Retour d'Égypte (f° 46) au lieu de la traditionnelle Fuite pour l'heure de vêpres. Inspirée des méditations franciscaines, cette image est d'abord reprise par le maître lui-même (*Heures Veauce*, f° 104 v°, Paris, galerie Les Enluminures), avant d'être diffusée dans le milieu tourangeau à la génération suivante, principalement par Jean Bourdichon et ses épigones (Liège, bibliothèque de l'Université, ms. Wittert 27, f° 53 v°, cat. 38 ; Bourdichon, *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, Paris, BnF, ms. lat. 9474, f° 76 v° ; Bourdichon (atelier), Paris, bibliothèque Mazarine, ms. 507, f° 80 ; Le Mans, bibliothèque municipale, ms. 127, f° 38 ; Chicago, Newberry Library, ms. 47 ; Rodez, Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron ; Paris, musée Marmottan, coll. Wildenstein, n° 123). L'image qui accompagne l'office des morts trouve également dans son œuvre un développement particulier. La scène saisissante où trois transis s'en prennent aux puissants, pape, empereur et rois des présentes heures (f° 70), renvoie à celle des *Heures Veauce* dans lesquelles la Mort armée se dresse sur un champ de cadavres semé de crânes et d'ossements (f° 151 v°).

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page279

L'intervention modeste de Bourdichon, auquel sont confiées les initiales historiées des Fragments évangéliques (f°s 7, 7 v°, 8, 9) et des deux prières traditionnelles à la Vierge (*Obsecro te*, f° 9 v° ; *O intemerata*, f° 11), ainsi que l'achèvement de la Vierge de l'Annonciation sur un dessin du maître principal, correspond à son statut de jeune artiste encore sous la coupe de l'atelier Fouquet. Déjà en pleine possession de son dessin aux contours nets et de ses couleurs brillantes et léchées, le jeune artiste ne trouve cependant pas dans ces petites compositions de grandes possibilités d'expression personnelle. Outre la maîtrise d'ouvrage dominée par le Maître de Bourbon-Vendôme, la présence de l'atelier Fouquet derrière l'ensemble du projet est rappelée par la commande et l'insertion d'un feuillet isolé (f° 23 v°) rendu par François Avril (2003) au Maître du Boccace de Munich, nom de convention derrière lequel se cache peut-être l'un des fils de Fouquet (Louis ou François). Représentant trois prophètes annonciateurs de l'Incarnation pour faire face à l'Annonciation qui introduit les heures de la Vierge, cette image inscrit l'ensemble du manuscrit dans la tradition fouquettienne. Comme l'écrivait Nicole Reynaud en 1993, « les préoccupations des *Heures Bourbon-Vendôme* sont celles de la descendance directe de Fouquet, beaucoup plus que celles de la génération de Bourdichon, et elles forment un trait d'union entre les deux ».

P C

F^o 70

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page280

61. Heures à l'usage de Rome,
dites « Heures Le Bigot »
Jean Fouquet (atelier) et artiste proche de Bourdichon

Tours, vers 1475
Parchemin
H. 14,3 ; l. 10 cm
115 feuillets

PROVENANCE :
Inscription sur les plats de reliure : « François Le Bigot, Perrette d'Amours » (v. 1580 ?) ; inscription feuillet de garde supérieur : « D.v.B. MDCCCLXXXVII ».

BIBLIOGRAPHIE :
Reynaud, 1981, p. 26 ; Reynaud, 1998, p. 100, n° 16 ; Kren, 2002 ; galerie Les Enluminures, cat. 4/1995, n° 3 ; Hindman et Bergeron-Foote, cat. 15/2010, p. 30-32.

Paris, galerie Les Enluminures.

Ce manuscrit fait partie des volumes reconnus comme ayant été copiés à Paris par le scribe Jean Dubreuil avant d'être transportés à Tours afin d'y recevoir des images (Kren, 2002). Les quatre autres manuscrits, qui relèvent du même processus d'élaboration (*Heures de François de Bourbon-Vendôme*, Paris, bibliothèque de l'Arsenal, ms. 417, cat. 60 ; *Heures Katherine*, Los Angeles, Getty Museum, ms. 6 ; *Heures Francfort*, Francfort, Kunsthandwerk Museum, ms. LM 48 ; *Heures à l'usage de Rome*, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. HB I 174, cat. 76), sont également attribués à des artistes fouquettiens, dont le jeune Bourdichon. Ils partagent tous un calendrier peu déterminé regroupant des saints rattachés au Val de Loire et à la région du Mans.

Les *Heures Le Bigot* apparaissent, au sein de cet ensemble, comme étant l'œuvre la plus proche de la production de Jean Fouquet. Le manuscrit aujourd'hui privé d'une partie de ses images (cinq sont manquantes) présente deux groupes d'enluminures. Le plus connu, car le plus commenté, est composé de très petites images de format carré et d'initiales historiées réalisées en camaïeux noir, grenat ou bleu modelé d'or. Ces enluminures renvoient à la pratique par Jean Fouquet du camaïeu rehaussé d'or, d'abord par le biais de la technique de l'émail doré sur cuivre pour l'ornementation du cadre du *Diptyque de Melun* vers 1452-1455 (Avril, 2003), puis en peinture dans les marges basses des *Heures d'Étienne Chevalier* entre 1452 et 1460 (Reynaud, 2006). Cette technique comme les effets visuels qu'elle produit trouvent un écho dans la production tourangelle dans les années qui suivent et tout d'abord au sein de son propre atelier. Le Maître du Boccace de Munich, dans lequel François Avril propose de reconnaître l'un des fils de Fouquet (Louis ou François), l'utilise ainsi en abondance dans le calendrier des *Heures de François de Bourbon-Vendôme* (cat. 60). Le Maître des camaïeux des *Heures Le Bigot* est très proche de Fouquet dans son approche des volumes intensifiés par la mouvance des reflets d'or ou l'habileté du traitement de l'anatomie des corps. Cette maîtrise technique comme cette virtuosité à travailler sur de tout petits formats se retrouvent dans un autre livre d'heures conservé à Genève qui est orné de seize initiales historiées en camaïeux noir, brun, bleu et grenat modelé d'or (Bibliothèque publique et universitaire, Comites Latentes, ms. 38 ; Lacaze, 1981). C'est à nouveau vers le Maître du Boccace de Munich que ramène par exemple la composition de l'Adoration des Mages (f° 29 v°) qui reprend celle d'*Heures à l'usage de Paris* datées vers 1465 (New Haven, Yale University, Beinecke Library, ms. 662, f° 61 v° ; Avril, 2003, n° 41). Dans l'Annonce aux bergers, la posture du pâtre adossé à la colline, bras et jambes croisés (f° 27), identique dans le manuscrit de Genève (f° 15), se retrouve chez le jeune Poyer vers 1470 dans des *Heures à l'usage de Rome* (Paris, BnF, ms. lat. 13305, f° 63 v°).

Le second artiste, chargé de l'enluminure des fragments évangéliques et de la prière mariale *Obsecro te*, copiés sur un bifolio placé à la suite du calendrier dans une écriture au module minuscule, travaille en pleine couleur. Les quatre évangélistes et la Vierge renvoient à l'œuvre de Jean Bourdichon sans en montrer toutefois la maîtrise des formes et des volumes, peut-être en raison de la taille minuscule des images. Les *Heures Le Bigot* peuvent donc bien être rendues à l'atelier de Jean Fouquet à une période où le Maître du Boccace de Munich et le jeune Bourdichon, voire Jean Poyer, collaborent à de multiples projets. Sans pouvoir leur rendre avec certitude la paternité de cette œuvre, c'est assurément dans leur mouvance et sous leur regard qu'elle a dû être réalisée.

P C

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page281

F° 10

F° 29 v°

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page282

62. Retable du Liget : Portement de Croix – Crucifixion – Mise au tombeau

Jean Poyer (documenté de 1465 à 1498, † av. 1504)

Tours, daté de 1485
Huile sur bois (chêne)
H. 143 (panneaux latéraux : h. 110) ; l. 283 cm
Inscriptions :
date « M CCCC LXXX V » ;
initiales « F.I.B. »
Classé monument historique le 17 juin 1901

PROVENANCE :
Commandé par le frère Jean Béraud, prieur de la chartreuse du Liget de 1483 à 1490 (son portrait avec les initiales F.I.B.) ; destruction de la chartreuse du Liget pendant la Révolution française (Philippon, 1941-1943). Vente du retable à un marchand de Loches en 1791 qui en fit don à l'église Saint-Antoine vers 1812 ; transfert de l'église au château de Loches (Reynaud, 1981). Restauré en 2000 par Pierre et Claudine Laure Passicos.

BIBLIOGRAPHIE :
Durrieu, 1904, p. 420-422 ; Dimier, 1910, p. 112, 115, 117 ; MacGibbon, 1933, 83-84 ; Philippon, 1941-1943, p. 123 ; Ring, 1949, p. 218 ; Reynaud, 1981, p. 40 ; Plummer, 1982, p. 87 ; Backhouse, 1987, p. 223-224 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 308, 309, 317, 318 ; Wieck, 2000, p. 23-24 ; Hofmann, 2003b, p. 60-61 ; Hofmann, 2004, p. 11-14, 181-184 ; Hofmann, 2007, p. 195-197.

EXPOSITIONS :
Tours, 1890 ; Paris, 1904a, n° 69 ; Paris, 1934, n° 124.

Loches, collection municipale.

Le *Retable du Liget*, ainsi dénommé d'après son lieu d'origine, est conservé jusqu'aujourd'hui au château de Loches. Il représente la Crucifixion au centre, le Portement de Croix à gauche et la Mise au tombeau à droite. La date de 1485 figure à gauche, près du bord inférieur, et le commanditaire, un chartreux en prière désigné par les initiales F.I.B., est représenté à droite. Dès 1943, Albert Philippon a pu l'identifier comme le frère Jean Béraud (*Frater Ioannis Beraudi*), prieur de la chartreuse du Liget entre 1483 et 1490. Il mettait fin ainsi aux spéculations des historiens qui déchiffraient dans les trois lettres les initiales du frère Jean Bourgeois, confesseur de Charles VIII, voire la signature *Fecit Johannes Bourdichon*.

Dès sa découverte, ce retable, d'une qualité remarquable, a été mis en relation avec Fouquet, dont on connaît le rôle essentiel dans la diffusion des formes de la Renaissance au-delà de la Loire. Grandmaison (1878, p. 14) ayant établi que Fouquet était mort avant novembre 1481, on ne pouvait pas lui attribuer le retable de Loches. L'exposition des « Primitifs français » de 1904 attira l'attention sur l'œuvre, qui reçut plusieurs attributions : à l'un des fils de Fouquet, à Bourdichon, ou même à Poyer (alors écrit Poyet), comme le suggérèrent Henri Bouchot et surtout Paul Durrieu (1904). Ce fut l'attribution à Bourdichon, proposée par Paul Lafenestre et Émile Durand-Gréville, qui prévalut et fut encore défendue par Émile Mâle en 1946. Charles Sterling et Louis Réau préféraient y voir l'un des fils de Fouquet, achevant peut-être une œuvre commencée par leur père selon Grete Ring (1949). La vieille attribution à Bourdichon a encore vivoté jusqu'à ce que François Avril et Nicole Reynaud (1993) affirment nettement les analogies avec les manuscrits regroupés pour la première fois sous le nom de Jean Poyer, notamment des Heures identifiées depuis comme une commande d'un membre de la famille Briçonnet (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78). Cette attribution s'est imposée depuis.

L'ensemble de l'œuvre conserve une échelle uniforme. Le paysage est continu malgré les pilastres dorés qui marquent les limites entre le panneau central et les scènes latérales. Les personnages lourds, les paysages compacts et les clairs-obscurs prononcés sont caractéristiques du peintre. Poyer se montre également inspiré par les émotions et les expressions des personnages qu'il essaie de saisir de la façon la plus vive.

La Crucifixion du retable présente des similitudes étroites avec celle des *Heures d'Étienne Chevalier* de Fouquet (Chantilly, musée Condé). Les trois croix élevées – celles des larrons placées en oblique –, la Vierge évanouie à gauche, les cavaliers vus de dos à droite ou l'effet de foule de la soldatesque en sont des citations directes. Toutefois, l'iconographie de la Crucifixion est unique par la présentation d'une quatrième croix brisée, située au même niveau que la Vierge qui semble presque morte elle-même. Cet élément inhabituel paraît symboliser la douleur de Marie voyant mourir son fils et fait écho à la prière du *Stabat Mater*, répandue dans les livres d'heures, qui compare la douleur de la Vierge au supplice de son fils.

Le Portement de Croix dérive également des modèles fouquettiens. Une composition proche figure dans les manuscrits enluminés dans l'entourage du maître (*Heures de Béthune*, BnF, ms. lat. 1417, f° 181) ou inversée par le Maître du Boccace de Munich dans les *Heures de Baudricourt* (NAL 3187, f° 74 v°). Elle réapparaît dans les *Heures Briçonnet* (f° 38) sous le pinceau même de Poyer vers la même date que le retable. C'est vainement en revanche que l'on cherche parmi les Déplorations ou les Mises au

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page283

tombeau de Fouquet et de ses épigones un modèle à la Mise au tombeau du Liget, qui pourrait être de la seule invention de Poyer. Chez l'artiste lui-même, seul le feuillet de Philadelphie, provenant sans doute des *Petites Heures d'Anne de Bretagne* (cat. 2), lui fait écho. Quant à la place singulière qu'occupe saint Jean au centre de la composition, elle tient sans doute à ce qu'il est le saint patron du commanditaire, d'ailleurs placé derrière lui et dont il semble relayer la prière auprès du Christ.

En contrepoint de cette précellence fouquettienne, les éléments de la composition, mais aussi la monumentalité et les combinaisons de couleurs puissantes, font également penser à l'art italien. Dès 1910, Louis Dimier y a reconnu l'influence de Mantegna et de Ghirlandaio. Le motif de la Vierge évanouie au pied de la croix dont la tête, renversée en arrière, est tenue par une sainte femme, est d'ailleurs un emprunt presque littéral à la *Mise au tombeau* gravée vers 1470 par Mantegna ; Poyer s'en souviendra encore dans la Crucifixion du *Missel Lallemant* (cat. 110, f° 86).

Œuvre précoce d'un peintre déjà expérimenté, le retable de Loches manifeste la vigueur de l'artiste, son audace dans la composition et l'iconographie et sa réceptivité aux innovations italiennes.

M Ho et P-G G

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page284

63. Recueil : *Le Secret des secrets* ; Jean Chartier, *Le Bréviaire des nobles*

Jean Poyer (documenté de 1465 à 1498, † av. 1504) et atelier

Tours, vers 1490
Parchemin
H. 19 ; l. 13 cm
115 feuillets

Provenance :
Ex-libris de la famille de Lannoy (vers 1820/1830) ; vente Londres, Sotheby's, 22 juin 1982, lot 52.

Bibliographie :
Backhouse, 1987, p. 228 ; Mróz, 1991, p. 43 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 307 ; Callu et Angremy, 1999, p. 152-153 ; Wieck, 1999, p. 128-129 ; Wieck, Voelkle et Hearne, 2000, p. 35 ; Hofmann 2004, p. 163-165 ; Charron, à paraître.

Paris, Bibliothèque nationale de France. Ms. n.a.fr. 18145.

Commandé par un proche du milieu royal, comme l'indique la copie en fin de volume de la liste des rois de France allant de Pharamond à Charles VIII, ce recueil fait partie des rares textes profanes enluminés par Jean Poyer. Spécialisé dans les livres liturgiques et les ouvrages de dévotion, l'artiste est ici confronté à un double défi consistant à changer de répertoire iconographique et à inventer deux cycles d'images, les transcriptions du *Secret des secrets* et du *Bréviaire des nobles* n'étant traditionnellement pas historiées. La proximité des images avec le texte comme l'inventivité dont font preuve les vingt-deux miniatures réalisées dans ce codex attestent de l'intervention directe du maître dans ce projet, même si, comme le remarque François Avril (1993), la réalisation de certaines enluminures montre l'intervention d'une main secondaire (coloris plus terne, lourdeur des aplats de doré). Le cadrage à mi-corps pour la représentation des vertus dans le *Bréviaire des nobles* est une citation des procédés familiers du peintre puisque largement répandus dans les livres d'heures depuis les années 1480 et qui renvoie ici plus spécifiquement à la forme littéraire du texte.
Toute la force expressive du style de Jean Poyer se retrouve dans ce petit volume, comme sa maîtrise du rendu de l'espace et des effets atmosphériques. Les personnages aux expressions distanciées et rêveuses sont campés dans des attitudes dont le naturalisme constitue l'une des caractéristiques du peintre. Le coloris intense des vêtements et du mobilier fait contraste avec la clarté du ciel ou l'obscurité des structures architecturales sur lesquelles ils se détachent. L'utilisation abondante des rehauts d'or modèle fortement les corps en leur apportant stabilité et pondération. La représentation des quatre saisons (f° 50), comme le paysage fluvial qui accompagne le chapitre sur les vertus des poissons d'eau douce (f° 61 v°), démontrent à nouveau l'attachement de Poyer pour la représentation des paysages qu'il développe abondamment dans l'illustration des calendriers des livres d'heures (*Heures d'Henri VIII*, New York, Pierpont Morgan Library, ms. H. 8, f°s 1-6 v°) ou dans de grandes compositions comme la Crucifixion du *Missel Lallemant* (New York, Pierpont Morgan Library, M.495, f° 86). Le cours sinueux de la rivière comme le bosquet d'arbres à la ramure légère renvoient directement aux abords de l'île de Patmos du saint Jean des *Heures Briçonnet* (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, f° 54 v°).

P C

F° 5

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page285

64. Heures à l'usage de Rome

Tours ? vallée de la Loire ?
vers 1490-1510
Parchemin
H. 16,4 ; l. 10,7 cm
132 feuillets

PROVENANCE :
Felix M. Warburg, légué en 1937.

BIBLIOGRAPHIE :
Hofmann, 2004, p. 58 ;
Marrow, 2005, p. 273-275.

EXPOSITION :
New York, 2005.

New York Public Library.
Ms. MA 151.

Ce livre d'heures contient douze miniatures en pleine page et trois miniatures de petit format insérées dans les marges. Le manuscrit recycle certaines compositions des fameuses *Heures Briçonnet* de Jean Poyer vers 1485 (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78) qui ont été également copiées et diffusées par Jean Pichore à Paris. Les compositions reprises d'après les *Heures Briçonnet* (la Visitation, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, la Fuite en Égypte, et Job et ses amis) ont été réduites à des personnages à mi-corps. L'Annonce de sa mort à la Vierge renvoie à la même image dans les *Heures Briçonnet* mais modifiée par l'atelier de Pichore (Londres, Sam Fogg, 1996), sur laquelle cette composition a été copiée. Quelques miniatures comme l'Annonce aux bergers (f° 60) ou David jouant de la harpe (f° 85) diffèrent des *Heures Briçonnet* mais rappellent néanmoins, par leurs perspectives poussées, des compositions inspirées de Poyer. Elles dérivent sans doute d'un livre d'heures perdu qui a été copié surtout dans la vallée de la Loire. La composition avec David se trouve également dans un livre d'heures à l'usage de Tours provenant de la collection Lucien Dhuys (Paris, Drouot, 23-24 mai 1935, lot 14) qui a été exécuté pour la veuve Perrine Le Fuzelier et ses deux fils (f° 146 v°), femme de Jean de La Rue qui meurt le 8 octobre 1508 (cat. 98). Une version plus éloignée et plus tardive, datable vers 1515 à 1520, se trouve dans un livre d'heures à l'usage d'Angers (cat. 87 : Angers, bibliothèque municipale, ms. 2111, f° 52 v°).
Le manuscrit new-yorkais a été attribué par Jim Marrow à un élève ou à un suiveur de Jean Poyer. Cependant, bien que les compositions soient copiées d'après des modèles de Poyer, le style ne s'accorde pas avec celui-ci. On retrouve la même main dans un autre livre d'heures (Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W.454) qui recycle quelques compositions des *Heures dites de Marie d'Angleterre* de Poyer également présentes dans l'atelier de Pichore. Jim Marrow mentionne un livre d'heures du même style dans une collection privée belge. Il s'agit sans doute d'un artiste actif à Tours ou dans la vallée de la Loire qui a eu accès aux modèles de Poyer, soit par voie directe, soit à travers l'atelier de Pichore.

F° 44

M Ho

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page286

65. Heures à l'usage de Bourges de Jean Lallemant l'Aîné

Jean Poyer (documenté de 1465 à 1498, † av. 1504) et atelier ; Jean Pichore ? (Maître de Morgan 85) (documenté à Paris entre 1502 et 1521)

Tours, vers 1498 (proche d'un Boèce, Paris, BnF, ms. lat. 6643, daté le 15 mars 1497 [1498] pour le même commanditaire)
Parchemin
H. 20,6 ; l. 12,7 cm
41 feuillets

Provenance :
Commandé par Jean Lallemant, dit l'Aîné (mort en 1533), receveur général de Normandie de 1494 à 1517 (armoiries de la famille Lallemant ; devise *Timor mortis conturbat me*, f° 19 v°). Au XVIe siècle, manuscrit divisé en plusieurs parties. En 1832, le fragment londonien appartint à Robert Curzon, baron de Zouche (1810-1873) (« Curzon. 1832 », f° v°). En 1917, la veuve de Curzon, Darea Zouche, légua le fragment au British Museum. Transfert au nouveau bâtiment de la British Library en 1997.

Bibliographie :
Ricci, 1935, I, p. 816 ; Ricci, 1937, II, p. 2292 ; Chenu, 1946, p. 103-122 ; Chenu, 1951-1952, p. 71 ; Plummer et Clark, 1982, p. 87 ; Backhouse, 1987, p. 215-218 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 312-313 ; Wieck, 2000, p. 44-46 ; Hofmann, 2004, p. 30-34, p. 108-114.

Expositions :
Paris, 1867 (note manuscrite par Curzon, f° 4 v°) ; Paris, 1993-1994 ; New York, 2001.

Londres, British Library.
Ms. Add. 39641.

Ce manuscrit est un fragment d'un livre d'heures déjà démembré au XVIe siècle mais dont les éléments dispersés sont reconnaissables grâce aux armoiries, emblèmes et devise de Jean Lallemant l'Aîné. Le manuscrit a été écrit et décoré à Rouen, tandis que l'illustration a été confiée à des artistes travaillant à Tours, Bourges et Paris. L'artiste bourguignon dit le Maître du Boèce Lallemant est responsable de quelques miniatures du calendrier autrefois conservées dans la collection Rohan-Chabot. C'est aussi lui qui prépare les encadrements pour toutes les miniatures qui comptaient à l'origine au moins quarante-quatre pleines pages.

Jean Poyer se partage le gros des miniatures avec un artiste parisien, le Maître de Morgan 85, qui est peut-être à identifier avec Jean Pichore. Roger Wieck (2000) a retiré les *Heures de Jean Lallemant l'Aîné* de l'œuvre de Jean Poyer et propose une attribution à un élève qu'il baptise « Pseudo-Poyet ». L'argument selon lequel Poyer ne pouvait travailler dans une position subordonnée ne tient pas compte de la reconstruction complète du manuscrit. Bien que Poyer préfère travailler seul avec son atelier, il collabore également à quelques commandes qu'il partage avec d'autres artistes. Quoi qu'il en soit, les miniatures du fragment londonien, David réprimandé par Nathan (f° 3 v°) et la Résurrection de Lazare (f° 19 v°), révèlent bien la facture élaborée de Poyer. L'Apparition du Christ à la Vierge (f° 41 v°), en revanche, manque un peu de fluidité, notamment dans l'anatomie du Christ, et a été peinte par son atelier.

M Ho

F° 41 v°

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page287

66. Heures à l'usage de Rome, dites « Heures du Tilliot »

Jean Poyer (documenté de 1465 à 1498, † av. 1504)

Tours, vers 1495-1500
Peinture sur parchemin
H. 18,0 ; l. 11 cm
126 feuillets

PROVENANCE :
Jean-Bénigne Lucotte (Dijon, 1668-1750), seigneur du Tilliot (note manuscrite « 1545/ex Musaeo Jon du Tilliot anno 1710 », f° 1). Charles-Alexandre de Ganay (Paris, 1803-1881), cat. de vente Paris, 12-14 mai 1881, lot 18. Baron Frédéric Spitzer (Paris, 1815-1890), cat. de vente Londres, 14 juin 1893, lot 3017. Henry Yates Thompson (Londres, 1838-1928), son ex-libris « 19/nae [= £540]/Morgand/(Spitzer)/ Nov. r/1895 ». En 1941, légué par sa veuve au British Museum. Transféré au nouveau bâtiment de la British Library en 1997.

BIBLIOGRAPHIE :
Plummer et Clark, 1982, p. 87 ; Backhouse, 1983a, p. 45-49 ; Backhouse, 1983b, p. 175-180 ; Backhouse, 1987, p. 211-231 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 307, 309, 314-315 ; Girault, 1995, p. 74 ; Wieck, 2000, p. 29-30 ; Hofmann, 2004, p. 29-30, 114-117.

EXPOSITIONS :
Los Angeles, 1983-1984, et New York, 1984 ; Londres, 1984 ; New York, 2001.

Londres, British Library.
Ms. Yates Thompson 5.

Les *Heures du Tilliot* tirent leur nom de leur premier possesseur connu, l'historien et collectionneur Jean-Bénigne Lucotte du Tilliot, qui inscrivit son patronyme dans le manuscrit en 1710. Le livre d'heures contient treize grandes miniatures pour les textes principaux, quatre petites avec bordures pour les péricopes et vingt-six initiales historiées pour les prières et suffrages. Le charme de ce manuscrit repose surtout sur son iconographie riche et parfois inhabituelle. Les miniatures en pleine page sont divisées en deux et comportent une image principale et une scène inférieure. Elles sont entourées par des cadres architecturaux et les premières lignes des textes brochent sur l'ensemble. Certaines des miniatures à deux niveaux se répondent l'une à l'autre dans un rapport typologique. Au début de matines par exemple, l'Annonciation contraste avec la chute d'Adam et Ève et met en correspondance l'Ancien et le Nouveau Testament. Pour sexte, les Trois Mages qui suivent l'étoile de Bethléem occupent la place principale, tandis que l'Adoration des Mages traditionnelle se trouve à la scène inférieure. D'autres miniatures comme la Présentation au Temple pour none sont complétées par des scènes de la vie quotidienne ; ici, la Vierge et une autre femme habillent l'Enfant Jésus avant le départ au Temple.
Le début de l'office des morts est marqué par la Parabole du mauvais riche qui refuse de donner à manger au pauvre Lazare. Plus tard, le mauvais riche brûle en enfer sans avoir droit à une goutte d'eau. La scène principale impressionne par sa perspective, les bâtiments contemporains, caractéristiques de l'architecture domestique tourangelle, et le caractère narratif. Lazare est défiguré par la peste tandis qu'un homme habillé à la mode rappelle ses chiens en sifflant.

M Ho

F° 70 v°

67. Feuillet des Heures Branicki

Jean Poyer (documenté de 1465 à 1498, † av. 1504)

Tours, 1495-1500
Peinture sur parchemin
H. 18,8 ; l. 12,5 cm

PROVENANCE :
Le Soufaché (Paris), légué en 1890.

BIBLIOGRAPHIE :
Brugerolles, 1994, p. 26-27 ; Hofmann, 2004, p. 59-60, 178-180 ; Thiébaut, 2004, p. 170-177.

EXPOSITION :
Paris, 1993-1994 ; Cambridge (Massachusetts), 1995 ; New York, 1995 ; Paris, 2004.

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts. Ms. 731.

Un livre d'heures, autrefois dans la collection Branicki à Villanow, contenait sept miniatures à pleine page insérées postérieurement et publiées par Fernand de Mély (1913, p. 389-391). Ces miniatures nous sont connues grâce à la copie qu'en fit Jean Pichore dans un livre d'heures enluminé de grandes initiales historiées (cat. Tenschert, VI, no 75). Les images de ce manuscrit désormais manquantes dans les *Heures Branicki* correspondent à plusieurs feuillets dispersés attribués à Jean Poyer : les petites miniatures avec les évangélistes au début des péricopes (Chicago, 1978, lot 88), notre Couronnement de la Vierge et un *Ecce homo* (Paris, musée Marmottan, M6131).
En comparant les initiales historiées de Pichore avec les deux fragments accessibles (ainsi que la description des couleurs des miniatures des *Heures Branicki*), ce sont non seulement les compositions mais également les couleurs qui correspondent. L'initiale historiée comportant l'Annonce aux bergers qui diffère de la composition de Poyer a été repeinte postérieurement. On trouve en revanche la composition du maître tourangeau reproduite dans un autre livre d'heures de l'atelier de Jean Pichore (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.813). La miniature en pleine page prouve également que les images de Poyer ont été copiées intégralement. La miniature avec le Couronnement de la Vierge pour complies des heures de la Vierge est accompagnée par la Mort de la Vierge. La division en image principale et scène inférieure avec le début de texte brochant sur le tout se trouve également dans les *Heures du Tilliot* (cat. 66). Les compositions calmes avec les personnages légèrement animés et le coloris doux s'accordent avec les travaux de Poyer de la fin du XVe siècle. De la même époque datent les *Heures de Jean Lallemant l'Aîné* (cat. 65) réalisées en collaboration avec le Parisien Jean Pichore qui aurait pu copier les *Heures Branicki* en même temps. Ce ne serait pas la première fois que Pichore se serait déplacé à Tours puisque quelques copies exactes jusqu'aux couleurs des *Heures Briçonnet* de Poyer de style pichorien sont aujourd'hui conservées.

M Ho

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page289

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page290

68. Volet droit du Triptyque de la Madeleine : *Noli me tangere*

Jean Poyer (documenté de 1465 à 1498, † av. 1504) et atelier

Tours, vers 1500-1505
Huile sur bois (noyer), transposée sur toile
H. 120 ; l. 92 cm
Classé monument historique le 14 novembre 1930

PROVENANCE :
Triptyque commandé par Jean IV de Chalon († 1502) pour l'église des Cordeliers de Nozeroy (Jura). Fermeture du couvent en 1791-1792 et séparation des volets du panneau central. Date du transfert à l'église de Censeau inconnue.

BIBLIOGRAPHIE :
Monnier, 1858, p. 125-128 ; Monot, 1907, p. 56-57 ; Elsig, 2000, p. 251-252 ; Elsig et Avril, 2002, p. 107-116 ; Hofmann, 2004, p. 40-42, 184-185 ; Thiébaut, 2004, p. 167, 168, 177 ; Hofmann, 2007, p. 197-201 ; Wieck, 2010, p. 146-147.

EXPOSITIONS :
Pontarlier, 1949, n° 16 ; Poligny, 1972, n° 230-231 ; Paris, 2004, n° 56-57 ; Paris, 2010-2011, n° 56 ; Chicago, 2011, n° 48-49.

Censeau (Jura), église Notre-Dame-de-l'Assomption.

Le *Noli me tangere* de l'église de Censeau est le volet droit d'un triptyque dédié à Marie Madeleine dont le volet gauche, également dans l'église, représente la Prédication du Christ, tandis que le panneau central, conservé à Lons-le-Saunier (conseil général du Jura), figure le Repas chez Simon le Pharisien. Le triptyque est malheureusement très usé et assez largement repeint, surtout le volet gauche et le panneau central, ce qui explique le choix de ne présenter à Tours que le volet droit, mieux conservé.

La découverte d'abord des panneaux latéraux puis du panneau central et leur attribution à Jean Poyer par Frédéric Elsig (2000) nécessitent des explications concernant leur lieu de conservation ainsi que leur datation. Grâce au témoignage de Gilbert Cousin qui, dans sa *Description de la Haute-Bourgogne* parue en 1552, mentionne le retable dans l'église des Cordeliers de Nozeroy, il est possible d'en rattacher la commande à Jean IV de Chalon, prince d'Orange, seigneur de Nozeroy et gouverneur de Franche-Comté. Cousin de la reine, souvent présent à la cour, il devait avoir aisément accès au peintre favori de la souveraine, qui a pu en outre accompagner celle-ci dans la région franc-comtoise lors de son pèlerinage à Saint-Claude en 1500.

Le triptyque représente trois épisodes de la vie de Marie Madeleine. Dans la section centrale, la pécheresse s'introduit chez Simon le Pharisien pour oindre les pieds du Christ. À gauche, au milieu du temple, elle écoute la prédication de Jésus et à droite elle accourt auprès du Christ ressuscité qui la tient à distance. La disposition horizontale du panneau central s'inspire sans doute de la *Cène* de Léonard de Vinci, tandis que les volets présentent des conceptions spatiales fréquentes dans l'œuvre de Poyer, notamment les vues urbaines et les paysages lointains souvent animés de petits personnages. Les figures allongées ainsi que les grands effets d'espace s'accordent bien avec le style rencontré dans le *Missel Lallemant* (cat. 110).

Si l'on s'attache au *Noli me tangere*, des paysages semblables figurent déjà dans les *Heures Heineman* (cat. 111), notamment dans les scènes du Massacre des innocents (f° 69 v°) ou du saint Jérôme pénitent (f° 170). Le tombeau creusé dans le rocher apparaît dès le Retable du Liget (cat. 62) et dans la Résurrection du

Jean Poyer, *La Prédication du Christ*, volet gauche de triptyque, Censeau (Jura), église Notre-Dame-de-l'Assomption

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page291

Missel Lallemant (f° 50 v°). La pose de la Madeleine amplifie et dramatise un mouvement qui est déjà celui de la Vierge de la Nativité dans le même missel (f° 8). Plusieurs éléments : paysage construit par plans successifs, arbre central, Christ dansant, Madeleine aux bras allongés et souples caractérisent dès 1495 la pleine page montrant Charles VIII en prière présenté au Christ par la Madeleine conservée à la Morgan Library (ms. M.250, f° 14).

Puisque Jean IV de Chalon meurt en avril 1502, le triptyque a probablement été entrepris entre 1500 et 1502. Son exécution a pu se poursuivre après la mort du commanditaire, sous le contrôle de sa veuve, Philiberte de Luxembourg († 1539), qui se préoccupait encore en 1531 de commander le tombeau de son époux. Toutefois, une datation des volets retardée vers 1515, telle que l'a proposée Roger Wieck, ne s'impose pas. Le style protomaniériste dans les œuvres de Poyer les plus tardives pourrait s'expliquer par un second voyage en Italie du Nord vers 1500. Les femmes aux silhouettes longilignes et aux robes pourvues de manches à crevés à la mode lombarde se retrouvent d'ailleurs vers 1505 dans le cercle de Pichore dans *La Complainte de Dame Espinolle* de Jean d'Auton (par exemple Paris, BnF, ms. fr. 1684), manuscrit copié d'après un modèle perdu de Poyer. Ainsi, les faiblesses d'exécution du retable de la Madeleine, qui ne sont pas toutes dues aux repeints, pourraient indiquer l'intervention d'un collaborateur chargé d'achever le triptyque, non vers 1515, mais peu après la mort du commanditaire et peut-être après celle du maître, soit entre 1502 et 1505 environ.

M Ho et P-G G

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page292

70. Vitrail avec saint Jean l'Évangéliste (fragment)

D'après un modèle de Jean Poyer (documenté de 1465 à 1498, † av. 1504)

Tours, vers 1500
Verre, plomb
H. 90 ; l. 83 cm

Provenance :
Commandé par Jacques de Beaune (Tours, 1445-1527) et sa femme Jeanne de Ruzé : église Saint-Venant, Ballan-Miré (portraits et armoiries) ; déposé au musée des Beaux-Arts de Tours depuis 2009.

Bibliographie :
Bossebœuf, 1914, p. 188-199 ; Corpus Vitrearum, 1981, p. 101-102 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 318 ; Hofmann, 2004, p. 45-46, 189-191.

Tours, prêt du conseil général d'Indre-et-Loire, collections de la Société archéologique de Touraine.
Inv. 901.006.0002

Outre la modernisation du château de La Carte, Jacques de Beaune entreprend également des travaux à l'église de Ballan-Miré. Encore une fois, il s'adresse à Jean Poyer pour fournir les modèles afin de refaire entièrement la vitrerie de l'église. La grande fenêtre axiale du chœur présente une Crucifixion avec Jacques de Beaune et Jeanne de Ruzé accompagnés par leurs saints patrons. Les fenêtres latérales sont consacrées à des saints. Comme Nicole Reynaud (la première à avoir mis en rapport des vitraux avec Jean Poyer) l'avait observé, la posture du Christ en croix ainsi que son drapé particulier se trouvent de façon identique un peu plus tard dans le *Missel Lallemant* (cat. 110) et la disposition des figures de saints devant des baies à demi-colonnes ouvrant sur un paysage est typique de Poyer.

Une inscription dans la verrière avec saint Michel terrassant le dragon indique que les vitraux ont été restaurés en 1877 par Clément et Fournier. Selon l'abbé Bossebœuf, le vitrail avec saint Jean l'Évangéliste, qui était situé dans la nef centrale de l'église, a été acheté par la Société archéologique de Touraine au moment de cette restauration. Il a sans doute été vendu car c'était un vestige isolé de la décoration de la nef (avec un autre fragment mentionné par l'abbé dont le lieu de conservation est actuellement inconnu). En 1943, plusieurs vitraux du transept côté sud ont été endommagés par une explosion et remplacés par Max Ingrand qui a également complété quelques vitraux dans le chœur et la nef.

L'attitude et l'expression du visage du fragment avec saint Jean l'Évangéliste sont typiques de Poyer. En revanche, le dessin du peintre-verrier a été renforcé pour le visage du saint pendant sa restauration en 1877, le tracé original paraissant mieux préservé dans les détails architecturaux.

Outre le fait que Ballan-Miré se trouve à proximité de Tours, Jacques de Beaune est directement lié à la ville dont il devient maire en 1498 et où il entreprend la construction d'un vaste hôtel. De plus, il est apparenté à l'un des commanditaires les plus prestigieux de Poyer, Guillaume Briçonnet, qui commande les *Heures Briçonnet* vers 1485 et est l'époux de la sœur de Jacques, Raoulette de Beaune.

M Ho

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page293

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page294

Tours, vers 1500
Encre sur papier, rehaussé de couleurs
H. 21,1 ; l. 14,7 cm
Inscription : La lettre « g » (postérieure).

PROVENANCE :
Acquis par le British Museum, Londres, en 1874 d'Ellis & White.

BIBLIOGRAPHIE :
Backhouse, 1987, p. 223-228 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 308-318 ; Backhouse, 1996, p. 405 ; Wieck, 2000, p. 33 ; Hofmann, 2004, p. 43-44, 186-188.

EXPOSITIONS :
Londres, 1972 ; New York, 2001.

Londres, British Museum.
Inv. 1874-6-13-538.

Tours, vers 1500
Encre sur papier, rehaussé de couleurs
H. 21,4 ; l. 14,1 cm
Inscription : la lettre « d » (postérieure).

PROVENANCE :
Acquis par le British Museum, Londres, en 1874 d'Ellis & White.

BIBLIOGRAPHIE :
Backhouse, 1987, p. 223-228 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 308-318 ; Backhouse, 1996, p. 405 ; Wieck, 2000, p. 33 ; Hofmann, 2004, p. 43-44, 186-188.

EXPOSITIONS :
Londres, 1972 ; New York, 2001.

Londres, British Museum.
Inv. 1874-6-13-539.

70. Caïn et Abel
71. Sacrifice d'Isaac

Jean Poyer (documenté de 1465 à 1498, † av. 1504)

D'un format similaire, ces deux dessins, exécutés à l'encre et coloriés à l'aquarelle, appartiennent à une série de cinq feuillets, reconstituée par Janet Backhouse en 1987. Ils constituent une série de sujets de l'Ancien Testament avec Caïn et Abel (Londres, British Museum, 1874-6-13-538), le Sacrifice d'Isaac (Londres, British Museum, 1874-6-13-539), Joseph vendu en Égypte (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, FI1), l'Onction de David comme roi d'Israël (États-Unis, coll. privée) et la Dérision du prophète Élisée (Chicago, Art Institute, 1965.16). Les deux dessins de Londres ainsi que celui de la collection particulière portent les lettres « g », « d » et « f », ajoutées au cours du XVIe siècle et sans doute liées à leur provenance.

La première scène conservée se déroule dans un paysage. Au premier plan, Caïn lève des deux mains un gourdin dont il s'apprête à frapper son frère Abel étendu à ses pieds. Placée à l'arrière-plan, au sommet d'une formation rocheuse, se déroule la scène antérieure qui motive l'excès de jalousie : Dieu bénit l'offrande d'Abel, un agneau, mais non celle de Caïn, une gerbe de blé.

Pour le Sacrifice d'Isaac, la représentation est inhabituelle. Au pied d'une colline se trouve un âne qui mange des fleurs, accompagné de deux serviteurs qui attendent. Plus loin, Abraham et son fils Isaac suivent le chemin qui monte sur la colline. Abraham marche en tête, avec le feu et l'épée, tandis qu'Isaac porte lui-même le bois pour allumer l'autel du sacrifice. Le parti de cette composition rare trouve sa source dans le texte biblique (Genèse 22.5-6) : « Et Abraham dit à ses serviteurs : "Restez ici avec l'âne ; moi et le jeune homme, nous irons jusque-là pour adorer, et nous reviendrons auprès de vous." Abraham prit le bois pour l'holocauste, le chargea sur son fils Isaac, et porta dans sa main le feu et le couteau. Et ils marchèrent tous deux ensemble. » Lors du concours pour la seconde porte du Baptistère de Florence (Florence, musée national du Bargello), Filippo Brunelleschi et Lorenzo Ghiberti adoptent une solution comparable. Mais bien que l'âne et les deux servants se retrouvent au premier plan, c'est le Sacrifice d'Isaac qui occupe le centre de la composition.

Malgré la facture esquissée, les dessins apparaissent élaborés grâce à leurs riches détails, leurs compositions abouties ainsi que leur coloris soigné. Leur aspect fini et leur bon état de conservation rendent improbable un usage comme modèles au sein de l'atelier. Les compositions aérées ne semblent pas non plus adaptées à l'art de la tapisserie. Comme l'a suggéré Nicole Reynaud, les dessins pourraient avoir servi de petits patrons pour une vitrerie de panneaux à sujets bibliques, qui allaient se développer au XVIe siècle. Les compositions seraient remarquablement novatrices et caractéristiques de la nouvelle conception des verrières à panneaux rectangulaires multiples.

M Ho

tours6_p230_295_xp8_Tours 1500 02/02/12 18:58 Page295

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page296

72. Feuillets des Heures de Louis XII

Jean Bourdichon (vers 1457-1521)

Tours, vers 1498-1502
Parchemin ; feuillets détachés

BIBLIOGRAPHIE :
Backhouse, 1973, p. 95-102 ; Backhouse, dans cat. exp. Los Angeles-New York-Londres, 1983, p. 163-168 ; Voelkle et Wieck, 1992, p. 76-81 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 294-296 ; Kren et Evans, 2005 ; Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, n° 95, p. 190-192 (notice Mara Hofmann).

EXPOSITIONS :
Londres, 1933, n° 61 ; Los Angeles-New York-Londres, 1983, n° 21 ; New York, 1992, n°s 8, 11 ; Paris (BnF), 1993-1994 ; Los Angeles/Londres, 2005-2006 ; Chicago, 2011, n°s 40-41.

72.a
Louis XII en prière présenté par les saints patrons du royaume
Peinture sur parchemin
H. 24,3 ; l. 15,7 cm
Inscription dans l'image :
« ■S■MICHEL■ ■S■CHRLES■MAGIGNE ■S■LOYS S■DENIS ».
Sur le cadre :
« LOYS■XIIE■DE■CE■NOM/IL■LEST■FAIT ■EN■LEAGE■DE■XXXVI■ANS. »

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Ms. 79a (2004.1).

72.b
Quatre mois du calendrier (février, juin, août, septembre)
Peinture sur parchemin
H. 24,3 ; l. 17 cm

Philadelphie, The Free Library of Philadelphia, Rare Book Department, John Frederick Lewis Collection. E.M. 11.19-22.

72.c
Vierge de l'Annonciation
Peinture sur parchemin
H. 24 ; l. 17 cm

Londres, British Library. Ms. Add. 35254 V.

72.d
Visitation
Peinture sur parchemin
H. 24,4 ; l. 16,2 cm

Bristol, Museum and Art Gallery. K 2407.

72.e
Nativité
Peinture sur parchemin
H. 24 ; l. 17 cm
PROVENANCE :
Achat avec le soutien du National Heritage Memorial Fund, the Art Fund and the Friends of the V & A.

Londres, Victoria and Albert Museum. E.949-200

72.f
Présentation au Temple
Peinture sur parchemin
H. 24 ; l. 17 cm

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Ms. 79b.

72.g
Fuite en Égypte
Peinture sur parchemin
H. 24 ; l. 17 cm

Londres, Courtesy of Sam Fogg. 9453.

72.h
Bethsabée au bain
Peinture sur parchemin
H. 24,3 ; l. 17 cm

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Ms. 79.

En 1973, l'érudite Janet Backhouse publie trois miniatures de Jean Bourdichon acquises en 1895 par la British Library qu'elle rapproche d'un texte manuscrit de cinquante-deux feuillets inventorié au XVIIIe siècle lors de la constitution du fonds ancien de la bibliothèque (Royal ms. 2 D XL). Ces épaves provenaient, selon la tradition et le titre inscrit sur la reliure, d'un livre d'heures du roi d'Angleterre Henri VII, pourtant peu connu pour sa bibliophilie. MacGibbon (1933, p. 104), le premier, a rapproché ces fragments d'une autre page montrant Louis XII en prière passée en vente en 1920, suggérant d'y reconnaître un manuscrit exécuté pour le roi de France. Depuis, douze autres feuillets enluminés ont été identifiés – par Janet Backhouse, Nicole Reynaud et Roger Wieck –, portant à quinze le nombre d'illustrations localisées, y compris le feuillet du roi, réapparu sur le marché de l'art en 2003 et acquis par le Getty Museum. Tous les feuillets connus ont été réunis pour une double exposition organisée à Los Angeles et Londres en 2005. L'exposition de Tours fournit pour la première fois l'occasion de présenter en France plusieurs feuillets des *Heures de Louis XII* qui retrouvent ainsi la ville où ils ont été peints il y a plus de cinq cents ans.
Réalisées pour Louis XII, comme l'a confirmé la réapparition du portrait du commanditaire, ces

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page297

heures ont pu ensuite être emportées en Angleterre par Marie Tudor, sœur d'Henri VIII et dernière épouse du roi de France, qui rentra rapidement à Londres après son veuvage. C'est en tout cas en Angleterre que des feuillets détachés du manuscrit apparaissent au début du XVIIIe siècle dans des collections privées, notamment celle de Samuel Pepys, constituée en 1700, et celle de John Bagford († 1716). Quinze miniatures sont à ce jour conservées et identifiées. Leur ordre a pu être reconstitué grâce aux textes inscrits au verso, à la composition usuelle des livres d'heures et par analogie avec les autres manuscrits enluminés par Bourdichon, en particulier les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, payées au peintre en 1508 (cat. 1) et qui dérivent manifestement du volume réalisé pour son mari.

Le portrait de Louis XII est conçu selon le même principe que celui de Charles de Martigny (cat. 17), ou plus tard celui de la reine. Il devait faire face à une scène de dévotion perdue : Vierge de pitié, comme dans le ms. lat. 9474, ou Vierge à l'Enfant, peut-être entourée d'anges, comme dans le diptyque de l'évêque d'Elne ou les *Heures de Louis de Laval* (Paris, BnF, ms. lat. 920, f°s 50 v°, 51). Peint sur un feuillet vierge au verso, ce devait être un bifolio inséré au début du volume. La composition est exceptionnelle : elle offre un portrait manifestement fidèle du souverain, revêtu d'une armure d'apparat sur laquelle il porte une cotte d'or semée de soleils, emblèmes royaux depuis Charles VI (voir le dais royal de Charles VII récemment acquis par le Louvre), et sur les épaules le collier de l'ordre de Saint-Michel, fondé par Louis XI. Des fleurs de lis sèment l'azur du pommeau et du fourreau de son épée, le coussin sur lequel le roi est agenouillé et le lambrequin du heaume posé au sol. Celui-ci est timbré d'une couronne ornée de pierres précieuses et d'une double fleur de lis qui en forme le cimier, attributs que l'on retrouve déjà au règne précédent sous le pinceau de Jean Poyer dans la composition héraldique ajoutée aux *Heures Morgan* M. 250 (f° 13 v°). L'armure, la cotte d'or brodée de soleils ainsi que le heaume couronné et surmonté « d'une fleur de lis d'or comme empereur » correspondent au costume porté par le roi lors de son entrée à Paris le 2 juillet 1498. La même effigie royale, mais inversée, a été surpeinte dans la *Cosmographie* de Ptolémée provenant de Louis de La Gruthuse (BnF, ms. lat. 4804, f° 1 v°). Elle réapparaît encore dans l'estampe gravée par Jacques de Bie dans les *Vrays Portraits des rois de France* (1634) et reproduite par François de Mézeray dans son *Histoire de France* (1685) d'après un portrait tiré de la bibliothèque de Jacques-Auguste de Thou (1553-1617), qui montre le roi en buste avec la même armure mais coiffé d'une toque. Il s'agit donc d'un portrait officiel, dont on peut supposer, à cause de son exceptionnelle qualité, que la miniature de Bourdichon est le prototype.

72 a

Le roi est présenté par quatre saints désignés par leur nom. Il est encadré par les deux protecteurs

du royaume, saint Michel, qui lui pose la main dans le dos, et saint Denis, qui le désigne et semble lui soutenir le coude de sa main gantée. Tous deux sont revêtus d'or et portent respectivement une armure et une chape. Derrière Louis se tiennent les deux saints rois, saint Louis, canonisé dès 1297 et patron du souverain, et Charlemagne, dont le culte a été imposé dans le royaume par Louis XI en 1475. À de nombreuses reprises, les prédécesseurs de Louis XII ont été figurés en donateurs présentés par un saint patron – Bourdichon lui-même a peint en 1490-1491 Charles VIII « lequel sainct Louis et sainct Charlemaigne presentent » (MacGibbon, 1933, p. 140) –, mais jamais un tel aréopage n'avait été réuni. Seuls les grands retables des institutions monarchiques réunissent quatre saints autour du calvaire, le *Retable du Parlement de Paris* (Louvre) et le *Retable de la Cour des comptes*, d'ailleurs contemporain de Louis XII (perdu mais connu par une miniature dans un registre des privilèges de la Chambre, Archives nationales, AE II 634) : on y retrouve les saints Denis, Louis et Charlemagne, mais saint Michel en est absent, remplacé par saint Jean-Baptiste pour l'un et par un saint archevêque (Martin ou Remi) pour l'autre.

Du calendrier, il ne subsiste que quatre mois : février, juin, août, septembre, illustrés par les traditionnels travaux des mois et les signes du zodiaque. Chaque feuillet comporte une image bordée d'un filet d'or qui s'étend dans les marges droite et inférieure. Le signe zodiacal du mois est peint en camaïeu d'or sur un ciel nocturne bordé par une nuée délimitant le ciel de la scène représentée dans la marge inférieure. Les calendriers des *Grandes Heures de la reine* (f°s 4-15) et du *Missel de Jacques de Beaune* (BnF, ms. lat. 886, f°s 4-9 v°) dérivent de ce prototype en proposant des variantes des différents épisodes.

Février montre un marchand ou plutôt un seigneur chaudement vêtu d'une houppelande fourrée debout à sa table devant une cheminée. Celle-ci est ornée d'un écu chargé de six besants qui désigne une famille de petite ou moyenne noblesse. L'image est reprise quasiment à l'identique dans les *Grandes Heures*, toutefois l'homme est assis et désormais deux serviteurs lui apportent des plats tandis que la corniche de son logis est couverte d'un toit orné de lucarnes et d'une cheminée qui contribuent à l'articulation entre l'espace intérieur et le ciel. Dans le *Missel de Jacques de Beaune*, la composition est plus réduite et simplifiée : l'homme a toujours sa toque rouge, les volailles sont arrivées sur sa table et il boit. Juin est consacré comme il est d'usage au fauchage. Dans les *Heures de Louis XII*, le faucheur se rend au pré, faux sur l'épaule, la main droite passée dans l'échancrure du bliaud retient un tonnelet, tandis qu'une pierre à aiguiser dépasse de l'étui accroché à la ceinture ; dans les *Grandes Heures*, deux faucheurs sont au travail et dans le *Missel de Beaune*, le paysan est dans la même attitude, mais les gerbes soigneusement alignées dans le pré montrent qu'il a cette fois achevé son travail.

Cette impression d'assister à trois épisodes successifs d'une même scène d'un manuscrit à l'autre semble cesser avec les mois suivants : au mois d'août, sous le signe de la Vierge, le vanneur, quasiment le même dans les trois ouvrages, renverse le grain dans un tamis. Toutefois, il commence son travail dans le *Missel de Beaune* et l'achève dans les Heures du roi : on aperçoit derrière lui des gerbes de blé dans le premier et des sacs de grains dans le second. Les deux sont présents dans les *Grandes Heures* où la scène se situe en extérieur et où les personnages sont plus nombreux. Septembre, accompagné de la Balance, montre dans tous les cas un fouleur dans un chai où sont rangées des barriques.

Pour les péricopes des évangiles, seul saint Luc est conservé (Édimbourg, National Library of Scotland, ms. 8999, non exposé). L'Arrestation du Christ (Paris, musée Marmottan, ms. 152, non exposée), placée au début de la Passion selon saint Jean, pouvait trouver place ici ou en fin de volume.

Sont présentées dans l'exposition toutes les miniatures connues de l'enfance du Christ qui illustraient les heures de la Vierge (à l'exception de celle du Louvre, récemment exposée à Paris). Celles-ci s'ouvrent à matines par

l'Annonciation, disposée sur une double page ; l'ange a disparu (mais peut être restitué par comparaison avec le saint Gabriel des *Grandes Heures* de la reine, Lat. 9474, f° 167 v°), seule subsiste la page de droite avec la Vierge lisant (Londres, British Library, ms. Add. 35254 V). Celle-ci est l'une des plus belles figures féminines de l'artiste, traitée avec finesse et élégance mais sans mièvrerie. Le manteau bleu est modelé par un drapé vigoureux hérité de Fouquet et rehaussé de fines hachures dorées. La silhouette se détache devant le mur d'un oratoire traité à l'antique, scandé de pilastres et de plaques de marbre, couvert d'une voûte à caissons et l'abside d'un cul-de-four en coquille. Un rai de lumière matérialisé par des lignes d'or éclaire la jeune femme et l'inscrit dans l'espace en projetant son ombre sur le mur derrière elle.

Les autres scènes sont traitées de façon plus conventionnelle. À laudes, la Visitation (Bristol, City Museum and Art Gallery, K 2407) représente la rencontre des deux femmes manifestement enceintes devant un paysage dominé par une curieuse loggia à l'antique. La figure d'Élisabeth servira de modèle pour la sévère sainte Anne apprenant à lire à Marie des *Grandes Heures* (f° 197 v°). La Nativité, ouvrant l'office de primes, explore l'effet de scène nocturne (Londres, Victoria and Albert Museum, E.949-2003). Le peintre oppose le faible halo de la lanterne que tient Joseph à la lumière surnaturelle, matérialisée par des rayons d'or, qui irradie de l'étoile (hors champ) et surtout de l'Enfant Jésus lui-même. L'Adoration des Mages, pour sexte (Paris, Louvre, RF 53030, non exposé), joue des mêmes effets avec moins de subtilité, l'étoile cette fois dans le champ de l'image apparaît à travers le toit délabré de la crèche, alors que les mages figurent les trois âges de la vie : le vieillard, l'homme mûr et le jeune homme.

La Présentation au Temple pour none (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 79b), qui prend place dans un vaste édifice classique à deux registres de pilastres, préfigure le sacrifice du Christ, l'Enfant étant soulevé par Siméon au-dessus d'un autel très présent dans l'image, dont la nappe est ornée du monogramme IHS répété. Enfin, on conserve la Fuite en Égypte qui illustrait les vêpres (Londres, collection Sam Fogg). Marquée par des traces de pliures, et bien que traitée de façon strictement parallèle au plan de l'image, la scène est particulièrement touchante du fait de la surface importante qu'occupent la Vierge et l'Enfant endormi sur son épaule.

Ont donc disparu l'Annonce aux bergers pour tierce et une image de la glorification de la Vierge (Couronnement, Assomption ou *Virgo in sole*) pour complies. S'ensuivaient les heures de la Croix, ouvertes par une miniature du Portement de Croix ou de la Crucifixion, disparue, et les heures du Saint-Esprit, qui débutaient par la Pentecôte (Londres, British Library, ms. Add. 35254 U, non exposée).

La série de miniatures ici réunie se clôt avec l'exceptionnelle figure de Bethsabée au bain (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 79) qui ouvrait les psaumes de la pénitence. Debout dans l'eau d'une fontaine, au premier plan d'un jardin de tradition médiévale (il est bordé d'un mur crénelé) mais dominé par des bâtiments antiquisants, la jeune femme ne laisse rien ignorer des charmes qui attirent le regard du roi David, accoudé à la fenêtre de son palais, et celui du spectateur. Les yeux bleus en coulisse de Bethsabée laissent supposer qu'elle est moins surprise qu'elle ne cherche à séduire le souverain en offrant à sa vue un corps conforme aux critères de la beauté féminine à la fin du Moyen Âge : chevelure d'or, peau blanche mais vibrante sous le pinceau de Bourdichon, seins menus et hauts, ventre rebondi et hanches larges. Les ondes et les remous de l'eau, évoqués par de curieuses touches d'argent à la surface du bassin, soulignent plus qu'ils ne dissimulent le sexe glabre de la jeune femme, soustrait à la contemplation de David pour être réservé au seul lecteur. Le thème de Bethsabée, parfois mis en scène pour illustrer les psaumes de pénitence, connaît une faveur considérable dans les livres d'heures de la fin du XVe siècle. L'enlumineur de Bourges Jean Colombe semble le premier à déshabiller totalement la jeune femme. Alors que celle-ci ne prend encore qu'un

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page301

72 c

72 d

72 e

pudique bain de pieds dans les *Heures de Laval* (BnF, ms. lat. 920, f° 158), elle se dévoile sans pudeur dans les *Heures Guyot Le Peley* et plusieurs livres d'heures issus de l'atelier berruyer dans la décennie 1480 (Georgi, 2007 ; Girault, 2011). Cette innovation confère un sens nouveau à l'image, qui invite désormais moins à la pénitence qu'au péché les lecteurs masculins des livres d'heures. Point n'est besoin d'invoquer ici Fouquet, c'est faire trop peu de cas de la capacité d'invention de l'enlumineur berruyer. La miniature des *Heures de Louis XII*, sans équivalent dans l'œuvre de Bourdichon – qui bien sûr ne la reprend pas dans les *Grandes Heures* de la reine –, marque à n'en pas douter la naissance de l'image érotique dans la peinture française.

Dernière miniature conservée, Job sur son tas de fumier (Londres, British Library, ms. Add. 35254 T, non exposé) précédait l'office des défunts. Il subsiste plusieurs feuillets de texte provenant de cet office ainsi que des psaumes. D'autres fragments se rapportent à trois autres offices, les heures de la conception de la Vierge, les heures de tous les saints et les heures du saint sacrement, de sorte que l'on présume la perte des trois miniatures qui devaient les précéder. Il subsiste enfin six pages des suffrages des saints mais aucune illustration correspondante. Alors que les *Grandes Heures* de la reine contiennent vingt-sept représentations des saints, celles de son époux devaient en comporter beaucoup moins, peut-être même une seule en tête des suffrages.

Le manuscrit présentait de nombreuses caractéristiques proches des heures de la reine. Leur grand format (h. 27,5 ; l. 19 cm pour les pages de texte, non rognées, des heures du roi et h. 30 ; l. 19,5 cm pour les *Grandes Heures*) ; leur écriture bâtarde, comparable sinon identique ; leur illustration constituée de compositions en pleine page, cernées de cadres plats dorés, cadrées à mi-corps (ou aux trois quarts), à l'exception du diptyque de présentation ; enfin les célèbres bordures de fleurs, fruits et autres plantes habitées d'insectes, décor présent sur toutes les pages de texte. Il n'est cependant pas traité de façon identique : des acanthes décoratives blanches, bleues ou magenta se greffent

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page303

sur les plantes des *Heures de Louis XII*, alors que l'herbier de la reine est entièrement conçu de façon naturaliste (Bilimoff, 2001).

La mise en page est elle aussi différente. Dans les heures du roi, les images sont peintes au recto et comportent sur le cadre une première ligne de texte en capitales qui se prolonge en cursive au verso ; dans les heures de la reine, les illustrations occupent des feuillets indépendants, insérés pour faire apparaître l'image à gauche, côté verso, en vis-à-vis du texte. Antérieur aux heures de la reine, le manuscrit réalisé pour le roi en paraît désormais le véritable prototype. Sans doute Anne de Bretagne a-t-elle fait appel à Bourdichon, peintre en titre de son époux, non seulement parce qu'elle avait été séduite par ce manuscrit, mais encore parce que Jean Poyer, jusque-là son enlumineur favori, qui avait peint pour elle un petit livre de prières (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.50) et des « Petites Heures » (cat. 2), était mort vers 1503. Les deux volumes royaux ont dû impressionner les contemporains et susciter la commande d'ouvrages comparables, probablement destinés à la famille royale. On connaît deux autres manuscrits de conception semblable, comportant des illustrations en pleine page et des bordures florales en trompe l'œil, déjà signalés par Émile Mâle et étudiés par Léopold Delisle (1913). Les *Heures Holford*, presque aussi grandes que les heures de la reine (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M732, h. 29,8 ; l. 20,1 cm) ; et les *Heures Rothschild*, d'un module moins grand (Grande-Bretagne, Waddesdon Manor, ms. 20, h. 25,4 ; l. 17,3 cm). Les deux manuscrits abandonnent les cadres feints autour des pleines pages et leur substituent des encadrements architecturaux. Ils sont postérieurs et probablement de la deuxième décennie du siècle.

Un paiement tardif montre en effet que Bourdichon, à la fin de sa vie, exploitait toujours la même formule. En mars 1519, François Ier ordonne de lui payer 600 écus d'or, « pour l'escriptures d'unes grandes heures en parchemin, dont il a fait don et present audit seigneur, et lesquelles il a enrichies et hystoriées de plusieurs riches et sumptueux hystoires, tous differants et approchant du vif, vignettés et arboriées

72 f

72 h

en chacune page de feullet de très riches fleurs, arbres et vignettes aussi, toutes differants et approchant du vif, pour lesquelles ystorier et enrichir il a vacqué l'espace de plus de quatre ans entiers » (Paris, Archives nationales, KK 289, f° 389, cité par MacGibbon, 1933, p. 146). Le fait que le montant soit identique à celui du mandement de 1508 n'implique pas qu'il concerne les *Grandes Heures*, comme on l'a répété, mais bien que Bourdichon a réalisé pour François Ier un volume, malheureusement perdu, comparable à celui de la reine et orné à chaque page de plantes en trompe l'œil.

Ce mandement peut éclairer les circonstances de la réalisation des *Heures de Louis XII* quelque vingt ans plus tôt. Janet Backhouse et Thomas Kren s'appuient sur une lecture littérale de l'inscription indiquant que le portrait du roi est « fait en l'eage de 36 ans » pour déterminer que le manuscrit a été exécuté en 1498 ou 1499. Toutefois cette mention vise sans doute davantage à indiquer l'âge de Louis lors de son accession à la couronne (et à conserver ses traits à ce moment essentiel pour lui et le royaume) plutôt qu'à dater l'exécution du manuscrit. Par ailleurs il est peu plausible qu'un ouvrage de cette ampleur – même s'il comporte moins d'illustrations que les *Grandes Heures* – ait été réalisé en seulement quelques mois. Dans les comptes de 1519, le peintre est dit avoir travaillé plus de quatre ans à la réalisation des heures de François Ier ; sans doute n'a-t-il pas fallu beaucoup moins de temps pour confectionner les heures de son prédécesseur. On peut aussi déduire de cette durée de quatre ans, rapportée à la date du paiement (mars 1519), que le manuscrit a été entrepris dès l'accession de François Ier au trône, en janvier 1515, ou peu après. Or il est dit que le peintre « a fait don et présent audit seigneur » du manuscrit : les heures exécutées pour François Ier étaient donc un cadeau de l'artiste au nouveau souverain, entrepris à l'occasion de son avènement, peut-être dans le but de conserver sa charge de peintre du roi (ou *a contrario* de manifester la confiance du roi après qu'il l'a reconduit dans sa charge ?). Quoi qu'il en soit, on peut supposer qu'il en avait été de même pour son prédécesseur et que les *Heures de Louis XII* étaient un présent fait au roi pour célébrer son accession au trône. Le manuscrit entrepris dès 1498 a pu être achevé vers 1502.

P-G G

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page305

72 g

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page306

73. Heures à l'usage de Rome

Jean Bourdichon (vers 1457-1521)

Tours, vers 1482-1485
Parchemin
H. 16,3 ; l. 11,6 cm
144 feuillets
Inscriptions : initiales I et K entrelacées plusieurs fois dans les marges

PROVENANCE :
Pierre Vischer, Bâle, 1793 (vente Paris, 19 avril 1852, n° 2) ; Ambroise Firmin-Didot, Paris (vente 26-31 mai 1879, lot 25) ; prince de Liechtenstein ; Robert Hoe, New York (vente Anderson Gall., 8 janvier 1912, lot 2464 à Baer, Francfort) ; Rudolph Busch, Mayence (vente Baerm, Francfort, 4 mai 1921, n° 267) ; Carl H. Pforzheimer, New York ; Quaritch, Londres ; acquis par le Getty Museum en 1984.

BIBLIOGRAPHIE :
Swarzenski et Schilling, 1929, p. 132 ; MacGibbon, 1933, p. 87-88 ; Wescher, 1947, p. 82 ; Limousin, 1954, p. 67 ; Rosenthal, 1989, p. 61 et 69, fig. 11 et 14 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 293-294, cat. n° 161 ; Kren, 1997, p. 82 ; Kren, 2002, *passim*, fig. 57, pl. 9, 11 ; Backhouse, 2005, p. 3-4, fig. 1.3 ; Turner, 2005, *passim* ; Kren, 2007, p. 98-99 ; Georgi, 2009, *passim*, fig. 3, 10, 23.

EXPOSITIONS :
Paris 1993 (cat. n° 161) ; diverses expositions temporaires au Getty depuis 1985.

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Ms. 6 (84.ML.746).

Ce manuscrit fait partie d'une famille de livres d'heures écrits par le scribe Jean Dubreuil et enluminés majoritairement en milieu tourangeau, regroupés en 2002 par Thomas Kren, auxquels nous ajoutons aussi les *Heures de Stuttgart* (cat. 76). Le calendrier arbore des vignettes de facture parisienne, tandis que les treize miniatures illustrant les offices sont un bon exemple du style soigné et méticuleux de Bourdichon jeune. Il a été suggéré de reconnaître dans les initiales I et K entrelacées quatorze fois dans les marges une référence à Catherine d'Armagnac et Jean II de Bourbon, mariés en 1484, hypothèse rejetée par Nicole Reynaud à cause des écus restés vides. Cependant, une date vers le début de la minorité de Charles VIII, époque où Bourdichon était encore assez libre de remplir des commandes non royales, reste vraisemblable. Le style des miniatures, un peu plus tardif que celui des Heures conservées à Francfort dont le texte est presque identique (Museum für Angewandte Kunst, ms. LM 48), signale déjà une tendance vers le « zoom » pictural, ce qui deviendra une véritable marque de fabrique chez Bourdichon dans les années suivantes. Dans l'Annonciation (f° 27), l'artiste rompt avec sa tendance à peindre l'archange de profil, montrant ainsi une plus grande maîtrise des volumes. Les piliers composés de la niche italianisante de l'arrière-plan sont empruntés directement à l'arrière-plan de l'Annonciation des *Heures de Charles d'Angoulême* (Paris, BnF, ms. lat. 1173, f° 9 v°) conçue par Robinet Testard mais complétée par Bourdichon dans un second temps entre 1482 et 1485, jalon qui contribue à une datation plus précise. L'iconographie inhabituelle de la Vierge donnant la communion à sainte Avoye en prison (f° 143) affiche tout le talent du miniaturiste en tant que narrateur, talent évident depuis ses tout premiers efforts dans les deux Tite-Live et le Josèphe qu'il illustre aux côtés du Maître du Boccace de Munich dans les années 1470 (BnF, ms. fr. 273-274, ms. fr. 20071, ms. NAF 21013).

N H

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page307

F° 96

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page308

74. Guillaume de Tignonville,

Dits moraux des philosophes ; *Dits des Sages* (extraits de la *Somme le Roi*) ; Le *Chatonnet* (trad. de Jean Lefèvre de Ressons) ; le *Théodolet* (trad. de Jean Lefèvre de Ressons) ; *Jeu des échecs moralisés* (trad. de Jean de Vignay)

Jean Bourdichon (vers 1457-1521)

Tours, vers 1485-1490 ? (pour les f°s 76 v° à 207)
Parchemin
H. 30 ; l. 22,5 ; ép. 6 cm
207 feuillets

PROVENANCE :
Bibliothèque du château d'Anet, dispersée en 1723 à la mort d'Anne de Bavière, duchesse de Bourbon-Condé ; Antoine Lancelot ; entré en 1732 à la Bibliothèque du Roi avec les manuscrits Lancelot.

BIBLIOGRAPHIE :
Paris, 1836-1858, t. V, p. 6 ; Hasenohr, 1979, p. 451-467, pl. 62.

Paris, Bibliothèque nationale de France. Ms. fr. 572.

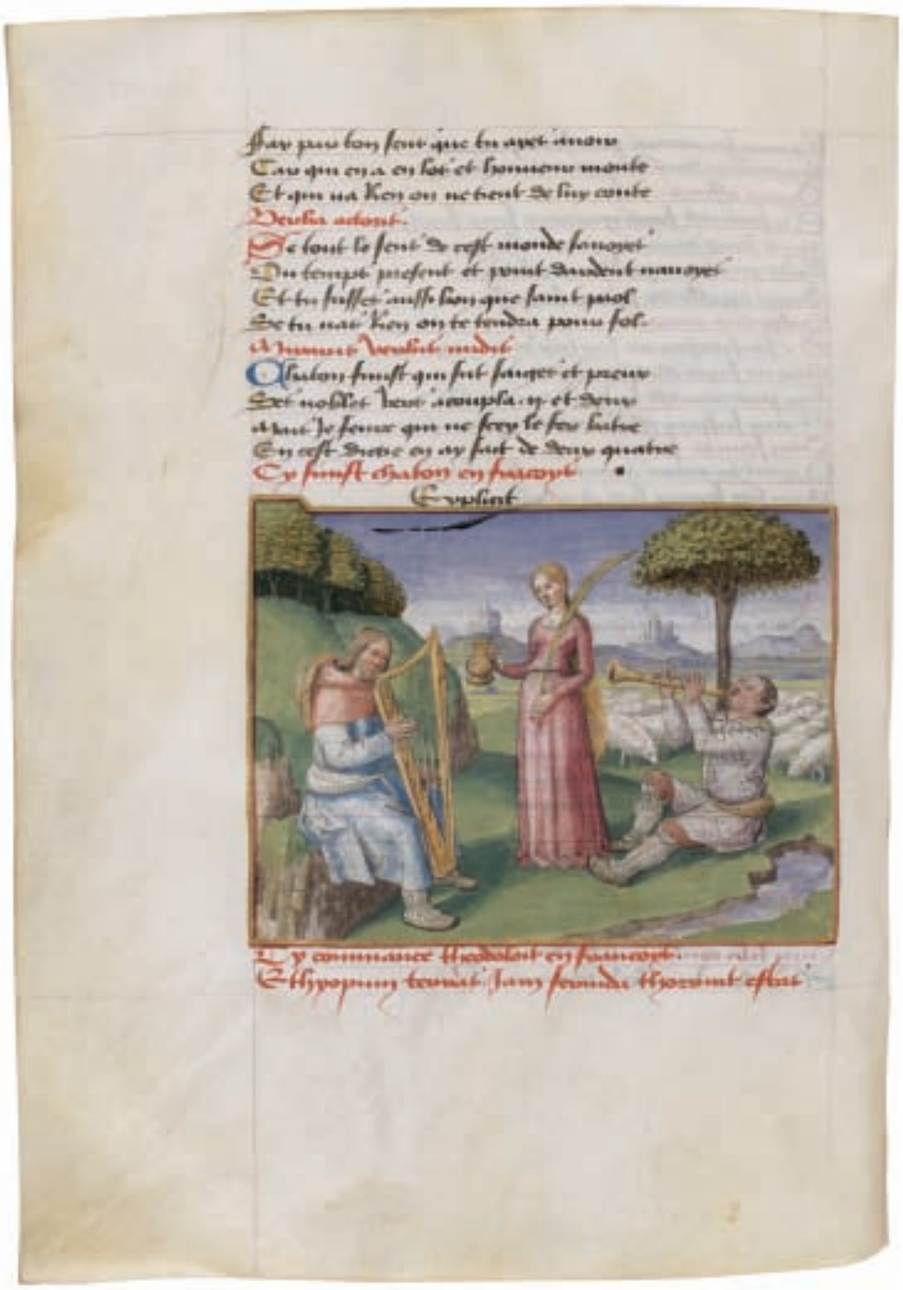
Ce manuscrit comprend deux parties d'époques différentes. Les *Dits des philosophes*, occupant les f°s 1 à 76 r°, ont été transcrits en juillet 1402 à Aix-en-Provence par le copiste Andrivet de Bresé, de Saumur, secrétaire du roi de Sicile, pour Jean Le Vayer, seigneur de La Clarté, ainsi que l'apprend le colophon du f° 76 r°. C'est une des plus anciennes copies de cette traduction des *Dicta et gesta philosophorum* due au prévôt de Paris Guillaume de Tignonville. À la suite de ce texte ont été copiés, d'une autre écriture plus tardive, quatre autres traités, les *Dits des Sages*, le *Chatonnet* (adaptation des *Distiques* de Caton par Jean Lefèvre), le *Théodolet*, dû au même traducteur, et le *Jeu des échecs moralisés*.

Quatre beaux dessins à l'encre rehaussés d'aquarelle introduisent les textes occupant cette deuxième partie du recueil et permettent d'en situer l'exécution à Tours au cours des années 1480 : ils représentent successivement Caton enseignant à un jeune homme assis à terre (f° 99) une scène pastorale illustrant le *Théodolet* (f° 111 v°), un maître dans une cathèdre sculptée discutant avec un groupe de philosophes (f° 124), la scène finale, au f° 142 v°, en tête du *Jeu des échecs moralisés*, figurant Jean de Vignay remettant sa traduction de ce texte à Jean le Bon. Bien que ce dernier ne fût que duc de Normandie à l'époque où vit le jour cette traduction, il est représenté ici en costume royal.

D'une technique peu courante en France à l'époque, ces illustrations doivent être considérées, à notre avis, comme les plus anciens témoins de l'art graphique de Bourdichon, un pan jusque-là méconnu de l'activité de l'artiste, en dépit du témoignage explicite des comptes royaux, qui nous apprennent qu'il fut, tout au long de sa carrière, un grand fournisseur de « pourtraits » et de « patrons ». Malgré leur différence d'aspect avec les œuvres peintes et enluminées de l'artiste, toujours d'un grand fini d'exécution, on reconnaît dans ces dessins son style paisible, ses personnages aux gestes lourds et à l'attitude monumentale. Particulièrement caractéristique est la scène introduisant le *Théodolet* (f° 111 v°) où sont figurés deux bergers jouant de la harpe et du flageolet, une bergère leur apportant à boire : les bergers, bottés d'épais houseaux protégeant les jambes, et le paysage à l'horizon doucement vallonné ont leur équivalent dans maintes miniatures de l'enlumineur tourangeau. On peut situer ces scènes vers la fin des années 1480, au début de la carrière indépendante de celui-ci, à une époque où il commence à s'affranchir de l'emprise prépondérante de Fouquet et à développer ses propres conceptions stylistiques.

F A

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page309



F° 111 v°

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page310

75. Guillaume de Lorris et Jean de Meung, *Roman de la Rose*

Jean Bourdichon (vers 1457-1521)

Tours, vers 1500
Parchemin
H. 19,5 ; l. 12,5 cm
194 feuillets

PROVENANCE :
Félix Solar (sa vente, Paris, 26-28 février 1861, n° 1040) ; Pierre Desq, bibliophile lyonnais ; acheté à sa vente (Paris, 25 avril-2 mai 1866, n° 361) par la librairie Boone, Londres ; acheté de Boone par le British Museum, le 10 novembre 1866.

BIBLIOGRAPHIE :
Langlois, 1910, p. 144 ; Saxl et Meier, 1953, p. 146 ; Fleming, 1969, fig. 24.

Londres, British Library.
Ms. Egerton 2022.

Le *Roman de la Rose* est une des œuvres de la littérature médiévale française qui connut un succès presque ininterrompu entre sa création au XIIIe siècle et l'orée du XVIe siècle, succès que relaya, à partir de la fin du XVe siècle, sa diffusion sous forme imprimée. Le présent manuscrit est un des exemplaires les plus tardifs du texte et se signale par la qualité de son cycle illustré. Ce cycle est exécuté dans une technique assez inhabituelle, un dessin à l'encre relevé par endroits de gouache blanche, évoquant la grisaille. Il comprend quarante-trois petites images de la largeur d'une colonne d'écriture insérées dans le texte, et est introduit, au f° 3 v°, par une illustration à pleine page faisant office de frontispice. Dans un cadre architectural habilement agencé sur deux niveaux, l'image figure, en haut, l'auteur endormi dans un lit à courtines, à qui apparaît en songe le personnage de Danger. On le retrouve, écrivant son poème, dans une autre pièce. Au registre inférieur, l'auteur, sorti de sa demeure, reçoit de Oiseuse, une élégante jeune femme habillée à la mode du temps, la clef donnant accès au Jardin d'Amour (voir détail p. 19).

Tracé à l'encre d'une main sûre et économe, ce beau dessin, à peine retravaillé de hachures, et complété d'une légère couche gouachée blanche (partiellement oxydée) et d'un lavis brun marquant les parties ombrées, a dérouté le jugement des spécialistes et n'a jamais été situé jusqu'ici dans son juste contexte stylistique. Malgré l'exécution rapide, voire hâtive, de nombreux détails morelliens – typologie des personnages, détails vestimentaires et motifs architecturaux, notamment l'escalier à pente raide et à double rampe, comparable à ceux de la Visitation des *Heures de Louis XII* (Bristol City Museum and Art Gallery) et du mois de janvier des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* – permettent d'y reconnaître un spécimen passionnant de l'art de Jean Bourdichon en tant que dessinateur, un domaine dans lequel son abondant dossier documentaire laissait présumer qu'il excellait. La patte de l'artiste, ou tout au moins sa direction, est également reconnaissable dans la plupart des petites miniatures du texte, dont la finition a dû parfois être laissée à un collaborateur.

F° 3 v°

Pour cette série d'images profanes, Bourdichon s'est peut-être inspiré des bois gravés de l'édition du *Roman de la Rose* publiée à Lyon en 1487.

F A

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page311

Fos 5 vo-6

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page312

*76. Heures à l'usage de Rome

Jean Bourdichon (vers 1457-1521)

Tours, vers 1490-1495
Parchemin
H. 17,5 ; l. 11,5 cm
129 feuillets
Inscriptions : ajout précoce d'un cahier fragmentaire de prières avec rubriques en français (f°s 115 r°-120 v°) et des heures de la Croix d'une main allemande ou flamande (f°s 121 r°-129 r°) ; micrographie spirale du *Vaterunser* dans les marges des folios 85 v° et 90 r° ; le nom « Hennes Acker » sur le feuillet de garde final en dessous du rébus « SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS » et d'une inscription illisible.

Provenance :
Propriétaire allemand au XVIe siècle (Hennes Acker ?) ; ancien fonds du Königliche Handbibliothek, Stuttgart.

Bibliographie :
Fiala et Hauke, 1970, p. 46-48.

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek. Ms. HB I 174.

Ce manuscrit, bien usagé mais peu connu de nos jours, a la particularité d'avoir été écrit par le scribe parisien Jean Dubreuil. Ainsi, il rejoint les autres manuscrits écrits par ce dernier, signalés par Kren en 2002, et illustrés par Bourdichon tels que les *Heures de Francfort* (Museum für Angewandte Kunst, ms. LM 48), de Los Angeles (Getty, ms. 6, ici cat. 73), ou encore un livre d'heures dépecé dont deux miniatures sont au Louvre (RF 28942-3) et d'autres circulent sur le marché de l'art (voir Georgi et Hofmann, 2011). Il partage le même calendrier insolite et les mêmes graphies maniérées, même si l'agencement du texte a été modifié afin de permettre l'insertion de miniatures en pleine page au début de chaque division. Cependant les miniatures de l'artiste tourangeau sont ici d'une date bien plus avancée que celles des autres manuscrits de Dubreuil, individu documenté déjà en 1450 à Paris et reconnaissable grâce au colophon qu'il ajouta aux *Heures de Jacques de Langeac* (Lyon, bibliothèque municipale, ms. 5154) en 1466. Vu la durée écoulée entre la première mention du scribe et l'illustration de ce manuscrit, il semble probable que Bourdichon, au lieu d'avoir maintenu de longue date un marché avec le scribe, ait acquis un stock de cahiers de livres d'heures incomplets, à décorer au fur et à mesure des commandes. Les *Heures de Stuttgart* nous incitent donc à reconsidérer la relation entre le scribe et l'artiste tourangeau.

Quant aux miniatures, elles sont d'une qualité inégale, avec celles en pleine page, entourées d'un cadre doré typique de la production du peintre à sa maturité, d'une facture plus soignée. Celles-ci rappellent les œuvres datant du milieu du règne de Charles VIII, telles les *Heures M. 380* de la Pierpont Morgan Library, les *Heures de Jean Bourgeois* conservées à Innsbruck (Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, ms. Cod. 281), les *Heures de la British Library* (ms. Harley 2877) et les *Heures Grey* de Cape Town (National Library of South Africa, ms. 2.a.25). Les miniatures des heures de la Vierge pour laudes, vêpres et complies ont été arrachées.

N H

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page313

F° 73

F° 79

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page314

*77. Heures « J. de M. » à l'usage de Rome

Jean Bourdichon (vers 1457-1521) et autres artistes dans la suite de Jean Poyer

Tours, vers 1495-1500
Parchemin
H. 16,2 ; l. 11 cm
216 feuillets
Inscriptions : les initiales du propriétaire original sont incluses comme « J. de M. » dans trois prières (f°s 153 v°, 155 v°, 171) et comme « J. » dans deux autres (f°s 181 v°, 189 v°) ; la prière sur f° 147 v° revendique la miséricorde pour « michi famulo tuo L. ac famulis et famulabus tuis L. B. et T »

PROVENANCE :
Collection Henschel, Paris (vente Lair-Dubreuil/Hoentschel, 10 avril 1910, lot 9) ; vente Sotheby's, Londres, 10 décembre 1973, lot 56.

BIBLIOGRAPHIE :
Delisle, 1913, p. 65-70, 115-118 ; Laborde, 1923, p. 8-14, pl. 1-5 ; Limousin, 1954, p. 67 (confondant ce manuscrit avec les Heures aujourd'hui au Getty, cat. 73) ; Plummer et Clark, 1982, p. 87, 89 ; Hofmann, 2004, p. 87-89, fig. 150-154.

Genève, Fondation Comites Latentes (BGE). CL 124.

Ce livre d'heures est richement illustré de trente-sept miniatures dues à différents artistes ; sa production semble avoir été le fruit d'un processus assez élaboré. La présence de nombreux saints méridionaux dans le calendrier, la position de Saturnin de Toulouse en tête des martyrs dans la litanie indiquent le lieu d'origine du propriétaire, même si la décoration a été réalisée en Touraine. Seules deux des miniatures, celles de saint Jean à Patmos (f° 13) et de la Visitation (f° 28 r°), sont reconnaissables comme étant de la main de Bourdichon, trop convoité vers 1500 pour se vouer entièrement à la création d'un livre d'heures qui ne soit pas destiné à un puissant noble. Ainsi le commanditaire, identifié par les initiales J. de M. dans plusieurs prières, a-t-il dû se contenter pour le reste de miniatures provenant de l'atelier de Jean Poyer, certes plus novatrices mais moins léchées que celles du « peintre du roy ». Ces autres miniatures ont été mises en rapport avec deux artistes distincts : l'un a peint aussi les *Heures ms. 388* de la Morgan Library, d'une composition textuelle similaire, et le second a contribué au livre d'heures aujourd'hui dans la collection Heribert Tenschert, à Ramsen (Antiquariat Bibermühle, LM5, 28). Un quatrième peintre, plus étroitement lié à Bourdichon et comme lui auteur de seulement deux miniatures, celles du saint Jean-Baptiste (f° 126 v°) et du saint Jean l'Évangéliste (f° 133 v°), a lui aussi contribué aux *Heures Tenschert*, confirmant les relations étroites entre ces ateliers.

N H

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page315

F° 13

78. La Vierge et l'Enfant en gloire

D'après un modèle de Jean Bourdichon (vers 1457-1521)

Tours, vers 1500
H. 61 ; l. 41 cm ;
panneau central : h. 31 ;
l. 21 cm
Inscription : Donné par Mr Boilleau père anc. conservateur du musée de la société. 1844.

PROVENANCE :
Don M. Boilleau à la Société archéologique de Touraine, 1844.

BIBLIOGRAPHIE :
Fiot, 1949, p. 67-75 ;
Limousin, 1954, p. 42, fig. 35 ;
Fiot, 1970, p. 40

EXPOSITIONS :
Nantes, 1961, n° 55, pl. 11 ;
Nantes, 1974-1975, n° 39 ;
Tours, 1975, n° 10.

Tours, prêt du conseil général d'Indre-et-Loire, collections de la Société archéologique de Touraine. HG 844.002.001

Le panneau central de ce vitrail est ceint d'un cadre orné de rinceaux Renaissance résultant d'un montage factice réalisé au XIXe siècle dans l'atelier Lobin. Il montre une Vierge couronnée et nimbée, vêtue d'un manteau bleu, tenant l'Enfant dans ses bras, dans une mandorle rayonnante, entourée d'anges rouges et bleus (des chérubins et des séraphins). L'iconographie de la Vierge entourée d'anges apparaît déjà chez Fouquet, notamment dans la Vierge d'Anvers du diptyque de Melun commandé par Étienne Chevalier. Vers 1480, Piètre André, peintre du duc d'Orléans, peint une composition semblable (Durrieu, 1911, p. 728 et 731).

La Vierge de l'Assomption des *Heures d'Étienne Chevalier*, mains jointes dans une mandorle rayonnante, debout sur une nuée et entourée d'anges bleus et rouges, inspire le traitement de ce sujet dans de nombreux livres d'heures tourangeaux où l'Assomption ouvre la prière de l'*Obsecro te,* notamment chez Bourdichon (Paris, BnF, ms. lat. 10532, p. 308 ; New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.732, f° 56 v°), dans son atelier (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.291, f° 47 v°, cat. 81) ou son entourage (Tours, bibliothèque municipale, ms. 2104, f° 42, cat. 100).

La présence de l'Enfant indique qu'il ne s'agit pas ici de l'Assomption mais de la Vierge au soleil (*Maria in sole*), fruit de l'assimilation de Marie à la femme revêtue de lumière (*Mulier amicta sole*) de l'Apocalypse (XII, 1). Le thème se diffuse avec le culte de l'Immaculée Conception approuvé en 1476 par la bulle *Cum praeexcelsa* du pape Sixte IV, lequel reconnaît en 1480 les offices en son honneur (Ringbom, 1962). Dans l'iconographie, Marie est figurée la lune sous ses pieds. Fouquet ou un enlumineur fouquettien la représente trônant sur un croissant en compagnie des sibylles dans les *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* (Chantilly, ms. 76, f° 21. Voir Avril, 2003 p. 397-398). L'exemple français le plus célèbre est le panneau central du *Triptyque de Moulins* dû au peintre des Bourbons, Jean Hey. Bourdichon figure la Vierge au croissant allaitant Jésus dans les *Heures de Frédéric d'Aragon* (BnF, ms. lat. 10532, f° 324). Dans le vitrail, le croissant est absent, mais peut-être la partie inférieure du panneau est-elle incomplète.

Dès 1949, Robert Fiot a proposé d'en attribuer la composition à Jean Bourdichon, relevant le traitement identique de l'Enfant Jésus dans le *Triptyque de Naples* (où le dessin est inversé) ainsi que dans plusieurs miniatures du cercle de Fouquet (Paris, BnF, mss lat. 13305, f° 239, et lat. 920, f° 44 v°) ou de Bourdichon lui-même (Paris, BnF, mss. lat. 1370, f° 95, lat. 9474, f° 51, et lat. 886, f° 29 v°). Marie offre un dessin semblable et porte la même couronne fleuronnée dans les *Heures de Frédéric d'Aragon* (*loc. cit.*), où se retrouvent aussi les chérubins aux bras croisés, et dans le *Missel de Beaune* (BnF, ms. lat. 886, f° 328). La Vierge des *Heures de Louis XII* (cat. 72) est coiffée du même voile blanc marqué de plis. Bourdichon peint d'ailleurs à plusieurs reprises la Vierge en gloire. Les comptes de 1490-1491 mentionnent des paiements pour « ung ymaige de Nostre Dame […] environnée d'ung soleil et la lune sous ses pieds » et pour « troys ymaiges de Nostre Dame, en troys tableaux » : dans l'un elle « est dedans ung soleil tenant son enfant en une nue qui environne tout », dans le second elle est assise sur un trône « tout a l'entour environné d'autres anges, d'un soleil et d'une nue » et dans le troisième elle « est vestue de fin azur doré » (MacGibbon, 1933 p. 139-140).

Le panneau de Tours soulève la question des rapports de Bourdichon avec l'art du verre. Jacques Guignard (1939, p. 358) a découvert un marché du 12 janvier 1509 conclu entre Pierre Gaultier, chanoine de Tours et curé de Vouvray, et le vitrier Symonnet Duru qui promet de faire en l'église de Vouvray « une victre […] comme l'istoire le requiert et façon dont iceluy vénérable lui a baillé le pourtraict fait par Jehan Baudichon » (ADIL, 3E1/7 ; Fiot, 1949, p. 79-80). L'acte ne précise ni le sujet de la verrière, qui n'existe plus, ni si le *pourtraict* fourni était un modèle de petit format ou un carton à grandeur d'exécution. On ne peut pas davantage préciser de quel type de patron le peintre verrier a disposé pour réaliser le panneau conservé à Tours. P-G G

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page317

79. Job et ses amis

Jean Bourdichon (vers 1457-1521) et atelier

Tours, vers 1500
Parchemin contrecollé sur bois
H. 10 ; l. 7 cm (panneau)
H. 8,5 ; l. 6 cm (surface peinte)
Inscription sur une étiquette au revers : « janvier 1852 »

PROVENANCE :
Alfred de Jobal (Blois) ; don à la ville de Blois avant 1861.

BIBLIOGRAPHIE :
Dupré, 1872, p. 303 ; Fiot, 1961, p. 48-63 ; Girault, 2005 ; Girault, 2008.

EXPOSITION :
Jamais exposé hors du musée.

Blois, musée du château de Blois. Inv. 861.1.12 (I. P 32).

Cette miniature, ultérieurement découpée et contrecollée sur une plaquette de bois, provient sans doute d'un livre d'heures produit dans le sillage de Bourdichon. La scène représente Job alors au paroxysme de son malheur, atteint de la lèpre et assis sur un tas de fumier, raillé par ses amis. Ce récit est tiré du livre de l'Ancien Testament qui traite du vertueux et juste Job mis à l'épreuve par Satan afin de tester sa dévotion à Dieu. Malgré la perte de sa fortune, de sa famille et de son bien-être, il résiste à la tentation de blâmer Dieu.

Cette scène introduit couramment l'office des morts dans les livres d'heures, car les neuf leçons de matines sont formées d'extraits du récit biblique. Les calamités de Job deviennent, pour le dévot priant pour les trépassés, le symbole des tribulations de l'âme du défunt. Des variantes de cette iconographie ont été employées maintes fois par Bourdichon, y compris dans les *Heures de Charles VIII* (cat. 35, f° 172), de Stuttgart (cat. 76, f° 79), de Poitiers (cat. 82, f° 101), et du Getty (cat. 73, f° 96). La petite taille et le cadrage rapproché de la miniature blésoise indiquent un produit un peu plus modeste, mais surtout plus tardif, à l'époque où Bourdichon et ses suiveurs usèrent presque exclusivement de cette technique de mise en scène à la fois intime et dramatique.

Une Annonciation peinte sur un folio découpé, récemment acquise par le Metropolitan Museum of Art (don Peter Sharrer, inv. 2004.564), proche du Job de Blois à la fois par ses dimensions (9,6 × 6 cm), sa facture, le filet d'or en encadrement et l'écriture au verso (que l'on peut comparer avec celle de Blois, visible par transparence et photographiée lors de la restauration de la miniature), pourrait provenir du même livre d'heures.

N H

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page319

80. Heures à l'usage de Paris

Atelier parisien

Paris, vers 1500-1510
Parchemin
H. 17,5 ; l. 11 cm
165 feuillets
Inscription : « Ex-libris S. Genovefae Paris, 1753 »

Provenance :
Ancien fonds de l'abbaye Sainte-Geneviève. Ancienne cote : BB. I. in-8°. 75.

Bibliographie :
Kohler, 1893-1896, p. 461-462 ; Mâle, 1904, p. 456 ; Boinet, 1921, p. 14 ; Guignard, 1939, p. 359 ; Limousin, 1954, p. 86 ; Hammer, 2009, p. 543.

Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève. Réserve. Ms. 2704.

Le calendrier à l'usage de Paris de ce livre d'heures a été anciennement adapté à l'usage d'Autun, comme le révèle l'ajout en lettres d'or de saint Ladre (Lazare) au 1er septembre à la place de saint Leu. La prière mentionnant ce qu'« une bonne catholique » doit croire (f° 91) indique que livre a été conçu pour une femme.

Les marges compartimentées sont caractéristiques de l'enluminure parisienne autour de 1500. L'illustration combine des modèles issus du répertoire tourangeau, en particulier de Bourdichon, et d'autres dont les prototypes sont à rechercher à Paris. Les images mettant en scène des personnages à mi-corps relèvent d'emprunts, quoique schématisés, à Bourdichon, comme les évangélistes des feuillets 13, 14 v°, 16 et 17 v° ou le David en prière (f° 94) qui semblent comprimer des compositions rencontrées dans les *Heures du Vatican* (Cod. Lat. 3781) ou de la British Library (Harley 2877). Le folio 18 v° offre une étrange vision sur fond d'or de la Sainte Famille réduite à la Vierge et à Joseph accompagnés d'anges. L'Annonciation (f° 22) et la Visitation (f° 38 v°) ont des rapports directs avec les scènes analogues dans les *Heures de Bourbon-Vendôme* (Paris, bibliothèque de l'Arsenal, ms. 417, f° 24, 32, cat. 60), jalon important pour l'enluminure tourangelle maintes fois imité.

Plusieurs scènes comportant des personnages en pied dérivent aussi de modèles tourangeaux comme la Présentation au Temple (f° 61 v°), la Fuite en Égypte (f° 66 v°) ou l'Annonce aux bergers (f° 53 v°). Le Christ bénissant la Vierge en prière (f° 72 v°) combine des modèles fouquettiens hérités des *Heures d'Étienne Chevalier* (donateur présenté à la Vierge pour le décor, Couronnement de la Vierge pour la pose de Marie) et le Christ bénissant vêtu d'une tunique violette cher à Bourdichon.

Certaines compositions sont tellement affadies par rapport à leur modèle qu'il est difficile d'en identifier la source, tourangelle ou parisienne, comme pour la Nativité (f° 49), l'Adoration des Mages (f° 57 v°), la Crucifixion (f° 80), la Pentecôte (f° 86 v°), saint Nicolas (f° 93) ou Job sur son fumier (f° 109). Dans tous les cas l'enlumineur abuse des hachures d'or pour rehausser les volumes de ses figures. Une autre main, d'origine parisienne, est responsable des deux dernières pleines pages, pourtant cernées d'un cadre feint doré mais traité d'une tout autre manière que chez Bourdichon, avec deux scènes à l'iconographie originale : saint Bernard enchaînant le diable (f° 139 v°) et l'Adoration du veau d'or (f° 142 v°). L'illustration de ce livre d'heures anonyme est caractéristique de l'attrait exercé par l'art de Tours et en particulier de Bourdichon sur la production parisienne courante.

P-G G

F° 18 v°

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page320

81. Heures à l'usage de Rome

Atelier de Jean Bourdichon (vers 1457-1521) et Maître de Morgan 85 (Jean Pichore ?)

Tours et Paris, texte et décoration, vers 1490, miniatures vers 1500-1510
Parchemin
H. 18,5 ; l. 12,3 cm
120 feuillets
Inscription sur la page de garde supérieure : « Je suis à Francoys Salvandy marchand demeurant à Paris en 10me may mil Vc soixante sept » et, écrit en dessous, « Ce present livre est au present appartenans damle. Catherine Belot femme de Sebastian Hardy sieur de la Taba au bastion vendemois Receveur des sydes et tailles au Mans, année 1602 ».
Au verso de la page de garde, schéma des armes d'Anne de Bretagne à plume du XVIIe siècle. Généalogie des familles Belot et Hardy aux six pages de garde inférieures.

PROVENANCE :
François Salvandy (Paris, 1567) ; Catherine Belot (Le Mans, 1602) ; vente Sotheby's 15 mars 1907, lot 460 ; Théophile Belin ; acquis par J. Pierpont Morgan en 1907.

BIBLIOGRAPHIE :
Byvanck, 1931, p. 28-31, pl. 10-13 ; Plummer et Clark, 1982, cat. n° 109, p. 84-85 ; König, 1984, p. 73, 76, 122, 131, Abb. 3 ; Hofmann, 2004, p. 57, 91, 92 ; Wieck, 2004, p. 250 ; Zöhl, 2004, p. 12, 35f., 58, 104, 107, 142f., 158, Abb. 86.

EXPOSITION :
New York, 1982-1983 (cat. n° 109, p. 84-85).

New York, Pierpont Morgan Library. Ms. M.291.

Ce livre d'heures témoigne des énigmes parfois insolubles qui peuvent se présenter lors de l'étude des ateliers tourangeaux au tournant du XVIe siècle. Les miniatures des heures de la Vierge et du *Stabat Mater* sont issues de Bourdichon et d'un apprenti bien instruit dans ses méthodes, tandis que trois autres (Crucifixion, f° 66 ; Pentecôte, f° 68, et Résurrection de Lazare, f° 70) sont dues au Maître de Morgan 85, qui, selon Plummer et Wieck, semble avoir vécu à Tours avant de rejoindre le productif atelier parisien de Jean Pichore. Néanmoins, dans son étude consacrée à ce dernier, Caroline Zöhl a douté qu'il s'agisse d'un individu distinct et, notant la date avancée de certaines compositions dans un autre ouvrage de collaboration avec Bourdichon (les *Heures Morgan*, ms. M.292), elle assigne les trois dernières miniatures plus directement à Pichore travaillant à Paris vers 1510.

Peintre prolixe et d'inspiration variée, Pichore remploie couramment des compositions non de Bourdichon, mais plutôt de Jean Poyer ; ainsi la *Résurrection de Lazare* (f° 70) dans le présent livre reprend-elle celle des *Heures Briçonnet* de ce dernier (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, f° 83). On ignore la raison pour laquelle l'atelier de Bourdichon a laissé en blanc ces quelques miniatures pour être achevées à Paris, mais cette procédure n'est pas sans précédent ; la décoration de plusieurs manuscrits écrits par le scribe Jean Dubreuil est ainsi partagée entre les deux capitales.

La divergence stylistique entre les bordures et les miniatures de Bourdichon, qui sont en outre d'un aspect assez mécanique, indique un décalage de dix ou quinze ans entre la production des cahiers et l'ajout des miniatures, le dégradé mauve autour des bords étant peut-être un effort de la part du miniaturiste pour mettre à jour la mise en page. Un frontispice apocryphe aux armes d'Anne de Bretagne est démenti par les indications de possession ultérieures de deux familles bourgeoises parisienne et mancelle.

N H

F° 47 v°

82. Livre d'heures à l'usage de Tours

Maître de Jean Charpentier (actif à Tours entre 1475 et 1490), Jean Bourdichon (vers 1457-1521) et assistant

Tours, vers 1490
Parchemin
H. 14,0 ; l. 9,2 cm
180 feuillets

PROVENANCE :
Ancien fonds de la bibliothèque municipale de Poitiers.

BIBLIOGRAPHIE :
Lièvre et Molinier, 1894, p. 32-33 ; Limousin, 1954, p. 61-62, fig. 81-82 ; Fiot, 1961, p. 52, 61, fig. 6 ; Richard, 1981-1982 ; Archambault, 1985 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 289-295 ; Yvard, 2006-2007.

EXPOSITIONS :
Poitiers, 1982 (cat. n° 6, p. 16), Poitiers, 2002 (cat. n° 4, p. 70-73)

Poitiers, médiathèque François-Mitterrand. Ms. 55 (334).

L'exécution des miniatures de ce livre d'heures, comme dans au moins deux autres cas (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 96, et Dublin, Chester Beatty Library, ms. WMs 89), est partagée entre Bourdichon et un autre artiste tourangeau de style tout différent, baptisé le Maître de Jean Charpentier en raison de l'un de ses principaux mécènes. Les raisons de cette répartition entre plusieurs mains restent à expliquer, mais il se peut que, ayant acquis une grande renommée en tant que peintre du roi, il soit devenu trop incommode ou dispendieux pour Bourdichon d'exécuter seul des demandes moins prestigieuses. Comme dans bien d'autres exemples, y compris le livre d'heures de Stuttgart (cat. 76), les *incipit* ont été ici grattés pour permettre l'ajout des quatre miniatures en pleine page, toutes par Bourdichon, l'artiste ayant réécrit le texte ultérieurement en bas du cadre. Hormis ces grandes miniatures encadrées en or sur fonds marbrés, quelques petites miniatures dont les encadrements ne sont pas cintrés, tels l'Annonciation (f° 22) et Job et ses amis (f° 101), sont d'une facture un peu plus rude et semblent avoir été complétées par un assistant. Le reste des miniatures est dû au Maître de Jean Charpentier.

Bien que le propriétaire original de ce livre ne soit pas connu, la présence d'une femme agenouillée dans la scène de l'Annonce aux bergers (f° 53 v°) et la grande miniature pour le suffrage de sainte Apolline (f° 157) sur un bifolio inséré laissent supposer qu'il s'agissait d'une femme portant ce prénom. La scène de martyre, qui s'inscrit dans un cadre architectural italianisant, montre bien le talent de narrateur que possédait Bourdichon. Des détails minutieux tels que le chapeau à plume du bourreau principal, son pied droit sortant du cadre et les réflexions de lumière sur le pommeau de son épée contrastent avec les autres grandes miniatures, bien exécutées mais plutôt conventionnelles, qui renvoient surtout aux illustrations du *Missel de Louis d'Amboise* (Naples, Biblioteca Nazionale, ms. I B 21), sans doute entreprises vers 1485.

N H

F° 157

83. Ravissement de Marie Madeleine

Enlumineur flamand établi à Tours ?

Tours ?, après 1503
Parchemin
H. 19 ; l. 12 cm

Provenance :
Collection Jean Masson (1856-1933). Donation Masson, 1925.

Bibliographie :
Notice des dessins…, 1927, n° 21 ; Brugerolles, 1994, p. 12-15, n° 5.

Exposition :
Paris, 1953, n° 38.

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts. Mn. Mas 86.

Ce feuillet isolé comporte au recto une miniature en pleine page du Ravissement de Marie Madeleine et au verso une petite image montrant l'*Ecce homo* accompagné des instruments de la Passion, placée au début d'une prière en écriture cursive adressée à Dieu le Père : « Ô sire Dieu pere eternel veez cy l'omme votre trescher filz naturel… » À en juger par son format et ses caractéristiques, ce feuillet provient probablement d'un livre d'heures et devait marquer la fin des suffrages des saints et le début des oraisons souvent copiées en fin de volume.

Le Christ au roseau combine plusieurs iconographies : l'*Ecce homo*, le Christ aux liens et l'Homme de douleurs. Le dessin et notamment l'expression du visage rappellent le Christ aux liens peint par Jean Poyer dans une initiale du *Missel Lallemant*, accompagné des instruments de la Passion représentés dans les marges par le Maître de Spencer 6 (New York Pierpont Morgan Library, ms. M.495, f° 99, cat. 110). Poyer traite aussi l'*Ecce homo* en pleine page dans les *Heures Branicki* (Paris, musée Marmottan, inv. M6161), dans une composition imitée ensuite par l'enlumineur parisien Jean Pichore (Tenschert, LM6,75, f° 78 v°).

Mais c'est bien sûr la pleine page de la Madeleine qui retient l'attention : le feuillet a perdu ses marges, découpées au bord du cadre feint plat et doré dans le style de Bourdichon. Dans la partie supérieure, la sainte pénitente, nue et couverte de sa seule chevelure, est élevée dans les airs par six anges pourvus d'ailes et vêtus de tuniques aux couleurs vives. La miniature est occupée sur les trois quarts de sa hauteur par une vue relativement précise de la montagne et de l'ermitage de la Sainte-Baume (le caractère accidenté du site est toutefois exagéré). Depuis la redécouverte des reliques de la sainte à Saint-Maximin, en 1279, l'ermitage était le but d'un pèlerinage qu'évoque le chemin jalonné d'oratoires, de portes et de croix qui serpente sur le flanc de la montagne. Le style évoque l'enluminure ganto-brugeoise – les anges sont très flamands par leurs drapés à plis cassés et leur coloris très vif –, mais aussi le langage plastique de Bourdichon dont l'enlumineur n'a toutefois ni l'élégance ni le raffinement. Il est tentant d'y voir l'œuvre d'un enlumineur originaire des Flandres établi à Tours.

Le thème du Ravissement de Madeleine reste peu courant mais se rencontre dans des manuscrits de Tours (par exemple New York, Pierpont Morgan Library, ms. H 8, f° 187 v°), de Paris (*ibid*. ms. M189, f° 118 v°) et du Berry (*ibid*. ms. M250, f° 143 v°) où l'ermitage reste une représentation conventionnelle. Une vue plus précise du site provençal se retrouve sous le pinceau du Maître de 1518 (Jan van Dornicke ?) sur le volet droit du triptyque de la Madeleine provenant de l'abbaye des Prémontrés de Dieleghem (Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; voir Born, 2010, I, p. 199-229). La vue de la Sainte-Baume peut également être comparée avec celle donnée par Godefroy le Batave dans le médaillon illustrant la *Vie de la belle et clere Magdalene* de François Demoulins (Paris, BnF, ms. fr. 1890), composée à la suite du pèlerinage provençal

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page323

accompli par François Ier en 1516 (Fontaine, 2002, p. 15-24).

Cet épisode nous semble trop tardif par rapport au style de la miniature pour l'avoir inspirée. En outre, l'enlumineur paraît ignorer la composition de la gravure de Dürer illustrant le même sujet, exécutée entre 1503 et 1508, et la forme caractéristique des sept oratoires installés en 1516 par l'archevêque d'Arles Jean Ferrier le long du chemin des Rois. Aussi la miniature pourrait-elle évoquer une autre dévotion royale. En effet, Anne de Bretagne visita les sanctuaires de Saint-Maximin et de la Sainte-Baume en 1503 et fit à cette occasion réaliser sa propre statuette en or à genoux devant la châsse de la sainte, ainsi que quatre anges en argent doré destinés à soutenir le buste reliquaire en souvenir du ravissement de la sainte, sujet qu'illustre précisément la miniature (Faillon, 1859, t. I, col. 1031-1032, et t. II, col. 1569-1572, et Johnson, 2007, fig. 50, p. 572). Louis XII à son tour confirma les privilèges du couvent dans un acte de décembre 1503, donné en présence de Jacques de Beaune (Faillon, 1859, t. II, col. 1381-1384). Le feuillet pourrait donc provenir du livre d'heures d'un membre de l'entourage de la reine, issu du milieu tourangeau et venu avec elle en Provence. Faut-il aller plus loin et suggérer le nom de Jacques de Beaune, dont on sait qu'il fit faire plus tard par le peintre Antoine Ronzen le monumental retable du Crucifix dans l'église de Saint-Maximin (Léonelli, 2002) ?

P-G G

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page324

84. Heures à l'usage de Tours

Jacopo Ravaldi (documenté en 1469-vers 1500)

Tours, après 1475
H. 17,5 ; l. 11,2 cm
Parchemin
247 feuillets

PROVENANCE :
Bibliothèque de Maître Louis-Pierre Saunier, maître des requêtes sous Louis XV (f° 247 ex-libris).

BIBLIOGRAPHIE :
Martin, 1885-1899, vol. I, p. 239 ; Blum et Lauer, 1930, p. 82, pl. 55 ; Limousin, 1954, p. 84, fig. 181-184 ; Levi d'Ancona, 1959, p. 259-260 ; Plummer et Clark, 1983, p. 46, 79-80 ; Quazza et Pettenati, 1985, p. 670-671 ; Quazza, 1990, p. 24, 32 ; Hofmann, 2003a, p. 34-60 ; Hofmann, 2004, p. 37, ill. 34 ; Guéant, 2010, catalogue, p. 132-36, texte, p. 342.

EXPOSITION :
Paris, 1993-1994, p. 290-292, n° 160.

Paris, bibliothèque de l'Arsenal. Ms. 432.

Ces Heures sont entièrement décorées par Ravaldi (huit grandes enluminures et neuf initiales historiées). Les marges de matrice tourangelle, courantes dans les années 1470 et d'une saveur exquise, sont peuplées de *putti* et de monstres. L'artiste les emploie dans les encadrements de ses premiers exemplaires romains (Tarazona, *Missel de Pedro Ferriz* ; Guéant, 2009) jusqu'aux manuscrits tardifs français.
Dans un paysage escarpé aux tonalités du lever du jour, le Christ crucifié est entouré d'anges aux calices, de Jean et Marie, quand des hommes d'armes se dressent au second plan. La Crucifixion évoque les *Heures d'Étienne Chevalier* par la surimposition au premier plan du partage de la tunique du Christ. Le cartel de texte plaqué est aussi propre à Fouquet. Le style gracile et doux des protagonistes ainsi que la fluidité plastique et lumineuse rappellent le feuillet détaché (musée Marmottan) des Heures conservées à l'Episcopal High School March Library d'Alexandria (États-Unis), enluminées à Rome dans les années 1480. La construction du paysage est voisine de celle de la Crucifixion du *Missel de Domenico della Rovere*. Ce n'est pas le seul point de contact entre ces deux manuscrits, il en existe aussi dans la composition de l'Annonciation, le profil des angelots, l'inscription épigraphique du *Stabat Mater*, la liturgie de la célébration de la Messe de saint Grégoire.
Signalées dès 1930 et datées 1450-1460, les Heures conservées à l'Arsenal sont attribuées par Levi d'Ancona au maître tourangeau puis décrites par Reynaud. Les rapprochements stylistiques avec le *Missel de Domenico della Rovere* et la présence de saint Charlemagne au calendrier (1475) interdisent d'y voir une œuvre de jeunesse. On serait tenté cependant de placer ces Heures parmi les premières productions de Ravaldi à son retour en Touraine, avant la collaboration des *Heures Briçonnet*.

F° 58

L'initiale ornée de gemmes de l'Annonciation, semblable à celles des Heures ms. 96 et des *Heures Briçonnet*, indique une contemporanéité des manuscrits, alors que l'absence de référence iconographique aux *Heures Briçonnet* suggère une antériorité. Ce dernier argument nous semble l'emporter et il ne serait pas impossible que le manuscrit ait été peint lors d'un passage de l'artiste en France (le *Pontifical de Guillaume de Clugny* atteste d'un voyage avant 1481). VG

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page325

85. Heures à l'usage de Paris

Jacopo Ravaldi (documenté en 1469-vers 1500)

Tours, 1487-1490
Parchemin
H. 12,5 ; l. 8,5 cm
274 feuillets

PROVENANCE :
Achat baron W. von Grainger en 1858 ; vente Hamilton, Londres 23 mai 1889, lot 75 ; achat J. Pierpont Morgan à Rossi en 1909.

BIBLIOGRAPHIE :
Ricci, 1935-1940, vol. 2, p. 1431 ; Faye et Bond, 1962, p. 34 ; Reynaud, 1977, p. 41, 62, n. 10, 63, n. 73, ill. 14, 17-19, 29, 42, 43, 48 ; Delaissé, Marrow et De Wit, 1977, p. 446-470 ; Vérone, 1986, p. 76 ; Quazza, 1990, p. 24 ; König, 1990, p. 596-613, n° 51 ; *Revue de la Bibliothèque nationale*, 39, printemps 1991, p. 69 ; Randall, Clarkson et Krochalis, 1992, n° 174 et 178 ; Paris, 1993, p. 291, 371, 373 ; Clancy, 1993, p. 28, n. 20 ; Falcón Pérez, 1995, p. 138 ; Nash, 1996, p. 657 ; Londres, Christie's, 28 nov. 2001, lot 18 ; Hofmann, 2003a, p. 34-60 ; Bollati, 2004, p. 669 ; Londres, Sotheby's, 7 décembre 2004, lot 48 ; Wieck, 2004, p. 247-263 ; Hourihane, 2007, p. 9, 22, ill. 6, 51, 86, 392, 426, 515, 528, 572, 641 ; Guéant, 2010, catalogue, p. 99-105, texte, p. 387.

EXPOSITIONS :
New York-Londres, 1982, p. 79-80, n° 103, pl. 103a, b, c ; New York, 1994-1995, p. 101, cat. 37 ; New York, 1997-1998, n° 59.

New York, Pierpont Morgan Library. Ms. M.348.

Le manuscrit est le fruit de l'association de Georges Trubert, d'un suiveur de Bourdichon et de Ravaldi qui enlumine ici les péricopes *Obsecro te*, *O Intemerata*. Trubert et Ravaldi ont tous deux travaillé sur les cahiers des Heures de la Vierge, ce qui a favorisé l'harmonisation de l'ensemble.

La Vierge couverte d'un manteau bleu, au visage juvénile, présente son sein droit à l'enfant nu assis sur le rebord du cadre. L'image de la *Virgo lactans*, quoique traditionnelle, découle du *Diptyque de Melun* et des *Heures de Varie* et s'apparente à deux versions d'enlumineurs tourangeaux (Fouquet, n°s 49 et 50, p. 382-384). Elle traduit la filiation à Fouquet dans sa réflexion sur la rotondité spatiale et le volume lumineux, recherches qui, dans Saint Jean, Nativité et Présentation au Temple, s'illustrent diversement par l'introduction inédite de frontispices *all'antica* romains sur lesquels s'accoudent de charmants *putti*.

Lieu et date de production du manuscrit demeurent débattus. Plummer envisage qu'une édition parisienne ait servi de modèle textuel aux heures peintes dans le sud de la France lorsque Ravaldi, de Rome, rejoignait la Touraine. Hofmann place l'élaboration à Paris, après la rencontre de Ravaldi et de Poyer à Tours. La carrière de Trubert n'interdit pas de penser à la plaque tournante parisienne : la famille, composée d'artistes renommés, est fortement enracinée dans la ville où il est attesté dans les années 1490 par des documents et des collaborations avec Pichore, ainsi qu'avec le Maître de l'Apocalypse de la rose de la Sainte-Chapelle (Zöhl, 2004).

Le Saint Luc cite les *Heures Briçonnet* ce qui confirme, selon nous, l'antériorité de ces dernières (Guéant, 2010). Mais la question de l'arrivée en France de Ravaldi, dont témoignent ces Heures et les *Heures Briçonnet*, peintes avec Poyer (Reynaud, Hofmann), s'articule également avec l'achèvement de trois manuscrits romains qui font office de *terminus post quem* et qui affinent jusqu'à la datation des *Heures Briçonnet*. VG

F° 39

86. Heures à l'usage de Rome

Maître de Claude de France (actif entre 1500 et 1525)

Tours, vers 1510-1515
Parchemin
H. 13,5 ; l. 8,5 cm
122 feuillets
Reliure de maroquin rouge à filets et fers dorés, tranches dorées (XVIIIe siècle).

PROVENANCE :
Mademoiselle Guireau, XVIIIe siècle (f° 42) ; André-René de Voyer de Paulmy d'Argenson (1722-1787).

BIBLIOGRAPHIE :
Martin et Lauer, 1929, p. 64, pl. LXXXVIII ; Sterling, 1975, p. 41, n. 21 ; Wieck, 2010, p. 287.

EXPOSITION :
Paris, 1993-1994, n° 177 (notice de Nicole Reynaud).

Paris, BnF, bibliothèque de l'Arsenal. Ms. 291.

Ce ravissant livre d'heures, dont le commanditaire originel reste inconnu, est typique de la production du Maître de Claude de France. Son analyse en est complexe en raison de la disparition, à une date ancienne, de toutes les miniatures, sauf une, et d'un remontage parfois erroné des cahiers. Bien qu'étant à l'usage de Rome, usage fort répandu à l'époque et qui ne présume en rien de l'origine du manuscrit, ce livre d'heures a été réalisé pour un habitant du diocèse de Tours, comme le laissent supposer les mentions de saint Gatien et saint Martin dans le calendrier et les oraisons. Le volume est fortement marqué par la mise en page des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* de Jean Bourdichon (BnF, ms. lat. 9474). Dans son manuscrit, le Maître de Claude de France a en effet placé, sur le bord extérieur de chaque feuillet, un décor végétal et floral sur fond d'or, inscrit dans un rectangle aligné sur le texte ; par ailleurs, comme dans les *Grandes Heures*, ce décor enserre complètement la première page de chaque séquence. Le maître de Claude de France innove cependant en plaçant en fin des textes de belles compositions florales, parfois en bouquets. À l'origine, des miniatures à pleine page se trouvaient en tête des principales sections, face aux encadrements floraux. Il semble cependant que le volume n'ait pas été achevé, comme le laisse supposer le folio 87 v° laissé vierge. Quant à la seule miniature conservée, Bethsabée au bain (f° 73 v°), elle est montée sur onglet – son verso est resté vierge – pour une raison difficilement explicable étant donné l'état lacunaire du volume. La scène est ceinte d'un encadrement Renaissance. C'est vraisemblablement au contact de Giovanni Todeschino, avec lequel il a travaillé, tout comme Bourdichon, dans les *Heures de Frédéric d'Aragon* (BnF, ms. lat. 10532), que le Maître de Claude de France s'est familiarisé avec ce type d'encadrements très italianisants. Cette influence est particulièrement perceptible dans le léger sfumato violet en bordure de l'encadrement et dans l'enfilade de perles rouges ponctuée de motifs dorés, s'achevant en pompon.

M He

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page327

Domine ne in furore
tuo arguas me: neq;
in ira tua corripias
me. Miserere mei
domine quoniam infirm. sum:
sana me domine: qm conturbata
sunt ossa mea. Et anima me
a turbata est valde: sed tu dne
vsq;quo. Conuertere domine
et eripe animam meam saluum
me fac: propter misericordiam
tuam. Quoniam non est in
morte qui memor sit tui in in
ferno autem quis confitebitur
tibi. Laborauj in gemitu
meo lauabo per singulas noc
tes lectum meum: lachrymis
meis stratum meum rigabo.
Turbatus est a furore oculus
meus inueterauj: inter omnes
inimicos meos. Recedite a
me omnes qui operamini iniq
tatem: quoniam exaudiuit do

Fos 73 vo-74

87. Heures à l'usage d'Angers

Maître des Heures d'Angers 2111

Tours, vers 1510-1520
Parchemin
H. 13,8 ; l. 9 cm
114 feuillets
Reliure de maroquin brun, XVIIe siècle

Provenance :
Lézin et Laure Rougé ou Bouyé, XVIIe siècle (inscr. f° 57 v°) ; Mihard, XVIIe siècle (inscr. f°s 87 v°, 109 v°) ; Claude Dechavanne, La Gresle-en-Roannais, 1738 (inscr. f° 113 v°) ; Antoine Dechavanne, « étudiant à Roanne en humanité », 1738 (inscr. f° 14) ; Jean-Claude Dechavanne-Binot, La Gresle et Ambierle-en-Roannais, 1788-1801 (inscr. f°s 111, 112, 114) ; galerie Les Enluminures, Paris, 2006 ; Angers, bibliothèque municipale, 2007.

Bibliographie :
Gautier, 2007, p. 196-202.

Exposition :
Angers, 2007-2008, n° 1.

Angers, bibliothèque municipale. Rés. ms. 2111.

Quelques saints rares du calendrier de ce petit livre d'heures à la belle écriture humanistique attestent sa destination à l'usage d'Angers. Ses cinq pleines pages peintes et les dix-huit petites miniatures des suffrages placent ce livre dans la longue postérité de Jean Poyer et dans le proche sillage du Maître de Claude de France. Certes, le peintre des *Heures d'Angers* ne recherche pas la finesse de la touche, le coup de pinceau léger et moucheté de ce dernier. Ses carnations, plus vives, sont moins délicatement modelées. Mais le cerne des paupières inférieures, les rehauts clairs qui soulignent l'arête du nez ou blanchissent les sourcils donnent à ses visages une réelle expression faisant transparaître autant l'inquiétude sur celui d'Urie portant la lettre de David (f° 52 v°), qu'une paix profonde sur celui de Job au corps étiré déjà maniériste (f° 68).

Le peintre des *Heures d'Angers* emprunte plusieurs compositions au Maître de Claude de France. Le même esprit inspire leurs encadrements asymétriques d'architecture Renaissance, tronqués du côté de la marge intérieure. L'Annonciation (f° 15) se situe au-devant d'un même dais rouge et d'un même type de mur à panneaux de marbre et pilastres cannelés que dans le *Livre de prières de Claude de France* (Pierpont Morgan Library, ms. M.1166, f° 18 v°). Le drapé du vêtement de l'ange Gabriel, au rose pâle très doux, bien dans la tradition de la palette du Maître de Claude de France, est très comparable dans les deux scènes. Les miniatures des suffrages présentent aussi des similitudes avec celles du *Livre de prières de Claude de France* comme des fonds unis dorés (f°s 100 v°, 105 v°) ou des habitations en camaïeu sur la rive laissée par saint Christophe (f° 101 v° et Pierpont Morgan Library, ms. M.1166, f° 32 v°). Le principe des figures du Père et du Fils coupées au genou dans une mandorle rayonnante (f°s 108 v°, 109 v°) se retrouve pour une Vierge et l'Enfant dans un livre d'heures à l'usage de Tours issu de l'atelier du Maître de Claude de France (Paris, BnF, ms. lat. 14831, f° 16).

Mais le Maître des heures d'Angers 2111 puise aussi à d'autres sources que celles de l'atelier du Maître de Claude de France. Sa scène de David jouant de la harpe (f° 52 v°) dérive d'une composition perdue de Jean Poyer. Son enluminure s'apparente jusqu'en d'infimes détails – comme la position des doigts sur les cordes de la harpe, quoique en simplifiant le dernier plan – à une peinture presque copiée à l'identique par deux suiveurs de Jean Poyer vers 1500 dans deux livres d'heures à l'usage de Rome (New York Public Library, MA 151, f° 85, et Copenhague, Royal Library, NKS 3846, 4°, f° 59, reproduit dans Stockholm, 1988, p. 70, n° 82 ; comm. écrite François Avril). Les *Heures d'Angers* se distinguent ainsi de celles issues de l'atelier du Maître de Claude de France citées plus haut quoique David y reçoive une posture assez semblable dans une ambiance spatiale toutefois radicalement simplifiée (Paris, BnF, ms. lat. 14831, f° 71). En effet, les variantes de la coiffe et du manteau du roi y dérivent directement d'une autre interprétation de l'œuvre perdue de Poyer, certes extrêmement proche des compositions précédemment citées, mais peinte après 1508 par un troisième suiveur de Jean Poyer, le Maître de Spencer 6, dans les *Heures de Perrine Le Fuzelier*, veuve de Jean de La Rue (cat. 98).

Enfin, les *Heures de Copenhague* offrent d'autres parentés avec celles d'Angers dans les compositions de l'Annonciation, de la Fuite en Égypte et de Job (Angers, f°s 15, 43, 68, et Copenhague, Royal Library, NKS 3846, 4°, f°s 8,

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page329

Fos 52 vo-53

42, 73 vo ; comm. écrite Erik Drigsdahl). Dans la Fuite en Égypte, au paysage et à la perspective atmosphérique simplifiés, les *Heures d'Angers* empruntent au manuscrit de Copenhague et non à la composition pourtant proche des *Heures de Claude de France* (Drouot, 8 avril 2011, lot 548, fo 66). Coiffe, col et chausses de Joseph, regard et chute du vêtement de la Vierge, gestes de Jésus, pas et bride de l'âne convainquent que le peintre des *Heures d'Angers* a connu et adapté par d'autres voies que par l'atelier du Maître de Claude de France la composition créée par Jean Poyer pour les *Heures d'Anne de Bretagne et de Marie Tudor* (Lyon, bibliothèque municipale, ms. 1558, fo 39 vo). Cette diversité de ses modèles fait penser qu'il s'agit d'un maître tourangeau indépendant du Maître de Claude de France.

M-E G

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page330

88. *Manipulus curatorum*

Guy de Mont-Rocher

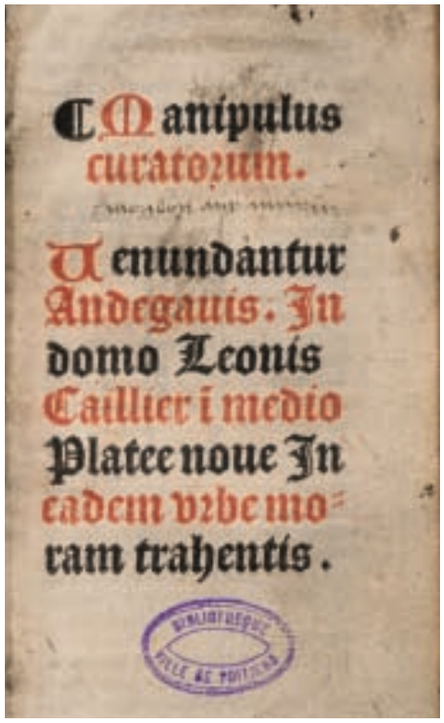
Tours, Mathieu Latheron, pour Jean Arnoul, Léon Caillier et Georges Nicolet à Angers, 11 décembre 1510. In-octavo

BIBLIOGRAPHIE :
Aquilon, 2010, p. 155-176 ; ISTC ; *Répertoire bibliographique*, fasc. 23, p. 34, et fasc. 26, p. 38-44.

Poitiers, médiathèque François-Mitterrand. DR 217.

Sur l'auteur du *Manipulus curatorum* Guy de Mont-Rocher, on ne sait rien d'autre que ce que nous apprend son manuel : écrit à Teruel dans le premier tiers du XIVe siècle, c'est l'œuvre d'un clerc qui possédait une bonne connaissance du droit canon, de la scolastique et des grandes œuvres de la littérature patristique. Le *Manipulus* s'adresse à tous les prêtres, séculiers et réguliers, et leur apporte sur les sacrements, tant du point de vue spirituel que matériel, les connaissances nécessaires à leur administration. Il est divisé en trois parties dont la première est consacrée, pour la moitié à l'eucharistie et pour le reste au baptême, à la confirmation, au mariage, à l'ordination, à l'extrême-onction ; la deuxième a pour objet la pénitence : après en avoir analysé les composantes, contrition, confession et satisfaction, il traite en détail des modalités pratiques de l'examen de conscience et de la hiérarchie des œuvres ; sensiblement plus courte, la troisième partie offre un résumé de l'instruction chrétienne : explication du Symbole, du *Notre Père* et des dix commandements.

Attesté par quelque cent quatre-vingts manuscrits, cent vingt-deux éditions incunables et plus d'une cinquantaine d'autres encore jusqu'au début du XVIIe siècle, le succès de ce manuel aura duré plus de deux siècles et demi. S'il lui avait fallu près de vingt ans pour trouver sa place sur le marché du livre imprimé – les premières éditions ne sont pas antérieures à 1473-1474 – le *Manipulus* devint rapidement l'un des titres les plus constamment réédités. La dernière décennie du XVe siècle en compte quarante-neuf et l'ampleur européenne de la demande se mesure à travers la diversité des lieux de production. Dans l'espace français, il a été imprimé à Paris, Lyon et Rouen, ainsi que dans neuf villes de province, notamment à Angers, Poitiers, Angoulême et Tours où Latheron, dès 1497, avait


C Manipulus
curatorum.
Venundantur
Andegauis. In
domo Leonis
Caillier i medio
Platee noue In
eadem vrbe mo-
ram trahentis.

donné une édition in-octavo – quelques imprimeurs normands et anglais opteront même pour l'in-seize – qui l'inscrit dans une génération de petits formats, faisant progressivement passer le *Manipulus* de la famille des ouvrages de référence à celle des livres de poche. Répondant à une commande de trois modestes libraires d'Angers, Latheron le réédite en 1510. Il est probable que chacun des commanditaires avait reçu un nombre de volumes proportionnel à son financement et ne faisant mention sur la page de titre que de son nom et de son adresse ; c'est du moins ce que suggère l'exemplaire au nom de Léon Caillier domicilié sur la place Neuve – au pied du château, le long de la Maine – exposé ici.

PA

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page331

89. Missel de Marmoutier – *Missale secundum usum monasterii Maioris monasterii Turonensis*

Tours, Mathieu Latheron, 15 février 1508/1509 (n.s.)
In-folio

BIBLIOGRAPHIE :
L'Art du livre en Touraine ; Tenschert et Nettekoven, 2003, p. 660-735 (nos 83-91) ; *Répertoire bibliographique*, fasc. 23, p. 33 et suiv. (n° 2).

Tours, bibliothèque municipale. Rés. 7565.

Ce missel est la plus belle réussite typographique de Mathieu Latheron. La qualité des caractères, une maîtrise parfaite du double passage sous la presse pour l'impression en rouge et noir – les feuillets avec musique notée en témoignent –, ainsi que le soin apporté au décor, placent cette édition au rang des meilleures réalisations des ateliers parisiens.

Qu'il s'agisse de séries ou de planches isolées, les illustrations offrent de nombreuses ressemblances, parfois très étroites, avec diverses suites parisiennes. Les plus grandes, la Célébration de la messe et les figures du canon, s'inspirent de celles qui appartenaient à Jean Du Pré ; plus original, un groupe de onze gravures (8,5 x 5,5 cm), entre autres saint Martin partageant son manteau, la Nativité, l'Adoration des Mages, l'Ascension, offre des analogies stylistiques avec les tableaux gravés sur métal qui accompagnent le calendrier des *Heures* en latin à l'usage de Paris et de Rome, achevées d'imprimer par Jean Barbier pour Jacques Le Rouge, respectivement en août et octobre 1509 ; sans équivalents dans les ateliers parisiens, ces illustrations sont attribuées à l'atelier de Jean Pichore. Les saints et les saintes représentés dans le missel tourangeau appartiennent à des suites traditionnelles de dimensions plus modestes (3,3 x 2,2 cm).

L'impression d'un livre de liturgie est l'une des plus contraignantes qui soient. L'établissement du texte requiert, Latheron le rappelle au colophon, la collation de plusieurs exemplaires manuscrits qu'on ne peut éloigner des lieux de leur usage ; mais surtout, dans la mesure où les formes sont démontées après le tirage d'un nombre limité de feuillets, la composition et les corrections des épreuves doivent se faire au jour le jour, nécessitant la présence permanente d'un ou de plusieurs réviseurs à proximité de l'atelier. On trouve au colophon les noms des religieux qui ont participé à cette édition : d'abord l'au-

mônier, Valentin « de Lodieriis », responsable de ce programme, puis le prieur claustral, le chantre, le sénéchal, l'infirmier et le bibliothécaire qui l'ont assisté dans cette tâche.

Cet exemplaire de luxe a appartenu à Mathieu Gautier, abbé de Marmoutier (1512-1537) qui a fait peindre ses armes au f° 49, *d'argent au croissant de gueules et trois lézards de sinople posés deux et un, avec la crosse abbatiale d'or* ; toutes les gravures y ont été enluminées, à Tours sans doute, par un artiste qui privilégiait les tons vifs et contrastés.

Malgré son incomplétude on décida, au début du XVIIe siècle, de le restaurer ; il reçut alors d'un exemplaire sur papier les feuillets manquants. La reliure en velours a conservé ses ornements de cuivre : les écoinçons portent les armes de Marmoutier ; sur le plat inférieur les griffes des deux fermoirs sont datées de 1618 ; au centre des plats deux médaillons ovales représentent l'un saint Martin partageant son manteau et l'autre saint Benoît en prière. PA

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page332

90. Missel de Tours – *Missale Turonense*

Jean Du Pré (?)

Paris (?) ou Tours (?), 1485
In-folio

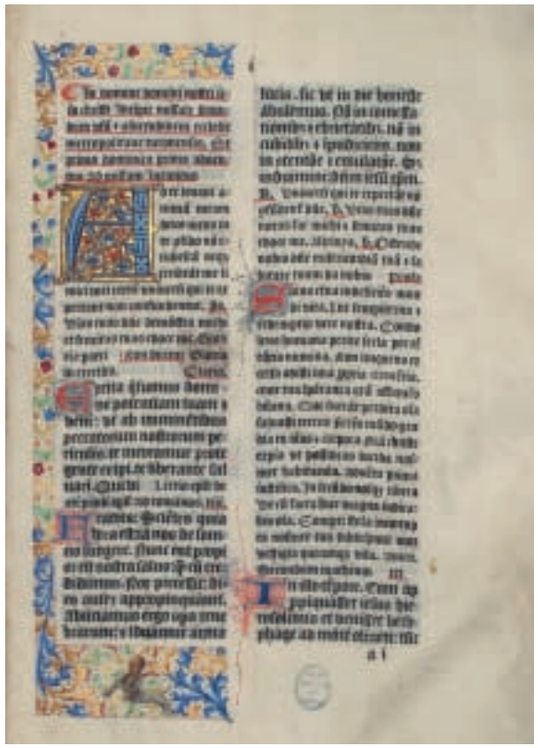
Bibliographie :
L'Art du livre en Touraine ; Guignard, 1938a ; ISTC.

Tours, bibliothèque municipale. Rés. 7599.

Cet exemplaire, le seul connu, est imprimé sur vélin. Deux incertitudes entourent ses origines : le colophon « Impressum hoc missale turoñ. Anno dñi MCCCCLXXXV » ne permet pas de décider s'il s'agit d'une impression réalisée à Tours, « turoñ. » pouvant représenter « Turonis » (*à Tours*), ou « Turonense » (*à l'usage de Tours*) ; l'attribution à Jean Du Pré demeure douteuse, non seulement à cause des caractères qui n'ont pas tous d'équivalents dans ses casses, mais aussi des peintures du canon, la Crucifixion et Dieu entouré des symboles des évangélistes, que leur style permet d'attribuer à un atelier tourangeau, là où on aurait attendu les grands bois dont l'imprimeur s'était déjà servi à Chartres en 1482.

Malgré sa date relativement tardive – la bible de Gutenberg a vu le jour trente ans plus tôt et l'atelier de la Sorbonne est actif depuis bientôt quinze ans –, le décor de ce missel rappelle que les imprimés sont restés longtemps tributaires du travail des rubricateurs et des enlumineurs. Sans eux l'officiant, car il s'agit ici sous ce grand format d'un missel de chœur, n'aurait disposé que d'un objet inachevé, indigne de sa fonction. Les initiales à l'or sur fond vieux rose, bleu ou brun se prolongent par des rinceaux de couleur. Les marges du premier feuillet des différentes sections ont reçu un décor peint où les motifs végétaux et animaliers réunissent, ici dans une bordure de marguerites, un centaure gris et or jouant de la flûte, là dans un décor floral, un escargot, ailleurs des oiseaux, ailleurs encore une belette ou un lapin sortant d'une coquille d'escargot. Tout semble donc mis en œuvre pour rendre l'imprimé aussi semblable que possible aux manuscrits qui lui ont servi de modèles. Notes et portées de musique ont été confiées elles aussi à la plume d'un copiste.

Ce volume a conservé des mentions manuscrites qui apportent quelques informations intéressantes sur ses possesseurs anciens, même si leur



milieu, le chapitre cathédral, n'a rien d'inattendu. Il a été vendu le jour de la Saint-Gatien d'hiver (18 décembre) 1510 pour la somme de 4 livres tournois, par un certain Meline « a messire Nycole Brulon, prebstre », que l'on sait avoir été curé de Chambourg-sur-Indre en 1505 ; des noms de chanoines, Pierre Girard ou M. Arondelle, y figurent avec quelques mentions laissant supposer que ce missel était dévolu aux offices de la chapelle Saint-Michel des Creneaulx, l'une des nombreuses chapelles desservies dans la cathédrale.

P A

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page333

91. Bréviaire de Tours – *Breviarium Turonense*

Tours, Simon Pourcelet, 10 février 1493/1494
In-octavo

Bibliographie :
L'Art du livre en Touraine ; BnF, mss collection Baluze, t. 77, f°s 390 r°/v°, 395 r°/v°, 396 r° ; ISTC ; Polain, 1926.

Paris, Bibliothèque nationale de France. Rés. Vélins 2871.

Le 5 juillet 1491, à l'instigation de leur doyen, Jean de Rély, confesseur et conseiller très écouté de Charles VIII et figure importante sur la scène religieuse et politique du royaume à la fin du XVe siècle, les chanoines de la collégiale Saint-Martin avaient désigné une commission comprenant le chantre et deux autres dignitaires, chargée de faire imprimer leur bréviaire. Le travail ne fut achevé que le 10 février 1494 (n.s.) ; le 18 mars il fut décidé que les vicaires en recevraient gratuitement un exemplaire affecté à leur fonction, mais que les chanoines devraient débourser 5 sols et les chapelains 10 sols, somme ramenée à 5 sols lors de la délibération du 9 septembre au cours de laquelle les chanoines décidèrent aussi d'accorder à Pourcelet un secours de 10 livres, eu égard aux pertes subies pour l'impression de ces bréviaires.

Peut-être Simon Pourcelet appartenait-il à une famille d'armuriers tourangeaux. Bien que son matériel soit modeste – deux polices d'une « gothique de forme » de style parisien, en petit module –, cette impression témoigne de ses qualités de typographe ; à notre connaissance, il n'en a pas donné d'autres témoignages. Sa carrière s'est probablement interrompue de manière accidentelle, car on comprendrait mal qu'il ait fait graver une marque aussi soignée que celle qui apparaît à la fin du *Proprium de tempore* pour ne l'employer que dans ce volume : elle représente un porcelet au pied d'un chêne flanqué de deux écus, l'un aux armes de Tours, l'autre au chiffre de l'imprimeur, et un phylactère, enroulé autour du tronc, porte le *motto* « Je atens le glan a choir ». Pour toute adresse, Pourcelet donne son enseigne, *Le Pélican*, sans préciser la paroisse ; s'agit-il d'un simple hasard ou de la marque d'une relation professionnelle si c'est précisément sous cette enseigne qu'exercèrent non seulement à Paris, depuis 1491, mais aussi à Bourges, Angers et Poitiers, les frères de Marnef dont l'un, Jean, sera le commanditaire de la *Vie de saint Martin* imprimée par Latheron en 1497 ?

Cet exemplaire a reçu un décor peint à l'incipit des différentes parties ainsi qu'à l'intérieur du psautier ; au début du Propre du temps figure un blason, celui de son premier possesseur sans doute, *de gueules au cœur d'argent* ; il pourrait être l'auteur des cinq dessins à l'encre brune, de bonne facture, répartis dans l'exemplaire et représentant saint Paul, saint Martin partageant son manteau, sainte Barbe, *Ecce homo* et deux évêques.

La couvrure en veau brun à décor doré, ornée d'un calvaire, n'est pas antérieure au dernier tiers du XVIe siècle. Son commanditaire a fait inscrire son nom sur les plats « M. Antoine Robert » ; un certain Bailly semble l'avoir précédé dans l'usage de cet exemplaire. Une main du XVe siècle a ajouté au Propre des saints une prière à Léon, pape et confesseur.

PA

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page334

92. Vie de saint Martin – *La vie et miracles de monseigneur saint Martin translatée de latin en françoys*

Tours, Mathieu Latheron pour Jean de Liège [Jean de Marnef], 7 mai 1496
In-folio

Bibliographie :
ISTC ; Guignard, 1938 ; Baurmeister et Laffitte, 1992, p. 87-92, 126.

Paris, Bibliothèque nationale de France. Rés. Vélins 1159.

Le texte de cette *Vie de saint Martin* est une compilation anonyme d'après Sulpice Sévère et Grégoire de Tours, complétée par un poème en octosyllabes et des heures.

Outre le « saint Martin partageant son manteau » du titre, l'illustration se compose de quatre-vingt-dix-sept gravures réalisées à partir d'un jeu de cinquante et un bois différents : pour multiplier les scènes, l'imprimeur a assemblé plusieurs éléments de différentes manières : la châsse de saint Martin apparaît ici à côté d'un roi en prière, là d'une femme et de son mari, ailleurs d'un prisonnier ; un évêque près d'un autel figure saint Hilaire instruisant Martin, qui fait place à son tour aux Sept Dormants, devenus plus loin de simples pèlerins. Ces bois aux aplats noirs traduisent une inspiration lyonnaise plutôt que parisienne ; ainsi l'encadrement du titre où les rinceaux et les figures animales apparaissent sur fond noir, excepté l'écu mi-parti de France et de Bretagne, rappel du mariage d'Anne et de Charles à Langeais en 1491.

Comme son père, Charles VIII manifestait une profonde vénération pour saint Martin ; on sait qu'il avait recommandé aux prières de ses chanoines la reine et le dauphin et que la collégiale abrita le tombeau de Charles et Charles-Orland. La mention encore lisible dans l'angle inférieur droit du dernier feuillet de garde : « Au Roy K. AU PLESSIS » laisse supposer que cette *Vie de saint Martin* est entrée dans la bibliothèque du roi dès l'été 1496, lors de l'un des séjours de la cour au Plessis. La présence pour la première fois de livres imprimés dans une collection royale constitue l'aspect le plus intéressant de la modeste bibliothèque laissée par Charles VIII à sa mort.

Deux autres exemplaires sont connus : l'un à Londres, sur vélin, dont le colophon a été poncé de façon à lui donner l'apparence d'un manuscrit, l'autre à Vienne en Autriche, sur papier, le seul où les gravures ne soient pas peintes. Dans l'exemplaire exposé, les bois ont été recouverts de peintures, comme c'est le cas pour la vingtaine de volumes offerts au roi par Antoine Vérard ; mais l'artisan tourangeau qui a exécuté ces peintures, ne modifiant que des détails pour rendre l'image plus conforme au texte que ne l'était la gravure, ne prétendait pas rivaliser avec les artistes auxquels le libraire parisien confiait les grandes compositions de ses exemplaires de dédicace.

En 1518 déjà, cet exemplaire est signalé dans le catalogue de la bibliothèque du roi à Blois ; au XVIIIe siècle la reliure originale couverte de velours noir a été remplacée par un maroquin rouge aux armes royales.

PA

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page335

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page336

93. Coutumier de Touraine – *Les Coustumes et stilles du pais et duchie de Touraine*

Tours, Mathieu Latheron, 1502
In-octavo

Bibliographie :
Espinay, 1888.

Tours, bibliothèque municipale. Rés. 5062.

La rédaction des premières coutumes, fondements du droit civil dans une grande partie septentrionale du royaume, commence dès les premières décennies du XIIIe siècle, notamment en Bretagne et en Normandie. Celle des *Établissements de saint Louis*, qui constituent le cadre législatif du Grand Ouest ligérien, est achevée en 1246 : c'est dans leur sillage que le coutumier d'Anjou voit le jour en 1411 et en 1460, à l'issue des assises tenues à Langeais et conformément à l'ordonnance promulguée par Louis XI aux Montils-lès-Tours en avril 1454, les coutumes de Touraine. Celles-ci sont d'abord diffusées sous la forme de manuscrits, et il est impossible de dire à quelle date a vu le jour la première édition imprimée. Les trois plus anciennes impressions n'ayant survécu que grâce à un unique exemplaire, on peut imaginer que d'autres ont disparu à jamais.

Ces disparitions s'expliquent d'abord par les changements apportés au contenu lui-même ; bien avant d'être remplacées par le Code civil, les coutumes firent l'objet de plusieurs révisions, dès 1507 pour la coutume de Touraine, puis en 1559 dans le cadre d'une « réformation » concernant l'ensemble du royaume. Mais aussi par les conditions matérielles de leur utilisation : alors que les éditions commentées – la première, celle de Jean Sainxon, imprimée à Paris vers 1515 par Jacques Poussin, se vendait chez Hilaire Malican, libraire à Blois, et à Tours chez Jean Margerie, libraire « demourant devant la grant porte sainct Gacien » – ne quittaient pas le cabinet de travail, les in-octavo présentés ici étaient, au sens propre du terme, des livres de poche qu'emportaient magistrats, avocats et procureurs lorsqu'ils tenaient leurs « plaids » dans les différentes justices seigneuriales du bailliage ; on comprend pourquoi ces petits volumes, fragilisés par les conditions mêmes de leur usage et mal protégés par une couvrure de parchemin souple, devaient être périodiquement remplacés.

Accompagnées du *Style de procéder* qui contient « la pratique et manière de commencer et conduire un procès confirmée par l'usage propre aux juridictions », ce *Coutumier de Touraine* semble être la seule édition de Latheron n'appartenant pas au domaine religieux. Le texte est composé avec une bâtarde de petit module, descendante lointaine de la lettre créée par les copistes de la cour de Bourgogne dans les premières décennies du XVe siècle et traditionnellement réservée aux textes en français. Pour l'illustrer, Latheron a extrait de son stock deux bois destinés aux livres d'heures qu'il a placés en frontispice de chaque partie et mis en situation grâce à deux versets des psaumes faisant référence à la justice : « Beati qui faciunt justitiam et judicium in omni tempore » (Ps. 105) au-dessous de saint Jean exilé à Patmos composant l'Apocalypse, et « Deus judex fortis et patiens » (Ps. 7) sous le Calvaire.

PA

tours7_p296_337_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:02 Page337

94. Coutumier de Touraine – *Les Coustumes et stilles du pais et duchie de Touraine*

Rouen, Martin Morin, [avant 1507]
In-octavo

Bibliographie :
L'Art du livre en Touraine ; Espinay, 1891, p. 1-243 ; Répertoire bibliographique, fasc. 14, p. 19-47.

Tours, bibliothèque municipale. Rés. 5787.

La présence des libraires parisiens sur le marché du livre tourangeau ne doit pas faire oublier qu'ils ont eu comme concurrents, dans les décennies 1490-1520, l'atelier d'un grand imprimeur normand, Martin Morin, actif à Rouen de 1494 à 1520. Spécialiste reconnu des livres de liturgie, il ne travailla pas seulement pour les diocèses d'Angleterre et de la France du Nord (Salisbury, Arras, Thérouanne, Rouen…) mais sut étendre sa clientèle vers le centre et surtout l'ouest du royaume. En 1513 les bénédictins de la jeune congrégation de Chezal-Benoît lui confient l'impression de leur diurnal et l'année suivante celle de leur missel ; la recommandation de Guillaume (II) Briçonnet, dont Morin avait publié le fameux discours romain de 1507, n'est peut-être pas étrangère à ces commandes, car c'est précisément en 1513 que, après plusieurs années de luttes, l'abbé de Saint-Germain-des-Prés avait pu imposer la réforme cazalienne à ses religieux. Morin imprima des missels, des bréviaires, des rituels à l'usage des diocèses du Mans, d'Angers, de Rennes ; achevé d'imprimer le 17 avril 1493, le *Missale Turonense* est l'une de ses plus anciennes éditions liturgiques. Il se présente comme un objet typographique autonome : les bois à pleine page qui illustrent le canon rendent désormais inutile l'intervention des peintres et des enlumineurs ; au colophon un extrait de la délibération capitulaire du 19 septembre 1492, au cours de laquelle les commissaires nommés par l'archevêque de Tours donnèrent leur accord à la publication de cette édition, témoigne du soin que Morin apportait à informer son public de la qualité de ses travaux. Sa marque parlante à la tête de Maure apparaît aussi sur quelques coutumiers d'Anjou, du Maine et de Touraine. À une époque où les tirages étaient modestes et où les libraires préféraient à un débit différé la composition d'une édition nouvelle, il est difficile de déterminer jusqu'à quel point les éditions de Morin pouvaient compromettre les projets éditoriaux de Latheron. Celui-ci devait aussi compter avec Antoine Vérard, présent sur le marché local non seulement avec ses livres d'heures, mais aussi en mars 1508, comme éditeur du premier *Coutumier de Touraine* présentant le texte issu de la « réformation » mise en œuvre à l'automne 1507 ; en 1513, retenu à Vendôme par l'impression du *Bréviaire*, Latheron lui-même en confia la réimpression à un imprimeur parisien.

Le texte est composé avec une petite bâtarde presque neuve, sans doute en raison de l'emploi exceptionnel qu'il a pu faire de ce type de police ; pour l'illustrer il a choisi une gracieuse Vierge à l'Enfant en qui, sans même avoir besoin d'une citation biblique, les contemporains reconnaissaient la figure du « Speculum justitiae » des litanies mariales. Les *Stilles* annoncés au titre manquent à cet exemplaire, le seul connu de cette édition.

P A

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page338

Échanges, circulation, et diffusion de l'italianisme

Artiste du Val de Loire, *La Fuite en Égypte*,
Tours, bibliothèque municipale – cat. 100

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page339

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page340

95. Livre d'heures dit « de Rochereau »

Paris ?, vers 1500
Parchemin
H. 18,6 ; l. 11,4 cm
93 feuillets

PROVENANCE :
Denis de Rochereau, seigneur de Haulteville (Champagne), argentier du duc de Guise en 1548 et Marguerite de Goix, fille de Jean le Goix, seigneur de Cuis et de Marie des Forges ; ex-libris de Guiseppe Reviglio della Veneria, † 1943 ; vente de la William H. Schab Gallery, New York, (s.d.), catalogue 31, n° 2 ; don Demogé-Lucas à la BM de Tours, 5 novembre 1963.

BIBLIOGRAPHIE :
Catalogue de vente *Early Printed and Illustrated Books*, s.d., p. 3 ; *Bulletin des bibliothèques de France*, 1963, p. 104 ; Faure, 1967 ; Roche, 2006.

Tours, bibliothèque municipale. Ms. 2042.

Ce modeste livre d'heures à l'usage de Rome ne présente pas de caractéristiques textuelles le reliant à la Touraine. Le calendrier ne comporte que peu d'occurrences et si saint Gatien, évêque de Tours, est bien mentionné suivant la tradition au 18 décembre, il ne l'est pas au 2 mai, date de la translation de ses reliques. Les litanies ne sont pas plus abondantes et ne permettent pas de préciser la destination du volume. Le corpus de textes est réduit aux prières essentielles (fragments évangéliques, heures de la Vierge, psaumes de la pénitence, litanies, office des morts et oraison mariale *Obsecro te*) et les images, dont une est désormais manquante (Annonciation, 3e feuillet du 3e cahier découpé), répondent à la tradition iconographique en cours depuis plus de deux siècles (Wieck, 1988).

Si la majorité des enluminures sont de petite taille (5 cm en moyenne), deux d'entre elles s'étendent sur la totalité de la page et renvoient à des modèles tourangeaux. Job agressé par le diable armé d'une massue (f° 57) se réfère à l'œuvre de Jean Poyer qui représente à plusieurs reprises cette traduction littérale de la lutte contre le démon (*Livre d'heures IE-LAY-DE-VEU*, Walters Art Gallery, W. 430, f° 155 ; *Heures Tilliot*, Londres, British Library, Yates Thompson 5, f° 75 v°). Le David repentant (f° 48) vêtu de son armure dorée et finement ciselée est, quant à lui, une citation du prototype élaboré par Jean Fouquet dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (Londres, British Library, ms. Add. 37421) repris par le Maître du Boccace de Genève dans sa représentation du géant Goliath (*Heures de Louis Malet de Graville*, San Marino, Huntington Library, ms. HM 1163, f° 110) et par Jean Bourdichon dans le David des *Heures de Jean Bourgeois* (Innsbruck, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, Cod. 128). Cependant la composition générale qui présente le roi en prière dans la campagne s'étendant devant la porte du temple où se tiennent des observateurs, comme l'ange rouge armé d'un glaive qui vole au-dessus du souverain, renvoient plus directement au répertoire parisien et plus spécifiquement à celui du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (*Très Petites Heures d'Anne de Bretagne*, Paris, BnF, ms. n.a. lat. 3120, f° 88). Ce lien avec le milieu parisien est confirmé par la posture de l'Enfant dans l'image de la Nativité. Posé au sol sur un linge blanc, son corps est relevé suivant un axe oblique. Si cette position est présente chez Jean Poyer (*Livre d'heures*, New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.388, f° 54 v° ; *Heures Branicki*), elle est également diffusée dans la capitale par Jean Pichore (*Livre d'heures*, Heribert Tenschert, ms. LM6, 75, f° 20). Ces rapprochements permettent donc de relier l'enlumineur à Paris, à l'instar de certaines de ses composantes stylistiques situées dans la mouvance de Pichore (Saint Jean, f° 7 ; Arrestation du Christ, f° 9), et font de ce manuscrit l'un des témoins de la circulation des motifs tourangeaux vers la capitale à l'orée du XVIe siècle.

P C

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page341

F° 48

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page342

96. Heures à l'usage de Rome dites Heures Catherine

Maître de Jean Charpentier (actif entre 1475 et 1490)

Tours, fin des années 1480
Parchemin
H. 21,3 ; l. 15,2 cm
96 feuillets
Reliure de maroquin rouge vers 1700

Provenance :
Exécuté pour une femme nommée Catherine ; don de E. U. Manning à Ruth M. Manning (30 juin 1937) ; Sydney, University, Fisher Library, dépôt RB Add. ms. 59 (1981-1987) ; Londres, Sotheby's, 23 juin 1987, lot 113 ; États-Unis, coll. Arcana (1987-2010) ; Londres, Christie's, 7 juillet 2010, lot 41 ; Paris, Chicago, galerie Les Enluminures.

Bibliographie :
Plummer et Clark, 1982, p. 45-46 ; Manion et Vine, 1984, p. 202-203, pl. 44, fig. 229-234 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 289-290 ; Yvard, 2006-2007, p. 32 ; Hindman et Bergeron-Foote, 2010, p. 14-17 ; Hindman, 2011, p. 34-35

Paris, galerie Les Enluminures.

Les *Heures Catherine* tirent leur nom de la première destinataire de ce livre d'heures dont le prénom est inséré, de façon peu courante, dans les prières *Deus qui voluisti* et *Obsecro te* (f°s 82, 84 v°). Sandra Hindman propose prudemment d'y reconnaître Catherine Le Camus, l'épouse de Jean Charpentier. La prudence doit en effet rester de mise : d'un format assez grand, les *Heures Catherine* avec leurs huit grandes et vingt et une petites miniatures sont plus luxueuses que les *Heures de Jean Charpentier* (cat. 28). Plus tardives, elles relèvent d'une période où l'artiste atteint une pleine maturité en renouvelant quelques facettes de son style ; elles précèdent de peu ses dernières œuvres postérieures à 1487 où il peint le plus souvent à pleines pages (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.96 ; Dublin, Chester Beatty Library, WMs. 89 ; Syracuse, Biblioteca Alagoniana, Prez. X). Les personnages reçoivent un visage aux beaux volumes bien ronds modelés par des ombres profondes et des drapés volumineux abondamment rehaussés d'or.

Ici, l'Annonciation occupe une magnifique pleine page aux larges marges blanches (f° 13). Pour mettre en valeur cette première peinture de l'office de la Vierge, le maître avait déjà auparavant abandonné ses traditionnels cadres à baguette dorée doublée d'un filet rouge d'une largeur limitée à celle du texte, pour reprendre la mise en page bipartite adoptée par Fouquet dans la lapidation de saint Étienne des *Heures d'Étienne Chevalier* : la scène occupait ainsi toute la largeur de la page sur la moitié de sa hauteur (Paris, Arsenal, ms. 561, f° 29, et BnF, ms. lat. 1202, f° 24 ; Angers, bibliothèque municipale, Rés. ms. 2048, f°s 24 et 45 ; Reynaud, 2006, p. 178). Dans toutes ses peintures de l'Annonciation, ici dans un encadrement gothique à niches et statuettes sans doute inspiré du Maître du missel de Yale, le maître varie sur le modèle peint par Fouquet dans les *Heures Robertet* (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.834) en situant l'annonce de l'archange sous une architecture monumentale ouverte par une arcade sur un jardin clos évocateur de l'*hortus conclusus* des litanies de la Vierge. Un autre aspect de la maturité de l'artiste apparaît dans l'audace du jeu de couleurs lumineuses et contrastées, bleues, rouges, vertes et mauves, des marbres de certains seuils comme celui de l'Annonciation des *Heures Catherine* ou des colonnes intérieures de ses édifices. Cette pratique, qui trouve son apogée dans la Présentation au Temple et dans la Pentecôte des *Heures Catherine* (f°s 31 v°, 44 v°) ainsi que dans les *Heures de Syracuse* (f°s 28, 64, 76), amplifie une recherche manifestée auparavant dans une palette moins vive dans les *Lamentations de saint Bernard* (Paris, BnF, ms. fr. 916, f°s 167, 169 v°) et dans les *Heures de l'Arsenal*. M-E G

Fos 46 vo-47

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page344

97. Heures à l'usage de Tours

Maître de Jean Charpentier (actif entre 1475 et 1490)

Tours, vers 1480-1485
Parchemin
H. 18 ; l. 12,5 cm
140 feuillets
Reliure de chagrin rouge
Napoléon III

Provenance :
Écu repeint en bleu (f° 24) ; « Heures de Charles V, empereur » (inscr. du XVIIe siècle, f° 1) ; Jean-Baptiste Colbert (Cod. Colb. 6534) ; Bibliothèque royale (*Regius* 4478[3]).

Bibliographie :
Leroquais, 1927, t. 1, p. 147-148 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 289-290 ; Ottosen, 1993, p. XXVIII, 166, 317 ; Laffitte, 2007, p. 140-141.

Paris, Bibliothèque nationale de France. Lat. 1202.

Ce manuscrit attribué sans preuve à Charles Quint par une inscription du XVIIe siècle présente la particularité de conserver encore d'anciennes serpentes de soie violette pour protéger les douze miniatures du Maître de Jean Charpentier. Parmi celles-ci, l'Annonce aux bergers retient l'attention par son traitement nocturne et par sa composition à la croisée de différents modèles tourangeaux (f° 58 v°).
Le maître s'était déjà exercé aux scènes de nuit dans une miniature de saint Jean à Patmos dans des *Heures à l'usage de Tours* pour lesquelles avait aussi travaillé Bourdichon, auteur de quatre peintures dont l'Annonce aux bergers (Poitiers, bibliothèque municipale, ms. 55, f°s 14 et 53 v°). Il réalisera encore deux scènes nocturnes dans des *Heures à l'usage de Rouen* (Dublin, Chester Beatty Library, WMs 89). Mais ici, le ciel bleu nuit que chasse à l'horizon l'aurore rougeoyante prend un caractère unique dans l'œuvre du peintre. Contrairement à Bourdichon qui fait venir toute la lumière du brasier des bergers dans son feuillet de Poitiers, le Maître de Jean Charpentier joue de deux sources de lumière : celle du brasier qui rougeoie sur les vêtements et les joues des bergers et celle, plus puissante, de l'apparition de l'ange qui dore les parties supérieures des rochers, broussailles et vêtements. L'ange, peint en camaïeu d'or, surgit d'un disque bleu marine ceint de rayons d'or typique de la figuration des manifestations célestes par l'artiste. Ce disque marine se retrouve sous forme de nuées dans les scènes d'Assomption (ici au f° 81) et dans les *Lamentations de saint Bernard* (BnF, ms. fr. 916).
Retenant le procédé de distanciation théâtrale appris dans l'atelier de Fouquet, il place la scène sur la rive nettement découpée d'une île. Au fond, la seconde rive bordée d'arbres en boule, l'imposant rocher émergeant du fleuve et la silhouette de la ville sont de véritables stéréotypes de l'artiste. Parmi les cinq bergers, celui du premier plan, allongé et accoudé sur son bras gauche, apparaît dans d'autres heures du Maître (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.366 ; New York, Public Library, MA 150 ; Paris, Arsenal, ms. 561). Il dérive du plus ancien des livres d'heures fouquettiens dits commerciaux (New Haven, Yale University, Beinecke Library, ms. 662 ; Avril, 2003, p. 356), peut-être par l'intermédiaire d'un manuscrit de La Haye dans lequel John Plummer et Roger Wieck pensent reconnaître le Maître de Jean Charpentier (Koninklijke Bibliotheek, ms. 74 G 28, f° 63 ; New York, 1982, p. 44-45, New York, 2005, p. 271). À gauche, un autre berger, le visage tourné vers le ciel, veut attirer l'attention de son voisin tout absorbé à jouer de la cornemuse en posant la main sur son épaule. Le peintre reprend pour ces deux bergers une composition de Bourdichon qu'il a pu apprécier dans la scène de l'Annonce aux bergers des heures de Poitiers.

M-E G

Les tribulations temporelles et revers de Fortune, *Lamentations de saint Bernard*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 916, f° 105 v°

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page345

F° 81

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page346

98. Heures de Jean de La Rue et de Perrine Le Fuzelier

Maître de Spencer 6 (actif à Bourges, vers 1490-1510)

Bourges ou Tours, vers 1505-1510 ?
Parchemin
H. 19,5 ; l. 13 cm,
18 longues lignes
154 feuillets
Reliure par Rivière & Son, vers 1900

PROVENANCE :
Perrine Le Fuzelier, épouse de Jean de La Rue, notaire et secrétaire du roi sous Louis XII, trésorier des guerres ; vente Rotterdam, 29 avril 1867, n° 44 ; collection anglaise non identifiée ; anc. coll. Lucien Dhuys, Paris (vente Drouot, 23-24 mai 1935, n° 14).

BIBLIOGRAPHIE :
Hofmann, 2004, p. 58, 168-169.

Paris, collection particulière.

Présenté ici pour la première fois, ce remarquable livre d'heures a été exécuté au début du XVIe siècle pour un couple de Tourangeaux en vue dont les armes ont été identifiées dès 1935, dans un catalogue de vente, comme étant celles de Jean de La Rue et de son épouse Perrine Le Fuzelier. Notaire et secrétaire du roi, Jean de La Rue fut aussi secrétaire et argentier du jeune comte d'Angoulême, le futur François Ier. Leur fils Marc succéda à son père dans le même office et fut maire de Tours en 1535. Il exerça un mécénat à la mesure de ces représentants typiques de l'élite administrative royale, parachevant le joli château de La Côte, édifié dans le style de la première Renaissance (Reugny, Indre-et-Loire), et fondant une chapelle à l'église de Notre-Dame de l'Écrignole (Tours), dont provient un bas-relief (conservé aujourd'hui à la basilique Saint-Martin) le représentant en habit de pèlerin, avec sa famille, en prière devant le Christ.

Il est probable que le manuscrit n'était pas encore achevé en 1508, année de la mort de Jean de La Rue, car celui-ci n'apparaît pas dans l'avant-dernière miniature du manuscrit (f° 146 v°), où sont représentés Perrine Le Fuzelier et son fils Marc assistant à la messe de saint Grégoire. L'effigie de la donatrice, morte en 1535, a manifestement été retouchée par la suite et remplacée par celle d'une dame habillée à la mode des années 1550.

L'usage liturgique adopté pour les heures de la Vierge et l'office des morts est celui de Tours et correspond aux attaches locales des destinataires. Cette empreinte tourangelle est soulignée par la présence, au calendrier et aux litanies, des premiers archevêques de Tours, les saints Gatien, Lidoire et Brice. Le texte est transcrit dans une écriture de gros module, inspirée de l'humanistique. Ce type d'écriture n'est que très rarement employé dans les manuscrits liturgiques tourangeaux du temps, le seul exemple comparable étant le missel enluminé vers la même époque par Jean Bourdichon pour Jacques de Beaune (Paris, BnF, ms. lat. 886).

Sept miniatures introduisent les principaux éléments textuels du livre d'heures : l'Annonciation (heures de la Vierge), l'*Ecce homo* (heures de la Croix), la Pentecôte (heures du Saint-Esprit), David musicien (psaumes de la pénitence), Job dans l'épreuve (office des morts), les deux peintures finales figurant la Vision de saint Grégoire, la première, au début de la prière *O Domine Jhesu Christe, adoro te in cruce pendentem*, mettant en scène Perrine Le Fuzelier et ses fils assistant à la messe miraculeuse. Ce cycle inhabituellement réduit, voire austère, correspond sans doute aux vœux des commanditaires. Dans ses compositions, presque toutes à pleine page et inscrites dans un encadrement végétal ou architectural, l'artiste a représenté ses personnages en plan rapproché, suivant une formule introduite dès les années 1480 par les enluminieurs ganto-brugeois et assez rapidement adoptée en France par les artistes de cour du Val de Loire notamment. Ce procédé, que l'historienne de l'art Sixten Ringbom a appelé le « dramatic close up », avait pour but de concentrer le regard du spectateur sur l'épisode représenté et de faciliter ainsi sa méditation.

Connu de seconde main, à travers une unique reproduction noir et blanc, celle du roi David jouant de la harpe (f° 75), le manuscrit a été situé par Mara Hofmann (2004) dans la mouvance de Jean Poyer, le grand artiste tourangeau qui, parallèlement à Bourdichon, assura la relève de Fouquet et la continuité et l'approfondissement de ses conceptions plastiques et stylistiques. De fait plusieurs compositions du livre d'heures se réfèrent délibérément à la manière si particulière qu'avait Poyer de baliser l'espace

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page347

F° 75

par des personnages de taille décroissante, à son goût pour les détails vestimentaires pittoresques, à sa recherche expressive et même à ses partis iconographiques : en témoignent ici le David musicien, mais aussi la scène de Job et la rare représentation de l'*Ecce homo*. Sous cet habit « poyerien » cependant, se dissimule une personnalité venue d'un tout autre horizon et qui n'est autre que le Maître de Spencer 6, enlumineur ainsi nommé d'après son œuvre principale, un livre d'heures de la New York Public Library. Ancré à Bourges, où il collabora maintes fois avec Jean Colombe et ses suiveurs au cours des années 1490, mais travaillant aussi, à l'occasion, à l'exemple de Colombe, pour une clientèle champenoise, le Maître de Spencer 6 fut confronté sur le tard à la vision résolument moderne de Poyer, collaborant avec ce dernier dans le *Missel de Guillaume Lallemant* de la Morgan Library (ms. M.495 ; cat. 110). C'est à coup sûr de cette rencontre que datent sa conversion aux conceptions innovantes du maître tourangeau et la modification profonde de sa palette, plus riche et plus saturée. Avec les *Heures de Guillaume de Seigne et de Claudine Fortier* (Londres, British Library, Harley 2969), autre œuvre exécutée sous l'ascendant de Poyer, le présent manuscrit est un représentant capital de la phase finale de l'activité de l'enlumineur berruyer. F A

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page348

99. Heures à l'usage de Paris

Maître de la Chronique scandaleuse ; enlumineur tourangeau

Paris et Tours, vers 1485-1490
Parchemin
H. 17,5 ; l. 12 cm
160 feuillets

PROVENANCE :
Donation Jules de Vicq, 1881.

BIBLIOGRAPHIE :
Châtelet, 1970, p. 46, pl. 47 ; Marrow, 1985, p. 26-27, fig. 42, 32, n° 81 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 139 ; Avril et Marrow, 1994, p. 88, 89, fig. 40, 108, n° 119 ; Stratford, 2002, p. 98-99, fig. 2 ; Avril, 2003, p. 384-385 ; Charron, 2005, p. 55, n° 47.

Lille, Palais des beaux-arts. Inv. A 203.

Ce livre d'heures à l'usage de Paris a été réalisé dans la capitale au début de l'activité de l'atelier du Maître de la Chronique scandaleuse, dans les années 1485. Il possède la particularité de présenter en tête de l'oraison mariale *Obsecro te* (« Je te supplie ») une image contrecollée relevant de la tradition tourangelle et représentant la Vierge allaitant accompagnée d'anges. Présentée en face du portrait de la destinataire du manuscrit, dont l'identité est encore inconnue, malgré la présence de ses armoiries et de celles de son époux, l'image entourée d'un large cadre doré a été intégrée au diptyque que forme le bifolio ouvert. Le peintre parisien a également peint, sous l'image collée, un autel sur lequel brochent l'écu et le cimier du commanditaire afin de transformer l'enluminure en retable. Un grossier badigeon doré, non daté, laisse encore apparaître la peinture brune de la marge latérale droite, identique à celle du feuillet opposé.

Le thème de la *Virgo lactans*, qui remonte à la tradition paléochrétienne et byzantine (Vierge *galaktotrophousa*), a été l'objet en Occident d'un culte important au cours du Moyen Âge tardif. La relique du lait de la Vierge, arrivée à Paris en 1241 parmi celles achetées par Louis IX à l'empereur de Constantinople Baudouin II de Flandres, puis conservée à la Sainte-Chapelle, a participé à sa diffusion. Le culte du lait de la Vierge a été pratiqué dans de nombreux lieux de pèlerinage où était présente la relique (Chartres, Avignon, Aix-en-Provence, Toulon) et a assuré la promotion de cette image mariale. Image de l'Incarnation mais également d'intercession, la *Virgo lactans* offre son lait, considéré comme miraculeux, à l'humanité comme le Christ lui a offert son sang rédempteur. La présence d'un croissant de lune renvoie à la Vierge vêtue de soleil de l'Apocalypse (*Mulier amicta sole*, Ap. 12,14) et donne à l'image une portée eschatologique en parfaite adéquation avec la supplique à la Vierge qu'elle introduit.

L'identité tourangelle de la miniature est attestée par sa source fouquettienne et ses liens stylistiques avec l'œuvre de Jean Poyer. Dérivée du prototype de la Vierge à l'Enfant des *Heures de Simon de Varye* (La Haye, Koninklijke Bibliotheek, ms. 74 G37 a, f° 1 v°), elle est la réplique très légèrement modifiée de la Vierge allaitant des *Heures à l'usage de Tours* conservées à Bloomington (Indiana University, Lilly Library, Medieval and Renaissance mss, xvth Century, Use of Tours, f° 29). Dans ces deux images, la Vierge qui couvre de son voile bleu une partie de la tête de l'Enfant est cadrée à mi-corps. L'ajout dans la miniature lilloise d'un lange blanc enveloppant le corps de l'Enfant Jésus renvoie aux *Heures Briçonnet* de Jean Poyer (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, f° 112 v°), tout comme la morphologie du nouveau-né et les visages mélancoliques des anges.

L'insertion dans un livre d'heures parisien d'une image produite dans un atelier tourangeau autour des années 1490 atteste du dynamisme de la ville dans le domaine de la production des manuscrits enluminés et de la diffusion vers la capitale, non seulement de modèles mais également de feuillets isolés. Le Maître de la Chronique scandaleuse, connu pour avoir participé à de nombreux manuscrits liés à des degrés divers à la Touraine (Zöhl, 2004, p. 44-45), apparaît ici comme l'un des acteurs de ce commerce.

P C

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page349

F^os 22 v°-23

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page350

100. Livre d'heures à l'usage de Rome

Enlumineurs du Val de Loire ; Maître de la Chronique scandaleuse ; Maître du Martainville 183

Tours, Paris, vers 1495-1500
Parchemin
H. 19,5 ; l. 13 cm
183 feuillets

PROVENANCE :
Vente H. Huth, Londres, Sotheby's, 2-9 juin 1913, III, lot n° 3804 ; vente A. Rosset, Paris ; vente J. Loncle, Paris, Drouot, Étude Ader, 17 juin 1960, n° 16 ; legs de Mgr Marcel à la bibliothèque municipale de Tours, 1972.

BIBLIOGRAPHIE :
Catalogue de vente, Paris 1960, n° 16 ; Fiot, 1974, p. 43-45 ; Devaux, 1988, p. 112-113 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 353-354 ; *Patrimoine des bibliothèques de France*, 1995, p. 138, 143 ; Lalou et Rabel (dir.), 1997, p. 154 ; Hofmann, 2004, p. 49 ; Zöhl, 2004, p. 47, 193.

Tours, bibliothèque municipale. Ms. 2104.

Doté d'un calendrier parisien, ce manuscrit présente dans les litanies (f° 61) et les suffrages (f°s 168 v°-169 v°) les mentions regroupées des saints Gatien, Lidoire et Martin renvoyant certainement aux attaches tourangelles de son commanditaire. Celui-ci est portraituré au feuillet 133 face à la Vierge à l'Enfant (f° 132 v° ; voir fig. p. 235) et est représenté à trois autres reprises dans le volume de manière plus archétypale (f°s 118, 126 v°, 140). Les armoiries, au meuble désormais gratté disposé sur un champ azur, ne permettent plus de l'identifier mais la présence de saint Pierre comme intercesseur permet d'en supposer le prénom. La répétition d'oraisons aux saints François, Bonaventure, Antoine de Padoue et Bernardin de Sienne (f°s 171 v°-172 v°) révèle également son attachement à l'ordre franciscain.

En dépit de quatre feuillets manquants (incipit des heures de la Vierge, des psaumes pénitentiaux, de l'office des morts et d'une oraison à saint Augustin), certainement historiés, le livre présente un programme de textes et d'images particulièrement riche. La réalisation de cet ensemble a été confiée à plusieurs enlumineurs et semble s'être déroulée en deux temps. Il est possible de distinguer une première phase de mise en œuvre que Nicole Reynaud (1993) situe dans le milieu bourbonnais, mais que je pense pouvoir ramener en Touraine, et une seconde étape correspondant à l'achèvement du décor dans les ateliers parisiens des Maîtres du Martainville 183 et de la Chronique scandaleuse. Ces artistes ont complété le manuscrit, arrivé « non parfait » à Paris, et ont été chargés d'une pleine page (la Trinité, f° 139) et de la quasi-totalité des petites images des suffrages et des prières secondaires (quatre-vingt-quinze miniatures). Le quaternion (f°s 128-135), qui conserve le portrait du commanditaire face à la Vierge, garde les traces du passage d'une étape à l'autre puisque s'y rencontrent des maîtres des deux origines géographiques (Maître du Martainville 183 : f°s 128 v°, 129 v° ; anonyme parisien sur un dessin tourangeau, f° 131 ; deux maîtres anonymes tourangeaux : f°s 130, 130 v° et f°s 131 v°, 132 v°, 133).

La part du manuscrit réalisée en Val de Loire oblige à s'interroger sur les circulations d'artistes et de modèles entre le Bourbonnais et les villes de Bourges et de Tours. Les lourds encadrements architecturés des pleines pages, où sont associés pilastres, colonnes et chapiteaux composites sommés de frontons, d'entablements ou d'arcs surbaissés, s'inscrivent sur des fonds marbrés de couleurs pourpre, violette, bleue ou verte. La combinaison de ces motifs et de ces fonds renvoie au vocabulaire d'artistes bourbonnais et berruyers actifs à la fin du XVe siècle tels le Maître des Heures de Cormeau (Paris, BnF, *NAL*. 3197) ou le second Maître des Heures dites de Chappes (Paris, BnF, bibliothèque de l'Arsenal, ms. 438). Les liens avec le Bourbonnais sont d'autant plus prégnants que le portrait du commanditaire tire sa source des portraits princiers de Jean Hey (Maître de Moulins) et plus précisément de celui de Pierre II de Bourbon (Paris, musée du Louvre). Cependant, le maître principal ayant en charge la majorité des pleines pages possède également un vocabulaire fouquettien tout aussi puissant que ses références bourbonnaises (f°s 8, 8 v°, 9 v°, 10, 11 v°, 19 v°, 30, 37 v°, 42, 131 v°, 132 v°, 133). Ainsi son traitement des drapés, et plus particulièrement ceux de couleur blanche (Vierge de l'Assomption, f° 42), qui exprime à la fois la pesanteur et le moelleux de la matière, comme l'utilisation de certains motifs à l'instar du trône de la Vierge à l'Enfant faisant face au commanditaire (f° 132 v°) renvoyant à celui de la Vierge d'Anvers, prouvent son intime connaissance de l'œuvre de Fouquet. C'est à son atelier, et plus spécifiquement au Maître des Heures de Bour-

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page351

bon-Vendôme, que le peintre se réfère pour la représentation de la Visitation (f° 19 v°) en citant très précisément celle des *Heures* éponymes (cat. 60). Enfin, c'est à Bourdichon que renvoient la netteté de son dessin (f°s 10, 42) et ses compositions maniant à la perfection les effets de proximité avec le lecteur. La Fuite en Égypte (f° 37 v°), construite suivant deux obliques surgissant de l'image, renvoie à la manière dont Bourdichon perce parfois la surface picturale à l'aide des angles de pièces de mobilier (*Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f°s 24 v°, 197 v°) et plus encore avec la patte et la tête du bœuf de saint Luc dans les *Heures de Louis XII* (Édimbourg, National Library of Scotland, ms. 8999) ou les mains et la lanterne de Malchus dans les *Heures de Montserrat* (f° 35, cat. 39). Ce type de composition fait également écho à un livre d'heures à l'usage de Tours conservé à la Pierpont Morgan Library et daté des mêmes années (ms. M. 510 ; je remercie Roger S. Wieck de m'avoir donné accès à ce manuscrit). L'artiste, au style tout différent, utilise cependant avec vigueur le « dramatic close-up » et projette violement ses personnages dans l'espace du dévot.

Enfin, les paysages construits à l'aide de grosses masses de rochers au sommet herbeux de la Visitation (f° 19 v°), de l'Annonce aux bergers (f° 30) et de la Fuite en Égypte (f° 37 v°) renvoient à l'œuvre de Jean Poyer qui, dans le *Retable du Liget* (cat. 62), les *Heures dites d'Henri VIII* (cat. 111, f°s 170, 184 v°) comme dans les *Heures à l'usage de Rome* de Haarlem (Teylers Museum, ms. 78, Visitation, f° 31 v°), emploie ce même motif. Ce sont ces raisons qui m'incitent à situer la première étape de réalisation de ce manuscrit plus volontiers à Tours qu'en Bourbonnais, les références tourangelles du Maître principal des Heures 2104 semblant être plus prégnantes dans cette œuvre que l'impact qu'a pu avoir sur lui l'œuvre de Jean Hey.

P C

F° 42

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page352

101. Sainte Femme marchant

Bourbonnais,
début du XVIe siècle
Pierre
H. 72 ; l. 33 ; pr. 25 cm

PROVENANCE :
Acquise en 1929 auprès de l'antiquaire Joseph Altounian.

BIBLIOGRAPHIE :
Vitry, 1929 ; Aubert et Beaulieu, 1950, n° 401 ; Gaborit (dir.), 1998, p. 649.

EXPOSITIONS :
Nantes, 1974-1975, n° 100 ; Tours, Angers, 1975, n° 55.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures. Inv. RF 1988.

Aujourd'hui isolée, la statuette, sculptée sous toutes ses faces, représente une femme vêtue de long, marchant d'un pas vigoureux, mais se retournant et semblant fixer un point vers le haut, derrière son épaule gauche. Les deux mains étant brisées, il n'est plus possible de connaître leur disposition, ni les objets que la sainte femme pouvait tenir.
Les vêtements et la coiffure de la sainte femme rappellent les représentations féminines de Michel Colombe et des sculpteurs du début du XVIe siècle : cheveux tressés et en partie protégés par une sorte de résille, parfois appelée escoffion, fichu étalé sur les épaules et noué sur le haut du buste, manteau ramené devant le corps, manche resserrée au poignet, chaussure à bout rond, tous ces éléments se rencontrent dans les œuvres du Val de Loire au début du XVIe siècle, tout comme la facture calme des drapés.
Toutefois, le mouvement de la sainte femme contraste avec le maintien habituellement statique des sculptures ligériennes, à l'exception du relief de la *Sainte Femme se rendant au tombeau* du musée des Beaux-Arts de Tours (cat. 52), qui est pour sa part un bas-relief, et non une ronde-bosse. Le mouvement n'est pourtant pas inconnu aux artistes actifs à Tours ou dans le Val de Loire vers 1500. Dans le groupe de la Mise au tombeau de Solesmes, la sainte femme placée dans l'angle droit arrière de la composition se retourne également, le regard baissé vers le corps du Christ ; le soldat situé à gauche de la composition esquisse un mouvement de marche, tout en se tournant vers l'enfeu, dans une attitude qui n'est guère éloignée de celle de la sainte femme du Louvre. Une analogie pour la situation d'origine de cette sculpture pourrait être signalée, à Solesmes également, avec le registre supérieur du décor de la Belle Chapelle, dans le bras nord du transept : autour de l'Assomption de la Vierge, des personnages secondaires, à petite échelle, sont agenouillés et contemplent, au-dessus d'eux, le Christ et la Vierge. Il semble possible d'imaginer la *Sainte Femme marchant* comme une partie d'un décor sculpté d'une certaine ampleur, dont elle serait un personnage secondaire, assistant à un miracle, levant les yeux et s'interrompant dans son déplacement pour contempler l'événement. Le lieu d'origine de la statuette est, selon les informations du début du XXe siècle, le Bourbonnais. Cette province est fréquentée vers 1500 par nombre de membres de la cour et par les artistes travaillant au service des grands ; la statuette témoignerait ainsi d'une forme de langage artistique partagé par les régions allant du Maine au Bourbonnais, en passant par la Touraine.

B C-B

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page353

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page354

102. Livre de prières dit Heures de Macé Prestesaille

Maître du missel de Yale (entourage)

Tours, 1475
Parchemin
H. 19,2 ; l. 13,3 cm
174 feuillets

PROVENANCE :
Commande de Macé Prestesaille, 30 mai 1475 ; Gaignières 27 (ancienne cote).

BIBLIOGRAPHIE :
Couderc, 1908, p. 52-53 ; Leroquais, 1927-1943, vol. I, p. 119 et vol. II, p. 322 (édit. f° 150 v°) ; Lauer, 1939, p. 432 ; Alexandre-Bidon, 1992, p. 109 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 154-155 ; Schaefer, 1994, p. 240, fig. n° 159 ; galerie Les Enluminures, cat. 4, 1995, p. 10 ; Alexandre-Bidon, 1997, p. 527 et 533, n° 1 ; Nash, 2002, p. 90, 93-94 ; Avril, 2003, p. 386 ; Charron, 2005, p. 52.

Paris, Bibliothèque nationale de France. Ms. lat. 1179.

Ce manuscrit, généralement présenté comme un livre d'heures, et publié comme tel par Leroquais, ne correspond cependant pas à la définition de ce type d'ouvrage puisqu'il est dépourvu des principaux textes qui le composent traditionnellement. En effet, le calendrier, les heures de la Vierge, les psaumes de la pénitence ou les litanies des saints n'y apparaissent pas et sont remplacés par un ensemble de prières rassemblées dans un double but commémoratif et éducatif. Le commanditaire, Macé Prestesaille, bourgeois tourangeau et paroissien de l'église Saint-Saturnin, est un familier de la maison de Jean V de Bueil, comte de Sancerre, comme le prouve l'identité des parrains et marraines de certains de ses enfants. C'est également pour cette raison que la naissance de cinq de ses six enfants se déroule « au lieu dit de l'ange », c'est-à-dire au sein même de la résidence des Bueil, sise dans l'un des quartiers aristocratiques de Tours, au plus près de la porte Maufumier (Chevalier, 1974, vol. I, p. 75). Il fait réaliser ce manuscrit « pour mémoire et souvenance des trespassez et principallement pour souvenance Iehanne », son épouse morte moins de deux ans auparavant, « et aussi pour mémoire et souvenance des enfans que ladicte Iehanne a euz et conceuz durant le temps de l'aliance du mariage ». Le texte, composé pour la circonstance et copié avec beaucoup de soin à l'encre rouge et bleue (f°s 3-4), est suivi par des suffrages aux saints Matthieu, Jean-Baptiste, Guillaume, Paul et Pierre, saints patrons de la famille, accompagnés des actes de naissance des enfants puis des actes de décès des deux premières filles Jehanne et Perrine (f°s 8-14). Les textes qui suivent sont en parfaite adéquation avec l'ambition du commanditaire en réunissant au début du volume l'office et la messe des morts, l'office du Saint-Esprit, le canon de la messe, les fragments évangéliques de la Passion, des oraisons à la Vierge, puis un *Alphabetum christianorum* et des recommandations de bonne conduite et de morale chrétienne, pour finir avec des oraisons à des saints protecteurs. Il s'agit pour Macé Prestesaille de composer un ouvrage célébrant son épouse et ses enfants disparus tout en assurant l'éducation religieuse et la protection des trois derniers vivants.

Le programme iconographique composé de seize images répond à ces trois fonctions. Macé et Jehanne sont ainsi représentés en prière devant les saints patrons familiaux (f°s 8, 8 v°, 9, 9 v°, 10 v°, 11 v°, 12 v°) et la Passion, promesse de salut, est doublement rappelée avec l'image de la Crucifixion placée face à Dieu le Père trônant (f°s 61 v°-62) et la représentation d'anges porteurs des *arma christi* (f° 7 v°). Les images de saint Sébastien, protecteur des épidémies (f° 164 v°), et de saint Christophe, patron des mourants (f° 166 v°), sont accompagnées de celle rassemblant les trois Marie, célébrées ici comme protectrices des parturientes (f° 168). La famille est rassemblée en début de volume sur un bifolio ajouté (f°s 3 v°-4), faisant face à une Vierge de pitié. Il s'agit là de donner une image atemporelle des Prestesaille rassemblés, tous les enfants étant représentés, les deux filles mortes respectivement à quinze et deux mois et demi étant figurées sous l'aspect de jeunes filles. Seules leurs coiffes noires, identiques à celle de leur mère, rappellent leur destin tragique.

Macé Prestesaille a fait appel pour l'enluminure de son livre à deux artistes distincts. La majorité des images a été confiée à un maître aux moyens artistiques modestes. Ses compositions sont peu ambitieuses, son dessin est simplifié tout comme la pose des couleurs en larges aplats rehaussés de quelques traits

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page355

F^os 3 v°-4

dorés. L'enlumineur est cependant familier des modèles fouquettiens qui circulent à Tours dans les années 1470. La pietà est ainsi une citation de celle des *Heures à l'usage de Dol* (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Series nova 13247, f° 74) données au jeune Bourdichon (Avril, 2003, n° 48). Le second artiste, qui ne réalise que les trois dernières images et celle de l'office des morts, aide à préciser le cadre de production en raison de ses liens avec le vocabulaire du Maître du missel de Yale localisé entre Bourges et Tours. La posture de saint Sébastien, les rayures obliques de la tunique du bourreau (f° 164 v°) comme les colonnes torses dorées et roses de l'église où se déroulent les funérailles (f° 17), reprises du Missel éponyme (Yale University, Beinecke Library, ms. 425), ainsi que l'accentuation de la couleur mauve pour les fonds de ciel et la présence du vert olive, renvoient directement à cet artiste. Cependant, les personnages plus élancés que ceux du Maître et les visages aux contours arrondis incitent à lui en retirer la paternité et à donner ces images soit à l'atelier, soit à un artiste placé dans la mouvance de celui-ci. Le choix de l'artiste est certainement à mettre en rapport, comme l'indiquait Nicole Reynaud en 1993, avec le réseau de clientèle des Bueil, pour lequel le Maître du missel de Yale enlumine à deux reprises le *Jouvencel* composé par Jean V lui-même (Genève, Bibliothèque publique, ms. fr. 187 ; Paris, BnF, ms. fr. 24381). P C

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page356

103. Deux reliefs : saint Jean-Baptiste dans une niche ; saint André dans une niche

Val de Loire, premier quart du XVIe siècle
Pierre calcaire
H. 63 ; l. 34 ; pr. 19 cm (saint Jean-Baptiste)
H. 60 ; l. 33,5 ; pr. 16 cm (saint André)

PROVENANCE :
Retrouvés dans une maison du faubourg Saint-Bienheuré à Vendôme ; don de M. J. Boutrais au musée, 1882.

BIBLIOGRAPHIE :
Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois, 21, 1882, p. 131.

Vendôme, musée.
Inv. 882.2.1 (saint Jean-Baptiste) et 882.2.2 (saint André).

Les deux reliefs, identiques par leurs dispositions et leurs dimensions, proviennent certainement d'un même ensemble. On reconnaît d'une part saint Jean-Baptiste, vêtu de la mélote couverte d'un manteau et tenant l'Agneau, et d'autre part un saint barbu, chaussé de sandales ; sa pose contournée n'a pas permis au sculpteur de représenter les quatre branches d'un X, réduit ici à un Y, mais il faut certainement voir là saint André, l'un des apôtres, muni de l'instrument de son supplice. Les saints personnages sont abrités sous des coquilles représentées la pointe vers le haut, dans des niches encadrées de chutes de perles et de fleurs, dont l'arc était jadis supporté par des pilastres, seule la base de celui qui se trouve à droite de saint Jean-Baptiste étant encore lisible. La mélote du saint précurseur, semblable à une pelisse, simplement bordée de fourrure déchiquetée, rappelle le traitement du vêtement de la grande statue de marbre de saint Jean-Baptiste de la fin du XIVe siècle, aujourd'hui dans le bras sud du transept de la Trinité de Vendôme, et ancre les deux reliefs dans la sculpture locale.

La représentation de personnages dans des niches garnies de coquilles (pointe vers le bas !), attestée dans l'Antiquité romaine, est reprise par les sculpteurs italiens au début du XVe siècle. Elle apparaît en France durant la seconde moitié du même siècle, se diffusant en particulier dans le décor des autels (niches latérales du Portement de Croix de Saint-Didier à Avignon) et dans celui des tombeaux (tombeau disparu de Jean de Beauvau, à la cathédrale d'Angers – connu par un dessin des albums Gaignières ; tombeau de Renée d'Orléans-Longueville, aux Célestins de Paris ; tombeau de Louis de Poncher et de Roberte Legendre, tous deux aujourd'hui au Louvre, etc.). La niche à coquille est aussi présente dans les arts picturaux, avec une adoption précoce du motif de la coquille dans une enluminure de Jean Fouquet (*Heures d'Étienne Chevalier*, la Vierge allaitant, Chantilly, musée Condé). La coquille peut aussi appartenir au décor architectural du début du XVIe siècle, y compris pointe vers le haut, comme c'est le cas au château de Romorantin et aux lucarnes de l'hôtel Cujas de Bourges. Cette position inhabituelle de la pointe de la coquille est une marque d'originalité et d'inventivité des artistes français dans l'emploi des motifs issus du répertoire classique. Au tombeau des cardinaux d'Amboise, Georges Ier et Georges II, à la cathédrale de Rouen, les figures de Vertus du soubassement se trouvent dans des niches à coquille « pointe vers le bas », tandis que les saints représentés derrière les priants sont abrités par des niches à coquille « pointe vers le haut » ; les bords des niches sont garnis de guirlandes décoratives, et on remarque un saint Jean-Baptiste d'un type assez proche de celui de Vendôme, mais d'un style plus évolué (tombeau exécuté de 1515 à 1551).

Un autre détail décoratif, les chutes de perles au dessin varié (corolle tombante, fleurs à quatre ou cinq pétales, perles feuillagées ou cannelées), est bien attesté dans les encadrements d'enluminures au début du XVIe siècle (manuscrit de la *Vie du Christ* par Ludolphe de Saxe, décor dû au Maître de Philippe de Gueldre, artiste peut-être formé à Bourges, 1506, Lyon, bibliothèque municipale, ms. 5125 ; voir Avril et Reynaud, 1993, p. 278-279, notice 152). On le rencontre précisément en Touraine, chez le Maître de Claude de France, qui affectionnait ce motif (ms. Arsenal 291, cat. 86 ; et Tours, bibliothèque municipale, ms. 2283, cat. 107). Le Maître de Spencer 6, actif à Bourges, accompagne lui aussi ses encadrements de chutes décoratives assez proches (voir en particulier le cat. exp. Paris, 2011, *Les Enluminures du*

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page357

Louvre, Moyen Âge et Renaissance, p. 196-200, nos 98-101).

Les deux fragments de Vendôme ne sont accompagnés d'aucune documentation, et il est donc bien difficile de déterminer s'ils proviennent du décor d'un autel, où saint Jean-Baptiste et les apôtres pouvaient bien prendre place, ou de celui d'un tombeau, ces deux saints étant souvent présents dans les dévotions individuelles du temps. De même, le sanctuaire où se trouvait cet autel ou ce tombeau ne peut être précisé. L'église paroissiale de Saint-Bienheuré, à proximité de laquelle ils ont été trouvés, est en ruine depuis la Révolution (Lesueur, 1969, p. 460-461) et l'hypothèse que ces deux reliefs proviennent d'une autre église de Vendôme, peut-être de la collégiale Saint-Georges (Lesueur, 1969, p. 32-43), érigée par les comtes de Vendôme dans leur château au XIe siècle, a été également proposée. Saint-Georges abritait en effet de nombreux tombeaux des seigneurs de Vendôme, dont certains ont été dessinés au XVIIe siècle, pour Gaignières ; au XVIIIe siècle, elle était en piètre état, faute de moyens financiers, ce qui aboutit à l'extinction du chapitre, en 1786, et à sa démolition au cours de la Révolution.

En dépit des incertitudes sur leur provenance et de leurs mutilations, ces deux reliefs témoignent de la diffusion de l'esthétique décorative de la première Renaissance en Touraine et dans les régions voisines.

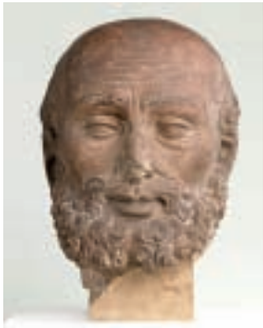
B C-B

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page358

104. Tête d'homme

Premier quart du XVIe siècle
Ronde-bosse fragmentaire
Marbre
H. 12 cm ; l. 9 ; pr. 5 cm

Tours, collections de la Société archéologique de Touraine. HG 2002.5.1.



Antoine Juste, tête d'apôtre provenant de la chapelle du château de Gaillon, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures

On ignore tout de l'origine de cette tête d'homme. Elle a été vivement séparée du reste de l'œuvre si on en juge par les coupes nettes au revers qui dessinent un premier pan oblique sur les trois quarts de la hauteur, du bout de la barbe au niveau de l'oreille droite, marqué par des restes de plâtres et dans lequel est plantée une attache en fer rouillée, et un second pan, vertical, qui couvre le quart restant jusqu'au sommet de la tête. Sur le profil gauche, on relève de nombreuses traces d'outils et d'arrachements. Par ses dimensions et par son volume cette tête pourrait provenir d'une petite statue, mais les entailles diverses au plus près du visage évoquent également un élément détaché d'un ensemble peut-être en fort relief. Cette dernière hypothèse permettrait d'expliquer le point de vue privilégié qu'elle présente, de trois quarts droit et non de face, le visage étant très légèrement de biais vers dextre.

Outre les traces d'arrachement, cette tête a reçu des coups sur toute la longueur du nez jusqu'à la lèvre supérieure, sur l'arcade sourcilière droite et sur l'œil gauche. Malgré ces mutilations, il est encore possible d'en apprécier la grande qualité. La composition générale et la taille semblent avoir d'abord été pensées par plans – la face et les côtés du visage, la partie supérieure de la tête étant en revanche plus ronde – mais un fort modelé permet de les fondre les uns aux autres. La structure osseuse est sensible, en particulier dans les pommettes et les arcades sourcilières, d'autant plus saillantes que les tympans sont pressés, et dans les deux bosses du front. Les lèvres charnues et les grands yeux allongés aux paupières lourdes renforcent la suavité du modelé. Le dessin de l'oreille est particulier : le pavillon, ourlé par la ligne continue de l'hélix, est en revanche gonflé dans la partie de l'anthélix qui fait saillie. Les mèches de cheveux et

de la barbe sont épaisses et soulignées par des lignes incisées, plus fines et légères sur les tempes et à la naissance de la barbe. On note des petits trous de pointe au centre de la mèche frontale, dans les boucles de la moustache et au bout de la barbe. Les rides sont figurées par des griffures parallèles sous les yeux, en pattes-d'oie sur les côtés.

Malgré son mauvais état de conservation, cette tête est suffisamment caractérisée pour être rapprochée d'une autre, bien que trois fois plus grande et en terre cuite (Paris, musée du Louvre) (fig. ci-contre), qui provient d'une des statues d'apôtre, sans doute un saint Pierre, réalisées par Antoine Juste dans les années 1508-1509 pour la chapelle haute du château de Gaillon.

M B-M

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page359

105. Fragment de pilastre avec chutes d'ornements

Amboise, vers 1500
Terre cuite
H. 55 ; l. 28 cm

Provenance :
Acquisition :
don Pathault de 1899.

Bibliographie :
Bossebœuf et Palustre, 1897, p. 335-339 ; Vitry, 1900, p. 120 à 125 ; Thomas, 1993, p. 44-57 ; Bresc-Bautier, 1998, p. 174.

Tours, collections de la Société archéologique de Touraine. HG 899.015.0001.

Ce fragment en terre cuite, moulé, correspond à la partie inférieure et à deux faces d'un petit pilier, carré et creux, orné de chutes d'ornements. Une chute est végétale, composée de bouquets suspendus, l'autre est faite d'éléments de trophées, avec armes et boucliers en sautoir et un cartouche portant les initiales antiques SPQR.
Cet objet a été donné à la Société archéologique de Touraine, en 1899, avec trois autres fragments de même nature (mais plus petits), comme l'indique une mention de registre :

« 31 mai 1899, n° 4052, quatre fragments de terre cuite modelées, portant la trace d'une peinture blanche pour simuler la pierre ou le marbre, maquette d'un monument ou décoration de jardin. Trouvés et offerts par M. Pataud [*sic*] par l'intermédiaire de M. Charpentier son gendre, membre de la SA. »
(*Catalogue du musée de la société archéologique de Touraine*, t. II, 1866-1971, n°s 2100 à 4824).

Après Louis-Auguste Bossebœuf, Paul Vitry s'est intéressé à ce décor, découvert « au pied du château d'Amboise, dans la propriété de M. Pathault, en faisant des fouilles ». Il a émis l'hypothèse selon laquelle cet élément décoratif aurait été exécuté pour le château, dans une fabrique italienne de terre émaillée, installée après le retour de Charles VIII de son expédition en Italie. L'auteur rappelle que Benjamin Fillon aurait retrouvé dans une lettre à Octavien de Saint-Gelais, évêque d'Angoulême de 1494 à 1502, la trace de sept plats commandés à « Gérôme Solobrin, le pothyer d'Amboise », peut-être apparenté à Leocadio Solombrino, céramiste italien de la seconde moitié du XVIe siècle.
Vitry précise qu'il s'agit de « fragments de pilastres carrés [...] décorés sur leurs quatre faces » et que « trois grands morceaux [mesurant] environ 0 m 60 de haut sur 0 m 25 de côté paraissent être des pièces complètes destinées à être raccordées ». Il faut en déduire que ces trois morceaux pouvaient correspondre à un fût d'environ 1,80 mètre de hauteur, auquel il faudrait ajouter la hauteur d'un chapiteau et d'une base. Au moment de la découverte, ces trois « pièces complètes » ont été conservées par leur propriétaire.
Pour Vitry il s'agissait peut-être de débris non utilisés, ou de déchets de fabrication. L'état du fragment donne à penser que ce décor était prévu pour être peint. Rappelons qu'un logis royal du château d'Amboise fut appelé « logis des Sept Vertus » (la mention du « corps d'ostel neuf des Sept Vertus » est attestée dans un compte d'ameublement du 31 mars 1498), en raison d'un décor de statues en terre cuite.

ET

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page360

106. Saint Georges combattant le dragon

Michel Colombe (pour le relief) et Jérôme Pacherot, Jean Chersalle (?) et Bertrand de Meynial (?) (pour le cadre)

1508-1509
Marbre
H. 128 ; l. 182 ; pr. 17 cm
H. 175 ; l. 273 ; pr. 41,5 cm
(avec le cadre)

Provenance :
Chapelle du château de Gaillon (Eure).
Paris, musée du Louvre, département des Sculptures. Inv. MR 1645.

Bibliographie :
Deville, 1850, p. 308, 332 et 419 ; Vitry, 1901, p. 197, 361-363 et p. 378-382 ; Pradel, 1953, p. 56-58 ; Gaborit, 1998, p. 156 ; Crépin-Leblond, dans Paris et Écouen, 2007-2008, p. 102-103.

Moulages réalisés par les ateliers du Louvre ; le relief est entré dans les collections du musée des Monuments français en 1904 ; le cadre, en 1941.

Paris, musée des Monuments français/Cité de l'architecture et du patrimoine.
Inv. MOU.05401.

Le relief de *Saint Georges combattant le dragon* est une œuvre tourangelle mais destinée au château de Gaillon en Normandie (Eure), haut lieu de la modernité au début du XVIe siècle. Pour la table d'autel de la chapelle haute, le cardinal Georges Ier d'Amboise, archevêque de Rouen, ministre et conseiller de Louis XII, s'était en effet adressé non seulement à Michel Colombe, mais aussi au sculpteur florentin Jérôme Pacherot, actif à Tours de 1498 à 1532, chargé également d'autres décors à Gaillon. En 1508, Pacherot fut payé pour avoir porté le bloc de marbre de Gaillon à l'atelier de Colombe à Tours. Ce dernier y sculpta le relief au cours de l'hiver 1508-1509 et reçut un paiement (peut-être seulement un acompte) de 300 livres, le 25 février 1509. L'encadrement en marbre blanc fut en revanche réalisé à Gaillon même, vraisemblablement par des maçons italiens sous la direction de Pacherot. Les pilastres de grotesques en candélabres et l'entablement orné de rinceaux et de bucranes illustrent l'introduction de l'ornement italien dans ce foyer de la première Renaissance française.

Le retable, entièrement en marbre blanc, devait ressortir comme un joyau au sein de l'écrin chatoyant de la chapelle, aux murs peints et ornés de vitraux, qui comportait en outre des sculptures polychromes, comme le collège apostolique réalisé par Antoine Juste, un orgue et des stalles en bois. Cette œuvre précieuse n'était révélée qu'une fois passé le jubé. Le cardinal est représenté sous les traits de son saint patron : saint Georges en chevalier transperce le dragon, délivrant ainsi la princesse qui lui avait été donnée en sacrifice, et, par là, la ville de Trébizonde qui se convertit par la suite au christianisme. Ce thème était répété plusieurs fois dans la chapelle, en peinture et dans un relief de la tribune d'orgue qui faisait face au retable.

On ignore si Colombe a travaillé d'après un modèle et aucune source précise n'a été identifiée, le sujet étant largement représenté dans l'art italien, mais aussi français, flamand et allemand, en sculpture ou en peinture, notamment dans les manuscrits. La manière trahit en revanche une perméabilité aux courants étrangers, notamment dans l'armure de saint Georges qui relève en partie d'une Antiquité rêvée. La princesse, en habits contemporains, porte un surcot et une coiffe perlée, comme les Vertus du tombeau des ducs de Bretagne (Nantes, cathédrale, cat. 51) que le sculpteur venait de réaliser. La composition s'étage en trois plans selon une perspective un peu simpliste qui joue sur l'épaisseur du relief et la taille des personnages : saint Georges et le dragon, monstre énorme et pataud, sculptés en très haut relief se détachent comme sur la scène d'un petit théâtre, la queue du monstre dépassant même le cadre ; la princesse à dextre, de moitié plus petite, sculptée dans un relief moins saillant, est figurée en retrait, si ce n'est sa position sur l'enrochement qui forme comme un puissant piédestal ; enfin un bouquet d'arbres un peu raides s'inscrit sur la ligne oblique du dragon et de la princesse, fermant ainsi la scène. Ce relief permet de qualifier l'art de Colombe : douceur du ciseau dans le traitement des lignes et du modelé, réalisme réussi du paysage rocheux, expressivité dans le rendu de l'action traduite par la puissance concentrée du cheval et du cavalier et par l'envol des draperies, une animation renforcée en l'occurrence par les veines du marbre. La scène, traitée d'une manière unifiée, ce qui était nouveau alors en France, devait être parfaitement visible de loin. Il s'agit de la dernière œuvre certaine du vieil imagier, alors âgé d'environ quatre-vingts ans, et du seul relief connu de lui. C'est aussi le premier relief en marbre de la Renaissance française et qui atteigne de telles dimensions.

M B-M

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page361

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page362

107. Livre d'heures à l'usage de Rome (fragment)

Tours, vers 1510
Parchemin
H. 20,5 ; l. 14 cm
42 feuillets

PROVENANCE :
Vente Ader, 1995 ; acquis en 1995 par la bibliothèque municipale de Tours.

BIBLIOGRAPHIE :
Catalogue de vente, 1995, n°98 ; Lalou et Rabel, 1997, p. 156-157.

Tours, bibliothèque municipale. Ms. 2283.

Bien que désormais dans un état fragmentaire (la quasi-totalité des heures de la Vierge, l'office des morts et les suffrages des saints ont ainsi disparu), ce manuscrit constitue l'un des témoins importants de l'impact de Jean Poyer et du Maître de Claude de France sur leurs contemporains. La destination parisienne du calendrier ne contredit pas l'origine tourangelle du codex qui se relève tout d'abord dans les usages du scribe. Celui-ci, identifié par Isabelle Delaunay dans une étude demeurée inédite comme l'auteur de la copie du ms. 437 de la bibliothèque de l'Arsenal (*Heures à l'usage de Tours*), rehausse ainsi ses lettres capitales de légères touches de jaune, à l'instar d'autres copistes tourangeaux comme celui des *Heures de Frédéric III d'Aragon* (BnF, ms. lat. 10532), des *Heures dites d'Henri VIII* (New York, Pierpont Morgan Library, ms. H.8), ou ceux de plusieurs missels à l'usage de Tours (Tours, bibliothèque municipale, mss 186, 187, 194, 195).

La spécificité de l'iconographie du calendrier, dont sept images sur douze présentent des scènes de chasse, renvoie certainement aux fonctions du commanditaire. Cette hypothèse, développée par Isabelle Delaunay et reprise par François Avril, permet de supposer que l'ouvrage a été commandé dans le cadre de la cour par l'un des grands veneurs au service de Louis XII. La livrée jaune et or du chasseur faisant face à un sanglier dans l'image associée au mois de décembre (f° 12), comme les coiffes et les costumes féminins, font plus précisément écho à ceux peints par Jean Bourdichon pour Anne de Bretagne, vers 1510, dans les *Épîtres des poèmes royaux* (Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, ms. Fr. F.v. XIV, 8). Les liens de l'enlumineur avec le répertoire artistique tourangeau se perçoivent à travers sa palette aux déclinaisons de roses (du plus pâle au plus soutenu), associées au mauve nuancé de bleu, largement utilisée par le Maître de Claude de France. La robe bouffante, à l'italienne, de l'ange de saint Matthieu, le rendu ferme et charnu du corps nu de Bethsabée mais également la structure des encadrements composée de lourds motifs « à l'antique », dont une partie disparaît dans la marge de couture, renvoient à ce même artiste. Les pendeloques vivement colorées achevées par des vases et disposées dans la marge de gouttière sont, quant à elles, une citation fidèle du Maître de Spencer 6 (New York, Public Library, ms. 6 ; Louvre, cabinet des Dessins, inv. 20695-20695 *quater*) dont l'atelier berruyer était régulièrement en contact avec des commanditaires tourangeaux (exposition Louvre, 2011). L'artiste était également sensible à l'œuvre de Jean Poyer qu'il évoque principalement dans le rendu atmosphérique des paysages du calendrier. Les nappes de brume violacée où se perdent les silhouettes des laboureurs dans la campagne du mois d'octobre (f° 10), comme la blanche froidure de l'air du mois de février (f° 2), sont ainsi rendues avec une attention toute particulière. Le Maître du ms. 2283, demeuré anonyme, apparaît dès lors comme un émule des deux plus grands peintres tourangeaux du début du XVIe siècle, en réussissant avec succès à mêler au sein d'une même œuvre certaines de leurs particularités stylistiques les plus marquantes.

P C

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page363

F° 29

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page364

108. Portrait de Charles II d'Amboise

D'après Andrea Solario (vers 1465-1524)

Après 1508
Huile sur bois (peuplier)
H. 75 ; l. 52 cm

Provenance :
Mme de Palvoisin.
M. de Cohade, 1754. Acquis par Louis XV en 1758.

Bibliographie :
Béguin, Paris, 1985, p. 47-54 ; Brown, 1987, n° 55 ; Paris, 2010, n° 199, p. 374.

Expositions :
Paris, 2010, n° 199 ; Chicago, 2011, n° 113.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures. Inv. 674.

Acquis par Louis XV d'un officier de la garde du Louvre comme portrait de Charles VIII, ce tableau a ensuite été identifié comme portrait de Louis XII. Il revint à Charles Blanc (1847) d'identifier Charles d'Amboise par comparaison avec le portrait publié par André Thévet dans sa *Vie des hommes illustres* (1584).

Charles d'Amboise (1473-1511), seigneur de Chaumont et de Meillant dont il fit rebâtir les châteaux, doit sa brillante carrière à la protection de son oncle Georges d'Amboise et à la faveur de Louis XII. Grand-maître de France en 1499, gouverneur des duchés de Milan et de Gênes dès 1500, lieutenant général du roi en Lombardie en 1501, il est fait maréchal de France en 1504. En 1508, Louis Malet de Graville, son beau-père, lui cède sa charge d'amiral de France. Résidant le plus souvent en Italie, Charles d'Amboise rappelle Léonard de Vinci à Milan en 1506.

Un temps attribué à Léonard, le portrait du Louvre l'a été ensuite à Andrea Solario, peintre milanais envoyé en France par Charles d'Amboise qui finança son voyage. Arrivé à Gaillon en 1507, le peintre devait y travailler « aux peintures de la chapelle » de la résidence bâtie par le fastueux cardinal archevêque de Rouen Georges d'Amboise. Une grande *Déploration sur le Christ mort* conservée au Louvre (RF 1978-55) provient sans doute de cet ensemble. Les comptes de Gaillon s'interrompant en septembre 1509, on ignore combien de temps Solario resta encore en France ; il ne reparaît à Milan qu'en 1514.

Si l'invention du tableau du Louvre revient incontestablement à Solario, la facture à la fois sèche et un peu molle indique une réplique d'atelier ou une copie contemporaine. La gravure de Thévet conserve sans doute le souvenir de l'original, perdu depuis, que lui fournit Françoise de la Rochefoucauld, descendante de la famille d'Amboise et héritière des châteaux de Chaumont et de Meillant. L'estampe révèle la composition d'un portrait cadré plus large où se voient les mains de Charles d'Amboise. Or celui-ci tient non seulement un bâton de commandement mais aussi un sifflet d'amiral, détail – non signalé jusqu'ici – qui indique que ce portrait était postérieur à 1508.

Ainsi la carrière du peintre comme celles de son modèle et de ses parents – son père Charles Ier fut gouverneur de Touraine et son oncle Hugues lieutenant général de Toscane pour Charles VIII – sont révélatrices des échanges entre France et Italie au début du XVIe siècle.

P-G G

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page365

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page366

*109. Description des douzes cesars abregées avecques leurs figures faictes et portraictes selon le naturel

Jean Bourdichon (vers 1457-1521)

Tours, vers 1515-1520
Parchemin
H. 13,3 ; l. 8,4 cm
24 feuillets
Inscription sur la deuxième page de garde, dans une écriture du XVIIIe siècle : « Les Douze Cesars en Mignatures »

PROVENANCE :
A vraisemblablement appartenu à la bibliothèque du collège de Clermont, Paris ; probablement acquis de ce dernier par Gerard Meerman (1722-1771) en 1764 ; de là son fils, Jean Meerman (1753-1815) ; sa vente, La Haye, 8 juin 1824, lot 902 (numéro inscrit sur le dos) à Thomas Rodd pour Phillipps ; Thomas Phillipps (ms. 1940) ; vente Phillipps, Sotheby's, Londres, 1er juillet 1946, lot 28A ; Quaritch, Londres, 1er décembre 1947, cat. 36 ; Hoepli, Milan, 1955, cat. 10 ; vente Rauch, Genève, 16 mai 1960, lot. 70 ; vente Sotheby's, Londres, 7 décembre 1992, lot 41.

BIBLIOGRAPHIE :
Fenwick, 1886, cat. 1940 ; Durrieu, 1889, p. 405-407 ; Durrieu, 1917, p. 11 ; Blum et Lauer, 1930, p. 86 ; Randall, Clarkson et Krochalis, 1992, p. 551 ; Herman, 2011, p. 219-221.

Genève, Fondation Comites Latentes (BGE). CL 258.

Ce luxueux opuscule, contenant douze portraits en médaillon des empereurs romains de César à Domitien, est sans doute issu d'une commande princière, voire royale. Les courts textes accompagnant chaque image sont des traductions abrégées de Suétone, vraisemblablement conçues pour cette édition même. Ils traitent surtout de la physionomie de chaque empereur, leur description trouvant un reflet dans les images : celle de l'empereur Otton, par exemple, déclare qu'il « estoit chauve et n'avoit nulz cheveux » et « ne vouloit point permettre que la barbe luy creust ». Malgré leur aspect unique, les portraits de profil sur fond d'outremer scintillant, inscrits dans des *tondi* cernés d'or rehaussés de subtils dégradés de mauve, sont aisément comparables aux œuvres tardives de Bourdichon, notamment les *Heures de Waddesdon Manor* (ms. 20).
Signalé dans la collection Phillipps par Durrieu en 1889, le manuscrit était jusqu'à récemment en mains privées, d'où son absence dans la littérature. Deux autres exemplaires, presque identiques, existent, augmentés par l'addition des quatre empereurs suivants (Walters Art Gallery, Baltimore, W.467 ; collection privée, Paris). La version de Baltimore provient de la collection de Lignerolles (Randall, 1992, cat. no. 212), tandis que celle de Paris appartenait, lors de sa première publication en 1917, au comte Durrieu (Blum et Lauer, 1930, pl. 62). Les deux autres versions incorporent des corrections qui ont été ajoutées, primitivement et par le même scribe, au texte de la version genevoise, qui aurait pu servir de prototype.
Lors de sa mise en vente en 1992, il a été proposé que les trois exemplaires aient pu être des cadeaux diplomatiques : un premier offert par le jeune François Ier à Henri VIII d'Angleterre lors de leur fameuse rencontre au Camp du Drap d'or en juin 1520, l'autre donné à Charles Quint peu après, et un dernier (ou premier) conservé par le roi français. Cette hypothèse est séduisante mais impossible à confirmer. Il est à noter cependant que Bourdichon fut impliqué dans les préparatifs de la rencontre diplomatique de 1520. Un curieux fac-similé peint des douze médaillons, datant du XVIIe siècle et jadis dans la collection de Louis-Jean Gaignat (1697-1768), secrétaire de Louis XV, est conservé à la Pierpont Morgan Library (M. 121) à New York, ce qui viendrait confirmer une provenance royale.

N H

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page367

F° 16 v°

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page368

110. Missel à l'usage de Tours de Guillaume Lallemant

Jean Poyer (documenté de 1465 à 1498, † av. 1504) ; Maître de Spencer 6 (actif à Bourges entre 1490 et 1510)

Tours, vers 1500-1503
Peinture sur parchemin
H. 34,2 ; l. 22,8 cm
179 feuillets

PROVENANCE :
Guillaume Lallemant (armoiries) ; Ambroise Firmin-Didot (1790-1876), cat. de vente Paris, 26 mai 1879, lot 18 ; Robert Hoe, cat. de vente New York, 1912, II, lot 2496 ; acquis de Imbert en 1912.

BIBLIOGRAPHIE :
Gauchery, 1911, p. 335-337 ; Plummer et Clark, 1982, p. 86-87 ; Backhouse, 1987, p. 217-220 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 316-317 ; Wieck, 2000, p. 31-33 ; Hofmann, 2004, p. 38-39, 142-145.

EXPOSITIONS :
New York, 1892 ; New York, 1934 ; New York, 1982-1983 ; Paris, 1993-1994 ; New York, 2001.

New York, Pierpont Morgan Library. Ms. M.495.

Ce missel à l'usage de Tours contient les armoiries de la famille Lallemant de Bourges. Paul Gauchery (1911) fut le premier à proposer comme commanditaire Guillaume Lallemant qui était non seulement chanoine de Bourges et de Tournai, mais aussi chanoine et archidiacre de Tours. L'enluminure a été partagée entre Tours et Bourges. Poyer est responsable de la décoration secondaire du texte, du double feuillet qui ouvre le canon de la messe ainsi que des trois compositions à mi-page accompagnées par de superbes bordures de style Renaissance, tandis que le Maître de Spencer 6 est chargé des dix-sept miniatures de petit format entourées par des bordures sur les deux côtés inspirées par le maître tourangeau.

Cette œuvre doit être située dans la période la plus avancée du peintre montrant des figures allongées, une draperie dynamique et de grands effets d'espace. La confrontation de couleurs froides, rouge sombre et bleu profond, et du rose et du bleu clair, rapproche le missel des travaux les plus précoces du peintre comme le *Retable du Liget* (cat. 62). Pour la Nativité (f° 8), François Avril (1993) a attiré l'attention sur la combinaison inhabituelle de la caverne pour l'âne et le bœuf préférée en Italie et de la grange de bois en ruine traditionnelle en France.

Dans la discussion autour de la constitution de l'œuvre de l'artiste, le style proto-maniériste a d'abord mené à une datation vers 1510-1515, ce qui a posé problème quand Pierre-Gilles Girault (1995) a situé la mort de Poyer avant 1504. Le développement stylistique de l'artiste est marqué par de grands changements dans une période relativement courte. L'introduction d'un style maniériste à un moment précoce ne remet pas en question l'identification avec le fameux Jean Poyer mais s'accorde bien avec son talent et sa renommée, notamment dans l'art de la perspective.

M Ho

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page369

Ad magnam missam introit.

Puer natus est
nobis et filius
datus est nobis
cuius imperium
super humerum eius et vocabitur nomen eius magni consilii angelus. Ps. Cantate
domino canticum novum:
quia mirabilia fecit.
Gloria in excelsis deo.
Oratio.

Concede quesumus
omnipotens deus
ut nos unigeniti tui nova
per carnem nativitas libe
ret: quos sub peccati iugo
vetusta servitus tenet. Per
eundem dominum. Lectio ysa
ie prophete. in
Hec dicit dominus de?
Propter hoc sciet
populus meus nomen me
um in die illa: quia ego

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page370

111. Heures à l'usage de Rome dites « Heures d'Henri VIII »

Jean Poyer (documenté de 1465 à 1498, † av. 1504)

Tours, vers 1500
Peinture sur parchemin
H. 25,7 ; l. 18 cm
200 feuillets

Provenance :
Mons, Charles Benoît Desmanet, 1723 (note, f. 200) ; George Wade (1673-1748) ; roi George II (1683-1760) ; roi George III (1783-1820) ; roi George IV (1762-1830) ; roi Guillaume IV (1765-1837) ; Ernest-Auguste, duc de Cumberland et plus tard roi de Hanovre (1771-1851) ; roi George V de Hanovre (1819-1878) ; duc Ernest Auguste Ier (1845-1923) ; duc Ernest Auguste II (1887-1953) ; acheté par Dannie H. Heineman (1872-1962) comme présent à sa femme, Hettie Heineman ; prêt à la Heineman Foundation en 1964 ; legs à la Heineman Foundation en 1974 ; don de la Heineman Foundation en 1977.

Bibliographie :
Plummer et Clark, 1982, p. 87-88 ; Backhouse, 1987, p. 215, 227-228 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 307, 314, 318 ; Wieck, 2000, p. 30-31, 51-187 ; Hofmann, 2004, p. 35-36, 126-131 ; Wieck, 2010, p. 140-143.

Expositions :
New York, 1982-1983 ; New York, 1998 ; New York, 2001 ; Paris, 2010-2011.

New York, Pierpont Morgan Library. Ms. H.8.

La désignation d'Heures dites « d'Henri VIII » repose uniquement sur la reliure datant du XVIIIe siècle dont les fermaux portent les armoiries, le monogramme et la devise de ce souverain. Le livre d'heures de dimensions larges pour ce type de manuscrit possède quatorze miniatures en pleine page et quarante et une à mi-page, complétées avec des bordures historiées dans des tons monochromes. L'une des trois miniatures manquantes, une remarquable Vierge à l'Enfant dans une niche, se trouve aujourd'hui au musée du Louvre (département des Arts graphiques, RF 3890).

Le manuscrit se distingue par son imposant format, son écriture de grand module et son enluminure particulièrement riche. Poyer prend en compte les dimensions importantes du volume par des compositions monumentales mettant en scène au premier plan des protagonistes lourds et volumineux.

La miniature au début des heures de la Vierge présente l'Annonciation traditionnelle (f° 30 v°). La scène se déroule dans un intérieur italianisant dont les deux arcs ouvrent sur un jardin et une ville au loin. La Vierge debout accentue le canon allongé qui caractérise les œuvres de la maturité de l'artiste tandis que l'insertion oblique de l'archange renforce l'effet de profondeur spatiale. L'idée de faire accompagner Gabriel par une foule d'anges se trouve déjà dans les heures Briçonnet (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, f° 21) ainsi que dans les Heures de Marie d'Angleterre (Lyon, bibliothèque municipale, ms. 1558, f° 19). Les tons violets, roses, bleus et or contrastent avec les anges rouges évoquant les séraphins. La miniature est encadrée d'une fine baguette. Celle-ci s'ajoute à la structure du mobilier et le tout repose sur un piédestal architecturé, procédé raffiné qui crée un cadre élaboré pour le début du texte principal d'un livre d'heures.

Plus loin, la miniature au début des psaumes de la pénitence montre le roi David face à son officier Urie (f° 108 v°). David, qui a commis l'adultère avec Bethsabée, l'épouse d'Urie, lui remet un message destiné au général Joab. Il commande par cette missive d'envoyer son rival au plus fort du combat afin qu'il se fasse tuer, cette mort lui permettant d'épouser Bethsabée. Poyer rappelle le péché en évoquant un lit rouge à l'arrière-plan. L'arc qui ouvre la vue sur une ville animée montre un soldat à cheval qui tient la monture d'Urie, détail qui fait penser aux scènes quotidiennes évoquées dans l'enluminure flamande contemporaine. D'autres compositions, comme le saint Sébastien (f° 170) ou le saint Jérôme (f° 179), font penser à l'art italien par leur composition ou par les vêtements des saints.

M Ho

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page371

F° 30 v°

Bibliographie

Albareda, 1917
Albareda (Anselme-Marie), « Els manuscrits de la Biblioteca de Montserrat », *Analecta Montserratensia*, 1, 1917, p. 3-99.

Alexandre-Bidon, 1992
Alexandre-Bidon (Danièle), « Des femmes de bonne foi : la religion des mères au Moyen Âge », dans Delumeau (Jean), dir., *La Religion de ma mère : le rôle des femmes dans la transmission de la foi*, Paris, 1992, p. 91-122.

Alexandre-Bidon, 1997
Alexandre-Bidon (Danièle), « Prier au féminin : les livres d'heures des femmes », dans *Homo religiosus : autour de Jean Delumeau*, Paris, 1997, p. 527-534.

Andrault-Schmitt, 2010
Andrault-Schmitt (Claude), *La Cathédrale de Tours*, La Crèche, 2010.

Antoine, 2003-2004
Antoine (Élisabeth), « Un mystérieux livre de prières enluminé à la fin du XVe siècle », *Art de l'enluminure*, 7, décembre 2003-février 2004, p. 2-64.

Aquilon, 1973
Voir *Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au XVIe siècle*

Aquilon, 2010
Aquilon (Pierre), « Un témoin exemplaire de l'édition au XVe siècle : le *Manipulus curatorum* de Guy de Montrocher », dans Aquilon (Pierre) et Claerr (Thierry), éd., *Le Berceau du livre imprimé : autour des incunables*, Turnhout, 2010, p. 155-176.

Aracil, 1984
Aracil (Patrick), *Inventaire provisoire des dépôts lapidaires de la ville de Tours, I : Cathédrale Saint-Gatien et cloître de la Psalette ; II : Église Saint-Julien, Basilique Saint-Martin, Société archéologique de Touraine et château du Plessis-lès-Tours*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Léon Pressouyre, université Paris-I, 1984.

Archambault, 1985
Archambault (Laurence), *Le Décor du manuscrit 55 (334) de la bibliothèque municipale de Poitiers*, mémoire de sciences humaines sous la direction de Françoise Bardon, université de Poitiers, 1985, 2 vol.

Architecture civile
Voir Exposition, Tours, 1980

Armand, 1883-1887
Armand (Alfred), *Les Médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles*, Paris, 1883-1887, 3 vol.

Armstrong, 1999
Armstrong (Lilian), « Nicolas Jenson's Breviarium Romanum, Venice, 1478 », dans Davies (Martin), éd., *Incunabula: Studies in Fifteenth-Century Printed Books Presented to Lotte Hellinga*, Londres, 1999, p. 421-467.

Arnoult, 1977
Voir *Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au XVIe siècle*

Art du livre en Touraine, 1955
Voir Exposition, Tours, 1955

Aubert et Beaulieu, 1948
Aubert (Marcel) et Beaulieu (Michèle), *Musée du Louvre. Sculptures du Moyen Âge*, Paris, 1948 (Encyclopédie photographique de l'art).

Aubert et Beaulieu, 1950
Aubert (Marcel) et Beaulieu (Michèle), *Musée du Louvre. Description raisonnée des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes*, t. I, *Moyen Âge*, Paris, 1950.

Auzas, 1964
Auzas (Pierre-Marie), « Le château du Plessis-Bourré », dans *Congrès archéologique de France, 122e session, Anjou, 1964*, Paris, 1964, p. 252-263.

Avril, 1976
Avril (François), « Manuscrits à peintures d'origine française à la Bibliothèque nationale de Vienne », *Bulletin monumental*, 134-1, 1976, p. 329-338.

Avril, 2003
Avril (François), dir., *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XVe siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2003.

Avril, 2005-2006
Avril (François), « La miniature de la circoncision des Heures tourangelles de Moscou », *Art de l'enluminure*, 15, 2005-2006, p. 32-35.

Avril, 2006
Avril (François), « Un nouveau manuscrit de Jean Bourdichon : les Heures de Charles de Martigny, évêque d'Elne », dans Hamburger (Jeffrey F.) et Korteweg (Anne S.), dir., *Tributes in Honor of James H. Marrow, Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, Londres, 2006, p. 45-57.

Avril et Marrow, 1994
Voir Marrow et Avril, 1994

Avril et Reynaud, 1993
Avril (François) et Reynaud (Nicole), *Les Manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale, Paris, 1993.

Avril, Reynaud et Cordellier, 2011
Avril (François), Reynaud (Nicole) et Cordellier (Dominique) dir., *Les Enluminures du Louvre. Moyen Âge et Renaissance, catalogue raisonné*, catalogue d'exposition, musée du Louvre, Paris, 2011.

Backhouse, 1973
Backhouse (Janet), « Bourdichon's Hours of Henry VII », *The British Museum Quaterly*, 37, 3-4, 1973, p. 95-102.

Backhouse, 1976
Backhouse (Janet), [Compte-rendu de Sterling, 1975], *Burlington Magazine*, 118, 1976, p. 524-526.

Backhouse, 1983a
Backhouse (Janet), « A Book of Hours by a Contemporary of Jean Bourdichon: A Preliminary Note on British Library, Yates Thompson Ms. 5 », dans Trapp (Joseph Burney), éd., *Manuscripts in the Fifty Years after the Invention of Printing, Warburg Institute Colloquium, 12-13 mars 1982*, Londres, 1983, p. 45-49.

Backhouse, 1983b
Backhouse (Janet), « French Manuscript Illumination 1450-1530 », dans Kren, 1983, p. 143-192.

Backhouse, 1987
Backhouse (Janet), « The Tilliot Hours: Comparisons and Relationships », *The British Library Journal*, 13-2, 1987, p. 211-231.

Backhouse, 1996
Backhouse (Janet), « Jean Poyet », dans Turner (Jane), dir., *The Dictionary of Art*, t. 25, Londres, 1996, p. 405-406.

Backhouse, 2005
Backhouse (Janet), « Jean Bourdichon and the Hours of Louis XII », dans Kren et Evans, 2005, p. 1-20.

Barbarin, 1917
Barbarin (Charles), « La croisade de 1517-1519 dans le diocèse de Bourges », *Mémoires de la Société des antiquaires du Centre*, 38, 1917, p. 232-263.

Bardati, 2009
Bardati (Flaminia), *Il bel palatio in forma di castello, Gaillon tra Flamboyant e Rinascimento*, Rome, 2009.

Bardati et Mozzati, 2011, à paraître
Bardati (Flaminia) et Mozzati (Tommaso), « Des collines florentines à Tours : Antoine Juste et sa famille », dans Boudon-Machuel (Marion), dir., *La Sculpture française du XVIe siècle, Études et recherches, actes du colloque organisé à Paris, INHA, 1er et 2 octobre 2009, Troyes, conseil général de l'Aube, 3 octobre 2009*, Marseille, 2011, p. 166-181, sous presse.

Bardati et Mozzati, à paraître
Bardati (Flaminia) et Mozzati (Tommaso), « Jérôme Pacherot et Antoine Juste : artistes italiens à la cour de France », *Studiolo*, à paraître.

Baron, 1996
Baron (Françoise), *Musée du Louvre. Département des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes. Sculpture française*, t. I, *Moyen Âge*, Paris, 1996.

Baron d'Heedene, 1992
Baron d'Heedene (Suzanne), *Le Mécénat d'Anne de France, duchesse de Bourbon, ou la vie artistique à la cour de Moulins*, thèse de doctorat sous la direction d'Anne Prache, université Paris-IV, 1992.

Baurmeister et Laffitte, 1992
Baurmeister (Ursula) et Laffitte (Marie-Pierre), *Des livres et des rois : la Bibliothèque royale de Blois*, Paris, 1992, catalogue d'exposition, château de Blois, 20 juin-30 août 1992, et Bibliothèque nationale, Paris, 15 octobre 1992-17 janvier 1993, Paris, 1992.

Baxandall, 1986 (1991)
Baxandall (Michael), *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, 1986 (trad. française : *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, 1991).

Bazin, 1937
Bazin (Germain), *La Peinture française des origines au XVIe siècle*, Paris, 1937.

Beaulieu, 1978
Beaulieu (Michèle), *Description raisonnée des sculptures du musée du Louvre*, II, *Renaissance française*, Paris, 1978.

Beaulieu et Beyer, 1992
Beaulieu (Michèle) et Beyer (Victor), *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, Paris, 1992.

Béguin, 1985
Béguin (Sylvie), *Andrea Solario en France*, Paris, 1985 (coll. « Les dossiers du département des Peintures », 31).

Belting, 1990 (1997)
Belting (Hans), *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990 (trad. française, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, 1997).

Bertrand, 1996
Bertrand (François-Pascal), « De l'évêque au martyr : la légende de saint Saturnin dans la tapisserie moderne (1527-1649) », dans *Saint-Sernin de Toulouse : IXe centenaire, mélanges publiés par l'Association du IXe centenaire*, Toulouse, 1996, p. 271-303.

Bilimoff, 2001
Bilimoff (Michèle), *Promenade dans des jardins disparus : les plantes du Moyen Âge d'après les Grandes Heures d'Anne de Bretagne, Bibliothèque nationale, Ms. Latin 9474*, Rennes, 2001.

Blanchet et Dieudonné, 1930
Blanchet (Jules-Adrien) et Dieudonné (Adolphe), *Manuel de numismatique française*, vol. III : *Médailles, jetons, méreaux*, Paris, 1930.

Block, 2003
Block (Elaine C.), *Corpus of Medieval Misericords in France, XIII-XVI century*, Turnhout, 2003.

Blois, [1869-1872]
Explication des tableaux, dessins, gravures, sculptures, collections scientifiques et objets de curiosité du musée de Blois, Blois, s.d. [1869-1872].

Blois, [1882]
Catalogue des tableaux, gravures, lithographies, dessins, sculptures et collections scientifiques du musée de Blois, Blois, s.d. [1882].

Blois, 1888
Catalogue des tableaux, gravures, lithographies, dessins, sculptures, curiosités et collections scientifiques du musée de Blois, Blois, 1888.

Blum et Lauer, 1930
Blum (André) et Lauer (Philippe), *La Miniature française aux XVe et XVIe siècles*, Paris et Bruxelles, 1930.

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page373

Blunk, 2007
Blunk (Julian), « Das Grabmal Ludwigs XII. in Saint-Denis. Zum sepulkralen Denkmalkrieg zwischen den Häusern Valois und Sforza » dans Behrmann (Carolin), Karsten (Arne), Zitzlsperger (Philipp), dir., *Grab, Kult, Memoria, Studien zur gesellschaftlischen Funktion von Erinnerung : Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag am 29. April 2007, actes du colloque, Berlin, Humboldt Universität, 17-19 février 2006*, Cologne, Weimar et Vienne, 2007, p. 219-237.

Boinet, 1921
Boinet (Amédée), *Les Manuscrits à peintures de la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris*, Paris, Société française de reproduction des manuscrits à peintures, 1921.

Boisseuil, 1992
Boisseuil (Didier), « Le pont sur la Loire à la fin du Moyen Âge », *Recherches sur Tours*, 6 (4e supplément à la *Revue archéologique du Centre de la France*), Tours, 1992.

Boissonnot, 1920
Boissonnot (Henri), *La Cathédrale de Tour : histoire et description*, Tours, 1909 ; rééd. *Histoire et description de la cathédrale de Tours*, Paris, 1920.

Bollati, 2004
Bollati (Milvia), éd., *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, Milan, 2004.

Bonnin, 1980
Bonnin (Martine), « La maison à pans de bois » et « Le décor extérieur de la maison », dans *L'Architecture civile à Tours des origines à la Renaissance*, 1980, p. 63-71 et 95-97.

Bonnin, 1998
Bonnin (Martine), « Tours (Indre-et-Loire). Fin du XVe siècle. Maison en pans de bois à trois corps de logis sur boutique. "À l'enseigne du Pélican", 48 rue Colbert », dans Esquieu (Yves) et Pesez (Jean-Marie), dir., *Cent maisons médiévales en France (du XIIe au milieu du XVIe siècle). Un corpus et une esquisse*, Paris, 1998, p. 297-303.

Born, 2010-2011
Born (Annick), *Essai d'analyse critique du maniérisme anversois de Max Jacob Friedländer suivi d'une révision du groupe des œuvres du Maître de 1518*, thèse d'histoire de l'art, Gand, Universiteit Ghent, 2010-2011, 2 vol.

Bossebœuf, 1902
Bossebœuf (Louis-Auguste), « L'hôtel Goüin, notice archéologique », tiré-à part du *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, Tours, 1902 (article paru sous le titre « L'hôtel Goüin, notes archéologiques » dans *Bull. S.A.T.*, 13, 1901, p. 213-256).

Bossebœuf, 1903
Bossebœuf (Louis-Auguste), « Les arts industriels en Touraine. Histoire de la manufacture de tapisseries de Tours », *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 43, 1903, p. 173-362.

Bossebœuf, 1910
Bosseboeuf (Louis-Auguste), « L'abbaye de Villeloin du XVe au XVIIe siècle », *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 49, 1910, p. 263-420.

Bossebœuf, 1914
Bossebœuf (Louis-Auguste), « Jacques de Beaune et quelques vitraux de Touraine », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 38, 1914, p. 188-199.

Bossebœuf et Palustre, 1897
Bossebœuf (Louis-Auguste) et Palustre (Léon), *Amboise, le château, la ville et le canton*, Tours, 1897 (*Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, série in-4°) ; rééd., 1977.

Bottineau-Fuchs, 2006
Bottineau-Fuchs (Yves), *Georges d'Amboise (1460-1510). Un prélat normand à la Renaissance*, Rouen, 2006.

Bouchot, 1904
Bouchot (Henri), *Les Primitifs français (1292-1500)*, Paris, 1904.

Brassinne, 1910
Brassinne (Joseph), *Catalogue des manuscrits légués à la bibliothèque de l'université de Liège par le baron Adrien Wittert*, Liège, 1910.

Brault-Lerch, 1986
Brault-Lerch (Solange), *Les Orfèvres de Troyes en Champagne*, Genève, 1986.

Bresc-Bautier, 1988
Bresc-Bautier (Geneviève), « Christ au tombeau », dans Exposition, Paris, 1988, n° 78 p. 198-201.

Bresc-Bautier, 1998
Bresc-Bautier (Geneviève), dans Champion, 1998, p. 174-175.

Bresc-Bautier, 2010
Bresc-Bautier (Geneviève), « Tombeau des enfants de Charles VIII », dans Exposition, Paris, 2010-2011, p. 155, notice 61.

Briquet, 1907
Briquet (Charles-Moïse), *Les Filigranes, dictionnaire historique des marques de papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Genève, 1907, 4 vol.

Brown, 1987
Brown (David Alan), *Andrea Solario*, Milan, 1987.

Brugerolles, 1994
Brugerolles (Emmanuelle), *Le Dessin en France au XVIe siècle : dessins et miniatures des collections de l'École des beaux-arts*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1994.

Bruna, 1998
Bruna (Denis), « Témoins de dévotions dans les livres d'heures à la fin du Moyen Âge », *Revue Mabillon*, 9, t. 70, 1998, p. 127-161.

Buhot de Kersers, 1875-1898
Buhot de Kersers (Alphonse), *Statistique monumentale du département du Cher*, Paris et Bourges, 1875-1898, 8 vol. en 32 fasc.

Bull. S.A.T.
Bulletin de la Société archéologique de Touraine
[Procès-verbal de la séance du 29 février 1968, « Fouilles et sauvetages au couvent des Carmes »], *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 20, 1968, p. 219.

Bulletin des bibliothèques de France, 2, février 1963.

Buttay-Jutier, 2008
Buttay-Jutier (Florence), *Fortuna : usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, 2008.

Byvanck, 1931
Byvanck (Alexander Willem), *Les Principaux Manuscrits à peintures conservés dans les collections publiques du royaume des Pays-Bas*, Paris, Société française de reproduction de manuscrits à peintures, 1931.

Cailleaux, 1999
Cailleaux (Denis), *La Cathédrale en chantier : la construction du transept de Saint-Étienne de Sens d'après les comptes de la fabrique 1490-1517*, Paris, 1999.

Callu et Angremy, 1999
Callu (Florence) et Angremy (Annie), dir., *Catalogue des nouvelles acquisitions françaises du département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France (1972-1986)*, Paris, 1999.

Carré de Busserolle, 1878-1884
Carré de Busserolle (Jacques-Xavier), *Dictionnaire géographique, historique et biographique d'Indre-et-Loire et de l'ancienne province de Touraine*, Tours, 1878-1884, 6 vol.

Cassagnes-Brouquet, 2007
Cassagnes-Brouquet (Sophie), *Louis XI ou le mécénat bien tempéré*, Rennes, 2007.

Catalogue de musée : voir au nom de la ville ou au nom de l'auteur **(Blois, Palustre, Vitry...)**

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, Départements, t. IX, *Salins, Lure, Pontarlier, Pau (ville), Pau (château), Bayonne, La Ferté-Bernard, Narbonne, Périgueux, Digne, Châteauroux, Dreux, Aurillac, Cahors, Saint-Germain-en-Laye, Pontoise, Rodez, Versailles, Lagny, Coulommiers, Hyères, Corte (école Paoli), Bastia, Abbeville, Villeneuve-sur-Yonne, Limoges, Mirecourt*, Paris, 1888.

Champion, 1998
Champion (Jean-Louis), dir., *Mille sculptures des musées de France*, Paris, Gallimard, 1998.

Chancel-Bardelot, 2007
Chancel-Bardelot (Béatrice de), « Deux variantes iconographiques de la Vierge de pitié », dans Bresc-Bautier (Geneviève), Baron (Françoise) et Le Pogam (Pierre-Yves), dir., *La Sculpture en Occident : études offertes à Jean-René Gaborit*, Dijon, 2007, p. 103-109.

Charron, 2005
Charron (Pascale), « À la manière de Jean Fouquet : le livre d'heures inédit de Jehan Boudet, contrôleur des finances du duc d'Orléans », *Revue de l'art*, 147, 2005-1, p. 45-56.

Charron, 2007
Charron (Pascale), « Culture du secret et goût de l'équivoque : les manuscrits à devise anagrammatique à la fin du Moyen Âge », dans Heck (Christian), dir., *Lecture, représentation et citation. L'image comme texte et l'image comme signe (XIe-XVIIe siècles)*, université Charles-de-Gaulle-Lille III, 2007.

Charron, à paraître
Charron (Pascale), « Une mise en image du discours moral à la fin du Moyen Âge : le cas du manuscrit du *Secret des secrets* et du *Bréviaire des nobles* enluminé par Jean Poyer (Paris, BnF, ms. n.a. Fr. 18145) », dans Hériché-Pradeau (Sandrine) et Pérez-Simon (Maud), dir., *Quand l'image relit le texte, actes du colloque international (Paris, Sorbonne nouvelle, 15-16 mars 2011)*, Paris, à paraître. http://www.jhna.org/

Charron et Guillouët, 2009
Charron (Pascale), Guillouët (Jean-Marie), dir., *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, 2009 (coll. « Bouquins »).

Chartraire, 1894
Chartraire (Eugène), « L'autel de Salazar dans l'église primatiale et métropolitaine de Sens », *Bulletin de la Société archéologique de Sens*, 16, 1894 (avec erreur typographique : 1891), p. 298-327.

Chastel, 1994
Chastel (André), *L'Art français, II, Temps modernes (1430-1620)*, Paris, 1994.

Châtelet, 1970
Châtelet (Albert), *Cent chefs-d'œuvre du musée de Lille*, Lille, 1970.

Châtelet, 2001
Châtelet (Albert), *Jean Prévost : le Maître de Moulins*, Paris, 2001.

Chatenet, 2002
Chatenet (Monique), *La Cour de France au XVIe siècle, vie sociale et architecture*, Paris, 2002 (coll. « De architectura »).

Chenu, 1946
Chenu (Paul), « Sur un essai de reconstitution d'un manuscrit aux armes de Lallemant [de Bourges], XVe siècle, et sur ses rapports avec un manuscrit de la *Consolation* de Boèce », *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires*, 41, 1946, p. 103-122.

Chenu, 1951-1952
Chenu (Paul), « Manuscrits à peintures aux armes des Lallemant de Bourges », *Mémoires de l'union des sociétés savantes de Bourges*, 3, 1951-1952, p. 51-76.

Chevalier, 1873
Chevalier (Casimir), *L'Abbé Bourassé et le mouvement intellectuel en Touraine depuis quarante ans*, Tours, Mame & Fils, 1873.

Chevalier, 1974,
Chevalier (Bernard), *La Ville de Tours et la société tourangelle, 1356-1520*, Lille, 1974, 2 vol., thèse Paris-Sorbonne, sous la direction de Charles-Edmond Perrin et Michel Mollat.

Chevalier, 1975a et 1983
Chevalier (Bernard), *Tours, ville royale (1356-1520), origine et développement d'une capitale à la fin du Moyen Âge*, Paris et Louvain, 1975 et réédition partielle, Chambray-lès-Tours, 1983.

Chevalier, 1975b
Chevalier (Bernard), « La spiritualité des laïcs. Les confréries en Touraine à la fin du Moyen Âge », dans Oury (Guy-Marie), dir., *Histoire religieuse de la Touraine*, Chambray-lès-Tours, 1975, p. 121-132.

Chevalier, 2001
Chevalier (Bernard), « Du nouveau sur le métier de la soierie à Tours au début du XVIe siècle », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 47, 2001, p. 67-98.

Chevalier, 2003
Chevalier (Bernard), « La bibliothèque des Briçonnet au début du XVIe siècle », *Revue française d'histoire du livre*, 2003, p. 175-188.

Chevalier, 2005
Chevalier (Bernard), *Guillaume Briçonnet (v. 1445-1514), un cardinal-ministre au début de la Renaissance*, Rennes, 2005.

Chevalier, 2008
Chevalier (Bernard), « Tours et Paris au début de la Renaissance, deux images contrastées », dans Chaix (Gérald), dir., *La Ville à la Renaissance : espaces, représentations, pouvoirs, actes du XXXIXe colloque international d'études humanistes (Tours, 1er-6 juillet 1996), réunis et présentés par Demonet (Marie-Luce) et Sauzet (Robert)*, Paris, 2008, p. 349-350.

Clancy, 1993
Clancy (Stephen C.), « Historiated Initials in Search of a Manuscript: Jean Fouquet and the *Hours of Charles de Bourbon* », *Gazette des beaux-arts*, 122 (6e période), juillet-août 1993, p. 17-30.

Clancy, 1998
Clancy (Stephen C.), « Artisti in Bottega, Artisti senza Bottega. Il caso di Jean Fouquet », dans Cassanelli (Roberto), éd., *La Bottega dell'artista tra Medievo e Rinascimento*, Milan, 1998, p. 109-130, et trad. française, « Fouquet », dans Cassanelli (Roberto), éd., *Ateliers de la Renaissance*, Paris, 1998, p. 109-130).

Collectif, 1981
Collectif, *Baugy : des Gaulois à nos jours*, Baugy, 1981.

Collection Arconati-Visconti, 1917
Musée national du Louvre : collection Arconati-Visconti, Paris, 1917.

Collon, 1900-1905
Collon (Gaston), *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, Départements*, t. XXXVII, *Tours*, Paris, 1900-1905, 2 vol.

Commynes
Philippe de Commynes, *Mémoires*, dans Petitot (Claude-Bernard), éd., *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, t. XIII, Paris, 1826 (accessible sur Gallica) ; ou Michaud (Joseph-François) et Poujalat (Jean-Joseph-François), éd., *Nouvelle Collection des mémoires pour servir à l'histoire de France*, t. IV, Paris, 1837 (accessible sur Gallica).

Congrès archéologique de France, 29e session, séances générales tenues à Saumur, à Lyon, au Mans, à Elbeuf et à Dives en 1862, par la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques, Paris, Caen, 1863.

Congrès archéologique de France, 93e session tenue à Orléans en1930, Paris, 1931.

Congrès archéologique de France, 122e session, Anjou, 1964, Paris, 1964. Voir Auzas, 1964 ; Sigros, 1964

Congrès archéologique de France, 155e session, Touraine, 1997, Paris, 2003. Voir Rapin, 2003

Corbineau, 1967
Corbineau (Marie-Odile), *Catalogue du musée de la Renaissance tourangelle, hôtel Goüin, rue du Commerce, Tours*, Tours, 1967.

Cordellier, à paraître
Cordellier (Dominique), « Précisions sur quelques apports des peintres florentins à l'art en France : Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Andrea Sguazella, Giovani Capassini », article à paraître.

Cornudella i Carré, 2002-2003
Cornudella i Carré (Rafael), « La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic », *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, p. 145-185.

Cornudella i Carré, 2008
Cornudella i Carré (Rafael), « Recuperació d'una miniatura de Jean Bourdichon », *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 2, 2008, p. 217-223.

Corpus vitrearum, 1978
Voir Grodecki, Perrot et Taralon, 1978

Corpus vitrearum, 1981
Voir Grodecki et Perrot, 1981

Cospérec, 1994
Cospérec (Annie), *Blois, la forme d'une ville*, Paris, 1994 (Cahiers du patrimoine, 35).

Costa, 1961
Costa (Dominique), *Musées départementaux de Loire-Atlantique. Catalogue du XIIe au XVIe siècle*, Nantes, musée Dobrée, 1961.

Couderc, 1894
Couderc (Camille), « Jean de Candida historien », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 55, 1894, p. 564-567.

Couderc, 1908
Couderc (Camille), *Album de portraits d'après les collections du département des Manuscrits*, Paris, 1908.

Couderc, 1924
Couderc (Camille), « Jean de Candida historien », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 85, 1924, p. 323-341.

Courajod, 1884
Courajod (Louis), « La part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française », *Gazette des beaux-arts*, 29 (2e période), 1884, p. 493-508, et 30 (2e période), 1884, p. 250-268.

Courajod, 1889
Courajod (Louis), « La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance », *Gazette des beaux-arts*, 2 (3e période), 1889, p. 460-464, 615-620, et 3 (3e période), 1890, p. 74-82.

Courajod, 1890a
Courajod (Louis), « Récents enrichissements du musée de la sculpture moderne au Louvre », *Bulletin des musées*, 15 juin 1890, p. 6-12.

Courajod, 1890b
Courajod (Louis), *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance* (conférence donnée le 20 juillet 1889, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889), Paris, 1890.

Courajod, 1901
Courajod (Louis), *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, t. II, *Les Origines de la Renaissance*, Paris, 1901.

Courajod, s.d.
Courajod (Louis), *Les Véritables Origines de la Renaissance*, Sceaux, [s.d.] (tiré à part de la *Gazette des beaux-arts*, 37 (2e période), 1888-1, p. 21-35).

Coutel de la Tremblaye, 1892
Coutel de la Tremblaye (Martin), *Les Sculptures de l'église abbatiale de Solesmes, 1496-1553. Reproductions, état de la question d'origine*, Solesmes, 1892.

Coyecque, 1930-1931
Coyecque (Ernest), « Les archives Doudeauville au château de Bonnétable (Sarthe) », *Bulletin philologique et historique jusqu'à 1715 du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1930-1931, Paris, 1933, p. 85-110.

Crépin-Leblond, 2003
Crépin-Leblond (Thierry), *Musée des Beaux-Arts, Blois*, Paris, 2003.

Crépin-Leblond, 2007
Crépin-Leblond (Thierry), « Le décor peint et sculpté de la chapelle de Gaillon », dans Exposition, Paris et Écouen, 2007-2008, p. 102-103.

Crété et Crnokrak, 1998
Crété (Anne) et Crnokrak (Catherine), *La Renaissance en Val-d'Oise*, Paris, 1998 (Itinéraires du patrimoine, 183).

Daguin, 1921
Daguin (Fernand), « [Communication du 27 avril 1921 sur un manuscrit enluminé possédé par Alfred Vaulabelle, à Dijon] », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1921, p. 179-188.

Dauban, 1856
Dauban (Charles-Aimé), « Médaille de Louis XII : le sculpteur Michel Colombe », *Revue numismatique*, 1856, p. 130-144.

David-Danel, 1958
David-Danel (Marie-Louise), *Iconographie des saints médecins Côme et Damien*, Lille, 1958.

De Kepper, 2000-2001
De Kepper (Anne-Gaëlle), « Les manuscrits de Jules Dumoutet », *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, 144-145, 2000-2001, p. 13-33.

Debal-Morche et du Chazaud, 1999
Debal-Morche (Anne) et Chazaud (Guy du), *Le Patrimoine religieux du pays de Racan*, Orléans, 1999 (Itinéraires du patrimoine, 202).

Dehio, 1903
Dehio (Georg), [Compte-rendu de], « Paul Vitry, Michel Colombe et la sculpture française de son temps (1901) », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 26 1903, p. 247-252.

Delaissé, Marrow et De Wit, 1977
Delaissé (Léon Marie Joseph), Marrow (James H.) et De Wit (John), *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor, Illuminated Manuscripts*, Fribourg et Londres, 1977.

Delaunay, 1996
Delaunay (Isabelle), « Le peintre des Heures à l'usage de Rome (ms. 2283 de la BM de Tours) », conférence du 21 mai 1996 (étude inédite, dossier du manuscrit Bibliothèque municipale de Tours, ms. 2283).

Delisle, 1868-1881
Delisle (Léopold), *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale [puis nationale]*, Paris, 1868-1881, 4 vol.

Delisle, 1890
Delisle (Léopold), « Le médailleur Jean de Candida », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 51, 1890, p. 310-312.

Delisle, 1909
Delisle (Léopold), *Un double des Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, Paris 1909 (tiré à part d'un article paru dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, 71).

Delisle, 1913
Delisle (Léopold), *Les Grandes Heures de la reine Anne de Bretagne et l'atelier de Jean Bourdichon*, Paris, 1913.

Delpeuch, 1981
Delpeuch (Marie-Hélène), « La sculpture troyenne du XVIe siècle en exil : essai de recensement », *La vie en Champagne*, 309, 1981.

Denoël et Micha, 2007
Denoël (Sophie) et Micha (Edith), *Les Ateliers d'enlumineurs aux XVe et XVIe siècles : à travers les collections de l'université de Liège*, Duchesne (Jean-Patrick), dir., catalogue de l'exposition des collections artistiques tenue galerie Wittert (Liège) du 9 février au 23 mars 2007, Liège, Collections artistiques de l'université de Liège, 2007.

Devaux, 1988
Devaux (Yves), *L'Univers de la bibliophilie*, Paris, 1988.

Deville, 1850
Deville (Achille), *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, publiés d'après les registres manuscrits des trésoriers du cardinal d'Amboise*, Paris, 1850.

Dézallier d'Argenville, 1762
Dézallier d'Argenville (Antoine-Joseph), *Abrégé de la vie des plus fameux peintres… nouvelle édition*, Paris, 1762, 4 vol.

Dimier, 1900
Dimier (Louis), *Le Primatice : peintre, sculpteur et architecte des rois de France : essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées*, Paris, 1900.

Dimier, 1910
Dimier (Louis), *Les Primitifs français : biographie critique*, Paris, 1910.

Dinzart, 1996
Dinzart (Nicole), « Les manuscrits liturgiques. Visite à la bibliothèque municipale de Tours », *Rencontre avec le patrimoine religieux : études 1995. Association pour l'étude de l'art religieux dans la région Centre et les départements de l'Allier, de la Nièvre et de l'Yonne composant la région apostolique du Centre*, 3, 1996, p. 21-38.

Dorange, 1875
Dorange (Auguste), *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la bibliothèque de Tours*, Tours, 1875.

Dorival, 1942
Dorival (Bernard), *La Peinture française, I, Des origines au XVIIIe siècle*, Paris, 1942.

Droguet et Réau, 1993
Droguet (Vincent) et Réau (Marie-Thérèse), *Tours : décor et mobilier des édifices religieux et publics*, Orléans, 1993 (Cahiers du patrimoine, 30).

Duby, Barral i Altet et Guillot de Suduiraut, 1989
Duby (Georges), Barral i Altet (Xavier) et Guillot de Suduiraut (Sophie), *Histoire d'un art. La sculpture, le grand art du Moyen Âge du Ve au XVe siècle*, Paris, 1989.

Dunbar et Olszewski, 1996
Dunbar (Burton Lewis) et Olszewski (Edward J.), *Drawings in Midwestern Collections: A Corpus compiled by the Midwest Art History Society*, vol. I, *Early Works*, Missouri, 1996.

Dupont, 1935-1936
Dupont (Jacques), « Un triptyque de Jean Bourdichon au musée de Naples », *Fondation Eugène Piot : Monuments et mémoires*, 35, 1935-1936, p. 179-188, et *Un triptyque de Jean Bourdichon au musée de Naples*, tiré à part, Paris, 1936.

Dupont, 1937
Dupont (Jacques), *Les Primitifs français (1350-1500)*, Paris, 1937.

Dupré, 1872
Dupré (Alexandre), « La peinture religieuse au musée de Blois », *La Semaine religieuse de la ville et du diocèse de Blois*, mars-juin 1872.

Durrieu, 1889
Durrieu (Paul), « Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de sir Thomas Phillipps à Cheltenham », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 50, 1889, p. 381-432.

Durrieu, 1904
Durrieu (Paul), « L'exposition des primitifs français », *Revue de l'art ancien et moderne*, 15, 1904, p. 401-422.

Durrieu, 1911
Durrieu (Paul), « La peinture en France depuis l'avènement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois (1422-1589) », dans Michel (André), dir., *Histoire de l'art*, Paris, t. IV-2, 1911, p. 701-771.

Durrieu, 1917
Durrieu (Paul), « Miniatures représentant les Césars ornant un manuscrit français du XVIe siècle », *Académie des inscriptions et belles-lettres, Comptes rendus des séances de l'année 1917*, 1917, p. 11.

Durrieu, 1923
Durrieu (Paul), *Livre d'heures peint par Jean Foucquet pour maître Étienne Chevalier*, Londres, 1923.

D'Urso, 1993-1994
D'Urso (Teresa), *Un manoscritto di Jean Bourdichon nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Tesi di laurea, Naples, 1993-1994.

D'Urso, 2001
D'Urso (Teresa), notice « Libro de horas de Hipólita de Aragón », dans Exposition, Madrid, 2001, p. 540-543.

D'Urso, 2007
D'Urso (Teresa), *Giovanni Todeschino : La miniatura "all'antica" tra Venezia, Napoli e Tours*, Naples, 2007.

Egidi, 1908-1914
Egidi (Pietro), *Necrologi e libri affini della provincia romana*, Rome, 1908-1914, Fonti per la storia d'Italia pubblicate dall'Istituto storico italiano, 2 vol., 44 et 45 ; vol. II. *Necrologi della città di Roma*, 45.

Elsig, 2000
Elsig (Frédéric), « Deux panneaux de Jean Poyet conservés dans l'église de Censeau ? », *Bulletin monumental*, 158-3, 2000, p. 251-252.

Elsig, 2004
Elsig (Frédéric), *La Peinture en France au XVe siècle*, Milan, 2004.

Elsig et Avril, 2002
Elsig (Frédéric), « Un triptyque de Jean Poyet », et Avril (François), « Le commanditaire

probable du retable de sainte Marie Madeleine : Jean de Chalon, prince d'Orange », *Revue de l'art*, 135, 2002-1, p. 107-116.

Enlart, s.d.
Enlart (Camille), *La Renaissance en France, architecture et sculpture, première et deuxième série*, Paris, s.d., t. (2e série).

Espinay, 1888
Espinay (Gustave d'), *La Coutume de Touraine au XVIe siècle*, Tours, 1888 (*Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 34).

Espinay, 1891
Espinay (Gustave d'), « Les réformes de la Coutume de Touraine au XVIe siècle », *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 36, 1891, p. 1-243.

Eugène-Adrian, 2002
Eugène-Adrian (Anne), *La Production sculptée en Touraine à l'époque de Michel Colombe (1450-1520) : fonctions et approches d'un style*, mémoire de DEA, université de Paris-IV Sorbonne, Fabienne Joubert, dir., 2002.

Evans, 2003
Evans (Helen. C.) dir., *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, New Haven et Londres, 2003.

Faillon, 1848
Faillon (Étienne-Michel), *Monuments inédits sur l'apostolat de sainte Marie Madeleine en Provence et sur les autres apôtres de cette contrée*, Paris, 1859-1865, 2 vol.

Falcón Pérez, 1995
Falcón Pérez (María Pilar), *Estudio artistico de los manoscritos iluminados de la catedral de Tarazona. Análisis y Catalogación*, Taragone, 1995.

Faure, 1967
Faure (Maryse), *Les Miniatures d'un livre d'heures de la Bibliothèque de Tours, ms. 2042*, DESS, Tours, université François-Rabelais, 1967.

Faye et Bond, 1962
Faye (Christopher Urdahl) et Bond (William Henry), *Supplement to the Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, New York, 1962.

Fenwick, 1886
Fenwick (Thomas), *Bibliotheca Phillippica: A Catalogue of the Phillipps Manuscripts, Numbers 1388 to 2010*, Cheltenham, 1886.

Féray, 1959
Féray (Jean), « [communication sur la Mise au tombeau de Gonesse] », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1959, p. 236-237.

Fiala et Hauke, 1970
Fiala (Virgil Ernst) et Hauke (Hermann), *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Zweite Reihe, die Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek*, série I, *Codices ascetici*, t. II, (HB I 151-249), Wiesbaden, 1970.

Fiot, 1949-1950
Fiot (Robert), « Du nouveau sur Jean Bourdichon », *Bulletin de la société archéologique de Touraine*, 30, 1949-1950, p. 65-80.

Fiot, 1961
Fiot (Robert), « Jean Bourdichon et saint François de Paule », *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 55, 1961.

Fiot, 1970
Fiot (Robert), « Jean Fouquet à Notre-Dame La Riche de Tours », *Revue de l'art*, 10, 1970, p. 31-46.

Fiot, 1974
Fiot (Robert), « Jean Bourdichon », *Association Léonard de Vinci*, 13, décembre 1974.

Fleming, 1969
Fleming (John V.), *The "Roman de la Rose". A Study in Allegory and Iconography*, Princeton, 1969.

Flohic, 1999
Flohic (Jean-Luc), dir., *Le Patrimoine des communes de la Loire-Atlantique*, Paris, 1999 (coll. « Le Patrimoine des communes de France »).

Flohic, 2001
Flohic (Jean-Luc) dir., *Le Patrimoine des communes d'Indre-et-Loire*, Paris, 2001, 2 vol. (coll. « Le Patrimoine des communes de France »).

Focillon, 1936
Focillon (Henri), « Le style monumental dans l'art de Jean Fouquet », *Gazette des beaux-arts*, 15 (6e période), 1936-1, p. 17-29.

Font-Réaulx, 2001
Font-Réaulx (Dominique de), « Le moulage du tombeau de François II de Bretagne et de Marguerite de Foix au musée de Sculpture comparée », dans Gaborit, 2001, p. 105-126.

Fontaine, 2002
Fontaine (Marie-Madeleine), « Marie Madeleine, une sainte courtisane pour les dames de cour », dans Britnell (Jennifer) et Moss (Ann) éd., *Female Saints and Sinners / Saintes et mondaines (France 1450-1650)*, Durham, 2002, p. 1-37.

Forsyth, 1970
Forsyth (William H.), *The Entombment of Christ: French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge (Mass.), 1970.

Forsyth, 1995
Forsyth (William H.), *The Pietà in French Late Gothic Sculpture: Regional Variations*, New York, 1995.

Frommel, Ray et Tafuri, 1984 et 2002
Frommel (Christoph Luitpold), Ray (Stefano) et Tafuri (Manfredo), *Raffaello architetto*, Milan, 1984 (catalogue d'exposition, Rome, 1984).

Gabeau, 1899
Gabeau (Alfred), « Les œuvres d'art de l'ancienne abbaye de Fontaines-les-Blanches », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 23, 1899, p. 350-361.

Gaborit, 1998
Gaborit (Jean-René), dir., *Musée du Louvre, département des Sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes, Sculpture française*. II : *Renaissance et Temps modernes*, Paris, 1998, 2 vol.

Gaborit, 2001
Gaborit (Jean-René), dir., *Michel Colombe et son temps, 124e congrès national des sociétés savantes historiques et scientifiques, Nantes, 19-26 avril 1999*, Paris, 2001.

Gaignebet et Lajoux, 1985
Gaignebet (Claude) et Lajoux (Jean-Dominique), *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, 1985.

Galembert, 1870
Galembert (Louis-Charles-Marie), « Compte-rendu d'un exposé communiqué à la séance du 27 juillet 1870 », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1, 1868-1870, p. 338-340.

Galerie Les Enluminures, 4-1995
A Selection of Manuscripts through the Ages et *Bibliophilie moderne. Bibliothèques médiévales*, catalogue 4, avril 1995, p. 6-10.

Galerie Les Enluminures, 6-1997
Voir Hindman, 1997

Galerie Les Enluminures, 15-2010
Voir Hindman, 2011

Galinié, 2007
Galinié (Henri), éd., *Tours antique et médiéval : lieux de vie, temps de la ville, 40 ans d'archéologie urbaine*, 30e supplément à la *Revue archéologique du centre de la France*, numéro spécial de la coll. « Recherches sur Tours », Tours, 2007.

Gauchery, 1911
Gauchery (Paul), « Le livre d'heures de Jehan Lallemant le Jeune, Seigneur de Marmagne », *Mémoires de la Société des antiquaires du Centre*, 33, 1911, p. 313-366.

Gaugain, 2010
Gaugain (Lucie), *Amboise, ville « royale », maisons et hôtels des XVe et XVIe siècles*, Parcours du patrimoine, n° 355, Région Centre, Direction de l'inventaire du patrimoine, Lyon, 2010.

Gautier, 2007
Gautier (Marc-Édouard), « Nouvelles acquisitions patrimoniales dans les bibliothèques de Maine-et-Loire (2004-2007) », *Archives d'Anjou*, 11, 2007, p. 196-211.

Georgi, 2007
Georgi (Katharina), « La Bethsabée des Heures de Guyot Le Peley et le traitement du thème dans l'œuvre de Jean Colombe », *Art de l'enluminure*, 21, 3e trim. 2007, p. 56-61.

Georgi, 2009
Georgi (Katharina), « Zwischen Imitation und Invention : ein frühes Werk des Jean Bourdichon im Frankfurter Museum für Angewandte Kunst », *Städel-Jahrbuch*, nouvelle série 20, 2009, p. 105-130.

Georgi et Hofmann, 2011
Georgi (Katharina) et Hofmann (Mara), « Jean Bourdichon », dans Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, p. 186-192.

Giraudet, 1876
Giraudet (Eugène), « Jehan de Leschallier, dit le Miste, peintre et vittryer du commencement du XVIe siècle », *Bulletin monumental*, 42 (5e sér., t. 4), 1876, p. 636-639.

Giraudet, 1885 et 2000
Giraudet (Eugène), *Les Artistes tourangeaux : architectes, armuriers, brodeurs, émailleurs, graveurs, orfèvres, peintres, sculpteurs, tapissiers de haute lisse : notes et documents inédits*, Tours, 1885, et réimpr. Lormaye, 2000 (*Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 33).

Girault, 1995
Girault (Pierre-Gilles), « Jean Poyet peut-il être l'auteur des heures du Tilliot ? », *Revue de l'art*, 1995, 110, p. 74-78.

Girault, 2005
Girault (Pierre-Gilles), « Job et ses amis. Une miniature attribuée à Jean Bourdichon à Blois », *Cahiers du château et des musées de Blois*, 36, décembre 2005, p. 6-17.

Girault, 2008
Girault (Pierre-Gilles), « Jean Bourdichon : Job et ses amis », dans Lebédel-Carbonnel (Hélène), dir., *Catalogue des peintures du musée du château de Blois : XVIe-XVIIIe siècles*, Blois et Montreuil, 2008, p. 32.

Girault, 2010
Girault (Pierre-Gilles), « Les artistes du roi au temps de Louis XII et d'Anne de Bretagne », *Histoire et images médiévales*, 34, octobre-novembre 2010, p. 76-80.

Girault, 2011
Girault (Pierre-Gilles), « Mehun-sur-Yèvre et l'image du château dans l'enluminure du XVe siècle, des frères de Limbourg à Jean Colombe », dans Bon (Philippe), dir., *Le Château et l'art, à la croisée des sources*, Mehun-sur-Yèvre, t. I, 2011, p. 139-157.

Girault, 2012, à paraître
Girault (Pierre-Gilles), « Peintres et artistes royaux à Tours vers 1500 d'après les archives notariales », dans *Les ouvriers tous exelens et parfais. Les artistes au service des Valois, journée d'étude de la Fondation Simone et Cino Del Duca, 11 mai 2011*, actes à paraître.

Girault, 2012, à paraître
De Fouquet à Clouet, le Val de Loire berceau de la peinture française, Angers, à paraître.

Girault et Hamon, 2003
Girault (Pierre-Gilles) et Hamon (Étienne), « Nouveaux documents sur le peintre Jean Hey et ses clients Charles de Bourbon et Jean Cueillette », *Bulletin monumental*, 161-2, 2003, p. 117-125.

Goldman, 2002
Goldman (Philippe), « Quelques notes sur les artistes de Bourges à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance », *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, 152, décembre 2002, p. 3-34.

Gonse, 1895
Gonse (Louis), *La Sculpture française depuis le XIVe siècle*, Paris, 1895.

Grandmaison, 1870
Grandmaison (Charles de), « Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine », *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 20, 1870.

Grandmaison, 1876
Grandmaison (Charles de), « Nouveaux documents sur les sculpteurs Jehan Juste et Juste de Juste 1521-1548 », *Nouvelles Archives de l'art français*, 4, 1876, p. 82-89.

Grandmaison, 1876-1879
Grandmaison (Charles de), « Guillaume Courcicault, peintre-verrier (1519) », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 4, 1876-1879, p. 228-229.

Grandmaison, 1879
Grandmaison (Charles de), « Nicolas Baschet, sculpteur en terre cuite (23 juillet 1519) », *Nouvelles Archives de l'art français : recueil de documents inédits publiés par la Société de l'histoire de l'art français*, 2e série, t. I, 7e vol., Paris, 1879, p. 33-34.

Grandmaison, 1897
Grandmaison (Louis de), « Les auteurs du tombeau des Poncher », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 21, 1897, p. 87-96.

Grodecki et Perrot, 1981
Grodecki (Louis) et Perrot (Françoise), *Les Vitraux du Centre et des Pays de la Loire : Corpus vitrearum. France, recensement des vitraux anciens de la France*, 2, Paris, 1981.

Grodecki, Perrot et Taralon, 1978
Grodecki (Louis), Perrot (Françoise) et Taralon (Jean), *Les Vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais : Corpus vitrearum. France, recensement des vitraux anciens de la France*, 1, Paris, 1978.

Guéant, 2009
Guéant (Valérie), « Du nouveau sur la production des premières années à Rome du Maître des missels della Rovere », *Rivista di storia della miniatura*, 13, 2009, p. 141-155.

Guéant, 2010
Guéant (Valérie), *L'Enluminure entre Tours et Rome au XVe siècle : le Maître des missels della Rovere (Jacopo Ravaldi), thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction d'Anne-Marie Legaré et de Gennaro Toscano*, Lille, université Charles-de-Gaulle Lille III, 17 décembre 2010, 2 vol.

Guéant, 2011
Guéant (Valérie), « Maestro dei Messali della Rovere (Jacopo Ravaldi) », n° 64, dans Benati (Daniele), Natale (Mauro), Paolucci (Antonio) et Balsamo (Cinisello), *Melozzo da Forlì : l'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, mostra, Forlì, Musei San Domenico, 29 janvier-12 juin 2011, Milan, 2011, p. 256-257.

Guéant, 2012, à paraître
Guéant (Valérie), « Le Maître des missels della Rovere : une carrière d'artiste exemplaire entre la France et l'Italie au xve siècle », dans *Peinture française c. 1500 : nouvelles découvertes, nouvelles démarches, actes du congrès annuel de la Renaissance Society of America, Montréal, 24-26 mars 2011*, à paraître.

Guéant et Toscano, 2011
Guéant (Valérie) et Toscano (Gennaro), « Maestro dei Messali della Rovere (Jacopo Ravaldi) » n°s 62-63 et 65-68, dans Benati (Daniele), Natale (Mauro), Paolucci (Antonio) et Balsamo (Cinisello), *Melozzo da Forlì : l'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, mostra, Forlì, Musei San Domenico, 29 janvier-12 juin 2011, Milan, 2011, p. 252-254 et 258-267.

Guignard, 1987
Guignard (Bruno), « Une Vierge à l'Enfant du xvie siècle, atelier du sculpteur Michel Colombe », *Bulletin de la Société des amis du château et des musées de Blois*, 7, 1987, p. 12.

Guignard, 1938a
Guignard (Jacques), *Recherches sur l'histoire du livre à Tours à la fin du xve et au xvie siècle (1485-1588)*, thèse de l'École nationale des chartes, Paris, 1938.

Guignard, 1938b
Guignard (Jacques), « Sur quelques éditions de *La Vie et miracles de saint Martin* », *Les trésors des bibliothèques de France*, fascicule 24, Paris, 1938, p. 196-218.

Guignard, 1939
Guignard (Jacques), « Quelques œuvres de Bourdichon conservées en Italie », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 56-1, 1939, p. 356-395.

Guillaume, 2003a
Guillaume (Jean), dir., *L'Invention de la Renaissance*, Paris, 2003.

Guillaume, 2003b
Guillaume (Jean), « Le temps des expériences. La réception des formes "à l'antique" », dans Guillaume, 2003a, p. 143-176.

Guillaume et Fuhring, 2010
Guillaume (Jean) et Fuhring (Peter), *Jacques Androuet du Cerceau*, Paris, 2010.

Guillouët, 2003a
Guillouët (Jean-Marie), « La sculpture du Val de Loire au xve siècle : une école introuvable ? », *303, arts, recherches, créations*, 75, 2003, p. 250-259.

Guillouët, 2003b
Guillouët (Jean-Marie), *Les Portails de la cathédrale de Nantes. Un grand programme sculpté du xve siècle et son public*, Rennes, 2003.

Guillouët, 2006
Guillouët (Jean-Marie), « La sculpture du xve siècle provenant de l'église du couvent des Carmes à Nantes », *Bulletin monumental*, 164-2, 2006, p. 163-177.

Guillouët, 2009
Guillouët (Jean-Marie), « Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval », *Histoire de l'art*, 64, avril 2009, p. 17-26.

Guillouët, 2012, à paraître
Guillouët (Jean-Marie), « Fouquet's Architectural Knowledge and the Temporality of Gothic Architecture », *Gesta* (soumis).

Guillouët, 2013, à paraître
Guillouët (Jean-Marie), « Le tombeau de François II et Marguerite de Foix », dans *Nantes. La grâce d'une cathédrale*, Strasbourg, à paraître en 2013.

Hammer, 2009
Hammer (Gabriel), *Bernhard von Clairvaux in der Buchmalerei*, Regensburg, 2009.

Hamon, 2008
Hamon (Étienne), *Documents du Minutier central des notaires de Paris. Art et architecture avant 1515*, Paris, 2008.

Hasenohr, 1979
Hasenohr (Geneviève), « Tradition du texte et tradition de l'image : à propos d'un programme d'illustration du Théodolet », dans Cockshaw (Pierre), Garand (Monique-Cécile) et Jodogne (Pierre), éd., *Miscellanea codicologica F. Masai dicata MCMLXIX*, (publications de *Scriptorium*, 8), Gand, 1979, t. 2, p. 451-467.

Hautecœur, 1963
Hautecœur (Louis), *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, 1963.

Heiss, 1890
Heiss (Aloïss), « Jean de Candida, médailleur et diplomate sous Louis XI, Charles VIII et Louis XII », *Revue numismatique*, 3e série, 8, 1890, p. 453-479.

Hénard, 1982
Hénard (Roger), « La Vierge de Mesland », *Vallée de la Cisse : bulletin de la section culturelle du syndicat d'initiative de la vallée de la Cisse*, 6, 1982, p. 27-30.

Herman, 2011
Herman (Nicholas), « Ut certius et melius ipsum depingeret » : observations sur la production et l'activité tardive de Jean Bourdichon », dans Elsig (Frédérc), dir., *Peindre en France à la Renaissance. I. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François Ier*, Milan, 2011, p. 214-231.

Hérold, 1999
Hérold (Michel), « Peintres et peintres sur verre : un partage de l'"invention" ? », dans Hérold (Michel) et Mignot (Claude), dir., *Vitrail et arts graphiques xve-xvie siècles. Les Cahiers de l'École du patrimoine*, 4, 1999, p. 9-11.

Hérold, 2010
Hérold (Michel), dans Exposition, Paris, 2010-2011, p. 151.

Hesbert, 1957
Hesbert (René-Jean), « Les manuscrits liturgiques de l'Église de Rouen », *Bulletin philologique et historique (jusqu'en 1715) du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1955, 1956 et 1957, p. 441-483.

Hill, 1930
Hill (George Francis), *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Londres, 1930.

Hill et Pollard, 1967
Hill (George Francis) et Pollard (Graham), *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art*, Londres, 1967.

Hindman, 1997
Hindman (Sandra), *Heures me fault de Nostre Dame*, catalogue 6, Paris, Chicago, galerie Les Enluminures, 1997.

Hindman, 2011
Hindman (Sandra), *Les Enluminures 1991-2011 [twenty years of activity]*, catalogue 16, Paris, Chicago, 2011.

Hindman et Bergeron-Foote, 2010
Hindman (Sandra) et Bergeron-Foote (Ariane), *France 1500. The Pictorial Arts at the Dawn of the Renaissance*, catalogue 15, Paris, Chicago, galerie Les Enluminures, 2010.

Hochner, 2001
Hochner (Nicole), « Louis XII and the Porcupine : Transformations of a Royal Emblem », *Renaissance Studies*, 15, 2001, p. 17-36.

Hochner, 2006
Hochner (Nicole), *Louis XII : Les dérèglements de l'image royale (1498-1515)*, Seyssel, 2006.

Hochstetler, 1973
Hochstetler (Barbara Sonz), *The Tomb of Louis XII and Anne of Brittany in Saint-Denis*, Ph. D. diss., Johns Hopkins University, Baltimore, 1973.

Hofmann, 2003a
Hofmann (Mara), « Le Maître des missels della Rovere et les ateliers tourangeaux », *Art de l'enluminure*, 6, 2003, p. 34-60.

Hofmann, 2003b
Hofmann (Mara), « L'héritage de Jean Fouquet dans l'œuvre de Jean Poyer », *Dossier de l'art*, 94, 2003, p. 58-71.

Hofmann, 2004
Hofmann (Mara), *Jean Poyer : Das Gesamtwerk*, Turnhout, 2004.

Hofmann, 2007
Hofmann (Mara), « Jean Poyer et Jean Bourdichon : peintres de retables à Tours vers la fin du xve siècle », dans *L'Europe des retables : actes du colloque du Mans (13-16 octobre 2004), vol. I (xve-xvie siècles), Art sacré : cahiers de rencontre avec le patrimoine religieux*, 24, 2007, p. 190-205.

Hourihane, 2007
Hourihane (Colum P.), éd., *Time in the Medieval World: occupations of the Months and Signs of the Zodiac in the Index of Christian Art*, Princeton, 2007 (Index of Christian Art Ressources, 3).

Hoyoux, 1970
Hoyoux (Jean), *Inventaire des manuscrits de la bibliothèque de l'université de Liège*, t. I : *Manuscrits acquis de 1886 à 1960*, Liège, 1970.

Hucher, 1869
Hucher (Eugène), *Catalogue du musée archéologique du Mans*, Le Mans, 1869.

Hucher, [1876]
Hucher (Eugène), *Monuments funéraires, épigraphiques, sigillographiques, etc. de la famille de Bueil*, Paris, [1876].

Hucher, 1895
Hucher (Eugène), *Catalogue du Musée archéologique du Mans comprenant la description des objets entrés dans ce musée depuis l'année 1869 jusqu'à la date du 1er janvier 1895*, Le Mans, 1895.

Hucher, 1872
Hucher (Eugène et Ferdinand), « Sigillographie du Maine. Barons du Maine. Sceaux des sires de Bueil, seigneurs de Saint-Calais », tiré à part des *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe*, Le Mans, novembre 1872.

Jacky, 1992
Jacky (Pierre), « Jean Fouquet ? À propos d'une œuvre inconnue », *Revue du Louvre et des musées de France*, 1992-4, p. 45-48.

Jacob, 2009
Jacob (Marie), *La Représentation de l'Antiquité en France à la fin du xve siècle. Le cas de la production enluminée de l'atelier des Colombe à Bourges (1470-1500)*, thèse Paris X, 2009.

Jacquet-Cavalli, 2005
Jacquet-Cavalli (Gaëlle), « L'exploitation de la forêt de Bréchenay au Moyen Âge », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 51, 2005, p. 101-113.

Jacquiot, 1978
Jacquiot (Josèphe), « Les Briçonnet dans le contexte de l'époque évoqués au moyen des médailles », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 38, 1978, p. 705-720.

Jal, 1872
Jal (Auguste), *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1872.

Jarry, 1972
Jarry (Madeleine), « La collection des tapisseries du château de Langeais », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1972, p. 39-62.

Jestaz, 1988
Jestaz (Bertrand), « Le tombeau de François II de Bretagne à Nantes », *303, arts, recherches, créations*, 18, 1988, p. 46-55.

Johnson, 2007
Johnson (Barbara Jean), *Sacred Kingship and Royal Patronage in the Vie de la Madeleine : Pilgrimage, Politics, Passion Plays and the Life of Louise of Savoy*, Ph. D, Florida State University, 2007.

Joigneau et Louis, 2009
Voir : Sources, Tours, direction départementale de la Culture

Karsallah, 2009
Karsallah (Elsa), *Les Mises au tombeau monumentales du Christ en France (xve-xvie siècles) : enjeux iconographique, funéraire, dévotionnel*, thèse sous la direction de Fabienne Joubert, université de Paris IV, 2009, 2 vol.

Kohler, 1893-1896
Kohler (Charles), *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque Sainte-Geneviève*, Paris, 1893-1896 (Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, Paris, 2).

König, 1984
König (Eberhard), *Das vatikanische Stundenbuch Jean Bourdichons : Cod. Vat. Lat. 3781*, Zurich, 1984.

König, 1990
König (Eberhard), *Leuchtendes Mittelalter II*, Rotthalmünster, 1990 (Antiquariat Heribert Tenschert, Katalog XXV).

Kraus et Kraus, 1986
Kraus (Dorothy) et Kraus (Henry), *Le Monde caché des miséricordes*, Paris, s.d., 1986.

Kren, 1983
Kren (Thomas), éd., *Renaissance Painting in Manuscripts: Treasures from the British Library*, New York, 1983, catalogue d'exposition Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 6 octobre 1983-8 janvier 1984, New York, Pierpont Morgan Library, 20 janvier-29 avril 1984, et Londres, British Library, 25 mai-30 septembre 1984.

Kren, 1997
Kren (Thomas), *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum: Illuminated Manuscripts*, Los Angeles et Londres, 1997.

Kren, 2002
Kren (Thomas), « Seven Illuminated Books of Hours Written by the Parisian Scribe Jean Dubreuil, c. 1475-1485 », dans Muir (Bernard James), éd., *Reading Texts and Images: Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in Honour of Margaret M. Manion*, Exeter, 2002, p. 157-200.

Kren, 2007
Kren (Thomas), dir., *French Illuminated Manuscripts in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, 2007.

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page377

Kren et Evans, 2005
Kren (Thomas) et Evans (Mark), *A Masterpiece reconstructed: The Hours of Louis XII*, Londres, 2005, catalogue d'exposition, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 18 octobre 2005-8 janvier 2006, et Londres, Victoria and Albert Museum, 2 février-1er mai 2006.

La Nicollière, 1859
Nicollière (Stéphane de la), « Description du chapeau ducal, de l'épée de parement, de la nef de table, et d'un grand nombre de bijoux du trésor des ducs de Bretagne d'après des titres originaux et inédits », *Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure*, I, 1859, p. 395-458.

La Nicollière, 1867
« Compte-rendu de la séance du 5 novembre 1867 », par La Nicollière (Stéphane de), *Bulletin de la société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure*, 7, 1867, p. 218.

La Tour, 1894 et 1895
La Tour (Henri de), « Jean de Candida », *Revue numismatique*, 1894, p. 327-354, 461-512 ; 1895, p. 243-273, 417-469.

Labande-Mailfert, 1975
Labande-Mailfert (Yvonne), *Charles VIII et son milieu (1470-1498), la jeunesse au pouvoir*, Paris, 1975.

Labarre, 1976
Voir *Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au XVIe siècle*

Laborde, 1923
Laborde (Alexandre de), *La Mort chevauchant un bœuf : origine de cette illustration de l'office des morts dans certains livres d'heures de la fin du XVe siècle*, Paris, 1923.

Lacaze, 1981
Lacaze (Charlotte), « A Book of Hours attributed to Jean Fouquet, France, circa 1465-75 », De Hamel (Christopher) et Linenthal (Richard Alan), éd., *Fine Books and Book Collecting. Books and Manuscripts acquired from Alan G. Thomas*, Leamington Spa, 1981, p. 24-26.

Lafabrie, 2001
Lafabrie (Michèle), « L'histoire de l'art entre idéologie et muséologie : Paul Vitry et son Michel Colombe (1901) », dans Gaborit, 2001, p. 127-146.

Laffitte, 2001
Laffitte (Marie-Pierre), « Les ducs de Bourbon et leurs livres d'après les inventaires », dans *Le duché de Bourbon, des origines au connétable, actes du colloque des 5 et 6 octobre 2000*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 2001, p. 170-178.

Laffitte, 2007
Laffitte (Marie-Pierre), « Quelques exemples de serpentes anciennes dans les manuscrits à peintures », dans Hofmann (Mara) et Zöhl (Caroline), dir., *Quand la peinture était dans les livres, mélanges en l'honneur de François Avril…*, Paris, Turnhout, 2007, p. 139-144.

Lafond, 1958
Lafond (Jean), « De 1380 à 1500 », dans *Le Vitrail français*, Paris, 1958, p. 179-212.

Lalou et Rabel, 1997
Lalou (Élisabeth) et Rabel (Claudia), dir., « *Dedens mon livre de pensee*». *De Grégoire de Tours à Charles d'Orléans. Une histoire du livre médiéval en région Centre*, Paris, 1997.

Lambron de Lignim, 1847
[Lambron de Lignim (Henri)], « Recherches historiques sur l'origine et les ouvrages de Michel Colombe, tailleur d'ymaiges du roi », *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 3, 1847, p. 261-282.

Langlois, 1910 et 1974
Langlois (Ernest), *Les Manuscrits du* Roman de la Rose. *Description et classement*, Paris, 1910, et réimpression, Genève, 1974.

Lauer, 1939
Lauer (Philippe), *Catalogue des manuscrits latins, Bibliothèque nationale*, t. I, *nos 1-1438*, Paris, 1939.

Laurencin, 1995
Laurencin (Michel), « Le couvent de Jésus-Maria et les Minimes du Plessis-lès-Tours depuis la fin du XVe siècle », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 44, 1995, p. 449-465.

Lavoye, 1950
Lavoye (Madeleine), *Le Livre illustré à travers les siècles. Le XVe siècle*. Catalogue de l'exposition organisée par l'Union liégeoise du livre et de l'estampe (28 novembre-15 décembre 1950), Liège, 1950.

Le Bœuf, 1990
Le Bœuf (François), *Les « Saints de Solesmes » Sarthe*, Paris, 1990.

Lecoq, 1987
Lecoq (Anne-Marie), *François Ier imaginaire*, Paris, 1987.

Leduc-Gueye, 2007
Leduc-Gueye (Christine), *D'intimité, d'éternité : la peinture monumentale en Anjou au temps du roi René*, Angers, 2007.

Lefranc et Boulenger, 1905
Lefranc (Abel) et Boulenger (Jacques), éd., *Comptes de Louise de Savoie (1515, 1522) et de Marguerite d'Angoulême (1512, 1517, 1524, 1529, 1539)*, Paris, 1905.

Lelong, 1995
Lelong (Charles), « Aperçus sur les restaurations successives de la statuaire monumentale de la cathédrale de Tours », *Bulletin de la société archéologique de Touraine*, 44, 1995, p. 439-448.

Léonelli, 2002
Léonelli (Marie-Claude), *Antoine Ronzen : un peintre du début du VIe siècle à la basilique de Saint-Maximin et en Provence*, Aix-en-Provence, 2002.

Léonelli, 2009
Léonelli (Marie-Claude), « Les Heures de René d'Anjou », dans Gautier (Marc-Édouard) dir., *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres*, Angers, Paris, 2009, p. 260-264.

Lepleigney, 1541
Lepleigney (Thibault), *La Décoration du pays et duché de Touraine*, 1541 (rééd. par Golicyn [Augustin], Tours, 1861).

Leproux, 2000
Leproux (Guy-Michel), « Guillaume Chaleveau, le tombeau des Poncher et l'autel de Tristan de Salazar à la cathédrale de Sens », *Cahiers de la Rotonde*, 22, 2000, p. 61-70.

Leproux, 2001
Leproux (Guy-Michel), *La Peinture à Paris sous le règne de François Ier*, Paris, 2001.

Lequain, 2007
Lequain (Élodie), « Anne de France et les livres : la tradition et le pouvoir », dans Wilson-Chevalier (Kathleen), dir., *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne, 2007, p. 155-168.

Leroquais, 1924
Leroquais (Victor), *Les Sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris, 1924.

Leroquais, 1927-1943
Leroquais (Victor), *Les Livres d'heures de la Bibliothèque nationale*, Mâcon, 1927-1943, 4 vol.

Leroquais, 1935
Leroquais (Victor), *Un livre d'heures manuscrit à l'usage de Mâcon (collection Siraudin)*, Mâcon, 1935.

Leroquais, 1937
Leroquais (Victor), *Les Pontificaux des bibliothèques publiques de France*, Paris, 1937, 4 vol.

Lesueur, 1947
Lesueur (Frédéric), *Blois, Chambord et les châteaux du Blésois*, 1947.

Lesueur, 1969
Lesueur (Frédéric), *Les Églises du Loir-et-Cher*, Paris, 1969.

Lesueur, 1937
Lesueur (Pierre), « Remarques sur Jérôme Pacherot et sur le château de Gaillon » *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1937, p. 67-87.

Leveel, 1971
Leveel (Pierre), *Le Prieuré de Saint-Côme en l'Isle près Tours* (supplément au *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*), Tours, 1971.

Leveel, 2001
Leveel (Pierre), « L'ancien faubourg Saint-Étienne de Tours et la maison de Michel Colombe », dans Gaborit, 2001, p. 27-35.

Levi d'Ancona, 1959
Levi d'Ancona (Mirella), « Le Maître des missels della Rovere : rapport entre la France et l'Italie vers la fin du XVe et le début du XVIe siècle », dans *Actes du XIXe congrès international d'histoire de l'art. Relations artistiques entre la France et les autres pays depuis le haut Moyen Âge jusqu'à la fin du XIXe siècle, Paris, 8-12 septembre 1958*, Paris, 1959, p. 256-263, ill. 67-69.

Lièvre et Molinier, 1894
Lièvre (Auguste-François) et Molinier (Auguste), *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France : Départements, Poitiers, Valenciennes*, Paris, 1894 (Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, départements, 25).

Limousin, 1954
Limousin (Raymond), *Jean Bourdichon, peintre et enlumineur, son atelier et son école*, Lyon, 1954.

Lisle du Dreneuc, 1903
Lisle du Dreneuc (Pitre de), *Catalogue du musée archéologique de Nantes*, 3e édition, Nantes, 1903.

Lombardi, 1983
Lombardi (Sandro), *Jean Fouquet*, Florence, 1983.

Lorentz, 1999
Lorentz (Philippe), « Quand les peintres de retables réalisaient des verrières : peintres et peintres verriers à Paris au XVe siècle», dans Hérold (Michel) et Mignot (Claude), dir., *Vitrail et arts graphiques XVe-XVIe siècles. Les Cahiers de l'École du patrimoine*, 4, 1999, p. 27-39.

Lorentz, 2007
Lorentz (Philippe), « Les "maîtres" anonymes : des noms provisoires faits pour durer », *Perspective, la revue de l'INHA*, 2007-1, p. 129-207.

Lossky, 1964
Lossky (Boris), « Musées de Tours et de Touraine, Nouvelles acquisitions », *Revue du Louvre*, 1964, 4-5, p. 193, et fig. 1 p. 191, n° 1.

Maan, 1667
Maan (Jean), *Sancta et Metropolitana Ecclesiae Turonensis*, Tours, 1667.

Mabire la Caille, 1981
Mabire La Caille (Claire), « Évolution des enclos conventuels mendiants à Tours (XIIIe-XVIIIe siècle) », dans *Recherches sur Tours*, I, 1981. p. 13-72.

Mabire La Caille, 1988
Mabire La Caille (Claire), *Évolution topographique de la cité de Tours des origines jusqu'au XVIIIe siècle*, thèse de doctorat, université Paris-I, 1988, 2 vol.

MacGibbon, 1933
MacGibbon (David), *Jean Bourdichon: A Court Painter of the Fifteenth Century*, Glasgow, 1933.

Mâle, 1902
Mâle (Émile), « Trois œuvres nouvelles de Jean Bourdichon, peintre de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier », *Gazette des beaux-arts*, Paris, 27 (3e période), 1902, p. 185-203.

Mâle, 1904
Mâle (Émile), « Jean Bourdichon et son atelier », *Gazette des beaux-arts*, 32 (3e période), décembre 1904, p. 441-457.

Mâle, 1908
Mâle (Émile), *L'Art religieux en France à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1908.

Mâle, 1946
Mâle (Émile), *Jean Bourdichon. Les Heures d'Anne de Bretagne*, Paris, 1946.

Manion et Vine, 1984
Manion (Magaret M.) et Vine (Vera F.), *Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts in Australian Collections*, Melbourne, 1984.

Marquet de Vasselot, 1903
Marquet de Vasselot (Jean-Joseph), « La collection de Madame la marquise Arconati-Visconti », *Les Arts*, 19, juillet 1903, p. 18-32 et 20, août 1903, p. 2-14.

Marquet de Vasselot, 1921
Marquet de Vasselot (Jean-Joseph), *Les Émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première moitié du XVIe siècle. Étude sur Nardon Pénicaud et ses contemporains*, Paris, 1921.

Marrow, 1985
Marrow (James H.), « Miniatures inédites de Jean Fouquet : les Heures de Simon de Varie », *Revue de l'art*, 67, 1985, p. 7-32.

Marrow, 2005
Marrow (James H.), *The Splendor of the Word: Medieval and Renaissance Manuscripts at the New York Public Library*, Londres, 2005.

Marrow et Avril, 1994
Marrow (James H.) et Avril (François), *The Hours of Simon de Varie*, Malibu-La Haye, 1994.

Martène et Durand, 1717
Martène (Edmond) et Durand (Ursin), *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur…*, Paris, 1717.

Martin, 2004
Martin (François-René), « La gloire des primitifs français (1904-1945) », dans Thiébaut, Lorentz et Martin, 2004, p. 59-74.

Martin, 1885-1899
Martin (Henry), *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1885-1899, 8 vol.

Martin, 1906
Martin (Henry), *Les Miniaturistes français*, Paris, 1906.

Martin et Lauer, 1929
Martin (Henry) et Lauer (Philippe), *Les Principaux Manuscrits à peintures de la bibliothèque de l'Arsenal à Paris*, Paris, 1929.

Maulde, 1885
Maulde (René de), *Procédures politiques du règne de Louis XII*, Paris, 1885 (collection de documents inédits sur l'histoire de France).

Mazerolle, 1902-1904
Mazerolle (Fernand), *Les Médailleurs français du XVe au milieu du XVIIe siècle*, Paris, 1902-1904, 3 vol.

Mély, 1913
Mély (Ferdinand de), *Les Primitifs et leurs signatures. I. Les miniaturistes*, Paris, 1913.

Michaud, 1996
Michaud (Éric), « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art. Une anthologie », *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 586, « Stratégies de l'histoire de l'art », mars 1996, p. 163-187.

Michel, 1911
Michel (André), « La sculpture en France de Louis XI à la fin des Valois », dans Michel (André), dir., *Histoire de l'art*, t. IV-2, Paris, 1911, p. 573-678.

Milano et Orth, 1998
Milano (Ernesto) et Orth (Myra D.), *Das Blumengebetbuch der Renée de France. Biblioteca Estense Universitaria, MS Lat. 614 = α U.2.28*, Lucerne, 1998.

Millar, 1933
Millar (Eric George), *Souvenir de l'exposition de manuscrits français à peintures organisée à la Grenville Library, British Museum, en janvier-mars 1932. Etude concernant les 65 manuscrits exposés*, Mâcon, 1933.

Millet et Rabel, 2011
Millet (Hélène) et Rabel (Claudia), *La Vierge au manteau du Puy-en-Velay : un chef-d'œuvre du gothique international (vers 1400-1410)*, Lyon, 2011.

Monnier, 1858
Monnier (Désiré), *Annuaire du département du Jura pour l'année 1858*, Lons-le-Saunier, 1858.

Monot, 1907
Monot, (Émile), trad., *La Franche-Comté au milieu du XVIe siècle ou Description de la Haute-Bourgogne... par Gilbert Cousin de Nozeroy (1552 et 1562)*, Lons-le-Saunier, 1907 (publications de la Société d'émulation du Jura).

Montaiglon, 1875-1876
Montaiglon (Anatole de), « La sculpture française à la Renaissance : la famille des Juste en France », *Gazette des beaux-arts*, 12 (2e période), 1875, p. 385-404 et 515-526 ; 13 (2e période), 1876-1, p. 552-567 et 657-670 et « La famille des Juste : nouveaux documents communiqués par M. Gaetano Milanesi », *Gazette des beaux-arts*, 14 (2e période), 1876-2, p. 360-368.

Moussé, [1915]
Moussé (Henri), *Le Culte de Notre-Dame en Touraine*, Tours, 1915.

Mróz, 1991
Mróz (Hélène), *Trésors de l'écrit. Dix ans d'enrichissement du patrimoine écrit*, Plessis-Robinson, 1991.

Muratova, 2000
Muratova (Xenia), « The Tomb of Bishop Thomas James in the Cathedral of Dol: A Monument of the Early Italian Renaissance in Gothic Brittany », dans Mitchell (John) et Moran (Matthew), dir., *England and the Continent in the Middle Ages: Studies in Memory of Andrew Martindale*, Stamford, 2000, p. 349-364.

Mussat, 1954
Mussat (André), « Michel Colombe, l'art de la Loire et la Bretagne », *Annales de Bretagne*, 1954, p. 54-63.

Mussat, 1963
Mussat (André), *Le Style gothique de l'Ouest*, Paris, 1963.

Nash, 1996
Nash (Susie), « Master of the della Rovere Missals », dans Turner (Jane), dir., *The Dictionary of Art*, t. 20, Londres, 1996, p. 657-658.

Nash, 2002
Nash (Susie), « Le livre d'heures de Jacques II de Chastillon », *Art de l'enluminure*, 2, 2002.

Nash, 2011
Nash (Susie), dir., *Late Medieval Panel Paintings. Methods, Materials, Meanings*, catalogue d'exposition, Sam Fogg, 4 novembre 2011-27 janvier 2012, Londres, 2011.

Nash et Herman, 2011
Nash (Susie) et Herman (Nicholas), notice 17, « Jean Bourdichon: The Virgin in Prayer », dans Nash, 2011, p. 226-233.

Notice des dessins..., 1927
Notice des dessins, enluminures, manuscrits d'art français du XIIe au XVIIIe siècle tirés de la donation Jean Masson, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1927.

Oger, 2007
Oger (Danielle), « Nouvelles acquisitions, Tours, musée des Beaux-Arts », *Revue du Louvre*, 2007-1, p. 76.

Oger, 2010
Oger (Danielle), « L'art à Tours entre Moyen Âge et Renaissance : une nouvelle salle », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2010-1, p. 6-8.

Olivar, 1969
Olivar (Alexandre), *Els manuscrits litúrgics de la biblioteca de Montserrat*, Montserrat, 1969.

Omont, 1906
Omont (Henri), *Heures d'Anne de Bretagne*, Paris, s.d. [1906].

Omont, 1907
Omont, (Henri), communication, *Académie des inscriptions et belles-lettres, comptes rendus des séances de l'année 1907*, 1907, p. 312.

Orth, 1988
Orth (Myra Dickman), « French Renaissance Manuscripts: the 1520s Hours Workshop and the Master of the Getty Epistles », *J. Paul Getty Museum Journal*, 16, 1988, p. 33-60.

Ottosen, 1993
Ottosen (Knud), *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*, Aarhus, 1993.

Oury, 1911
Oury (Antoine), « Le couvent des Carmes à Tours », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 18, 1911, p. 311-332.

Pächt, 1961
Pächt (Otto), « The "Avignon Diptych" and Its Eastern Ancestry », *De artibus opuscula XL: essays in Honor of Erwin Panofsky*, vol. 1, New York, 1961, p. 402-421.

Pajot, 1938-1941
Pajot (Solange), « La sculpture en Berry à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance », *Mémoires de la Société des antiquaires du Centre*, 48, 1938-1941, p. 69-190.

Palacios, 2003
Palacios (José Carlos), *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, 2003.

Palustre, 1871
Palustre (Léon), *Catalogue du musée de la Société archéologique de Touraine*, Tours, 1871.

Palustre, 1891
Palustre (Léon), *Album de l'exposition rétrospective de Tours (1890), publié sous les auspices de la Société archéologique de Touraine*, Tours, 1891.

Palustre, 1892
Palustre (Léon), *L'Architecture de la Renaissance*, Paris, 1892.

Parenteau, 1869
Parenteau (Fortuné), *Catalogue du musée départemental d'archéologie de Nantes et de la Loire-Inférieure*, Nantes, 1869.

Paris, 1838-1848
Paris (Paulin), *Les Manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi, leur histoire et celle des textes allemands, anglois, hollandois, italiens, espagnols de la même collection*, Paris, 1838-1848, 8 vol.

Paris, École des beaux-arts, 1927
Notice des dessins, enluminures, manuscrits d'art français du XIIe au XVIIIe siècle tirés de la donation Jean Masson, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1927.

Paris, musée du Louvre, 1917
Musée national du Louvre. Catalogue de la collection Arconati-Visconti, Paris, 1917.

Parrocel, 1862
Parrocel (Étienne), *Annales de la peinture. Ouvrage contenant l'histoire des écoles d'Avignon, d'Aix et de Marseille...*, Paris, Marseille, 1862.

Passini, 2012
Passini (Michela), *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, 2012 (sous presse).

Patrimoine des bibliothèques de France, Centre-Limousin, vol. 10, Paris, 1995.

Payan, 2006
Payan (Paul), *Joseph : une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2006.

Pelicier, 1898-1905
Pelicier (Paul), *Lettres de Charles VIII roi de France*, Paris, 1898-1905, 5 vol.

Peltre et Lorentz, 2007
Peltre (Christine) et Lorentz (Philippe), dir., *La Notion d'« école ». Textes issus de deux journées d'étude organisées par l'Équipe d'accueil de la Faculté des sciences historiques de l'université Marc-Bloch, 12-13 décembre 2003, Palais universitaire de Strasbourg*, Strasbourg, 2007.

Perls, 1940
Perls (Klaus G.), *Jean Fouquet. Complete Works*, Londres, Paris, New York, 1940.
Perls (Klaus G.), *Jean Fouquet*, Paris, 1940.

Philippon, 1941-1943
Philippon (Albert), « La liquidation de la chartreuse du Liget par la Révolution », *Bulletin trimestriel de la Société archéologique de Touraine*, 28, 1941-1943, p. 100-128.

Pfisterer, 2008
Pfisterer (Ulrich), *Lysippus und seine Freunde : Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin, 2008.

Piercy, 1997
Piercy (Philippe), *La France. Le fait régional*, Paris, 1997.

Plailly, 1843
Plailly, « Le prieuré de Saint-Côme », *Mémoires de la société archéologique de Touraine*, 2, 1843, p. 23-26.

Plummer et Clark, 1982
Plummer (John) et Clark (Gregory Thomas) dir., *The Last Flowering. French Painting in Manuscripts, 1420-1530 from American Collections*, catalogue d'exposition, The Pierpont Morgan Library, 18 novembre 1982-30 janvier 1983, New York et Londres, 1982.

Polain, 1926
Polain (Louis-Marie), *Marques des imprimeurs et libraires en France au XVe siècle*, Paris, 1926.

Pollard, 1967
Voir Hill et Pollard, 1967

Pope-Hennessy, 1965
Pope-Hennessy (John), *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection: reliefs, plaquettes, statuettes, ustensils and mortars*, Londres, 1965.

Porcher, 1921
Porcher (Jean), « Jean de Candida et le cardinal de Saint-Denis », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 39, 1921, p. 319-326.

Porcher, 1955
Porcher (Jean), *Les Manuscrits à peintures en France du XIIIe au XVIe siècle*, Paris, 1955.

Porcher, 1959
Porcher (Jean), *L'Enluminure française*, Paris, 1959.

Port, 1881
Port (Célestin), *Les Artistes angevins : peintres, sculpteurs, maîtres d'œuvre, architectes, graveurs, musiciens, d'après les archives angevines*, Angers, 1881.

Pradel, 1948-1949
Pradel (Pierre), « Une sculpture de l'école de Michel Colombe », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1948-1949, p. 66.

Pradel, 1949
Pradel (Pierre), « Deux bustes tourangeaux du XVIe siècle », *Musées de France, supplément*, 1949, p. 2-6.

Pradel, 1953
Pradel (Pierre), *Michel Colombe, le dernier imagier gothique*, Paris, 1953.

Prigent, 1991-1992
Prigent (Christiane), « La statuaire bretonne aux XIVe et XVe siècles », dans *La Bretagne au temps des Ducs. 1491-1991*, catalogue d'exposition, abbaye de Daoulas, 15 juin 1991-6 octobre 1991 ; Nantes, musée Dobrée, 6 novembre 1991-9 février 1992, p. 132-141.

Quazza, 1990
Quazza (Ada), « La Committenza di Domenico Della Rovere nella Roma di Sisto IV », dans Romano (Giovanni), dir., *Domenico della Rovere e il duomo nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, Turin, 1990, p. 13-40, pl. 3-13.

Quazza, 2001
Quazza (Ada), « Maestro del Teofilatto vaticano, Jacopo Ravaldi ? », dans Exposition, Madrid, 2001, p. 534-539.

Quazza et Pettenati, 1985
Quazza (Ada) et Pettenati (Silvana), « La Biblioteca del cardinale Domenico della Rovere : I codici miniati di Torino », dans Sesti (Emmanuela), éd., *La Miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento, Atti del II congresso di storia della miniatura italiana, Cortona, 1982*, Florence, 1985, p. 655-700.

Quincarlet, 1885
Quincarlet (Édouard), « Excursion de la Société archéologique à Candes, Montsoreau et Fontevrault le 11 mai 1885 », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 6, 1883, 1884, 1885, p. 433-480.

Randall, Clarkson et Krochalis, 1992
Randall (Lilian M. C.), Clarkson (Christopher) et Krochalis (Jeanne), *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery. Vol. II: France, 1420-1540*, Baltimore, 1992.

Rapin, 2003
Rapin (Thomas), « La cathédrale de Tours. La façade. Les campagnes du xve siècle et le programme iconographique du portail central », *Congrès archéologique de France, 155e session (1997-Touraine)*, Paris, 2003, p. 301-315.

Rapin et Noblet, 2001
Rapin (Thomas) et Noblet (Julien), « L'évolution de la façade de la cathédrale de Tours (xiie-xvie siècle) », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 47, 2001, p. 67-77.

Rapin et Noblet, 2002
Rapin (Thomas) et Noblet (Julien), « Le cloître de la Psalette », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 48, 2002, p. 89-104.

Raulin, 1936
Raulin (Yves de), « Jean Fouquet, peintre de l'archevêque Jean de Bernard », *Gazette des beaux-arts*, 15 (6e période), 1936-1, p. 321-344.

Raulin, 1940
Raulin (Yves de), *La Tradition ancestrale de la famille de Bernard au xve siècle sur sa descendance de saint Lidoire, second évêque de Tours,* Laval, 1940.

Réau, 1939
Réau (Louis), *La Peinture française du xive au xvie siècle*, Paris, 1939.

Réau, 1993
Réau (Marie-Thérèse), « Le décor et le mobilier des édifices religieux avant la Révolution », dans Droguet et Réau, 1993, p. 19-85.

Reinach, 1908 et 1913
Reinach (Salomon), « Un manuscrit dérobé à la bibliothèque municipale de Saint-Germain », *Revue archéologique*, 1 (4e série, t. XI), 1908, p. 75-76, et 7 (4e série, t. XXII), 1913, p. 136.

Renouard, 1965
Renouard (Philippe), *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondeurs de caractères et correcteurs d'imprimerie, depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du xvie siècle*, Paris, 1965.

Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au xvie siècle, Baden-Baden, 1968-1990
Rouen par Aquilon (Pierre), fascicule 14, 1973.
Tours par Labarre (Albert), fascicule 23, 1976.
Angers par Arnoult (Jean-Marie), fascicule 26, 1977.

Revue de la Bibliothèque nationale de France
Revue de la Bibliothèque nationale de France, 39, 1991, p. 69.

Reynaud, 1977
Reynaud (Nicole) « Georges Trubert, enlumineur du roi René et de René II de Lorraine », *Revue de l'art*, 35, 1977, p. 41-63.

Reynaud, 1981
Reynaud (Nicole), *Jean Fouquet*, Paris, 1981 (coll. « Les dossiers du département des Peintures », 22).

Reynaud, 1998
Reynaud (Nicole), « An Unknown Manuscript Made for Philip the Good », dans Brown (Michelle Patricia) et McKendrick (Scot), éd., *Illuminating the Book Makers and Interpreters. Essays in Honour of Janet Backhouse*, Londres et Toronto, 1998, p. 92-100.

Reynaud, 2006
Reynaud (Nicole), *Jean Fouquet : les heures d'Étienne Chevalier*, Dijon, 2006.

Ribault, 2001
Ribault (Jean-Yves), « Les Colombe, une famille d'artistes à Bourges au xve siècle », dans Gaborit, 2001, p. 13-26.

Ricci, 1935-1940
Ricci (Seymour de), *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, New York, 1935-1940, 3 vol.

Richard, 1982
Richard (Hélène), « Les livres d'heures imprimés poitevins conservés à la bibliothèque municipale de Poitiers », *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 4e série, 16, 1981-1982, p. 343-348.

Ring, 1949
Ring (Grete), *La Peinture française du xve siècle*, Londres, 1949.

Ringbom, 1962
Ringbom (Sixten), « Maria in Sole and the Virgin of the Rosary », *Journal of the Warbourg and Courtauld Institute,* XXV, 1962, p. 326-330.

Ringbom, 1965
Ringbom (Sixten), *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting*, Abo, 1965, (rééd. 1984).

Roche, 2006
Roche (Hélène), *Étude du manuscrit 2042 de la bibliothèque municipale de Tours : Les Heures Rochereau*, Master II, université François-Rabelais, Tours, 2006.

Rolland, 1990
Rolland (Olivier), *Restauration d'une Vierge à l'Enfant en tuffeau polychrome*, mémoire de fin d'étude de l'École régionale des beaux-arts de Tours (présenté le 27 avril 1989), Tours, 1990.

Rondot et La Tour, 1904
Rondot (Natalis) et La Tour (Henri de), *Les Médailleurs et graveurs de monnaies, jetons et médailles en France*, Paris, 1904.

Rosenthal, 1989
Rosenthal (Jane E.), *The Vatican Book of Hours from the Circle of Jean Bourdichon, Cod. Lat. Vat. 3781*, New York, 1989.

Roulliet, 1884
Roulliet (Antony), *Michel Colombe et son œuvre* (extrait des *Annales de la Société d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres du département d'Indre-et-Loire*), Tours, 1884.

Rouse et Rouse, 2000
Rouse (Richard H.) et Rouse (Mary A.), *Manuscripts and their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200-1500*, Turnhout, 2000, 2 vol.

Rudy, 2010
Rudy (Kathryn Margaret), « Dirty Books: Quantifying Patterns of Use in Medieval Manuscripts Using a Densitometer », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 2, 1-2, été 2010, www.jhna.org

Sainrat, 1983
Sainrat (Jean-Guy), « Inventaire archéologique en Gâtine tourangelle : présentation d'un manuscrit de l'abbé Blaive », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 40, 1983, p. 623-627.

Salet, 1949
Salet (Francis), *La Cathédrale de Tours*, Paris, 1949.

Samaran et Marichal, 1959-1985 [1959]
Samaran (Charles) et Marichal (Robert), *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste*, t. I : *Musée Condé et bibliothèques parisiennes,* Paris, 1959.

Samaran et Marichal, 1959-1985 [1974]
Samaran (Charles), et Marichal (Robert), *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste*, t. III, *Bibliothèque nationale, fonds latin N°s 8001 à 18613*, Paris, 1974, 2 vol.

Saxl et Meier, 1953
Saxl (Fritz) et Meier (Hans), *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, Bober (Harry), éd., III: *Handschriften in englischen Bibliotheken*, Londres, 1953.

Schaefer, 1971
Schaefer (Claude), *Recherches sur l'iconologie et la stylistique de l'art de Jean Fouquet*, Lille, 1971, 3 vol.

Schaefer, 1994
Schaefer (Claude), *Fouquet. An der Schwelle der Renaissance*, Dresde-Bâle, 1994.

Schmutz, 2008-2010
Schmutz (Daniel), « Giovanni Candida – un médailleur italien à la cour de Charles le Téméraire », dans *Splendeurs de la cour de Bourgogne : Charles le Téméraire (1433-1477)*, catalogue d'exposition, Berne (Musée historique) – Bruges (Bruggemuseum et Groeningemuseum) – Vienne (Kunsthistorisches Museum), 2008-2010, p. 224-229.

Shachar, 1974
Shachar (Isaiah), *The* Judensau*: A Medieval anti-Jewish Motif and its History*, Londres, 1974 (Warburg Institute Surveys, 5).

Sigros, 1964
Sigros (Hubert), « Église de Jarzé », dans *Congrès archéologique de France, 122e session, Anjou, 1964*, Paris, 1964, p. 230-251.

Stein, 1928
Stein (Henri), « Nouveaux documents sur Jean de Candida, diplomate », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 89, 1928, p. 235-239.

Stelmes, 2006
Stelmes (Anne), *Le Livre d'heures Wittert 27 : un objet de dévotion*, mémoire de licence, histoire de l'art et archéologie, université de Liège, 2006.

Stelmes, 2009
Stelmes (Anne), « L'enluminure autour de Jean Bourdichon. De nouvelles perspectives à travers l'étude d'une œuvre d'atelier : le livre d'heures Wittert 27, université de Liège », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 55, 2009, p. 109-116.

Sterling, 1938
Sterling (Charles), *La Peinture française. Les primitifs*, Paris, 1938.

Sterling, 1941
Sterling (Charles, sous le pseudonyme de Charles Jacques), *Les Peintres du Moyen Âge*, Paris, 1941.

Sterling, 1975
Sterling (Charles), *The Master of Claude, Queen of France: A New Defined Miniaturist*, New York, 1975.

Sterling, 1987-1990
Sterling (Charles), *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, Paris, 1987-1990, 2 vol.

Steyert, 1880-1881
Steyert (André), « Jehan Bourdichon. Prix et quittance du livre d'heures d'Anne de Bretagne. 14 mars 1508 », *Nouvelles Archives de l'art français*, 2e série, 2, 1880-1881, p. 1-11.

Stratford, 2002
Stratford (Jenny), « Un livre d'heures inconnu et le rayonnement de Fouquet », *Revue de l'art*, 135, 2002, p. 93-105.

Swarzenski et Schilling, 1929
Swarzenski (Georg) et Schilling (Rosy), *Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Bestiz*, Francfort-sur-le-Main, 1929.

Tabbagh, 2009
Tabbagh (Vincent), *Fasti ecclesiae gallicanae*, n° 11, *Diocèse de Sens*, Turnhout, 2009.

Tenschert et Nettekoven, 2003
Tenschert (Heribert) et Nettekoven (Ina), éd., *Horae B.M.V. : 158 Stundenbuchdrucke der Sammlung Bibermühle 1490-1550*, Ramsen, 2003, 3 vol.

Thaumas de la Thaumassière, 1689
Thaumas de la Thaumassière (Gaspard), *Histoire de Berry*, Bourges, 1689 (nouvelle édition : *Histoire de Berry précédée d'une notice sur la vie de l'auteur*, Bourges, 1865-1915, 5 vol).

Thépaut, 1994
Thépaut (Corinne), notice dans *Blois, un amphithéâtre sur la Loire*, Paris et Blois, 1994, p. 119.

Thiébaut, 1999
Thiébaut (Dominique) « La peinture de chevalet », dans Prigent (Christiane), dir., *Art et société en France au xve siècle*, Paris, 1999, p. 315-341.

Thiébaut, 2001
Thiébaut (Dominique), « De 1435 à 1500 : la suprématie des peintres », dans Rosenberg (Pierre), dir., *La Peinture française*, Paris, 2001, t. I, p. 105-167.

Thiébaut, 2004
Thiébaut (Dominique), « Jean Poyer », dans Thiébaut, Lorentz et Martin, 2004, p. 162-172.

Thiébaut, 2008
Thiébaut (Dominique), « Trésors nationaux et œuvres d'intérêt patrimonial majeur », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2008-2, p. 28-29.

Thiébaut, Lorentz et Martin, 2004
Thiébaut (Dominique), Lorentz (Philippe) et Martin (François-René), *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, Paris, 2004, catalogue d'exposition, musée du Louvre, 27 février-14 mai 2004, Paris, 2004.

Thomas, 1993
Thomas (Évelyne), « Les logis royaux d'Amboise », *Revue de l'art*, 100, 1993, p. 44-57.

Thomas-Dagnas, 1998
Thomas-Dagnas (Évelyne), *Le Système ornemental de la première Renaissance*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Guillaume, Tours, CESR, 1998.

Thomas, 2003
Thomas (Évelyne), « L'originalité des rinceaux français », dans Guillaume, 2003-1, p. 177-186.

Thomas, 2012, à paraître
Thomas (Évelyne), *Vocabulaire illustré de l'ornement*, Paris, 2012, à paraître.

Tixier, 2011, à paraître
Tixier (Frédéric), « Des orfèvres... aux pelletiers : prolégomènes à l'étude du commerce de luxe à Nantes à la fin du Moyen Âge », dans Faucherre (Nicolas), Guillouët (Jean-Marie), dir., *Nantes flamboyante (1380-1530)*, Actes du colloque international, Société archéologique et historique de Nantes, université de Nantes, Institut national d'histoire de l'art, 24-26 novembre 2011, à paraître.

Toulier, 1988
Toulier (Bernard), « La maison à pans de bois aux xve et xvie siècles dans quelques villes du Val de Loire et du Berry », dans Biget (Jean-Louis), Boissière (Jean) et Hervé (Jean-Claude), dir., *Le Bois et la Ville du Moyen Âge au xxe siècle*, colloque de Saint-Cloud, 18-19 novembre 1988, Fontenay et Saint-Cloud, 1991, p. 203-222.

Tournadre, 2000
Tournadre (Franck), « Les vestiges cisterciens dans le diocèse de Tours. Les abbayes de Beaugerais et de Fontaines-les-Blanches », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 46, 2000, p. 225-251.

Tourneur, 1919
Tourneur (Victor), *Jehan de Candida, diplomate et médailleur au service de la maison de Bourgogne, 1472-1480*, Bruxelles, 1919.

Troupeau, 2002
Troupeau (Gérard), « Deux descriptions de l'abbaye de Fontaines-les-Blanches au XVIIIe siècle », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 48, 2002, p. 131-136.

Turner, 2005
Turner (Nancy), « The Manuscript Painting Techniques of Jean Bourdichon », dans Kren et Evans, 2005, p. 63-79.

Vacquet, 2007
Vacquet (Étienne), « Pour un corpus des tapisseries tourangelles réalisées sous François Ier », *Revue de l'art*, 157, 2007-3, p. 23-33.

Veillon, 1996
Veillon (Marie), « Influences de l'Antiquité romaine sur les médailles des rois de France (1450-1589) », *The Medal*, 29, 1996, p. 30-38.

Vellet, 2004
Vellet (Christophe), « De curieuses armoiries : la médaille au portrait de Thomas Bohier, général des finances de Normandie (1503) », *Cahiers numismatiques*, 159, mars 2004, p. 51-57.

Verdier, 1967
Verdier (Philippe), *The Walters Art Gallery. Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*, Baltimore, 1967.

Vergnet-Ruiz, 1959
Vergnet-Ruiz (Jean), *Les Musées de France*, Paris, s.d. [1959].

Verlet-Réaubourg, 1977
Verlet-Réaubourg (Nicole), *Les Orfèvres du ressort de la Monnaie de Bourges*, Genève, 1977.

Villela-Petit, 2003
Villela-Petit (Inès), *Le Bréviaire de Châteauroux*, Paris, 2003.

Vitry, 1898
Vitry (Paul), « La Vierge de Mesland et la Vierge d'Écouen », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 11, 1898, p. 453-454.

Vitry, 1900
Vitry (Paul), « [Communication à la séance du 14 mars] », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1900, p. 120-125.

Vitry, 1901
Vitry, (Paul) *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901.

Vitry, 1904a
Vitry (Paul), « Quelques bois sculptés de l'école tourangelle au XVe siècle », *Gazette des beaux-arts*, 31 (3e période), 1904-1, p. 107-118.

Vitry, 1904b
Vitry (Paul), « La sculpture à l'exposition des primitifs français », *Gazette des beaux-arts*, 32 (3e période), 1904-2, p. 149-166.

Vitry, 1911
Vitry (Paul), *Le Musée de Tours. Peintures, dessins, sculptures, meubles, etc. Introduction et catalogue*, Paris, 1911.

Vitry, 1924
Vitry (Paul), *Tours et les châteaux de Touraine*, Paris, 1924.

Vitry, 1929
Vitry (Paul), « Une statuette française du XVIe siècle », *Bulletin des musées de France*, 1929, p. 50-51.

Vitry, 1935
Vitry (Paul), « Les études sur la Renaissance en France de 1834 à 1934 », dans *Congrès archéologique de France, 97e session tenue à Paris en 1934*, Paris, 1935, t. II, p. 259-271.

Vitry et Brière, 1911
Vitry (Paul) et Brière (Gaston), *Documents de sculpture française. Renaissance*, Paris, 1911.

Vivier, 1926
Vivier (Robert), *La Touraine artistique*, Tours, 1926.

Voelkle et Wieck, 1992
Voelkle (William M.) et Wieck (Roger S.), *The Bernard H. Breslauer Collection of Manuscript Illuminations*, New York, 1992 (catalogue de l'exposition, New York, 1992-1993).

Waldman, 2000
Waldman (Louis A.), « The Modern Lysippus: A Roman Quattrocento Medalist in Context », dans Scher (Stephen K.), éd., *Perspectives on the Renaissance Medals*, New York, 2000, p. 97-113.

Waldman, 2004
Waldman (Louis A.), « Giovanni Filangieri Candida », dans Scher (Stephen K.), *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, Washington (National Gallery of Art) – Édimbourg (National Gallery of Scotland), 1994, p. 121-122.

Weinberger, 1946
Weinberger (Martin), « A French Model of the fifteenth Century », *Journal of the Walters Art Gallery, Baltimore*, 1946, p. 921.

Wesche, 2008
Wesche (Markus), « Lysippus Unveiled: A Renaissance Medallist in Rome and his Humanist Friends », *The Medal*, 52, 2008, p. 4-13.

Wescher, 1945
Wescher (Paul), *Jean Fouquet und seine Zeit*, Bâle, 1945.

Wescher, 1947
Wescher (Paul), *Jean Fouquet et son temps*, Bâle, 1947.

Wieck, 1983
Wieck (Roger S.), *Late Medieval and Renaissance Manuscripts, 1350-1525, in the Houghton Library*, Cambridge (Mass.), 1983.

Wieck, 1988
Wieck (Roger S.), *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life*, New York, Baltimore, 1988.

Wieck, 1997
Voir New York, 1997-1998

Wieck, 1999
Wieck (Roger S.), *Das Gebetbuch der Anne de Bretagne Ms. 50, The Pierpont Morgan Library*, New York et Lucerne, 1999.

Wieck, 2000
Wieck (Roger S.), dans Wieck, Voelkle et Hearne, 2000, p. 1-47.

Wieck, 2004
Wieck (Roger S.), « Post Poyet », dans Areford (David S.) et Rowe (Nina A.), dir., *Excavating the Medieval Image: Manuscripts, Artists Audiences. Essays in Honor of Sandra Hindman*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2004, p. 247-263.

Wieck, 2010
Wieck (Roger S.), *Das Gebetbuch der Claude de France. MS M. 1166. The Pierpont Morgan Library, New York*, Lucerne et New York, 2010.

Wieck, Voelkle et Hearne, 2000
Wieck (Roger S.), Voelkle (William M.) et Hearne (K. Michelle), *The Hours of Henri VIII. A Renaissance Masterpiece by Jean Poyet*, New York, 2000.

Winn, 1997
Winn (Mary Beth), *Antoine Vérard, Parisian Publisher, 1485-1512*, Genève, 1997.

Wixom, 1967
Wixom (William D.), *Treasures from Medieval France*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1967.

Yvard, 2006-2007
Yvard (Catherine), « Un Livre d'heures inédit du XVe siècle à la Chester Beatty Library de Dublin », *Art de l'enluminure*, 19, décembre 2006-février 2007, p. 2-65.

Yvard, 2010, à paraître
Yvard (Catherine), « Un Napolitain à Tours : un incunable enluminé par le Maître de Jean Charpentier », communication, *Journée d'étude offerte à Patricia Stirnemann, 23 octobre 2010*, à paraître.

Zerner, 1996
Zerner (Henri), *L'Art de la Renaissance en France*, Paris, 1996.

Zöhl, 2004
Zöhl (Caroline), *Jean Pichore. Buchmaler, Graphiker und Verlager in Paris um 1500*, Turnhout, 2004 (Ars nova. Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination).

Zolotova, 2005
Zolotova (Ekaterina), « Un livre d'heures français du XVe siècle conservé au Musée historique de Moscou », *Art de l'enluminure*, 15, décembre 2005, p. 2-31.

Ressources électroniques

Artistes tourangeaux
Artistes tourangeaux 1480-1520. Base en ligne, Tours - Université François-Rabelais : Centre d'études supérieures de la Renaissance : « Bibliothèques virtuelles humanistes ».

C2RMF
http://saintcyrsurloire.zegrange.com/proprietes/perraudiere ; compte-rendu d'étude C2RMF n° 20286.

ISTC
Incunabula Short Title Catalogue. Base en ligne des livres imprimés au XVe siècle, avec accès aux catalogues collectifs ou nationaux, British Library :
www.bl.uk/catalogues/istc/index.html

Sources

Paris, BNF, département des Manuscrits
mss collection Baluze, t. 77, fos 390 r°/v°, 395 r°/v°, 396 r°.

ms fr. 21422, f° 43, 57 v°, 58 v°, 69 r°, *comptes de la croisade du 1er mars 1518 n.s. au 1er mars 1519 n.s. dressé par mes André Daverton et André Huc*.

Collection Anjou et Touraine, vol. XV, fos 276 et 277.

Le Mans, direction des musées
Bazireau, 2002
Bazireau (Christine), *Rapport d'examen et de traitement. Deux apôtres en albâtre (référence : 52.8.57 ; 52.8.58) et un édicule en albâtre avec écusson (référence : 52.8.79)*, décembre 2002.

Orléans, direction régionale des Affaires culturelles, documentation
Frachon-Gielarek (Nathalie), *Tours, cathédrale Saint-Gatien, façade septentrionale, étude des baies 119 et 219*, novembre 2003. Étude commandée par la Drac Centre.

Tours, archives départementales d'Indre-et-Loire
Archives des notaires
Minutiers Jean Jaloignes 3E1/4 (19 avril 1491/1492 n.s.).
Minutes d'Étienne Viau 3E1/34 (21 septembre 1515) ; 3E1/40 (30 mai 1522) ; (15 octobre 1522).
Séries
29 J 1202 projets de restauration de la façade de la cathédrale

Tours, direction départementale de la Culture
Joigneau et Louis, 2009
Joigneau (Sophie) et Louis (Marie), *Société archéologique de Touraine/Prieuré Saint-Côme. Rapport d'intervention (saint Damien et saint Côme)*, mai 2009.

Ventes

Catalogue de vente, *Précieux manuscrits à peintures du XIIIe au XVIIe siècle*, Étude Ader, Paris, Hôtel Drouot, 1er juin 1960.

Catalogue de vente, Paris, Hôtel Drouot, 4 mars 1977

Catalogue de vente, *Early Printed and Illustrated Books, Illuminated Manuscripts*, William H. Schab Gallery, New York, s.d. (catalogue 31).

Catalogue de vente, bibliothèque J. Leroy, Paris, Hôtel Drouot, 30-31 mai 1995, n° 98.

Drouot, 8 avril 2011 : Gros et Delettrez. Ancienne collection Paul-Louis Weiller, livres autographes et manuscrits, ventes aux enchères vendredi 8 avril 2011, Hôtel Drouot, Paris, 2011.

Catalogue de vente, *Important mobilier, sculptures et objets d'art*, *Sothebys*, Paris, 6 avril 2011.

Londres, Christie's, 28 novembre 2001.

Londres, Sotheby's, 7 décembre 2004.

Expositions et catalogues

Angers, 2007-2008
Enrichissements des collections patrimoniales, Angers, bibliothèque municipale, 11 décembre 2007-9 janvier 2008.

Angers, 2008
Trésors du patrimoine de la bibliothèque : exposition à la bibliothèque municipale d'Angers du 13 juin au 8 octobre 2008, Gautier (Marc-Édouard), dir., catalogue d'exposition, Angers, 2008.

Baltimore, 2009
Bagnoli (Martina), *Prayers in Code. Books of Hours from Renaissance France*, Baltimore, Walters Art Museum, 2009.

Blois et Paris, 1992-1993
Voir Baurmeister et Laffitte, 1992

Bourges, 2000
Les Larmes de la Vierge : la Vierge de pitié de Lury-sur-Arnon restaurée, Chancel-Bardelot (Béatrice de), catalogue d'exposition, Bourges, musée du Berry, 6 octobre 2000-7 janvier 2001, Bourges et Le Blanc, 2000 (Cahiers de Rencontre avec le patrimoine religieux, 13).

Bruges et Vienne, 2008-2010
Voir Schmutz, 2008-2010

Cambridge (Massachusetts), 1995
The Renaissance in France: drawings from the École des Beaux-Arts, Paris, Brugerolles (Emmanuelle) et Guillet (David), catalogue d'exposition, Cambridge (Mass.), Harvard University Art Museums, 4 février-9 avril 1995, et New York, Metropolitan Museum of Art, 12 septembre-12 novembre 1995.

tours8_p338_384_xp8_Tours 1500 02/02/12 19:05 Page381

Chicago, 2011
Kings, Queens, and Courtiers, Art in early Renaissance France, Wolff (Martha), dir., catalogue d'exposition, Art Institute of Chicago, 27 février-30 mai 2011, New Haven et Londres, 2011.

Daoulas et Nantes, 1991-1992
Voir Prigent, 1991-1992

Forlì, 2011
Voir Guéant, 2011, et Guéant et Toscano, 2011

Fribourg, 1972
Art médiéval de France. Collection du musée Thomas Dobrée de Nantes, catalogue d'exposition, musée d'art et d'histoire de Fribourg, 22 juin-1er octobre 1972.

Kansas, 1969
The Waning Middle Ages: an Exhibition of French and Netherlandish Art from 1350 to 1500 Commemorating the Fiftieth Anniversary of the Publication of The Waning of the Middle Ages, by Johan Huizinga, Schrader (J. L.), dir., The University of Kansas Museum of Art, 1er novembre-1er décembre 1969.

Liège, 1950
Voir Lavoye, 1950

Liège, 2007
Voir Denoël et Micha, 2007

Londres, 1932a
Exhibition of French Art 1200-1900, Londres, Royal Academy of Arts, Burlington House, 1932.
Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art, 1200-1900, Constable (W.) et Alfassa (P.), dir., Royal Academy of Arts, janvier-mars 1932, Londres, 1932).

Londres, 1932b
Exposition de manuscrits français à peintures, Grenville Library, British Museum, janvier-mars 1932.
Voir Millar, 1933

Londres, 1972
The Art of Drawing, catalogue d'exposition, Londres, British Museum.

Londres et New York, 1994-1995
The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550, Alexander (Jonathan J. G.), dir., catalogue d'exposition, Londres, Royal Academy of Arts, 27 octobre 1994-22 janvier 1995, New York, The Pierpont Morgan Library, 15 février-7 mai 1995, Londres et Munich, 1995.

Los Angeles et Londres, 2005-2006
Voir Kren et Evans, 2005
A Masterpiece Reconstructed: the Hours of Louis XII, catalogue d'exposition, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 18 octobre 2005-8 janvier 2006, et Londres, Victoria and Albert Museum, 2 février-1er mai 2006.

Los Angeles, New York et Londres, 1983-1984
Voir Kren, 1983
Renaissance Painting in Manuscripts: Treasures from the British Library, catalogue d'exposition, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 6 octobre 1983-8 janvier 1984, et New York, The Pierpont Morgan Library, 20 janvier-29 avril 1984, et Londres, British Library, 25 mai-30 septembre 1984, New York, 1983.

Madrid, 2001
El Renacimiento Mediterráneo: Viajes de artistas e itineraries de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV, Natale (Mauro) *et al.*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 janvier-6 mai 2001, Valence, Museu de Belles Arts de València, 18 mai-2 septembre 2001.

Nantes, 1961
Anne de Bretagne et son temps, Durand (Abel) préf., Nantes, musée Dobrée, avril-juin 1961.

Nantes, 1974-1975
L'Art de la vallée de la Loire du haut Moyen Âge à l'époque classique, Costa (Dominique), dir., catalogue d'exposition, Nantes, musée Dobrée, décembre 1974-février 1975, Nantes, 1974.

New York, 1892
Catalogue of An Exhibition of Painted and Illuminated Manuscripts, Grolier Club, New York, 1892.

New York, 1934
The Pierpont Morgan Library. Exhibition of Illuminated Manuscripts Held at the New York Public Library.

New York, 1982-1983
Voir Plummer et Clark, 1982

New York, 1992-1993
The Bernard H. Breslauer Collection of Manuscripts (1420-1530), New York, The Pierpont Morgan Library, 1992-1993.
Voir Voelkle et Wieck, 1992

New York et Washington, 1994
The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance, Scher (Stephen K.), dir., catalogue d'exposition, New York, Frick Collection, et Washington, National Gallery, janvier-mai 1994.

New York, 1997-1998
Medieval Bestseller: the Book of Hours, New York, The Pierpont Morgan Library, 17 septembre 1997-4 janvier 1998. (catalogue Wieck (Roger S.), dir., *Painted Prayers: the Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, New York, 1997.)

New York, 2001
Jean Poyer: Artist to the Court of Renaissance France, New York, The Pierpont Morgan Library, 25 janvier-6 mai 2001.

New York, 2005
The Splendor of the Word. Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts at the New York Public Library, Londres, 2005.

Paris, 1904a
Les Primitifs français exposés au pavillon de Marsan et à la Bibliothèque nationale, exposition du Louvre et de la Bibliothèque nationale, 12 avril-14 juillet 1904, Paris, 1904.

Paris, 1904b
Martin (Henry) et Delisle (Léopold), *Les Primitifs français à la Bibliothèque nationale*, Paris, 1904.

Paris, 1907
Exposition de portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIe siècle, Bibliothèque nationale, avril-juin 1907, Paris, 1907.

Paris, 1934
Paris, Musée de sculpture comparée du Trocadéro, Sainte-Chapelle, *La Passion du Christ dans l'art français*, 1934.

Paris, 1937
Chefs-d'œuvre de l'art français. Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne, Paris, Palais national des arts (catalogue sous la direction de H. Focillon, G. Huisman et J. Zay, Paris, 1937).

Paris, 1953
L'Art graphique au Moyen Âge : exposition de dessins, manuscrits enluminés, gravures et incunables conservés dans les collections de l'École et tirés en majeure partie de la donation Masson, Paris, École des beaux-arts, 1953.

Paris, 1955-1956
Porcher (Jean), *Les Manuscrits à peintures en France du XIIIe au XVIe siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale, 17 décembre 1955-30 septembre 1956, Paris, 1955.

Paris et Mont-Saint-Michel, 1966
Millénaire du Mont-Saint-Michel, 966-1966, catalogue d'exposition, Paris, 18 mars-15 mai 1966, Mont-Saint-Michel, 28 mai-1er octobre 1966, Paris, 1966.

Paris, 1967-1968
Vingt ans d'acquisitions au musée du Louvre, 1947-1967, Amiet (Pierre), dir., catalogue d'exposition, Paris, Orangerie des Tuileries, 16 décembre 1967-mars 1968.

Paris, 1971
Les Graveurs d'acier et la médaille de l'Antiquité à nos jours, Dehaye (Pierre), dir., catalogue d'exposition, Paris, Hôtel de la Monnaie, juin-octobre 1971, Paris, 1971.

Paris, 1980
Trésors de la bibliothèque de l'Arsenal, Paris, bibliothèque de l'Arsenal, 26 mars-22 juin 1980.

Paris, 1985-1986
Anciens et nouveaux : choix d'œuvres acquises par l'État ou avec sa participation de 1981 à 1985, Paris, galeries nationales du Grand Palais, 5 novembre 1985-3 février 1986.

Paris, 1988
Trésors sacrés, trésors cachés : patrimoine des églises de Seine-et-Marne, Paris, musée du Luxembourg, 1988.

Paris, 1993
Avril (François) et Reynaud (Nicole), *Quand la peinture était dans les livres : les manuscrits enluminés en France 1440-1520*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 16 octobre 1993-16 janvier 1994.

Paris, 1997
Des mécènes par milliers : un siècle de dons par les Amis du Louvre, catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 21 avril-21 juillet 1997.

Paris, 1999-2000
Dominique-Vivant Denon : l'œil de Napoléon, catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000, Paris, 1999.

Paris, 2003
Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XVe siècle, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 25 mars-22 juin 2003.
Voir Avril, 2003

Paris, 2004
Primitifs français. Découvertes et redécouvertes, catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 27 février-14 mai 2004, Paris, 2004.
Voir Thiébaut, Lorentz et Martin, 2004

Paris, 2006
Œuvres nouvelles, 1995-2005. Hommage à Viviane Huchard, Paris, musée de Cluny (9 mai 2005-25 octobre 2006).

Paris, 2008
Mantegna, 1431-1506, Paris, musée du Louvre, 26 septembre 2008-3 janvier 2009.

Paris et Écouen, 2007-2008
L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon, Paris, musée national du Moyen Âge-Thermes et hôtel de Cluny et Écouen, musée national de la Renaissance, 3 octobre 2007-4 janvier 2008, Paris, 2007.

Paris, 2010-2011
France 1500, entre Moyen Âge et Renaissance, Bresc-Bautier (Geneviève), Crépin-Leblond (Thierry), Taburet-Delahaye (Élisabeth) et Wolff (Martha), dir., catalogue d'exposition, Paris, galeries nationales Grand Palais, 6 octobre 2010-10 janvier 2011, Paris, 2010.

Poitiers, 1982
Richard (Hélène), *Livres d'heures de la bibliothèque municipale de Poitiers*, catalogue d'exposition, Poitiers, musée Sainte-Croix, 22 janvier-8 mars 1982.

Poitiers, 2002
Palazzo (Éric), Rech (Régis) et Bobin (Martine), *Portraits d'écrivains : la représentation de l'auteur dans les manuscrits et les imprimés du Moyen Âge et de la première Renaissance*, catalogue d'exposition, Poitiers, médiathèque François-Mitterrand, 23 juillet-26 octobre 2002.

Poligny, 1972
Art sacré dans le Jura du Moyen Âge au XVIIIe siècle, catalogue d'exposition à Poligny, Baume-les-Messieurs, Saint-Claude, 1972.

Pontarlier, 1949
La Passion selon les artistes comtois, Pontarlier, 1949.

Rome, 1984
Voir Frommel, Ray et Tafuri, 1984 et 2002

Stockholm, 1987-1988
Gyllene böcker, nyförvärv och nyupptäckter, utställning, Abel (Ulf) et Hökby (Nils-Göran), dir., catalogue d'exposition, Stockholm, Nationalmuseum, 13 décembre 1987-6 mars 1988.

Tours, 1890
Exposition rétrospective, Société archéologique de Touraine, Tours, 1890.

Tours, 1952
L'Art du Val de Loire, de Jean Fouquet à Jean Clouet 1450-1540, catalogue d'exposition, Tours, musée des Beaux-Arts, 9 juillet-30 septembre 1952, Paris, 1952.

Tours, 1955
1555-1955 – IVe centenaire de l'impression du premier livre de Plantin, l'art du livre en Touraine de la Renaissance et de nos jours, Guignard (Jacques), préf., et Fillet (René) réd., catalogue d'exposition, Tours, bibliothèque municipale, 27 août-30 septembre 1955.

Tours, 1959
L'Art ancien dans les collections privées de Touraine, catalogue d'exposition, Tours, musée des Beaux-Arts, 12 juillet-20 septembre 1959.

Tours, Angers, 1975
L'Art de la vallée de la Loire du XVe siècle à l'époque classique, catalogue d'exposition, Tours, musée des Beaux-Arts, Angers, musée des Beaux-Arts, février-juin 1975.

Tours, 1980
L'Architecture civile à Tours des origines à la Renaissance, catalogue d'exposition, hôtel Goüin, été-automne 1980, *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, série in-quarto, 10, Tours, 1980.

Tours, 2006-2007
Tours antique et médiéval, Tours, château de Tours, 14 octobre 2006-16 mars 2007.
Voir Galinié, 2007

Vérone, 1986
Miniatura veronese del Rinascimento, Castiglioni (Gino) et Marinelli (Sergio), éd., catalogue d'exposition, Vérone, museo di Castelvecchio, 1986.

Index des noms d'artistes

Amboise (Jean d'), peintre, p. 15, 127. Voir aussi Fauvert (Jean)

Amiens (Colin d'), peintre, p. 127, 130

André (Piètre), peintre, p. 316

Androuet du Cerceau (Jacques), architecte, p. 97, 104

Archambault (Pierre), peintre, p. 130

Arnollet (Jacques), libraire, p. 51

Arnoul (Jean), libraire, p. 274, 330

Aubert (Raoulleguin), peintre, p. 129

Aubry (Guillaume), peintre, p. 124

Avisseau (Charles-Jean), céramiste, p. 61

Ayrolde (Jacquemin), armurier, p. 23

Barbet (Jean), fondeur, p. 184

Barbier (Jean), imprimeur, p. 331

Baschet (Nicolas), sculpteur, p. 60, 226

Batave (Godefroy le), enlumineur, p. 129, 322

Bellemare (Noël), enlumineur, p. 239, 241, 267

Belotin (Jean), peintre et vitrier, p. 125

Bobillet (Étienne), sculpteur, p. 187

Bomberault (Benoît), sculpteur, p. 222

Bonneau (Guillaume), vitrier, p. ~~123~~ 122

Bougne (Charles de), libraire, p. 276

Bourdichon (Jean), peintre et enlumineur, p. 30, 37, 38, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 69, 77, 78, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 139, 142, 147, 148, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 184, 218, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 247-251, 253-257, 259, 260, 262, 264, 266, 267, 278, 279, 280, 282, 296-305, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 325, 326, 340, 344, 346, 351, 355, 362, 366

Boutin (Arnoul), relieur, p. 277

Bouts (Albrecht), peintre, p. 155

Braquemart (frères), armuriers, p. 30

Bredin (Jean), enlumineur, p. 121, 122

Bredin (Thibault), libraire et enlumineur, p. 121, 124, 130

Brescia (fra Antonio da), p. 103

Brunelleschi (Filippo) orfèvre, sculpteur, architecte, p. 93, 294

Bullant (Jean), architecte, p. 222

Caillier (Léon), libraire, p. 274, 330

Campin (Robert), peintre, p. 154

Candida (Jean de), médailleur, p. 70, 71

Canobio (Jacques de), armurier, p. 130

Chaleveau (Guillaume), sculpteur, p. 179, 180, 192, 194, 220, 227

Chapillon (Jean) : voir Papillon (Jean)

Chapperon (Mathieu), peintre, p. 128

Charnières (Jacques de), sculpteur, p. 198

Chartres (Jean de), sculpteur, p. 140

Chenesson (Jean), peintre et vitrier, p. 123, 126

Chercelé (Mathieu), imprimeur, p. 274

Chersalle (Jean), sculpteur, p. 195, 360

Claustre (Martin), sculpteur, p. 222, 227

Clauwet (Jean et Michel), peintres, p. 129

Cloître (Martin) : voir Claustre (Martin)

Clouet (Jean), peintre, p. 37, 42, 47, 48, 121, 126, 129, 131, 241, 251

Collas (Jean), peintre, p. 129

Collet (Janet), sculpteur, p. 227

Colombe (François), peintre, p. 134, 135, 187, 190

Colombe (Jean), charpentier, p. 133

Colombe (Jean), peintre et enlumineur, p. 51, 82, 127, 133, 134, 155, 187, 262, 300, 347

Colombe (Michel), sculpteur, p. 15, 17, 26, 33, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 52, 53, 58, 59, 69, 102, 127, 133, 134, 140, 146, 177, 179, 180, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 202, 203, 205, 211, 214, 216, 217, 218, 220, 222, 226, 227, 228, 241, 352, 360

Colombe (Philibert), enlumineur, p. 134

Colombe (Philippe), sculpteur, p. 133, 135, 186, 187

Colombe (Robert), ouvrier en drap d'or, p. 134, 137

Courcicault (Guillaume), verrier, p. 125, 128

Dabon (Pierre), peintre, p. 128

Dammartin (Jean de), maître des œuvres, p. 200

David (Gérard), peintre, p. 155

David d'Angers (Pierre-Jean), sculpteur, p. 200

Delamare (Pierre), peintre, p. 123, 124, 129

Delaunay (Jean), enlumineur, p. 124, 128

Delaunay (Loys), peintre, p. 128

Delavigne (Guillaume), peintre, p. 122

Del Sarto (Andrea), peintre, p. 66

Dessalles (Étienne), peintre, p. 125

Dornicke (Jan van), peintre, p. 322. Voir aussi Maître de 1518

Dubreuil (Jean), scribe, p. 234, 278, 280, 306, 312, 320

Du Cerceau : voir Androuet du Cerceau

Dulac (Martin), peintre, p. 123

Dumoutet (Jules), sculpteur, p. 225

Dupatiz (Bernard), peintre, p. 122, 130, 190

Du Pré (Jean), imprimeur, p. 273, 331, 332

Durand (Jean), maître des œuvres de la cathédrale, p. 102

Dürer (Albrecht), peintre, p. 148, 243, 323

Duru (Symonnet), verrier, p. 125, 316

Duthaureau (Jean), vitrier, p. 125

Duthaureau (Michau), vitrier, p. 125

Duval (Jean), lissier, p. 66

Eyck (Barthélemy d'), peintre, enlumineur, p. 158, 164

Facio (Hilaire de), tisseur, p. 23

Famyre (Gaulcher), peintre et vitrier, p. 126, 128

Fauvert (Jean), peintre, p. 124, 127, 128, 130. Voir aussi Amboise (Jean d')

Favet (Claude), peintre et vitrier, p. 128

Fillole (Regnault), libraire, p. 124

Flavius de Bonis (Hermès), p. 71

Fouquet (François), peintre et enlumineur, p. 15, 164, 237, 241, 279, 280, 282

Fouquet (Jean), peintre et enlumineur, p. 15, 16, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 57, 72, 74, 78, 82, 86, 122, 124, 126, 130, 134, 138, 139, 142, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 180, 184, 188, 189, 203, 204, 207, 209, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 246, 247, 248, 251, 258, 259, 261, 262, 269, 270, 272, 278, 279, 280, 282, 283, 300, 302, 308, 316, 324, 325, 340, 342, 344, 346, 350, 355, 356

Fouquet (Louis), peintre et enlumineur, p. 15, 164, 237, 241, 279, 280, 282

François (famille), p. 194

François (Bastien), maître maçon, p. 34, 93, 104, 114, 183, 190

François (Jacques), sculpteur, p. 183

François (Jean), sculpteur, p. 182

François (Martin), maître des œuvres de la cathédrale, p. 91, 93, 104, 114, 183

François (Raoul), sculpteur, p. 183

Frank (Henry), peintre, p. 129

Franqueville (Pierre), sculpteur, p. 227

Frison (Jacques), vitrier, p. 129

Furet (Balthazar), peintre, p. 123, 130

Gagini (Pace), sculpteur, p. 195

Galant (Jean), orfèvre, p. 69

Gerbier (Jean et Simon), vitriers, p. 125

Ghiberti (Lorenzo), sculpteur, p. 294

Ghirlandaio (famille), peintres, p. 283

Giovannetti (Matteo), peintre, p. 154

Goujon (Jean), sculpteur, p. 227, 228

Guérin (Gustave), architecte, p. 200

Haguenau (Haincelin de), enlumineur, p. 130. Voir aussi Maître de Bedford

Hayeneuve (Simon), architecte, p. 102

Hey ou Hay (Colin), peintre, p. 129

Hey (Jean), peintre, p. 129, 130, 204, 316, 350, 351

Hey (Pierre), peintre, p. 129

Ingrand (Max), verrier, p. 292

Juste (famille), p. 130, 183, 194, 196, 226, 272

Juste (André), sculpteur, p. 197-199
Juste (Antoine), sculpteur, p. 60, 61, 93, 127, 130, 183, 196, 197-199, 358, 360
Juste (Jean), sculpteur, p. 37, 197-199
Juste (Jean II), sculpteur, p. 199
Juste (Juste de), sculpteur, p. 197-199

Lacque ou Laque (Louis de), armurier, p. 30, 130
Lagoux (Guillaume), peintre et vitrier, p. 128
Lallement (Henri), peintre, p. 129
Latheron (Mathieu), imprimeur, p. 273-277, 330, 331, 333, 334, 336, 337
Laurana (Francesco), sculpteur, p. 71, 183
Lebrethon (Jean), enlumineur, p. 124
Le Rouge (Jacques), imprimeur, p. 331
Leschallier (famille), p. 129
Leschallier (Jean de, dit le Myste), peintre et vitrier, p. 125, 126, 129
Leschallier (Pierre de, dit le Myste), sculpteur, p. 129
Le Sourt (Pierre), relieur, p. 277
Lisch (Juste), architecte, p. 210
Littemont (Jacob de), peintre, p. 125
Lysippe le Jeune : voir Flavius de Bonis (Hermès)

Maderno, sculpteur, p. 103
Maître d'Adélaïde de Savoie, p. 261, 262
Maître d'Orose, p. 154, 159
Maître de 1518 , p. 322. Voir aussi Dornicke (Jan van)
Maître de Bedford, p. 130. Voir aussi Haincelin de Haguenau
Maître de Claude de France, p. 44, 45, 51, 80, 127, 152, 238, 239, 245, 250, 251, 263-267, 326, 328, 329, 356, 362. Voir aussi Tassart (Eloy)
Maître de Jean Charpentier, p. 45, 138, 150, 153, 238, 259, 261-262, 321, 342, 344
Maître de Jean Chevrot, p. 157
Maître de l'Apocalypse de la rose de la Sainte-Chapelle, p. 325. Voir aussi Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne
Maître de la chronique scandaleuse, p. 348, 350
Maître de Moulins : voir Hey (Jean)
Maître de Philippe de Gueldre, p. 356
Maître de Spencer 6, p. 245, 322, 328, 346, 347, 356, 362, 368
Maître des Heures d'Angers 2111, p. 328, 329
Maître des Heures de Bourbon-Vendôme, p. 150, 262, 278, 279, 350
Maître des Heures de Cormeau, p. 350
Maître des missels della Rovere, p. 45, 159, 238, 240, 258-260, 262, 324, 325. Voir aussi Ravaldi (Jacopo)
Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, p. 340. Voir aussi Maître de l'Apocalypse de la rose de la Sainte-Chapelle
Maître du Boccace de Genève, p. 166, 340
Maître du Boccace de Munich, p. 148, 158, 161, 162, 164, 166, 237, 247, 258, 278, 279, 280, 282, 306. Voir aussi Fouquet (François et Louis)
Maître du Boèce [Lallemant], p. 245, 286
Maître du Mamerot de Vienne : voir Maître du missel de Yale
Maître du Martainville 183, p. 350
Maître du missel de Yale, p. 45, 72, 82, 238, 262, 342, 354, 355
Maître du Morgan 85, p. 245, 286, 320. Voir aussi Pichore (Jean)
Maître du Morgan 96, p. 261
Maître du Morgan 366, p. 261
Maître François, enlumineur, p. 77
Majano (Benedetto da), sculpteur, p. 196
Majano (Giovanni da), sculpteur, p. 60
Majano (Giuliano da), sculpteur, p. 196
Malican (Hilaire), libraire, p. 336
Mantegna (Andrea), peintre, p. 104, 238, 244, 283
Margerie (Jean), libraire, p. 336
Marnef (Jean de), imprimeur, p. 333, 334
Marmion (Simon), peintre, p. 155
Massys (Jan), peintre, p. 154
Massys (Quentin), peintre, p. 154
Mazzoni (Guido), sculpteur, p. 60, 130, 226
Meit (Conrad), sculpteur, p. 60
Memling (Hans), peintre, p. 154, 157
Mercogliano (Pacello da), jardinier, p. 23
Mereye (Michel), peintre, p. 124
Merveille (Jacques), armurier, p. 30
Mery (Jean), peintre, p. 124
Meynial (Bertrand de), sculpteur, p. 195, 360
Michel-Ange, sculpteur, peintre, architecte, p. 243
Milano (Pietro da), sculpteur, p. 71
Moreau (Pierre), relieur, p. 277
Moriceau (Guillaume), vitrier, p. 128
Morin (Martin), libraire, p. 337
Mosselman (Paul), sculpteur, p. 187
Mourier (Louis), sculpteur et peintre, p. 204

Nicolet ou Nicholet (Georges), libraire, p. 274, 330

Pacherot (Jérôme), sculpteur, p. 93, 130, 183, 189, 194, 195-196, 197, 216, 272, 360
Papillon (Jean), orfèvre, p. 69
Papin (Jean), maître des œuvres, p. 200
Pénicaud (Jean Ier), émailleur, p. 159, 163
Perréal (Jean), peintre, p. 189, 190, 216, 253
Piat (Jean), libraire, p. 130
Pichore (Jean), enlumineur, p. 239, 245, 285, 286, 288, 291, 320, 322, 325, 331, 340. Voir aussi Maître du Morgan 85
Picqueau (Guillaume), enlumineur, p. 121, 124
Piero della Francesca, peintre, p. 42
Ploumion (Henri), peintre, p. 124, 130
Pohier (Gervais), peintre, p. 128
Pohier (Mathelin), peintre, p. 127, 246
Polastron (Andrea), dessinateur, p. 62, 66
Porta (Antonio della), sculpteur, p. 195
Posay (Jean de), peintre, p. 15. Voir aussi Sainxon (Jean)
Pourcelet (Simon), imprimeur, p. 273, 333
Poussin (Jacques), imprimeur, p. 336
Poyer (Jean), peintre et enlumineur, p. 15, 33, 43, 44, 49, 50, 68, 77, 80, 124, 127, 129, 138, 139, 142, 147, 148, 153, 166, 218, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 243-246, 253, 257, 259, 260, 262, 264, 269, 272, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 294, 297, 303, 314, 320, 322, 325, 328, 329, 340, 346, 347, 348, 351, 362, 368, 370
Primatice, peintre, p. 47, 48
Proust (Jean), enlumineur, p. 124
« pseudo-Poyet », p. 286

Queyroy (Armand), graveur, p. 210

Raphaël, peintre et architecte, p. 97, 104
Ravaldi (Jacopo), enlumineur, p. 240, 241, 258-260, 324, 325. Voir aussi Maître des missels della Rovere
Regnart (Colin et Pierre), peintres, p. 128
Regnault (Guillaume), sculpteur, p. 123, 134, 135, 179, 183, 187, 189, 190, 191, 192-194, 195, 196, 217, 220, 222, 227
Regnault (Jean), sculpteur, p. 193
Richart (Jean), libraire, p. 276
Riveron (Jean), scribe et enlumineur, p. 30, 124
Ronzen (Antoine), peintre, p. 323
Routy (Pierre), peintre, p. 128, 131

Sablé (Pierre de), enlumineur, p. 122, 124
Sainxon (Jean), peintre et libraire, p. 128, 336. Voir aussi Posay (Jean de)
Second maître des Heures de Chappes, p. 350
Sguazella (Andrea) : voir Polastron (Andrea)
Sluter (Claus), sculpteur, p. 41, 57
Solario (Andrea), peintre, p. 364
Solobrin (Jérôme), sculpteur, p. 60, 359

Tassart (Eloy), enlumineur, p. 123, 125, 126, 127, 128, 266. Voir aussi Maître de Claude de France
Testard (Robinet), enlumineur, p. 306
Todeschino (Giovanni), enlumineur, p. 172, 250, 264, 266, 267, 326
Torrigiano (Pietro), sculpteur, p. 60
Toussaint (Armand), sculpteur, p. 200
Très (Balsarin de), armurier, p. 23
Trubert (Georges), enlumineur, p. 158, 325

Valence (Germain), fontainier, p. 114
Valence (Michel), fontainier, p. 114
Valence (Pierre), fontainier, p. 114
Van Boghem (Louis), sculpteur, p. 190
Van der Weyden (Rogier), peintre, p. 42, 154
Van Eyck (Hubert), peintre, p. 154
Van Eyck (Jan), peintre, p. 41, 154, 157, 158, 160, 243
Vasari (Giorgio), peintre et historien, p. 41, 47, 60
Vérard (Antoine), libraire, p. 51, 130, 276, 334, 337
Viau (Pierre), peintre, p. 128
Viau (Jean), peintre et vitrier, p. 128
Vielle (Pierre) : voir Sablé (Pierre de)
Vinci (Léonard de), peintre, p. 43, 251, 290, 364
Vivian (Mathieu), imprimeur, p. 277
Vulcop (Conrad de), peintre, p. 125, 126
Vulcop (Henri de), peintre, p. 126

Ypres (André d'), peintre, p. 127
Ypres (Jean, Louis et Nicolas d'), peintres, p. 127
Ysbrant (Jacques), vitrier, p. 129

crédits photo