

CAHIERS DE L'IRHiS  
n° 3

LA RECHERCHE  
EN HISTOIRE DE L'ART MÉDIÉVAL



Université Charles-de-Gaulle - Lille 3



# LA RECHERCHE EN HISTOIRE DE L'ART MÉDIÉVAL À L'UNIVERSITÉ CHARLES-DE-GAULLE – LILLE 3

## Sommaire

Introduction : Daniel Dubuisson	3
<b>I. Les arts du livre dans l'Europe du Nord</b>	5
1. <i>Enluminure en Hainaut</i> : Anne-Marie Legaré	5
2. <i>Inventaire des manuscrits pour l'IRHT/CNRS</i> : Christian Heck	5
3. <i>Séminaire international LLL</i> : Christian Heck	6
4. <i>Programme de recherche pour l'Institut Universitaire de France</i> : Christian Heck	6
5. <i>Corpus des manuscrits médiévaux, incunables et post-incunables des bibliothèques du Nord-Pas-de-Calais</i> : Marc Gil	6
Doctorats en cours: Anne-Marie Barbier - Rémy Cordonnier	7
<b>II. Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance:</b> Anne-Marie Legaré	11
Doctorat en cours: Delphine Jeannot	11
<b>III. L'architecture et les arts des centres urbains dans l'Europe au nord des Alpes</b>	13
1. <i>La cathédrale Notre-Dame de Noyon et l'architecture gothique en Picardie</i> : Arnaud Timbert	13
Doctorats en cours: Élise Baillieux - Delphine Hanquiez - Delphine Lemire - Aude Morelle - Sophie Pawlak - Mathieu Tricoit	20
2. <i>L'architecture et son espace</i> : Jean-Paul Deremble et Arnaud Timbert	32
3. <i>Viollet-le-Duc et l'architecture médiévale: correspondances et documents</i> : Arnaud Timbert	33
4. <i>Les arts figurés</i> : Christian Heck et Marc Gil	34
- La peinture sur panneau et l'art des retables: Christian Heck	34
Doctorat en cours: Hervé Boedec	34
- La sculpture et les carreaux de pavement: Christian Heck	36
Doctorats en cours: Santiago Hidalgo-Sanchez - Sophie Lamadon-Barrère	36
- Peinture monumentale, vitrail et sculpture: Marc Gil	41
Doctorats en cours: Stéphanie Daussy-Turpain	41
- L'orfèvrerie: Marc Gil	43
Doctorats en cours: Raphaël Coipel	43
- Sigillographie et histoire de l'art: Marc Gil	45
Doctorats en cours: Charles Scamps - Ambre Vilain	46

5. <i>Marchés de l'art en Europe (1300-1800), émergence, développement, réseaux:</i> Marc Gil	50
<b>IV. L'Iconographie et les systèmes d'interprétation de l'œuvre d'art:</b> Christian Heck, Anne-Marie Legaré et Jean-Paul Deremble	50
1. <i>Le Groupe de Recherches en Iconographie Médiévale:</i> Christian Heck	50
2. <i>La culture médiévale et la dévotion des laïcs au XIV<sup>e</sup> siècle: les enluminures du Ci nous dit de Chantilly:</i> Christian Heck	51
Doctorats en cours: Marlène Delsouiller - Sylvie Bethmont-Gallerand - Alfonso de Salas - Audrey Segard - Marina Toumpouri	52
3. <i>Iconographie du Roman de la Rose (groupe ICOROSE):</i> Anne-Marie Legaré	61
4. <i>Pour une iconographie globale: le cas de la cathédrale de Chartres:</i> Jean-Paul Deremble	61
<b>V. Pouvoir, Art et Culture des Pays-Bas bourguignons à la Méditerranée (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle):</b> Anne-Marie Legaré	67
Doctorat en cours: Émilie Freger - Valérie Guéant - Olga Karaskova	67
<b>VI. Bibliographie des enseignants depuis 2001 et publications annoncées pour 2007-2008</b>	75
Christian Heck	75
Anne-Marie Legaré	76
Marc Gil	78
Jean-Paul Deremble	80
Arnaud Timbert	82

**Légende de couverture : *L'Ange de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens***

## Introduction : Daniel Dubuisson

*Docteur ès Lettres*

*Directeur de recherche au CNRS*

*Directeur de l'Institut de Recherches Historiques du Septentrion*

*(UMR 8529, CNRS section 33/Lille 3)*

*Centrées sur une période particulièrement riche (du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle) et sur un espace qui, pour l'essentiel, s'étend de la Picardie aux anciens Pays-Bas, les nombreuses activités de recherche menées par le groupe des historiens de l'art médiéval de l'IRHiS sont ici présentées avec beaucoup de soin et de clarté.*

*Cette profonde unité géographique et chronologique n'est pas étrangère sans doute à l'impression de cohérence qui se dégage de ce dossier. D'autre part, les affinités, les liens, les complémentarités qui existent entre les chercheurs se trouvent déjà évidemment dans la proximité qui caractérise leurs objets d'étude : un vitrail n'est jamais loin d'un portail qui précède un pavage lequel conduit à un retable jouxtant un reliquaire...*

*Si les thèmes et objets « classiques » (tableaux, retables, architecture, sculpture, vitrail) que l'on s'attend à trouver dans toute monographie consacrée au grand art médiéval sont bel et bien présents ici, il me semble important de signaler qu'un soin particulier a été accordé aux œuvres que je me garderais bien d'appeler « mineures » (enluminures, sceaux, carreaux de pavement à incrustations, orfèvrerie, micro-architecture sculptée). En effet, leur étude, bénéficiant de tous les progrès qu'apportent la science et les techniques modernes, soulève désormais des questions non moins essentielles que celles que continuent de poser leurs prestigieuses aînées.*

*D'ailleurs, ce sont bien les mêmes personnes, tous enseignants-chercheurs, qui s'occupent des unes et des autres. Or ces collègues excellent tout autant dans l'énoncé ou la formulation de nouvelles problématiques de recherche que dans la conduite persévérante de projets ambitieux avec tout ce que ces derniers sous-entendent aujourd'hui en matière de « montage » de dossiers et de lourdes tracasseries administratives... Parmi ces projets, plusieurs d'entre eux bénéficient déjà d'une reconnaissance internationale et donnent lieu à de fructueuses collaborations avec des savants anglo-saxons, belges et néerlandais en particulier. Ainsi, les programmes relatifs aux arts du livre dans l'Europe du Nord, à l'iconographie médiévale et à ses systèmes d'interprétation, au mécénat féminin entre Moyen Âge et Renaissance, aux Marchés de l'art en Europe (1300-1800) et aux relations entre pouvoir, culture et art dans l'espace bourguignon et en Italie (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> s.) témoignent à leur manière du rayonnement qu'a acquis l'équipe lilloise bien au-delà de nos frontières.*

*En tant que responsable de l'IRHiS, je ne puis enfin que me réjouir en constatant à quel point les historiens de l'art médiéval associent étroitement à leurs activités de recherche leurs propres étudiants inscrits en master « recherche » ou en thèse. Il ne faut pas oublier en effet que c'est là désormais l'une des tâches les plus passionnantes qui incombent aux laboratoires et aux « Unités mixtes de recherche » (UMR CNRS-Universités). On verra, en lisant les synthèses de ces jeunes collègues, souvent brillantes et qui témoignent d'une très grande maturité, que l'avenir de ce côté est assuré...*



## I. LES ARTS DU LIVRE DANS L'EUROPE DU NORD

L'importance extrême des fonds de manuscrits dans les bibliothèques du Nord et du Pas-de-Calais, la place majeure du livre dans la culture de ces régions à la fin du Moyen Âge, et la situation traditionnelle de Lille, ouverte à la fois aux créations parisiennes, à celles de la Picardie, et l'effervescence artistique des Flandres en particulier du XIII<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècle, justifient l'engagement particulier des enseignants-chercheurs et des doctorants dans ces domaines. Un des aspects les plus novateurs du travail de l'équipe lilloise est qu'elle aborde ensemble des questions soulevées par le livre, de l'étude matérielle aux questions stylistiques et iconographies, sans oublier le marché de l'art, ni la place du livre dans l'histoire culturelle.

### 1. *Enluminure en Hainaut: Anne-Marie LEGARÉ*

Depuis quelques années, nos travaux de recherche portent sur l'histoire de l'enluminure en Hainaut à la fin du Moyen Âge après Simon Marmion. Les études récentes sur l'enluminure dans les Pays-Bas du Sud semblent laisser entendre qu'après la mort de cette grande figure artistique en 1489, les commanditaires de manuscrits n'avaient plus d'autre choix que de se tourner vers Gand ou Bruges pour obtenir des œuvres enluminées de qualité comparable. Or la réalité est tout autre. À ce jour, ayant constitué un corpus de plus de 150 manuscrits réalisés en Hainaut, nous avons pu identifier plusieurs centres de production, ateliers ou officines réunissant maîtres enlumineurs et assistants. L'organisation du travail de ces artistes, leurs déplacements, leurs commanditaires, leurs contacts et échanges avec les centres de production des provinces voisines sont au cœur de cette recherche qui veut redonner au Hainaut la place qu'il mérite dans l'histoire de l'enluminure bourguignonne. La bonne marche de ce projet implique une nécessaire et fructueuse collaboration avec des chercheurs déjà engagés dans des programmes thématiques voisins ainsi, par exemple, le programme de recherche du *Centre d'étude des manuscrits enluminés flamands « Illuminare »* dirigé par le Prof. Jan van der Stock de l'Université de Louvain.

### 2. *Inventaire des manuscrits pour l'IRHT/CNRS: Christian HECK*

L'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (CNRS) est engagé dans l'inventaire des enluminures des manuscrits médiévaux des bibliothèques publiques de France. Pour la région Nord/Pas de Calais, à la suite de nos propositions faites à la fin de 1999 (dans le cadre du Centre de Recherches en Histoire de l'Art pour l'Europe du Nord – ARTES de l'Université de Lille), l'IRHT nous a confié cet inventaire. Ce travail a permis de travailler à la réalisation d'un corpus fondamental à travers la synergie de deux institutions, le CNRS et l'Université, complémentaires dans leurs moyens, et désireuses de contribuer à une connaissance renouvelée de l'illustration du livre médiéval dans ses réalités matérielle, historique, stylistique

et iconographique. Les campagnes que nous avons successivement menées à bien, pour les fonds de Douai (800 manuscrits), de Cambrai (900 manuscrits), et de Boulogne-sur-Mer (200 manuscrits), ont permis d'intégrer les étudiants en master et doctorat à une recherche d'excellence, et de mettre au point et d'appliquer une méthode d'observation et d'inventaire des séries d'enluminures, à partir de la grille descriptive proposée par l'IRHT.

### *3. Séminaire international LLL: Christian HECK*

Créé au début de l'année 2000 sur notre initiative, le groupe LLL (Lille-Londres-Leuven), réunit les professeurs et les doctorants en histoire de l'art du Moyen Âge de notre Université, du Centre d'Études de la Miniature Flamande (Université de Leuven), et du Research Center for Illuminated Manuscripts (Courtauld Institute of Art, Londres). Avec nos collègues Jan Van der Stock et John Lowden, nous réunissons l'ensemble du groupe au moins trois jours consécutifs chaque année, en un séminaire centré sur le manuscrit médiéval, et qui associe systématiquement d'une part des communications de chercheurs confirmés et des exposés de doctorants, d'autre part de longues séances d'examen collectif de manuscrits enluminés, devant les originaux, dans différentes villes d'Angleterre, de Belgique, et de la France du Nord. La motivation extrême que ces rencontres provoquent dans les équipes de doctorants, comme la profonde connivence humaine et scientifique entre ses responsables, font du groupe LLL un support de premier ordre pour les recherches en art médiéval.

### *4. Programme de recherche pour l'Institut Universitaire de France: Christian HECK*

Nous avons été élu Membre senior de l'Institut Universitaire de France, pour une première période de cinq ans, à partir de septembre 2007, et sur la base d'un projet international et interdisciplinaire de recherche :

« Les cycles iconographiques comme réseau du savoir et espace encyclopédique dans le livre au Moyen Âge ».

Présenter ce programme ici serait prématuré, mais il est évident qu'il bénéficiera directement des collaborations mises en place pour l'inventaire des manuscrits avec l'IRHT, pour les séminaires LLL, et pour les séminaires du GRIM.

### *5. Corpus des manuscrits médiévaux, incunables et post-incunables des bibliothèques du Nord-Pas-de-Calais: Marc GIL*

Collection créée à notre initiative, sous l'égide d'IRHiS-Lille 3, pour accueillir toute étude scientifique (histoire de l'art, histoire du livre illustré) portant, d'une part, sur les manuscrits médiévaux et les premiers imprimés conservés dans les bibliothèques de la région Nord-Pas-de-Calais – catalogues raisonnés –, d'autre part, relevant de la création artistique du Nord de la France (Artois, Flandre,

Hainaut) dans les arts du livre : monographies, études de synthèse, édition de sources, actes de colloque.

Deux ouvrages déjà parus (Ceges-Lille 3), l'un sur les reliures médiévales (J. Lemaire, 2004), le deuxième sur les livres de dévotion médiévaux, manuscrits et imprimés de la bibliothèque municipale de Lille (M. Gil, 2006). Le troisième volume en préparation, en codirection avec Isabelle Westeel, Conservatrice à la Bibliothèque municipale de Lille, sera consacré aux livres de dévotion médiévaux conservés dans les petites collections publiques du Nord-Pas-de-Calais (petites bibliothèques municipales, musées, dépôts d'archives, sociétés savantes).

#### Doctorats en cours :

**Anne-Marie BARBIER**, *L'illustration de l'Epistre Othea de Christine de Pizan, en France et dans les anciens Pays-Bas, au XV<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Christian Heck (deuxième année de thèse en 2007-2008).

Composée vers 1400, l'*Epistre Othea* est la première œuvre didactique de Christine de Pizan. Les manuscrits Français 606 et Harley 4431, conservés à la Bibliothèque nationale de France et à la British Library, copiés et enluminés sous sa direction, comportent un cycle de cent une illustrations qui relèvent du même programme iconographique<sup>1</sup>. Parmi la cinquantaine de manuscrits du XV<sup>e</sup> siècle préservés, dix-sept renferment un cycle iconographique ; en outre, l'édition publiée vers 1499 par Philippe Pigouchet est enrichie de cent une gravures sur bois<sup>2</sup>.

L'étude comparée des cycles d'illustrations des manuscrits Beauvais, BM, 9 et Oxford, Bodley 421 a fait ressortir de nombreuses similitudes iconographiques qui ne se retrouvent pas dans les manuscrits de l'auteur. Leur explication nous a portée à retenir et fonder l'hypothèse, précédemment avancée<sup>3</sup>, qui affirmait l'existence d'un cycle iconographique distinct du cycle conservé, ayant été contenu dans un manuscrit aujourd'hui perdu. Il nous faut poursuivre sa restitution, identifier ses sources et cerner la place qui lui a été dévolue dans l'illustration des exemplaires copiés et imprimés au cours du XV<sup>e</sup> siècle.

L'analyse des variations et écarts iconographiques entre le cycle perdu et le cycle conservé dans le manuscrit Français 606 met en lumière la présence, en celui-ci, d'images remplissant des fonctions peu courantes, qui semblent d'autant plus significatives que l'illustration est le fruit d'un long travail d'élaboration effectué entre 1400 et 1408 environ. Au-delà du commentaire visuel et de la participation à la signification allégorique du texte, certaines images suggèrent une interprétation nouvelle. D'autres reflètent une intention polémique ou trahissent des convictions profondes de l'auteur. Seraient-elles la marque d'une rupture à l'égard de la tradition iconographique de l'*Ovide moralisé*, qui accompagnerait, sur le plan visuel, la

- 
1. MEISS (Millard), *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their contemporaries*, 2 vol., New York, 1974, I, p. 38-40.
  2. [CHRISTINE DE PIZAN], *Cent histoires de Troye*, Paris, Pigouchet, vs 1499.
  3. SCHOELL-GLASS (Charlotte), *Aspekte der Antiquenrezeption im Frankreich und Flandern im 15. Jahrhundert: Die Illustrationen der Epistre Othea von Christine de Pizan* (thèse, Hambourg 1986), Hambourg, 1993.



réécriture par Christine, de textes puisés dans les fables? Cette hypothèse mérite examen.

Afin d'éclairer l'origine du cycle perdu, nous avons privilégié l'étude de la figure insolite de Jason, contenue dans le manuscrit de Beauvais. Après avoir restitué le contexte théologique de cette figuration de la magie, nous avons recherché sa source textuelle et ses antécédents iconographiques.

Suppléant au texte elliptique de l'*Epistre*, la miniature présente Jason affrontant deux taureaux, coiffé d'un heaume surmonté d'une statuette de divinité nue. Ce talisman est précisément décrit par Benoît de Sainte-Maure dans le *Roman de Troie*<sup>4</sup>. Aussi est-il vraisemblable que la miniature a été, à l'origine, conçue par un lettré ou avec son aide car la connaissance de ce texte semble excéder les compétences communes aux enlumineurs. Or, le même passage du poème de Benoît sert aussi de source textuelle à la miniature qui, dans le manuscrit Français 606, figure Jason et Médée dans une chambre<sup>5</sup>. Ainsi, l'unicité de la source des deux images tend à accréditer l'hypothèse attribuant à Christine la conception du cycle perdu. Cependant, cet argument n'autorise pas à tenir l'auteur de l'*Epistre* pour celui de l'ensemble de ce cycle.

D'autre part, la recherche des antécédents iconographiques fait apparaître un lien de parenté entre la figure de Jason et celle du manuscrit BnF, fr. 301 de l'*Histoire ancienne*. On sait que ce manuscrit a été commandé par le duc de Berry, copié et enluminé dans un atelier parisien, en 1402<sup>6</sup>. En outre, c'est sans doute dans ce manuscrit contenant une version du *Roman de Troie* que les procédés magiques ont été figurés, pour la première fois, en France. Par son lien avec ce manuscrit, on peut dater la miniature du cycle perdu, reflétée dans celui de Beauvais, à partir de 1402.

Les ressemblances iconographiques que d'autres miniatures du cycle perdu présentent avec des motifs contenus dans deux œuvres ayant appartenu à Jean de Berry - un *Ovide moralisé* et une tapisserie figurant les *Neuf Preux*<sup>7</sup> - renforcent le lien précédent. Il convient toutefois de regarder ces résultats partiels comme provisoires et révisables.

### Publication

« Images de femmes et de livres de l'*Epistre Othea* de Lille (Lille, Bibliothèque municipale, Ms 175) », dans *Livres et lectures des femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Actes du colloque de Lille (2004), éd. par Anne-Marie Legaré (à paraître chez Brépols).

- 
4. *Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure publié d'après tous les manuscrits connus*, 6 t., éd. par L. CONSTANS, Paris, 1904-1912, I, v. 1661-1731.
  5. *ibid.*, I, v. 1663-1664; 1677-1702.
  6. AVRIL (François), « Trois manuscrits napolitains des collections de Charles V et de Jean de Berry », dans *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 127, 1969, p. 291-328; ROUSE (Richard H. et Mary A.), *Manuscripts and their makers: Commercial book producers in medieval Paris, 1200-1500*, 2 vol., Turnhout, 2000.
  7. *Ovide moralisé*, Paris, vs 1380-1395 (Lyon, BM 742); *Neuf Preux, Hector de Troie* (?), tapisserie, Pays-Bas du Sud, vs 1400-1410, New York, The Cloisters (Inv. 47101.3).

**Rémy CORDONNIER**, *L'illustration du De avibus de Hugues de Fouillois. Symbolisme animal et méthodes d'enseignement au Moyen Âge*, sous la direction de Christian Heck (soutenance en décembre 2007).

Le *De avibus*<sup>8</sup> est un bestiaire moralisé dont la partie achevée porte sur la signification exégétique d'oiseaux mentionnés dans les textes sacrés ou leur glose. Il fut rédigé au milieu du XII<sup>e</sup> siècle par Hugues de Fouillois<sup>9</sup>, prieur d'une communauté de chanoines réguliers augustiniens, sise entre Amiens et Corbie. On en recense actuellement 128 exemplaires, comprenant une soixantaine de manuscrits illustrés dont 12 avec le programme iconographique complet.

Dans la dédicace du prologue, Hugues précise qu'il a conçu le programme iconographique de son traité<sup>10</sup> afin de le rendre accessible aux illettrés (*illiterati*) qui en sont les premiers destinataires. En effet, l'*Aviarium* a été écrit pour répondre à la demande d'un certain Rainier, ancien chevalier devenu frère convers, et qui n'a donc pas suivi la formation cléricale nécessaire, au Moyen Âge, à la pratique des disciplines littéraires (lecture/écriture).

Ce traité s'inscrit donc dans la tradition de la *pictura est laici litteratura*<sup>11</sup>, mais il présente l'intérêt particulier d'offrir à la fois l'énoncé du concept et son application directe. L'*Aviarium* est en effet illustré d'une trentaine de miniatures, dont plusieurs diagrammes qui forment des compositions complexes, reliées de façon étroite, et investies de messages particuliers. Ainsi, le volucraire d'Hugues de Fouillois offre la possibilité d'étudier l'économie d'une méthode médiévale d'enseignement par l'image, à partir d'un programme iconographique présenté explicitement comme un outil pédagogique.

Jusqu'à présent, l'assimilation de l'*Aviarium* aux bestiaires moralisés n'avait pas incité les chercheurs à s'interroger plus avant sur la nature de son enseignement. Il paraissait évident qu'il s'agissait là d'un traité de morale, d'autant que l'auteur le laisse entendre lui-même à la fin de sa dédicace : « quant aux divers autres tant oiseaux qu'animaux évoqués par l'Écriture sainte comme exemples moraux je tenterai d'en transmettre l'enseignement aussi brièvement que je le pourrai ». Cependant, l'analyse iconographique des illustrations des deux premières parties du traité nous a permis de montrer qu'au-delà du bestiaire, l'*Aviarium* s'inscrit dans la tradition des règles religieuses.

En effet, Hugues de Fouillois s'adresse à un ancien chevalier récemment converti à la vie religieuse, mais sans avoir suivi la formation adéquate. Il se propose donc de compenser ce manque en lui enseignant les règles et les pratiques fondamentales de son nouveau mode de vie. Par conséquent, l'*Aviarium* s'organise de façon binaire, afin de refléter les deux aspects de la vie religieuse au Moyen Âge : la vie contempla-

8. Éd. : CLARK (Willene B.), *The medieval book of birds. Hugh of Fouillois's Aviarium*, New York (Medieval & Renaissance text & Studies), 1992.

9. GOBRY (Ivan), « Hugues de Fouillois », notice dans *Dictionnaire de Spiritualité*, t. 7, vol. 1, Paris, 1969, c. 880-886.

10. DECLERCQ (Charles), « Hugues de Fouillois, imagier de ses propres œuvres ? », *Revue du Nord*, t. 45, fasc. 177, Janvier-Mars 1963, p. 31-43.

11. Voir GOUGAUD (Louis), « *Muta praedictio* », *Revue Bénédictine*, 41, 1930, p. 168-171.

tive et la vie active – la vie contemplative étant principalement consacrée à la *lectio divina*, et la vie active à la pratique des bonnes actions et de la prédication.

Le choix du symbolisme animal, et des oiseaux en particulier, est motivé d'abord par le fait qu'Hugues s'adresse à des religieux, traditionnellement représenté par des oiseaux dans la pensée chrétienne; ensuite, en raison de la longue tradition d'utilisation des bestiaires comme manuels d'enseignement dans les *scolae* médiévales. Cette habitude a consacré le caractère didactique de ces ouvrages<sup>12</sup>. Enfin, parce que le symbolisme animalier qu'ils développent offre un support idéal pour l'apprentissage de l'exégèse, pratique fondamentale de la vie contemplative, en raison du caractère concret des tropes qu'ils véhiculent, ce qui en facilite l'interprétation, la représentation et la mémorisation.

Le programme iconographique du *Traité des oiseaux* se présente donc comme un équivalent du texte pour les religieux illettrés qui doivent pratiquer la *lectio divina* en dépit de leur difficulté à appréhender le média scripturaire.

Ces compositions picturales s'inscrivent dans la tradition de l'exégèse visuelle, qui remonte à l'époque carolingienne<sup>13</sup> mais qui tend à se systématiser au XII<sup>e</sup> siècle – en particulier au sein de l'école de Saint-Victor<sup>14</sup> et en parallèle à l'émergence des nouvelles méthodes scolastiques d'exégèse.

Sa conception au milieu du XII<sup>e</sup> siècle et dans le milieu canonial régulier, fait du programme iconographique du *De avibus* le témoin privilégié de la place de l'image au sein d'une pensée qui se situe entre le monde canonial et monde monastique, au moment de l'émergence de la méthode scolastique.

### Publications

HUGUES DE FOUILLOY, *De avibus, Traité des oiseaux (extraits)*, fac-similé du manuscrit 177 de la Médiathèque de l'Agglomération troyenne, introd. et trad. Rémy Cordonnier, Paris, Phénix Éditions, 2004.

En coll. avec Jacques BERLIOZ (CNRS), « Le convers et les oiseaux. Monde animal, morale et milieu monastique: le *De avibus* d'Hugues de Fouilloy (XI<sup>e</sup> siècle) », dans *L'homme-animal, histoire d'un face à face*, catalogue de l'exposition des musées de Strasbourg, Strasbourg, Adam Biro/Musées de Strasbourg, 2004, p. 72-81.

« Des oiseaux pour les moines blancs: réflexions sur la réception de l'aviare d'Hugues de Fouilloy chez les cisterciens », dans *La vie en Champagne*, n° 38 - avril/juin 2004, p. 3-12.

« *Haec pertica est regula*. Texte, image et mise en page dans *l'Aviarium* d'Hugues de Fouilloy, dans *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, communications présentées au xv<sup>e</sup> Colloque de la Société

- 
12. Voir CLARK (Willene B.), *A Medieval Book of Beasts. The second-family Bestiary: commentary, art, text and translation*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, en part. p. 109-113.
  13. Voir ESMEIJER (Anna C.), *Divina quaternitas, a preliminary study in the method and application of visual exegesis*, Assen, Van Gorcum, 1978.
  14. SICARD (Patrice), *Hugues de Saint-Victor et son école*, Turnhout, Brepols (Témoins de notre histoire), 1991 et du même: *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle: le Libellus de formatione arche de Hugues de Saint-Victor*, Paris-Turnhout, Brepols (Bibliotheca Victorina 4), 1993.

Internationale Renardienne (Louvain-la-Neuve, 19-22 août 2003), éd. par Baudouin VAN DEN ABEELE, Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales (Textes, Études Congrès, 21), 2005, p. 71-110.

*Article à paraître*

« La plume dans l'*Aviarium* d'Hugues de Fouilloy : *sénéfiance(s)* d'une « propriété » aviaire », dans *La corne et la plume dans les textes médiévaux*, éd. sous la dir. de Fabienne POMEL, Presses universitaires de Rennes, 2007.

## II. LES FEMMES, LA CULTURE ET LES ARTS EN EUROPE ENTRE MOYEN ÂGE ET RENAISSANCE : ANNE-MARIE LEGARÉ

En 2002, nous avons mis sur pied un programme de recherche pluridisciplinaire intitulé *Les femmes, la culture et les arts en Europe, entre Moyen Âge et Renaissance* comprenant trois volets. Le premier *Les Femmes et le livre dans l'Europe du Nord*, a donné lieu à un colloque international *Livres et Lectures de femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance* (2004) avec publication d'Actes (Brepols, 2007) et à deux journées d'étude sur ce même thème (2005 et 2006, articles à paraître). Un second volet, *Le mécénat des femmes en Europe à la fin du Moyen Âge* a suscité l'organisation, en collaboration avec D. Eichberger (Université de Heidelberg) et de W. Huskins (Musées de Malines, Belgique) d'un colloque international avec publication d'Actes sur les *Femmes à la cour de Bourgogne, Présence et Influence* (Malines, novembre 2005), dans le cadre de l'exposition *Femmes d'exception : Marguerite d'York et Marguerite d'Autriche* (Malines, Maison Lamott, septembre-décembre 2005). Il s'inscrit dans un programme plus large *Mécénat des princesses médiévales d'Orient et d'Occident* que nous avons élaboré conjointement avec l'INHA afin de mettre en ligne des archives inédites ou des publications anciennes devenues difficiles d'accès et de contribuer ainsi à enrichir l'histoire des femmes dans la société médiévale occidentale et orientale. Ce projet réunit des professeurs et leurs doctorants des universités d'Aix-en-Provence (Élizabeth Malamut et Christiane Raynaud), de Lille 3 (Anne-Marie Legaré et Bertrand Schnerb), de Rouen (Élizabeth Lalou) et de l'EPHE Paris (Jean-Michel Mouton). Enfin, le troisième volet *La vie culturelle et artistique des religieuses dans les abbayes de l'Europe du nord à la fin du Moyen Âge* donnera lieu à une journée d'étude internationale en 2008.

*Doctorat en cours :*

**Delphine JEANNOT**, *Le mécénat artistique de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière, duc et duchesse de Bourgogne (1404-1424)*, sous la dir. d'Anne-Marie Legaré (cinquième année en 2007-2008)

« Est mécène quiconque, sans exercer lui-même d'activité artistique, contribue à promouvoir la pratique de l'artiste. Derrière toute œuvre, ou presque, se manifeste la présence de quelqu'un qui commande et achète. [...] Le mécène, acheteur et collectionneur, exerce toujours un choix, une action critique implicite, et il s'érige

ainsi souvent en arbitre du goût, dont les idées influencent de façon décisive les caractères mêmes de la production artistique »<sup>15</sup>.

Cette définition met bien en lumière l'intérêt de l'étude du mécénat artistique en histoire de l'art : le mécène ne peut pas réaliser l'œuvre d'art lui-même mais, sans lui, cette dernière ne peut pas être produite. Les mécènes eurent donc, par leurs choix, une influence réelle sur l'évolution des techniques artistiques et des goûts de leur époque. Cette importance du mécénat fut affirmée en France plus particulièrement à la fin du Moyen Âge, aux XIV<sup>e</sup> et surtout au XV<sup>e</sup> siècles à travers le mécénat princier des Valois. Jean de Berry, frère du roi Charles V, grand amateur d'art et collectionneur, fut certainement un de ceux qui illustra ce trait de l'époque avec le plus de faste, à tel point que sa postérité lui conféra un rôle plus important sur le plan des arts que sur le plan politique. Par contre, l'historiographie française a façonné de Jean sans Peur un portrait à l'opposé de celui de son oncle. Fin politique, voire manipulateur et démagogue selon le parti pris, l'image du duc de Bourgogne est tout sauf celle d'un prince cultivé, amateur d'art. Bertrand Schnerb, dans la toute récente monographie qu'il a consacrée à ce prince, rappelle ce fait dès les premières pages<sup>16</sup>. Et pourtant, nous devons au mécénat du duc de Bourgogne quelques-unes des plus belles réalisations artistiques de l'époque, dont on peut citer le *Livre des merveilles du monde* qu'il fit réaliser pour offrir à Jean de Berry.

Grâce à la qualité des sources conservées sur la cour de Bourgogne – nous disposons en particulier d'une comptabilité très élaborée et très complète, ainsi que des deux inventaires après décès listant les objets d'art et usuels possédés par Jean sans Peur et Marguerite de Bavière au moment de leurs décès respectifs – il est possible aujourd'hui de relever les manuscrits, tapisseries, peintures ou encore les pièces d'orfèvrerie présents dans chacune des collections du couple. Certes, nous ne prétendons pas reconstituer à l'identique les collections passées du duc et de la duchesse de Bourgogne. Néanmoins, ce travail permet de se faire une idée assez précise - une sorte de « d'instantané » - de la qualité de leur mécénat artistique à la fin de leur vie, jusqu'alors méconnu.

Cependant, ne voir dans le mécénat artistique princier qu'une forme de divertissement, comme le suggère Philippe de Mézière<sup>17</sup> lorsqu'il dit que c'était « chose convenable que le roi ait des ménestrels [...] pour se recréer et faire bonne digestion après conseils et travaux », c'est à tout le moins négliger une autre fonction de l'art. En effet, le mécène n'est pas seulement un « arbitre du goût » : l'œuvre d'art n'est pas qu'un bel objet, elle peut avoir un impact politique. Le mécène peut, par cet intermédiaire et grâce à l'artiste, affermir son pouvoir, parfois même légitimer une action politique et s'assurer une « postérité ». Ainsi, par exemple, la série de manuscrits illustrés commandés par Jean sans Peur pour les membres de sa famille à l'homme de Loi Jean Petit sur *l'Éloge du Tyrannicide* avait pour unique but de légitimer le crime perpétré par le duc de Bourgogne contre Louis d'Orléans, frère du roi Charles VI, en novembre 1407. Il s'agit là d'un point important à approfondir puisque les cadeaux, échangés en particulier le jour des étrennes du 1<sup>er</sup> janvier, se fi-

15. Définition du mot « mécénat » de l'*Encyclopædia Universalis*.

16. SCHNERB (Bertrand), *Jean sans Peur, le prince meurtrier*, Paris, 2005, p.11.

17. Philippe de Mézières fut conseiller du roi Charles V, puis précepteur du dauphin Charles VI.

rent le reflet des stratégies politiques de chaque prince et de l'évolution des rapports entre eux. L'étude des échanges artistiques, notamment entre les familles de Berry et de Bourgogne, permet d'appréhender avec une plus grande acuité l'évolution de leurs relations en fonction du contexte politique et de leurs ambitions personnelles. N'oublions pas que le mécénat artistique est à la fois « expression » et « moyen » d'un gouvernement idéal.

Enfin, l'étude du mécénat artistique de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière permet de mettre en lumière l'ensemble du réseau des « artistes »<sup>18</sup>, artisans mais aussi de tous les intermédiaires, tel qu'il s'est développé à la cour de Bourgogne. Là encore, grâce aux sources conservées, il est possible d'identifier les artistes les plus importants et de suivre leur carrière au service du duc et de la duchesse.

Les différents points de cette étude visent aussi à réhabiliter le rôle de la femme dans l'étude du mécénat princier à l'époque médiévale en France, en proposant une étude à part entière des collections possédées par Marguerite de Bavière.

#### Publications

« Jean sans Peur et Douai : les relations entre le duc et une de ses « bonnes villes » de Flandre », dans *Revue des amis de Douai*, tome XIV, n° 4 (janvier 2003), p. 4-7.

« L'argent au service de l'art au Moyen Âge : le mécénat bibliophilique de Marguerite de Bavière, duchesse de Bourgogne », dans *CASA info* n° 81, avril 2004, p. 22-25.

#### Articles à paraître

« Les bibliothèques de princesses en France au temps de Charles VI : l'exemple de la bibliothèque de Marguerite de Bavière, duchesse de Bourgogne », *Livres et lectures des femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Actes du colloque de Lille (24 au 26 mai 2004), éd. par Anne-Marie Legaré (à paraître en septembre 2007).

« Jean sans Peur et Jean de Berry : les relations entre deux princes de la fin du Moyen Âge, examinées sous l'angle des échanges de livres », dans *Le Bulletin du Bibliophile*, 2008 (n° 2) (à paraître en décembre 2008).

« Une femme écrivain à la Cour de Bourgogne : les relations entre Christine de Pizan et Jean sans Peur », dans *Pecia* n° 20 (à paraître en 2009).

### III. L'ARCHITECTURE ET LES ARTS DES CENTRES URBAINS DANS L'EUROPE AU NORD DES ALPES

#### 1. La cathédrale Notre-Dame de Noyon et l'architecture gothique en Picardie : Arnaud TIMBERT

Depuis l'année 2002, l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3 et le laboratoire CNRS-UMR 8529 Institut de Recherches Historiques du Septentrion (IRHiS) ont signé une convention avec la ville de Noyon pour cadre d'un pro-

18. Au Moyen Âge, il n'y a pas véritablement de notion d'« artiste ». Dans les sources est précisé, à côté du nom de la personne citée, son métier ou sa spécialité, mais jamais nous ne trouvons le mot « artiste ». Le terme « artiste » a été employé a posteriori pour nommer les artisans les plus talentueux et célèbres de l'époque.

gramme de recherches. La perspective de celui-ci est la réalisation d'une nouvelle monographie de la cathédrale Notre-Dame de Noyon. Ce programme, engagé en 2004, se développe en collaboration avec le Laboratoire d'Histoire et d'Archéologie (EA 3912) de l'Université de Picardie-Jules Verne, dirigé par M. Ph. Racinet (Professeur d'archéologie et d'histoire médiévales), ainsi qu'avec les membres du Laboratoire de Recherches des Monuments historiques, parmi lesquels il faut citer Mme A. Texier, pour le métal et Mme L. Cadot-Leroux, pour la pierre.

Trois axes articulent ce programme, le premier concerne l'étude architecturale et archéologique de la cathédrale, le second, nourricier du précédent, est consacré à l'étude de divers monuments gothiques de Picardie appartenant à la même période, tandis que le troisième, consacré à l'inventaire et à l'étude des dépôts lapidaires de cette région, renforce la compréhension technique de l'architecture gothique en général.

Le premier axe : *La cathédrale Notre-Dame de Noyon.*

Il est aujourd'hui nécessaire de reprendre l'étude architecturale et archéologique de la cathédrale de Noyon. Cette nécessité est à la fois justifiée par l'ancienneté de la dernière monographie qui lui a été consacrée et par le renouvellement des méthodes d'investigation.

La dernière monographie de la cathédrale Notre-Dame de Noyon, écrite par Charles Seymour en 1939, grâce à la rigueur de la méthode déployée comme à la justesse des observations offertes, fait toujours référence. Les grands temps de la construction ont été parfaitement définis, tout autant que la place du monument dans le paysage des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Il faut néanmoins admettre que depuis les années 1980 la connaissance des édifices fondateurs de l'architecture gothique a largement été renouvelée. Par ailleurs, nous pouvons noter que ces monuments bénéficient actuellement d'une datation plus haute que celles admises au début du siècle dernier. Enfin, fait majeur dans le renouvellement des interprétations, le primat n'est plus accordé à Saint-Denis dans la fondation des formes et des techniques gothiques, mais à des chantiers tels que l'abbatiale de Saint-Germain-des-Prés ou la cathédrale Saint-Étienne de Sens. En dépit de quelques études récentes, la cathédrale de Noyon n'a pas profité de ce renouveau. Il convenait donc de reconsidérer de plus près la place et le rôle de ce monument dans ce contexte architectural aux contours encore fraîchement redessinés.

Pour mener à bien cette recherche, au-delà des méthodes inhérentes à l'analyse architecturale (étude formelle), la cathédrale de Noyon fait l'objet d'une prospection archéologique (étude matérielle). Ainsi, la pierre taillée ou sculptée, dont l'analyse est associée à celle de ses liants (mortier) et de ses revêtements (enduit), a bénéficié d'une analyse pétrographique effectuée par les géologues du Laboratoire des Monuments historiques avec la collaboration de Philippe et Annie Blanc. Par ailleurs, le métal (fer et plomb), abondamment employé dans le monument, fait

également l'objet d'études par le biais, d'une part, de prospections dans le bâti et, d'autre part, d'analyses métallographiques en collaboration avec Ph. Dillmann (CNRS - Commissariat à l'énergie atomique) et M. L'Héritier (Paris I).

C'est donc un renouvellement de l'analyse formelle du monument, enrichie par une étude matérielle détaillée, qui permettra de revoir la marche du chantier dans le détail de ses campagnes et, au-delà, de définir les phases intimes de chacune d'elles.

Pour mener à bien cette entreprise d'envergure plusieurs études universitaires ont été engagées sur des sujets précis. La périphérie de la cathédrale a été prise en compte dans un premier temps par le biais de recherches sur le réfectoire et le cloître<sup>19</sup>. Les travaux menés par S. Pawlak sur le bâtiment occidental de ce dernier ont permis de mieux cerner la date d'érection du réfectoire tout en éclairant sur sa fonction polyvalente, tandis que l'étude architecturale et archéologique du cloître par M. Tricoit a précisé, à l'appui de nombreux relevés pierre à pierre, la technique déployée pour la mise en œuvre des remplages et des linteaux clavés. Cette recherche a aussi permis de cerner dans le détail la marche du chantier et d'affiner sa datation. À l'intérieur, des espaces connexes au volume principal ont fait l'objet d'études monographiques telles celle consacrée à chapelle de Hangest (XVI<sup>e</sup> siècle)<sup>20</sup>, par M. Lagouge, ou encore celle relative à la Salle du trésor, par A. Morelle<sup>21</sup>. Cette dernière monographie, grâce à une étude archéologique et une approche formelle minutieuses, a permis de mieux situer la place de ce chantier vis-à-vis des réalisations périphériques (chevet et bras nord du transept). Ces études trouvent tout naturellement un complément dans des recherches thématiques traitant du décor de la cathédrale, qu'il s'agisse de son décor sculpté, analysé à travers les éléments en œuvre et les pièces déposées<sup>22</sup>, ou de son décor polychromé, reconstitué selon une analyse combinée des parois et des fragments du dépôt lapidaire les plus représentatifs en la matière<sup>23</sup>.

- 
19. PAWLAK (Sophie), *Le réfectoire du quartier canonial de la cathédrale Notre-Dame de Noyon*, mém. maîtrise, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2004, 2 vol. TRICOIT (Mathieu), *Le cloître de la cathédrale Notre-Dame de Noyon : analyse archéologique et architecturale*, mém. de maîtrise, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2004, 3 vol.
  20. LAGOUGE (Marie), *La chapelle Notre-Dame de Bon-Secours de la cathédrale Notre-Dame de Noyon : étude architecturale*, mém. de maîtrise, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, dir. A. Timbert, 2003, 3 vol.
  21. MORELLE (Aude), *La salle du trésor de la cathédrale Notre-Dame de Noyon : étude architecturale et archéologique*, mém. de master I, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, dir. A. Timbert, 2006, 2 vol.
  22. GADANHO (David), *Le décor sculpté du chevet de la cathédrale Notre-Dame de Noyon*, mém. de maîtrise, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, dir. A. Timbert, 2004, 3 vol.
  23. RIVAUX (Dany-Alix), *La polychromie architecturale de l'ancienne église cathédrale Notre-Dame de Noyon : étude du chevet*, mém. de maîtrise, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, dir. A. Timbert, 2003, 2 vol. G. VICTOIR, *La polychromie de la nef de la cathédrale Notre-Dame de Noyon*, mém. de maîtrise, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, dir. A. Timbert, 2004, 3 vol.



Dans le prolongement des ces travaux plusieurs thèses ont été engagées. La première est consacrée à *La polychromie d'architecture entre le XII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècles à travers l'exemple de la cathédrale de Noyon* par G. Victoir (Courtauld Institute of Art, Londres) après un DEA réalisé à Lille 3 sur le sujet<sup>24</sup>. Ces recherches renouvellent en profondeur notre compréhension esthétique de la cathédrale en restituant cinq décors successifs entre le XII<sup>e</sup> siècle et la période moderne. Par ailleurs, en terme archéologique, l'étude des enduits polychromes nous éclaire sur la marche du chantier et, notamment, sur la date d'implantation des voûtes quadripartites sur plan barlong de la nef<sup>25</sup>.

Au-delà de leur parure, c'est la technicité des voûtes d'ogives qui est envisagée par A. Ybert (Univ. de Picardie) dans le cadre de sa thèse sur *La technicité de la voûte d'ogives entre le XII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècles à travers l'exemple de la cathédrale Notre-Dame de Noyon*. Cette recherche, fondée sur des études de stabilité et de résistance des matériaux est complétée par des modélisations et des restitutions mécaniques qui favorisent une compréhension des contraintes, telles que les poussées exercées par les ogives. Les techniques de mise en œuvre de ces dernières sont également abordées par la restitution des cintres grâce aux négatifs (trous de boudins, embrèvement...) laissés par le bois dans la pierre.

L'« épiderme » de ce matériau est traité par D. Lemire (Univ. Lille 3) qui mène une investigation sur *La taille de la pierre en Picardie à l'époque gothique : contribution à l'étude archéologique et architecturale de la cathédrale Notre-Dame de Noyon*<sup>26</sup>. Cette recherche, la première du genre pour la France du Nord, permet d'observer une évolution significative des techniques de taille à cette période par un passage progressif, dès le premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, des outils à lame droite (taillant droit et ciseau) aux outils à dents (taillant bretté et gradine) avec une mutation de ces derniers aux cours du XIII<sup>e</sup> siècle. Cette recherche offre ainsi à l'historien de l'architecture un repère chronologique supplémentaire dans la définition des campagnes et phases de construction tout en contribuant à la connaissance des mutations technologique des outils de taille.

Ces trois dernières personnes constituent le noyau permanent de cette équipe de recherche à laquelle s'agrègent divers chercheurs tels que J.-P. Deremble (Univ. Lille 3), pour l'étude des fragments de vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle de la cathédrale et moi-même qui, depuis 2002, ai entamé une recherche sur les portails de la façade occidentale. Cette étude touche au problème de l'érection des trois portails, du porche qui les précède et des tours qui les surmontent ainsi qu'à l'étude du décor

24. VICTOIR (Géraldine), *Les églises peintes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles dans les anciens diocèses de Noyon et de Laon*, mém. master II, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, dir. A.-M. Legaré, 2005, 2 vol.

25. VICTOIR (Géraldine), « La polychromie de la cathédrale de Noyon et la datation des voûtes quadripartites de la nef », *Bulletin monumental*, 2005, 163-3, p. 251-254.

26. Bourse des Monuments historiques.

sculpté. Les premiers temps de la recherche ont été consacrés à l'analyse matérielle des portails qu'un éventail d'arguments permet de situer après la construction du porche érigé pour borner le chantier. Pour mener à bien cette étude nous avons procédé à un relevé pierre à pierre des trois portails et à une analyse géologique de chacune des assises. Pour complément et dans la perspective de restituer la parure sculptée bûchée à la Révolution, nous avons procédé à l'inventaire (achevé en août 2007) de 655 pièces inédites de sculpture figurée provenant en partie des cinq portails (façade occidentale et transept). Chacune des pièces inventoriées a fait l'objet d'une identification géologique et d'une analyse à la loupe binoculaire par G. Victoir. Cette double prospection sur les matériaux déposés et ceux encore en place permettent aujourd'hui de restituer les fragments du dépôt lapidaire à leur emplacement d'origine et d'en proposer une étude stylistique ce qui, *in fine*, permettra de rendre à ces portails leur place parmi la production sculptée des grands monuments du XIII<sup>e</sup> siècle.

Le deuxième axe : *L'architecture gothique en Picardie*.

Selon les mêmes méthodes de recherche que celles employées à la connaissance de la cathédrale de Noyon – méthode qui associe l'analyse formelle à l'étude matérielle – diverses monographies et thématiques précises ont été engagées.

Parmi les plus brillantes il faut mentionner le mémoire de maîtrise de L. Ilef sur l'abbatiale de Chaâlis<sup>27</sup>, qui a offert une restitution graphique de l'abbatiale et une réflexion sur son contrebutement. Cela a favorisé, par ricochet, de nouvelles observations sur l'équilibre du chevet de l'abbatiale de Pontigny (Yonne)<sup>28</sup>. De même, l'étude du chevet de l'abbatiale d'Ourscamp et, plus particulièrement, de son grand appareil en sifflet a autorisé un ensemble d'observations inédites sur la technique de la taille de la pierre et sa mise en œuvre<sup>29</sup>. Toujours pour le XII<sup>e</sup> siècle, il faut mentionner la thèse en cours de D. Hanquiez sur l'avant-nef et le chevet de la priorale de Saint-Leu-d'Esserent<sup>30</sup>. À la suite des recherches préalables en master II, M. Tricoit mène, quant à lui, une thèse de doctorat sur le chevet et le massif de façade de la collégiale de Saint-Quentin<sup>31</sup>. La période la plus tardive de l'époque gothique est également abordée par J. Aycard van Bellinghen qui, après avoir consacré un DEA à l'architecture flamboyante dans le diocèse de

27. ILEF (Laure), *L'église abbatiale Notre-Dame de Chaâlis. Inventaire du dépôt lapidaire et état de la question*, mém. de maîtrise, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, dir. A. Timbert, 2004, 3 vol.

28. TIMBERT (Arnaud) et TALLON (Andrew), « Les arcs-boutants du chevet de l'abbatiale de Pontigny : nouvelles observations », *Bulletin monumental*, à paraître.

29. BAILLIEUL (Elise), *Le chevet de l'abbatiale d'Ourscamp*, mém. de maîtrise, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, dir. A. Timbert, 2004, 2 vol.

30. HANQUIEZ (Delphine), *L'église prieurale de Saint-Leu-d'Esserent(Oise) : analyse architecturale et archéologique*, thèse de doct., dir. C. Heck, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, en cours.

31. TRICOIT (Mathieu), *Le chevet de la collégiale de Saint-Quentin : état de la question et perspective*, mém. master II, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, dir. A.-M. Legaré, 2005, 2 vol.

Senlis, à Lille 3, mène aujourd'hui sa thèse de doctorat, à Amiens, sur le chantier flamboyant de la cathédrale<sup>32</sup>.

En complément à ces études, des recherches plus thématiques sont également engagées, telle la thèse de doctorat de S. Pawlak sur *La micro-architecture des portails sculptés picards entre le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle* (Univ. Lille 3), qui apportera un éclairage sur l'impact des modèles architecturaux dans les arts mineurs et devrait préciser l'apparition comme la durée de vie de ces modèles. Enfin, le métal dans l'architecture gothique fait depuis quatre ans l'objet d'une attention particulière comme le révèlent des études pionnières en la matière d'E. Lefebvre (Univ. Lille 3 et Univ. de Picardie) sur *Le chaînage en fer de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens*, et de P. Barsoum (Univ. Lille 3 et Univ. de Picardie) sur *Les tirants en fer du bras sud du transept de la cathédrale de Soissons*. Ces deux recherches, fondées sur une étude archéologique, sont principalement justifiées par le recours aux analyses métallographiques effectuées en collaboration avec Ph. Dillmann (CEA/CNRS) et M. L'Héritier (Paris I).

#### Le troisième axe: *Les dépôts lapidaires de Picardie*.

Outre les pièces de sculptures figurées inventoriées dans le dépôt lapidaire de la cathédrale de Noyon, les études entreprises sur ce monument favorisent également l'analyse des fragments déposés. Ainsi, 177 pièces provenant de la chapelle flamboyante dite de « Hangest » ont été inventoriées et étudiées ainsi que 130 fragments déposés appartenant au décor sculpté (chapiteaux et bases) des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Entre 2004 et 2006 l'inventaire du dépôt lapidaire a été prolongé dans le cadre d'études monographiques consacrées au cloître de la cathédrale et à son aile occidentale (38 pièces) ainsi qu'à l'étude de la Salle du trésor (20 pièces). Cet inventaire s'est accompagné, en collaboration avec la municipalité de Noyon, selon les termes de la convention qui unit l'Université de Lille à cette Ville, par une préservation et une mise en valeur de ce dépôt, ouvert aux visites depuis les Journées du Patrimoine de l'année 2003.

C'est dans les mêmes perspectives de recherche, de conservation et de présentation que des conventions ont été signées avec différentes villes de Picardie pour l'inventaire des dépôts lapidaires les plus riches. Ainsi, le dépôt lapidaire de la priorale de Saint-Leu-d'Esserent a-t-il été entièrement inventorié et étudié par D. Hanquiez, de même que ceux de l'abbatiale Saint-Lucien de Beauvais et de l'église Saint-Evremond de Creil, dont la richesse des pièces inédites favorise une meilleure connaissance de ces monuments disparus. Par ailleurs, dans le cadre des thèses en cours sur Saint-Quentin et Senlis, M. Tricoit et J. Aycard ont inventorié, en étroite collaboration avec les attachés culturels de ces villes, les dépôts lapidaires

32. AYCARD VAN BELLINGHEN (Julie), *Le chantier flamboyant de la cathédrale Notre-Dame de Senlis*, thèse de doctorat, dir. Ph. Racinet, Univ. de Picardie et Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, en cours.

de ces deux monuments, favorisant la critique d'authenticité du premier et la restitution du jubé du second.

L'apport principal de l'étude de ces dépôts reste cependant d'ordre technique. Ces fragments d'architecture favorisent en effet l'observation des faces cachées et autorisent ainsi un ensemble de réflexions sur la technique de mise en œuvre des pierres d'appareil et des voûtes, sur les méthodes de taille de la pierre, sur l'emploi du métal ou encore sur les épures; bref, un ensemble d'observations matérielles qui, associé aux remarques formelles et stylistiques, ouvre de nouvelles perspectives.

Ces trois axes de recherches sont encore en cours. Le premier, sur la cathédrale de Noyon, fait l'objet d'une Journée d'Études annuelle placée sous l'égide de la Société Française d'Archéologie. Ces Journées ont pour but de favoriser une diffusion des résultats des recherches menées sur ce monument. Pour détails sur ces journées, voir *SFA Actualités*, 2004, n° 20, p. 7 et 2006, n° 23, p. 12-13. Une première synthèse collective des études réalisées depuis 2003 sera publiée en 2008, sous l'égide de la SFA, dans un volume des *Mémoires de la Société historique et archéologique de Noyon* consacré à la cathédrale, sous le titre: *De la terre au ciel, la cathédrale Notre-Dame de Noyon: cinq années de recherches*.

Le deuxième axe de recherche a fait l'objet d'une Journée d'Études, à l'Université de Picardie, le 22 septembre 2006: *L'architecture en objets: les dépôts lapidaires de Picardie*. Les actes de cette Journée d'Études sont à paraître dans un numéro spécial de la revue *Quadrilobe*. Pour détails sur cette journée: *SFA Actualités*, premier semestre 2007, n° 25, p. 13-14.

Enfin, l'ensemble des recherches menées dans ces trois axes sur le métal a également fait l'objet d'un colloque, tenu les 16 et 17 novembre 2006 à Noyon. Organisé par l'Agence Régionale du Patrimoine de Picardie, la Ville de Noyon, et l'Université Charles-de-Gaule-Lille 3, cette rencontre, consacrée à *L'homme et la matière: l'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique*, permettra d'offrir, dans ces actes à paraître aux éditions Picard, une nouvelle synthèse sur les travaux consacrés au métal dans les cathédrales de la France du Nord parmi lesquelles il faut citer celles de Rouen, de Beauvais, Amiens, Soissons, Senlis, Noyon, Reims et Auxerre. Pour détails sur ce colloque: *SFA Actualités*, premier semestre 2007, n° 25, p. 13-14.

Je ne saurais achever ce tableau des travaux réalisés en Picardie sur l'architecture monumentale médiévale, sans souligner que les trois axes présentés, possèdent des ramifications qui s'étendent au-delà de cette région, comme l'illustrent notamment les études menées par N. Payen (Lille 3) en Champagne méridionale d'une part, avec l'étude architecturale et l'inventaire du dépôt lapidaire de l'abbatiale cistercienne de Preuilley (Seine-et-Marne), puis en Brie Française, avec l'inventaire du dépôt lapidaire de l'abbatiale cistercienne du Lys (à Dammarie-lès-

Lys – Seine-et-Marne). Tout aussi complexe que l'étude de ce dernier monument, celle des matériaux de l'église Notre-Dame-du-Fort d'Étampes (Essonne) par E. Baillieul, dans le cadre de sa thèse de doctorat (Lille 3), non seulement nous éclaire sur ce monument fondateur de l'architecture gothique en démêlant l'écheveau de ses campagnes de construction, mais encore participe à la connaissance des techniques de construction de cette période.

#### Doctorats en cours :

**Élise Baillieul**, *La collégiale Notre-Dame d'Étampes (Essonne) : analyse architecturale et archéologique*, sous la dir. d'Anne-Marie Legaré (troisième année en 2007-2008).

La collégiale Notre-Dame d'Étampes est en grande partie le fruit de l'intense activité architecturale qui régnait à Étampes au XII<sup>e</sup> siècle. Outre de nombreuses mentions dans des ouvrages généraux, l'édifice a fait l'objet de quelques études monographiques ayant essentiellement trait à la sculpture<sup>33</sup>. L'architecture du reste de l'église n'a jusqu'ici donné lieu qu'à des commentaires succincts évoquant les irrégularités de son plan et les différents changements de parti en cours de construction, difficiles à situer à la fois dans le temps et dans l'espace.

La dernière étude de référence présente tout un faisceau d'éléments permettant d'établir une datation cohérente entre 1130 et 1160, mais reprend aussi fidèlement le découpage chronologique établi par Lefèvre-Pontalis en 1909, ainsi que les dates clefs de l'histoire de la collégiale relayées depuis le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>. Ses dernières ont été contestées récemment par une nouvelle traduction du plus ancien texte faisant mention du chapitre<sup>35</sup>. La découverte d'une possible falsification de ce diplôme justifie pleinement le réexamen de l'histoire de la collégiale.

Les recherches sur le monument lui-même devaient à l'origine se cantonner à l'ensemble de l'église haute, mais l'observation dans l'escalier en vis menant au clocher de la mise en œuvre, notamment de la voûte et des marches, et de collages significatifs, a révélé que la partie basse appartenait plus vraisemblablement à l'église primitive qu'à celle du XI<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>. La campagne du siècle précédent méritait d'être reconsidérée, elle se trouve de fait intégrée à ce travail de redéfinition globale des phases du chantier<sup>37</sup>.

Dans le but de mettre en relief les éléments à la fois formels et techniques qui leur sont propres, chacune de ces séquences sera étudiée dans une partie organisée comme une monographie d'architecture classique, suivant un point de vue suc-

- 
33. La dernière en date: STAEBEL (Jochen), *Notre-Dame von Étampes: Die Stifftkirche des 11.-13. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung ihrer frühgotischen Bauskulptur*, Worms, 2003.
34. FLEUREAU (dom Basile), *Les antiquitez de la ville et du duché d'Étampes*, Paris, 1683; LEFEVRE-PONTALIS (Eugène), « Les campagnes de construction de Notre-Dame d'Étampes », dans *Bulletin monumental*, 1909, p. 5-31; PLAGNIEUX (Philippe), « La collégiale Notre-Dame d'Étampes », dans *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, Paris, 1999, p.77-83.
35. GINESTE (Bernard), « Henri Ier: *Charte en faveur de Notre-Dame d'Étampes* (1046) », dans *Corpus Etampois*, <http://www.corpusetampois.com/cls-11-henri1notredame1046.html>, 2006.
36. Il fera l'objet d'une communication lors d'une journée d'étude consacré aux escaliers en 2009.
37. La publication du Programme Commun de Recherches sur les cryptes en fin d'année 2007 participera au renouvellement des connaissances sur cette partie de l'église.

cessivement stylistique et matériel. Cet exercice réalisé sur la nef a déjà permis de mettre en évidence un jeu d'influences assez inédit dans la région. L'ordre colossal utilisé dans le vaisseau central est un élément peu commun qui provient sans nul doute d'Angleterre où au XI<sup>e</sup> siècle a été développée une version assez proche, pour la première fois dans l'église de Tewkesbury, puis dans celle de Jedburgh et dans la cathédrale d'Oxford. Cette forme est passée dans la région chartraine, à Saint-Thomas d'Épernon avant d'atteindre Étampes dans les années 1130-1135. Considérée comme encore romane, cette nef présente des supports – dont les chapiteaux scindés en deux sont implantés à des hauteurs différentes – qui reflètent des préoccupations déjà gothiques. La continuité des marques lapidaires sur toute la hauteur de ces colonnes et la régularité de leur appareillage appelle un examen d'ensemble. D'autres observations de ce type permettent de restituer une nef à l'origine plus longue d'une travée vers l'est. L'étude stylistique des bas-côtés de la nef confirme la place de cette partie de l'édifice avant les grands monuments du début du gothique : la survivance de voûtes d'arêtes très bombées et surtout la présence à leur naissance de masques sculptés évoquent Saint-Julien de Marolles-en-Brie et l'église plus ancienne et disparue de Fay-Saint-Quentin, dans le diocèse de Beauvais.

L'application de ces méthodes doit également aider à définir une chronologie plus précise de la construction du transept, du chœur et de ses bas-côtés. Au-delà des questions de datation, il convient de s'interroger sur la fonction même de certaines parties annexes. Le petit bâtiment à deux niveaux accolé au bras nord du transept, passé à la postérité en tant qu'ossuaire et sacristie, n'a manifestement pas été édifié pour cela. Quelle place tenait-il dans la vie canoniale ? Les deux salles situées entre les chapelles orientées, et qui leur sont contemporaines, sont quant à elles totalement absentes de la bibliographie. Reprises au XVI<sup>e</sup> siècle et servant depuis de salle du trésor, rien n'indique leur destination première. Indirectement liées à l'architecture, des tuiles glaçurées découvertes dans les combles de la collégiale il y a quelques années méritent un traitement particulier, mais dont la place et l'ampleur restent à définir<sup>38</sup>.

La spécificité de ce travail est intimement liée aux singularités de la collégiale elle-même : l'absence de texte intéressant la construction, son organisation canoniale, l'irrégularité de son plan, les combinaisons parfois inédites des vocabulaires roman et gothique. Malgré les inconvénients que représente l'approche monographique d'un édifice, il semble que seul cet exercice puisse rendre compte de son caractère inclassable, tout en essayant d'apporter de nouveaux éléments à l'histoire de l'architecture dite « de transition » qui s'est développée en Ile-de-France dans le deuxième quart du XII<sup>e</sup> siècle<sup>39</sup>.

38. Certains exemplaires présentent un pureau incisé comparable à ceux qui ont été retrouvés à l'abbatiale de Saint-Denis ou à la cathédrale de Meaux. BERHAULT (Stéphane), « Les tuiles glaçurées médiévales », dans *Atrium Construction*, n°13, oct-nov 2004, p. 14-17.

39. Le petit nombre d'édifices qui subsistent de cette génération empêche quasiment toute étude d'ensemble, comme le démontre GARDNER (Stephen) : « L'église Saint-Julien de Marolles-en-Brie et ses rapports avec l'architecture parisienne de la génération de Saint-Denis », dans *Bulletin monumental*, 1986, p. 7.

## Publication

### Compte rendu

FUSIER (Jean), *Statuaire médiévale et Renaissance de Champagne méridionale*, Troyes, D. Guéniot éd., 2006, 189 p. dans *Revue du Nord*, à paraître.

**Delphine Hanquiez**, *L'église prieurale de Saint-Leu-d'Esserent (Oise): analyse architecturale et archéologique*, sous la dir. de Christian Heck (cinquième année en 2007-2008).

L'église de Saint-Leu-d'Esserent fut restituée par le comte Hugues de Dammartin à l'évêque de Beauvais, en 1081, à la condition d'en faire un prieuré dépendant de l'abbaye bourguignonne de Cluny. Cette restitution s'accompagna de libéralités importantes. Une communauté, tirant ses revenus d'un patrimoine foncier et de droits divers, s'installa donc vraisemblablement dans un premier temps dans l'église préexistante.

La construction de la nouvelle église s'est prolongée dans le temps, sur un peu moins d'un siècle, depuis le deuxième quart du XII<sup>e</sup> siècle jusqu'au tout début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>. Elle s'est déroulée en trois phases successives, en commençant à l'ouest par l'avant-nef, puis en se poursuivant à l'est par le chevet. L'avant-nef et le chœur, qui sont l'objet de notre étude, furent raccordés ensuite avec l'édification de la nef. Les dimensions de l'église gothique, s'apparentant à celles de la cathédrale voisine de Senlis ou encore de l'abbatiale de Saint-Germer-de-Fly, se font l'écho d'une communauté et d'une congrégation florissantes au XII<sup>e</sup> siècle.

Les textes concernant l'histoire même du prieuré, des chartes de donation essentiellement, ne rendent jamais compte explicitement de la construction<sup>41</sup>. Cependant, l'étude historique, à travers celle de la constitution du temporel du prieuré, des prieurs et des principaux bienfaiteurs, permet d'entrevoir les moments favorables qui ont permis d'engager la nouvelle construction.

L'étude du contexte architectural du site avant la construction, au cours du XI<sup>e</sup> siècle, de l'avant-nef et du chevet, permet de mieux expliquer les contraintes topographiques inhérentes à l'existence d'un édifice antérieur. L'église, dont les substructions ont été mises au jour lors de fouilles archéologiques menées au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, a toujours été considérée comme précédant directement les œuvres gothiques. Or il semble qu'un deuxième édifice, bâti vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle, vraisemblablement avant la donation à Cluny, et dont il ne reste que le mur du revers de la façade – à laquelle fut donc accolée l'avant-nef – lui a succédé. Il était important d'évaluer l'emprise de cette église romane puisqu'elle conditionna l'im-

40. Seules quelques rares études furent consacrées à cet édifice: MÜLLER (Eugène), *Le prieuré de Saint-Leu-d'Esserent, monographie de l'église de Saint-Leu-d'Esserent*, Pontoise, 1920; FOSSARD (Albert), *Le prieuré de Saint-Leu-d'Esserent (abbaye bénédictine de Cluny)*, Paris, Imprimerie du Réveil, 1934 et DURVIN (Pierre), *Le millénaire d'un sanctuaire: Saint-Leu-d'Esserent*, Amiens, 1975.

41. Les documents historiques ont été rassemblés et édités par MÜLLER (Eugène), *Le prieuré de Saint-Leu-d'Esserent, cartulaire*, Pontoise, société historique, 1900-1901.

plantation des nouvelles œuvres, à la fois à l'ouest et à l'est, et entraîna également quelques contraintes dans la marche du chantier.

L'étude des documents d'archives concernant les restaurations engagées après le classement de l'édifice dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle et après la Seconde Guerre mondiale, couplée à une observation *in situ* et à une étude des pièces d'architecture constituant le dépôt lapidaire, ont permis de procéder à la critique d'authenticité du monument, en précisant l'ampleur exacte des travaux conduits sous l'égide des Monuments historiques.

Une étude architecturale classique, fondée sur l'analyse formelle – traitement de la paroi murale (supports, ouvertures), décor sculpté et modénature (profils des bases, des tailloirs et des ogives) – nous permet d'affiner les datations communément admises<sup>42</sup>, tant pour l'avant-nef, dont la construction, témoignant du premier art gothique, pourrait être placée dans le deuxième tiers du XII<sup>e</sup> siècle, que pour le chevet, très probablement commencé dans les années 1150-1160, à une époque où quelques chœurs à chapelles rayonnantes contiguës, comme ceux de Saint-Germain-des-Prés, de Senlis et de Noyon, s'élevaient dans le paysage environnant.

Cette première approche est enrichie par une étude utilisant les méthodes de l'archéologie du bâti. L'analyse matérielle, à travers l'étude de la pierre et de sa mise en œuvre – provenance, taille et appareillage –, des marques lapidaires, du bois – empreintes laissées par les échafaudages – et du métal, enrichit et éclaire l'étude stylistique. Elle permet de procéder à la première étude détaillée du chantier et ainsi de mieux appréhender la logique de sa progression.

À ces questions sur les formes et les matières, vient s'ajouter une partie sur la fonction des espaces. L'avant-nef, constituée de deux vaisseaux transversaux superposés, n'ayant pas pu être rattachée de manière stricte à des précédents régionaux, qui lui avaient préféré généralement la tour-porche, il semble que sa conception doive être expliquée par la fonction même de cet espace occidental, destiné à des fins liturgiques particulières, inhérentes aux coutumes clunisiennes. Quant au chevet, qui présente un plan à chapelles rayonnantes contiguës emblématiques des premières constructions gothiques de l'Île-de-France et de la Picardie, outre que son plan puisse être expliqué pour des raisons pratiques, il paraît particulièrement répondre à une ambition politique des commanditaires, qui semblent avoir tenu à affirmer leurs liens avec le pouvoir royal.

## Publications

### Articles et comptes rendus

« La nef de l'église prieurale de Saint-Leu-d'Esserent (Oise) », dans *Revue archéologique de Picardie*, n° 1/2, 2005, p. 119-133.

Compte-rendu paru dans la *Revue du Nord*, 88, avril-juin 2006, p. 381 : FRACHON-GIELAREK (Nathalie), *Amiens. Les verrières de la cathédrale*, Amiens, AGIR-Pic éditions, 2003.

42. À ce sujet voir la notice de l'ouvrage de BIDEAULT (Maryse), LAUTIER (Claudine), *Île-de-France gothique 1, Les églises de la vallée de l'Oise et du Beauvaisis*, Paris, Picard, 1987, p. 318-331.



Compte-rendu paru dans la *Revue du Nord*, 88, avril-juin 2006, p. 387-388 : VOLTI (Panayota), *Les couvents des ordres mendiants et leur environnement à la fin du Moyen Âge (Le nord de la France et les anciens Pays-Bas méridionaux)*, Paris, CNRS Éditions, 2003.

#### Articles à paraître

« Le dépôt lapidaire de Saint-Lucien de Beauvais : réouverture du dossier », dans *L'architecture en objets : les dépôts lapidaires de Picardie*, Actes de la Journée d'études d'Amiens, le 22 septembre 2006, dir. A. Timbert, à paraître.

En coll. avec Géraldine VICTOIR, « À la recherche d'un espace liturgique : les pièces déposées de la nef de l'église prieurale de Saint-Leu-d'Esserent et leur polychromie », dans *L'architecture en objets : les dépôts lapidaires de Picardie*, Actes de la Journée d'études d'Amiens, le 22 septembre 2006, dir. A. Timbert, à paraître.

**Delphine LEMIRE**, *La taille de la pierre en Picardie à l'époque gothique. Contribution à l'analyse architecturale et archéologique de la cathédrale Notre Dame de Noyon*, sous la dir. d'Anne-Marie Legaré (troisième année en 2007-2008).

Viollet-le-Duc<sup>43</sup> fut le premier à consacrer au travail de la taille de la pierre une certaine attention, suivi par André Chauvel et Pierre Noël<sup>44</sup>, qui livrèrent quelques observations supplémentaires. L'ouvrage de Jean-Claude Bessac<sup>45</sup>, fondé sur le fait que le tailleur de pierre, son outil et sa trace sont indissociables, reste néanmoins la référence et la seule synthèse en la matière. Toutefois, ce volume ne rend pas assez compte de la multiplicité des édifices et de la diversité des emplois fait d'un même outil suivant la région abordée. Cette synthèse invite ainsi à entreprendre des travaux régionaux, à l'exemple de ceux de Muriel Jenzer<sup>46</sup> ou plus récemment d'Arnaud Timbert<sup>47</sup>.

En effet, force est de constater que si nous connaissons bien la diversité des outils utilisés depuis l'Antiquité et leur technologie, nous ignorons beaucoup de leur apparition, de leur utilisation, ou de leur évolution lorsque l'on s'intéresse à une région en particulier. Cette réalité est particulièrement valable pour la Picardie<sup>48</sup>,

43. VIOLLET-LE-DUC (Eugène-Emmanuel), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1868, 10 vol.

44. CHAUVEL (André), « Etude sur la taille des pierres au Moyen Âge », dans *Bulletin monumental*, 1934, t. 93, p. 435-450; NOËL (Pierre), *Technologie de la pierre de taille : dictionnaire des termes couramment employés dans l'extraction, l'emploi et la conservation de la pierre de taille*, Paris, 1994, 369 p.

45. BESSAC (Jean-Claude), *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'Antiquité à nos jours*, Paris, éd. CNRS, 1986, 320 p.

46. JENZER (Muriel), « La boucharde, un outil de la fin du Moyen Âge, l'exemple de l'ancienne abbatale de Saint-Claude », dans *Bulletin monumental*, 1998, p. 341-353.

47. TIMBERT (Arnaud), « Emploi du marteau taillant bretté en Basse-Bourgogne avant 1200 », dans *Bulletin de la Société des Fouilles archéologiques et des Monuments historiques de l'Yonne*, 1999, n°16, p. 67-70.

48. Quelques mentions concernent les marques lapidaires plutôt que les marques d'outils CORDONNIER (Geneviève), « Les marques de tâcherons à la cathédrale de Soissons », dans *Bulletin de la Société historique, archéologique et scientifique de Soissons*, 4<sup>e</sup> série, t. 14, 1969-1972, p.

c'est pourquoi il apparaît nécessaire de développer une recherche propre à cette dernière.

Notre travail vise ainsi de multiples objectifs dont le principal serait de produire, à travers l'étude de l'outillage, des critères de datation supplémentaires et indispensables à toute analyse architecturale. Pour cela, il convient de se familiariser avec le tailleur de pierre et son outil en examinant les deux sources à disposition : l'iconographie et les objets archéologiques.

Les documents iconographiques représentent une source privilégiée d'analyse des représentations des groupes sociaux en ce qu'ils permettent d'aborder la réalité à travers des schémas d'interprétation. Les plus réalistes donnent à voir les postures ou le choix de l'instrument mais aussi l'environnement du lieu de travail. Quant à la documentation écrite, elle permet de mieux saisir le monde ouvrier<sup>49</sup>.

Les outils retrouvés lors de fouilles sont très rares et souvent tardifs. Malgré cela, l'importante collection réunie à Troyes permet de se familiariser avec les outils et le métier.

Notre méthode d'étude de l'outillage consiste à définir la répartition des outils utilisés dans la construction de Notre-Dame de Noyon. Cette étape aide principalement à faire le lien entre outillage et progression du chantier.

Daniel Prigent<sup>50</sup> a élaboré une méthode précise pour qualifier les diverses qualités envisageables de layages. Cette dernière sera employée. Toutefois, n'étant pas adaptée aux différents types d'outils picards, elle sera complétée par l'analyse des caractéristiques propres à ces derniers. Dans cette perspective, nous avons créé une « fiche d'identité de l'outillage » inspirée des fiches d'enregistrement des fouilles archéologiques. Appliquée aux édifices les plus révélateurs, elle mettra en lumière les caractéristiques morphologiques de l'outil et son évolution au sein du monument. Il sera ainsi possible d'établir des faciès spécifiques du travail de la pierre et par conséquent d'aborder des sujets comme celui des migrations d'ouvriers.

## Publication

### *Articles à paraître*

« Les outils de la taille de la pierre au XII<sup>e</sup> siècle en Picardie : état de la question et perspectives », dans *L'architecture en objet : les dépôts lapidaires de Picardie*, Actes de la Journée d'Études d'Amiens, le 22 septembre 2006, dir. A. Timbert, à paraître.

« Les outils de taille de la pierre à la cathédrale Notre-Dame de Noyon : première approche », dans *De la terre au ciel, la cathédrale Notre-Dame de Noyon : cinq années*

---

224-231.

49. MORTET (Victor), DESCHAMPS (Paul), *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au Moyen Âge : XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1995, 1100 p. « Statuts des tailleurs de pierre de Strasbourg. 1459 », dans *Les bâtisseurs de cathédrales gothiques*, exposition, Strasbourg, Ancienne douane, 3 septembre-26 novembre 1989, p. 103-109.
- BOILEAU (Étienne), *Règlements sur les arts et métiers de Paris rédigés au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1837, 474 p.
50. PRIGENT (Daniel), « Etudes statistiques d'appareils à l'intérieur de l'abbaye de Fontevraud. Aspects méthodologiques », dans *Revue Archéologique de l'Ouest*, n°6, 1989, p. 155-172.

*de recherches*, dir. A. Timbert, *Mémoires de la Société historiques et archéologiques de Noyon*, vol. 39, à paraître.

**Aude MORELLE**, *Les salles du Trésor en France aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles dans l'architecture séculière*, sous la dir. d'Anne-Marie Legaré (première année en 2007-2008).

L'importance des reliques dans la Chrétienté n'est plus à prouver. Le culte se développa autour d'elles dès le IV<sup>e</sup> siècle. L'impact de la vénération des saints sur l'architecture a fait l'objet de longs développements. Néanmoins, une structure est restée dans l'ombre des grands édifices religieux du Moyen Âge. Assurant la protection des biens précieux d'une communauté religieuse, les salles du Trésor se sont multipliées en France aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Afin de déterminer les raisons de ce phénomène, de saisir l'histoire architecturale de ces édifices, une étude approfondie s'avérait nécessaire.

Les historiens et historiens de l'architecture ont jusqu'à présent manifesté peu d'intérêt pour les salles du Trésor. La majorité des études n'ont fait qu'évoquer ces bâtiments. Mis à part de brefs états de la question, aucune étude de synthèse n'existe à ce jour et le corpus des salles du Trésor en France reste à établir<sup>51</sup>.

La destruction de nombreux cloîtres et églises a souvent entraîné celle des salles du Trésor qui s'y trouvaient, rendant plus discrète l'existence de ce type d'édifice. Pourtant, de nombreux exemples subsistent dans des monuments d'importance majeure, tels les cathédrales de Laon, Beauvais et Bayeux. D'autres salles – qui ont disparu aujourd'hui – existaient à la basilique de Saint-Denis et à l'église abbatiale Saint-Lucien de Beauvais. Il est avéré que les salles du Trésor s'inscrivaient tant dans le contexte religieux séculier que régulier, mais le travail de compréhension de ces bâtiments reste à faire<sup>52</sup>. Étaient-elles des structures propres aux grandes églises accueillant un nombre important de reliques, ou des annexes communes, plus ostentatoires car présentes dans des édifices aux moyens financiers importants? Leur forme a-t-elle varié selon le milieu religieux auquel elles appartenaient? Est-il dès lors possible d'établir une typologie des salles du Trésor?

Le peu d'études s'explique aussi par la multitude de termes qui désignent les salles du Trésor dans les sources, qui a entretenu l'incertitude sur le lieu ou les lieux de conservation des reliques<sup>53</sup>. Il est fréquent de désigner par son contenu, le « Trésor », la salle contenant les reliques d'une communauté religieuse<sup>54</sup>. C'est une dénomi-

51. Voir notre état de la question. MORELLE (Aude), *Les salles du Trésor en France aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles : état de la question et perspectives de recherches*, mémoire de master 2, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, Anne-Marie Legaré, dir., 2007, 2 vol.

52. AUBERT (Marcel), « A propos de l'église abbatiale de Saint-Lucien de Beauvais », dans *Gedenkschrift Ernst Gall*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1965, p. 51.

53. « Confusing matters are other names used for the building throughout its history. Before the Suppression, it was known variously as the Sacristy, *Secretarium*, or the *Armarium*, and, after the Suppression, as the *Auditorium* ». FERGUSSON (Peter), « Modernization and Mnemonics at Christ Church Canterbury. The Treasury Building », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, t. 65, 2006, p. 58.

54. ERLANDE-BRANDENBURG (Alain), *La cathédrale*, Paris, Fayard, 1989, p. 365-368. PLOUVIER (Martine), « Le trésor », dans PLOUVIER (Martine), dir., *La ville de Noyon*, cat. exp., Noyon,

nation ambiguë, qui crée l'amalgame entre contenant et contenu et complique la tâche du chercheur. De plus, d'après les exemples dont nous disposons, les salles du Trésor ont parfois tenu le rôle de réserve monétaire<sup>55</sup> et d'archives. L'un des enjeux de notre thèse est de lever définitivement les ambiguïtés de terme, ce qui profiterait aux historiens, historiens d'art et archivistes-paléographes travaillant sur le Moyen Âge. En effet, le sujet des salles du Trésor ne concerne pas le seul domaine de l'architecture médiévale, mais comporte des ramifications dans d'autres disciplines.

La question du lieu de conservation des reliques a soulevé peu d'enthousiasme<sup>56</sup>. Pourtant, le sujet est loin d'être secondaire: il intéresse les notions de piété, d'organisation de l'espace ecclésial, voire de liturgie. Le problème de l'accès aux reliques conservées dans les salles du Trésor nous paraît crucial. C'est pourquoi il est nécessaire d'étudier les salles du Trésor dès l'époque où elles semblent apparaître en France, soit, selon nos connaissances actuelles, dès le milieu du XI<sup>e</sup> siècle. L'ampleur du travail est telle qu'il nous a fallu restreindre notre sujet aux seules salles du Trésor du milieu séculier<sup>57</sup>. Notre choix s'est porté sur ces édifices car ils présentent une multitude de formes au sein de laquelle se détachent deux types particuliers de salles du Trésor, à double et à triple niveaux. L'importance de leur volume, de l'organisation et de la mise en valeur de leur espace, devrait nous permettre de mieux saisir la genèse historique des salles du Trésor et les relations entretenues par les hommes (commanditaires, gardiens ou fidèles), avec l'espace de conservation du Trésor.

Notre thèse sur les salles du Trésor en France aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles dans l'architecture séculière recoupe plusieurs disciplines; il nous paraît donc justifié de mener nos recherches dans trois domaines: l'histoire, l'histoire de l'art et l'archéologie du bâti. Connaître le cadre spatio-temporel et l'histoire des formes au temps de la création des salles du Trésor est indispensable à la réflexion. Par ailleurs, saisir l'histoire matérielle du bâti permet d'apprécier les relations étroites qui unissent les hommes à l'architecture et donne une vision précisée de sa construction. Cumuler les approches s'est avéré extrêmement efficace pour l'aboutissement de notre monographie de la salle du Trésor du XII<sup>e</sup> siècle de la cathédrale de Noyon<sup>58</sup>.

---

Musée du Noyonnais, Cahiers de l'Inventaire, t. 10, Amiens, AGIR Picardie, 1987, p. 89-90.

55. SMITH (Réginald Anthony Lendon), *Canterbury Cathedral Priory: A Study in Monastic Administration*, Cambridge, 1943, p. 14 et DU BOULAY (Francis Robin), *The Lordship of Canterbury*, Londres, 1966, p. 252.
56. On s'est bien plus intéressé aux Trésors eux-mêmes. Voir à ce propos, la bibliographie donnée à la fin de l'article de SIRE (Marie-Anne), « Les trésors de cathédrales: salles fortes, chambres aux reliques ou cabinets de curiosités? », dans *20 siècles en cathédrales*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2001, p. 191-202.
57. Nous avons d'ores et déjà répertorié vingt-neuf salles du Trésor des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, dispersées dans les archevêchés français de cette époque.
58. MORELLE (Aude), *La salle du Trésor de la cathédrale Notre-Dame de Noyon: étude architecturale et archéologique*, mémoire de master 1, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, Arnaud Timbert dir., 2006, 2 vol.

## Publications

### *Articles et compte rendu à paraître*

« La rose déposée de la salle du Trésor de la cathédrale Notre-Dame de Noyon (Oise), d'après les fragments du dépôt lapidaire », dans *L'architecture en objets : les dépôts lapidaires de Picardie*, Actes de la Journée d'études d'Amiens, le 22 septembre 2006, dir. A. Timbert, à paraître.

« La salle du Trésor de la cathédrale Notre-Dame de Noyon : étude architecturale et archéologique », dans *De la terre au ciel, la cathédrale Notre-Dame de Noyon : cinq années de recherches*, dir. A. Timbert, *Mémoires de la Société historiques et archéologiques de Noyon*, vol. 39, à paraître.

LABRECQUE (Claire), « Les trésoreries dans l'architecture picarde à la fin du Moyen Âge », dans *Quadrilobe*, n° 1, 2006, p. 123-133, compte rendu dans *Bulletin monumental*, à paraître.

**Sophie PAWLAK**, *La micro-architecture sculptée des portails gothiques au nord de la Loire XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, sous la dir. d'Anne-Marie Legaré (troisième année en 2007-2008).

Les portails gothiques constituent une matière de premier intérêt pour la recherche en Histoire de l'art. Si leur programme iconographique, leur décor sculpté ou encore leur décoration polychrome ont fait l'objet d'analyses particulières, force est de constater que la micro-architecture sculptée, à savoir la représentation miniature de l'architecture qui prédomine dans l'ornementation des portails n'a, jusqu'à présent, que peu retenu l'attention des spécialistes.

Notre étude emprunte la voie ouverte, il y a une trentaine d'années, par l'historien de l'art américain François Bucher, à l'origine du terme de « micro-architecture ». Dans un article consacré aux fondements et au développement de ce type d'architecture en modèle réduit<sup>59</sup>, celui-ci avance l'hypothèse selon laquelle le vocabulaire formel employé dans toute l'architecture monumentale à l'époque gothique aurait préalablement été mis au point à l'échelle miniature, autrement dit au moment de l'élaboration des compositions architecturales miniaturisées qui, elles-mêmes, participent à l'ornementation des édifices. De ce point de vue, il existerait donc une intime relation entre la macro et la micro-architecture.

Outre l'article de François Bucher, les travaux dédiés aux structures miniatures sculptées sont peu nombreux et principalement centrés sur la micro-architecture gothique tardive<sup>60</sup>. C'est pourquoi il a semblé nécessaire de consacrer une étude particulière à la micro-architecture des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles ornant les portails go-

59. BUCHER (François), « Micro-Architecture as the « Idea » of Gothic Theory and Style », dans *Gesta*, 1976, p.71-89.

60. Voir notamment : BECKER (Line), *L'emploi de la micro-architecture à travers l'exemple de la cathédrale de Strasbourg*, Mémoire de DEA, dir. Roland Recht, Université de Strasbourg, 1998). Plus récemment : ANAGNOSTOPOULOS (Pierre), *La micro-architecture en pierre dans les Pays-Bas méridionaux aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : les jubés gothiques brabançons (Bruxelles, Nivelles, Dixmude)*, Mémoire de DEA, dir. Alain Dierkens, Université Libre de Bruxelles, 2003-2004).

thiques de la France du Nord. Le choix du cadre chronologique a également été influencé par les perspectives offertes par le sujet : jusque dans le premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, le vocabulaire formel employé pour la réalisation des compositions architecturales miniatures est marqué par le recours aux formes architecturales antérieures et, plus précisément, aux emprunts à l'architecture antique. Au commencement de la période dite rayonnante, et parallèlement à la tendance naturaliste qui se manifeste dans la décoration sculptée, le vocabulaire ornemental employé pour les micro-architectures se modifie, le recours systématique aux formes architecturales antérieures s'effaçant progressivement au profit d'un décor emprunté à l'architecture contemporaine. À la lumière de ces constatations, l'objectif de cette étude consiste à tenter de caractériser la micro-architecture des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles et d'en cerner plus précisément les principes selon deux principaux axes de recherche.

D'une part, nous chercherons à définir l'évolution des formes miniatures à travers l'analyse stylistique et comparative. De ce point de vue, nous accorderons une attention particulière aux relations, notamment d'ordre formel, qui peuvent être établies entre nos micro-architectures et toutes les autres formes de représentations architecturales miniatures réalisées dans différents domaines de création artistique tels que la production d'émaux et d'ivoires, l'enluminure, le dessin mais aussi et surtout l'orfèvrerie<sup>61</sup>.

Parallèlement, la compréhension de la micro-architecture des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles appelle également à porter intérêt aux rapports que celle-ci entretient avec l'architecture monumentale. Les réponses qui pourront être apportées à ce sujet dépendront essentiellement des résultats de l'étude architecturale - entendue comme l'analyse comparative et stylistique des formes -, mais aussi de l'attention accordée à la question du réalisme des représentations architecturales miniatures ; afin d'apprécier l'intimité des rapports qui unissent les micro-architectures de pierre à l'architecture bâtie, il faudra, en effet, se demander dans quelle mesure les compositions miniatures, dont on ne sait parfois si elles se réclament de l'architecture sculptée ou de la sculpture architecturale, rendent compte de l'architecture réelle. Dans le cadre de l'étude des relations entre macro et micro-architecture, il sera enfin nécessaire d'accorder une attention particulière à la fonction des représentations architecturales miniatures dans le programme iconographique des portails gothiques.

Les perspectives offertes par l'étude de la micro-architecture sculptée des grands portails gothiques sont donc multiples : à travers l'analyse des compositions miniaturisées se profile la possibilité de saisir une autre réalité, celle de la perception de l'architecture monumentale des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles par ses contemporains. Par ailleurs, les résultats auxquels nous sommes susceptibles d'aboutir contribueraient également à confirmer l'existence, à l'époque gothique, d'une porosité entre les

---

61. La caractérisation de la micro-architecture ne peut être plus précisément réalisée qu'en évoquant les caractéristiques formelles propres à cette architecture de petite taille, ainsi que les relations effectives qui l'unissent à l'orfèvrerie. La tridimensionnalité des objets précieux ou la récurrence des références à l'architecture dans leur ornementation – parfaitement illustrées, pour exemple, par les châsses-reliquaires et notamment celles du XIII<sup>e</sup> siècle – constituent autant de caractéristiques formelles communes qui, à elles seules, justifient l'analyse approfondie des interactions existant entre l'orfèvrerie et la micro-architecture sculptée.

différentes formes de création artistique, en l'occurrence illustrée par les corrélations que nous espérons établir entre les différents domaines de création artistique - orfèvrerie, arts de la couleur, ivoires, émaux - et la sculpture architecturale à échelle miniature.

## Publications

### Articles à paraître

« L'Ancien réfectoire des chanoines de la cathédrale Notre-Dame de Noyon », dans *Bulletin monumental*, à paraître.

« Le portail de l'ancien réfectoire des chanoines de la cathédrale de Noyon et son décor sculpté », dans *De la terre au ciel, la cathédrale Notre-Dame de Noyon : cinq années de recherches*, dir. A. Timbert, *Mémoires de la Société historiques et archéologiques de Noyon*, vol. 39, à paraître.

**Mathieu TRICOTT**, *La collégiale de Saint-Quentin : analyse architecturale et archéologique*, sous la dir. d'Anne-Marie Legaré (troisième année en 2007-2008).

En dépit de ses dimensions exceptionnelles et de la richesse de son parti architectural, la collégiale de Saint-Quentin demeure un édifice méconnu à bien des égards.

Les travaux de Pierre Héliot – la publication d'un premier article sur la collégiale en 1959<sup>62</sup> suivie par celle d'une monographie en 1967<sup>63</sup> – restent les seules références disponibles sur le sujet<sup>64</sup>. Si les grands temps de la construction avaient été plus ou moins bien définis, au même titre que la place du monument dans le paysage architectural des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, force est de constater que depuis plus d'une vingtaine d'années maintenant, la connaissance de certains édifices majeurs du gothique rayonnant a été amplement renouvelée<sup>65</sup>. Cette dernière monographie, aujourd'hui passablement vieillie, et le renouvellement des méthodes d'investigation invitaient donc à reprendre l'analyse architecturale et archéologique de la collégiale<sup>66</sup>.

62. HÉLIOT (Pierre), « Chronologie de la collégiale de Saint-Quentin », dans *Bulletin monumental*, t. CXVII, 1959, p. 7-50.

63. Repris et amplifié dans sa monographie : *La basilique de Saint-Quentin et l'architecture du Moyen Âge*, Paris, Picard, 1963, 114 p.

64. Et ceci malgré les travaux récents demeurés inédits d'Ellen Shortell sur le chevet de la collégiale. SHORTELL (Ellen M.), *The Choir of Saint-Quentin, gothic Structure, Power and Cult*, Ph. D., diss, Columbia University, New York, 2000, 2 vol., 871 p.

65. Pour ne citer qu'eux : BRUZELIUS (Carloyn A.), *The 13th-century church at St-Denis*, New Haven, Yale University Press, 1985. KURMANN (Peter), *La façade de la cathédrale de Reims : architecture et sculpture des portails : étude archéologique et stylistique*, Paris, CNRS éd., Lausanne, Payot, 1987. SANDRON (Dany), *La cathédrale de Soissons : architecture du pouvoir*, Paris, Picard, 1998.

66. Cette étude, entreprise en 2004, s'inscrit dans la continuité de nos recherches de Master sur le chevet de la collégiale. TRICOTT (Mathieu), *Le chevet de la collégiale de Saint-Quentin : état de la question et perspective*, mém. master 2, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, dir. Anne-Marie LEGARÉ, en coll. avec Arnaud TIMBERT, 2005, 2 vol.

Si l'édifice est envisagé dans son ensemble, notre étude traite principalement des parties les plus anciennes du monument, à savoir de la tour-porche, souvent considérée comme l'un des derniers vestiges de la collégiale romane, et du chevet, dont la construction remonte aux premières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle.

Le monument soulève une série de questions ayant trait à l'ampleur du parti architectural et à la définition des campagnes de constructions. Au-delà d'une analyse architecturale qui repose sur la seule étude formelle, il s'agira d'apporter un regard neuf sur le monument en sollicitant des sources demeurrées inexploitées jusqu'alors<sup>67</sup> et de s'interroger sur le rôle du chapitre, qui n'a jamais retenu l'attention des chercheurs, alors que celui-ci eut un rôle de premier ordre dans le financement du chantier. Mais une telle démarche ne peut suffire à appréhender le monument dans toute sa complexité. Aussi faut-il, au-delà de l'analyse des textes et des formes, avoir recours à des outils scientifiques tels que la pétrographie ou la métallographie.

La critique d'authenticité apparaît comme un préalable nécessaire à la conduite d'une analyse matérielle rigoureuse. Le chevet de la collégiale connaît, dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle, de graves problèmes de stabilité imposant au chapitre des transformations dont certaines ont profondément modifié le parti d'origine<sup>68</sup>. L'état qu'en avait dressé Pierre Héliot dans sa monographie s'avère désormais insuffisante. Il était nécessaire de reprendre la critique d'authenticité, non pas dans le but de restituer un parti authentique, mais d'extraire les éléments qui ne sont pas d'origine afin de ne pas affaiblir la qualité de l'analyse stylistique et matérielle. Pour la mener à bien, nous disposons certes de documents anciens : registres, comptes de fabrique, devis et une riche iconographie (gravures, dessins, pastels, photographies sans oublier les attachements figurés conservés aux Archives des Monuments historiques) ; il n'en demeure pas moins que la quasi-totalité du travail doit être effectuée sur place.

La pierre qu'elle soit taillée ou sculptée et le métal (fer/plomb), abondamment utilisés dans la construction, sont au centre des questionnements. Les calcaires mis en œuvre et les pièces déposées ont notamment bénéficié d'une analyse pétrographique effectuée par Mme Lise Cadot-Leroux, ingénieur de recherche au Laboratoire des Monuments historiques, et offrent déjà des résultats encourageants : la connaissance précise de la répartition des calcaires dans le monument nous instruit en effet sur l'organisation du chantier mais également sur les campagnes de construction définies jusque-là par le seul biais des formes. Au même titre, la répartition des marques d'outils laisse entrevoir les grandes phases du chantier, mises en évidence par Pierre Héliot et Ellen Shortell, tout en permettant de mieux en apprécier les contraintes que fit peser sur lui un tissu urbain préexistant. Dans le même ordre, les observations menées sur l'emploi et la répartition du métal dans le monument, tout autant que la définition des différentes méthodes de réductions employées, invitent à affiner les phases inhérentes à chaque campagne de construction.

---

67. Notamment les sources liturgiques : pour exemple, le *Rituale Ecclesiae sancti Quintini*, composé en 1633. Saint-Quentin, Bibliothèque municipale, ms. 3480.

68. A ce titre, voir le cas du bras sud du transept de chœur. HÉLIOT (Pierre), *op. cit.*, 1967, et HACHET (Jules), *L'Oeuvre de Colard Noël, architecte du roy Louis XI à la collégiale de Saint-Quentin*, Saint-Quentin, 1924.



C'est donc un renouvellement de l'analyse formelle du monument, enrichie par une étude matérielle approfondie, qui permettra de revoir sous un jour nouveau la marche du chantier de construction tout en favorisant la connaissance des hommes qui en sont à l'origine.

### **Publications**

#### *Articles et compte rendu*

« Remarques sur l'évolution de la base de colonne au XIII<sup>e</sup> siècle en France du Nord : maturité et disparition du profil attique », dans *Bulletin de la Société des Fouilles archéologiques et des monuments historiques de l'Yonne*, n° 23, 2006, p. 17-25.

Compte-rendu paru dans la *Revue du Nord*, t. 88, avril-juin, 2006. SANDRON (Dany), *Amiens, la cathédrale*, Paris, Zodiaque, 2004.

#### *Articles à paraître*

« Techniques de mise en œuvre des réseaux du cloître de la cathédrale Notre-Dame de Noyon d'après les fragments du dépôt lapidaire », dans *L'architecture en objets : les dépôts lapidaires de Picardie*, Actes de la Journée d'études d'Amiens, 22 septembre 2006, dir. A. Timbert, à paraître.

« Le dépôt lapidaire de la collégiale de Saint-Quentin : première approche », dans *L'architecture en objets : les dépôts lapidaires de Picardie*, Actes de la Journée d'études d'Amiens, 22 septembre 2006, dir. A. Timbert, à paraître.

« Ham (Somme), la crypte de l'église Notre-Dame », dans *Crypte et culte des saints dans le domaine capétien au Moyen Âge*, Programme Collectif de Recherches, dir. P. Gillon, J.-L. Bernard, et Ch. Sapin, *Revue Archéologique de Picardie*, à paraître.

« Le cloître de la cathédrale Notre-Dame de Noyon », dans *De la terre au ciel, la cathédrale Notre-Dame de Noyon : cinq années de recherches*, dir. A. Timbert, *Mémoires de la Société historiques et archéologiques de Noyon*, vol. 39, à paraître.

## **2. L'architecture et son espace : Jean-Paul DREMBLE et Arnaud TIMBERT**

L'avènement de l'architecture gothique marque une rupture brutale avec les habitudes visuelles des siècles précédents. Sans transition, le regard du fidèle se retrouve transporté d'un espace liturgique jusque-là multipolaire à un espace unipolaire renouant avec les origines de l'Église. Par ailleurs, le décroisement des espaces et leur unification par la lumière ne rendent plus perceptible la hiérarchisation des volumes intérieurs autrefois garant de l'articulation architecturale. Toutefois, dans ces espaces décroisés, les maîtres d'œuvre développèrent une syntaxe de la modénature, insistèrent sur le choix et la répartition des motifs du décor sculpté, accentuèrent les effets de couleurs – qu'il s'agisse de celle de la polychromie d'architecture ou des vitraux – et développèrent une réflexion sur la répartition des images dans la perspective de ne laisser aucune liberté au regard. Pour la première fois, en effet, le regard du spectateur est pris en compte par une écriture architecturale nouvelle, qui le dirige et le guide dans des espaces

délicatement individualisés et hiérarchisés par des motifs soigneusement choisis qui, par leur discrétion, ne portent pas atteinte à l'unité esthétique et spatiale de l'ensemble. Cette réalité nous invite donc à nous interroger sur l'existence du programme et sur la finesse de sa définition dès l'origine d'un projet de construction à travers, notamment, les exemples des cathédrales de Noyon et de Chartres. Ces recherches, livrées au gré de nos publications<sup>69</sup> ou de nos interventions, parmi lesquelles il faut citer la Journée d'Études du Centre International du Vitrail de Chartres des 20 et 21 octobre 2007, constituent un raisonnement commun à toutes nos recherches.

### *3. Viollet-le-Duc et l'architecture médiévale : correspondances et documents : Arnaud TIMBERT*

La compréhension de l'architecture médiévale passe par le XIX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi nous avons engagé depuis 2005 une publication des sources, telles que les correspondances ou les rapports de travaux, en rapport avec les chantiers effectués en Bourgogne par Viollet-le-Duc entre 1840 et 1860. Cette démarche accompagne le renouveau des études sur Viollet-le-Duc. La datation Geneviève Viollet-le-Duc (2007), les recherches menées par Laurent Baridon sur l'imaginaire scientifique de l'architecte ou encore l'ouvrage récent de Jean-Paul Midant et le colloque qu'il a dirigé à Pierrefonds (16-17 juin 2007) renouvellent, en effet, progressivement notre regard sur l'œuvre de cet architecte. Parmi la multiplicité des démarches et des directions de recherches engagées, il nous a semblé que la publication des sources inédites et inhérentes à l'histoire des chantiers avait un double intérêt. D'une part, ces sources offrent une matière favorable à un renouvellement de la connaissance de l'institution des Monuments historique et des chantiers de Viollet-le-Duc en Bourgogne, parmi lesquels Vézelay, Montréal, Semur-en-Auxois et l'église d'Aillant-sur-Tholon<sup>70</sup> et, d'autre part, favorisent la précision de la critique d'authenticité des monuments, sans laquelle il n'y aurait pas d'analyse architecturale rigoureuse et pérenne.

C'est pourquoi, après la publication de la correspondance entre Viollet-le-Duc et François-Nicolas Comynet, son premier inspecteur des travaux à Vézelay (SFAY, 2005, préface Fr. Bercé), il nous a semblé nécessaire d'entreprendre une publication de la correspondance de l'architecte avec Émile Amé. Cette dernière, riche de 190 lettres inédites de Viollet-le-Duc, est complétée par les lettres et rapports conservés dans la série T des archives départementales et aux archives de la médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Cette entreprise, qui s'inscrit

69. Voir notamment les articles d'A. TIMBERT consacrés à Saint-Quiriac de Provins dans le *Bulletin monumental* 2006, à la modénature dans le *Bulletin* 2007, n°24 de la SFAY et à la peinture d'architecture dans le *Bulletin* 2007, n°161 de la SHAP

70. Dans le cadre d'une collaboration avec l'Université polytechnique de Turin et, notamment, avec le Prof. IENTILE, une thèse est actuellement menée sur ce sujet par Francesca LUPO.

dans la continuité des volumes publiés par Fr. Bercé au CTHS (1998 et 2001), offrira une matière nouvelle à la diversité des recherches en cours sur l'œuvre de Viollet-le-Duc.

#### 4. *Les arts figurés: Christian HECK et Marc GIL*

##### - La peinture sur panneau et l'art des retables : Christian Heck

Trois années de recherches nous ont permis d'aboutir en 2005 à la publication en deux volumes, avec la collaboration d'Hervé Boedec, de Delphine Adams et Astrid Bollut, d'un ensemble de première importance internationale de 94 tableaux des peintres primitifs des Flandres et de la France du Nord à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance. Publié par le Centre d'étude de la peinture du quinzième siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège (ancien Centre des Primitifs flamands) à Bruxelles, cet ouvrage s'inscrit dans les séries réalisées par cet institut prestigieux (Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles, 5), et a bénéficié du concours de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (Bruxelles).

Du *Retable des saints Crépin et Crépinien*, vers 1410-1420, témoin rare de l'art pré-eyckien, à de nombreux panneaux anonymes de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle, à un ensemble exceptionnel d'œuvres de Jean Bellegambe, et aux maniéristes du second quart du XVI<sup>e</sup> siècle, sept musées du Nord et du Pas-de-Calais – Arras, Calais, Douai, Dunkerque, Lille, Valenciennes, Saint-Omer – conservent plus d'une centaine de peintures de Flandre et de France du Nord, réalisées à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance. Les quatre-vingt-quatorze œuvres étudiées dans ce volume représentent la totalité de ces fonds - à l'exception d'un petit nombre de peintures flamandes du XV<sup>e</sup> siècle du Musée de Lille, qui font l'objet d'un *Corpus* spécifique –, et constituent la première publication scientifique de cet ensemble. À côté d'œuvres majeures, un grand nombre de panneaux très peu connus, voire totalement inédits, sont inclus dans ce catalogue.

##### Doctorat en cours :

**Hervé BOEDEC**, *Invention picturale et pensée théologique dans l'œuvre de Bellegambe (autour de quelques retables conservés dans le Nord de la France)*, sous la dir. de Christian Heck (soutenance en décembre 2007)

Redécouverte à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de Jean Bellegambe (Douai, 1470/80-1535/1536) consiste en une vingtaine de retables et de tableaux dévotionnels, destinés essentiellement aux couvents mendiants et aux abbayes de Douai et ses environs, et dont plusieurs sont remarquables par la densité ou l'originalité de leur programme iconographique. Sans véritable antécédent dans la région, l'art de Bellegambe manifeste aussi un étonnant opportunisme formel, réceptif aussi bien aux traditions du XV<sup>e</sup> siècle qu'aux formes et modèles récents produits aux Pays-Bas (Van Orley, Metsys, Van Cleve) ou diffusés par la gravure (Lucas de Leyde, Marcantonio Raimondi). À partir de la fusion de ces multiples influences, il

élabore dès les années 1510 un style original qui trouve son accomplissement dans la réalisation de grands retables comme le *Polyptyque d'Anchin* (vers 1510-1515), le *Triptyque du Jugement dernier* (vers 1525) ou le *Triptyque de l'Adoration* (1528). En parcourant l'ensemble de l'œuvre, il s'agissait d'abord de comprendre ce qui fait la cohérence de ce langage pictural, d'en analyser les formes paradigmatiques et la syntaxe, d'examiner ensuite dans quelle mesure ses choix formels étaient déterminés par la nature même des programmes iconographiques, et enfin de montrer à partir de quelques exemples significatifs comment s'y exprime ce qu'on appellera, faute de mieux, une « pensée théologique ».

Bellegambe privilégie la clarté d'exposition à la force expressive; ses compositions totalisantes ou synoptiques reposent toujours sur des effets d'unité, d'ordre et de symétrie. Gestuelle et attitudes y sont strictement codifiés. L'inscription textuelle dans l'image instaure une dialectique du visible et du lisible. Cette « rhétorique » picturale où la solennité l'emporte sur l'expression, le jeu des regards et des gestes sur le mouvement, la hiérarchisation symbolique de l'espace et des architectures sur leur fonction mimétique, prend tout son sens quand elle est rapportée aux objectifs spirituels, théologiques et pastoraux des commanditaires (ou de leurs conseillers). Ainsi le *Polyptyque d'Anchin*, seul élément conservé d'un vaste programme mis en œuvre par l'abbé Coguin, offre-t-il l'image d'une communauté bénédictine idéale, dont l'*exaltatio caelestis* est nourrie par la soumission à la Règle. Conçu comme un retable à transformations, il se présente à la fois comme un itinéraire spirituel menant à la béatitude, une double célébration liturgique et une figuration de la Cité de Dieu dont l'avènement est subordonné à la vocation monastique. Ce triple enjeu, éthique, liturgique et théologique est servi par une composition inédite, inspirée des *Allerheiligenbilder*, articulant image et discours, jouant des effets symboliques de la perspective, de l'enchâssement et de la mise en abyme.

Les diverses images immaculistes peintes par Bellegambe s'expliquent par le succès local de la doctrine, encouragé entre autres par l'activisme franciscain et par les confréries mariales. Elles traduisent aussi la réception par l'artiste de types iconographiques apparus vers 1480-1500, qu'il adapte à son propre système figuratif. La *Tota Pulchra* se transforme en un paysage allégorique cohérent, apte à fixer la méditation du spectateur à la fois sur les vertus de la Vierge et sur son rôle dans le plan du Salut; sa « dispute » de l'Immaculée Conception, brillante mise en scène du discours immaculiste, fonctionne comme un équivalent pictural des traités de propagande immaculiste contemporains.

Cette poétique de l'appropriation s'observe enfin dans trois triptyques: le *Bain Mystique* (vers 1510), l'*Adoration de l'Enfant* (1528) et les *Apprêts de la Crucifixion* (vers 1525-1530), où Bellegambe procède à la fusion synthétique de modèles iconographiques traditionnels ou importés récemment des Pays-Bas. L'unification narrative, dramatique ou allégorique du champ pictural se double d'un jeu de correspondances, soit entre texte et image, soit entre figures et décor, qui renforce les implications dogmatiques ou liturgiques de l'image qui se lit alors comme une véritable « exégèse figurative » de l'Écriture. Des procédés d'implication du spectateur-commanditaire dans l'image soulignent par ailleurs la fonction dévotionnelle de ces tableaux, dont deux au moins se réfèrent implicitement au culte local de reliques du Christ.

Dans les tableaux étudiés, l'inventivité artistique de Bellegambe se manifeste donc avant tout dans l'habileté avec laquelle il donne une forme lisible et sensible à des programmes souvent très abstraits dont il parvient en même temps à préserver la complexité. Art savant destiné à (ou conçu par) une élite cléricale « conservatrice », cette peinture ne connaîtra pas de réelle postérité, sans doute parce que la pensée figurative qui y est à l'œuvre paraîtra vite caduque face aux nouveaux paradigmes figuratifs (« humaniste » puis « romanistes ») qui s'élaborent aux Pays-Bas à cette époque.

### Publication

HECK (Christian), avec la collaboration de BOEDÉC (Hervé), ADAMS (Delphine) et BOLLUT (Astrid), *Collections du Nord-Pas-de-Calais. La peinture de Flandre et de France du Nord au XVe siècle et au début du XVIe siècle* (Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles, 5), Bruxelles, 2005.

### - La sculpture et les carreaux de pavement : Christian Heck

Les recherches menées dans ce domaine par les doctorants de notre équipe sont révélatrices d'une approche plus globale et plus complète des monuments, et d'un lien entre l'analyse matérielle et technique, et les questions stylistiques et iconographiques. En mettant en relation ces questions avec celles de la fonction des lieux, mais aussi de l'identification des commanditaires possibles et de leurs motivations, ces travaux renouvellent largement l'analyse de ces diverses formes artistiques.

### Doctorats en cours :

**Santiago HIDALGO-SANCHEZ**, *La sculpture gothique du cloître de la cathédrale de Pampelune*, doctorat préparé en cotutelle sous la double direction de Clara FERNANDEZ-LADREDA AGUADE, Université de Navarre, et de Christian HECK (deuxième année en 2007-2008)

Cette thèse de doctorat propose l'étude de la sculpture du cloître et des bâtiments annexes - réfectoire, chapelle *Barbazana*- de la cathédrale de Pampelune (Navarre, Espagne) qui ont été bâtis entre la fin du XIII<sup>e</sup> et la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>71</sup>. Les grands portails de l'église, du dortoir, du réfectoire et de l'archidiacre ne sont pas les seuls à avoir reçu une décoration sculptée. Presque toutes les surfaces disponibles ont été taillées : chapiteaux et clefs de voûtes du cloître, consoles et chapiteaux du réfectoire et de la chapelle *Barbazana*. D'autres groupes sculptés, des gisants et des statues complètent cette énumération. Par ailleurs, le cloître se caractérise par un programme iconographique particulièrement riche.

Les premiers travaux consacrés à l'ensemble de la cathédrale et du cloître de Pampelune datent de 1889. Ils sont le fruit de la recherche de M. Brutails. D'autres auteurs étrangers, Émile Bertaux et Hannshubert Mahn notamment, s'intéressent,

71. Voir notre mémoire de Master 2, *La sculpture du cloître de Pampelune, ses commanditaires et ses relations avec le Sud de la France*, sous la direction de Claude ANDRAULT-SCHMITT et Clara FERNANDEZ-LADREDA, Université de Poitiers, 2005.

dans le cadre de recherches plus larges, à la sculpture de Pampelune. Il faut cependant attendre le milieu du XX<sup>e</sup> siècle pour trouver des articles spécifiques, de modeste ampleur d'ailleurs, sur certaines œuvres sculptées du cloître, mais dans la plupart des cas, les auteurs, tel Luis Vázquez de Parga, décrivent et présentent des photos presque sans les analyser. Le travail de José Esteban Uranga et Francisco Íñiguez sur l'art médiéval en Navarre (1973) est remarquable par l'abondance des illustrations et des descriptions proposées, et par l'analyse stylistique qui y est présentée. Néanmoins, à cette époque, la richesse iconographique de la sculpture du cloître reste encore méconnue. Les travaux de Clara Fernández-Ladreda sur l'iconographie musicale (1985), ceux de María Dolores Llorens sur la représentation des vents dans les clefs (1989) et surtout la thèse de doctorat de María Eugenia Martínez sur l'iconographie profane (1997) ont montré la richesse thématique et la qualité du cycle iconographique. Dans sa monographie sur la cathédrale de Pampelune (1994), Carlos Martínez Álava consacre un chapitre dédié à la sculpture du cloître. L'auteur rassemble pour la première fois une analyse stylistique précise et une présentation du cycle iconographique. De très intéressantes pistes de recherche sont proposées. Enfin, dans un article de 2006, Fernández-Ladreda réalise une approche stylistique très fine des chapiteaux historiés du cloître, mais l'auteur ne propose pas de filiations extérieures<sup>72</sup>.

L'étude de la sculpture du cloître de Pampelune n'est pas donc un sujet tout-à-fait vierge. Néanmoins, plusieurs points et hypothèses sont à compléter et confirmer, et d'autres raisonnements peuvent se faire en appliquant des points de vue nouveaux. Tout d'abord, l'étude de la sculpture, dans les domaines iconographique et stylistique, ne peut se faire que dans le cadre du contexte spatial où elle se trouve. L'existence d'un programme iconographique unitaire passe par la connaissance la plus détaillée possible du processus de création de l'œuvre. Pour cette raison, c'est l'édifice qui m'intéresse, mais aussi les motivations qui donnent lieu à sa construction, et le rôle joué par le commanditaire – les chanoines, l'évêque, le roi? – dans l'élaboration de cet ensemble sculpté. La construction du cloître est justifiée par les nécessités d'un chapitre qui vit en communauté. En outre, nous pouvons admettre que la décoration de cet édifice, volontairement ostentatoire, renvoie à la richesse matérielle du collège canonial. Mais nous ne pouvons pas écarter la place occupée par l'évêque dans cette réalisation, étant donné le rôle traditionnel de cette figure comme commanditaire d'œuvres d'art. La confrontation du cas de Pampelune avec d'autres exemples européens, cathédrales et cloîtres monastiques, pour lesquels est conservé un plus grand nombre de sources écrites est également une façon d'approcher ce problème.

En rapport avec cette question de la signification du cloître se pose aussi celle de sa fonction. La fonction du cloître comme lieu d'enterrement semble avoir du poids dans le choix des thèmes des portails, mais il manque une étude sur le cloître comme lieu liturgique. Dans ce cadre, l'analyse de plusieurs sources historiques et liturgiques conservées aux archives de la cathédrale peut se montrer très utile. Ce

---

72. Des rapports avec des œuvres du Sud de France, essentiellement avec le Maître de Rieux, ont été proposés par Francesca Español y Martínez Álava. Par ailleurs, des influences italiennes ont été démontrées pour la peinture de cloître, et suggérées pour quelques thématiques.

nouveau regard peut également élargir les connaissances de l'iconographie profane - bien repérée d'ailleurs par une thèse de doctorat qui apporte un magnifique recueil de sources textuelles et iconographiques<sup>73</sup> -, en posant des questions sur le « public » ou le contexte où elle se trouve. Pour cela, la confrontation avec d'autres cloîtres où se trouve cette thématique suscite aussi des questions sur les différences entre les cloîtres monastiques et ceux des cathédrales.

Enfin, la filiation stylistique ne sera pas laissée de côté. Malgré la méfiance qu'elle provoque parfois, les données tirées d'une étude rigoureuse sont fondamentales pour la connaissance d'une œuvre comme celle du cloître de Pampelune, où l'arrivée des influences étrangères donne son caractère à l'art gothique de la région<sup>74</sup>. De cette façon, cette thèse de doctorat placera dans son contexte l'édifice gothique le plus important de Navarre, fondamental pour l'étude du gothique dans ce royaume, et cette recherche élargira les connaissances sur le développement de l'art gothique européen.

## Publications

### Articles

« Arquilla de Fitero », dans *Fitero: el legado de un monasterio*. Catálogo de la exposición celebrada del 26 de abril al 29 de julio de 2007. Pamplona, 2007, p. 190-191.

« La clave de la Anunciación del refectorio. Una pista para la datación de la escultura del claustro de Pamplona », dans *Memoria de la Catedral de Patrimonio y Arte Navarro*, Pamplona, 2007. Consultable sur : [www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/claverefectorio/default.html](http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/claverefectorio/default.html)

« Una iconografía funeraria en la capilla Barbazana », dans *Cuadernos de la Catedral de Patrimonio y Arte Navarro*. Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús María Omeñaca, n°1, Pamplona, 2006, p. 63-74.

« Portada del Juicio de la catedral de Tudela », dans *Memoria de la Catedral de Patrimonio y Arte Navarro*, Pamplona, 2006. Consultable sur : [www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/visitasweb/visita01/default.html](http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/visitasweb/visita01/default.html)

### Article à paraître

« Promoción del claustro de Pamplona », dans *Cuadernos de La Catedral de Patrimonio y Arte Navarro*, n°2, (sous presse).

**Sophie LAMADON-BARRÈRE**, *Les carreaux de pavement à incrustations de la France du Nord, XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Christian Heck (cinquième année en 2007-2008)

73. MARTINEZ FERNANDEZ (María Eugenia), *Lo profano en la iglesia gótica. La escultura como reflejo de la mentalidad y la vida cotidiana en la Navarra bajomedieval (1280-1350)*, Universidad del País Vasco, 1997.

74. MARTINEZ DE AGUIRRE (Javier), « El arte gótico en Navarra en el panorama europeo », dans *Navarra y Europa*. Tercer Congreso General de Historia de Navarra, (Pamplona, 1994) Pamplona, 1998, CD-ROM non paginé.

Les dallages à incrustations apparaissent en Europe au début du XII<sup>e</sup> siècle, au moment où la mosaïque de pavement est remplacée par les carreaux de terres cuites vernissées. Leur emploi s'est limité à des cas isolés et dispersés en France et en Italie<sup>75</sup>, à l'exception d'un ensemble de treize sites identifié dans l'Artois et la Flandre au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>76</sup>, présentant des caractéristiques techniques communes. Christopher Norton<sup>77</sup>, dans un article de synthèse sur les décors de sol au Moyen Âge mentionne déjà cet ensemble de carreaux à incrustations et précise que « tous ces pavements témoignent d'une tradition régionale bien établie ». Ces carreaux sont en pierre de Marquise, un calcaire oolithique du Jurassique extrait dans le Boulonnais. Dix sites sont répertoriés dans le Nord de la France<sup>78</sup>, deux en Belgique<sup>79</sup> et un cas isolé en Angleterre, dans l'arrière-chœur de la cathédrale de Canterbury.

Si l'apogée de cette production se situe au XIII<sup>e</sup> siècle, elle apparaît toutefois antérieurement. Le pavement le plus ancien, daté du début du XII<sup>e</sup> siècle, provient de la mosaïque de l'abbatiale Saint-Bertin de Saint-Omer où des pierres gravées se mêlaient aux tesselles.

La technique de fabrication de ces dallages, très particulière, relève de la sculpture. Proche également de l'émaillerie champlevée, elle consiste à évider les fonds du dessin sur le carreau de pierre et à remplir les creux de résines de couleurs. Les sujets apparaissent ainsi en réserve de la pierre contrastant avec le fond sombre des résines. Cette sculpture en faible relief était utilisée dans les frises de nombreux édifices romans<sup>80</sup>. Mais ce sont les incrustations de résines qui en font la véritable spécificité. Seul les tombiers, sculpteurs de pierres tombales, utilisaient ces résines pour combler les inscriptions des dalles funéraires.

Le répertoire iconographique s'apparente à celui de la mosaïque de pavement médiévale. Il n'existe ainsi aucune représentation de la Vierge ou du Christ, car il aurait été irrespectueux de marcher sur ces figures<sup>81</sup>. On observe en revanche les épisodes de l'Ancien Testament, les signes du zodiaque, les personnifications ou allégories des mois par les travaux des champs, les arts libéraux, les psychomachies,

75. À Florence, au Baptistère et à l'église San-Miniato, tous deux datés par des inscriptions du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'à l'abbatiale de Saint-Denis, plus proche de notre groupe, dans les chapelles du chœur saint Osmane et saint Cucuphas, de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle.

76. Les dallages à incrustations de Saint-Pierre de Lille, conservé au Palais des Beaux Arts de Lille et de la collégiale Saint-Quentin, conservés dans la crypte n'étant pas en pierre de Marquise n'ont pas été retenus dans le catalogue.

77. NORTON (Christopher), « Les carreaux de pavage en France au Moyen Âge », dans *Revue de l'Art*, n°63, 1984, p. 59-66.

78. Collégiale d'Aire-sur-la-Lys, abbatiale Saint-Rotrupe d'Andres, ancienne cathédrale d'Arras, église de Blaringhem, abbatiale de la Capelle, abbatiale d'Ham-en-Artois, abbatiale du Mont-Saint-Eloi, abbatiale Saint-Bertin de Saint-Omer, collégiale Notre-Dame de Saint-Omer, ancienne cathédrale de Thérouanne.

79. Cathédrales Saint-Martin d'Ypres et Notre-Dame de Tournai.

80. VERGNOLLE (Eliane), « L'art des frises dans la vallée de la Loire », dans *The Romanesque frieze and its spectator*, Actes du colloque international de Lincoln (1990), Londres, 1992, p. 97-120.

81. BARRAL I ALTET (Xavier), AVRIL (François) et GABORIT-CHOPIN (Danielle), « Les royaumes d'Occident », 1983, p. 149.



des fables et de nombreuses images issues des bestiaires. De plus, le pavement de Notre-Dame de Saint-Omer se distingue par les représentations de donateurs à cheval ou agenouillés en prière, sur de grandes dalles encadrées de dédicaces.

Le premier objectif de la thèse est de faire émerger la notion d'un groupe spécifique de pavement en définissant des critères d'appartenance, en identifiant chaque site et en répertoriant chaque carreau. L'étude technique (le matériau, les dimensions, l'analyse des résines, les traces des outils) permet d'envisager l'existence d'ateliers spécialisés dans la production de ce type de carreaux. Faisaient-ils partie des productions des ateliers de sculpteurs dont l'installation à proximité des carrières de Marquise est attestée dès le XII<sup>e</sup> siècle? Ces artisans étaient spécialisés dans la production de fonts baptismaux sculptés, de dallages non historiés, de chapiteaux mais aussi de pierres tombales. L'analyse des résines des carreaux a d'ailleurs montré qu'elles étaient composées de poix mélangées à une cire, tout comme celles utilisées par les tombiers sur les pierres à effigies<sup>82</sup>.

Le choix de l'iconographie est à mettre en perspective avec l'emplacement des carreaux dans l'édifice. Guillaume Durand, dans le *Rationale Divinorum Officiorum*, livre I<sup>83</sup> montre que l'édifice architecturé est une matérialisation de l'Église spirituelle. Il précise que le sol représente dans l'édifice spirituel le monde des laïcs, les pauvres du Christ, mais aussi la base, la fondation de la foi. Le sol a en effet, un caractère « négatif » puisqu'il est foulé aux pieds, mais il est aussi physiquement proche de celui qui marche dessus. Les images au sol lui sont donc plus accessibles. La présence d'inscriptions latines en prose (texte non identifié) autour des images renforce d'ailleurs cette volonté des commanditaires de leur attribuer un sens.

La production des dallages à incrustations s'est poursuivie sur deux siècles. Même si souvent, les carreaux sont usés ou à l'état de fragments, une évolution est visible au sein du groupe. Les artisans ont donc suivi les évolutions stylistiques de la création artistique dans la région. À Notre-Dame de Saint-Omer notamment, un groupe de carreaux réalisé à la fin du XII<sup>e</sup> siècle se distingue par ses personnages influencés par le style 1200 qui se diffuse dans le Nord de l'Europe. Le pavement de l'ancienne cathédrale de Thérouanne, daté de 1280, présente des caractéristiques stylistiques proches des productions enluminées contemporaines<sup>84</sup>.

Cette production de carreaux de pavement à incrustations reste donc marginale dans l'évolution des décors de sols au Moyen Âge. Contemporaine des grands chantiers de constructions de la Flandre et de l'Artois aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles sur lesquels les artisans d'origines diverses venaient travailler, elle constitue un apport déterminant dans la connaissance de la production sculptée de la France du Nord.

82. Analyses réalisées par le laboratoire LETIAM de l'IUT d'Orsay, voir BLETON (Jean), « Contribution à l'étude de matériaux d'inclusion prélevés sur des dalles épigraphiques dans trois églises de la région parisienne », dans *Revue d'Archéométrie*, 25, (2001), p. 217-224.

83. Guillaume Durand, *Rationale Divinorum Officiorum*, I-IV, éd. DAVRIL (Anselme), THIBODEAU (Timothy), Turnhout, 1995 (Corpus Christianorum Continuatio Medievalis, 140).

84. Livre d'heure à l'usage de Thérouanne, Thérouanne, vers 1280-1290, Marseille, bibliothèque municipale, ms. 0111, f. 52.

### - Peinture monumentale, vitrail et sculpture : Marc Gil

Nos recherches doctorales sur la peinture et l'enluminure picarde et artésienne (thèse soutenue en décembre 1999), poursuivies, ensuite, en collaboration avec Ludovic Nys (Université de Valenciennes), plus spécifiquement sur l'art médiéval de Saint-Omer, nous ont permis de publier, en 2004, un ouvrage sur l'art gothique à Saint-Omer (peinture, vitrail, sculpture, arts du livre).

Cette importante ville de l'Artois fut un foyer artistique trop longtemps ignoré. Notre ouvrage a voulu combler cette lacune. Le dépouillement des archives médiévales, civiles et ecclésiastiques de la ville et du bailliage, conservées dans les dépôts d'archives et les bibliothèques du Nord-Pas-de-Calais, a livré une masse considérable d'informations, inédites pour la plupart, à partir desquelles il a été possible de dresser le portrait artistique de Saint-Omer et en particulier, pour le XV<sup>e</sup> siècle, de poser de nouvelles hypothèses quant au parcours professionnel du célèbre peintre et enlumineur picard Simon Marmion. Les données recueillies et l'analyse des œuvres conservées en France et à l'étranger ont fourni la matière première de la synthèse, des notices biographiques (89 peintres, 33 sculpteurs. 57 verriers, 99 artisans du livre) et pièces justificatives (parties de compte, contrats, statuts et règlements, descriptions anciennes...).

Deux autres aspects de nos recherches actuelles sur les centres urbains de la France du Nord portent, d'une part, sur la peinture monumentale à Amiens et sa région – derniers travaux portant sur les peintures murales et certains retables de cathédrale Notre-Dame et de l'abbatiale de Saint-Riquier –, d'autre part, sur le vitrail – verriers de l'église de Locon (Pas-de-Calais, fin XV<sup>e</sup> et début XVI<sup>e</sup> siècle).

#### Doctorats en cours :

**Stéphanie DAUSSY-TURPAIN**, *Autour des stalles, des clôtures de chœur et des reliefs sculptés du transept de la cathédrale d'Amiens : les sculpteurs amiénois à la fin du Moyen Âge (1490-1530)*, sous la dir. de Christian Heck en coll. avec Marc Gil (soutenance en décembre 2007)

À la fin du Moyen Âge, la production artistique amiénoise, et en particulier la sculpture, a bénéficié du développement urbain et religieux et de conditions économiques favorables à la reconstruction. Dans ce contexte, notre recherche propose la double investigation du milieu social des sculpteurs et de leur production, en particulier autour des grands chantiers tardo-gothiques de la cathédrale d'Amiens.

Nous avons en premier lieu établi un répertoire prosopographique des métiers liés à la sculpture, grâce au dépouillement des sources éditées mais surtout à l'examen des archives communales et départementales d'Amiens. L'analyse des biographies a ainsi révélé la complexité du microcosme de l'artisanat d'art auquel appartenaient les sculpteurs amiénois. Le constat est double et croisé. L'activité plénière de la sculpture était disputée, mais finit par être réservée aux seuls *tailleurs d'images* en dépit de la polyvalence de certains métiers connexes de la pierre et du bois. Si la législation, dès 1491, vise à la normalisation des métiers de la confrérie de Saint-Luc, assure la qualité de production, restreint la concurrence et encourage

les collaborations interdisciplinaires, les frontières entre les corps de métiers restent relativement perméables, surtout si l'on considère l'ensemble même des secteurs d'activité que sont la pierre (maçonnerie, taille de pierre, gresserie, sculpture) et le bois (menuiserie, charpenterie). Mais, au sein de ce milieu, les artisans s'enferment dans les limites d'un protectionnisme outrancier. La réglementation elle-même encourage cet état de fait en favorisant un régime de privilèges et d'oligarchie corporative entérinant les écarts entre maîtres et ouvriers. Ainsi, notre second constat est-il logique : l'accapement du marché par quelques dynasties familiales, d'ailleurs majoritairement installées au cœur de la ville, là où la main-d'œuvre était disponible, là où se tissaient aussi les relations professionnelles, amicales et filiales. Dans ce monde clos se trouve l'explication de la prégnance du style de quelques maîtres, sans doute membres des dynasties familiales repérées. De là découlent aussi les difficultés financières de beaucoup, y compris des maîtres en leur fin de vie, de même que le dessèchement progressif de l'inspiration du métier. De fait, le manque d'ouverture et de perspectives, qui nécessairement allait de pair avec le protectionnisme corporatif, ne pouvait que générer les propres difficultés de ceux qui pourtant avaient profité du système.

Dans un second temps, nous avons choisi de constituer un corpus d'œuvres qui pouvaient être regroupées autour des stalles (ca. 1509-1519) et des clôtures de chœur et reliefs sculptés du transept (ca. 1490-1530) de la cathédrale d'Amiens. Il ne s'agissait effectivement pas d'évoquer la totalité de la production sculptée amiénoise, mais davantage de classifier un certain nombre de sculptures en groupes stylistiques qui soient cohérents et représentatifs. Ayant repéré notamment deux ateliers à l'origine des chaires sculptées amiénoises, répartis respectivement au nord et au sud des stalles, il fut possible de déterminer leur style et par là même de considérer l'influence des maîtres sur leur entourage immédiat, mais aussi leur milieu de formation et la pérennité de leurs formules. Nous constatons la forte présence de quelques manières de faire, témoins de l'exercice de sculpteurs peu nombreux à la personnalité stylistique fortement marquée, variablement interprétée jusqu'à une fossilisation de sa propre expression. Nos conclusions en ce domaine rejoignent celles que nous avons émises en examinant le milieu des sculpteurs et des artisans d'art. Il y eut bien à Amiens, entre 1490 et 1530, une émergence de quelques ateliers, dont la définition est à revoir dans le sens de cellules familiales ; familles à l'origine d'un style transmis de génération en génération, qui finit par caractériser la production sculptée amiénoise. Ainsi cernée et définie, cette production put être confrontée à celle de pôles voisins. La sculpture amiénoise apparaît alors moins dialectale que celle de Beauvais, Compiègne et Abbeville, moins sévère aussi qu'en Artois. En revanche, toutes ces productions paraissent appartenir à une même famille stylistique, comme autant d'interprétations locales d'un style commun et septentrional. Enfin, la sculpture amiénoise illustre cette tendance générale en France de pénétration progressive de l'esthétique Renaissance, qui, assimilée par les quelques maîtres amiénois d'envergure, ne dénaturait pas leur style mais au contraire, répondait à leurs aspirations et recherches flamboyantes.

## Publications

### Articles, notices et comptes rendus

Rédaction de notices dans le catalogue *La sculpture picarde à Abbeville vers 1500* P. Béguerie-De Paepé, 2001.

« Les sculpteurs amiénois actifs à Saint-Jacques de Folleville », dans *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. XXIX-fasc. 2 (2002), p. 253-268.

En coll. avec A. Timbert : « Fragments et documents inédits de statuaire soissonnaise des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Première approche », dans *Bulletin monumental*, 2005-2, p. 137-142.

Compte-rendu de S. Guillot de Suduiraut, *La Vierge à l'Enfant d'Issenheim*, dans *Bulletin monumental*, 2000-3, p. 277-278.

Compte-rendu de M. Buyle et C. Vanthillo, *Retables flamands et brabançons*, dans *Bulletin monumental*, 2002-3, p. 322-323.

### - L'orfèvrerie : Marc Gil

Entre 2002 et 2004, inventaire des pièces d'orfèvrerie du Trésor de la cathédrale d'Arras (partenariat Musée des Beaux-Arts d'Arras- Centre de Recherches en Histoire de l'Art pour l'Europe du Nord – ARTES/Lille 3), auquel ont participé trois étudiants dont l'un, Raphaël Coypel écrit actuellement une thèse sur l'orfèvrerie aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles dans le nord de la France.

### Doctorats en cours :

**Raphaël COIPEL**, *L'orfèvrerie aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles dans le nord de la France*, sous la dir. de Christian HECK (quatrième année de thèse en 2007-2008)

Les communautés d'orfèvres présentes aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles sur les territoires correspondant aux actuels départements du Nord, du Pas-de-Calais et de la Somme, ne furent que peu étudiées. Chrétien Dehaisnes et Jean Lestocquoy<sup>85</sup> sont les premiers auteurs à souligner la présence d'ateliers de production dans nos régions (Flandre, Artois, Hainaut). Les publications les plus récentes, soit attribuent une œuvre aux ateliers du nord de la France à l'aide d'études stylistiques, soit s'attachent à identifier les communautés d'orfèvres d'une ville à partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la période moderne<sup>86</sup>.

Il est certain, comme pour d'autres régions, qu'un grand nombre d'églises, d'abbayes et de cathédrales du nord de la France ont été dotées d'ornements plus ou moins somptueux souvent essentiels dans la liturgie et le rendu du culte. D'autant

85. DEHAISNES (Chrétien), *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV<sup>e</sup> siècle*, Lille, 1886 et LESTOCQUOY (Jean), « L'art de l'Artois : études sur la tapisserie, la sculpture, l'orfèvrerie, la peinture », dans *Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais*, t. XV, 1973, p. 85-87.

86. Pour l'étude d'une œuvre (*Croix de Clairmarais*), voir par exemple TABURET-DELAHAYE (Élizabeth) dans *Trésors des églises de l'arrondissement de Saint-Omer*, cat. d'exposition, Saint-Omer, 1992, p. 35-41, n<sup>o</sup> 2 ; concernant les études d'ensemble, voir par exemple : CARTIER (Nicole), *Les orfèvres de Douai*, Douai, 1995.

plus que la pratique des arts du métal dans nos régions relève d'une longue tradition comme l'atteste la *Crosse de sainte Austreberthe* de Montreuil-sur-Mer<sup>87</sup>.

Le manque d'études concernant les territoires du nord de la France s'explique par deux facteurs majeurs : la « relative » absence de pièces conservées et l'hégémonie exercée par les foyers voisins (Angleterre, Paris et espace rhéno-mosan). En effet, l'orfèvrerie, victime de sa préciosité, est assez mal conservée ; seules les œuvres à caractère religieux nous sont majoritairement parvenues. À cela s'ajoutent les attributions d'œuvres, probablement produites dans nos régions, aux ateliers mosans ou plus particulièrement d'Entre-Sambre-et-Meuse tel le *Reliquaire de saint Maclou* de Rebecques<sup>88</sup> ou encore des attributions au milieu parisien tel le *Triptyque reliquaire de saint Nicolas* de Sainghin-en-Mélantois<sup>89</sup>.

Ainsi, l'établissement du corpus des pièces attribuables aux ateliers du nord de la France a permis de distinguer une centaine d'œuvres de diverses formes et techniques. Ce regroupement d'objets a déjà mis en exergue des identités et des particularités locales. Bien qu'on ait pu penser que ces ateliers furent de qualité modeste, l'étude de certaines œuvres a souligné que bon nombre de ces orfèvres furent des artistes de tout premier ordre. C'est d'ailleurs ce que confirme la *Chasse de sainte Gertrude* de Nivelles commandée en 1272 aux orfèvres Jacques d'Anchin et Colard de Douai<sup>90</sup>.

À ce premier ensemble d'objets s'ajoutent des descriptions ou des représentations d'œuvres aujourd'hui disparues mais dont la notoriété, la valeur, les reliques qu'elles renferment ont permis d'en conserver une trace. Ainsi, l'inventaire figuré du Trésor du Chapitre Sainte-Aldegonde de Maubeuge, les représentations des reliquaires de l'église Saint-Géry de Cambrai ou la description du *Triptyque reliquaire de la Vraie Croix* de la Collégiale Saint-Pierre de Lille sont des sources précieuses permettant de mieux appréhender les productions du nord de la France<sup>91</sup>. L'examen des reliques apparaît essentiel d'une part pour la place centrale qu'elles occupent dans la liturgie et la pensée médiévale d'autre part leur présence induit généralement la création de reliquaires. Le caractère régional de certains miracles suggère une fabrication locale

- 
87. Montreuil-sur-Mer, église Saint-Saulve, *Crosse reliquaire de sainte Austreberthe*, nord de la France, début du XI<sup>e</sup> siècle, cf. GABORIT-CHOPIN (Danielle) dans *La France Romane*, cat. d'exposition, Paris, 2005, p. 310, n° 235.
88. *Reliquaire de saint Maclou*, nord de la France, vers 1220-1240, Arras, Musée des Beaux-Arts (inv. 1076 ; dépôt de la commune de Rebecques), cf. LESTOCQUOY (Jules), « Un phylactère gravé du XIII<sup>e</sup> siècle à l'effigie de saint Maclou », dans *Bulletin de la commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais*, t. X, n° 4, 1979-1980, p. 334-335.
89. *Triptyque reliquaire de saint Nicolas*, nord de la France?, début du XIII<sup>e</sup> siècle, vers 1220-1240 et vers 1270-1280, Lille, Musée Diocésain (dépôt de la commune de Sainghin-en-Mélantois), cf. GABORIT-CHOPIN (Danielle) dans *L'Art au temps des rois maudits*, cat. d'exposition, Paris, 1998, p. 185-186, n° 114.
90. Concernant la *Chasse de Sainte Gertrude*, cf. *Un trésor gothique : la chasse de Nivelles*, cat. d'exposition, Paris, 1996.
91. Maubeuge : *Inventaire de la Trésorerie du Chapitre de sainte Aldegonde*, Maubeuge, 1482 (Lille, ADN, côte 36 FI) ; Cambrai : GHESQUIERUS (Josephus), *Acta Sanctorum Belgii Selecta...*, t. II, Bruxelles, 1784, p. 260 ; Lille : DEHAISNES (Chrétien), *La relique de la Vraie Croix conservée à Lille dans l'église Saint-Étienne*, Lille, 1892.

des pièces d'orfèvrerie en contenant les reliques, à l'instar du miracle de la sainte Chandelle et du *Reliquaire du saint Cierge*<sup>92</sup>.

Aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, la croissance du culte des saints sous-tendue par l'apport régulier de reliques grâce aux croisades en Orient et à la mise en place de l'Empire latin de Constantinople, entraîne de nombreuses commandes de reliquaires auprès des orfèvres. Les largesses des commanditaires, pour enfermer les reliques dans des pièces d'orfèvrerie coûteuses, vont entraîner la mise en place d'une véritable industrie des arts somptuaires<sup>93</sup>. Durant cette période de profonds changements, les ateliers d'orfèvres se laïcisent, passant du milieu ecclésiastique au milieu urbain. Les villes de Douai, Lille ou Arras ont alors des communautés d'orfèvres actives. Dès la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, l'importance de ce corps de métier implique qu'il soit organisé et qu'une réglementation régit le travail de l'or et de l'argent (poinçon). Au-delà du monde ecclésiastique il est donc nécessaire de s'intéresser au monde urbain et à celui des commanditaires. L'aristocratie locale, la famille des comtes de Flandre en particulier, joua probablement un rôle prépondérant dans la commande d'orfèvrerie religieuse ou civile. C'est du moins ce que semble suggérer le testament de Jeanne de Flandre<sup>94</sup>.

Enfin, l'analyse stylistique et iconographique des œuvres conservées, l'approche des reliques, des œuvres disparues, des commanditaires, des ateliers ecclésiastiques et urbains, des documents mentionnant des orfèvres, permettent de cerner l'identité de cette corporation et de ses productions. L'étude de ces dernières vise à en dégager les caractéristiques propres permettant de les distinguer des productions massives des régions voisines tout en déterminant si l'orfèvrerie du nord de la France a joué un rôle prépondérant dans l'émergence et la diffusion des styles animant cette période.

### Publication

« Le reliquaire de la sainte Chandelle », dans *Histoire d'un miracle: la sainte Chandelle d'Arras*, cat. d'exposition, Arras, 2005, p. 17-18.

### - Sigillographie et histoire de l'art: Marc Gil

Depuis 2002, d'abord dans le cadre du Centre de Recherches en Histoire de l'Art pour l'Europe du Nord – ARTES, puis d'IRHiS, nous sommes associé aux Archives départementales du Nord pour établir l'inventaire raisonné du fonds

92. *Reliquaire de la sainte Chandelle*, Artois (Arras?), vers 1220-1240, Arras, Musée des Beaux-Arts (inv. 1066; dépôt de la commune d'Arras): COIPEL (Raphaël) « Le reliquaire de la sainte Chandelle » dans *Histoire d'un miracle: la sainte Chandelle d'Arras*, cat. d'exposition, Arras, 2005, p. 17-18.

93. Sur ces questions: BRUNA (Denis), « Reliques et reliquaires du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle: le saint, le prélat, le roi, l'orfèvre et le pèlerin » dans *Reliques et reliquaires du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, trafic et négoce des reliques dans l'Europe médiévale*, cat. d'exposition, Saint-Riquier, 2000, p. 17-29.

94. « Je veux en outre et j'ordonne que tous mes joyaux, mes reliques, mes livres, mes vases d'or et d'argent, tous les objets et ornements de ma chapelle, tout ce qui sert à ma table [...] soient remis entre les mains de mes exécuteurs testamentaires. », LE GLAY (Edward), *Histoire de Jeanne de Constantinople*, Lille, 1841, p. 137.

sigillographique. L'enjeu scientifique principal de ce programme est la création à terme d'un répertoire de plus de 10000 pièces numérisées, datables et localisables. L'historien de l'art aura alors un considérable outil de recherches, tant du point de vue iconographique que stylistique. Cette fructueuse collaboration Université-Services des Archives offre à des étudiants une formation des plus enrichissantes, spécifique à l'archivistique et à la conservation des sceaux, en même temps qu'elle leur permet de développer des travaux de recherches en lien avec le fonds inventorié. Six étudiants y ont participé, jusqu'à présent, dont deux poursuivent leurs travaux en thèse: Charles Scamps et Ambre Vilain.

La première étape de ce programme s'achève fin 2008 sur un colloque international et une exposition (Palais des Beaux-Arts de Lille), en partenariat avec les Archives départementales du Nord et la Société française d'Héraldique et de Sigillographie. Le but de ces rencontres est de montrer que la sigillographie, trop longtemps délaissée par les historiens d'art français, au contraire de leurs homologues anglo-saxons et allemands, est un vrai enjeu pour l'histoire de l'art médiéval.

#### Doctorats en cours :

**Charles SCAMPS**, *Les monstres dans les sceaux du Nord de la France aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, sous la dir. de Christian HECK (quatrième année en 2007-2008).

Les sceaux constituent sûrement une des grandes sources d'images du Moyen Âge: entre 1863 et 1881, Louis Claude Douët d'Arcq et Germain Demay référencèrent les 25 345 empreintes de sceaux « français »<sup>95</sup> qui étaient les mieux conservées de nos archives. Or la totalité de ces 25 345 sceaux présentent une iconographie, sauf rarissimes exceptions<sup>96</sup>. Toutefois, l'histoire de l'art a quasiment ignoré cette source jusque maintenant, à part les trois ouvrages français précurseurs de l'analyse des sceaux d'un point de vue de l'histoire de l'art<sup>97</sup>. Et puis rien ne paraît dans ce domaine, pour ainsi dire, depuis plus de 120 ans. Or, lorsque l'on sait que l'une des principales problématiques de l'histoire de l'art du Moyen Âge est celle de l'attribution des œuvres, cette indifférence à l'égard des sceaux est particulièrement surprenante car la fonction essentielle d'un sceau est justement d'identifier son sigillant. Entre autres avantages du sceau comme support iconographique il faut citer: la datation extrêmement précise du temps et du lieu d'origine de l'image, ainsi que l'usage par la plus grande diversité de catégories sociales, contrairement à d'autres supports d'images au Moyen Âge comme la statuaire ou le livre enluminé, dont l'usage et le prix les réservaient à une élite aussi bien culturelle que financière.

95. DOUËT D'ARCQ (Louis Claude), *Collection de sceaux*, Paris, 1863-68; DEMAY (Germain), *Inventaire des sceaux de la Flandre*, Paris, 1873; DEMAY (Germain), *Inventaire des sceaux de l'Artois et de la Picardie*, Paris, 1877; DEMAY (Germain), *Inventaire des sceaux de Normandie*, Paris, 1881.

96. Les types nominaux au revers des bulles papales sont pratiquement les seuls types qui ne présentent aucune iconographie sigillaire.

97. DEMAY (Germain), *Le costume au Moyen Âge d'après les sceaux*, Paris, 1880; DEHAISNES (Chrétien César Auguste), *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV<sup>e</sup>*, Lille, 1886; LECOY DE LA MARCHE (Albert), *Les sceaux*, Paris, 1889.

Cependant, il nous a fallu établir une terminologie des types (les iconographies sigillaires) qui soit cohérente pour l'histoire de l'art, et qui ainsi diffère énormément de celle, trop ambiguë, édiflée par Douët d'Arcq.

L'historique de l'usage sigillaire nous dévoile comment les puissants se sont accaparés, les premiers, certaines iconographies sigillaires les représentant dans l'exercice de leurs fonctions, incitant ensuite les sigillants des catégories sociales subalternes à les imiter en déterminant des iconographies leur étant particulières et mettant en valeur leurs aspects sociaux les plus caractéristiques, comme le type héraldique met l'accent sur des valeurs de famille, de patrimoine, ou le type pédestre sur l'humilité et la simplicité. Pourtant cela ne signifie pas pour autant que l'emploi d'une iconographie sigillaire dépende obligatoirement de la fonction du sigillant, car nous constatons qu'il existe, en plus de l'identification sociale, certes la plus fréquente, et qui présente le sigillant tel qu'il doit apparaître conformément à l'aspect social communément admis pour lui par ses contemporains, deux autres manières de se faire représenter par son sceau : l'identification parlante<sup>98</sup> et l'identification de fantaisie<sup>99</sup>, qui souligne un aspect individuel et personnel, culturel ou symbolique, du sigillant. Ce type d'identification permet, selon nous, au sigillant de revendiquer un statut social sublimé, fantasmé, spécialement lorsque le sceau représente un monstre.

En effet, à l'époque où des sigillants se font identifier à des monstres par leurs sceaux, le XIII<sup>e</sup> et surtout le XIV<sup>e</sup> siècle, le motif du monstre, tant d'un point de vue littéraire qu'iconographique, est complexe. D'une part l'Église n'a cessé de vouloir récupérer et christianiser les croyances populaires<sup>100</sup>, glissant progressivement vers l'anthropomorphisation du monstre, afin qu'il ne devienne plus qu'une curiosité exotique, et cette culture savante a produit beaucoup d'ouvrages. L'Église, héritière de la pensée gréco-latine, et s'appuyant sur les rares monstres de la Bible, puis sur les exemples de naissances monstrueuses, a développé une dialectique du monstre toléré par Dieu, et le vêt d'une fonction moralisatrice au fur et à mesure de ses commentaires. D'autre part le monstre du paganisme originel, en tant que divinité tutélaire d'un lieu étranger (il est le lieu et il est l'étranger)<sup>101</sup>, a survécu et s'est transmis grâce au folklore, sans laisser cependant trop de traces matérielles, et il a conservé son identité à son lieu malgré son travestissement par l'Église derrière le masque divertissant du folklore. Nous nous retrouvons donc confronté à la fois à ce que l'imaginaire contemporain croit être des monstres au Moyen Âge, mais que l'Église a tenté d'éliminer, et aux véritables monstres qui nous ont été légués par une importante production intellectuelle de la fin du Moyen Âge, les humains

98. Par exemple, le « rébus » d'un prieur de Saint-Germain d'Auxerre qui montre sur son sceau un singe au milieu de l'air, serrant son dos avec sa main : Singe-air-main-dos-serre (LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, p. 261-262).

99. L'identification de fantaisie n'est en rien comparable avec le type de fantaisie, dit aussi type arbitraire, établi par Douët d'Arcq.

100. WALTER (Philippe), *Mythologie chrétienne*, Paris, 1992 ; LE GOFF (Jacques), *L'imaginaire médiéval : Essais*, nouvelle éd., Paris, 1991, Bibliothèque des Histoires.

101. KAPPLER (Claude-Claire), *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1999, p. 41 ; LECOUEUX (Claude), *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, 3<sup>e</sup> éd. revue et corrigée, 1999, p. 11, 65 et 70.



monstrueux, mais que nous méconnaissions quasiment aujourd'hui. Or les sceaux représentent presque exclusivement les premiers. De plus, il est de nos jours difficile de comprendre pourquoi des hommes du Moyen Âge s'identifient à des monstres à une époque où il est possible de penser que dragons et autres créatures monstrueuses sont des symboles diaboliques.

En réalité, tous nos sceaux représentent des sigillants aux fonctions à la fois subalternes et très attachées à une terre : petites seigneuries, villes, petites abbayes, paroisses, etc. Leur terre et leur culture sont étrangères, rejetées, ignorées par le pouvoir fort des élites laïques et ecclésiastiques, or l'irruption du merveilleux dans les productions culturelles du milieu de la petite et moyenne noblesse montre sa volonté de maîtriser sa propre culture, puisée dans la culture orale, comme une alternative à la culture des milieux ecclésiastiques et savants et des souverains et grands feudataires<sup>102</sup>. Les monstres de nos sceaux sont donc des monstres du folklore, identifiés à la terre étrangère. Il s'agit donc pour nous de prouver la cohérence de notre corpus du point de vue de la culture de nos sigillants, et d'établir de cette manière un type monstrueux.

**Ambre VILAIN**, *Entre réalité et symbole : les architectures présentes sur les sceaux de villes en Europe septentrionale entre le XII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Christian Hczk en coll. avec Marc Gil (troisième année en 2007-2008).

Bien qu'utilisé depuis l'Antiquité, c'est au Moyen Âge que le sceau prend son essor. D'un usage non diplomatique il devient véritablement un signe de validation de l'écrit. Dans un premier temps, son utilisation est réservée aux souverains et aux hauts dignitaires de l'Église puis il devient, au cours des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, le moyen pour chaque membre de la société de s'engager juridiquement. Ainsi on verra apparaître dès les années 1150 des sceaux de femmes mais également des sceaux de corporations et des sceaux de paysans. Au sein de cette forte production d'images sigillaires, on constate l'émergence de sceaux créés à l'usage d'une ville. Dans le contexte des émancipations urbaines, la ville médiévale se transforme en un nouveau système politique accompagné d'une logique économique. Désormais, la ville est considérée comme une personne morale s'engageant par conséquent sous son propre sceau.

Les sceaux de villes voient le jour au milieu du XII<sup>e</sup> siècle en Allemagne et les premiers foyers d'utilisation connus sont Cologne (1149) et Mayence (1150). Leur emploi s'étend ensuite dans le Nord de la France avec Arras (1175) et Cambrai (1185). L'utilisation du sceau urbain se systématisé dans toute l'Europe au cours des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles et le XV<sup>e</sup> siècle, retenu comme limite chronologique à notre étude, correspond à une période durant laquelle l'usage du sceau est totalement banalisé. Parmi la grande diversité d'images figurant sur les sceaux de villes, nous avons choisi de limiter notre étude aux représentations d'éléments d'architecture.

102. KÖHLER (Erich), *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, 2<sup>e</sup> éd., 1970 ; trad. française, *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, 1974 ; KÖHLER (Erich), « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, janvier-mars, 1964, p. 27-51.

Les images sigillaires urbaines peuvent-elles être qualifiées de réalistes? Peut-on parler de « portraits urbains » face à ces compositions? Au delà des problématiques propres au domaine de la sigillographie, quelle est la place de l'image sigillaire dans la production artistique médiévale? Participe-t-elle aux grands bouleversements artistiques qui s'opèrent à l'époque ou se situe-t-elle au contraire en marge de la production d'œuvres d'art?

Bien que la sigillographie ait essentiellement été exploitée dans des domaines tels que l'héraldique, la généalogie ou l'histoire, des études se sont développées<sup>103</sup>, considérant le sceau non plus comme un auxiliaire de l'histoire mais en tant que véritable objet d'art.

C'est à partir de l'examen de divers corpus et inventaires dans lesquels ont été répertoriés des sceaux de villes<sup>104</sup> que nous avons pu dessiner une typologie des architectures urbaines qui y sont figurées. Une importante majorité des sceaux urbains que nous avons rencontrés présente une architecture dite « castrale ». Il s'agit d'éléments de fortifications tels que des murailles crénelées, des portes fortifiées et des châteaux munis d'imposantes tours. Ces ensembles accentuent le rôle défensif de la ville. D'autres compositions montrent des édifices religieux. On trouve à la fois des représentations d'églises paroissiales et de cathédrales. Une part de notre étude se compose également d'architectures liées au commerce telles que des halles et des ponts. Enfin on trouve des édifices civils davantage associés à la notion de communauté tels que des beffrois et des hôtels de ville.

Le classement de ces images a permis de mettre en évidence des modalités fondamentalement différentes de représentations architecturales sur les sceaux au Moyen Âge. Ainsi, la mise en parallèle de nos objets a, dans un premier temps, révélé l'existence de profondes similitudes de composition - allant parfois jusqu'à l'identité - entre des sceaux appartenant à des villes différentes. Les artistes pouvaient donc réutiliser des schémas de composition pour réaliser leurs images sigillaires. Enfin, la récurrence avec laquelle nous avons été confrontés au motif architectural composé d'un château à trois tours crénelées vient conforter notre hypothèse.

Au contraire, certaines compositions montrent un tel souci quant au rendu des détails, des caractéristiques formelles et des proportions des monuments, que nous sommes en mesure d'affirmer que les artistes s'inspiraient alors directement des

103. PASTOUREAU (Michel), *Les sceaux (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, fasc. 36)*, Turnhout, 1981, p. 62-76; CHASSEL (Jean-Luc), « L'usage du sceau au XII<sup>e</sup> siècle », dans *Le XII<sup>e</sup> siècle. Mutations et renouveau en France dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle*, Gasparri (Françoise), dir., Cahiers du Léopard d'or, 1994, p. 61-101; BEDOS REZAK (Brigitte), *Form and order in medieval France. Studies in social and quantitative sigillography*, Aldershot, 1993; « Medieval identity a sign and a concept », dans *American historical review*, t. 105, 2000, p. 1489-1533; GIL (Marc), « Notes sur le goût de l'antique et le style 1200 dans les sceaux du Nord de la France », dans *Marques d'authenticité et sigillographie, recueil d'articles publiés en hommage à René Laurent*, Bruxelles, MOREAU DE GERBEHAYE (Claude) et VAUCHEZ (André), dir., 2006, p. 67-94.

104. DOUET D'ARÇQ (Louis), *Collection des sceaux*, M. le comte de LABORDE, dir., Paris, 1863-1868; DEMAY (Germain), *Inventaire des sceaux de la Flandre recueillis dans les dépôts d'archives, musées et collections particulières du département du Nord*, Paris, 1873.

édifices qu'ils avaient sous les yeux. Il semble par conséquent que nous soyons, pour un grand nombre de sceaux de notre catalogue, face à des images conçues comme de véritables imitations de la réalité.

Donc, les images sigillaires urbaines sont à la fois évocatrices et catégorisantes. Le sceau peut être considéré comme un système de signes ne visant pas à retranscrire les caractéristiques de la ville mais s'inscrivant dans un langage formel codifié. Mais il peut aussi être au contraire la figuration d'un espace architectural issu de la réalité, une image du monde visible.

#### *5. Marchés de l'art en Europe (1300-1800), émergence, développement, réseaux: Marc Gil*

Ce programme, démarré d'abord sous l'égide de la MSH Nord-Pas-de-Calais et qui vient d'être reconnu par l'Agence Nationale de la Recherche (porteur de projet Sophie Raux), entend apporter une contribution majeure à l'étude en plein développement de l'histoire des différentes formes du marché de l'art en Europe, en suscitant des collaborations internationales et interdisciplinaires. Il repose sur la constitution d'un groupe de travail associant historiens de l'art, historiens et économistes, comprenant actuellement onze chercheurs venus de France, Belgique, Pays-Bas et Etats-Unis. L'un de ses objectifs est de stimuler et de valoriser la recherche sur l'histoire du marché de l'art en France, en particulier à travers ses liens avec le Nord de l'Europe. L'objectif final de ce travail d'équipe, envisagé sur une période de quatre années, est la constitution d'outils de travail (bases de données, répertoires de sources inédites) et la publication d'un ouvrage collectif qui permettra de faire la synthèse des travaux.

Dans ce cadre, nos travaux s'attachent plus spécifiquement au dépouillement et à l'analyse des sources d'archives portant, d'une part, sur la réglementation des métiers d'art (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) relative au commerce des œuvres et la mobilité des artistes et marchands, et de l'autre, sur la production, les prix et le commerce (1<sup>er</sup> et 2<sup>nd</sup> marchés) des toiles peintes.

### **IV. L'ICONOGRAPHIE ET LES SYSTÈMES D'INTERPRÉTATION DE L'ŒUVRE D'ART : CHRISTIAN HECK, ANNE-MARIE LEGARÉ ET JEAN-PAUL DEREMBLE**

#### *1. Le Groupe de Recherches en Iconographie Médiévale: Christian HECK*

Nous avons fondé le GRIM (Groupe de Recherches en Iconographie Médiévale, qui réunit l'ensemble des chercheurs français dans ce domaine) en 2002, avec pour premiers objectifs :

- la tenue d'une rencontre annuelle ouverte à tous, et laissant aussi une place notable aux doctorants et aux jeunes chercheurs. Les communications sur les travaux entrepris, les méthodologies utilisées et les résultats des recherches aident à une définition prospective de champs et de programmes de recherches à moyen et long terme.

- l'établissement de bilans sur les moyens et instruments de travail (photothèques, fonds documentaires, bibliothèques spécialisées...) et la définition des lacunes qu'il semble le plus urgent de combler, dans les domaines traditionnels et dans ceux des nouvelles technologies.

Les rencontres annuelles du GRIM, régulières depuis l'année 2003-2004, ont permis de confronter, tant pour les domaines de l'iconographie que pour les outils et les méthodes, les recherches menées en France et celles opérées à l'étranger, par l'invitation systématique de représentants de la discipline venus d'Allemagne, d'Angleterre, des Etats-Unis, de Belgique, d'Italie et d'Espagne. Le GRIM est un pôle de réflexion de première utilité pour les doctorants français, comme pour les chercheurs confirmés.

## 2. *La culture médiévale et la dévotion des laïcs au XIV<sup>e</sup> siècle: les enluminures du *Ci nous dit* de Chantilly: Christian HECK*

Le *Ci nous dit*, dont le titre primitif était *Une composition de la Sainte Écriture*, est un recueil d'instruction chrétienne à base d'exemples moraux, écrit en moyen français, pour les laïcs, vers 1320, par un auteur anonyme. Par son résumé des grandes étapes du salut, puis ses traités de morale, ses enseignements sur la conversion et la pratique de la vie chrétienne, et l'exemple des saints, il constitue un condensé de la culture et de la morale chrétienne tel qu'il pouvait être présenté à un laïc du début du XIV<sup>e</sup> siècle. Une vingtaine de manuscrits du *Ci nous dit* ont été conservés, datant des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Le manuscrit du Musée Condé à Chantilly (deux volumes sur parchemin, 185 x 140 mm, manuscrit 1078-1079 (26-27)) est à la fois le plus ancien, le plus proche du texte original, et le seul à être abondamment illustré, avec près de huit cents enluminures. Nous préparons l'édition commentée de la totalité des enluminures, qui révélera l'existence d'un véritable cycle enluminé de la culture et de la morale chrétiennes, et qui se trouvait à disposition d'un laïc, pour sa dévotion personnelle.

L'intérêt est au moins double :

- pour l'histoire de l'art gothique, la publication d'un cycle majeur à peu près inédit, et qui permettra des comparaisons essentielles avec toute la production contemporaine.
- pour l'histoire de la culture du temps. A côté des grands cycles que constituent alors les portails sculptés, les séries de vitraux, ou les ensembles de peintures murales, le *Ci nous dit* en est un équivalent, mais significatif d'une nouvelle culture, et des formes nouvelles de la vie religieuse et de la dévotion.

### Doctorats en cours :

**Marlène DELSOUILLER**, *Les images médiévales de l'arbre sec et leur place dans le symbolisme de la recherche du Salut*, sous la dir. de Christian Heck (troisième année en 2007-2008).

Cherchant à mettre en image les questions du péché et de la mort, du pardon et de la vie éternelle, le Moyen Âge a développé le thème iconographique d'un arbre sans feuilles appelé « arbre sec » par les hommes de cette époque.

Ce *topos* apparaît dans les principaux pays d'Occident (Allemagne, Angleterre, Espagne, Flandre, France et Italie) à partir du premier quart du XII<sup>e</sup> siècle et il se maintient dans ces pays jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Diffusé dans les milieux laïques et religieux, et connu des princes et des gens du peuple, le thème de l'arbre sec est majoritairement figuré en enluminure, mais il n'est pas exclu de la sculpture, de la peinture murale et de la peinture de chevalet. À ce jour, notre *corpus* se compose de trente-cinq œuvres, ce qui fait de l'arbre sec une iconographie rare.

Les œuvres d'art montrent l'arbre sec dans le contexte de légendes amplement diffusées au Moyen Âge et qui ont pour sujet l'arbre de l'Eden qui a perdu ses feuilles lorsque Adam a désobéi et mangé le fruit défendu. Cet arbre dénudé produit l'huile de miséricorde désignée comme étant le Christ venu sur terre pour sauver l'humanité et permettre à Adam et à tous ses descendants d'accéder à l'immortalité. Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, l'arbre sans feuilles sort de son contexte légendaire pour entrer dans la composition d'œuvres littéraires dont le succès n'est plus à démontrer. Ces œuvres, romans, poèmes, récits de pèlerinage et relations de voyage, reçoivent une illustration. Sur les miniatures du *Roman d'Alexandre*, datées des XIII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, l'arbre sec est figuré près des arbres oraculaires du soleil et de la lune. L'arbre sec est également un élément central des représentations des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles du *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville, où il est inséparable de l'arbre vert. Sur les miniatures de la *Divine Comédie*, datées également des deux derniers siècles du Moyen Âge, les enlumineurs, illustrant le chant XXXII du *Purgatoire*, placent un arbre sans feuilles au cœur de la forêt du Paradis terrestre. Cet arbre est le point de convergence d'une procession mystique conduite par le Christ. Les miniatures montrent que, sous l'action du Christ, l'arbre sec est devenu un arbre au huppier fleuri et feuillu. Enfin, l'arbre sans feuilles est représenté dans le *Livre des merveilles* qui relate les voyages de Marco Polo (ou *Devisement du monde*) et ceux de Jean de Mandeville. Dans l'illustration du *Devisement*, les frères Polo découvrent l'arbre sec dans un désert de Perse, et sur les miniatures des *Voyages* de Mandeville, l'arbre sec est à Hébron, près de Jérusalem, entre Adam et Eve chassés du paradis terrestre et des pèlerins qui le vénèrent.

Au fil des siècles, une évolution iconographique se dessine. Aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, l'arbre sans feuilles et les éléments qui l'entourent, personnages ou animaux sont connotés négativement. L'accent est mis sur le péché et la punition infligée par Dieu. Ce thème d'une grande sévérité s'adoucit avec les années. A partir du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, les artistes ajoutent à l'arbre des éléments liés à Jésus, à la Croix, à la Vierge, ou la Vierge elle-même. Ils signifient incarnation, crucifixion et vie éternelle. L'arbre intègre ces valeurs. Son symbolisme devient double. Il renvoie au péché et au Salut. Au XV<sup>e</sup> siècle, apparaît, près de l'arbre sec, l'arbre fleuri

ou feuillu. C'est une façon d'exprimer le passage de l'état de dénuement à celui de reverdissement. Enfin, au XV<sup>e</sup> siècle, un changement intervient. Les artistes montrent un arbre unique dont le houppier est en partie sans feuilles et en partie fleuri ou feuillu. Représenté ainsi, l'arbre sans feuilles n'a plus besoin d'éléments extérieurs pour acquérir sa pleine signification. L'aspect fleuri ou feuillu qui lui est ajouté le désigne comme un arbre du printemps et par là même, symbolise le pardon et la renaissance de l'homme à la vie éternelle. La formule est enfin trouvée pour exprimer en une seule image toute l'histoire du Salut.

La pensée médiévale fait de l'arbre sec un résumé de l'histoire du Salut. Cet arbre symbolise le péché, le châtement qui s'ensuit et la damnation. Il renvoie également à l'arbre rédempteur de la Croix et à l'arbre de vie. Les textes inscrivent l'arbre sans feuilles dans un temps qui est double : c'est le temps cyclique des plantes qui perdent leurs feuilles en hiver et qui renaissent au printemps ; à cela correspond le temps biblique de la Faute originelle, de la venue du Christ sur terre, de sa Crucifixion et de sa Résurrection, de la damnation ou de la vie éternelle. Les artistes transposent ces idées en figurant, dans un contexte chaque fois renouvelé, un arbre sans feuilles qu'ils associent à un élément sacré. L'arbre sec, sacralisé et promis à reverdir, constitue un formidable espoir pour l'humanité pécheresse. Les illustrations répondent ainsi, de façon originale et résolument optimiste, à l'obsessionnelle question de la mort et de la vie.

### Publication

« Les arbres sans feuilles du bois des suicidés dans les manuscrits enluminés des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles de la *Divine Comédie, Enfer*, chant XIII » dans *Image et imagerie*, Actes du 132<sup>e</sup> congrès du CTHS, Arles, 16-21 avril 2007, à paraître.

**Sylvie BETHMONT-GALLERAND**, *Entre sentences et emblèmes. Les proverbes illustrés dans l'Europe septentrionale à la fin du Moyen Âge*, sous la dir. de Christian Heck (première année en 2007-2008).

Si l'origine de tout proverbe se perd dans une tradition ancestrale, la mise en images de ces formes brèves semble plus récente et il faut attendre les dernières décennies du XV<sup>e</sup> siècle pour voir apparaître, au nord de l'Europe, des recueils de proverbes illustrés accompagnés d'une large diffusion de ces images dans l'art.

Dans la littérature, les sentences de Cicéron, d'Horace ou de Sénèque, comme la sagesse de Salomon recueillie dans le *Livre des Proverbes* de l'Ancien Testament, forment les socles et les autorités sur lesquels se sont édifiées les compilations savantes de proverbes. En monde chrétien les premiers exemples datent de la fin de l'Antiquité. Proverbes et sentences sont ensuite largement utilisés dans les manuels de morale élémentaire à destination des futurs clercs et religieux<sup>105</sup>. Ils servent

105. Comme au XI<sup>e</sup> siècle le *Dicta Leonis*, ouvrage dans lequel les formes proverbiales sont de brèves sentences, DOLBEAU (François), « Deux manuels latins de morale élémentaire », dans *Haut Moyen Âge, culture, Education, Société*, études offertes à Pierre Riché, Paris, 1990, p. 183-196.

de base à l'établissement des recueils de proverbes médiévaux dont les premiers exemples rédigés en langues vernaculaires apparaissent au XII<sup>e</sup> siècle<sup>106</sup>.

Les proverbes offrent également un matériau pédagogique de choix pour les prédicateurs. Au XIII<sup>e</sup> siècle, Jacques de Vitry les place sur le même plan que les similitudes ou les *exempla*. Les uns et les autres sont des formulations courtes, plaisantes à entendre et faciles à mémoriser, communes aux cultures savantes et populaires. Ils sont écrits pour fournir des recueils utiles au talent oratoire. À côté de ces ouvrages, de nombreuses œuvres littéraires, en prose ou en vers, emploient des proverbes, souvent cités en des emplacements choisis au début et en fin de texte.

Il semble que ces usages (littéraires ou non) de proverbes aient précédé d'environ deux siècles leurs mises en images. Mais pour comprendre la propagation des proverbes illustrés, et leur actualisation éventuelle, il faut se référer à cette longue transmission écrite<sup>107</sup>. Certains proverbes ornent les marges de livres de prière dès le XIII<sup>e</sup> siècle. Trouvés en petit nombre, ils ne portent pas de *titulus* et demeurent des exemples isolés ; parmi les plus fréquents les proverbes *Ferrer une oie (je me mêle des oies ferrer)* ou *battre le chien devant le lion*, sont bien représentés dans la littérature et dans l'art entre les XIII<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles<sup>108</sup>.

Il faut attendre la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle pour que des recueils de proverbes, de dictons, ou de « dictes moraux » illustrés apparaissent dans la France septentrionale<sup>109</sup>. Ils ont sans doute servi de cahiers de modèles. Mais, dans tous les cas, ce sont pour nous des références. En effet, prouver l'origine proverbiale d'images antérieures à ces premiers recueils illustrés (même en suivant une conception très large du proverbe qui inclut les maximes, sentences et aphorismes, ou locutions proverbiales) peut s'avérer très difficile. Il faut y voir, sans doute, l'une des raisons du petit nombre d'études actuelles portant sur les sources de cette iconographie. L'établissement du catalogue de ces proverbes illustrés, le plus complet possible, permettra une meilleure identification de ces images et leur étude à la fois diachronique et synchronique<sup>110</sup>.

106. STEINER (Arpad) « The Vernacular Proverb in Medieval Latin Prose », dans *American Journal of Philology*, 65, 1944, p. 37-68.

107. Ce qui fut l'objet d'un premier travail de DEA, portant sur les sources textuelles du ms. BnF NAL 3134, à l'Université Paris-I, Panthéon-Sorbonne.

108. Les carnets de Villard de Honnecourt et les marges de certains livres d'heures dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle portent les images de ces « proverbes au vilain ». L'ouvrage fondamental de Lilian. M. C. RANDALL (Lilian), *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1966, est à présent repris et largement complété par les travaux de Malcom JONES et Jean WIRTH.

109. Dans les *Proverbes en rimes*, l'explication de chaque image met en valeur la portée morale du proverbe. Ce manuscrit est partiellement conservé à Londres (British Museum, MS. Add. 37527) et à Baltimore (Walters Art Gallery, MS 514) ; FRANK (Grace) et MINER (Dorothy), *Proverbes en rimes*, Baltimore, 1937 et FRANK (Grace), « Proverbes en rimes », dans *The Romanic Review*, Oct. 1940.

110. Le catalogue de notre thèse est formé de ces recueils, de proverbes issus des *marginalia* de livres d'heures, de sculptures de stalles et d'exemples discrets trouvés sur les entrants, objets domestiques et enseignes profanes datés des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Le choix d'images plus tardives, rébus et emblèmes, a été dicté par celui des proverbes contenus dans ce corpus.

A la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les livres d'heures peuvent contenir des proverbes illustrés accompagnés de *tituli* en langue vernaculaire les situant entre oraison savante en latin et sagesse commune. Deux livres d'heures en sont particulièrement riches. Dans l'un, à l'usage de Rouen, les proverbes sont accompagnés de leur énoncé en moyen français et quelques-uns se présentent sous forme de rébus<sup>111</sup>; ils occupent les bas de pages de ce manuscrit non daté et non attribué (BnF NAL 3134)<sup>112</sup>. L'autre est le livre d'heures de Roland de Wedergate, bourgeois de Gand, et de Catherine van der Camere son épouse, il est daté de 1480-1490; des proverbes sans *titulus* figurent au sein de son décor marginal (BM de Lille, MS. 158)<sup>113</sup>. Par l'abondance de leurs proverbes, formes anonymes, venues du langage parlé et dont les images sont données « hors-texte », ces manuscrits s'apparentent aux compilations littéraires antérieures et contemporaines. Les mêmes images sont sculptées dans le bois des stalles de chœur, en particuliers leurs miséricordes, ces meubles dévolus à la prière des religieux et des clercs. Les plus anciens de ces ensembles conservés remontent au XIV<sup>e</sup> siècle en Angleterre. Mais ceux conservés sur le continent sont plus tardifs et les décrets du concile de Trente relatifs aux images offrent un *terminus ad quem* à cette imagerie.

En cette fin du XV<sup>e</sup> siècle les proverbes, rapportés à leur origine antique, deviennent un jalon de la littérature humaniste. Érasme, en ouverture de son recueil de proverbes commentés, les *Adagia collectanea*, en souligne le caractère universel et non pas populaire. À la charnière des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, les rhétoriciens font un usage constant de proverbes, certes cités en référence aux usages antiques de sentons et dits sentencieux, mais également puisés dans un fond vernaculaire alors en cours. À la même époque, et elles aussi venues de l'Antiquité, des fables illustrées sont légendées par des proverbes<sup>114</sup>. Cette sagesse des nations s'exprime durablement à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, les proverbes illustrés trouvant un prolongement dans les livres d'emblèmes qui forment la conclusion de notre étude.

## Publications

### Articles

« Le motif de la boule aux rats dans la peinture et la sculpture des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », dans *Reinardus* n° 14, Brian J. Levy et Paul Wackers éd., octobre 2001, p. 39-54.

« De l'illustration à la leçon, le motif de la mort à cheval sur un bœuf », dans *Reinardus* n° 16, Brian J. Levy et Paul Wackers éd., octobre 2003, p. 47-61.

En coll. avec Christine LEDUC, « Le diable, les bavardes et les clercs, un motif iconographique et ses variations dans la peinture murale, la sculpture et la gravure

111. A cette époque apparaissent les rébus dont la solution est très souvent un proverbe, CEARD (Jean) et MARGOLIN (Jean-Claude), *Rébus de la Renaissance des images qui parlent*, Maisonneuve et Larose, 1986.

112. ANIEL (J.-P.), « Un manuscrit normand du XV<sup>e</sup> siècle, oraison savante, pensé populaire », dans *Connaissance de l'Europe* n° 56, 2<sup>e</sup> trimestre 1985, p. 1-13.

113. GIL (Marc), *Catalogue des livres de dévotion manuscrits et imprimés, (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, BM de Lille, 2006, p. 82 et fig. 21-22 p. 176.

114. Par exemple les *Dicts moraux des philosophes* et *Fables d'Esopé* contenus dans un incunable de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, Lyon BM Rés. A 492200.



médiévales et leurs sources textuelles », dans *Les peintures murales, Art sacré* n° 18, octobre 2003, p. 215-235.

« Selon le temps, images d'âges de la vie dans les stalles de Gassicourt et de Bruges », dans *Bible de Bois du Moyen Âge*, Angers, Paris, L'Harmattan et Angers, Presses Universitaires de l'UCO, 2004, p. 37-64.

« Le Monde et le moine, essai d'interprétation de l'iconographie des stalles de l'église de Gassicourt, Yvelines », dans *Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques* n° 31, Paris, éditions du CTHS, 2004, p. 73-117.

**Alfonso DE SALAS**, *L'iconographie de sainte Anne en Espagne à la fin du Moyen Âge*, sous la dir. de Christian Heck (quatrième année en 2007-2008).

Les royaumes d'Aragon et de Castille ne restèrent pas à l'écart de l'intense courant de culte et de dévotion à sainte Anne qui traversa l'Europe à la fin du Moyen Âge<sup>115</sup>. Comme partout ailleurs, le culte de sainte Anne en Espagne était associé à celui de la Vierge et de Jésus avec qui elle formait la *Trinité terrestre*, mais un accent particulier fut placé sur son lien avec le mystère de l'immaculée conception de Marie, thème cher aux théologiens péninsulaires et ouvertement favorisé à leur instigation par les monarques aragonais et castillans. Les textes pour la dévotion privée ou collective présentaient sainte Anne comme le paradigme de l'épouse, la mère, l'éducatrice et la dévote chrétiennes, et encourageait les femmes à imiter son exemple. Elle était réputée puissante auprès de Dieu, et les fidèles recouraient à son intercession en particulier en cas de stérilité et d'épidémie, ainsi que pour obtenir la grâce d'une bonne mort.

À l'appui et comme conséquence de ce culte et de ces pratiques dévotionnelles, des images de sainte Anne firent leur apparition en Espagne au XIII<sup>e</sup> siècle, avec une nette prédilection pour les représentations de *Sainte Anne trinitaire* (*Santa Anna trinitaria, santa Generación*) et du cycle narratif de la *Légende de Joachim et Anne*. À cette iconographie s'ajouta au XIV<sup>e</sup> siècle *Sainte Anne et la Vierge*, l'*Education de la Vierge* et la *Vierge avec saint Joachim et sainte Anne*. A la fin du XV<sup>e</sup> siècle firent leur apparition les images d'*Anna gravida* associées à la théologie immaculiste et celles liées à la dévotion du Rosaire. En revanche, les thèmes iconographiques générationnels tels que la *Généalogie de sainte Anne*, *Sainte Anne et ses filles* et surtout la *Sainte Parenté* ou *Lignée de sainte Anne*, si prisés dans les pays nordiques pour souligner sa fécondité et la notion de sainteté dynastique (*Avia apostolorum*) ne furent pratiquement pas abordés dans l'art péninsulaire avant la fin du XV<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle apparurent surtout des *Parentés* réduites à cinq personnages. De même, on peut remarquer l'absence dans l'art espagnol d'images, comme il en existait dans l'art nordique, illustrant les miracles et l'intercession de sainte Anne auprès des fidèles et des ordres religieux.

115. La *Légende dorée* était à l'origine des cycles narratifs de l'histoire de Joachim et Anne. Des ouvrages imprimés en langue vernaculaire tels que celui de *La Infancia del Salvador* écrit vers 1493 par Bernardo, abbé de Caravaca (Madrid, Biblioteca nacional, I-1424, ch. I, pp. 2-3) continuèrent de populariser le thème.

Le style des images espagnoles de sainte Anne de la fin du Moyen Âge témoigne de l'éclectisme qui caractérisa l'art de la péninsule ibérique pendant cette période, le gothique international ayant coexisté avec le classicisme italien jusqu'aux premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas rare que les représentations aragonaises et catalanes reflètent les influences siennoise et française, tandis que les castillanes ont des liens évidents avec l'art flamand et bourguignon. L'iconographie espagnole de sainte Anne constitue ainsi un bon terrain pour l'étude de la circulation des modèles. À cette production locale ouverte aux influences extérieures (voire réalisée sur place par des artistes étrangers) qui ne manque cependant pas d'éléments iconographiques novateurs, il faut ajouter les œuvres importées de l'Europe du Nord, surtout en Castille. Or la plupart de ces images demeurent largement méconnues. En dehors d'un premier aperçu fourni par Kleinschmidt en 1928<sup>116</sup> et de quelques références plus ou moins développées dans des ouvrages généraux<sup>117</sup> ou spécifiques<sup>118</sup>, elles n'ont pas fait l'objet jusqu'ici d'une recherche spécifique.

L'intérêt d'une étude de l'iconographie de sainte Anne en Espagne à la fin du Moyen Âge est ainsi de compléter la vision générale que l'on a des représentations de cette sainte, une vision essentiellement concentrée jusqu'ici sur les images produites dans l'aire culturelle nordique. De surcroît, contrairement à ce qui est arrivé dans les pays gagnés à la Réforme, les images espagnoles de sainte Anne ont connu des prolongements et des variantes maniéristes et baroques dans les divers territoires gouvernés par les Habsbourg de Madrid. Ainsi, l'étude de l'iconographie de sainte Anne en Espagne à la fin du Moyen Âge apporte également des éclairages utiles pour mieux comprendre les œuvres très intéressantes produites après le Concile de Trente<sup>119</sup>.

**Audrey SEGARD**, *L'iconographie de sainte Elisabeth de Hongrie: saints dynastiques et légitimité du pouvoir politique au Moyen Âge*, sous la dir. de Christian Heck (deuxième année en 2007-2008).

Un certain nombre de maisons royales ou princières d'Europe cherchent, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, à se sacréaliser pour mieux affirmer leur autorité, par l'onction du sacre et les pouvoirs thaumaturgiques qui leur sont liés. Affirmer l'origine divine de la royauté devient aux XIV<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècles un souci quasi obsessionnel. Cette transcendance, acquise par le sacre, tend aussi pour les souverains à se confondre avec une supériorité de nature liée au 'sang'. Ce lien s'accroît avec l'assimilation de la sainteté

116. *Anna selbdritt in der Spanien Kunst: Geschichte, Aufsätze z. Kulturgesch.*

117. BEISSEL (1909), KÜNSTLE (1926 et 1928), KLEINSCHMIDT (1930), MÂLE (1922, 1923, 1925, 1932), TRENS (1946), R. POST (1933 à 1966), RÉAU (1955-1959), AURENHAMMER (1959-1967), LECHNER (1968-1974).

118. LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), BRANDENBARG (1992), MORENO (1993), MORTE (1997), STRATTON (1998), LAROCHE-BECKER (2002).

119. À titre d'exemple, les stalles baroques du chœur de l'abbaye bénédictine San-Martín-Pinarío de Saint-Jacques-de-Compostelle (XVII<sup>e</sup> siècle) présentent le cycle médiéval de la *Légende de Joachim et Anne* en ajoutant une scène inédite: l'*Education de la Vierge à l'intérieur du Temple*. Sainte Anne y enseigne à sa fille et à neuf autres compagnes.

et de l'hérédité<sup>120</sup>. En effet, le culte des saints rois et reines, ou princes et princesses, s'inscrivant dans le passé familial, est utilisé comme jamais par ces maisons royales, qui veulent selon toute évidence s'appuyer sur cette notion de sainteté lignagère pour établir leur charisme surnaturel. Elles reprennent en cela à leur compte la tradition de *beata stirps*, de races de saints, qui avait été fort répandue pendant le haut Moyen Âge dans les lignages aristocratiques. Les saints dynastiques constituent l'assurance de légitimer l'accession au trône par la gloire céleste des ancêtres, un moyen de servir son prestige et d'appuyer des prétentions politiques et dynastiques. Les dévotions religieuses ont ainsi une connotation politique.

Parmi les saints dynastiques auxquels recourent les grandes dynasties européennes, figure sainte Elisabeth de Hongrie, que l'on trouve quelquefois sous la dénomination d'Elisabeth de Thuringe ou de Marburg. Fille du roi de Hongrie André II, Elisabeth épouse en 1221 le landgrave de Thuringe. Devenue veuve, elle mène une vie exemplaire, reflétant les aspirations des ordres mendiants (humilité, pauvreté, compassion), jusqu'à sa mort. La promotion d'Elisabeth à la sainteté est très rapide : Grégoire IX la canonise en 1235. Reliques, *Vies*, et prières la commémorent alors. C'est encore par l'intermédiaire des images que le culte de sainte Elisabeth de Hongrie connaît un grand développement.

L'élection de cette sainte par différentes cours d'Europe est remarquable à plusieurs titres. Elle leur est proche socialement puisque de sang royal, et symboliquement puisque laïque et femme, elle est la seule femme de sang royal canonisée. On quitte les domaines habituels de l'épopée, du mythe, ou de l'histoire lointaine, pour une autre démarche : l'exaltation d'une figure proche dans le temps qui peut être prise par tous comme un modèle plus accessible. Ce modèle incarne enfin une spiritualité nouvelle, celle des valeurs franciscaines.

L'étude de ce cas exemplaire parmi les saints dynastiques connus permet de poser le problème de la politique artistique et des « stratégies » iconographiques des grandes dynasties d'Europe, puisque la majorité des œuvres la représentant appartiennent à leurs princes, qui en sont les principaux commanditaires. Cette réflexion ne peut être séparée des enjeux individuels, dynastiques, idéologiques ou religieux qui l'accompagnent.

Le Moyen Âge est incontestablement une période de prise de conscience par les monarques du pouvoir de l'image, qui l'ont utilisée pour dire l'étendue de leurs pouvoirs et les faire accepter par tous. La propagande royale diffuse ainsi cette notion de sainteté dynastique en s'appuyant sur un registre iconographique très large (sculptures, vitraux, peintures, fresques, sceaux...). Mais le livre reste le support privilégié. L'enluminure est un moyen parmi d'autres, elle se doit de concourir au mythe royal.

---

120. VAUCHEZ (André), « *'Beata stirps'* : sainteté et lignage en Occident aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles », dans *Saints, prophètes et visionnaires. Le pouvoir surnaturel au Moyen Âge*, Paris, rééd. 1999 (1<sup>ère</sup> éd. dans *Famille et Parenté dans l'Occident médiéval*, ss la dir. de G. DUBY et J. LE GOFF, Rome, 1977, p. 397-406), p. 67-78.

La thèse examinera les enluminures dépeignant sainte Elisabeth de Hongrie comme représentatives du culte d'une sainte dynastique, moyen de servir et de légitimer le prestige de certaines dynasties à la fin du Moyen Âge.

La thèse pourra ainsi, à partir d'un cas exemplaire, poser la question de la place de l'image dans la construction et la diffusion de la *memoria* mais aussi de la vie légendaire. Le double jeu de la vérité historique et des affirmations idéologiques explique les tensions auxquelles est soumise la vie des images à la fin du Moyen Âge.

**Marina TOUMPOURI**, *L'illustration médiévale du Roman de Barlaam et Joasaph*, sous la direction de Christian Heck (troisième année en 2007-2008).

Une étude approfondie des manuscrits illustrés qui renferment le *Roman de Barlaam et Joasaph*<sup>121</sup>, relève d'une manière de jeter de nouveau de la lumière sur une œuvre médiévale capitale, dont le rayonnement est attesté par l'importance de sa diffusion.

Ce récit qui constitue bel et bien un cas particulier, puisqu'il créa lui-même le culte de ses deux héros, pourrait se résumer ainsi : après l'évangélisation menée par saint Thomas en Inde, le christianisme se répand. Le roi Abenner persécute les chrétiens. À la naissance de son fils, un astrologue lui prédit qu'il deviendra chrétien. Le roi prend donc la décision de l'élever dans un château, dans l'ignorance des malheurs de la vie, mais en vain. Joasaph bouleversé par la découverte de la vérité, sera délivré par l'enseignement chrétien, qu'il reçoit secrètement du moine Barlaam. Abenner informé de la conversion de son fils, a recours à la ruse pour le ramener à l'idolâtrie. Joasaph en ressort victorieux et le roi, vaincu, lui cède la moitié de son royaume. Après la mort d'Abenner, Joasaph rejoint Barlaam dans le désert et leurs corps se montrent thaumaturges.

Mais ce qui rend le *Roman* unique est le fait que c'est la vie du Bouddha qui avait inspiré son compilateur. En effet, la légende du Bouddha traduite en arabe et par la suite christianisée, fut traduite en géorgien avant qu'elle soit traduite en grec. De la version grecque dépendent toutes les versions occidentales. Son succès fut immense et le nombre des *codex* qui nous sont parvenus en témoigne.

Récit signifiant et sujet d'inspirations artistiques nombreuses, dont son illustration même, il est étonnant que les études à son égard n'aient pas vu le jour à foison. Pour le domaine occidental, nous ne comptons que quelques articles traitant de l'iconographie de certains apologues compris dans le *Roman*, ou bien du cycle de certains témoins. La thèse de doctorat de Sirarpie Der Nersessian<sup>122</sup> portant sur l'illustration byzantine et post-byzantine du *Roman* constitue depuis sa parution un ouvrage fondamental pour les spécialistes. Ses opinions, jamais mises en examen jusqu'à récemment<sup>123</sup>, ont souvent servi à échafauder d'autres théories.

121. Désormais le *Roman*.

122. DER NERSESSIAN (S.), *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris, 1936.

123. Le seul savant qui vérifia les propos de S. DER NERSESSIAN est R. VOLK, à qui l'on doit l'édition critique de la version grecque du *Roman*, parue en 2006. Dans ses articles à contenu philologique, la collation des témoins a révélé l'inexactitude de certains propos de DER NERSESSIAN.

Bien que les hypothèses de la savante arménienne ne puissent pas aujourd'hui être réfutées dans leur ensemble, son objectif fut la reconstitution du prototype iconographique perdu, démarche que l'on considère plutôt désuète. Ce qui importe actuellement est l'évolution des mentalités et des idées, paramètres nécessaires pour la compréhension de l'image.

L'iconographie du *Roman* se présente comme un corpus par excellence, dont l'étendue et la diversité permettent une démarche la plus complète et la plus fructueuse. Il en est ainsi, puisque les dix-sept manuscrits qui forment ce corpus recouvrent une période de plus de cinq siècles<sup>124</sup>. La version du texte qu'ils renferment n'est non plus dans tous les cas identique<sup>125</sup>. Le récit à mi-chemin entre le sacré et le profane permet, pour que les images qui l'illustrent soient déchiffrées, une mise en parallèle exceptionnelle: celle de représentations de ces deux types (sacré et profane) si éloignés, voire opposés. Enfin, comparer l'illustration occidentale et byzantine d'un roman, consiste un outil de recherche exceptionnel, et cela même si nous ne connaissons actuellement que deux romans enluminés byzantins<sup>126</sup>.

Tellement de facteurs, surtout historiques, entrent du coup en jeu. Changements de signification car l'image n'est pas épargnée par différentes intrusions et car le texte dont elle s'inspire peut être contaminé ou complété. Changements de style puisque celui-ci possède ses propres règles et valeurs, dépendants du contexte qui l'a vu naître<sup>127</sup>. L'enquête ne s'avère donc avantageuse qu'étant menée sur divers champs simultanément. Repérer le lien entre les données textuelles<sup>128</sup> et plastiques, retracer la singularité de chaque image, ne constituent que certains aspects de notre démarche, apte à se réadapter et à suivre d'autres cheminements si nécessaire, car c'est la méthode qui est au service de l'image et non l'inverse. En outre, nous avons la possibilité d'avoir constitué un corpus « complémentaire »<sup>129</sup> composé de nombreuses miniatures, sculptures, vitraux, broderies, fresques et icônes, tous inspirés du *Roman* et dont l'étude nous offre la possibilité de vérifications et d'apports supplémentaires.

Notre étude de ce corpus, tant pour le texte fondamental auquel il est relié, que pour sa diffusion dans des domaines bien plus vastes, apportera un éclairage nouveau sur des thèmes majeurs de l'iconographie médiévale, et fera mieux faire apparaître ce que l'étude des images peut apporter à la connaissance de la culture qui les a générées.

---

124. Les manuscrits les plus anciens datent du XI<sup>e</sup> siècle tandis que le plus récent date du XVI<sup>e</sup> siècle.

125. Notre corpus est constitué de cinq manuscrits en grec ancien, un en grec moderne, deux en latin, huit en italien et un seul en allemand.

126. Le deuxième étant le *Roman d'Alexandre le Grand*.

127. SCHAPIRO (Meyer) *Les mots et les images*, Paris, 2000, p. 34.

128. Il s'agit, hormis du texte proprement dit, des légendes et de toute inscription repérée dans chaque manuscrit, des passages des différents textes introduits dans le récit, et, enfin, des textes dont les concepts et pensées exprimés, ont servi comme base littéraire dans le choix de certains éléments traduits visuellement.

129. Nous entendons par là toutes les œuvres qui ne se trouvent pas dans les dix-sept manuscrits que nous examinons.

### Projet en cours

Collaboration à la création et la mise en ligne de la base des données des papyrus grecs de la BNU de Strasbourg (BNU, Université Marc Bloch – Strasbourg 2, CNRS - UMR 7044).

#### 3. *Iconographie du Roman de la Rose (groupe ICOROSE): Anne-Marie LEGARÉ*

Un projet de recherche international à trois ans sur *La Réception du Roman de la Rose dans l'Europe du XV<sup>e</sup> siècle à travers les exemplaires enluminés* auquel nous sommes associés vient d'être approuvé par le Ministère espagnol de la recherche scientifique (septembre 2007). Il réunit, sous la direction du Prof. Dulce Maria GONZALEZ DORESTE de l'Université de La Laguna (Ténérife, Canaries) des spécialistes d'Espagne (Elena LLAMAS PONBO, Université de Salamanque) de Belgique (Herman BRAET et Catherine BEL, Université d'Anvers) et de France (Anne-Marie LEGARÉ, Université de Lille 3). Grâce à l'octroi de fonds de recherche très importants, seront favorisés des collaborations entre chercheurs, des échanges entre universitaires et doctorants travaillant sur ce thème. Ce projet sera concrétisé par la publication d'un livre qui présentera les résultats de l'étude comparée des programmes iconographiques d'une cinquantaine de manuscrits du *Roman de la Rose*, enluminés au XV<sup>e</sup> siècle.

#### 4. *Pour une iconographie globale : le cas de la cathédrale de Chartres: Jean-Paul DREMBLE*

La cathédrale de Chartres a conservé le plus vaste ensemble de vitraux médiévaux au monde. L'intérêt de cet ensemble est multiple. Il relève d'abord de son message: peu de cathédrales du Moyen Âge permettent encore de lire, comme à livre ouvert, un aussi vaste programme théologique. Il appartient aussi à l'histoire, car ces milliers d'images livrent le miroir de la société médiévale, ses tensions, ses choix culturels et politiques: on y voit l'Église célébrer la liturgie, les chevaliers combattre, les artisans travailler. Boulangers et bouchers, cordonniers, changeurs ou drapiers..., c'est tout un monde qui s'affaire sur le chemin, dans les champs, les vignes, les boutiques, les chantiers, les ateliers... Enfin ces vitraux nous mettent en présence d'une expérience esthétique de grande maturité, le vitrail étant à cette époque la voie privilégiée par laquelle s'exprimaient les meilleurs artistes: les vitraux de Chartres peuvent être lus comme un des plus remarquables exemples de la mutation vers un nouvel humanisme qui caractérise les années 1200.

La campagne de restauration, amorcée en 1974 et reprise depuis 1986, permet de voir enfin ces scènes dans leur luminosité d'origine. L'analyse des verres a montré l'excellent état de leur conservation, malgré la fragilité de ce matériau, très exposé aux dégradations de l'histoire, des intempéries et de la pollution mo-

derne. Sur les quarante-huit baies ouvertes à l'origine dans les murs de l'édifice à l'étage inférieur trente-neuf ont été conservées.

Plusieurs questions fusent à la lecture de ces vitraux : qui a conçu ces images, quelles relations les concepteurs entretenaient-ils avec les mécènes et avec les artistes, peut-on identifier ces artistes, à qui tout cela était-il destiné, qui était capable de déchiffrer des images si complexes... ? Au terme de notre enquête, bien des réponses resteront à l'état d'hypothèses, faute de documents susceptibles de les muer en certitudes. Néanmoins, forts de ce qu'on sait par ailleurs du fonctionnement de la société et de la création artistique médiévale, et en s'appuyant sur les indices apportés par les vitraux eux-mêmes, on peut esquisser des pistes de réponses.

Quand ces vitraux ont-ils été réalisés ? Les vitraux de la cathédrale sont loin de former un tout homogène et chaque époque, depuis l'art roman, y a laissé sa marque. Pourtant l'impression dominante que ressent, à juste titre, le visiteur, reste celle d'une très grande cohérence tant les vitraux posés lors de la construction gothique, au premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, s'imposent par leur nombre et leur harmonie chromatique. Les plus anciens datent du milieu du XII<sup>e</sup> siècle : ce sont les trois verrières de la façade occidentale et la Belle-Verrière située dans le déambulatoire nord. Ces quatre fenêtres, qui appartenaient à l'ancienne cathédrale romane, gardent l'esthétique propre aux vitraux romans : dominante christologique de l'iconographie, structuration de la fenêtre en superposition de panneaux orthogonaux, larges bordures ornementales, dureté des traits de grisaille, expression simplifiée en gestes codifiés, attitudes hiératiques, compositions régulées par des tracés géométriques puissants, verres épais, teinte pâle du bleu... La très grande majorité des autres vitraux datent du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. Par rapport à la création romane, une véritable révolution s'opère, tant sur le plan iconographique, où l'on voit soudain une irruption de motifs hagiographiques, que sur le plan technique et stylistique : les dessins géométriques des fers forgés à la forme des panneaux deviennent plus complexes, l'épaisseur des verres est réduite, les valeurs chromatiques s'intensifient, le souci de l'ornementation s'atténue, laissant la place à l'efficacité de la narration, les traits de peinture s'assouplissent, la description des attitudes se fait plus expressive...

Mais ce grand chantier gothique lui-même n'est pas complètement homogène. Il s'effectue en plusieurs étapes, au fur et à mesure de l'avancement de la reconstruction de l'édifice et des événements socio-politiques qui rythment le chantier. Après l'incendie de 1194, il a fallu compter le temps de la démolition et de l'avancée de la construction pour envisager de poser la vitrerie, c'est-à-dire une dizaine d'années. L'étude dendrochronologique effectuée en 1990 a confirmé ce qu'on pressentait jusque-là, à savoir que les travaux sont allés d'ouest en est, commençant par la nef, terminée vers 1200, et continuant par le chœur, vers 1210. Les verrières basses de la nef semblent donc avoir été réalisées autour des

années 1200-1205, celles du déambulatoire et des chapelles rayonnantes autour des années 1210-1215, les fenêtres hautes du chœur entre 1215 et 1221, date de l'installation des chanoines dans le chœur. Le chantier se poursuit ensuite avec les verrières hautes du transept, en commençant par celles du bras méridional, qui datent probablement des années 1226-1230, puis celles de la façade nord, qu'on peut sans doute situer vers les années 1230-1235.

Cette chronologie vraisemblable se fonde sur les apports convergents de l'étude des étapes de la construction, des indices biographiques et nécrologiques concernant les donateurs, des renseignements donnés par l'histoire économique et sociale de Chartres, du témoignage d'écrits contemporains de l'édification de la cathédrale, dont celui de l'historiographe de Philippe Auguste, Guillaume le Breton, enfin de l'analyse stylistique de la peinture, qu'on doit à Claudine Lautier.

À ces questions de datation et d'authenticité il faut aussi explorer d'autres questionnements fondamentaux pour saisir l'image dans sa dimension programmatique.

- que vit la société de cette époque?
- Qui a payé?
- Quel rôle les artisans ont-ils eu dans l'élaboration du programme?
- Les vitraux sont-ils ordonnés selon une certaine logique?
- Les messages différenciés de la nef et des collatéraux.
- L'organisation des verrières du chœur et du déambulatoire.
- Les fenêtres hautes du chœur et de la nef.
- Qui réalisait la création?
- À qui ces vitraux étaient-ils destinés?

Au terme de cette revue, il convient de reposer la question du programme iconographique des verrières. Il paraît peu vraisemblable que les chanoines, d'après ce qu'on sait de leur culture, n'aient pas eu le désir d'ordonner leur création artistique à l'image de la Création divine, selon le principe des sens multiples de l'Écriture et du système analogique qui régit la pensée ambiante et dont ils sont pénétrés. La durée de la construction est courte, tout au plus une trentaine d'années, ce qui permet la cohérence de l'entreprise. Cela n'empêche pas ce projet, comme les styles, d'évoluer avec le temps qui passe, les événements, les personnes, les tensions de l'histoire... Il ne faut donc pas s'attendre à un programme monolithique, préconçu par un intellectuel de génie solitaire: tout a sans doute été l'objet de débats, voire de pressions ou de conflits.

Il n'empêche qu'on retrouve à Chartres l'objectif général de toute peinture médiévale: l'accompagnement visuel d'une attitude de louange, du culte des reliques, enfin des temps et des lectures liturgiques. Mais, plus que ce simple ac-



compagnement, c'est un vaste traité de théologie qu'ont su dessiner les chanoines grâce au grand nombre de fenêtres permettant un discours élaboré. Dans la nef, ce discours est conduit par la théologie de la Rédemption avec au nord la Passion du Christ et ses préfigures, au sud la promesse de la Vie éternelle annoncée par la Vierge. Conçu en premier, ce programme est très marqué par des figures puisées dans les Écritures (la Vierge et le Christ, la Création, une Parabole, Noé, Joseph, Marie-Madeleine, saint Jean). Le chœur quant à lui donne à voir une théologie de l'Église plus moderne, plus élitiste aussi dans sa destination. Elle est symbolisée par la figure qui donne son sens à la cathédrale, la Vierge. On y entre en effet, dans les parties droites du chœur, par la Porte qu'est la Vierge et sa victoire sur le Mal, et, en face d'elle, par la figure qui lui est correspondante : celle de l'évêque, gardien, avec elle, du sanctuaire. C'est la figure de l'Église, et non du Christ comme le voudrait la tradition, qui dessine l'axe du discours, puisqu'à la tête de la construction on dispose les Apôtres, épaulés par les empereurs fondateurs de la Chrétienté, Constantin et Charlemagne. Le corps des saints qui constituent l'Église a un visage triomphant, au sud, par l'alliance du temporel et du spirituel, un visage souffrant et militant au nord par ses martyrs, donnés en modèles aux chevaliers, martyrs des croisades.

Ainsi la pensée de l'ensemble, sous le signe d'une vaste célébration mariale, paraît guidée, pour la nef, partie des fidèles, par la théologie de la Rédemption, et pour le chœur, partie des clercs et des puissants, par le dessin de l'Église qu'ils ont ensemble mission de représenter. Une vraie cohérence se dégage, même si bien des significations nous échappent, faute de textes témoins, d'autant que certaines verrières ont été déplacées ou supprimées, ce qui handicape l'interprétation globale. Était-ce cette cohérence qu'avaient précisément recherchée les concepteurs ? Le doute habite toute interprétation d'œuvre d'art quelle qu'elle soit... Par ailleurs les pratiques d'exégèses médiévales n'incitent pas à enfermer la lecture dans un sens unique : chaque récit et tous les récits ensemble, peuvent être l'objet de plusieurs niveaux de lectures, dont les symbolismes, parfois contradictoires, loin de s'exclure, se superposent et se complètent.

La cathédrale a la chance unique d'avoir conservé des témoins de l'art roman (les verrières de la façade occidentale) qui permettent par comparaison de vérifier la mutation spectaculaire opérée par les artistes gothiques : on assiste au tournant des années 1200 à une mutation artistique qui fait advenir un nouvel humanisme et trouve les chemins d'une image narrative.

Le monde roman a un langage hiératique, une raideur austère, des découpes géométriques des anatomies, un souci précieux du détail ornemental, une palette de couleur vive, tranchée, réduite. Les artistes gothiques, globalement, se libèrent de ces contraintes, s'ouvrent au réel, à l'humain, à l'expression des sentiments. C'est une véritable révolution humaniste à laquelle on assiste, stupéfait, à la lecture de l'ensemble des verrières. Les attitudes qui étaient rigides trouvent souplesse

et naturel ; les corps se tournent ou se détournent, se courbent et se tendent, les bras ne restent plus collés aux corps, les vêtements se diversifient en fonction des catégories sociales... L'angoisse ou la tendresse se lisent sur les visages. Les femmes mettent leurs beaux atours, cambrent les tailles avantagement, s'occupent avec affection de leurs enfants. Autour des personnages, les rochers s'égaient de petites fleurs ou de touffes d'herbes, des arbres poussent. On traverse des fleuves, on franchit des ponts. Les mers s'agitent en tempêtes, les chemins sont sillonnés de chariots, menacés par des bandits. Les chevaux piaffent ou broutent, les chiens surveillent les troupeaux... En bref les artistes se laissent envahir par la vraie vie et se détournent des modèles codifiés et conventionnels pour introduire une poésie personnalisée que le monde roman ne connaissait pas.

L'autre caractère dominant de ces vitraux est le développement remarquable de l'art du récit. Il coïncide dans la littérature avec l'essor du genre romanesque. Il se substitue à l'art contemplatif et mystique du siècle précédent. Les artistes maîtrisent l'art du suspens, des oppositions, des attentes, des enchaînements d'actions, des transitions, des discours alternant avec les récits, des structures cycliques, en boustrophédon ou en chiasme...

À travers cette tendance générale, les variantes sont nombreuses et l'étude formelle révèle la grande diversité des courants stylistiques en ce premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle. La cathédrale de Chartres, parce qu'elle est l'ensemble le mieux conservé de ce temps, offre un témoignage exceptionnel de cette diversité :

La différence entre la nef et le chœur, perceptible dans le programme iconographique, est sensible dans le style. Deux tendances principales émergent dans la nef. Certains peintres, peut-être plus âgés ou plus traditionnels, y restent attachés à l'abstraction dure et néo-romane des corps et des visages : ainsi ceux qui travaillent aux verrières de Noé (baie 47), de saint Lubin (baie 45) ou de saint Nicolas (baie 39). Ils utilisent des contrastes chromatiques pleins de franchise, tracent des visages contemplatifs et épurés, massent les groupes sans laisser d'aération entre les personnes, définissent les corps selon des modules géométriques.

L'autre courant stylistique se montre sensible à une stylisation d'origine byzantine : ils recherchent la noblesse des physionomies, l'harmonie des attitudes et des drapés, ainsi ceux qui travaillent à la verrière de la Passion, à celle de Joseph ou encore à la Parole du Samaritain. Un atelier se fait remarquer parmi tous par ses références graphiques explicites à l'antiquité : c'est celui qui traite magistralement la vie de saint Eustache (baie 43), conférant aux corps une aisance et une souplesse remarquables, diversifiant l'expression gestuelle, posant les scènes dans de véritables décors de paysages. Il se distingue aussi par des alliances de couleurs subtiles et raffinées dont on ne trouve pas d'autre exemple dans la cathédrale.

Dans le pourtour du chœur, on remarque encore globalement deux tendances distinctes : il y a ceux qui, forts de l'expérience passée, ont une parfaite

maîtrise de l'art narratif, portant à son apogée l'équilibre des compositions, la sûreté des gestes et l'harmonie des couleurs : ils s'expriment dans les verrières des Apôtres, Charlemagne, saint Jacques, saint Étienne ou saint Julien. D'autres, peut-être en réaction contre une certaine tendance à l'affectation courtoise de ce début de siècle, recourent à une graphie rude, à des drapés systématiques, des compositions simplifiées. C'est l'atelier que Louis Grodecki a appelé le « Maître de saint Chéron » (baie 15), et dont on retrouve des traits caractéristiques dans les verrières de saint Remi ou de saint Simon et Jude. Un peu plus tard les derniers artistes, dans les lancettes de la rose Nord, portent cette dureté à une expression presque abrupte, peut-être parce que les grands formats les y contraignent.

Beaucoup d'artistes sont itinérants et vont de chantier en chantier, d'où leur expérience complexe. Claudine Lautier a prouvé de manière convaincante que ces peintres, d'origine et de talents si divers, collaborent étroitement les uns avec les autres, mêlant leurs différences sans souci d'assurer pour une même verrière une vraie homogénéité stylistique. Certains sont spécialisés dans le dessin des figures, d'autres des draperies, d'autres des parties ornementales. Ainsi jusque dans la réalisation picturale, le travail est collectif et résulte de négociations et d'échanges.

L'examen attentif des particularités graphiques, notamment des morphologies de visages, permet d'identifier quelques personnalités artistiques par la marque spécifique de leur talent. Mais l'histoire ne saurait mettre de noms derrière chaque style identifié, pas plus que l'on n'est aujourd'hui capable de comprendre de façon assurée la manière dont les artistes se répartissaient les tâches à l'intérieur du projet global, la façon dont ils étaient choisis ou payés.

## V. POUVOIR, ART ET CULTURE DES PAYS-BAS BOURGUIGNONS À LA MÉDITERRANÉE (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> SIÈCLE) : ANNE-MARIE LEGARÉ

Depuis 2001, un séminaire pluridisciplinaire annuel, organisé par nous-même, B. Schnerb et G. Toscano, est ouvert aux étudiants de Master 1 et 2 ainsi qu'aux doctorants et enseignants-chercheurs d'Histoire de l'art, d'Histoire et d'Études romanes. Il a pour vocation d'être le cadre d'une réflexion sur le lien existant entre le pouvoir et ses différentes manifestations dans la vie artistique et culturelle de ceux qui l'ont incarné et exercé.

En 2006-2007, notre présence au NIAS (Netherlands Institute for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences) a fourni une occasion exceptionnelle pour créer des contacts avec des professeurs et équipes de recherche de l'Université de Leyde, d'Amsterdam et d'Utrecht, et commencer à développer des partenariats à l'échelle internationale qui s'intégreront aux programmes de l'UMR IRHiS et qui favoriseront notamment les possibilités de thèses en co-tutelle entre les deux pays tout en aidant à la formation d'écoles doctorales transnationales. Déjà, à l'hiver 2007 s'est tenu un premier séminaire de recherches, intitulé *Pouvoir et Culture dans l'espace bourguignon (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)* ouvert aux étudiants de Master 1 et 2 Recherche et doctorants d'histoire de l'art médiéval de Lille 3. Il s'est déroulé successivement à Leyde, La Haye et Utrecht, avec Mme Anne Korteweg, conservatrice en chef des manuscrits de la Bibliothèque royale de La Haye, Hanno Wijsman de l'Université de Leyde, le personnel des fonds précieux de l'Université de Leyde et du Musée Meermanno, et Jeanne VERBIJ-SCHILLINGS, spécialiste de l'histoire culturelle des Pays-Bas du Nord. Ce séminaire reçoit le soutien du Réseau Franco-Néerlandais de l'enseignement supérieur et de la recherche (RFN).

### Doctorat en cours :

**Émilie FREGER**, *Le Pèlerinage de l'âme de Guillaume de Digulleville: Typologie et étude des manuscrits et enluminures*, sous la dir. d'Anne-Marie Legaré (deuxième année en 2007-2008).

Dans le cadre du mémoire de thèse de doctorat, nous nous proposons d'étudier les manuscrits enluminés et les incunables illustrés conservant une copie en vers ou en prose du *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de DIGULLEVILLE. Ce texte était fort répandu au Moyen Âge, et de nombreux manuscrits le conservant bénéficient de riches cycles enluminés.

Guillaume de DIGULLEVILLE entra vers 1316 à l'abbaye cistercienne de Chaalis (Oise). C'est dans cette enceinte monastique qu'il écrivit toutes ses œuvres : le *Pèlerinage de vie humaine* en 1330-1331 ; le *Roman de Fleur de Lis* en 1338 ; la seconde rédaction du *Pèlerinage de vie humaine* en 1355 ; le *Pèlerinage de l'âme* entre 1355 et 1358 ; le *Pèlerinage de Jésus-Christ* en 1358.

Le *Pèlerinage de l'âme* retrace en 10 000 vers le sort de l'âme une fois qu'elle est dissociée du corps. Ce poème allégorique est un texte d'éducation morale et religieuse, dans lequel l'ambition sotériologique est doublée d'une volonté encyclopédique. Sa structure narrative est riche. Le moine de Chaalis se joue de la distinction entre narration et théâtralité, et entrecoupe les épisodes narratifs de nombreuses allégories. L'œuvre de Guillaume de DIGULLEVILLE s'inscrit dans le style flamboyant de la littérature médiévale, mis en évidence par D. POIRON, et caractérisé par une « surexcitation des formes »<sup>130</sup> antérieures.

Ce texte connut une grande fortune du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Nous avons répertorié à ce jour quarante-neuf manuscrits conservant le poème en vers. Entre 1422 et 1431, J. GALLOPPES dit le Gallois, doyen de l'église collégiale de la Saussaie en Normandie, en réalisa une version en prose dédiée à Jean DE BEDFORD, régent d'Angleterre. Nous conservons à ce jour trois manuscrits de cette version. Ce poème bénéficia également de deux éditions imprimées, l'une datée du 27 avril 1499, sortie des presses d'Anthoine VÉRARD, l'autre intitulée *Le Roman des trois Pèlerinages* réalisée par REMBOLD et PETIT en 1510.

Notons également que le *Pèlerinage de l'âme* fut traduit en anglais en 1413 à l'usage d'une femme: cette version est actuellement conservée dans dix manuscrits. Il existe une édition anglaise de celle-ci réalisée par W. CAXTON à Westminster et datée du 6 juin 1483. Le second *Pèlerinage* de Guillaume de DIGULLEVILLE fut également traduit en latin par J. GALLOPPES à la demande du duc DE BEDFORD en 1426, version que nous connaissons grâce à deux manuscrits.

Malgré ce nombre conséquent de manuscrits, peu d'études lui ont été consacrées. Le foisonnement allégorique de cette œuvre est certainement responsable de son rejet par les lecteurs modernes, les publications s'y rapportant s'attachant essentiellement à la spécificité littéraire des *Pèlerinages* de Guillaume de DIGULLEVILLE. La recherche la plus complète sur les manuscrits enluminés conservant ce poème fut réalisée par M. CAMILLE dans sa thèse intitulée: *The Illustrated Manuscripts of Guillaume de Deguileville's « pèlerinages », 1330-1426*<sup>31</sup>. M. CAMILLE étudie en particulier les manuscrits du *Pèlerinage de vie humaine* et amorce des pistes de recherches concernant l'évolution de l'iconographie du *Pèlerinage de l'âme* qui méritent d'être approfondies.

Dans l'étude que nous menons actuellement sous la direction de Madame Anne-Marie LEGARÉ, nous nous sommes attachées à analyser le corpus des manuscrits conservant le *Pèlerinage de l'âme* en vers. Cette étude révèle, d'une part, que sur les quarante-six manuscrits que nous connaissons, vingt-huit sont enluminés. D'autre part, cette recherche a permis de constater que le second poème de Guillaume de DIGULLEVILLE a peu d'existence hors de son association avec le *Pèlerinage de vie humaine*. En effet, l'écrasante majorité des manuscrits richement enluminés (sept manuscrits sur dix) contient la trilogie des *Pèlerinages*. Sur l'ensemble de ces

130. Ces propos sont rapportés dans POMEL (Fabienne), *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 521

131. CAMILLE (Michael), *The Illustrated Manuscripts of Guillaume de Deguileville's « Pèlerinages », 1330-1426*. Thèse de doctorat inédite, Cambridge, 1985, 4 vol.

manuscrits enluminés, M. CAMILLE en rattache quatorze au milieu parisien, trois au milieu flamand et un dernier au milieu provençal. À partir de cette analyse du corpus, nous avons isolé un groupe de trois manuscrits d'origine vraisemblablement hainuyère<sup>132</sup> conservant le *Pèlerinage de l'âme* en vers.

Cette recherche a d'abord pour objectif de dégager une typologie des cycles enluminés de ces ouvrages, en proposant une tradition iconographique propre à ce texte. Il s'agira ensuite de mener une étude sur le marché du livre manuscrit des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles dans cette province, en s'attardant sur la question des destinataires de ces ouvrages - problématique qui n'a pas encore été étudiée. De plus, cette étude nous permettra de développer une méthodologie de recherche.

Le but de cette thèse est donc d'étudier l'ensemble des manuscrits et des incunables conservant le *Pèlerinage de l'âme* en vers et en prose. Il nous semble indispensable d'analyser l'évolution de l'iconographie de ces livres médiévaux en commençant par rechercher les enluminures qui ont pu servir de base à l'élaboration de la tradition iconographique du *Pèlerinage de l'âme*. Cette démarche est justifiée par l'absence d'enluminures pour ce texte avant 1390, à la différence des copies du *Pèlerinage de vie humaine* qui ont été enluminées presque immédiatement après la rédaction de l'œuvre. Nous nous interrogerons donc aussi sur les raisons de cette tardive mise en image, typique du *Pèlerinage de l'âme*. Nous analyserons les particularités iconographiques entre les différentes sphères d'influences stylistiques, ainsi que les liens iconographiques unissant les gravures des incunables et les manuscrits enluminés. Nous serons également très attentives aux styles picturaux développés par les miniaturistes afin de rattacher les manuscrits à leur milieu d'origine, de dresser une cartographie de la création des manuscrits, et de comprendre la diffusion des modèles plastiques.

Nous souhaitons étudier la diffusion du *Pèlerinage de l'âme* dans les milieux princiers et laïcs, en nous appuyant sur des documents d'archives et sur les témoignages de manuscrits qui sont parvenus jusqu'à nous. De plus, nous apporterons des éléments de réflexion sur la lecture au Moyen Âge, en comparant la diffusion et la réception du *Pèlerinage de l'âme* avec celles du *Pèlerinage de vie humaine*. Ce dernier étant un texte très prisé par les femmes<sup>133</sup>, nous porterons une attention particulière à la réception du *Pèlerinage de l'âme* auprès du milieu féminin. En outre, cette recherche sera une contribution à la connaissance globale de la production du livre manuscrit et imprimé, et de ses commanditaires.

Il est probable que le corpus de ce projet de thèse sera élargi pour y inclure une étude sur les manuscrits conservant la traduction anglaise du *Pèlerinage de l'âme* destiné à l'usage des femmes. Nous analyserons alors les glissements iconographiques entre les manuscrits d'origine française et ceux d'origine anglaise.

132. Arras, Bibl. Municipale, ms. 845; Bruxelles, Bibl. Royale, ms. 10176-78; Paris, BnF, ms. fr. 828.

133. HASENHOR (Geneviève), « L'Essor des Bibliothèques privées aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », dans *Histoire des Bibliothèques françaises. Les Bibliothèques médiévales du VI<sup>e</sup> siècle à 1530*, Vernet, André (dir.), vol. 1, Paris, 1989, p. 214-263.

Ce projet de recherche permettra, par le biais de l'étude d'un texte largement diffusé, d'enrichir les connaissances sur la lecture et la production de livres manuscrits et imprimés au Moyen Âge. Par ailleurs, il porte l'ambition de replacer à sa juste valeur le *Pèlerinage de l'âme* dans le paysage intellectuel, littéraire et artistique médiéval.

### Publication

#### *Article à paraître*

En coll. avec Anne-Marie LEGARÉ, « Le manuscrit 845 de la Bibliothèque municipale d'Arras dans la tradition des manuscrits enluminés du *Pèlerinage de l'Âme*: spécificités iconographiques et milieu de production PA » dans *Guillaume de Digulleville. Les Pèlerinages allégoriques*, Actes du Colloque international de Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 2006) F. POMEL et F. DUVAL éd., Rennes (à paraître en 2007).

**Valérie GUÉANT**, *Le Maître des Missels Della Rovere, un artiste entre Tours et Rome dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. d'Anne-Marie Legaré en coll. avec G. Toscano (quatrième année en 2007-2008)

Le but de notre étude est de préciser le milieu, la personnalité, le parcours et l'œuvre du Maître des Missels Della Rovere. Cet enlumineur de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle n'est pas inconnu du milieu de la recherche, bien au contraire ; il a fait l'objet de plusieurs articles et parutions qui, pour être justes, n'en restent pas moins parcellaires. Réalisant l'indispensable synthèse des connaissances, ce travail de thèse tente de reconstruire des itinéraires entre Rome et la Touraine et de donner un éclairage nouveau à l'ensemble du dossier par l'examen de manuscrits peu étudiés ou peu connus à ce jour et par la mise en relation des connaissances actuelles.

Les études du milieu artistique de l'enluminure romaine ont été initiées par deux expositions de la bibliothèque vaticane en 1950 et 1975<sup>134</sup>. Les analyses de Tammaro De Marinis et de José Ruyschaert constituent les premiers éléments d'étude des déplacements d'artistes entre Padoue, Naples et Rome<sup>135</sup>. C'est dans ce contexte que Mirella Levi d'Ancona signala un manuscrit de la bibliothèque Estense de Modena, le livre d'heures AK 72 qu'elle attribua alors à un enlumineur qu'elle croyait de l'école de Jean Bourdichon. Elle étaya son argumentation sur le style et sur des indices textuels confirmant l'usage de Tours. En 1958, Levi d'Ancona retrouva la qualité artistique et la main de l'artiste dans dix manuscrits

134. *Miniature del Rinascimento. Quinto Centenario della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Salone Sistino, Città del Vaticano, 1950. *Codices Vaticani latini: Quinto Centenario della Biblioteca Apostolica Vaticana 1475-1975*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1975, Città del Vaticano, 1975.

135. DE MARINIS (Tammaro), *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona*, Milan, Vérone, 1947-1969. RUYSSCHAERT (José), « Miniaturistes romains sous Pie II », dans Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II, *Atti del convegno per il quinto centenario della morte e altri scritti raccolti da Domenico Maffei*, Accademia Senese degli Intronati, Sienne, 1968, p. 245-282. Du même : « Le Miniaturiste romain de l'Opus de Michele Carara », dans *Scriptorium*, XXIII, 1969, p. 215-224.

et en particulier dans deux missels conservés respectivement à la Pierpont Morgan Library de New York (M. 306) et aux Archives d'État de Turin (J Iib 2-4)<sup>136</sup>. Propriété du cardinal Domenico Della Rovere (1442-1501), nipote de Sixte IV, ils portent ses armes surmontées du chapeau cardinalice et sa devise « Soli Deo » et ont donné à l'artiste le nom de « Maître des Missels Della Rovere ». La carrière du Maître est circonscrite entre Rome et Tours. Ada Quazza a affiné la personnalité et rassemblé le corpus aidée par les récentes découvertes de John Plummer ou d'Otto Pächt. Selon elle, l'étude du corpus de l'artiste doit partir des *Commentaires des épîtres de saint Paul*, une traduction du commentaire de Théophylacte d'Ohrid qui a le grand avantage d'être daté. En outre, la présente copie fut réalisée à la demande de Francesco Fernando da Toledo, *datario* de Sixte IV, et finalement offerte à Sixte IV. Le manuscrit qui porte les armes de Sixte IV fut donc enluminé entre fin juin 1478 et juillet 1479<sup>137</sup>. En 1990, Ada Quazza a proposé d'identifier le Maître des Missels Della Rovere avec Jacopo Ravaldi (*Jacobus Ravaldi miniator*), signataire des Statuts de l'Accademia di Saint-Luc à Rome, datés du 17 décembre 1478<sup>138</sup>. L'enluminure du frontispice est de la main du Maître des Missels Della Rovere qui, avec trois autres artistes, était désigné par la confrérie pour établir le texte du document. Un document des archives notariales de 1469 indique en outre que Jacopo Ravaldi était d'origine française, qu'il habitait dans le *Rione Parione* et qu'il subvenait aux dépenses d'un certain Johannes Letibonet à qui il enseignait l'art de l'enluminure. L'artiste avait donc un atelier à Rome depuis au moins 1469 et était en mesure d'offrir du travail à de nouveaux arrivants. Ce maître était inséré dans le milieu romain, appartenait à la confrérie des peintres ce qui sous-entendait d'être installé durablement dans Rome et d'y avoir une résidence fixe. Les commandes romaines passées au Maître des Missels Della Rovere indiquent que l'artiste est une personnalité centrale, reconnue du monde artistique de la Curie et favorite de la Curie pontificale.

Le séjour romain du Maître dura certainement jusque dans les années 1485, date à laquelle ce dernier rejoignit définitivement ou temporairement la France comme le montra le premier John Plummer<sup>139</sup>. Deux grandes expositions françaises ont

- 
136. LEVI D'ANCONA (Mirella), « Le Maître des Missels della Rovere: Rapport entre la France et l'Italie vers la fin du XV<sup>e</sup> et le début du XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Actes du XIX<sup>e</sup> 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 XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 8.9-12.9.1958, Paris, 1959, p. 256-263, ill. 67-69.
137. LEVI D'ANCONA (Mirella), « Il Codice A.K.7.2 della Biblioteca Estense di Modena », dans *Commentari*, IV, 1953, p. 16-21, pl. VII-IX.
138. QUAZZA (Ada), PETTENATI (Silvana), « La Biblioteca del cardinale Domenico della Rovere: I codici miniati di Torino », dans *La Miniatura Italiana tra Gotico e Rinascimento, Atti del II congresso di storia della Miniatura Italiana*, Cortona, 1982, a cura di SESTI E., Florence, 1985, p. 655-700. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Vat. Lat. 263.
139. QUAZZA (Ada), « La Committenza di Domenico Della Rovere nella Roma di Sisto IV », dans *Domenico della Rovere e il duomo nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, a cura di ROMANO Giovani, Turin, Cassa di Risparmio, 1990, p. 13-40, pl. 3-13. « Statuta Artis Pictoriae », Rome, Accademia di San Luca, ms 1.
139. *The last Flowering. French Painting in Manuscripts 1420-1530 from American Collections*, New-York, The Pierpont Morgan Library, 18.11.1982-30.1.1983, PLUMMER (John), CLARK (Gregory) dir., New-York, The Pierpont Morgan Library, Londres, Oxford University press,



donné la possibilité de progresser dans la connaissance de la production française. La première en 1993, dédiée aux « Manuscrits à peinture en France 1440-1520 » a été l'occasion pour Nicole Reynaud d'éditer ses conclusions sur la carrière française du Maître des Missels Della Rovere<sup>140</sup>. Pour Reynaud le problème majeur est de situer l'activité en France et d'élucider le mystère de la formation. Elle suppose une formation française et localise les œuvres de la période tourangelle de l'artiste, un groupe de livres d'heures réalisés dans un goût français pour une clientèle ciblée. La main du Maître se retrouve dans les manuscrits d'autres enlumineurs français comme Georges Trubert. La seconde exposition définit la personnalité de Jean Fouquet. François Avril y signala de nouveaux manuscrits susceptibles d'éclairer la période de formation du Maître des Missels Della Rovere ainsi que son activité en France<sup>141</sup>. Le Maître ne se serait pas fixé à Rome de manière durable avant les années 1480 et, même après cette date, aurait encore réalisé des allers-retours entre France et Italie. Son style s'apparente au style tourangeau et trahit une connaissance de première main de Jean Fouquet, des nouveautés de l'art italien, à savoir des œuvres d'Andrea Mantegna à Padoue ou de celles de Bartolomeo San Vito à Rome. Sa touche suggestive et son aptitude à jouer avec les matières et les lumières le distinguent du style de Fouquet.

### Publications

*De Historia Stirpium*, 1552, Notices de manuscrits pour Héribert Tenschert, Antiquariat Bibermühle, Suisse, 2004.

« Hubert Cailleau: quelques réflexions sur la production et les modèles utilisés par un enlumineur valenciennois au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Valentiana*, 36, 12/2005, p. 1-16.

*Enluminures*, Exposition Musée de la Chartreuse, Douai, 18 nov-18 fév 2006. Notices des manuscrits musicaux, sous presse, 2007.

**Olga KARASKOVA**, *Souverain en image de saint: l'iconographie princière et la sacralisation du pouvoir en France et aux Pays-Bas aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, en co-tutelle avec Anne-Marie Legaré (Université de Lille 3) et Roman Grigoriev (Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg), (première année en 2007-2008).

---

1982, p. 80, n° 103.

140. REYNAUD (Nicole), « Le Maître du Missel Della Rovere », dans AVRIL François, REYNAUD Nicole dir., *Les Manuscrits à Peinture en France 1440-1520*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Flammarion, 1993, p. 290-292, n° 160.
141. AVRIL (François), « La Iluminación francesa del siglo XV y el mundo mediterráneo. Contactos e influencias », dans NATALE Mauro dir., *El Renacimiento Mediterráneo, Viajes de artistas y itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, 2001, p. 63-78: 74. Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV<sup>e</sup> siècle, AVRIL François dir., Paris, Bibliothèque nationale de France, Hazan, 2003, p. 395-396, n° 53. Voir dans le sillage de ces travaux HOFMANN (M.), « Le Maître des Missels della Rovere et les ateliers tourangeaux », dans *Art de l'Enluminure*, 6, 2003, p. 34-60. ZOLOTOVA (E.), « Un livre d'heures français du XV<sup>e</sup> siècle conservé au Musée Historique de Moscou », dans *Art de l'enluminure*, 12, 2005, p. 2-31.

L'iconographie princière médiévale présente un domaine étendu qui n'a pas été étudié dans tous ses aspects. Un des sujets les plus intéressants dans ce domaine consiste en un corpus de représentations des souverains dans l'art français et des Pays-Bas du Sud aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Cette période a été marquée par l'invention d'un nouveau type iconographique du souverain qui, autrefois représenté agenouillé devant le saint, occupe, vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, la place centrale du saint et acquiert les attributs sacrés. Notre thèse propose de réévaluer ce phénomène dans le contexte de la sacralisation du pouvoir ainsi que dans celui de l'apparition de nouvelles tendances religieuses à la fin du Moyen Âge.

Le souverain était toujours lié à l'idée du sacré; plusieurs ouvrages scientifiques sont consacrés à ce sujet, en premier lieu ceux de Marc Bloch, Ernst Kantorowicz, Jacques Le Goff et Mikhail Yampolsky. La conception des « deux corps du roi », biologique et mystique, formulée dans le cadre de la théologie politique médiévale, est le point culminant de la réflexion. Le corps mystique (ou bien politique), symbolisant la *dignité* du souverain, est devenu représentant de son pouvoir. Le remplacement de l'existence biologique par cette sorte de représentation mène à la substitution de la présence actuelle du souverain par celle de son image. L'abondance des portraits des souverains, apparus au XV<sup>e</sup> siècle et destinés aux espaces publics, constitue le témoignage le plus frappant de cette mutation idéologique.

La représentation du souverain en image de saint ou en héros de l'histoire biblique, ou bien encore en personnage mythologique, occupe une place particulière dans le cadre de ce phénomène. Beaucoup de « portraits » de ce genre ont été conservés jusqu'à nos jours. Entre autres exemples, celui d'Isabelle de Portugal en Vierge dans « L'Annonciation » de van Eyck, ou celui de Charles le Téméraire en Balthasar dans « L'Adoration des Rois Mages » de van der Weyden.

Dans la société chrétienne de l'époque, il existait, par ailleurs, un parallèle entre la conception des « deux corps du roi » et la structure sociale: l'humanité était considérée comme le « corps mystique », dont la tête a été représentée par le souverain. Les fameuses « joyeuses entrées » des souverains dans leurs villes peuvent être considérées, dans ce contexte, comme un exemple frappant de « l'incorporation » de la sacralité monarchique. En outre, cette procession solennelle était associée à l'entrée du Christ à Jérusalem et portait l'esprit messianique: il ne faut pas négliger aussi la piété médiévale et surtout le *Devotio Moderna* qui proclamait la nécessité pour les êtres humains « d'éprouver » les événements racontés dans la Bible pour eux-mêmes.

L'objectif du présent projet est donc d'étudier l'apparition et l'élaboration du système des idées de sacralisation du souverain et de son pouvoir, d'en déterminer leur influence sur l'iconographie et leur incarnation visible dans les arts plastiques. La méthode déployée peut se résumer en quelques points: 1) Recherche dans le domaine historique (chroniques, manuscrits de l'époque qui se conservent dans les archives et bibliothèques de France et de la Belgique). 2) Recherche dans le domaine de l'histoire de l'Église (la dévotion au XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, tendances religieuses, cultes des saints etc.). 3) Recherche comparative dans le domaine iconographique (types de représentations du souverain en Europe Occidentale de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge). 4) Recherche interdisciplinaire (l'archéologie du pouvoir, formation

de l'idée du pouvoir aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, particularités locales de la sacralité du pouvoir). Ces recherches devraient permettre de reconstituer l'évolution de la sacralisation du pouvoir dans le cadre du projet proposé.

Les sources à étudier se divisent, quant à elles, en deux groupes. Le premier groupe inclut les chroniques et les traités historiques des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles ainsi que les œuvres d'art de l'époque conservées dans diverses collections : peintures, enluminures, tapisseries, etc. Le second groupe inclut une riche collection des estampes européennes du Musée de l'Ermitage assemblée vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire le corpus des gravures françaises et néerlandaises du XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles qui représentent les souverains dans leurs activités publiques et religieuses. Les estampes offraient, à l'époque, l'image officielle des souverains dans l'attitude et avec des attributs affirmés par les représentants du pouvoir même. Jamais étudiée dans son intégrité, la collection du Cabinet des estampes de l'Ermitage offre aujourd'hui la possibilité, unique, d'une reconstitution historique de l'image officielle du pouvoir dans les pays du nord d'Europe à la fin du Moyen Âge.

## Publications

### Article à paraître

« Marie et son mari. L'oiseau de chasse et son rôle dans l'iconographie posthume de Marie de Bourgogne », dans *Recueil du XIV<sup>e</sup> Colloque de l'Académie internationale d'héraldique*, à paraître.

« *Caper Dei*, or Some Considerations about the Unusual Iconography of Stained-glass Panel Depicting Abraham's Sacrifice from Marienkirche in Frankfurt », dans *Recueil du Musée de l'Ermitage*, à paraître au printemps 2008.

### Articles en langue russe

« Héraldique des Juifs européens au Moyen Âge: introduction au problème », pour le web-site officiel du Conseil Héraldique du Président de la Fédération Russe (<http://sovnet.geraldika.ru/article/17696>).

« L'Image de Juif dans la légende médiévale de l'Antéchrist et les vitraux du XIV<sup>e</sup> siècle de Marienkirche à Frankurt », dans *Les aspects sociaux, politiques et culturels de la société médiévale*. Contributions du 22<sup>e</sup> colloque de Saint-Petersbourg, 2004, n. p.

« Moyen Âge et Renaissance », dans *Art et Culture du Monde*, Manuel universitaire, Saint-Petersbourg, 2003 – 416 p.

« Marienkirche Stained-Glass Windows ». Exhibition catalogue. (In collaboration with E. Shlikevitch et E. Kozina). State Hermitage Museum. Saint-Petersbourg, 2002, p. 80-83 et p. 114-133.

« L'Image du Dragon dans les armoiries imaginaires de Sieur Gavein », dans *Les aspects sociaux, politiques et culturels de la société médiévale*. Contributions au 20<sup>e</sup> colloque de Saint-Petersbourg, 2001, p. 81-82.

« Problèmes sémantiques des armoiries imaginaires des Chevaliers du Table Ronde », dans *Les Problèmes de l'histoire et de la culture de la société médiévale*, 19<sup>e</sup> colloque de Saint-Petersbourg, 2000, p. 76-77.

« Quelques aspects de la loi héraldique dans les traités de Jean Scohier et Marc de Vulson de la Colombière » dans *Moyen Âge: problèmes de l'histoire et de la culture*, 18e colloque de Saint-Petersbourg, 1999, p. 74-76.

## VI. BIBLIOGRAPHIES DES ENSEIGNANTS DEPUIS 2001 ET PUBLICATIONS ANNONCÉES POUR 2007-2008

*Christian HECK*

Professeur à l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3  
Membre senior de l'Institut Universitaire de France

### Volumes et volumes dirigés

*Collections du Nord-Pas-de-Calais. La peinture de Flandre et de France du Nord au XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, avec la coll. d'Hervé Boedec, et de Delphine Adams et Astrid Bollut, Bruxelles, Centre d'étude de la peinture du quinzième siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, 2005, 2 vols., 602 p.

*Histoire de l'Art: Moyen Âge. Chrétienté et Islam*, sous la dir. C. Heck, Paris, Flammarion, 1996, 574 p. ; réédition revue et mise à jour, Paris 2003.

*L'art flamand et hollandais: le siècle des Primitifs, 1380-1520*, dir. C. Heck, Paris, Citadelles et Mazenod (collection *L'art et les grandes civilisations*), 2003, 614 p.

*Le Moyen Âge en lumière. Manuscrits enluminés des bibliothèques de France*, dir. Jacques Dalarun, Paris, Fayard, 2002, 400 p. (rédaction du chapitre « Montrer l'invisible », p. 268-293). Traduction allemande: *Das leuchtende Mittelalter*, hsg. von J. Dalarun, Darmstadt, Primus Verlag, 2005 (chapitre « Das Unsichtbare sichtbar machen », p. 226-251).

*Symbols of Time in the History of Art*, dir. C. Heck et Kristin Lippincott (Actes de la section iconographique du XXX<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art, Londres, 2000), Turnhout, Brepols, 2002, 192 p.

*Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XV<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque du Musée des Beaux-Arts de Lille (2005), édités par Fl. Gombert, avec la coll. de C. Heck, D. Martens et J. Satkowski, Lille, 2007, 232 p.

*Lecture, représentation et citation. L'image comme texte et l'image comme signe (XI<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècle)*, Actes du colloque de Lille (2002), édités par C. Heck, Lille, 2007, 232 p.

### Articles

« La Vie du Christ et les Quatorze Intercesseurs sur les volets du retable de Dinkelsbühl », dans *Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelevsky*, éd. B. Brinkmann, H. Krohm, M. Roth, Turnhout, 2001, p. 25-31.

« Entre naturalisme et mystique: Joris-Karl Huysmans et les Primitifs allemands », dans *e Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque du Centre allemand d'histoire de l'art (Paris, 25-26 mars 2000), dir.

Uwe Fleckner et Thomas W. Gaethgens, Paris, 2003 (Passages/Passagen, vol. 6), p. 85-99.

« Les images médiévales de l'ascension spirituelle : l'iconographie comme source ou comme discipline ? », dans *Le médiéviste devant ses sources. Questions et méthodes*, dir. C. Carozzi et H. Taviani-Carozzi, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Le temps de l'histoire), 2004, p. 97-107.

« Voir ou lire ? Le texte dans l'image dans l'enluminure médiévale », dans *Image et texte dans l'art religieux*, Actes du colloque de Nagoya (COE Program, International Conference Series n° 5, janvier 2005), éd. par Motokazu Kimata, Nagoya, 2005, p. 7-26 (traduction japonaise p. 87-104).

« Raban Maur, Bernard de Clairvaux, Bonaventure : expression de l'espace et topographie spirituelle dans les images médiévales », dans *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Actes du colloque de Princeton (2001), éd. par Jeffrey Hamburger et Anne-Marie Bouché, Princeton, 2006, p. 112-132.

« Histoire mythique et archéologie au quinzième siècle : une représentation inédite de Stonehenge », dans *Tributes in Honor of James H. Marrow. Studies in painting and manuscript illumination of the late Middle Ages and northern Renaissance*, éd. par J. F. Hamburger et A. S. Korteweg, Turnhout, Brepols/Harvey Miller, 2006, p. 253-260.

« Les procédés de l'écriture dans l'image médiévale », dans *Lecture, représentation et citation. L'image comme texte et l'image comme signe (XI<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècle)*, Actes du colloque de Lille (2002), édités par Christian Heck, Lille, 2007, p. 15-37.

### **Anne-Marie LEGARÉ**

Professeur à l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3

#### **Volumes et volumes dirigés**

*Le Pèlerinage de Vie humaine de la reine Charlotte de Savoie*, Bibermühle/Ramsen, Heribert Tenschert, 2004, 272 p.

*Livres et Lectures de femmes en Europe, entre Moyen âge et Renaissance, Textes réunis par Anne-marie Legaré*, Actes du colloque « Livres et Lectures des femmes en Europe, entre Moyen âge et Renaissance » (24-26 mai 2004), sous la dir. A.-M. Legaré, Turnhout, Brepols, à paraître.

#### **Articles**

« Charlotte de Savoie's Library and Illuminators », article pour le numéro spécial du *Journal of the Early Book Society* édité par Martha Driver consacré aux Actes du Colloque international sur *La Femme et le Livre en Europe du moyen âge tardif à la Renaissance : Modes de lecture, Collection, Fabrication*, organisé par le Prof. Cynthia J. Brown, University of California, Santa Barbara (USA), du 25 au 28 juin 2000 au château de la Bretesche à Missillac, vol. 4, 2001, p. 32-87.

« Les Rapports du Maître d'Antoine Rolin avec l'imprimé. L'exemple du *Pèlerinage de Vie humaine* en prose (Genève, Bibliothèque publique et universitaire, ms. fr.

182) », dans *Richesse médiévales du Nord et du Hainaut*, Études réunies par Jean-Charles Herbin, Valenciennes, 2002, p. 65-123.

« *Les Faits de Jacques de Lalaing* enluminés par le Maître d'Antoine Rolin », dans *Als Ich Can* », *Mélanges pour Maurits Smeyers*, Bert Cardon éd., Coll. *Corpus of Illuminated Manuscripts*, vol. 11, *Low Countries Series* 8, Leuven, 2002, p. 773-793.

« La Réception du *Pèlerinage de Vie humaine* de Guillaume de Digulleville dans le milieu angevin d'après les sources et les manuscrits conservés », dans *Religion et Mentalités au Moyen âge. Mélanges en l'honneur d'Hervé Martin*, dir. S. Cassagnes-Brouquet, A. Chauou, D. Pichot et L. Rousselot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 543-552, 8 pl. couleur.

« Un exemplaire hainuyer du *Chevalier délibéré* aux armes des Lalaing », dans *Autour d'Olivier de la Marche: Rencontre de Châlon-sur-Saône (26-29 septembre 2002)*, Publication du Centre Européen d'études bourguignonnes (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle), 2003, p. 179-198, 9 pl. couleur.

« When is a Horse a Horse? Symbolism and its Ways in Medieval Iconography », dans *Subjectivity and Methodology in Art History*, éd. Margaretha Rossholm Lagerlöf et Dan Karlholm, Stockholm, 2003, p. 85-96 (Eidos, n° 8: Skrifter fran Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet).

En coll. Avec Fabienne POMEL, « Les Miroirs du Pèlerinage de Vie humaine: le texte et l'image », dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, dir. F. Pomel, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, p. 125-155.

« L'Image du livre comme adjuvant mémoriel dans le *Conte des trois chevaliers et des trois livres* », dans *Medieval Memory. Image and Text*, Actes du Colloque *Memoria*, Université d'Anvers (avril 2002), éd. Par Herman Braet, Thom Mertens, Theo Venckeleer et Frank Willaert, Turnhout, Brepols, 2004 (Collection *Textes et Études du Moyen Âge*), p. 131-152.

« L'Antiphonaire de l'abbaye de Westmalle (Wesmalle, Abbaye des trappistes, ms. 9). Du nouveau sur l'enluminure en Hainaut à la fin du Moyen âge » dans *Manuscripts in Transition*, Actes du colloque de Bruxelles (2002), éd. par B. de Keyser, Louvain, p. 407-418.

« Charlotte de Savoie 'aimoit fort la lecture et les livres...' », dans *La Culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen âge. La construction des codes sociaux et des systèmes de représentation*, dir. Christian Freigang, Paris, Colloque international du Centre allemand d'histoire de l'art (6-7 juin 2003), Berlin, Akademie-Verlag, 2005, p. 101-121.

« 'La Librairie de Madame'. Two Princesses and their Libraries » dans *Women of Distinction. Margaret of York/Margaret of Austria*, D. Eichberger (éd.), Louvain, 2005, p. 207-219.

« The Reception of the Master of the Dresden Prayer Book in Hainaut », dans *Mélanges James Marrow*, dir. B. Brinkmann, J. Hamburger et A. Korteweg, Turnhout, Brepols, 2006, p. 323-330.

« À New Member of the Library of John II of Oettingen: Fitzwilliam Museum, MS 22 », dans *The Cambridge Illuminations: Conference Proceedings*, S. Panayotova ed., The Fitzwilliam Museum, Cambridge, 2007, p. 135-139, 6 planches.

### Articles à paraître

« Les Bibliothèques de deux princesses : Marguerite d'York et Marguerite d'Autriche », dans *Livres et Lectures des femmes en Europe entre Moyen âge et Renaissance. Textes réunis par Anne-Marie Legaré*, Actes du colloque « Livres et Lectures des femmes en Europe entre Moyen âge et Renaissance » (24-26 mai 2004), A.-M. Legaré éd., à paraître.

« Un nouveau recueil de prières et de traités pieux enluminé à Valenciennes pour 'une noble dame' (Valenciennes, Bibliothèque municipale, ms. 1206) », dans *Mélanges François Avril, Textes réunis par E. König et M. Hoffman*, Berlin, à paraître.

« La réception du poème des *Eschés amoureux* et du *Livre des Eschés amoureux moralisés* dans le duché de Bourgogne au XV<sup>e</sup> siècle », dans Journée d'études internationale *Les Librairies aristocratiques dans les anciens Pays-Bas au Moyen âge*, Actes de la journée d'études internationale de la section belge de la Société Internationale de Littérature Courtoise (Bruxelles, Palais des Académies, 20 octobre 2006), F. Willaert et C. Van Coolput-Storms, *Le Moyen âge*, fasc. 3-4, à paraître.

« Jeanne de Laval, représentante de sa noble lignée », dans *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première Renaissance*, A. Marchandisse éd., Numéro spécial de la *Revue du Nord*, Liège/Lille (à paraître en 2007).

En Coll. avec Émilie FREGER, « Le manuscrit 845 de la Bibliothèque municipale d'Arras dans la tradition des manuscrits enluminés du *Pèlerinage de l'Âme*: spécificités iconographiques et milieu de production PA » dans *Guillaume de Digulleville. Les Pèlerinages allégoriques*, Actes du Colloque international de Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 2006) F. Pomel et F. Duval éd., Rennes (à paraître en 2007).

« L'entrée de Jeanne de Castille à Bruxelles », dans *Femmes à la Cour de Bourgogne: présence et influence*, D. Eichberger éd., Malines (à paraître en 2007).

*Marc GIL*

Maitre de conférences à l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3

### Volumes et participation aux volumes

En coll. avec Jean-François GOUDESSENNE (IRHT-CNRS, Orléans), *L'antiphonaire de la Paix des Princes chrétiens* (Fac-simile Éditions, The Institute of Medieval Music, Ottawa), Ottawa, 2003, texte, 131 pp., 9 pl. coul., suivi du fac-similé du manuscrit. Rédaction du chapitre: « La décoration de l'antiphonaire » (pp. xxi-xliii).

En coll. avec Ludovic NYS (Université de Valenciennes), *Saint-Omer gothique. Les arts figuratifs à Saint-Omer à la fin du Moyen Âge, 1250-1550: Peinture, vitrail, sculpture et arts du livre*, (Presses Universitaires de Valenciennes), Valenciennes, 2004, 534 pp., 242 ill.

*Bibliothèque de Lille. Catalogue des livres de dévotion manuscrits et imprimés (XII-XVI<sup>e</sup> siècle)*, [Corpus des manuscrits médiévaux et des incunables des bibliothèques du Nord-Pas-de-Calais, I, IHRIS-UMR 8529], Université Charles de Gaulle-Lille 3 – Bibliothèque municipale de Lille, 2006, 207 pp., 38 pl. coul., 54 fig.

*Le fond de l'histoire. Arrière-plans, décors et paysages dans les miniatures médiévales de la collection amiénoise* (exposition de la bibliothèque municipale d'Amiens, 16 septembre-31 octobre 2002), textes réunis par Jean VILBAS, Amiens, 2002. Rédaction du chapitre : « Le paysage dans la peinture à la fin du Moyen Âge » et notices de manuscrits (p. 13-18, 54-55, 58-59).

*L'abbaye de Saint-Riquier*, sous la direction de Aline MAGNIEN, DRAC de Picardie, Amiens (à paraître fin 2007). Rédaction du chapitre sur « *Les peintures médiévales de l'abbatiale de Saint-Riquier : retables et peintures murales* ».

*Dictionnaire d'Histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, sous la direction de Pascale CHARRON et Jean-Marie GUILLOUET, Éditions Robert Laffont (à paraître courant 2008). Rédaction de dix-sept notices : « Arras, Bibliophilie, Bibliothèques, Bordures, Chef d'œuvre, Donateur/représentation du donateur, Étienne Boileau : le livre des métiers, Jacques Daret, Loyset Liédet, Marginalia, Le portrait, Saint-Omer, sceaux, Simon Marmion, Toiles peintes, Tournai. ».

### Articles

« Deux nouveaux manuscrits exécutés pour Jean, Bâtard de Wavrin, et le problème de l'enluminure sur parchemin à Lille dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle », dans *Musée Condé*, n° 58, nov. 2001, p. 35-45.

« Le cycle d'illustrations du *Roman de Troie* en prose de Benoît de Sainte-Maure dans le milieu bourguignon : le cas du ms. f° 26 de l'abbaye de Maredsous (Arras ou Cambrai, vers 1450) », dans *Richesses médiévales du Nord et du Hainaut*, Etudes réunies par Jean-Charles HERBIN (Presses Universitaires de Valenciennes), Valenciennes, 2001, p. 155-183.

« Le métier de relieur à Lille (v. 1400-1550), suivi d'une prosopographie des artisans du livre lillois », dans *Bulletin du bibliophile*, 2002, n° 1, p. 7-46.

« Commande privée et typologie des œuvres à partir des testaments douaisiens (fin XIV<sup>e</sup> siècle-1500) », dans *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Pierre LETHUILLIER (Presses Universitaires de Rennes), Rennes, 2002, p. 31-46.

« Le Missel de Jean de Lannoy, Manuscrit 626 », dans *La Bibliothèque municipale de Lille fête les 40 ans de la Médiathèque Jean Lévy* (éd. Didier QUENEUTTE, Isabelle WESTEEL), Bibliothèque municipale de Lille, Lille, 2005, p. 68-69.

« Quo in testimonio imago meam apposui. Notes sur le goût de l'antique et le style 1200 dans les sceaux du Nord de la France », dans *Marques d'authenticité et sigillographie*. Recueil d'articles publiés en hommage à René Laurent édité par Claude de Moreau de Gerbehaye et André Vanrie. Archives et Bibliothèques de Belgique, Numéro spécial 79, Bruxelles, 2006, p. 67-94.

« D'Italie du nord en Artois, le portrait de saint Bernardin de Siennes des Heures d'Antoine de Crèvecoeur, vers 1450-55 (Leeds, University Library, The Brotheton Collection, ms.4) », dans *Tributes in honor of James H. Marrow. Studies in Painting*



and *Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, edited by Jeffrey F. HAMBURGER and Anne S. KORTEWEG, Harvey Miller Publishers, Londres, 2006, p. 207-218.

#### Articles à paraître

« Jean du Chesne, écrivain lillois à la fin de l'époque bourguignonne », éd. par Anne Margreet W. AS VIJSVERS, Jos. M.M. HERMANS & Gerda C. HUISMAN, *Manuscript Studies in the Low Countries: Proceedings of the 'Groninger Codicologendagen in Friesland', 2002 (Boekhistorische Reeks, 3)*. Groningen - Leeuwarden, Egbert Forsten - Fryske Akademy, 2007, à paraître.

« Le décor peint de la chapelle Saint-Eloi de la cathédrale d'Amiens (1506) : sa place dans l'art picard de la fin du Moyen Âge », dans *L'art gothique flamboyant dans l'Oise et ses environs*, actes du colloque de Beauvais (11-12 octobre 2003), Groupe d'Etude des Monuments de l'Oise et du Beauvaisis –GEMOB présidé par le Prof. Alain ERLANDE-BRANDENBURG, Textes réunis et édités par Philippe et Pierrette BONNET-LABORDERIE, Beauvais, 2007, à paraître.

### Jean-Paul DEREMBLE

Maitre de conférences à l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3

#### Volumes et participation aux volumes

*L'histoire du vitrail par les œuvres*, à paraître aux éditions Gaud, décembre 2006.

En coll. avec C. Manhes-Deremble, *Voyage au Moyen Âge à travers les vitraux de Chartres*, Paris, éditions Gaud, 2004.

En coll. avec C. Manhes-Deremble, *Vitraux de Chartres*, édition Zodiaque, 2003.

#### Articles

« Le calice, clé herméneutique du mystère chrétien », dans *Chroniques d'art sacré*, n°91, 2007.

« L'école de la couleur lumineuse », dans *Le Nouvel art de la couleur, vitraux contemporains d'Eure-et-Loir*, Chartres, Centre International du Vitrail, 2007.

« Le vitrail et son lieu ecclésial », dans Catalogue de l'exposition *Lumières contemporaines, Vitraux du XXI<sup>e</sup> siècle et architecture sacrée*, Chartres, Centre International du Vitrail, avril 2005-août 2006, Gaud/CIV.

« Architectures des églises en France au 20<sup>e</sup> siècle », dans *Architecture et Liturgie au vingtième siècle, Expériences européennes en dialogue*, Actes du Colloque international organisé par le Patriarcat de Venise avec la Biennale de Venise (9 Mostra Internazionale di Architettura), Venezia 7-8 octobre 2004, 2005, p. 19-39.

« Couleurs et lumière blanche, les conditions d'une apocalypse », dans *Chroniques d'art sacré, Couleurs*, n° 79, 2004.

« Annonciation et Visitation, la complémentarité iconographique des deux scènes », dans *Lectures de l'Écriture, l'Annonciation*, Actes du colloque organisé par l'Université de Lille 3, janvier 2002, Graphé n°12, 2003.

- « Un art d'usage », dans *Chroniques d'art sacré, Art et dévotions*, n°74, 2003.
- « Images prégnantes », dans *Chroniques d'art sacré, Quelles images pour les églises*, n°73, 2003.
- « Résurgences », dans *Chroniques d'art sacré, Les objets de culte dans les musées*, n° 71, 2002.
- « L'Etat, l'Église et les artistes dans le vitrail contemporain », dans Catalogue de l'exposition *Les couleurs du ciel, vitraux de création au XX<sup>e</sup> siècle dans les cathédrales de France*, Chartres, Centre International du Vitrail, avril 2002-janvier 2003, Gaud/CIV, 2002, p. 22-29.
- « Rencontre », dans *Chroniques d'art sacré, L'église, un lieu pour proposer la foi*, n°70, 2002.
- « Lumières de l'invisible », dans *Présence des Arts, Art, Lumière et Symbole*, Université catholique de l'Ouest, 11 mars 2002.
- « Violences bibliques et leurs résolutions chrétiennes dans l'art », dans *La violence, représentations et ritualisations*, Actes du colloque organisé par l' Université Catholique de Louvain, 24-26 février 2000, dir Myriam Watthee-Delmotte, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 69-78.
- « Ne me retiens pas », dans *Chroniques d'art sacré, L'éphémère et le statut de l'image chrétienne*, n° 65, 2001.
- « L'Église et la tradition de la création artistique », dans *Chroniques d'art sacré, Patrimoine et création*, n° 66, 2001.
- « L'alphabet du Verbe de Dieu », dans *Chroniques d'art sacré, Calligraphies*, n° 68, 2001.
- « L'image du Christ souffrant et sa définition trinitaire », dans *Les figures du Christ dans l'art, l'histoire et la littérature*, Actes du colloque organisé par l' Université d'Artois, 3 et 4 mars 2000, dir. Françoise Heitz et Annick Johnson, Paris, Paris 2001, p.15-24.
- « Le mythe de l'hospitalité et son écriture sociale, images de la parabole du Samaritain », dans *Lieux d'hospitalité, hospices, hôpital, hostellerie*, Actes du colloque organisé par l' Université Blaise Pascal, dir. A. Montandon, mai 2000, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, pp.303-312.

#### Articles à paraître

Colloque de Chartres, *Le millénaire de Fulbert*, 13 et 14 octobre 2006. « Fulbert et Théophile, l'art de la prédication, Le 4<sup>ème</sup> sermon de la fête de la Nativité de Marie », à paraître.

Colloque Université Lille 3 – ARPP, *L'homme et la matière: l'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique*, Noyon 16-17 novembre 2006, dir. A. Timbert, «L'homme de la matière, artisan d'une théologie », à paraître.

Colloque du Centre de Recherches sur les littératures modernes de l'Université Blaise Pascal-Clermont II, Paris, Cité des Sciences, 10 et 11 février 2005, dir. A. Montandon, « Vieillesse et création artistique », à paraître.

Colloque sur *La Commande publique*, organisé par le Centre International du Vitrail et Art et spiritualité, Sénat, novembre 2003, « Commanditaires, traditions religieuses et création artistique », à paraître.

Colloque international de Louvain-la-Neuve, *L'idole dans l'imaginaire médiéval*, 3-5 avril 2003, « La croix, raison des idoles », à paraître.

Journée d'études *Texte et Image*, Université de Marne-la-Vallée, juin 2002, « Quand l'image promeut le texte à sa valeur d'icône », à paraître.

Colloque organisé par l'Université catholique d'Angers, *Thomas Becket*, octobre 2002, « Saint Thomas Becket dans l'iconographie médiévale, France et Angleterre », à paraître.

Colloque organisé par l'Université de Dijon, Centre Bachelard, *L'image du philosophe*, 18 et 19 novembre 1999, « L'art et la sagesse, l'iconographie de la sagesse aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », à paraître.

### **Arnaud TIMBERT**

Maitre de conférences à l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3

#### **Volumes et volumes dirigés**

*Viollot-le-Duc: Le chantier de restauration de La Madeleine de Vézelay. Correspondance (1840-1841)*, préface de Françoise Bercé, Meaux, imp. Pouillé, Société des Fouilles archéologiques et des Monuments historiques de l'Yonne éd., 108 p.

*L'architecture en objets: les dépôts lapidaires de Picardie*, Actes de la Journée d'Études d'Amiens, 22 septembre 2006, dir. A. Timbert, *Revue Quadrilobe*, à paraître.

*L'homme et la matière: l'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique*, Actes du colloque de Noyon, 16-17 novembre 2006, dir. A. Timbert, Paris, Picard, à paraître.

*De la terre au ciel, la cathédrale Notre-Dame de Noyon: cinq années de recherches*, vol. 39 des *Mémoires* de la Société historique et archéologique de Noyon, dir. A. Timbert, à paraître.

#### **Articles**

« Y-a-t'il une signification politique de l'architecture gothique du XII<sup>e</sup> siècle? L'exemple des chevets de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés », dans *Cahier de l'Histoire de l'Art*, n° 4, 2007, p. 15-27.

« L'abbatiale de Cluny III et l'architecture gothique. Hypothèses sur l'accident de 1126 », dans *Annales de Bourgogne*, t. 78, 2006, p. 255-277.

« Le chevet de la collégiale Saint-Quiriace de Provins: l'œuvre d'Henri I<sup>er</sup> le Libéral », dans *Bulletin monumental*, t. 164-3, 2006, p. 243-260.

« Saint-Martin-de-Boscherville, salle du chapitre », dans *Congrès archéologique de France*, Rouen et Pays de Caux, 2003, 2006, p. 323-338.

« Jumièges, salle du chapitre: état de la question et nouvelles observations », dans *Congrès archéologique de France*, Rouen et Pays de Caux, 2003, 2006, p. 117-123.

« Fragments et documents inédits de statuaire soissonnaise des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles : première approche », dans *Bulletin monumental*, t. 163 - II - 2005, p. 137-142.

« Technique et esthétique de la bague dans l'architecture gothique du XII<sup>e</sup> siècle au Nord de la France », dans *Archéologie médiévale*, n°35, 2005, p. 39-50.

« Le déambulatoire de la collégiale Saint-Quiriace de Provins », dans *Bulletin monumental*, 162-3, 2004, p.163-173.

« Précisions sur l'évolution de la base attique durant le XII<sup>e</sup> siècle en France du Nord », dans *Revue Archéologique de Picardie*, n°3/4, 2003, p. 91-101.

« Le chevet gothique de l'église abbatiale Saint-Martin de Pontoise », dans *Mémoires de la Société historique et archéologique de Pontoise du Val-d'Oise et du Vexin*, t. LXXXVI, 2003-2004, p. 277-298.

« Une vue inédite du chevet de l'église Saint-Maclou de Pontoise par Fernand Piet (1869-1942) », dans *Bulletin de la Société historique et archéologique de Pontoise, du Val-d'Oise et du Vexin*, n°69, 2003, p. 30-32.

« Les arcs-boutants de la nef de l'église abbatiale Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay », dans *Annales de Bourgogne*, 2002, t. 74, p. 25-38.

« Identification et répartition des marques lapidaires du chevet de La Madeleine de Vézelay », dans Actes du XII<sup>e</sup> colloque international de glyptographie médiévale, Saint-Christophe-en-Brionnais, 10-15 juillet 2000, 2001, p. 309-346.

### Articles à paraître

« Les illustrations du *Dictionnaire raisonné de l'architecture* d'Eugène Viollet-le-Duc : le cas de la cathédrale de Noyon et des églises de l'Oise », dans Actes du colloque *Viollet-le-Duc à Pierrefonds et dans l'Oise*, 6-7 juin 2007, Paris, éd. électronique du Patrimoine, à paraître.

« L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique en France entre le XII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècles », dans *Monumental*, 2007, à paraître

« Les arcs-boutants du chevet de l'abbatiale de Pontigny : nouvelles observations », dans *Bulletin monumental*, 2007, à paraître.

« Documents pour l'histoire de l'architecture médiévale : propos de Pierre Rousseau sur la modénature de Notre-Dame de Chartres, de Saint-Julien du Mans et Saint-Germer-de-Fly », dans *Bulletin de la Société des Fouilles archéologiques et des Monuments historiques de l'Yonne*, n°24, 2007, à paraître.

« Les peintures murales de la chapelle axiale de la collégiale Saint-Quiriace de Provins et l'espace gothique », dans *Bulletin de la Société historique et archéologique de Provins et sa région*, n°161, 2007, à paraître.

« Entre archéologie et histoire de l'art, les méthodes de la marquise de Maillé », dans *Restaurer son église*, Actes du II<sup>e</sup> colloque *Jean Hubert* tenu du 17 au 19 novembre 2005 à la Direction des Archives, du Patrimoine et des Musées départementaux, Dammarie-les-Lys, dir. N. Ensergueix, Conseil Général de Seine-et-Marne, à paraître.

« La place et le rôle de l'analyse architecturale dans la monographie d'architecture », dans *Manuel d'archéologie et d'histoire*, dir. Ph. Racinet, t. II, éd. du Temps, à paraître.