

Université de Montréal

La symbolique des couleurs dans un livre d'Heures du maître de Jean d'Albret  
(XV<sup>e</sup> siècle)

par  
Francis SHANKS

Département d'histoire  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts  
en histoire

Mars 2017

© Francis Shanks, 2017

## Résumé

Dans ce mémoire de maîtrise, il a été principalement question de l'étude des couleurs dans un livre d'Heures confectionné à la fin du Moyen Âge par le maître de Jean d'Albret. Ce dernier type de document était un livre de prières destiné aux laïcs. Puisqu'il s'agit encore d'un sujet peu étudié, il a donc été décidé d'analyser les enluminures se trouvant dans ce livre d'Heures. Les thèmes de celles-ci sont : la Vierge à l'enfant, l'Adoration des mages, Bethsabée au bain et Saint Michel contre Satan. Les principaux objectifs de ce travail ont été d'identifier et de démontrer les origines ainsi que les constructions culturelles de la symbolique des couleurs présentes dans ces quatre images. De ces recherches, il en est sorti que les couleurs les plus importantes et les plus utilisées dans les manuscrits sont le bleu, le rouge, l'or, le vert, le blanc et le noir. Tout d'abord la symbolique du bleu est celle de l'amour et elle provient de la Vierge Marie. Le rouge est la couleur du sang versé par le Christ et il signifie très certainement force et courage. Cependant, il peut symboliser le péché comme pour les cas du roi David et de Satan. Pour l'or, il s'agit de la couleur représentant la lumière, donc, Dieu lui-même. Pour le cas des Rois Mages, il est clair que le vert symbolise la jeunesse par son association avec la végétation et le renouveau printanier. Le blanc représente la pureté de Bethsabée et le noir sur l'armure de saint Michel représente l'humilité à cause de son lien avec l'habillement des moines.

Mots-clés : Couleur, Symbolique, Enluminure, Livre d'Heures, Maître de Jean d'Albret, Moyen Âge.

## Abstract

In this master's thesis, it was mainly a question of the study of colors in a Book of Hours crafted in the late Middle Ages by the master of Jean d'Albret. This type of document was a book of prayer for the laity. Since, this is still a topic that isn't really studied, it was decided to analyze illuminations found in this Book of Hours. The themes of these are: the Virgin and the Child, the Adoration of the Magi, Bathsheba in her Bath and Saint Michael against Satan. The main objectives of this study were to identify and demonstrate the origins and cultural buildings of the symbolic of colors in these four images. From this research, it came out that the most important and most used colors in the manuscripts are blue, red, gold, green, white and black. First of all, the symbolic of the color blue is love and it comes from the Virgin Mary. Red is the color of the blood of Christ and it most certainly means strength and courage. However, it can symbolize sin as in the case of King David and Satan. For gold, it represents light, therefore, God himself. In the case of the Magi, it is clear that green symbolizes youth through its association with vegetation and spring revival. White represents the purity of Bathsheba and black on the armor of Saint Michael means humility, because of its link with the clothing of monks.

Keywords: Color, Symbolic, Illumination, Book of Hours, Master of Jean d'Albret, Middle Ages.

## Sommaire

Résumé .....	i
Abstract .....	ii
1 — Introduction .....	1
2 — L’image médiévale et la dévotion – Une introduction historiographique.....	3
A — L’image au Moyen Âge – Rejet ou acceptation? .....	3
a) <i>Au commencement : saint Augustin</i> .....	3
b) <i>Un vent de changement : Grégoire le Grand</i> .....	5
c) <i>La crise iconoclaste byzantine et la réponse des Carolingiens</i> .....	6
d) <i>L’acceptation officielle de l’image dans le culte chrétien</i> .....	7
B — D’où vient l’image mentale? .....	8
C — Construction et compréhension de l’image .....	13
D — Couleur .....	17
a) <i>Même débat que celui de l’image?</i> .....	17
b) <i>Perceptions des couleurs à la fin du Moyen Âge</i> .....	19
E — Livres d’Heures.....	21
a) <i>Contexte de création et de développement</i> .....	21
b) <i>Comment le livre d’Heures est-il construit?</i> .....	26
c) <i>Le livre d’Heures : ses aspects religieux et culturels</i> .....	28
d) <i>Comment le croyant utilisait-il son livre d’Heures?</i> .....	32
3 — État de la question .....	34
A — Difficultés liées à un état de la question.....	34
a) <i>Difficultés documentaires</i> .....	35
b) <i>Difficultés méthodologiques</i> .....	37
c) <i>Difficultés épistémologiques</i> .....	38
B — Les couleurs selon John Gage .....	40
C — Articles.....	41
a) <i>«The Colourful Middle Ages» de Christel Meier</i> .....	41
b) <i>«Color» de Heather Pulliam</i> .....	42
D — <i>Farbe im Mittelalter</i> .....	43
E — <i>Les couleurs au Moyen Âge – Colloque du C.U.E.R.M.A.</i> .....	44

4— Sources .....	45
A — Présentation codicologique du livre d'Heures du maître de Jean d'Albret .....	45
B — Description complète des enluminures .....	50
C— Comment faisait-on les pigments au Moyen Âge?.....	57
a) <i>Or et jaune</i> .....	58
b) <i>Rouge</i> .....	60
c) <i>Vert</i> .....	60
d) <i>Blanc</i> .....	62
e) <i>Bleu</i> .....	63
f) <i>Noir</i> .....	64
5 — La symbolique des couleurs dans un livre d'Heures du Maître de Jean d'Albret.....	65
A — Le rôle de l'ornementation .....	67
B — Vierge à l'Enfant .....	71
a) <i>Description</i> .....	71
b) <i>Bleu de la Vierge</i> .....	72
c) <i>Rouge du Christ</i> .....	76
d) <i>Bleu et rouge : association de deux personnages</i> .....	80
e) <i>Or divin</i> .....	81
f) <i>La triade religieuse des couleurs</i> .....	84
C — Adoration des mages .....	85
a) <i>Description</i> .....	85
b) <i>Le vert de la jeunesse</i> .....	86
c) <i>Melchior et le Christ</i> .....	88
d) <i>L'homme noir?</i> .....	89
e) <i>Le parchemin</i> .....	91
f) <i>Les prières</i> .....	92
D — Bethsabée au bain.....	92
a) <i>Description</i> .....	92
b) <i>David et la couleur du vice</i> .....	94
c) <i>Bethsabée, la blanche</i> .....	95
d) <i>La bordure et les créatures chimériques</i> .....	97

E — Saint Michel contre le Diable .....	98
<i>a) Description</i> .....	98
<i>b) Les couleurs de saint Michel</i> .....	99
<i>c) Satan</i> .....	102
6 — Conclusion.....	104
Notice du livre d'Heures de l'Université d'Ottawa .....	110
Bibliographie.....	113

## **Sommaire – Annexe**

### *Livre d'Heures du maître de Jean d'Albret (Bibliothèque des livres rares de l'Université d'Ottawa, BX 2080. L59)*

Saint Jean à Patmos .....	2
Saint Mathieu avec l'homme ailé.....	3
Saint Luc avec le bœuf .....	4
Saint Marc avec le lion.....	5
La Vierge à l'Enfant.....	6
La <i>Pieta</i> .....	7
L'Annonciation .....	8
La Visitation.....	9
La Nativité.....	10
L'Annonciation aux bergers.....	11
L'Adoration des mages .....	12
La Présentation au temple .....	13
La Fuite en Égypte .....	14
Le Couronnement de la Vierge .....	15
La Crucifixion .....	16
La Pentecôte .....	17
Bethsabée au bain.....	18
Job sur son tas de fumier.....	19
La Trinité.....	20
Saint Michel et saint Jean le Baptiste.....	21
Saint Jean l'Évangéliste et saint Sébastien.....	22
Saint Nicolas et saint Antoine .....	23
Sainte Anne et sainte Marie Madeleine.....	24
Sainte Catherine et sainte Barbe.....	25

### *Livre d'Heures du maître de Jean d'Albret (Bibliothèque municipale de Carpentras, MS 54)*

Blason.....	26
Calendrier. Janvier et Février .....	27
Calendrier. Avril et Mars .....	28
Calendrier. Mai, Juin, Juillet et Août .....	29
Calendrier. Septembre et Octobre .....	30
Calendrier. Novembre et Décembre.....	31

Saint Jean à Patmos.....	32
Saint Luc avec le bœuf.....	33
Saint Mathieu avec l’homme ailé.....	34
Saint Marc avec le lion.....	35
La Vierge en majesté.....	36
La Visitation.....	37
La Nativité.....	38
L’Annonciation aux bergers.....	39
L’Adoration des mages.....	40
La Présentation au temple.....	41
La Fuite en Égypte.....	42
Le Couronnement de la Vierge.....	43
La Crucifixion.....	44
La Pentecôte.....	45
Bethsabée au bain.....	46
Job sur son tas de fumier.....	47
La Trinité.....	48
Saint Michel.....	49
Saint Jean le Baptiste.....	50
Saint Pierre, Paul, Jacques et Laurent.....	51
Saint Christophe.....	52
Saint Nicolas.....	53
Sainte Anne.....	54
Sainte Marie Madeleine.....	55
Sainte Barbe.....	56
<i>Autres</i>	
La <i>Maesta di Santa Trinita</i> .....	57
La <i>Maesta</i> du Louvre.....	58
Christ pantocrator.....	59
La Nativité du <i>Livre d’Heures d’Henri VIII</i> .....	60
Calendrier du mois de mai du <i>Très Riches Heures du Duc de Berry</i> .....	61
Liuthar offrant le livre des Évangiles à l’empereur Otton trônant en majesté.....	62-63



## 1 — Introduction

« Homo in imagine ambulat » (L'homme marche dans l'image). Par cette citation du psaume 38:7 de la Vulgate, Olivier Boulnois débute son livre *Au-delà de l'image; Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*<sup>1</sup>. Toutefois, il est écrit dans certaines éditions de cette source « Homo in imagine pertransit »<sup>2</sup> (L'homme passe comme une image). Cela a plus de sens lorsqu'on contextualise cette citation dans le psaume dont le sujet principal est la brièveté de la vie. La première citation utilisée par Boulnois fait cependant plus écho aux écrits touchant à ce mémoire se concentrant principalement sur l'iconographie médiévale. « Homo in imagine ambulat ». En effet, peu importe l'époque et la région, l'humanité est entourée par des images. Heureusement, les anciennes civilisations nous ont légué, outre les vestiges archéologiques et les textes, des supports iconographiques. Le Moyen Âge ne fait pas exception surtout à la fin de cette époque.

Comme l'explique Boulnois, l'iconographie est, au Moyen Âge, un des domaines ayant subi une modification d'un extrême à l'autre à la suite d'un long débat qui a duré presque mille ans. La question de base de ce débat était : pouvons-nous représenter Dieu en image afin de nous aider à méditer les textes sacrés? Selon l'Exode 20:4-5<sup>3</sup>, Dieu ne peut être représenté homme et, puisqu'elles ne sont que des créations humaines, donc imparfaites, les images mentales et physiques ne peuvent être créées. Ainsi, au début du Moyen Âge, les Saintes Écritures sont les seuls outils disponibles pour la méditation. Plus de détails seront donnés à ce sujet dans la prochaine partie de ce travail, soit le contexte historique. Pour l'instant, il suffit d'écrire que cette situation a changé. En effet, l'éducation des croyants n'était pas toujours aisée, car certains étaient analphabètes et, encore, les lettrés ne savaient pas tous lire et écrire le latin convenablement.

Les érudits de la seconde moitié du Moyen Âge ont trouvé des solutions à ce problème. L'utilisation de l'image à des fins pédagogiques s'est imposée d'elle-même afin d'atteindre une

---

<sup>1</sup> Olivier Boulnois. *Au-delà de l'image : Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris, Seuil, 2008. p.11.

<sup>2</sup> Vulgate. «Plasmi – Chapter 38». In Vulgate.Org. *The Latin Vulgate Old Testament Bible*, [En ligne]. [http://vulgate.org/ot/psalms\\_38.htm](http://vulgate.org/ot/psalms_38.htm) (Page consultée le 6 décembre 2014)

<sup>3</sup> «Tu ne te fabriqueras aucune idole, aucun objet qui représente ce qui est dans le ciel, sur la terre ou dans l'eau sous la terre; tu ne t'inclineras pas devant des statues de ce genre, tu ne les adoreras pas». Exode 20:4-5. *La Bible : Ancien et Nouveau Testament*. Toronto, Société biblique canadienne, 1989.

plus grande partie de la population. Les images se sont ainsi chargées d'une forte symbolique afin que les croyants comprennent mieux les principes fondamentaux de la religion chrétienne. Lorsqu'il est question d'art et d'iconographie dans les derniers siècles du Moyen Âge, presque tout était affecté par une valeur symbolique que ce soit dans les domaines de la vie intellectuelle, sociale, morale ou religieuse<sup>4</sup>. L'image est essentielle dans la vie religieuse de tout chrétien et, sans oublier son côté artistique et sa beauté, celle-ci possédait une fonction didactique comme l'a justement écrit Jérôme Baschet dans son livre *L'iconographie médiévale*. Il donne même un terme à cette image dite fonctionnelle : « l'image objet ». Il explique que l'image a pour but d'enseigner, de rappeler et d'aider à la méditation lors des prières<sup>5</sup>. Dans les deux derniers siècles du Moyen Âge, un type de source, et non le seul, regroupe d'ailleurs ces trois fonctions : le livre d'Heures.

Ce livre de prières destiné aux laïcs a connu une très grande popularité illustrant ainsi la piété des gens aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Il fut le best-seller de la fin du Moyen Âge, ayant été vendu en plus grande quantité que la Bible elle-même. Mais, avant d'arriver à ce point, il y eut une lente évolution amorcée trois siècles plus tôt. Les historiens ont commencé à s'intéresser depuis quelques décennies à la fonction des textes et des enluminures présents dans ce type de source<sup>6</sup>. Les études de cas sur la symbolique des illustrations sont pourtant rares. L'intérêt de la recherche est porté principalement sur l'aide à la dévotion personnelle pour le moment. De ces études, il ressort que le but des images, non pas seulement dans les livres d'Heures, mais dans les autres supports, était de contextualiser un thème pour aider lors d'une période méditative. Toutefois, dans ce mémoire, il ne sera pas question d'analyser les faits et gestes des personnages ainsi que leurs significations. Le sujet de la présente étude se concentrera sur un thème encore peu étudié par les historiens : la couleur.

Tout comme le débat sur l'utilisation des images, il y eut des interrogations quant à l'utilisation des couleurs sur les différents supports iconographiques et, tout comme dans le cas de l'acceptation des images, les couleurs se sont finalement imposées d'elles-mêmes comme

---

<sup>4</sup> Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.12.

<sup>5</sup> Jérôme Baschet. *L'iconographie médiévale*. Paris, Gallimard, 2008. p.29.

<sup>6</sup> L.M.J. Delaissé. «The Importance of Books of Hours for the History of the Medieval Book» dans Ursula E. McCracken et al. (éds.), *Gathering in Honour of Dorothy E. Miner*, Baltimore, Walters Art Gallery, 1974, p.203-225.; Roger S. Wieck. *Time Sanctified: the Book of Hours in Medieval Art and Life*. New York, G. Braziller en association avec Walters Art Gallery, Baltimore, 1988. 230 pages. et Eamon Duffy. «Elite and Popular Religion: The Book of Hours and Lay Piety in the Later Middle Ages». *Studies in Church History*, 42 (2006), p.140-161.

essentielles dans tous les aspects de la vie religieuse à la fin du Moyen Âge. Cette période a été très colorée même si aujourd'hui les couleurs se sont pour la plupart effacées sur certains supports en raison des mauvaises conditions de préservation. Le meilleur exemple est celui de l'architecture. Les principaux objectifs de ce présent travail seront donc d'identifier les constructions symboliques et le rôle des couleurs se trouvant dans un livre d'Heures. Également, il établira la perception sur les couleurs de l'artiste qui l'a conçu. Il sera vu plus tard, en discutant principalement des écrits de Michel Pastoureau, que la couleur est justement une construction culturelle importante à analyser puisque sa perception diffère selon les époques, les régions et, même, selon les individus. C'est pourquoi le sujet de ce mémoire sera la symbolique des couleurs dans un livre d'Heures en France à la fin du Moyen Âge du fait de la source choisie pour ce travail<sup>7</sup>. Il s'agit d'un livre d'Heures ayant été confectionné entre 1495 et 1500 par le maître de Jean d'Albret et se trouvant actuellement à la bibliothèque des livres rares de l'Université d'Ottawa. Cet artiste ou son groupe a été actif entre 1490 et 1510 travaillant principalement pour l'imprimeur parisien Antoine Vérard. Il fut nommé « maître de Jean d'Albret » pour avoir produit deux splendides documents destinés au roi de Navarre, Jean d'Albret : le *Recueil des histoires troiennes* de Raoul le Fèvre<sup>8</sup> et *La Nef des folz* de Sébastian Brant<sup>9</sup>. Plus de détails seront donnés à propos de cette source dans la présentation codicologique présente dans un des chapitres de ce mémoire<sup>10</sup>.

## **2 — L'image médiévale et la dévotion – Une introduction historiographique**

### **A — L'image au Moyen Âge – Rejet ou acceptation?**

#### *a) Au commencement : saint Augustin*

Commençons cette section par un historique de l'utilisation des images dans la méditation religieuse. Tout d'abord, il est important de spécifier que la présente section discute surtout des thèses de savants médiévaux et, malgré leur apparente opposition à l'utilisation des images, elles ont toujours été utilisées dans le cadre du culte chrétien. Donc, un des premiers qui a donné son

---

<sup>7</sup> Maître de Jean d'Albret. *Livre d'Heures à l'usage de Rome*. Ottawa, Archives et collections spéciaux de l'Université d'Ottawa, BX 2080 .L59, 1495-1500.

<sup>8</sup> Raoul le Fèvre. *Recueil des histoires troiennes*. New York, Pierpont Morgan Library, PML 515, ChL No. f1541, 1494.

<sup>9</sup> Sébastian Brant. *Nef des folz*. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ink. 4114 (2°), 1497.

<sup>10</sup> Voir plus bas p.45-50.

opinion fut saint Augustin (354-430 apr. J.-C.). La conception de l'iconographie médiévale jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle a été principalement augustinienne d'où la nécessité de discuter de ses thèses. Le cœur de ses théories se trouve dans un de ses ouvrages s'intitulant *De Diversis Quaestionibus LXXXIII* à la question 74 où il demande : « Qu'est-ce qu'une image? »<sup>11</sup>. Tout d'abord, pour Augustin, il est impensable que l'homme ne puisse représenter des réalités corporelles sans image<sup>12</sup>. Donc, même encore aujourd'hui, il est évident que l'humain se construit des images mentales dans le but de comprendre l'intelligible et l'inintelligible. Toutefois, ce théologien n'était pas en faveur de l'utilisation des images dans le cadre du culte chrétien et, dans son ouvrage *De Vera Religione*, il a écrit sur ce point : « Aucune erreur n'aurait pu se glisser dans la religion si, au lieu d'adorer à la place de son Dieu un être vivant, un corps, ou ses propres phantasmes, [...] l'âme [...] méditait les réalités éternelles et adorait le Dieu unique »<sup>13</sup>. Ainsi, il est faux de représenter le monde céleste comme une réalité corporelle. Le paradis, monde parfait, est supérieur au monde réel, modèle d'imperfection<sup>14</sup>. Par contre, il ne s'opposait pas aux représentations du monde terrestre. Pour cette raison, il était assurément impensable pour ce père de l'Église de représenter quelque chose de parfait au moyen d'un objet qui est imparfait<sup>15</sup>. Il utilisait, pour démontrer son point de vue, les concepts d'*imago*, d'*aequalitas* et de *similitudo*. L'*imago* est une chose qui provient directement d'une autre. L'*aequalitas* est une chose égale à une autre et la *similitudo* est une chose ressemblante à une autre. De plus, il ajoute dans ses *De Diversis Quaestionibus LXXXIII* :

Imago et aequalitas et similitudo distinguenda sunt: quia ubi imago, continuo similitudo, non continuo aequalitas; ubi aequalitas, continuo similitudo, non continuo imago; ubi similitudo, non continuo imago, non continuo aequalitas<sup>16</sup>.

L'art est effectivement une imitation ou une ressemblance de la nature pour reprendre ses termes et les images du monde terrestre ne peuvent être mises sur le même plan que le monde céleste. Seul Jésus est représentable comme une image parfaite du Seigneur parce qu'il incorpore l'*imago*, l'*aequalitas* et la *similitudo* de par son incarnation. D'où l'acceptation de l'image du

---

<sup>11</sup> Olivier Boulnois. *Au-delà de l'image : Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris, Seuil, 2008. p.26.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p 35.

<sup>13</sup> Augustin. *La vraie religion* III, 3. BA 8, p.26-27.

<sup>14</sup> Boulnois, *op.cit.*, p.33.

<sup>15</sup> *Idem*

<sup>16</sup> Question 74. « De Diversis Quaestionibus Octoginta Tribus ». In *Sant'Agostino: Augustinus Hipponensis*, [En ligne]. [http://www.augustinus.it/latino/ottantatre\\_questioni/index2.htm](http://www.augustinus.it/latino/ottantatre_questioni/index2.htm) (Page consultée le 23 janvier 2017).

Christ comme objet de vénération<sup>17</sup>. Toutefois, bien que Jésus soit l'égal de Dieu selon la Trinité, la construction d'illustrations de Dieu en personne ne peut être réalisée à cause de sa nature parfaite et invisible bien qu'il soit affirmé dans la Bible que l'homme a été créé à son *imago*. Augustin critiquait beaucoup l'idolâtrie et la vénération des *similitudines* artificielles puisqu'elles ont été produites à partir d'un monde imparfait. Celles-ci formaient justement les fausses religions<sup>18</sup>. La seule représentation valable provenant de l'humain qui réunit les trois concepts augustinien était celle de l'intérieur. En effet, plus l'homme s'éloignait de l'intériorité, plus il se détournait de Dieu. S'il voulait se rapprocher de Celui-ci, le croyant devait se tourner vers l'intériorité, car la seule image parfaite était invisible et indiscernable à l'œil humain. La seule solution envisageable était la méditation par la lecture et l'audition. Par celles-ci seulement, le croyant pouvait atteindre Dieu<sup>19</sup>.

#### b) *Un vent de changement : Grégoire le Grand*

Il est maintenant temps de parler de celui qui a modifié les termes d'utilisation de l'image : Grégoire le Grand (540-604 apr. J.-C.). En effet, bien des gens ne déchiffraient pas un moindre mot de la Bible, ce qui rendait inopérantes les idées d'Augustin pour une grande partie de la population. Or, Grégoire n'était pas totalement en faveur du culte des images. Ses théories sur l'image sont en lien avec celles de saint Augustin. La principale différence était que l'interdiction du culte des images ne devait se limiter qu'aux lettrés. La majorité de la population laïque du Moyen Âge ne savait ni lire ni écrire. La question demeure donc : comment les éduquer, comme le propose saint Augustin, à méditer à partir de la lecture et de l'audition des Écritures? Ainsi, pour ce pape, les images peuvent être utilisées légitimement pour enseigner les principes de la religion chrétienne aux illettrés. Comme il l'écrit dans une de ses lettres (*Epistola XI*) destinée à Serenus, un évêque de Marseille voulant détruire les images, « Ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux illettrés qui la regardent »<sup>20</sup>. Mais, il spécifiait que cela ne devait en aucun cas devenir une vénération envers l'image. Ainsi, Grégoire le Grand approuvait que cette « Bible des illettrés » soit présentée par des images dans les lieux

---

<sup>17</sup> Olivier Boulnois. *Au-delà de l'image : Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*. Paris, Seuil, 2008. p.46.

<sup>18</sup> Augustin. *La vraie religion* X, 18. BA 8, p.48-49.

<sup>19</sup> Boulnois, *op.cit.*, p.60.

<sup>20</sup> Grégoire le Grand. *Epistula XI*, 10. CCSL 140A : 873-876.

saints et pour que des scènes narratives soient installées dans les différentes églises à des fins pédagogiques.

c) *La crise iconoclaste byzantine et la réponse des Carolingiens*

Pendant le VIII<sup>e</sup> siècle, les Byzantins se disputaient au sujet de l'utilisation des images<sup>21</sup>. Certains voulaient les préserver, les iconodoules, et d'autres commandaient de les détruire, les iconoclastes. Dans l'Empire, la dévotion et la vénération envers les images et les icônes des saints étaient devenues un réel problème. Le seul évènement véritablement important pour ce travail est la restauration officielle du culte des images au concile de Nicée II en 787. La principale conclusion de ce concile a été l'acceptation de la vénération d'une relique, car elle contenait une partie réelle du corps du saint et la réaffirmation que l'honneur porté à l'icône était destiné au saint lui-même<sup>22</sup>. La réponse de la papauté a été de reprendre avec quelques nuances les décisions des Byzantins tout simplement parce que cela permettait également le développement de la dévotion.

Il est temps de parler des Carolingiens et de la chrétienté occidentale, car ceux-ci ont été contraints de se prononcer sur les problèmes liés à la vénération des images. Ils ont pris la décision de ne pas suivre à la lettre les conclusions du concile de Nicée II. Leur réaction par rapport au problème de l'adoration des images est purement une proclamation antibyzantine puisqu'ils se sont occupés de réfuter certaines conclusions du concile dans les *Libri carolini*<sup>23</sup>. Ce document fut achevé en 792 par un certain Théodulf et un groupe d'experts<sup>24</sup>. Le point sur lequel ils portent une attention particulière est celui de la vénération. Également, alors que Byzance se disputait entre iconodoules et iconoclastes, le monde carolingien a suivi plutôt une voie du milieu entre la destruction et l'acceptation des images. En conséquence, dans les *Libri carolini*, on retrouve les idées religieuses de l'Occident qui sont : l'acceptation du culte des images et l'interdiction de la vénération. De cette source, il ressort que les croyants ont besoin de reliques et non d'images. À la vérité, les *similitudines* sont une création de l'humain alors que, même si le support de la relique est également une fabrication humaine, la partie du corps du saint est

---

<sup>21</sup>Voir Olivier Boulnois. *Au-delà de l'image, Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris, Seuil, 2008. p.192-205. ou Georges Ostrogorsky. *Histoire de l'État byzantin*. Paris, Payot, 1983. p.176-239.

<sup>22</sup> Olivier Boulnois. *Au-delà de l'image, Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris, Seuil, 2008. p.205.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.209.

<sup>24</sup> *Idem*

purement légitime. Les érudits de Charlemagne prenaient donc la même position que Grégoire le Grand<sup>25</sup>.

d) *L'acceptation officielle de l'image dans le culte chrétien*

Après le XI<sup>e</sup> siècle, la vénération a été de plus en plus tolérée par l'Église<sup>26</sup>. D'ailleurs, avec Alain de Lille (1128-1202 apr. J.-C.), l'adoration commençait à être introduite de façon plus formelle parmi les érudits de cette époque avec une première théologie positive pour l'utilisation des images. À dire vrai, cet auteur stipulait que les images et les écrits étaient équivalents quand il affirme :

Par comparaison, il semble que les images des saints et l'image du Christ peuvent être peintes, pour que les hommes, par ce qu'ils voient, soient invités à [la contemplation de] l'invisible, et pour que, par les signifiants soient vénérés leurs signifiés; car ce que les lettres écrites sont aux clercs, les peintures le sont aux laïcs<sup>27</sup>.

En réalité, les deux avaient pour but principal d'aider à la méditation des croyants. Alors, pourquoi l'empêcher? Les croyants se remémoraient les actions salvatrices du Christ et des saints avec leurs images, icônes et reliques. À ce titre, elles étaient dignes de vénération. Pour cette raison, l'utilisation de l'image se réorganise afin de mieux encadrer spirituellement les croyants<sup>28</sup>.

D'ailleurs, au XIII<sup>e</sup> siècle, le débat subit une réflexion avec la redécouverte de certaines thèses d'Aristote (384-322 av. J.-C.). La représentation du monde invisible devenait tout à coup possible puisqu'elle réhabilitait « la matérialité de l'image, sa réalité sensible et son rôle médiateur »<sup>29</sup>. Dans sa *Métaphysique*, il écrit : « Semblable se dit des choses affectées, sous tous les rapports, des mêmes attributs, de celles qui sont affectées de plus de ressemblance que de différences, et de celles dont la qualité est une »<sup>30</sup>. L'homme a été créé à l'image de Dieu. Donc, selon les commentaires de Boulnois sur les thèses aristotéliennes, Dieu est représentable en image puisque l'homme tend à être son Image parfaite dont seul le Christ est l'équivalent. C'est

---

<sup>25</sup> Théodulf. *Opus Caroli Regis contra synodum (Libri carolini)* II, 23 (278). Édition par A. Freeman et P. Meyvart. Hanovre, MGH, 1998. p.104.

<sup>26</sup> Voir Jean Wirth. *L'image médiévale : naissance et développements, VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1989. p.195-221.

<sup>27</sup> Olivier Boulnois. *Au-delà de l'image, Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*. Paris, Seuil, 2008. p.237.

<sup>28</sup> Voir Wirth, *op.cit*, p.231-261.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.267.

<sup>30</sup> Aristote. *Métaphysique* Δ 9, 1018 a 15.

principalement saint Thomas d'Aquin qui énumère une des meilleures justifications de l'utilisation de l'image. Plus de détails seront donnés à son sujet dans la prochaine section. Pour l'instant, il suffit d'expliquer sa conclusion. Celle-ci était d'une grande simplicité puisqu'il affirmait que l'homme ne savait pas comment penser l'intelligible, ou le monde céleste, comme il était vraiment. Il ne pouvait que se le représenter dans une image intérieure sensible qu'il appelait un *phantasma*. Puis, il devait penser à Dieu dans l'excès puisque le but était de tendre vers la perfection et non de l'atteindre réellement<sup>31</sup>. Conséquemment, saint Thomas ne voyait aucune contradiction dans le fait de passer par les réalités du monde pour se représenter Dieu par imitation, car il s'agissait de la seule solution possible pour la méditation des chrétiens.

## **B — D'où vient l'image mentale?**

Dans la précédente section, la discussion portait principalement sur le débat théologique concernant l'utilisation des images lors des méditations. La question principale était : est-ce que le croyant pouvait représenter l'inintelligible par des images mentales? Pour les savants du début du Moyen Âge, la réponse était négative ce qui interdisait presque du même coup l'acte d'imagination puisque la méditation devait être effectuée seulement par la lecture et l'écoute des Saintes Écritures. Cependant, il a aussi été vu dans la précédente section qu'un changement s'est effectué après le XI<sup>e</sup> siècle permettant l'utilisation de l'image mentale dans les méditations. Cela a amené les savants des derniers siècles médiévaux à se questionner sur une autre problématique qui était de savoir si, comme l'écrit Boulnois, « l'ordre des images est l'ordre du monde »<sup>32</sup>. En effet, vu que l'image est acceptée maintenant par l'élite, il était maintenant venu le temps de trouver une solution afin de réconcilier l'intelligible et l'inintelligible ainsi que de se demander d'où venaient les images mentales. En fait, Bonaventure a modifié quelque peu les théories de saint Augustin dans le *In libros Sententiarum* afin d'effectuer cette réconciliation. Il reprend les concepts de ce dernier d'*imago*, d'*aequalitas* et de *similitudo*. Toutefois, il remplace le concept d'égalité par celui de la trace, car la reproduction fidèle et égale à l'original n'était pas possible lors de la création de duplicatas. En fait, la copie ne possédait qu'une trace du modèle d'origine. Dans le même ordre d'idée, l'humain constituait la trace du Créateur pour Bonaventure<sup>33</sup>. Ce dernier, au lieu d'écrire au sujet d'une certaine dissemblance de ces trois concepts comme l'avait

---

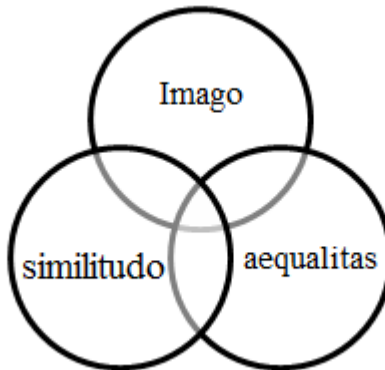
<sup>31</sup> Saint Thomas d'Aquin. *Somme théologique* I, 85, 7 ad 3.

<sup>32</sup> Olivier Boulnois. *Au-delà de l'image; Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Éditions du Seuil, 2008. p.263.

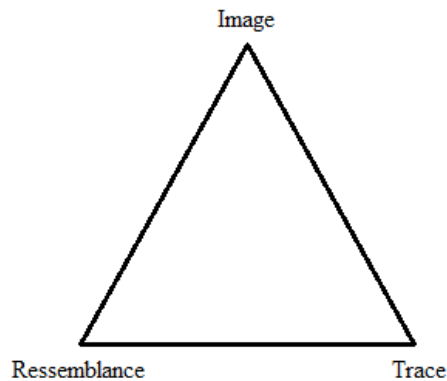
<sup>33</sup> *Ibid.*, p.264.



établi Augustin, expliquait qu'ils maintenaient plutôt une relation entre eux. Pour Augustin, ses trois concepts pouvaient être perçus comme la prochaine image :



Cependant, il ne faut pas oublier que la *similitudo* n'implique pas toujours une *imago* et une *aequalitas*. Au milieu de ces trois cercles se trouve seulement Jésus Christ puisqu'il était le seul à incorporer les trois concepts d'Augustin. Par contre, pour Bonaventure, les liens entre ses concepts ressemblaient plutôt à un triangle avec tous les types d'illustrations ou de reproductions à l'intérieur :



L'image<sup>34</sup> entretenait donc une relation à la fois avec la trace et la ressemblance<sup>35</sup> et réciproquement<sup>36</sup>. Ainsi, selon Boulnois à propos de saint Thomas, « Toute créature représente son auteur par mode de trace, mais les créatures rationnelles la représentent par mode d'image, car elles lui ressemblent par la forme de l'intellectualité et de la volonté »<sup>37</sup>. Donc, l'humain,

---

<sup>34</sup> L'*imago*.

<sup>35</sup> La *similitudo*.

<sup>36</sup> Olivier Boulnois. *Au-delà de l'image; Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Éditions du Seuil, 2008. p.263.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.265.

l'intelligible, possède en lui une trace du Divin, l'inintelligible. À travers cela, l'acte d'imagination est possible pour accéder au plus haut degré d'une expérience spirituelle puisque Dieu se trouve à l'intérieur de chacun des croyants. Néanmoins, il serait important de se demander qu'elle est cette trace. Pour saint Thomas d'Aquin, il ne fait aucun doute qu'il s'agit de l'intellect<sup>38</sup>. D'ailleurs, Boulnois ajoute sur ce point en citant Guillaume d'Auxerre : « L'intellect est l'image de Dieu, qui a une ressemblance avec toute chose et, pour cette raison, l'intellect est l'image de toute chose »<sup>39</sup>. Ainsi, d'où vient l'image mentale? Elle provient de notre intellect qui découle du Divin sans être son égal.

Ceci amène le prochain sujet de cette section qui porte sur les concepts de formation des images par l'intellect humain selon Thomas d'Aquin : les *species* et les *phantasmata*. En résumé, toute image est créée à partir des *phantasmata*, mais leur compréhension est effectuée avec les *species*. Celles-ci permettaient aux images créées mentalement avec une aide visuelle d'être conforme à la réalité. Le *species* possède deux formes selon saint Thomas : celle définissant une nature ou celle permettant la connaissance.<sup>40</sup> Ainsi, à cause de ces deux formes, « L'espèce intelligible garantit que l'image formée dans la pensée correspond bien à la forme spécifique de l'objet »<sup>41</sup>. Pour l'instant, saint Thomas rejoint les théories de Bonaventure, mais il cherche plutôt à expliquer le rôle de l'image mentale qui est pour lui « l'intentionnalité de la connaissance »<sup>42</sup>. L'importance du mot « intentionnalité » est capitale dans cette citation. En fait, pour lui, une personne doit tendre vers la perfection lorsque celle-ci crée une image mentale. Ce sujet a été rapidement abordé dans la première section de ce travail et il serait important d'ajouter quelques éléments. Pour saint Thomas, on retrouve trois niveaux de perfection : le moins parfait comme la statue de pierre représentant un humain quelconque, l'un peu plus parfait comme le fils à l'image de son père et la plus parfaite comme le Fils à l'image du Père. L'humain est aisément capable d'effectuer la création des deux premiers degrés par les *species*. Le problème survient avec le troisième degré de perfection, celui de l'image parfaite. C'est ici qu'entre en ligne de compte l'effort de tendre vers la perfection. Même dans le cas des deux autres degrés, l'homme tend à vouloir créer des répliques parfaites d'un autre humain ou d'un objet quelconque. Justement,

---

<sup>38</sup> Olivier Boulnois. *Au-delà de l'image; Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Éditions du Seuil, 2008. p.265.

<sup>39</sup> Guillaume d'Auxerre. *Summa aurea* I, VI, 2 (I,83).

<sup>40</sup> Boulnois, *op.cit.*, p.268.

<sup>41</sup> *Idem*

<sup>42</sup> *Idem*

Boulnois écrit : « Tendre vers la perfection, c'est suivre un dynamisme naturel et finalisé, c'est chercher à combler une distance infinie »<sup>43</sup>. À travers la recherche de l'infini, un retour vers soi s'accomplit avec les *phantasmata* comme l'explique saint Thomas.

Le concept de *species* à lui seul ne montre toutefois pas comment un croyant pouvait imaginer quelque chose provenant du néant pendant ses méditations. Celui-ci sert principalement à la reproduction fidèle et à la compréhension des images visuelles et il est surtout utile aux deux premiers degrés de perfection alors que le *phantasma* est nécessaire pour les trois. Cette dernière notion est primordiale dans les théories de saint Thomas puisque toute image découle de celle-ci, même celle qui provient du néant. En effet, il écrit également sur ce point : « l'orientation de l'intellect vers les objets passe par le phantasme »<sup>44</sup>. Donc, la création d'images passe par l'utilisation de l'intellect et celui-ci est la trace du Divin chez l'humain. Donc, l'image provient d'un acte d'imagination produit par l'intellect humain mais, aussi, des autres puissances<sup>45</sup>. À travers le *phantasma*, les gens prennent à l'intérieur d'eux ce qu'ils ont besoin de l'infini pour comprendre le fini de la réalité et pour tenter de concevoir l'infini.

Maintenant que le concept de *phantasma* est établi, il serait judicieux de revenir à celui portant sur les *species* qui possède une grande importance pour ce mémoire. En effet, le croyant utilisait les *phantasmata* pour imaginer toutes choses mais, dans la plupart des cas, il utilisait les *species* pour s'aider. En gros, il usait des images visuelles pour créer des images mentales fidèles aux originaux. Jérôme Baschet confirme justement cet argument selon lequel l'image matérielle appelle toujours l'image mentale<sup>46</sup>. Il est très important de discuter de cet aspect puisque les livres d'Heures sont un parfait exemple d'utilisation d'illustrations afin de créer des images mentales. Avec l'aide de ce type de manuscrit, le croyant se formait des images personnalisées lors de ses méditations à l'aide des *phantasmata* et des *species*. Il faut aussi rappeler que l'écriture est également une image en soi et qu'elle aussi apportait des images mentales<sup>47</sup>. Il ne faut pas de ce fait sous-estimer les liens entre image et texte. Le choix de ce lien était rarement anodin puisque l'image montrait souvent plus en détail un moment précis présent dans le texte

---

<sup>43</sup> Olivier Boulnois. *Au-delà de l'image; Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Éditions du Seuil, 2008. p.273.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.275

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.274.

<sup>46</sup> Jérôme Baschet. *L'iconographie médiévale*. Paris, Seuil, 2008. p.162.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.163.

alors que celui-ci établissait de façon plus précise le contexte de l'image<sup>48</sup>. Parfois, l'enluminure était construite de manière à effectuer la narration du texte, mais cela sera discuté dans la prochaine section portant sur la construction des enluminures médiévales. En fait, toute aide visuelle, peu importe la source, était utile à la création d'images. Hamburger donne justement des exemples de cas intéressants dans son article nommé « The Visual and The Visionary » où il discute qu'il est possible de retrouver la trace de l'aide visuelle que les mystiques rhénans du XIII<sup>e</sup> siècle ont utilisée dans leurs discours et leurs écrits au sujet de leurs visions<sup>49</sup>. En fait, si on reprend la nomenclature de saint Thomas, les mystiques utilisaient les *species* pour créer des visions, intentionnelles ou non, mais ils les modifiaient à travers les *phantasmata*. Par la panoplie d'exemples fournie, Hamburger démontre que l'image était l'un des meilleurs stimuli à la dévotion<sup>50</sup>. Comme premier exemple, il utilise la biographie d'une mystique saxonne nommée Gertrude d'Helfta. Lors d'une vision, la Vierge Marie lui apparaît : « Apparuit quoque immaculatus uterus Virginis gloriosae ad instar purissimae crystalli perspicuus, per quam omnia viscera ejus divinitate medullitus pertransita et repleta refulgebant, velut aurum diversi coloris serico convolutum elucere solet per crystallum »<sup>51</sup>. Il est clair pour cet historien que la description de la Vierge par Gertrude provient de la représentation de la *Maria Gravida* malgré quelques différences<sup>52</sup>. Hamburger ajoute également sur ce point :

The recurrence of the suckling imagery that appeared in Gertrude's vision of Mary, as well as of other stereotyped motifs, immediately informs us that we are dealing here with a common stock of images, rooted in Scripture and the liturgy, assimilated to experience through prolonged meditation and recitation and available to artists and mystics alike<sup>53</sup>.

Pour de multiples autres exemples, il suffit de lire l'article de Hamburger<sup>54</sup>. Un autre historien, Sixten Ringbom, professeur d'histoire et de la théorie de l'art à l'Åbo Akademi en Finlande, confirme également les théories de Hamburger en écrivant que : « Les visions que connurent des

---

<sup>48</sup> Voir Hye-Min Lee et Maud Pérez-Simon. « Relations texte/image » dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (dirs.). *Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout, Brepols, 2015, p.293-294.

<sup>49</sup> Jeffrey F. Hamburger. « The Visual and the Visionary: The Changing Role of the Image in Late Medieval Monastic Devotions », *Viator*, 20 (1989), p.167.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.168.

<sup>52</sup> *Idem*

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.168-169.

<sup>54</sup> Voir *Ibid.*, p.166-182.

nonnes du haut Rhin étaient également inspirées et déterminées de manière significative par des représentations figurées »<sup>55</sup>.

Ainsi, d'où viennent les images mentales? Elles proviennent de deux sources principales. Premièrement, elles découlent d'un acte d'imagination à travers la formation d'images intérieures inspirées par l'intellect, trace du Divin en l'humain, ce que saint Thomas nomme les *phantasmata*. Il s'agit d'ailleurs du principe de base de toute méditation. L'autre source est celle de la compréhension des supports visuels et de leur fidèle reconstitution mentale, les *species* selon saint Thomas. Ceux-ci influencent très certainement la pensée humaine. Toute image mentale est souvent inspirée par quelque chose qui a été vu auparavant. Ces deux sources soutiennent le croyant lors de ses méditations. Ainsi, lorsqu'il utilisait un livre d'Heures, il pouvait former des images mentales ou avoir des visions inspirées par le Divin en utilisant l'enluminure et le texte comme aide visuelle dans ses séances méditatives. Maintenant, il serait judicieux de se demander comment les images médiévales étaient construites afin de maximiser cette aide à la méditation et comment le croyant les percevait.

### **C — Construction et compréhension de l'image**

Le manuscrit médiéval forme un tout. Chaque élément dans sa construction, la bordure, l'image, le texte, etc., est utilisé afin d'aider et de guider le lecteur vers un but précis. Si on prend exemple sur les livres d'Heures, tous ces éléments combinés permettaient aux croyants de méditer. Dans cette section, il sera justement discuté des types de relations existant entre tous les éléments qui constituent la page d'un manuscrit médiéval.

Une des premières choses qui saute aux yeux d'un lecteur est sans aucun doute l'ornementation. La couleur, la végétation, les humains, les animaux ou les figures géométriques sont les principaux éléments utilisés lorsque l'enlumineur désirait enjoliver un manuscrit. Même si le texte et les personnages sont importants, c'est la parure qui est remarqué en premier lieu. Il est donc d'un grand intérêt d'établir le rôle principal de l'esthétique des manuscrits avant de commencer à discuter des relations entre le décor, l'image et le texte. Donc, à quoi servent les motifs dans un manuscrit? Jean-Claude Bonne, dans un chapitre se nommant « Ornementation et

---

<sup>55</sup> Sixten Ringbom. *Les images de dévotions, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*. Traduction française par Alix Girod. Paris, Gérard Monfort, 1995. p.16.

représentation » du livre *Les images dans l'Occident médiéval*, apporte quelques réponses<sup>56</sup>. En effet, il écrit que la décoration « sert avant tout à honorer, en la mettant plastiquement ou chromatiquement en valeur, l'objet ou la figure qu'elle décore (texte sacré, reliquaie, représentation divine...) »<sup>57</sup>. Aussi, cette importance qui est donnée aux éléments esthétiques d'une image est utilisée généralement pour différencier l'objet d'un autre et afin de capter l'attention du lecteur sur un point précis. De ce fait, une hiérarchie des figures présentes dans une enluminure est mise en place et, ainsi, elle guide le lecteur qui regarde l'image. La parure possède donc une fonction didactique et permet l'« articulation décorative entre le domaine de l'image et celui de l'objet fonctionnel qui la porte »<sup>58</sup>. En résumé, il ne faut pas sous-estimer la participation de l'ornemental dans une image puisqu'elle contribue activement à la compréhension de celle-ci en guidant les yeux du lecteur. Des exemples seront donnés dans la section sur l'analyse des couleurs du livre d'Heures du maître de Jean d'Albret<sup>59</sup>.

Un autre élément dans la construction d'une enluminure permettant une meilleure compréhension de l'image est les rapports bordure/centre, haut/bas et droite/gauche. Didier Méhu et, dans une moindre mesure, Jérôme Baschet discutent justement de ces relations<sup>60</sup>. En fait, comme pour l'ornementation, ils guident le lecteur. Tout d'abord, le rapport bordure/centre est probablement le plus difficile à percevoir. Parfois, les deux sont clairement associés par un dialogue positif des motifs et elles se complètent. D'autre fois, ces deux éléments sont opposés puisque, par exemple, la bordure contient des figures maléfiques. Didier Méhu affirme que la présence de monstruosité en périphérie de l'image « renforce la sacralité du centre »<sup>61</sup>. Ainsi, les possibilités sont infinies dans ce type de filiation. Haut/bas entretient également les mêmes complémentarités et oppositions que bordure/centre. L'exemple parfait d'opposition absolue est évidemment le haut, représentant le Bien et le Paradis, contre le bas, correspondant au Mal et à l'enfer. Pour ce qui est de l'opposition relative, les éléments présents dans le haut de l'enluminure peuvent souvent exprimer l'idée qu'ils sont tout simplement meilleurs ou plus importants que

---

<sup>56</sup> Voir Jean-Claude Bonne. « Ornementation et représentation » dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (dirs.). *Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout, Brepols, 2015, p.199-204.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.199.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.203.

<sup>59</sup> Voir plus bas, p.67-71.

<sup>60</sup> Voir respectivement Didier Méhu. « Les rapports dans l'image » dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (dirs.). *Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout, Brepols, 2015, p.276-280 et Jérôme Baschet. *L'iconographie médiévale*. Paris, Seuil, 2008. p.166-172.

<sup>61</sup> Didier Méhu. « Les rapports dans l'image » dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (dirs.). *Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout, Brepols, 2015, p.276.

ceux présents dans le bas sans qu'il y ait une connotation négative ou une apparente contradiction avec le haut. Il peut être aussi question de continuité puisque le haut peut commencer une narration dans l'image qui se termine avec le bas ou d'homologie entre deux scènes qui se ressemblent avec le haut comme principal modèle. Il existe également le rapport droite/gauche, sans oublier d'incorporer le rôle de l'axe médian de l'image, qui partage les mêmes éléments que les autres rapports. Il est souvent remarqué que l'opposition, absolue ou relative, entre la droite et la gauche est plus présente que les autres. Généralement, la figure prédominante était placée dans le centre de ce rapport. À la droite de celle-ci, on retrouve souvent le deuxième personnage ou objet en importance. Si l'axe central est vide, le personnage le plus significatif est souvent placé à la droite par rapport à notre vision. Il existe donc une hiérarchie de positionnement. Le centre prévaut sur la droite alors que ce dernier supplante la gauche. Dans le thème iconographique du Jugement dernier, le Christ est généralement positionné au centre alors que les élus, survivants de l'Apocalypse, sont à sa droite et les damnés sont à sa gauche<sup>62</sup>. Méhu tente d'expliquer ce comportement lorsqu'il écrit :

La polarité positive associée à la droite au détriment de la gauche est une construction culturelle qui n'est pas propre à l'Occident médiéval, mais qui s'est alors inscrite profondément dans les rapports sociaux. Dès l'époque carolingienne, les liturgistes recommandèrent la disposition des hommes à droite et des femmes à gauche dans l'édifice ecclésial, en vertu de l'adéquation entre les hommes et le côté de l'esprit, les femmes et le côté de la chair<sup>63</sup>.

Finalement, les rapports d'échelle ou face/profil ont également des connotations cachées dignes d'être étudiées<sup>64</sup>. Expliquer les différences d'échelle est un travail simple à faire. Un personnage ou un objet plus grand qu'un autre ou en avant-plan dans une enluminure est toujours plus important que ceux plus petits ou éloignés puisque l'attention du lecteur est captée en premier par lui. Pour la frontalité d'une figure, elle impose le respect et l'autorité de celui-ci alors que « le profil strict insiste sur la dépendance du personnage à l'égard de l'action qu'il effectue »<sup>65</sup>. Donc, il peut être affirmé qu'un personnage frontal prévaut sur une figure mise de profil. Deux frontaux sont mis en complémentarité alors que deux profils sont clairement opposés. Méhu rappelle par contre que la plupart des personnages sont souvent installés dans l'image dans une position de

---

<sup>62</sup> Didier Méhu. « Les rapports dans l'image » dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (dirs.). *Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout, Brepols, 2015, p.277.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.276-277.

<sup>64</sup> Voir *Ibid.*, p.278.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.278.

trois quarts et que celle-ci dénote une action ou une interaction qui n'est pas positive ou négative. Cela rend l'étude des positionnements de face et de profil intéressante puisqu'ils sont beaucoup plus rares. Évidemment, il est question dans le présent paragraphe de généralités et les variations peuvent être infinies, mais il est certain que le positionnement d'un personnage dans une image est d'une importance capitale dans la compréhension de celle-ci. Certains de ces rapports seront mis en évidence dans l'analyse des images du livre d'Heures du maître de Jean d'Albret.

Un autre aspect dont il est possible de faire l'étude est l'utilisation de l'espace. Les principales explications à ce sujet sont données par Oleg Voskoboinikov<sup>66</sup>. Il utilise les termes « lieu, plan et épaisseur » afin d'expliquer l'espace de l'image médiévale. Pour le premier terme, il explique que les enluminures sont des conjonctions de lieux. Ainsi, il est important lors d'une analyse iconographique de se demander dans quels lieux se trouvent les figures en présence. Aussi, il ajoute que les images sont des va-et-vient entre le réel et l'irréel ce qui forme différents plans d'existence dans la même image. Il donne l'exemple d'un livre qui fut donné à l'empereur Otton et dédié par le donateur, un certain Liuthar<sup>67</sup>. Pour la présentation complète des deux images, il suffit de lire Voskoboinikov<sup>68</sup>. Ce dernier conclut que plusieurs plans sont présents dans celles-ci. En effet, les différents pouvoirs politiques, impériaux et locaux, les évangélistes, les Saintes Écritures, la Terre et le Divin sont tous des plans qui présentent la hiérarchie de l'existence à l'époque médiévale<sup>69</sup>. Et, tout cela crée une certaine épaisseur dans une image qui ne cache en aucune façon la matérialité du support. En effet, l'image médiévale ne créait pas d'illusion afin de cacher la planéité de l'objet sur lequel il se trouvait<sup>70</sup>. En résumé, les artistes trouvaient d'autres moyens pour utiliser l'espace d'une enluminure au maximum en jouant sur les lieux, les plans et l'épaisseur de celle-ci.

Afin de terminer cette section, il serait judicieux d'ajouter que les précédentes explications tenaient compte des interactions dans une seule image. Celles-ci guident la compréhension du lecteur de différentes façons en utilisant des rapports de complémentarité, d'opposition, d'homogénéité, etc. Elles établissent des hiérarchies ou des narrations qui

---

<sup>66</sup> Oleg Voskoboinikov. « Lieux, plans et épaisseur » dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (dirs.). *Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout, Brepols, 2015, p.239-244.

<sup>67</sup> Voir les deux images dans l'annexe à la fin de ce document, p.62-63.

<sup>68</sup> Voskoboinikov, *op.cit.*, p.244-251.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.249.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.240.



permettent aux lecteurs de lire l'image médiévale. Par contre, il ne faut pas oublier que les images ont également des interactions avec toutes les autres images présentes dans un même manuscrit. Il ne faut donc pas oublier de faire des références à toutes les enluminures lors de l'analyse de celles-ci.

## **D — Couleur**

### *a) Même débat que celui de l'image?*

Maintenant, la discussion se concentrera sur un débat semblable à celui de l'iconographie. De nombreux théologiens se sont disputés quant à savoir si on pouvait avoir recours à l'image dans la méditation. Mais, est-ce que la même chose s'est produite au sujet de l'utilisation des couleurs? Certains érudits se sont penchés sur la question suivante : peut-on utiliser la couleur dans l'art, dans l'architecture, dans les enluminures ou même sur les vêtements?

La recherche pour trouver une réponse n'est pas bien longue. En réalité, on ne retrouve pas un débat sur l'usage des couleurs avec la même envergure que celle des images<sup>71</sup>. L'emploi des couleurs a toujours été accepté pourvu que l'image soit elle-même admise. Les discussions à ce sujet débutent au XIIe siècle surtout avec la dispute entre les Clunisiens et les Cisterciens<sup>72</sup>. Ce n'est qu'au XVI<sup>e</sup> siècle avec les premières contestations religieuses des réformes protestantes que le débat sur la nécessité des couleurs devient plus important. En effet, différents théologiens protestants tels que Luther, Calvin, Melancton ou Zwingli ont demandé la disparition de cette « théâtralité des couleurs » dans le culte chrétien<sup>73</sup>. Les images du XV<sup>e</sup> siècle sont envahies par la couleur alors que celles du XVI<sup>e</sup> siècle sont en noir, gris ou blanc.

Comme l'explique Pastoureau, peu de savants médiévaux se sont donc intéressés à ce sujet. Il écrit sur ce point :

Le XIII<sup>e</sup> siècle, par exemple, qui est le grand siècle médiéval de l'optique, celui qui a inventé les lunettes, qui a expérimenté de nombreuses lentilles, qui s'est intéressé aux aveugles, qui a

---

<sup>71</sup> Voir Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.139-143.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.153-156.

<sup>73</sup> Voir *Ibid.*, p.139-143.

définitivement fait du Christ un Dieu de lumière, semble avoir été peu curieux de mieux connaître la nature et la vision des couleurs<sup>74</sup>.

Le seul thème qui attiré l'attention est celui de l'arc-en-ciel<sup>75</sup>. Dans la seconde moitié du Moyen Âge, la redécouverte des écrits de l'Antiquité tels qu'Aristote dans ses *Météorologiques* ou la découverte des écrits arabes permettent de faire certaines trouvailles intéressantes en la matière. Les écrits sur l'optique d'al-Hazan sont justement très utiles quand on étudie cette question. L'étude de ce phénomène lumineux se fait ainsi sous toutes ces formes. Comme l'explique Pastoureau, les savants médiévaux désiraient tout connaître en la matière et prouver que leurs affirmations étaient véridiques. Courbure de l'arc, positionnement par rapport au Soleil, nature des nuages ou phénomène de réflexion et de réfraction des rayons lumineux sont tous des aspects maintenant analysés lorsqu'il est question de l'arc-en-ciel. Plusieurs érudits, surtout au XIII<sup>e</sup> siècle, ont réfléchi sur le sujet et chacun possède des réponses différentes aux mêmes questions. On retrouve Robert Grosseteste, John Peckham, Roger Bacon, Thierry de Freiberg et Witelo. Une des principales préoccupations de ces savants fut de déterminer le nombre de couleurs présent dans l'arc-en-ciel et l'ordre dans lequel elles étaient positionnées. Mais, comme l'explique Pastoureau, « aucun ne met en avant une séquence ou un fragment de séquence qui pourrait avoir un rapport quelconque avec le spectre, c'est-à-dire avec notre arc-en-ciel moderne : c'est trop tôt »<sup>76</sup>. Dans ce travail, la discussion ne porte pas sur la physique de la lumière et des couleurs. Ce qu'il est important de se souvenir est que le bilan scientifique sur les couleurs au Moyen Âge était pauvre puisque l'intérêt de mieux comprendre la nature de la lumière était presque inexistant. Par contre, un fait peut être retenu de toutes ces études : la couleur fait partie intégrante de la lumière. Beaucoup de théologiens, mais pas tous, sont justement en accord avec cette dernière affirmation<sup>77</sup>. La plupart de ceux qui ont été nommés dans le précédent chapitre et qui désiraient avoir recours à l'image pour aider les laïcs dans leur vie spirituelle encourageaient l'usage des couleurs. Le modèle par excellence est celui des Clunisiens. Un monastère clunisien était littéralement un temple de la lumière et de la beauté. Cependant, il existait une petite poche de résistance. Pastoureau écrit sur ce point : « À partir du XII<sup>e</sup> siècle, ne sont plus rares ceux qui,

---

<sup>74</sup> Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.139.

<sup>75</sup> Voir *Ibid.*, p.139-140.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.140.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.141.

comme saint Bernard, pensent que la couleur ce n'est pas de lumière, mais de la matière, donc quelque chose de vil, d'inutile, de méprisable qu'il faut rejeter hors du temple chrétien »<sup>78</sup>.

### b) *Perceptions des couleurs à la fin du Moyen Âge*

La couleur était tout de même présente dans tous les aspects de la vie surtout dans l'iconographie. Chaque personnage, qu'il soit biblique, historique ou fictif, s'est chargé d'une ou plusieurs symboliques. Un bon exemple est celui du Christ. Évidemment, il est associé au sacrifice. La couleur n'échappe pas à cela. Chacune d'entre elles signifiait quelque chose. Souvent, l'association d'une symbolique à une couleur était effectuée par un attachement à un personnage en particulier. D'autres fois, c'étaient les difficultés liées à la production d'une couleur en particulier qui fixaient une certaine symbolique à celle-ci. D'où l'importance de discuter de la situation de la symbolique des couleurs au Moyen Âge.

Ce mémoire s'appuiera beaucoup sur les théories de Michel Pastoureau dans ses différents ouvrages<sup>79</sup>. Il ne fait aucun doute que ses affirmations à propos du noir et du blanc, faisant partie des couleurs les plus populaires au Moyen Âge, sont véridiques en se basant sur les lettres écrites par Pierre le Vénérable et Bernard de Clairvaux se disputant à propos de l'habit de leur ordre respectif. La base de leur signification est toute simple : la première couleur est celle des ténèbres et la seconde est celle de la lumière. Le noir est aussi la couleur de l'humilité et de la pénitence, des qualités étant attachées à la vie monastique. D'ailleurs, les moines portèrent principalement cette couleur pendant des siècles. Dans le cas du rouge, qui est probablement le mieux traité, Pastoureau explique que c'est la couleur du sang et du Christ. L'article de Patrizia Carmassi « Purpurism in martyrio : Die Farbe des Blutes in mittelalterlichen Handschriften »<sup>80</sup> le confirme d'ailleurs. En suivant la logique de cette historienne, on trouve également qu'il s'agit de la couleur du martyr. Pendant la seconde moitié du Moyen Âge, elle évoque donc « le sang versé par et pour le Christ, la Passion, le martyr, le sacrifice et l'amour divin »<sup>81</sup>. Pour ma part, il est

---

<sup>78</sup> Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.142; Voir plus bas, à propos du vêtement monastique, p.74-75 et p.101.

<sup>79</sup> Voir Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. 487 pages.; *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris, Seuil, 2006. 217 pages. et *Noir : Histoire d'une couleur*. Paris, Seuil, 2008. 271 pages.

<sup>80</sup> Patrizia Carmassi. « Purpurism in martyrio : Die Farbe des Blutes in mittelalterlichen Handschriften » dans Ingrid Bennewitz et Andrea Schindler. *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Tome 1. Berlin, Akademie Verlag, 2011. p.251-273.

<sup>81</sup> Michel Pastoureau. *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2006. p.35.

important d'ajouter à toutes ces significations celles de la force et du courage étant également des qualités attachées aux martyrs chrétiens. Il en est question par exemple dans les écrits d'Innocent III sur les couleurs liturgiques puisque le rouge fut utilisé lors des fêtes des saints et des martyrs. Mais, comme pour chaque couleur, il existe un bon et mauvais sens pour chacune d'entre elles. Dans le cas du rouge, elle est également associée à la couleur du péché, car elle est très proche de la couleur du feu, donc de l'enfer<sup>82</sup>. On retrouve d'ailleurs cette signification dans une des images étudiées pour ce travail<sup>83</sup>. Pour le vert, l'utilisation de cette couleur fut contestée à cause de la complexité à concevoir celle-ci en teinture. D'où le fait qu'elle est associée à la chance et à la folie puisqu'il faut être soit chanceux ou fou pour la produire<sup>84</sup>. Par contre, l'aspect positif du vert sera traité plus en profondeur puisqu'il est lié à la vie et à la jeunesse. Il possède également une filiation évidente avec la végétation. Ces aspects seront étudiés en analysant la miniature des rois mages<sup>85</sup>. Pour ce qui est du bleu, foncé ou clair, Pastoureau écrit qu'il s'agit d'une couleur associée au deuil puisqu'elle est très proche du noir. D'ailleurs, les contemporains les interchangeaient souvent. Il s'agit d'un noir plus clair pour être plus précis. Pastoureau dit même que le bleu est devenu un nouveau contraire, avec le noir et blanc, au rouge. Il y aura une démonstration plus tard visant à prouver que le rouge peut être également complémentaire au bleu à travers l'analyse de la miniature de la Vierge Marie et du Christ. Cette couleur fut popularisée principalement par l'énorme engouement de la part des chrétiens envers la Vierge Marie souvent habillée de bleu clair pendant la seconde moitié du Moyen Âge. Mais, il y a tellement plus à dire à propos du bleu. Par exemple, dans l'article d'Heather Pulliam « Color »<sup>86</sup>, elle explique que le bleu est représentatif des Évangiles après avoir étudié des représentations des évangélistes dans les *Évangiles de Lindisfarne*. Pour le jaune, il est assez clair qu'il est lié, positivement et négativement, à l'or selon Pastoureau. Du côté positif, il représente la lumière et la majesté divine. Du côté négatif, il est lié à l'avarice. Alors, tout dépendamment de l'acceptation ou non de la richesse de l'Église, les gens au Moyen Âge penchaient pour l'une ou pour l'autre symbolique. Il symbolise également, avec l'orange, les feux de l'enfer. Les gens évitaient donc de le porter, car il est également trop voyant et on le laisse généralement, avec le

---

<sup>82</sup> Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.228.

<sup>83</sup> Voir plus bas la section du roi David, p.94-95.

<sup>84</sup> Pastoureau, *op.cit.*, p.206-207.

<sup>85</sup> Voir plus la section sur le vert des Rois mages, p.86-88.

<sup>86</sup> Heather Pulliam. « Color ». *Studies in iconography*, 33 (2012), p.3-14.

vert, au fou. Toutefois, les enlumineurs ne s'empêchaient pas d'utiliser l'or et le jaune dans la plupart des manuscrits de l'époque. Ce n'est que cet aspect de la couleur jaune qui sera analysé dans le cadre de ce mémoire, car la symbolique négative de celle-ci n'est pas présente dans le livre d'Heures du maître de Jean d'Albret.

## **E — Livres d'Heures**

### *a) Contexte de création et de développement*

Il ne fait aucun doute que l'iconographie s'est beaucoup développée entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle. Elle a évolué dans l'optique d'aider les croyants dans leur vie spirituelle. D'ailleurs, les pratiques personnelles étaient de plus en plus courantes à ce moment également. Francis Rapp observe justement que celles-ci devaient être plus régulièrement utilisées que les pratiques proposées par l'Église<sup>87</sup>. Ainsi, les prières personnelles destinées aux saints étaient plus importantes aux yeux des croyants que la confession au prêtre par exemple. Cependant, ces habitudes individuelles étaient généralement effectuées à partir des normes prescrites par l'élite dirigeante de la chrétienté. Plusieurs innovations ont été effectuées en ce sens pour que le croyant possède un rapport plus étroit avec la religion. Par exemple, le format des livres de prières, comprenant habituellement des images comme dans les livres d'Heures, a énormément changé comme le dit Paul Saenger pour créer une plus grande intimité et un rapprochement avec des prières dévotionnelles. En réalité, il affirme : « À la fin du Moyen Âge, l'idéal d'un livre de prières de petit format, toujours à portée de main et inséparable du lecteur, remplace celui du grand livre de prières utilisé auparavant, à la fois pour les prières publiques et privées »<sup>88</sup>. Le livre d'Heures, un petit livre de prières transportables, fut justement une de ces innovations. Il s'agit de la raison principale pour laquelle le choix de source pour ce mémoire a été effectué en ce sens. Le livre d'Heures est un des éléments culturels de l'affirmation de la piété. Il est effectivement plus aisé d'étudier la culture religieuse et iconographique de la fin du Moyen Âge à l'aide de ce type de source.

Il a été beaucoup question dans le chapitre sur l'iconographie du fait que l'Église désirait mieux éduquer les croyants et les aider à avoir une vie spirituelle presque équivalente à celle des

---

<sup>87</sup> Francis Rapp. « Religious belief and practice », dans Christopher Allmand (éd.). *The New Cambridge Medieval History*, vol. VII, 1415-1500. Cambridge, Cambridge University Press, 1998. p.216.

<sup>88</sup> Paul Saenger. « Prier de bouche et prier de cœur. Les livres d'heures du manuscrit à l'imprimé » dans Roger Chartier. *Les usages de l'imprimé*. Paris, Fayard, 1987. p.212.

clercs. Elle a tellement bien réussi que « the late medieval Church measured its success not how far it could prevent people interiorizing their religion, but how far it actually succeeded in helping them to do just that »<sup>89</sup>. La dévotion au quotidien n'a jamais été aussi présente et les gens firent de plus en plus preuve d'inventivité pour prier et méditer à la maison : demandes aux statues des saints, lecture de livres de prières et méditation devant les images saintes; telles furent certaines méthodes employées par les croyants à la fin du Moyen Âge pour vivre leur spiritualité. C'est dans ce contexte que les livres d'Heures virent le jour. André Vauchez résume bien la situation lorsqu'il écrit : « Bloqués sur le plan ecclésiologique dans une situation d'infériorité structurelle, les laïcs compensèrent ce handicap par un surcroît d'inventivité qui se traduisit, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, par une floraison d'initiatives qui leur permirent de retrouver au niveau de la spiritualité vécue ce qu'ils avaient perdu en pouvoir et en liberté d'expression au sein de l'Église »<sup>90</sup>. Le livre d'Heures fut justement une de ces innovations. Dans leur désir de vivre une spiritualité équivalente à celle des membres du clergé, les croyants ont développé ce type de document dont la popularité a sans cesse augmenté par la suite.

Apparu au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, il devient un véritable best-seller surtout aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. « From mid-thirteenth to the mid-sixteenth century, more Book of Hours were commissioned and produced, bought and sold, bequeathed and inherited, printed and reprinted than any other text, including the Bible »<sup>91</sup>. Mais, qu'est-ce qu'un livre d'Heures? C'est Victor Leroquais qui nous apporte la réponse lorsqu'il écrit à propos du bréviaire. En effet, la plupart des éléments se trouvant dans le livre d'Heures sont empruntés à ce type de document qui contient l'office divin<sup>92</sup>. Par contre, le bréviaire ne pouvait pas être employé dans le cadre d'un acte de dévotion privé. C'était tout de même un énorme livre dont l'utilisation s'effectuait principalement dans les cérémonies officielles et publiques. Ainsi, puisque le transport d'un bréviaire était très malaisé, une série de personnes, sur le long terme, a décidé de miniaturiser ce dernier permettant ainsi une meilleure portabilité du document. Toutefois, peu de croyants, aux

---

<sup>89</sup> Eamon Duffy. « Elite and Popular Religion, The Book of Hours and Lay Piety in the Later Middle Ages ». *Studies in Church History*. 42 (2006). p.152.

<sup>90</sup> André Vauchez. « Les laïcs au Moyen-Âge entre ecclésiologie et histoire ». In *Portail Cairn.info [En ligne]*. <http://www.cairn.info/revue-etudes-2005-1-page-55.htm> (Page consultée le 12 septembre 2014).

<sup>91</sup> Roger S. Wieck. « The Book of Hours » dans Thomas J. Heffernan et Ann Matter, éd. *The Liturgy of the Medieval Church*. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2001. p.473.

<sup>92</sup> Victor Leroquais. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*. Maçon, Protat frères, 1927. p.V-VI.

XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, pouvaient s'acheter un livre d'Heures et il n'était pas commandé nécessairement pour les raisons évoquées à l'instant.

Toutefois, les choses ont changé au XV<sup>e</sup> siècle. Les pratiques religieuses publiques ont laissé leur place en grande partie à celles vécues en privé. Il s'agit de la caractéristique principale du mouvement qui se nomme la *devotio moderna* qui débuta au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>93</sup> et qui a eu une grande influence sur les futurs réformateurs protestants du XVI<sup>e</sup> siècle. Pendant le XV<sup>e</sup> siècle, ce mouvement a gagné en popularité dans les systèmes éducatifs et religieux ce qui a certainement créé un moment propice à une meilleure diffusion du livre d'Heures. De ce fait, la population fut très certainement touchée par cette renaissance chrétienne et, avec la propagation des idées de celle-ci, le laïc décidait de prendre en main son propre salut. Cette *devotio moderna* est apparue à moment opportun selon Albert Hyma, auteur du livre *The Christian Renaissance*. Il est important de spécifier que l'œuvre de cet historien date de 1924 et qu'elle est utilisée ici à des fins de synthèse seulement. Catherine Vincent discute également de l'éclosion de ce mouvement<sup>94</sup>. Au XV<sup>e</sup> siècle, la chrétienté avait grandement besoin d'un renouveau. Alors que les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles avaient connu des réformes monastiques dirigées par de grandes figures religieuses telles que saint Bernard de Clairvaux et saint François d'Assise, le XIV<sup>e</sup> siècle n'avait pas connu réellement de tels changements religieux. Ce ne fut pas le cas du siècle suivant<sup>95</sup>.

La *devotio moderna* a débuté avec un homme provenant de la région d'Yssel, Gérard Groote, qui a fondé la confrérie des Sœurs de la vie commune et, ensuite, a influencé celle des Frères de la vie commune<sup>96</sup>. Sa première idée était simple. Il utilisait sa maison afin d'inviter des gens à y vivre religieusement. Le 21 septembre 1374, il céda sa maison à des femmes qui sont devenues les premières Sœurs de la vie commune. Quelques années plus tard, il établissait la constitution de base pour celles-ci<sup>97</sup>. En fait, les membres pouvaient quitter la confrérie à n'importe quel moment s'ils le désiraient. Par contre, il était interdit d'y revenir par la suite. Les principaux statuts de cette constitution étaient les suivants : il n'était pas question de former un ordre religieux, mais d'héberger plutôt les filles désirant servir Dieu; celles-ci devaient être libres de tous liens conjugaux; elles restaient des laïques; seulement la justice des échevins s'appliquait

---

<sup>93</sup> Catherine Vincent. *Église et société en Occident (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Armand Colin, 2009. p.171.

<sup>94</sup> Voir *Ibid.*, p.170-172.

<sup>95</sup> Voir Albert Hyma. *The Christian Renaissance*. Grand Rapids, The Reformed Press, 1924. p.4-5.

<sup>96</sup> Vincent, *op.cit.*, p.171.

<sup>97</sup> Albert Hyma, *op.cit.*, p.41-42.

à elles et elles ne pouvaient pas porter des habits qui les identifieraient comme des religieuses<sup>98</sup>. Comme le spécifie Paul Verdeyen, un professeur de l'Université d'Anvers, Groote se distinguait des idées religieuses de l'époque, car il désirait pour les filles une vie régulière et non monastique. Il encourageait fortement ceux qui étaient dans la capacité de faire partie d'une confrérie à y entrer, mais que cela n'était pas absolument nécessaire à leur salut. L'individu à lui seul possédait les outils afin d'atteindre le Paradis. Ce fait sera étudié plus en détail dans les prochains paragraphes. Les conceptions de Groote ont commencé à se propager à travers diverses congrégations formées principalement par ses disciples<sup>99</sup>. Ainsi, selon Verdeyen, il est l'instigateur d'un mouvement religieux qui voulait rester laïc<sup>100</sup>. Le développement de ces nouvelles sociétés séculières a créé un environnement produisant une grande quantité d'ouvrages spirituels<sup>101</sup>. Les livres d'Heures en sont un exemple parfait, mais un ouvrage en particulier a également eu beaucoup d'impacts sur l'expansion de la *devotio moderna* : l'*Imitatio Christi*.

Hyma et Vincent analysent justement l'impact de dernier sur la société médiévale. En fait, il s'agit de l'un des livres les plus commentés et traduits du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>102</sup>. L'important est de comprendre que cet ouvrage encourageait le croyant à s'occuper de son propre salut<sup>103</sup>. Rappelons que ceci évoque énormément la pensée de Groote et que cela correspond à la fonction principale du livre d'Heures. Or, il est effectivement écrit dans l'*Imitatio Christi* que l'homme est un pèlerin exilé sur Terre<sup>104</sup>. Il est emprisonné par son corps qui l'empêche de retourner au Paradis et le remplit de vices. Le croyant doit donc purger son cœur de ceux-ci et le remplir de vertus. L'*Imitatio Christi* met beaucoup d'emphasis sur la fragilité de la condition humaine. L'auteur de ce livre écrit qu'il est aisé de succomber aux péchés à cause de son corps et qu'aucun homme n'est exempt de tentations. Cet ouvrage exhortait donc les gens à mieux se connaître afin d'expulser les vices et de conquérir leur soi intérieur<sup>105</sup>. Tout fait ou geste effectué dans le but

---

<sup>98</sup> Paul Verdeyen. «La dévotion moderne : une spiritualité pour les laïques» dans Jean-Marie Cauchies (dir.), *Rencontres de Colmar-Strasbourg (29 septembre au 2 octobre 1988) : « La dévotion moderne dans les pays bourguignons et rhénans des origines à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle »*. Neuchâtel, Centre européen d'études bourguignonnes, 1989. p.6-7.

<sup>99</sup> Pour plus d'informations sur le développement complet de ces sociétés, voir Albert Hyma. *The Christian Renaissance*. Grand Rapids, The Reformed Press, 1924. p.41-157,

<sup>100</sup> Verdeyen, *op.cit.*, p.8.

<sup>101</sup> Catherine Vincent. *Église et société en Occident (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Armand Colin, 2009. p.171.

<sup>102</sup> *Idem*

<sup>103</sup> *Idem*

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.160.



d'améliorer sa condition physique sont jugé sans valeur. L'amélioration de sa condition spirituelle par soi-même à travers l'implantation des vertus telles que l'humilité, l'obédience et la résignation était beaucoup plus valorisée. Hyma écrit au sujet de l'aspect le plus important de l'*Imitatio* : « The reader is taught that only through suffering, by carrying his cross with him every day, in imitation of Christ, can he reach the heavenly country »<sup>106</sup>. Ainsi, le croyant se devait d'éviter les préoccupations temporelles, d'imiter le Christ et de s'occuper de lire les saints écrits en toute dévotion. Avec tous ces efforts, l'homme recevait le plus grand cadeau possible : l'amour de Dieu.

En France, John Standock est un de ceux qui s'est occupé de promouvoir les principaux concepts de la *devotio moderna*<sup>107</sup>. Son humilité, son amour de la pauvreté et ses mortifications ont fait de lui un personnage charismatique aux yeux de certains croyants. D'ailleurs, Charles VIII l'invita au concile de Tours en 1493 pour qu'il présente ses idées. À ce moment, il a conseillé au clergé de s'occuper de sa fonction principale : prendre soin de tous les croyants sans attendre un gain « temporel » en retour. En résumé, il exigeait que les clercs pensent aux autres avant de penser à eux-mêmes ce qui rejoint les concepts de Groote et de l'*Imitatio Christi*. Pour restaurer l'Église de France, les membres du clergé étaient dans l'obligation d'arrêter l'accumulation des gains personnels, d'être mieux instruits quant à l'éducation à donner aux fidèles, de rester vertueux et de prendre soin d'autrui.

Le livre d'Heures a été en vogue pendant le XV<sup>e</sup> siècle puisque les mœurs des croyants ont changé, car un mouvement religieux a effectué une mutation en ce sens. L'essence même de la *devotio moderna*, soit la prise en charge de son propre salut, a commencé à faire son chemin dans les esprits des croyants. Des figures chrétiennes importantes et une partie de la population, fatiguée par une Église jugée non vertueuse, ont énormément aidé. Le livre d'Heures incorporait tout ce que Groote, l'*Imitatio Christi* et Standock demandaient aux croyants. À travers la lecture de ce document, le lecteur faisait acte de contrition personnelle et il expulsait les vices de son cœur afin de le remplir de vertus pour, enfin, recevoir l'amour inconditionnel de Dieu. Avec ce type de lecture, l'homme était maître de son destin.

---

<sup>106</sup> Catherine Vincent. *Église et société en Occident (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Armand Colin, 2009. p.162.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.239.

b) *Comment le livre d'Heures est-il construit?*

Une chose à savoir sur les livres d'Heures est leur type de construction. En effet, très stéréotypés localement, ils diffèrent selon le lieu où ils ont été produits. Il est ainsi primordial d'expliquer la composition d'un livre d'Heures avant d'ajouter les nuances géographiques.

La première section qui débute ce type de manuscrit est un calendrier contenant toutes les fêtes principales et celles des saints. Souvent, le choix des fêtes est effectué selon les particularités locales et, parfois, selon les demandes du futur possesseur. Par exemple, dans les livres provenant de Paris, les fêtes de saint Marcel ou de sainte Geneviève sont présentes dans le calendrier<sup>108</sup>. Régulièrement, les cahiers dans cette section étaient des ternions ou des sénions. Pour le reste du manuscrit, on retrouve couramment des quaternions, des quinions ou des sénions. Des séquences des quatre évangiles suivent le calendrier. Ensemble, ils forment l'histoire générale de l'Incarnation jusqu'à l'Ascension<sup>109</sup>. Généralement, ces séquences sont illustrées avec leurs Évangélistes respectifs. Il existe quelques particularités selon les régions. M.R. James explique que cette section dans les livres d'Heures de Rouen était illustrée avec une seule image divisée en quatre compartiments où les Évangélistes écrivant peuvent être vus<sup>110</sup>. Les prières *Obsecro te* et *O intemerata* forment la prochaine section du livre d'Heures et elles sont habituellement illustrés avec la Vierge à l'enfant ou avec l'image du possesseur l'adorant<sup>111</sup>.

Ensuite, on retrouve les Heures de la Vierge qui sont le cœur même du livre d'Heures. Celles-ci sont divisées en huit services à effectuer à des heures différentes pendant toute la journée. Ceux-ci sont matines, laudes, tierce, prime, sexte, none, vêpres et complies. L'identification de l'usage peut être effectuée à partir de ces prières. À matines, dans l'hymne, la présence de la phrase « O quam glorifica luce coruscas » est souvent attestée dans des livres à l'usage de Paris alors que, dans celui de Rome, on observe plutôt « Quem terra, pontus, aethera ». Pour plus de détails à ce sujet, il suffit de lire l'ouvrage de M.R. James<sup>112</sup>. De plus, le cycle iconographique change selon les régions. En effet, les illustrations dans les livres français sont les suivantes : l'Annonciation à matines, la Visitation à laudes, la Nativité à prime, l'Annonciation

---

<sup>108</sup> M.R. James. « Points to be Observed in the Description and Collation of Manuscripts, Particularly Book of Hours » dans M.R. James. *A descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*. Cambridge, Cambridge University Press, 1895. p.xxiv.

<sup>109</sup> *Idem*

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.xxv.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.xxxvii.

<sup>112</sup> Voir *Ibid.*, p.xxvi-xxix.

aux bergers à tierce, l'Adoration des mages à sexte, la Présentation au temple à none, la Fuite en Égypte à vêpres et le Couronnement ou la mort de la Vierge à complies. Par contre, dans les manuscrits anglais, la Fuite en Égypte est remplacée par le massacre des Innocents ou le cycle complet est remplacé par celui de la Passion<sup>113</sup>. Dans les manuscrits flamands, le massacre des Innocents était présent à vêpres alors que la Fuite en Égypte se trouvait à complies<sup>114</sup>.

Par la suite, cette section est suivie par celles des Heures de la Croix et du saint Esprit respectivement illustrés par la Crucifixion et la descente de l'Esprit saint à la Pentecôte. Pour les sept psaumes pénitentiels, il en sera discuté plus en détail dans la section sur l'image de Bethsabée<sup>115</sup>. Il suffit d'affirmer que les deux illustrations les plus utilisées pour cette section sont celles de David en pénitence ainsi que celle de David et de Bethsabée. Par la suite, on retrouve les litanies qui sont des invocations aux anges et aux saints. Celles-ci permettent également d'identifier le lieu de production à cause des particularités locales. Des tableaux détaillés sur la multitude de possibilités se trouvent dans le livre de James<sup>116</sup>. Les invocations aux anges sont souvent pratiquées envers saint Michel, saint Gabriel et saint Raphael. Parfois, saint Uriel est ajouté sous l'influence anglaise ou allemande<sup>117</sup>.

L'avant-dernière section est celle de l'office des morts. Celle-ci est habituellement composée de deux prières : *Placebo* et *Dirige*. Celles-ci étaient dictées en chœur dans le but de s'assurer du bien-être des morts. Parfois, dans les livres anglais, un autre service, la *Commendatio animarum*, était ajouté<sup>118</sup>. Il existait un choix varié quant à l'illustration de l'office des morts. On pouvait retrouver l'image d'un service funéraire ou l'enterrement d'un corps, l'éveil de Lazare, Dives et Lazare, Job, le Jugement dernier ou les trois chevaliers rencontrant trois corps.

---

<sup>113</sup> M.R. James. « Points to be Observed in the Description and Collation of Manuscripts, Particularly Book of Hours » dans M.R. James. *A descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*. Cambridge, Cambridge University Press, 1895. p.xxx; Ce fait est aussi confirmé par Flora Lewis. « From Image to Illustration : The Place of Devotional Images in the Book of Hours » dans Gaston Duchet-Suchaux (dir.). *Iconographie médiévale, image, texte, contexte*. Paris, CNRS, 1990. p.31-32.

<sup>114</sup> Dominique Vanwijnsberghe. « The Cyclical Illustrations of the Little Hours of the Virgin in Pre-Eckyan Manuscripts » dans Maurits Smeyers et Bert Cardon (éds.). *Flanders in a European Perspective: Manuscripts Illumination Around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7-10 September 1993*. Louvain, Peeters, 1995. p.287.

<sup>115</sup> Voir plus bas, p.92-98.

<sup>116</sup> Voir James, *op.cit.*, p.xxxi-xxxv.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.xxxi.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.xxxvi

Pour finir, on retrouve les suffrages aux saints. Généralement, les demandes présentes dans cette section sont effectuées à la sainte Trinité, à saint Michel, à saint Jean le Baptiste, aux apôtres, aux martyrs, aux confesseurs et aux vierges. Encore une fois, James est une excellente référence sur la question puisque, comme dans le cas des litanies, il existe de nombreuses possibilités<sup>119</sup>. En fait, presque n'importe quel saint à la possibilité d'être présent dans cette section. Il existe toutefois des généralités. Pour ne citer que quelques exemples, on peut retrouver saint Pierre et saint Paul comme apôtres. Pour les martyrs, saint Étienne, saint Sébastien ou saint Laurent peuvent être présents. Dans les confesseurs, saint Nicolas ou saint Antoine sont des possibilités. Dans le livre d'Heures d'Ottawa, de nombreuses vierges sont représentées à la fin de ce manuscrit. Il y a sainte Anne, sainte Marie-Madeleine, sainte Catherine et sainte Barbe. Celles-ci sont également des saintes généralement implorées dans la section des suffrages.

### c) *Le livre d'Heures : ses aspects religieux et culturels*

Au moment de leur création, les livres d'Heures étaient surtout commandés par l'élite du monde laïque. Celle-ci pouvait ainsi faire des demandes spéciales afin de personnaliser le livre qu'ils allaient recevoir. Une véritable chaîne de fabrication a été créée dans le but de satisfaire les demandes des futurs possesseurs d'un livre d'Heures<sup>120</sup>. Ces demandes extrêmement coûteuses n'avaient cependant pas toujours pour but d'améliorer la méditation religieuse des gens. Il était plutôt souvent question de posséder le plus beau livre. Ainsi, aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, avant l'époque de la *devotio moderna*, le livre d'Heures a été aussi utilisé pour démontrer le prestige personnel du possesseur. Eamon Duffy approuve cette affirmation quand il dit : « the presence of pictures, textual illumination and marginal decoration made such books enormously costly, and to begin with they certainly were the preserve of royalty and aristocracy, or the wealthiest urban elite. [...] Here indeed was a manifestation of social elitism »<sup>121</sup> et Albert Châtelet ajoute : « La possession d'un livre d'Heures a probablement correspondu à une affirmation d'un rang et d'une responsabilité sociale »<sup>122</sup>. D'ailleurs, le fait que beaucoup de livres d'Heures, qui nous sont

---

<sup>119</sup> M.R. James. « Points to be Observed in the Description and Collation of Manuscripts, Particularly Book of Hours » dans M.R. James. *A descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*. Cambridge, Cambridge University Press, 1895. p.xxxvi-xxxvii.

<sup>120</sup> Albert Châtelet. *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du maréchal Boucicaut*. Dijon, Faton, 2000. p.47.

<sup>121</sup> Eamon Duffy. « Elite and Popular Religion: The Book of Hours and Lay Piety in the Later Middle Ages ». *Studies in Church History*, 42 (2006), p.144.

<sup>122</sup> Châtelet, *op.cit.*, p.44.

parvenus, sont dans une excellente condition démontre qu'ils ont été peu utilisés<sup>123</sup>. Ce fut une pratique courante des laïcs que de démontrer leur puissance économique par la possession d'objets précieux. Par exemple, dans les premiers temps du monachisme en France, beaucoup de princes ont désiré avoir la possession de certains monastères pour démontrer le prestige de leur famille et son attachement au développement de la vie religieuse en cloître<sup>124</sup>. En encourageant la vie des moines, ceux-ci espéraient aussi obtenir une place au paradis. Mais, il faut se rappeler que ce phénomène était bien différent que celui des livres d'Heures. Également, avec la création du mouvement des croisades, les laïcs trouvèrent une autre façon de démontrer une piété personnelle en allant délivrer la Terre sainte des musulmans<sup>125</sup>. Les princes de la même lignée se donnèrent le devoir de faire vœu de croisade pour préserver le prestige acquis par la famille en croisade. De cette manière, jusqu'à la mort définitive de ce mouvement, plusieurs générations d'une même famille allèrent aider la conquête et la défense des États latins. Lorsque les livres d'Heures sont devenus beaucoup plus accessibles, les gens pouvaient démontrer aux autres qu'ils avaient une vie religieuse. Dans certains cas, c'était faux puisque la possession d'un objet précieux démontrant un certain prestige social était plus importante. Par contre, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, bien des gens ont sûrement suivi à la lettre le contenu des livres d'Heures puisque la condition actuelle de certains de ces documents datant de la fin du Moyen Âge démontre qu'ils furent employés de nombreuses fois<sup>126</sup>.

Les laïcs désiraient donc, surtout depuis le XII<sup>e</sup> siècle, avoir le droit de vivre une vie religieuse comme un clerc tout en vaquant à leurs occupations habituelles. Donc, le livre d'Heures répondait justement à cette requête des laïcs. Une des raisons qui a poussé certaines personnes du laïcat à se distancer religieusement par rapport à l'Église était le fait qu'ils jugeaient que certains membres de celle-ci étaient corrompus<sup>127</sup>. En effet, dès 1050 environ, le concubinage, la simonie et le nicolaïsme des clercs ont, par exemple, été beaucoup critiqués par certains membres du clergé et des laïcs. Le message véhiculé par l'Église pour atteindre le paradis était que le croyant devait être irréprochable lorsque venait le temps de comparaître

---

<sup>123</sup> Albert Châtelet. *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du maréchal Boucicaut*. Dijon, Fatou, 2000. p.44.

<sup>124</sup> Voir Laurent Feller. *Église et société en Occident (VII<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Armand Collin, 2009 [2001]. p.74-76.

<sup>125</sup> Voir Christopher Tyerman. *God's War: A New History of the Crusades*. London, Penguin Books, 2007 [2006]. p.243-253.

<sup>126</sup> Voir Eamon Duffy. « Elite and Popular Religion: The Book of Hours and Lay Piety in the Later Middle Ages ». *Studies in Church History*, 42 (2006), p.140-161.

<sup>127</sup> Voir Catherine Vincent. *Église et société en Occident (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Armand Colin, 2009. p.27-29.

devant Dieu. Dans la circonstance, il était nécessaire d'être chaste, pur et pauvre. Certes, les laïcs ne pouvaient pas mener la même vie qu'un religieux et certains inventèrent des méthodes pour y arriver sans l'aide directe de l'Église. Au XII<sup>e</sup> siècle, les princes temporels ont pendant toute leur vie, sur leur lit de mort également, donné une certaine partie de leur richesse aux pauvres justement pour espérer pouvoir entrer au paradis. Aussi, les pèlerinages non armés ou les croisades ont été un autre de ces moyens détournés pour être absous de certains péchés. D'autre part, les laïcs, n'ayant pas toujours l'autorisation de lire et de connaître la Bible, se firent accorder certains droits par l'Église suite à leur demande pour avoir des moyens de méditer. De cette façon, dès le XII<sup>e</sup> siècle, « conscient que leur état ne les excluait pas a priori de la vie religieuse, de nombreux laïcs cherchèrent des formes de vie qui leur permettent de concilier les exigences d'une existence consacrée à Dieu et celles que leur imposait leur condition de chrétiens vivant dans le monde »<sup>128</sup>.

Toutefois, le temps n'était pas encore venu pour l'indépendance religieuse totale des laïcs puisque l'Église a gardé un certain contrôle sur ce qui était inclus dans les livres d'Heures. En vérité, Roger Wieck affirme sur ce point : « the laity's access to God was very much controlled and limited by others than themselves »<sup>129</sup>. Cet auteur confirme également que la production d'un livre d'Heures répondait à certains standards déterminés par le clergé malgré l'apparente liberté de production<sup>130</sup>. L'Église désirait encore limiter les déviations religieuses menant à des hérésies qui critiquaient généralement ses *modi operandi*. Le cœur d'un livre d'Heures est donc resté le même pendant tous les siècles de son existence à quelques exceptions près. L'Église a voulu certainement garder les laïcs dans un *modus vivendi* qu'elle connaissait déjà très bien. Dans un autre ordre d'idées, les derniers paragraphes portaient principalement sur des aspects anciens dans les pratiques culturelles du Moyen Âge. Cependant, le livre d'Heures a amené tout de même certaines nouveautés.

En effet, il ne fait aucun doute que la Bible a été la référence de base pour tous les clercs dans leur étude théologique<sup>131</sup>. Évidemment, il existe d'autres ouvrages d'une grande importance

---

<sup>128</sup> André Vauchez. *La spiritualité du Moyen Âge occidental, VIII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*. Paris, Éditions du Seuil, 1994. p.124.

<sup>129</sup> Roger S. Wieck. « The Book of Hours » dans Thomas J. Heffernan et Ann Matter, éd. *The Liturgy of the Medieval Church*. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2001. p.476.

<sup>130</sup> *Ibid.*, 476-477.

<sup>131</sup> Voir Catherine Vincent. *Église et société en Occident (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Armand Collin, 2009. p.25-27.

comme les écrits de saint Augustin ou, encore, du pape Grégoire le Grand. Cependant, pendant les messes, les enseignements destinés aux laïcs s'effectuaient principalement de façon collective avec la Bible. Également, l'apprentissage de la lecture se réalisait dans la plupart des cas avec le livre des Psaumes. Il était donc tout à fait nouveau que les laïcs fussent libres de vivre leur religiosité sans avoir obligatoirement recours à la Bible. Cela n'enlève toutefois pas l'importance de celle-ci dans la vie religieuse de tous les croyants. De toute façon, la plupart des clercs considéraient vraisemblablement comme dangereux le fait que les laïcs puissent lire et déchiffrer la Bible puisque cela a parfois mené à des déviations religieuses<sup>132</sup>. La création des livres d'Heures devait probablement être une méthode pour que les laïcs aient un meilleur accès à des pratiques religieuses personnelles en leur donnant un substitut quasi équivalent.

D'autre part, « Book of Hours linked church and home. The entire celestial court, God and his cosmos, could be held within the palms of one's hands and taken home. Used there, the Book of Hours transformed one's chamber into a chapel »<sup>133</sup>. En réalité, les laïcs ont toujours été soucieux de la vie après la mort. Grâce à ce type de littérature de dévotion, ils pouvaient maintenant s'occuper de leur salut par leurs propres moyens. Or, Virginia Reinburg affirme au sujet de l'importance historique des livres d'Heures que : « the goal of prayer was salvation, for themselves and others whom they prayed. They knew that prayer redeemed them and saved their souls. It was this that gave the Books of Hours its ultimate lifesaving significance »<sup>134</sup>. Un des points fondamentaux des futures réformes protestantes fut justement la capacité de chacun de lire la Bible. Alors, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, les différentes souches protestantes firent fi de l'Église et considérèrent la Bible comme source principale de la religion. Ainsi, ne pas avoir recours à la celle-ci au XIV<sup>e</sup> siècle impliquait ne pas nécessiter l'intermédiaire de l'Église. Auparavant, il était absolument nécessaire pour les laïcs d'aller à l'église pour être en contact avec Dieu alors que les moines et les frères étaient en continuel contact avec le divin par leur méditation. Dans quelques monastères, des fresques sont présentes dans les chambres des moines les aidant dans leur exercice spirituel. Grâce aux livres d'Heures, les laïcs pouvaient faire de même. Or, « Books

---

<sup>132</sup> Catherine Vincent. *Église et société en Occident (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Armand Collin, 2009. p.27-28.

<sup>133</sup> Roger S. Wieck. « The Book of Hours » dans Thomas J. Heffernan et Ann Matter, éd. *The Liturgy of the Medieval Church*. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2001. p.479.

<sup>134</sup> Virginia Reinburg. « Prayer and the Book of Hours » dans Roger S. Wieck. *Time Sanctified : the Book of Hours in Medieval Art and Life*. New York, G. Braziller in association with the Walters Art Gallery, Baltimore, 1988. p.44.

of Hours bestowed direct, democratic, and potentially uninterrupted access to God, the Virgin Mary, and the saints »<sup>135</sup>.

Pour toutes ces raisons, ce type de document fut un choix évident à des fins d'études pour ce mémoire. Il s'agit d'une source médiévale qui fait partie de la tradition culturelle et religieuse de cette époque en même temps qu'elle apporte certaines nouveautés dans la manière dont les gens vivaient leur religiosité. En plus, tellement de gens ont eu en leur possession ce type de document qu'il est plus aisé d'effectuer une étude sur l'histoire culturelle du Moyen Âge à l'aide de celui-ci. Les livres d'Heures sont également tous très colorés facilitant ainsi l'analyse des différentes couleurs même si le sujet est difficile d'approche.

*d) Comment le croyant utilisait-il son livre d'Heures?*

Maintenant que la composition générale d'un livre d'Heures a été expliquée, il serait intéressant de s'interroger sur son utilisation par le croyant. Comme l'écrit Flora Lewis, le livre d'Heures reflétait la piété de l'acheteur à travers les textes et les images utilisées dans celui-ci<sup>136</sup>. Ces deux aspects, texte et image, sont nécessaires au développement de celle-ci<sup>137</sup> et ils exposent les formes dans lesquelles s'exprime la dévotion personnelle. En effet, le croyant voyait très certainement l'illustration en premier et, ainsi, il se formait une première image dans sa tête. Par la suite, pendant la lecture du texte, existant afin de montrer pourquoi la présente enluminure doit être vénérée et honorée<sup>138</sup>, le lecteur se formait sûrement une succession d'images mentales qui devenaient une sorte de mouvement mental ou, même, une narration. Mais, tout ceci dans quels buts?

En fait, le principal objectif d'un livre d'Heures est de faire prier et de faire méditer le croyant ou, comme l'écrit Paul Saenger dans son chapitre « Prier de bouche et prier de cœur. Les livres d'heures du manuscrit à l'imprimé », le faire prier du cœur<sup>139</sup>. En effet, dès le XI<sup>e</sup> siècle, la prière privée remplaçait de plus en plus la prière publique sans toutefois la faire disparaître. Même, « dans la liturgie de l'Église d'Occident, avant 1300, la prière silencieuse est en fait

---

<sup>135</sup> Roger S. Wieck. « The Book of Hours » dans Thomas J. Heffernan et Ann Matter, éd. *The Liturgy of the Medieval Church*. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2001. p.476.

<sup>136</sup> Flora Lewis. « From Image to Illustration : The Place of Devotional Images in the Book of Hours » dans Gaston Duchet-Suchaux (dir.). *Iconographie médiévale, image, texte, contexte*. Paris, CNRS, 1990. p.30.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>139</sup> Paul Saenger. « Prier de bouche et prier de cœur. Les livres d'heures du manuscrit à l'imprimé » dans Roger Chartier. *Les usages de l'imprimé*. Paris, Fayard, 1987. p.191.



inconnue. Toutes les prières qui font partie de la célébration de la messe ou des offices canoniques sont orales, et même dans les messes privées toutes les prières doivent être prononcées à haute voix pour être valides »<sup>140</sup>. Donc, la prière publique restait majoritaire durant le cours des offices chrétiens, mais le croyant à la maison usait beaucoup plus de la prière silencieuse et privée avec son ou ses livres de prières qui remplaçaient la messe publique. Saenger ajoute sur ce point que la sincérité était plus grande lors d'une prière privée<sup>141</sup>. À cette époque, le cerveau n'était pas considéré comme le centre des émotions, mais le cœur était bel et bien le centre de l'âme. Des savants tels qu'Aristote ou les Pères de l'Église affirmaient justement que le cœur était l'organe régissant les émotions<sup>142</sup>. Donc, lors d'une prière personnelle, l'important était de ressentir une émotion pendant la lecture et la méditation qui rendait le tout plus authentique. Par exemple, pour se faire pardonner ses péchés lors de la récitation mentale des psaumes pénitentiels, le croyant devait être sincèrement repentant en son cœur afin de valider cette action auprès de Dieu. L'utilisation du livre d'Heures était effectuée en ce sens. Exprimer et ressentir une émotion sincère dans le cœur du croyant, voyant l'image et lisant le texte mentalement, étaient les principaux buts recherchés dans cette pratique dévotionnelle. Cependant, toutes prières dans ce type de manuscrit n'étaient pas seulement destinées à être dictées intérieurement. Certains croyants continuaient parfois à s'exprimer à voix haute comme par le passé puisqu'ils désiraient se faire entendre de Dieu. Saenger donne un exemple à ce sujet. Ce dernier écrit dans son article que Perrine de la Roche expliquait le cas de sainte Colette. Dans le récit hagiographique de celle-ci, il est mis en évidence qu'elle priait à haute voix lors de l'utilisation du psautier, des psaumes et des litanies<sup>143</sup>. Néanmoins, les prières privées pour les laïcs restaient les plus populaires. Il en était ainsi puisque la prononciation des mots créait des distractions qui empêchaient le croyant « d'atteindre les plus hauts degrés de l'expérience spirituelle »<sup>144</sup>. Également, la compréhension de la prière n'est pas vraiment nécessaire lorsqu'elle est dictée oralement alors qu'il s'agit presque d'une exigence pour la prière personnelle. Les livres d'Heures ont également aidé à l'augmentation du taux d'alphabétisation de la population à partir du moment où ils furent mis en vente pour un public

---

<sup>140</sup> Paul Saenger. « Prier de bouche et prier de cœur. Les livres d'heures du manuscrit à l'imprimé » dans Roger Chartier. *Les usages de l'imprimé*. Paris, Fayard, 1987. p.194

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.197.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.198.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.202.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p.204.

plus large. Justement, selon Wieck, les croyants lettrés devaient certainement avoir des connaissances en latin, même si elles étaient fragmentaires, pour acheter ce type de document<sup>145</sup>. Alors, comment un croyant utilisait un livre d'Heures? En récitant mentalement les prières, il se formait des images mentales dans lesquelles il s'ajoutait quelquefois lui-même dans l'illustration afin d'atteindre un haut degré spirituel. Le but était de manifester une émotion sincère qui témoignait de sa dévotion personnelle.

### 3 — État de la question

#### A — Difficultés liées à un état de la question

Il me semble important de commencer cet état de la question par une mise en situation des difficultés liées à la recherche sur la symbolique des couleurs. En effet, étudier ce thème d'un point de vue culturel n'est pas une entreprise aisée. Celui qui explique bien la situation et qui est la référence la plus fiable en la matière est Michel Pastoureau avec trois de ses ouvrages qui seront très souvent cités dans ce mémoire<sup>146</sup>. John Gage s'est également intéressé à la symbolique des couleurs, mais dans une moindre mesure par rapport à Pastoureau. Il écrit tout de même dans son livre *Color and Meaning : Art, Science and Symbolism* :

Like Michel Pastoureau, I believe that the study of colour in Western art must proceed along broadly anthropological lines. But in many cases its raw materials and artefacts and their documentation are more sophisticated and complex than those familiar to anthropologists, so that their methods cannot always be usefully brought to bear<sup>147</sup>.

Ces deux historiens croient fermement qu'une histoire des couleurs est maintenant nécessaire et que les historiens de l'art ont laissé pendant trop longtemps de côté cet aspect de leur domaine d'étude pour de nombreuses raisons qui seront maintenant évoquées. Même, la plupart étudient la polychromie en excluant l'aspect symbolique<sup>148</sup>. C'est évidemment Pastoureau qui explique le

---

<sup>145</sup> Roger S. Wieck. « The Book of Hours » dans Thomas J. Heffernan et Ann Matter, éd. *The Liturgy of the Medieval Church*. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2001. p.476.

<sup>146</sup> Voir Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. 487 pages.; *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris, Seuil, 2006. 217 pages. et *Noir : Histoire d'une couleur*. Paris, Seuil, 2008. 271 pages.

<sup>147</sup> John Gage. *Color and Meaning: Art, Science and Symbolism*. Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1999. p.66.

<sup>148</sup> Voir par exemple, Anne Vuillemard. « La polychromie des cathédrales gothiques » dans Catherine Arminjon et Denis Lavallé (dirs.). *Vingt siècles en cathédrale, Catalogue de l'exposition tenue au Palais du Tau, Reims, 29 juin – 4 novembre 2001*. Paris, MOMUM/Éditions du Patrimoine, 2001. p.221-228; Denis Verret et Delphine Steyaert

mieux ces problèmes dans *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*<sup>149</sup>. Selon lui, les trois différents domaines de difficultés sont documentaires, méthodologiques et épistémologiques.

#### a) Difficultés documentaires

En ce qui a trait aux complications documentaires, Pastoureau établit le problème de base : nous regardons des couleurs vieilles de plusieurs siècles avec des yeux de personnes vivant au XXI<sup>e</sup> siècle. Il écrit sur ce point :

Les premières difficultés tiennent à la multiplicité des supports de la couleur et à l'état dans lequel chacun nous a été conservé. Toutefois, avant toute enquête sur ces supports, l'historien doit impérativement se souvenir qu'il voit les objets et les images en couleurs tels que les siècles passés nous les ont transmis non pas dans leur état d'origine, mais tels que le temps les a faits<sup>150</sup>.

Il est évident que l'Europe médiévale était un monde très coloré. Un bref regard sur les supports iconographiques de cette époque est suffisant pour le comprendre. Mais, le temps a fait des ravages. Bon nombre d'éléments dans l'art, l'architecture, dans les manuscrits, etc. ont perdu beaucoup de leurs couleurs d'origine et, même si des laboratoires tentent de remédier à ce problème à l'aide de leurs techniques de restauration, cette entreprise est dangereuse selon Pastoureau. De toute façon, pour ce dernier, la détérioration de la couleur est un fait historique en soi qui ne doit absolument pas être négligé et ces « restaurateurs » font preuve d'un certain « positivisme scientifique »<sup>151</sup>. Mieux vaut étudier le document tel quel plutôt que de le restaurer. Il existe un exemple bien simple de détérioration : celui de la couleur bleue. La plupart du temps, on se servait de l'azurite. Ball écrit sur ce point : « Un bleu moins cher, mais pas bon marché pour cela, était l'azurite minérale, une forme de carbonate de cuivre basique »<sup>152</sup>. Le pigment fabriqué à partir de l'azurite est un bleu possédant une légère teinte verte. Dans sa composition chimique, ce minéral contient du cuivre comme mentionné précédemment. Il avait donc tendance à devenir vert lorsqu'il était en contact prolongé avec l'humidité. Ainsi, si on se retrouve en face

---

(dirs.), *La couleur et la pierre : Polychromie des portails gothiques. Actes du colloque d'Amiens, 12-14 octobre 2000*. Paris, Picard/Amiens : Agence régionale du patrimoine de Picardie, 2002. 299 pages et *Amiens. La cathédrale peinte*. Textes par Anne Egger et photographies de Martin Fraudeau. Paris, Perrin, 2000. 205 pages.

<sup>149</sup> Voir Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.128-137.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>151</sup> *Idem*

<sup>152</sup> Philip Ball. *Histoire vivante des couleurs; 5000 ans de peinture racontée par les pigments*. Paris, Hazan, 2010. p.139.

d'un manuscrit mal conservé, il est possible que les teintes de vert soient en réalité du bleu. L'erreur peut être évitée en analysant adéquatement la situation. Par exemple, la couleur de la Vierge Marie est le bleu à la fin du Moyen Âge<sup>153</sup>. Alors, si une Vierge Marie verte est trouvée dans un document quelconque, il est évident qu'il y a un problème. L'azurite a donc été probablement utilisée pour créer le pigment et l'analyse de cette couleur peut être effectuée avec précaution en sachant que c'est le bleu qui devrait être à la place du vert. Ainsi, en étant bien prudent, un véritable historique des couleurs peut être effectué. Dans le cas du livre d'Heures du maître de Jean d'Albret, il est en assez bon état : une légère dégradation des images est toutefois visible, signe que le document n'a sûrement pas été retouché puisque des petites taches blanches sont présentes dans certaines enluminures. Ce problème n'est donc pas fondamental dans le cadre de ce mémoire.

Un autre fait sur lequel Pastoureau porte son attention à propos des difficultés documentaires est celui de l'éclairage. Il ne fait aucun doute à son sens que celui d'aujourd'hui est très différent de celui du Moyen Âge et il se plaint encore une fois des restaurations faites alors que personne ne prend pas en compte la différence des types d'éclairage. Il écrit justement : « La torche, la lampe à l'huile, la chandelle, le cierge, la bougie produisent une lumière qui n'est pas celle que procure le courant électrique. Quel historien des images, des œuvres d'art ou des monuments en tient compte? »<sup>154</sup> et « Que voit-on réellement des couleurs de Michel-Ange avec nos éclairages de l'an 2004? La trahison n'est-elle pas plus grande que les transformations opérées lentement par le temps et par les hommes entre le XVI<sup>e</sup> siècle et le XIX<sup>e</sup> siècle? »<sup>155</sup>. Sur ce dernier point, il serait intéressant d'étudier ce sujet dans les livres d'Heures puisque le but des images était de créer un effet de mouvement pour aider le croyant à méditer. Il est probablement impossible de voir cela avec l'éclairage d'aujourd'hui qui est constamment stable par rapport à celui d'antan. Au Moyen Âge, la base de tout éclairage était en effet le feu qui possédait une luminosité vacillante. C'est peut-être un aspect qui aidait justement les gens à voir le déplacement des images pendant leur prière.

Pour l'instant, il a été question des problèmes liés aux sources, mais pires sont le cas des différentes éditions de sources et des travaux historiques. Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, les images

---

<sup>153</sup> Voir plus bas au sujet de la Vierge Marie, p.72-76.

<sup>154</sup> Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.128-129.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.129.

présentes dans ces livres sont généralement publiées en noir et blanc. Pastoureau écrit sur ce point :

Habitué à travailler à partir de documents, de livres, de périodiques et d'iconothèques où dominaient très largement les images en noir et blanc, les historiens (et les historiens de l'art peut-être encore plus que les autres) ont, jusqu'à une date récente, pensé et étudié le Moyen Âge soit comme un monde fait de gris, de noirs et de blancs, soit comme un univers d'où la couleur était totalement absente<sup>156</sup>.

La raison de ce choix est bien simple : le coût. Publier un ouvrage avec seulement des images en couleur est extrêmement coûteux pour l'éditeur. Le prix des livres augmente donc en conséquence. La préférence des éditeurs se porte ainsi souvent sur deux options : la limitation ou l'élimination des images colorées dans leur publication. Cependant, malgré la plainte de Pastoureau sur l'inaccessibilité des documents originaux en couleur, les choses ont sûrement bien changé depuis la première publication d'*Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* en 2004. À ce moment, il était difficile selon Pastoureau pour un historien ou un élève d'avoir accès à des documents colorés, raison pour laquelle plusieurs abandonnaient leur recherche<sup>157</sup>, mais il existe actuellement une meilleure accessibilité à ceux-ci grâce aux différentes entreprises de numérisation et de publication sur internet. Il est également plus facile de trouver des images en couleur sur lesquelles il était possible de tester les théories évoquées dans ce mémoire. Néanmoins, il faut tout de même rester prudent puisque les images numérisées et imprimées ne rendent pas toujours justice à la pièce d'origine. Il est toujours préférable de voir cette dernière. Aujourd'hui, une histoire symbolique des couleurs reste difficile, mais elle est plus aisée qu'il y a une décennie. Les étudiants et les chercheurs qui abandonnaient leur recherche selon Pastoureau n'ont plus comme excuse l'inaccessibilité des documents colorés.

#### *b) Difficultés méthodologiques*

Il existe également des difficultés méthodologiques. La question principale que l'historien doit absolument se poser quand il est question des couleurs est : comment doit-on aborder celles-ci dans une image médiévale? Pastoureau définit bien les bases de la méthodologie de l'histoire des couleurs quand il écrit : « Avec la couleur, en effet, tous les problèmes — matériels, techniques, chimiques, iconographiques, artistiques, symboliques — se posent en même

---

<sup>156</sup> Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.129-130.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.131.

temps »<sup>158</sup>. Étudier la couleur, c'est effectivement regarder dans toutes les directions en même temps. Dans la section sur l'analyse des images du livre d'Heures du maître de Jean d'Albret, c'est justement ce type de travail qui a été effectué. Les réponses aux différentes problématiques se trouvent autant dans l'art, l'architecture, les manuscrits, la littérature que dans le vêtement. Il faut même prendre en note l'absence de certaines couleurs. Mais, l'aspect sur lequel il faut être le plus prudent est la véritable signification des couleurs comme l'explique Pastoureau :

L'image médiévale ne « photographie » jamais la réalité. Elle n'est absolument pas faite pour cela, ni dans le domaine des formes ni dans celui des couleurs. Croire, par exemple, qu'un vêtement rouge prenant la place dans une miniature du XIII<sup>e</sup> siècle ou dans un vitrail du XV<sup>e</sup> siècle représente un vêtement véritable, qui a réellement été rouge, est à la fois naïf, anachronique et faux<sup>159</sup>.

L'historien des couleurs doit donc comprendre dès le départ de ses recherches que chaque couleur utilisée sur un support véhicule un message et qu'elles sont toujours présentes pour une bonne raison.

### *c) Difficultés épistémologiques*

Et c'est justement ici que rentrent en ligne de compte les difficultés épistémologiques puisque nous sommes nous-mêmes des observateurs de ces images médiévales, mais des observateurs du XXI<sup>e</sup> siècle. Les gens de notre époque possèdent des idées préconçues par rapport aux différentes symboliques des couleurs. Le danger est de reporter ce que les personnes croient savoir sur les couleurs aujourd'hui sur des images datant du Moyen Âge. Les gens à cette époque ne les percevaient pas du tout de la même façon. Un exemple est celui du rouge qui est sans aucun doute la couleur de l'amour aujourd'hui. C'est loin d'être le cas au Moyen Âge puisque c'est le bleu qui remplit ce rôle<sup>160</sup>. Il faut absolument garder un état d'esprit ouvert et se mettre à la place d'une personne qui a vécu bien des siècles avant nous et qui n'avait pas les mêmes méthodes de pensée. Quelques couleurs ont gardé sensiblement le même sens jusqu'à nos jours, mais, pour les autres, la surprise est de mise, car il existe un contraste flagrant entre notre époque et celle du Moyen Âge. Encore, la symbolique des couleurs est changeante selon les différentes périodes du Moyen Âge et il faut être sensible quant au moment étudié. Heather

---

<sup>158</sup> Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.131

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>160</sup> Voir plus bas au sujet de la Vierge Marie, p.72-76.

Pulliam l'explique justement dans une de ses sections de son article<sup>161</sup>. D'ailleurs, elle ajoute certaines nuances aux travaux de Pastoureau portant sur la première moitié du Moyen Âge, sans oublier de vanter son apport historiographique après le XI<sup>e</sup> siècle, en donnant un exemple au sujet des manuscrits anglais. En fait, elle écrit que la plupart des personnages étaient habillés de bleu dans les enluminures anglaises avant le XI<sup>e</sup> siècle alors que Pastoureau affirmait le contraire<sup>162</sup>.

Pour toutes ces raisons, l'historien craint l'étude des couleurs. Des études existent sur les différentes significations liées à la polychromie, mais leurs auteurs restent toujours très prudents lorsqu'ils expliquent leurs théories<sup>163</sup>. Un ensemble de facteurs fait en sorte qu'il s'agit d'un domaine de la culture médiévale très complexe et difficile d'approche. Mais, c'est ce qui fait que le sujet d'étude est tellement passionnant. La couleur touche à plusieurs aspects de la vie quotidienne au Moyen Âge. Comme l'explique Pastoureau dans la conclusion de cette section de son livre,

Pour entreprendre celle-ci [l'histoire des couleurs], le travail de l'historien est double. D'une part il lui faut essayer de cerner ce qu'a pu être l'univers des couleurs pour les sociétés médiévales, en prenant en compte toutes les composantes de cet univers : le lexique et les faits de nomination, la chimie des pigments et les techniques de teinture, les systèmes vestimentaires et les codes qui les sous-tendent, la place de la couleur dans la vie quotidienne et dans la culture médiévale, les règlements émanant des autorités, les moralisations des hommes d'Église, les spéculations des hommes de science, les créations des hommes de l'art<sup>164</sup>.

L'état de la question est le sujet de la prochaine section de ce mémoire. Même si on ne retrouve pas beaucoup d'auteurs qui analysent les couleurs, il ne sera plus tellement question de Michel Pastoureau. Un état de la question de cet auteur serait redondant puisqu'il est question de lui à maintes reprises dans cette étude. Dans la section « Couleur » du contexte historique, on retrouve déjà un petit état de la question portant sur Pastoureau. Le cas de Philip Ball est similaire. Il est souvent mentionné dans la section destinée aux pigments. Son ouvrage *Histoire vivante des couleurs : 5000 ans de peinture racontée par les pigments*<sup>165</sup> ne se concentre pas sur

---

<sup>161</sup> Voir la section «Symbolism, Significance, and Social Identity» dans Heather Pulliam. «Color». *Studies in iconography*, 33 (2012), p.5-6.

<sup>162</sup> Heather Pulliam. «Color». *Studies in iconography*, 33 (2012), p.5.

<sup>163</sup> Voir les mêmes exemples que la note de bas de page 148 à la page 34-35C.

<sup>164</sup> Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.137-138.

<sup>165</sup> Philip Ball. *Histoire vivante des couleurs; 5000 ans de peinture racontée par les pigments*. Paris, Hazan, 2010. 560 pages

la symbolique des couleurs, mais sur la fabrication de celles-ci de l'Antiquité jusqu'à nos jours. Pour l'historien qui s'intéresse à ce sujet, ce livre est la base de toutes études. L'attention sera portée sur les autres auteurs qui ont été utiles pour la réalisation de ce mémoire.

## **B — Les couleurs selon John Gage**

Un de ceux qui a travaillé sur les couleurs est John Gage, un ancien directeur du département d'histoire de l'art de l'Université de Cambridge, décédé en 2012. À mon sens, il n'a pas réellement fait des avancés historiographiques sur les couleurs pendant la période médiévale. La raison principale de ce manque est qu'il s'est intéressé à la couleur dans l'art à travers toute l'Histoire en se concentrant principalement sur les époques moderne et contemporaine. Dans ces ouvrages, on ne retrouve généralement que quelques chapitres portant sur la période médiévale. Pour ce qui est des autres périodes historiques, sa contribution est hautement importante pour tous ceux qui voudraient étudier dans ce domaine<sup>166</sup>. Dans son ouvrage *Couleur et Culture*, Gage a effectué une étude de cas sous le titre « L'esthétique de Saint-Denis ». Celle-ci est très intéressante puisque Suger, abbé de Saint-Denis qui a écrit le *De Consecratione*, entame une reconstruction de son abbaye<sup>167</sup>. Il sera question de lui dans la section portant sur la symbolique de l'or<sup>168</sup>. Étrangement, le discours de cet abbé est contraire à la réalité comme le démontre Gage. Bien que Suger semble obsédé par l'idée de la lumière comme il l'explique dans son *De Consecratione*, Gage affirme que cette abbaye était étrangement sombre. « Si la fascination de Suger pour la lumière trahissait somme toute une attitude conventionnelle et presque dépassée, doit-on attribuer l'obscurité mystérieuse qu'il créa à Saint-Denis à une logique moins futile que son goût pour l'ostentation? »<sup>169</sup>. Il confirme le même fait dans son autre livre *La Couleur dans l'art* et c'est d'ailleurs la seule chose dont il discute à propos du Moyen Âge dans ce livre. Pourquoi faisait-il si sombre dans cette abbaye? Parce que les vitraux étaient principalement fabriqués avec du verre bleu. Gage écrit sur ce point :

---

<sup>166</sup> Voir John Gage. *Color and Meaning; Art, Science, and Symbolism*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1999. 320 pages, *Couleur & Culture; Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*. Paris, Thames & Hudson SARL, 2008. 336 pages et *La Couleur dans l'art*. Paris, Thames & Hudson SARL, 2009. 224 pages.

<sup>167</sup> Voir John Gage. *Couleur et Culture : Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*. Paris, Thames & Hudson, 2008 (1993). p.69-79.

<sup>168</sup> Voir plus bas au sujet de l'or, p.81-84.

<sup>169</sup> Gage, *op.cit.*, p.71.



Le bleu était considéré, du point de vue conceptuel, comme la couleur la plus sombre après le noir, et il y a de bonnes raisons de penser que ce verre français du début du Moyen Âge était conçu pour créer une obscurité impénétrable et laissant en même temps passer la lumière, semblable au Dieu insondable de la théologie de l'époque<sup>170</sup>.

Cette dernière affirmation possède une grande importance puisque la ressemblance entre le bleu et le noir est un des thèmes abordés dans la section sur la signification de la couleur bleue<sup>171</sup>. Donc, il faut garder à l'esprit que le discours de Suger n'était pas totalement véridique selon Gage. Ce dernier provient d'un style littéraire qui était omniprésent parmi les membres du clergé, soit l'exagération de la beauté d'un lieu. Ce dernier thème est justement le sujet d'une section de ce mémoire<sup>172</sup>. L'important à retenir sur ce point selon Gage est :

Les valeurs artistiques du Moyen Âge dépendaient des caractères à la fois physiques et métaphysiques des matériaux bruts. Les gens d'alors n'étaient pas indifférents à l'attrait de la richesse et, comme les écrits de Suger l'insinuent, une propagande personnelle s'appuyant sur des valeurs monétaires pouvait s'avérer efficace<sup>173</sup>.

En résumé, les gens étaient sensibles à ce qu'ils voyaient et la beauté était attrayante. Raison pour laquelle il est intéressant d'étudier les couleurs, car elle rajoute de la beauté à tout objet, et à la perception que les gens en avaient.

## C — Articles

### a) «*The Colourful Middle Ages*» de Christel Meier

Cette auteure a écrit un article en 2001 où elle discute des symboliques des couleurs selon trois points de vue : liturgique, héraldique et allégorique<sup>174</sup>. Pour ce qui est des couleurs liturgiques, elle base son explication sur Innocent III et elle répète des faits déjà évoqués par Pastoureau. Toutefois, lorsqu'elle discute de l'héraldique, elle établit un schéma simple pour comprendre les différentes significations attachées aux couleurs. L'or, le rouge, le bleu azur, le noir, le vert, le pourpre et l'argent signifient respectivement richesse, dignité, loyauté, simplicité,

---

<sup>170</sup> John Gage. *La Couleur dans l'art*. Paris, Thames & Hudson, 2009 (2006). p.20-23.

<sup>171</sup> Voir plus bas au sujet du bleu de la Vierge Marie, p.72-76.

<sup>172</sup> Voir plus bas au sujet de l'or, p.81-84.

<sup>173</sup> John Gage. *Couleur et Culture : Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*. Paris, Thames & Hudson, 2008 (1993). p.75.

<sup>174</sup> Voir Christel Meier. « The Colourful Middle Ages. Anthropological, Social, and Literary Dimensions of Colour Symbolism and Colour Hermeneutics » dans Rudolf Suntrup et Jan R. Veenstra. *Tradition and Innovation in an Era of Change/Tradition und Innovation im Übergang zur frühen Neuzeit*. Bern, Peter Lang Pub Inc, 2011. p.227-255.

allégresse, abondance de biens et pureté<sup>175</sup>. Ces dernières symboliques sont en grande partie des vertus séculières, mais certaines sont attachées à des vertus religieuses. Ensuite, elle établit un autre schéma, semblable à celui de l'héraldique, sur les différentes phases de l'amour courtois. Celles-ci correspondent au commencement de l'amour (dans l'ignorance), aux premières affections, à l'amour torride, à l'amour éternel, à l'union, à la séparation pour différentes causes. À chacune de ses étapes, une couleur est attachée. Elles coïncident respectivement au vert, blanc, rouge, bleu, jaune et noir<sup>176</sup>. Ce qui est intéressant dans cet article est le fait que différentes symboliques provenant de différents domaines d'études se regroupent. Par exemple, la Vierge Marie, dont le manteau à la fin du Moyen Âge est souvent bleu, est le personnage par excellence qui représente la loyauté et l'amour éternel, deux aspects que l'on retrouve dans l'héraldique et l'amour courtois. Même chose pour le vert auquel une forte symbolique de la jeunesse est liée. Allégresse et ignorance sont des aspects inhérents aux comportements des adolescents et des jeunes adultes. Cet article était vraiment révélateur sur le fait que les significations des couleurs peuvent être découvertes en analysant plusieurs supports comme l'architecture, la littérature, l'héraldique et le vestimentaire.

b) «Color» de Heather Pulliam

Dans son article « Color », Heather Pulliam discute de plusieurs faits intéressants<sup>177</sup>. Par exemple, dans la première section de son travail, elle définit une méthode de travail pour les historiens qui s'intéressent aux couleurs du Moyen Âge. Elle affirme, tout comme Pastoureau, que ce n'est pas le sujet le plus aisé à étudier et qu'il est impossible d'écrire une histoire générale de la couleur. Trop de choses entrent en ligne de compte : l'époque, le lieu, la culture, etc. Pulliam écrit sur ce point : « Because the meanings of color is fluid and needs so much contextualization, only a few general trends can be identified in such a short essay »<sup>178</sup>. C'est à travers plusieurs études de cas qu'il est possible de cerner la véritable symbolique des couleurs. Elle est une des rares personnes qui critique Pastoureau sur ses commentaires sur les couleurs avant le XI<sup>e</sup> siècle et ceux qui les utilisent puisqu'elle écrit :

---

<sup>175</sup> Christel Meier. « The Colourful Middle Ages. Anthropological, Social, and Literary Dimensions of Colour Symbolism and Colour Hermeneutics » dans Rudolf Suntrup et Jan R. Veenstra. *Tradition and Innovation in an Era of Change/Tradition und Innovation im Übergang zur frühen Neuzeit*. Bern, Peter Lang Pub Inc, 2011. p.240.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p.242.

<sup>177</sup> Voir Heather Pulliam. « Color ». *Studies in iconography*, 33 (2012), p.3-14.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p 5.

Worryingly, a few recent publications have applied the findings of Pastoureau, whose writings primarily deal with the High and Late Middle Ages, to the entire medieval period. Relatively little has been written on the use of color in art from the eighth through the eleventh centuries, and while Pastoureau's publications on the later medieval period have been invaluable, the few comments he makes on the earlier period need to be taken with a grain of salt<sup>179</sup>.

Dans une autre section de son article, elle s'attarde à une étude de cas, celle d'un manuscrit des *Évangiles de Lindisfarne*. Une des conclusions de cette analyse est la suivante : « Blue and green were both seen as celestial colors symbolizing heaven and the gospels »<sup>180</sup>. Bien qu'il s'agit d'un manuscrit VIII<sup>e</sup> siècle, en plus de provenir du royaume de Northumbrie, il a été jugé utile d'appliquer cette conclusion à un seul endroit dans ce mémoire. Ce qu'il est nécessaire de se rappeler ici est qu'il faut s'intéresser à un aspect précis de la symbolique des couleurs et surtout éviter de faire des généralisations.

#### **D— *Farbe im Mittelalter***

*Farbe im Mittelalter : Materialität – Medialität – Semantik* est un ouvrage regroupant plusieurs travaux qui furent présentés dans le cadre d'un symposium dans la ville de Bamberg le 5 mars 2009. Pour celui qui désire étudier les couleurs du Moyen Âge, peu importe l'époque et la région, ce livre est essentiel puisque les champs d'études de celui-ci sont divers et quelques chapitres ont été retenus pour ce mémoire. Tout d'abord, on retrouve « Kunst et Kultur im Mittelalter : Farbschemata und Farbsymbole » (Art et culture au Moyen Âge : le schéma et symbole de la couleur) de Marina Linares. Il s'agit d'un travail très similaire à ceux que produisent Pastoureau. Son chapitre possède la même structure de travail que ce dernier. Elle introduit les différents problèmes de l'analyse des couleurs au Moyen Âge pour, ensuite, établir la symbolique des différentes couleurs. Sur ce point, aucune nouveauté n'est apportée et il serait inutile de se répéter ici. À la fin, elle remarque également que l'Empire devient de plus en plus monochrome à partir du XV<sup>e</sup> siècle<sup>181</sup>. C'est un chapitre qui offre une bonne alternative et une bonne introduction aux travaux de Pastoureau, quoique moins complet, même si Linares ne cite pas celui-ci dans son travail.

---

<sup>179</sup> Heather Pulliam. «Color». *Studies in iconography*, 33 (2012), p.5.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>181</sup> Marina Linares. « Kunst et Kultur im Mittelalter : Farbschemata und Farbsymbole » dans Ingrid Bennewitz et Andrea Schindler. *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Tome 1. Berlin, Akademie Verlag, 2011. p.306-308.

Un autre chapitre important est celui de Jürgen Bärsch. Dans « *Farbiger Gottesdienst : Zur Bedeutung der liturgischen Farben in Vollzug und Wahrnehmung der Liturgie im späten Mittelalter* » (Le culte coloré : Sur l'importance des couleurs liturgiques dans l'exécution et la perception de la liturgie à la fin du Moyen Âge), il s'intéresse principalement à la couleur dans le déroulement du culte chrétien. Bien évidemment, il est question de la référence par excellence en la matière : Innocent III. Sa conclusion est la suivante : l'utilisation des couleurs dans la liturgie a hétérogénéisé l'art<sup>182</sup>. Les couleurs dans les différentes créations artistiques se sont en effet diversifiées. Le fait que les religieux désiraient probablement impressionner les croyants, par l'ajout de couleur, pour que ceux-ci s'impliquent davantage dans les différentes facettes de la religion chrétienne. L'iconographie s'est enrichie de ce désir et, du même coup, l'utilisation des couleurs dans les images également. En résumé, ce chapitre est utile puisque Bärsch indique qu'il ne faut pas négliger l'impact du déroulement du culte chrétien dans la vie de tous les jours au Moyen Âge. Celui-là changeait les comportements des gens et l'impact fut très grand sur la manière dont la création des images s'effectuait.

Pour les deux derniers chapitres, « *Die Farben des Goldes : Glanzvergoldung in der Buchmalerei des Mittelalters* » (Les couleurs de l'or : la dorure brillante dans l'enluminure du Moyen Âge) d'Anna Bartl et Manfred Lautenschlager et « *Purpurismus in martyrio : Die Farbe des Blutes in mittelalterlichen Handschriften* » (*Purpurismus in martyrio : La couleur du sang dans les manuscrits médiévaux*) de Patrizia Carmassi, il n'en sera pas question pour l'instant puisqu'ils seront cités et expliqués plus en détail dans le cadre de l'analyse de l'image de la Vierge à l'enfant<sup>183</sup>. Pour en faire un résumé, le premier chapitre porte sur l'utilisation et la signification de l'or, symbole du merveilleux, dans les manuscrits et le deuxième s'intéresse à l'attachement de la couleur rouge à la personne du Christ.

### **E — *Les couleurs au Moyen Âge* – Colloque du C.U.E.R.M.A.**

Un autre ouvrage intéressant est celui regroupant les communications présentées lors d'un colloque du Centre Universitaire d'Études et de Recherche Médiévales d'Aix (C.U.E.R.M.A.) en 1987. Le thème de ce rassemblement fut évidemment les couleurs au Moyen Âge. Plusieurs

---

<sup>182</sup> Jürgen Bärsch. «*Farbiger Gottesdienst : Zur Bedeutung der liturgischen Farben in Vollzug und Wahrnehmung der Liturgie im späten Mittelalter*» dans Ingrid Bennewitz et Andrea Schindler. *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Tome 1. Berlin, Akademie Verlag, 2011. p.761.

<sup>183</sup> Voir plus bas au sujet du bleu et de l'or dans l'image de la Vierge Marie, p.72-76 et p.81-84.

thématiques sur ce sujet sont dignes d'intérêt dans ce recueil pour un historien même si ce dernier doit être prudent du fait de la date de publication du livre. Pour ce mémoire, par exemple, le chapitre dont le sujet est la couleur du personnage de Renart dans le *Roman de Renart*<sup>184</sup> fut particulièrement utile pour prouver que le roux, couleur attachée au renard, est principalement utilisé pour dépeindre une vile personne. En effet, Renart, roux de par son affiliation au renard, est un fourbe. Il n'est donc pas surprenant qu'il soit affublé du qualificatif « Renart li rous » dans les écrits de la légende renardienne. On retrouve quelques autres chapitres qui analysent les couleurs dans la littérature tels « In sangwyn and in pers : les couleurs dans le Prologue Général des Canterbury Tales » de Hélène Dauby<sup>185</sup> et « Les couleurs dans la structure narrative de *Lancelot* » de Marie-Hélène Moya<sup>186</sup>. Ce recueil ne se limite toutefois pas seulement à des thématiques littéraires. Certains auteurs ont écrit sur des textes savants. Marie-Hélène Lorcin discute de la perception de l'arc-en-ciel au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>187</sup> et Michel Salvat analyse *Le traité des couleurs* de Barthélémy l'Anglais<sup>188</sup>. En résumé, il s'agit d'un bon ouvrage pour choisir certains exemples afin de les inclure lors d'une analyse d'une ou plusieurs couleurs.

#### 4— Sources

##### A — Présentation codicologique du livre d'Heures du maître de Jean d'Albret

Le livre d'Heures du maître de Jean d'Albret est peu connu de la communauté historique. Il n'existe qu'une simple notice sur une fiche PDF sur le site *Les Enluminures*<sup>189</sup> mais, depuis la vente de ce document à l'Université d'Ottawa, le lien sur le site a été supprimé et il n'est accessible qu'à partir du lien direct qui est donné dans la bibliographie de ce mémoire. Presque toutes les informations codicologiques présentées ici ont été trouvées sur une fiche PDF provenant de ce site. Par contre, elle contenait de petites erreurs. Alors, il apparaissait judicieux

<sup>184</sup> Voir Roger Bellon. « Renart li rous : Remarques sur un point de l'onomastique renardienne » dans C.U.E.R.M.A. *Les couleurs au Moyen Âge*. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988. p.15-28.

<sup>185</sup> Voir Hélène Dauby. « In sangwyn and in pers : les couleurs dans le Prologue Général des Canterbury Tales » dans C.U.E.R.M.A. *Les couleurs au Moyen Âge*. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988. p.45-56.

<sup>186</sup> Voir Marie-Hélène Moya. « Les couleurs dans la structure narrative de *Lancelot* » dans C.U.E.R.M.A. *Les couleurs au Moyen Âge*. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988. p.273-283.

<sup>187</sup> Voir Marie-Hélène Lorcin. « L'arc-en-ciel au XIII<sup>e</sup> siècle » dans C.U.E.R.M.A. *Les couleurs au Moyen Âge*. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988. p.229-251.

<sup>188</sup> Voir Michel Salvat. « Le *Traité des couleurs* de Barthélémy l'Anglais (XIII<sup>e</sup> siècle) » dans C.U.E.R.M.A. *Les couleurs au Moyen Âge*. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988. p.359-385.

<sup>189</sup> Les Enluminures. *Book of Hours (use of Rome)*, [En ligne]. [http://www.lesenluminures-france1500.com/pdf/7\\_boh.pdf](http://www.lesenluminures-france1500.com/pdf/7_boh.pdf) (Page consultée le 11 octobre 2014)

d'effectuer une meilleure présentation codicologique de ce manuscrit. Une notice plus complète a été préparée à cet effet et elle est présentée avant la bibliographie<sup>190</sup>.

Le livre d'Heures étudié pour ce mémoire a été confectionné entre 1495 et 1500. Il fut fabriqué sous la tutelle du maître de Jean d'Albret ou de son groupe d'artistes selon Isabelle Delaunay<sup>191</sup>. Cet artiste a été principalement actif à Paris entre 1490 et 1510 et il est reconnu pour avoir produit beaucoup de manuscrits et d'imprimés. Ses plus célèbres documents sont *Le recueil des histoires troiennes* de Raoul le Fèvre et *La nef des fous* de Sébastien Brant qui étaient destinés tous les deux au roi de Navarre de l'époque, Jean d'Albret. C'est d'ailleurs de celui-ci que notre artiste tient son nom de maître de Jean d'Albret.

La reliure ne date pas du Moyen Âge. Elle a probablement été reconstruite au XVIII<sup>e</sup> siècle en France en veau marbré. L'échine est divisée en six compartiments dorés. Il y a la présence de trois feuilles de garde au début et à la fin du manuscrit. La première et la dernière feuilles sont collées à une garde de papier marbrée faisant partie de la reliure. On retrouve également un ruban de soie verte comme marque-page. La langue principale est le latin. Quelques éléments français sont présents puisqu'on remarque la présence du mot « HEURES » en doré sur l'échine de la reliure et de quelques annotations des précédents possesseurs.

Ce livre d'Heures, dont les dimensions sont de 116 x 177 mm, est composé de 125 feuilles de parchemin non numérotées. La collation des cahiers est la suivante : I-II<sup>6</sup>, III-IX<sup>8</sup>, X<sup>6</sup>, XI-XVI<sup>8</sup>, XVII<sup>4(-1)</sup>. Le dernier feuillet du cahier final est manquant puisqu'il a été coupé. L'écriture du calendrier se trouve sur 4 colonnes et sur 17 lignes ainsi que celle du reste de manuscrit est sur une colonne et 21 lignes. Les artistes ont écrit dans ce livre en utilisant un très beau style gothique se servant principalement du brun foncé comme encre. L'écriture se trouve souvent entre 2 lignes verticales et 22 lignes horizontales séparées par des lignes rose foncé dont la justification du cadre de texte est de 61-63 x 107-110 mm. Du pourtour du parchemin jusqu'au cadre du texte, il est de 34-39 mm et 17-22 mm sur les côtés droite/gauche. Il est de 18-20 mm et de 49-51 mm pour le haut et le bas. Le calendrier est écrit avec de l'encre bleue, rouge et brune. On retrouve un fait intéressant dans cette section. Selon une affirmation de Didier Méhu lors

---

<sup>190</sup> Pour consulter la notice, voir les pages 110-112.

<sup>191</sup> Voir Isabelle Delaunay. *Échanges artistiques entre livres d'heures, manuscrits et imprimés produits à Paris vers 1480-1500*. Thèse de doctorat, Paris IV, Sorbonne, 2000, volume 2, p.28-31.

d'une séance du Greppsomm à l'Université Laval le 1<sup>er</sup> décembre 2012, les lettres des fêtes les plus importantes dans la plupart des calendriers des livres d'Heures étaient écrites avec de l'encre rouge alors que les autres étaient écrites en bleu. Dans ce manuscrit, le fait contraire est présent. Les fêtes les plus importantes sont en bleu alors que le restant est en rouge ou en brun. À mon sens, il n'y a pas de raisons apparentes pour cette différence. À la fin du Moyen Âge, le bleu rivalise en popularité le rouge dans l'art. Il s'agit probablement d'une préférence personnelle de l'artiste qui a écrit dans ce manuscrit. De plus, toutes les fêtes des saints sont généralement célébrées à Paris, sauf pour la translation de saint Martin de Tours le 4 juillet. Pour le reste, les rubriques sont bleues, les lettres capitales jaunes et les initiales dorées avec des arrière-plans de différentes couleurs : rouge clair et foncé ou bleu. Certaines lignes d'écritures sont formées ou complétées par des représentations de branches et des rectangles rouge et bleu avec de la végétation jaune à l'intérieur. On retrouve aussi des initiales à deux et trois lignes en blanc et en mauve sur du doré avec des arrière-plans remplis avec des fleurs et des fruits.

Ce livre d'Heures possède 29 bordures constituées principalement de fleurs, de fruits, de l'acanthé bleu et or sur un fond doré ou sur du parchemin naturel. D'autres sont soit divisées entre le bleu et le rouge ou le bleu, le rouge et l'or. Un fait intéressant qu'on peut observer dans les bordures est l'empreinte artistique particulière du maître de Jean d'Albret. Ce dernier est l'un des rares qui utilisait des formes irrégulières. Des cœurs, de losanges et d'autres formes géométriques sont présents. Cela démontre une certaine inventivité par rapport aux courants artistiques existant à l'époque. Également, certaines bordures possèdent des habitants comme des oiseaux ou des chimères telles que des dragons.

Ce livre d'Heures est à l'usage de Rome selon la classification des composants des différents usages établie par Victor Leroquais. Il contient un calendrier, des séquences des Évangiles, l'*Obsecro te* au masculin, l'*O intemerrata* au masculin également, les Heures de la Vierge Marie, de la Croix ainsi que de l'Esprit Saint, les sept psaumes pénitentiels, des litanies, un office des morts et des suffrages destinés à différents saints, confirmant ainsi bel et bien l'usage de Rome. Le manuscrit étudié pour ce mémoire contient 13 grandes miniatures qui utilisent 17 lignes dans le cadre de justification et déborde sur la bordure ainsi que 16 petites miniatures qui usent de 10 lignes. Certaines de celles-ci montrent des signes de dégradation causée probablement par une utilisation. Les sections qui semblent les plus usées sont celles des

psaumes pénitentiels et des suffrages aux saints. La composition exacte de ce document se trouve dans le tableau suivant.

Section	Folios
Calendrier	1-12 v
Séquences des quatre Évangiles	13-17
<i>Obsecro te</i> au masculin	17v-20
<i>O intemerata</i> au masculin	20-21 v
Heures de la Vierge Marie (Usage de Rome)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Matines : 22-29</li> <li>• Laudes : 29v-37</li> <li>• Prime : 37v-40v</li> <li>• Tierce : 41-43v</li> <li>• Sexte : 44-46v</li> <li>• None : 47-49v</li> <li>• Vêpres : 50-54v</li> <li>• Complies : 55-68v</li> </ul>
Courtes Heures de la Croix	69-71
Espace vide	71v
Courtes Heures du Saint Esprit	72-74
Sept psaumes pénitentiels et litanies	75-89 v
Office des morts (Usage de Rome)	90-120
Suffrages aux saints	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sainte Trinité et saint Michel : 120v</li> <li>• Jean le Baptiste : 121</li> <li>• Jean l'évangéliste : 121v</li> <li>• Saints Pierre et Paul : 121v</li> <li>• Saint Sébastien : 122</li> <li>• Saint Nicolas : 122v</li> <li>• Saint Antoine : 123</li> <li>• Sainte Anne : 123v</li> <li>• Sainte Marie-Madeleine : 124</li> <li>• Sainte Catherine : 124v</li> <li>• Sainte Barbe : 125</li> </ul>



Pour les enluminures, la répartition est la suivante : saint Jean à Patmos au folio 13, saint Mathieu avec son homme ailé (introduisant incorrectement le texte de Luc) au 14, saint Luc avec bœuf ailé (introduisant incorrectement le texte de Mathieu) au 15, saint Marc avec son lion au 16v. Par la suite, on retrouve les images des Heures de la Vierge : Marie avec le Christ en gloire au folio 17v, la *Pieta* au 20, l'Annonciation au 22, la Visitation au 29v, la Nativité au 37v, l'Annonciation aux bergers au 41, l'Adoration des Mages au 44, la Présentation au temple au 47, la Fuite en Égypte au 50 et le Couronnement de la Vierge au 55. Ensuite, il y a la Crucifixion au folio 69 et la Pentecôte au 72 pour les Heures de la Croix. Pour introduire les sept psaumes pénitentiels et l'office des morts, nous avons respectivement Bethsabée au bain observée par David au folio 75 et Job sur son tas de fumier au 90. Pour le reste, les folios des enluminures des différents saints correspondent exactement à ceux des suffrages. Toutes les enluminures sont présentées dans l'annexe<sup>192</sup>. Aussi, il existe un autre livre d'Heures dont l'enlumineur est le maître de Jean d'Albret selon la notice du site *Les Enluminures*<sup>193</sup>. Ce dernier se trouve à la bibliothèque municipale de Carpentras (MS 54)<sup>194</sup>. Les enluminures seront également incluses dans l'annexe à des fins de comparaison entre les deux<sup>195</sup>. L'identification du possesseur peut être faite puisqu'un blason est présent dans les premières pages de ce manuscrit<sup>196</sup>. Il semble que ce dernier aurait appartenu à la famille de Tilla. Celle-ci se serait installée à Carpentras au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette famille utilisait la devise [COELESTIA] CVM TERRETRIBUS et il est seulement possible de lire les deux derniers mots dans le haut du blason. L'image est trop endommagée pour une analyse plus précise<sup>197</sup>. Il y a de fortes chances que ce manuscrit fut donné par l'évêque de Carpentras, Joseph-Dominique d'Inguibert. Ce dernier était justement apparenté à la famille de Tilla. Les dons de ce dernier ont constitué le point de départ de la Bibliothèque Inguibertine qui est la Bibliothèque municipale de Carpentras. Après de simples analyses, il est clair que les deux manuscrits ont été faits par le même artiste ou le même groupe

---

<sup>192</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.2-25.

<sup>193</sup> Les Enluminures. *Book of Hours (use of Rome)*, [En ligne]. [http://www.lesenluminures-france1500.com/pdf/7\\_boh.pdf](http://www.lesenluminures-france1500.com/pdf/7_boh.pdf) (Page consultée le 11 octobre 2014)

<sup>194</sup> Enluminures. *Carpentras-BM-ms.0054*, [En ligne].

[http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/rechguidee\\_00.htm](http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/rechguidee_00.htm) (Page consultée le 7 janvier 2017).

<sup>195</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.26-56.

<sup>196</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.26.

<sup>197</sup> Pour avoir toutes les informations relatives quant à l'identification du manuscrit de Carpentras, Voir Jean-Antoine Pithon-Curt. *Histoire de la noblesse d'Avignon, du Comté-Venaissin et de la principauté d'Orange*, Tome III. Paris, 1743. p.404-412. En gardant une certaine réserve, le blason semble correspondre à la définition qui est la suivante : d'azur au croissant d'argent, au chef de même chargé de trois croix potencées de sable.

d'artistes de par la ressemblance frappante des personnages et de leur positionnement dans toutes les images.

Pour finir, il serait important de faire un commentaire sur la répartition de ce livre d'Heures. En réalité, il n'est pas très particulier puisqu'il ne contient que les éléments normaux à tous les livres d'Heures. On ne retrouve malheureusement aucun ajout de texte qui fait en sorte que ce document soit original. On ne sait pas non plus qui était le destinataire puisqu'il n'y a aucune marque d'instinctive qui peut nous permettre de l'identifier. Également, l'ordre des sections correspond exactement à l'usage de Rome comme le montre Leroquais<sup>198</sup>.

## **B — Description complète des enluminures**

Avant de commencer l'analyse, une description de chacune des images est essentielle pour la compréhension générale du manuscrit. Ensuite, des commentaires sur le rôle des couleurs dans l'organisation de l'ornementation seront effectués puisqu'il n'est pas seulement question de symbolique lorsqu'on effectue une étude de la polychromie dans les manuscrits.

Comme il a déjà été vu dans la présentation codicologique, la première enluminure est celle de saint Jean à Patmos au folio 13<sup>199</sup> et celle-ci débute la section des péripécopes des quatre Évangiles. Il s'agit d'une grande enluminure qui dépasse largement le cadre de justification, tout comme les autres grandes miniatures. Jean est habillé d'une tunique bleue avec une autre pièce de vêtement rouge entourant son corps. Il est installé à droite dans l'image. Son tétramorphe, l'aigle, est présent en doré à gauche. Celui-ci écrit son évangile dans la nature. On retrouve la présence de la lettrine blanche « I » avec un arrière-plan doré et de la végétation pour débiter les parties de son texte. D'ailleurs, toutes les sections associées à une enluminure débutent avec une pareille lettrine. Pour ce qui est de la bordure, l'arrière-plan est complètement doré et il est rempli de végétation stylisée dont les couleurs alternent le jaune, le bleu et le rouge. Cette variation est typique de toutes les représentations de plantes de ce livre d'Heures. On remarque la présence également de fraises et de marguerites. De plus, des animaux peuvent être aussi observés dans la bordure. L'un d'eux, un simple oiseau présent dans le flanc droit de l'image, est dessiné de manière que son bec débute une des végétations. L'autre, se trouvant en dessous de l'image, est une créature chimérique.

---

<sup>198</sup> Victor Leroquais. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*. Maçon, Protat frères, 1927. p.VII.

<sup>199</sup> Pour les enluminures des quatre Évangélistes, voir l'annexe à la fin de ce document, p.2-5.

L'enluminure suivante est celle de saint Mathieu au folio 14. Ce dernier, écrivant son Évangile, est placé à la gauche de l'image et son tétramorphe, l'homme ailé, est à droite. Mathieu est habillé d'une tunique et d'un chapeau complètement rouges avec seulement de petites épaulettes bleues. L'homme ailé, tenant un livre dans ses mains afin d'être vu par Mathieu, a une simple tunique grise et ses ailes sont bleues. Dans la bordure, dont l'arrière-plan est généralement non coloré, on remarque la présence de fleurs de lys dorés, laissant paraître que le manuscrit provient probablement de France. Trois fleurs sont placées dans une position debout alors que la quatrième, en haut de page, est couchée. La végétation est similaire à celle de la bordure de saint Jean.

Pour les folios 15 et 16v, ceux avec saint Luc et saint Marc, on retrouve le même positionnement que celui de saint Mathieu. Les personnages, Luc et Marc, sont à gauche et les tétramorphes, le bœuf et le lion sont à droite. Au contraire des deux autres tétramorphes avec des ailes bleues, celles du lion sont absentes. Ces deux évangélistes sont habillés presque de la même façon avec une tunique bleue et une cape rouge. Seul Luc porte un chapeau rouge. Également, on remarque l'existence d'une créature chimérique avec une tête orange dans le côté droit de la bordure de l'enluminure de saint Luc. Encore une fois, des lettrines avec des arrière-plans dorés sont présentes pour débiter les textes. Dans les deux bordures, on voit une différence. Bien que l'arrière-plan non coloré et la végétation soient sensiblement les mêmes, on remarque la présence de cercles dorés dont le centre est absent pour la bordure de l'enluminure de saint Luc alors que les formes géométriques sont manquantes de l'encadrement de la miniature à saint Marc.

Pour l'image de la Vierge à l'enfant au folio 17v, la description se trouve dans la section destinée à l'analyse de celle-ci<sup>200</sup>. Le thème utilisé pour l'introduction de la prière *O intemerata* est celle de la *Pieta*<sup>201</sup> au folio 20<sup>202</sup>. La Vierge Marie, tenant son Fils mort dans ses bras, a son habit habituel, une tunique rouge et une cape bleue. Le Christ est presque nu, seulement vêtu d'un pagne blanc et de sa couronne d'épines, et il est également légèrement ensanglanté sur le front. Des rayons jaunes émanent de sa tête. En arrière-plan, on voit le bas de croix posé sur une colline verdoyante avec de la végétation plus loin en second plan. La lettrine « O » avec un fond doré

---

<sup>200</sup> Voir plus bas, p.71-72.

<sup>201</sup> Voir Gertrud Schiller. *Iconography of Christian Art: Volume I*. Traduction par Janet Seligman. Greenwich, New York Graphic Society, 1971 [1966]. p.48-52.

<sup>202</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.7.

début la prière. Pour la bordure, on retrouve la même structure que les précédentes enluminures : fond non coloré avec des formes géométriques dorées. Toutefois, celles-ci s'apparentent à des nuages. Un oiseau se trouve à droite dans la bordure et un dragon avec une tête orange est représenté en bas.

La section des Heures de la Vierge Marie commence à partir du folio 22 et le thème qui débute ce cycle iconographique dans ce livre d'Heures est celui de l'Annonciation<sup>203</sup>. La Vierge en prière est placée à la droite de l'image alors que l'archange Gabriel est à gauche. Marie possède encore une fois son habit traditionnel comme dans toutes les autres enluminures du manuscrit. Gabriel est habillé d'une tunique rouge et ses ailes sont bleues. Le saint Esprit est installé en haut de la scène, jetant des rayons lumineux vers Marie. L'image est entourée par deux colonnes vertes sur les côtés et celles-ci sont attachées par un arc au-dessus. L'arrière-plan de la bordure, semblable à celle de saint Jean, est entièrement doré. On remarque l'existence de trois animaux : celui à droite ressemble à un héron dont le bec débute une végétation, celui de gauche est un papillon et celui en bas est une créature chimérique en partie orange. Le style de la végétation est encore le même.

Après l'Annonciation, il s'agit du thème de la Visitation qui est présenté<sup>204</sup>. La Vierge Marie visite Élisabeth. Cette dernière est habillée complètement de rouge. Elles se retrouvent au pied de petites collines. Dans la bordure, il y a trois animaux. Deux sont des créatures chimériques avec la tête orange, les ailes vertes et les jambes brunes. Celle dans le bas de la page fait face à la troisième créature qui est un escargot jaune. Le style de la végétation est encore le même, mais on note l'absence d'un arrière-plan entièrement coloré et de formes géométriques.

La prochaine image est celle de la Nativité<sup>205</sup>. Joseph, tunique rouge et épaulettes grises, est présent à gauche de la Vierge qui est presque au centre de l'image. L'âne et le bœuf sont en arrière-plan à la droite de la Vierge et, en dessous d'eux, se trouve le Christ. Tous ces personnages se situent dans un bâtiment qui semble être une étable. On voit dans la bordure deux créatures : le héron sur le côté de l'enluminure et une autre créature chimérique dans le bas. Le style de la bordure est le même que celui des petites miniatures des évangélistes. En effet, le fond

---

<sup>203</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.8 et Gertrud Schiller. *Iconography of Christian Art: Volume II*. Traduction par Janet Seligman. Greenwich, New York Graphic Society, 1972 [1968]. p.179-181.

<sup>204</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.9 et *Ibid.*, p.55-56.

<sup>205</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.10 et *Ibid.*, p.76-84.

de la bordure n'est pas coloré, mais on observe des formes géométriques dorées qui s'apparentent à des nuages.

Ensuite, il y a l'enluminure de l'Annonciation aux bergers<sup>206</sup>. Deux de ceux-ci sont en effet représentés dans cette image près d'une petite montagne et d'une forêt. L'un est assis à gauche et l'autre est debout à droite, mais les deux regardent vers le ciel et voient un ange bleu, Gabriel, venant leur annoncer la bonne nouvelle de la naissance du Christ. Des moutons se trouvent entre les deux. La bordure est une fois de plus pareille aux autres. Deux animaux sont présents : un oiseau et un escargot. Les formes géométriques sont des lignes en zigzag.

Pour la prochaine enluminure, celle de l'Adoration des Mages<sup>207</sup>, la description se trouve dans la section portant sur son analyse<sup>208</sup>.

L'image suivante est celle de la Présentation au temple<sup>209</sup>. Marie est à gauche de l'image face à son fils nu sur un autel à droite. Ce dernier est observé au-dessus de lui par Siméon qui est habillé d'une tunique rouge, d'épaulettes bleues et d'une tiare blanche. Dans la bordure, on remarque la présence de deux créatures chimériques avec des têtes orange ainsi que des lignes en zigzag et un carré dorés sur un arrière-plan non coloré dans le coin droit du bas de la page.

La Fuite en Égypte a été choisie pour l'avant-dernière enluminure du cycle<sup>210</sup>. La Vierge Marie se trouve presque au centre de l'image avec le Christ dans ses bras drapés d'un tissu rouge. Joseph, habillé encore d'une tunique rouge et d'épaulettes grises, est présent à droite en arrière du cheval qui transporte sa femme et le Christ. Dans la bordure avec un fond non coloré, on observe deux créatures chimériques orange, une sur le côté et l'autre dans le bas de la page. Les formes géométriques dorées sont des cœurs.

La dernière image des Heures de la Vierge Marie est celle du Couronnement de la Vierge<sup>211</sup>. Dieu est présent, assis sur un trône drapé de vert, à gauche. Il est vêtu d'une tunique

---

<sup>206</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.11 et Gertrud Schiller. *Iconography of Christian Art: Volume I*. Traduction par Janet Seligman. Greenwich, New York Graphic Society, 1971 [1966]. p.84-87.

<sup>207</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.12.

<sup>208</sup> Voir plus bas, p.85-86.

<sup>209</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.13 et Schiller, *op.cit.*, p.92-94.

<sup>210</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.14 et *Ibid.*, p.117-122.

<sup>211</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.15.

grise noire entourée d'un tissu rouge. Il porte également une tiare sur la tête<sup>212</sup> et il a l'orbe royal dans sa main. La Vierge est agenouillée en prière devant Lui avec un ange, probablement un séraphin, au-dessus d'elle avec une tunique verte et des ailes rouges. Plus loin dans l'arrière-plan, on voit la cour des chérubins, complètement en bleu. La bordure est semblable à la précédente image. Les deux créatures dans le bas de l'image sont un escargot et un oiseau.

Pour la prochaine section, celle des Heures de la Croix<sup>213</sup>, un seul thème iconographique a été choisi : la Crucifixion<sup>214</sup>. Le Christ sur la croix habillé d'un simple pagne blanc est au centre de cette image. Du sang coule légèrement de sa plaie. La Vierge, vêtue de son habit usuel, est à gauche de Jésus alors que saint Jean est à droite, habillé de noir et de rouge : tous deux sont en prières en regardant le Christ mourant. Des soldats romains sont présents en arrière-plan. La logique habituelle de la section des Heures est respectée pour la bordure : fond non coloré avec des formes dorées. Cependant, ces formes ne peuvent être identifiées. Aucune créature ne peut être observée sur les côtés.

Ensuite vient la section des Heures du saint Esprit<sup>215</sup> qui est débutée par l'image de la Pentecôte. La Vierge Marie, revêtue encore de bleu et de rouge, est agenouillée avec les bras en croix. Un personnage, probablement saint Pierre, est à sa droite, habillé de noir et de rouge, avec les bras ouverts. Le reste des fidèles du Christ se trouvent en arrière-plan. Le saint Esprit, envoyant des rayons lumineux vers le groupe, dans la salle, est présent dans le haut droit de l'image. Sur les côtés, on retrouve des cercles dorés comme formes géométriques et un seul oiseau dans le bas de la page.

L'image de Bethsabée qui commence la section des psaumes pénitentiels sera décrite dans la section dédiée à son analyse<sup>216</sup>. L'image de l'office des morts est celle de Job sur son tas de fumier<sup>217</sup>. Agenouillé et en prière sur la droite de l'image, il est simplement vêtu d'un pagne blanc et il fait face à sa famille, richement vêtue. L'homme porte du rouge et la femme du bleu. Ils sont à proximité d'un établissement. L'arrière-plan est entièrement doré avec le style végétal

---

<sup>212</sup> Il s'agit probablement de la tiare papale.

<sup>213</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.16

<sup>214</sup> Voir Gertrud Schiller. *Iconography of Christian Art: Volume II*. Traduction par Janet Seligman. Greenwich, New York Graphic Society, 1972 [1968]. p.151-158.

<sup>215</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.17.

<sup>216</sup> Voir plus bas, p.92-94.

<sup>217</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.19

habituel. Deux créatures chimériques avec des têtes orange peuvent être vues : l'une dans le bas et l'autre sur le côté droit.

La dernière section est celle des suffrages aux saints. Toutes les miniatures dans cette partie du livre d'Heures sont de petites images. La première représentation sur le recto du folio 120 est celle de la sainte Trinité<sup>218</sup>. Dieu est assis sur un trône en arrière-plan. Il porte une cape rouge ainsi qu'une tunique grise et il a une tiare dorée sur sa tête. Le saint Esprit est posé sur le dessus de la Croix où se trouve le Christ crucifié. On remarque que les trois personnages sont tous positionnés dans l'axe central de l'image et une hiérarchie est établie même si ceux-ci sont une seule et unique divinité dans la théologie chrétienne. En effet, Dieu est le personnage en haut dans l'image, ce qui démontre sa plus grande importance. Vient ensuite le saint Esprit en dessous de Lui. Le Christ termine la succession de ces personnages. La bordure possède un fond non coloré avec des lignes dorées. On remarque la présence d'une anomalie sur l'une des lignes puisqu'un cercle doré a été ajouté sur la ligne dorée dans le bas de la page. Le style de la végétation est encore une fois respecté.

L'image sur le verso du folio 120 est celle de saint Michel<sup>219</sup>. Celle-ci sera décrite dans la section destinée à son analyse<sup>220</sup>. Cependant, il est important de discuter de la bordure puisque, pour la première fois, on remarque une différence dans la façon dont elle a été construite. On retrouve des lignes mais, au lieu d'avoir une alternance non colorée et dorée, on voit plutôt une variation rouge et bleu avec une végétation complètement blanche. L'explication de ce changement sera expliquée dans la section de ce travail sur le rôle de l'ornement de ce manuscrit<sup>221</sup>.

L'image du folio 121 est celle de saint Jean le Baptiste<sup>222</sup>. Ce dernier est situé dans une végétation verdoyante et il est habillé d'une cape rouge ainsi que d'une tunique brune. Il tient un livre dans sa main gauche et un agneau blanc se trouve sur celui-ci avec un roseau en forme de croix qui semble en arrière de sa tête. Saint Jean pointe d'ailleurs un de ses doigts dans sa direction. Le style des bordures des folios 121 à 122v est exactement identique : une végétation

---

<sup>218</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.20.

<sup>219</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.21.

<sup>220</sup> Voir plus bas, p.98-99.

<sup>221</sup> Voir plus bas, p.67-71.

<sup>222</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.21.

bleu, rouge et or sur un fond non coloré<sup>223</sup>. Un escargot est visible dans le bas de la page des folios 121 et 121v<sup>224</sup>.

Saint Jean l'Évangéliste est présent sur l'image du folio 121v<sup>225</sup>. Celui-ci, positionné devant un rideau bleu, est revêtu d'un habit gris et rouge. Il pointe vers un calice doré, d'où sort un serpent, qu'il tient dans sa main gauche.

La prochaine enluminure est celle de saint Sébastien<sup>226</sup>. Ce dernier est attaché sur la gauche de l'image à son pilier criblé de flèches. Il est torse nu avec un pagne blanc. Deux soldats romains sont face à lui. Celui en avant-plan est rouge et l'autre en arrière de lui est bleu.

Ensuite, saint Nicolas est présent au folio 122v<sup>227</sup>. Ce dernier est habillé comme un évêque et il a un bâton doré dans sa main gauche. Sa cape est rouge et le reste de ses vêtements sont blancs. À la gauche de celui-ci se trouvent les trois enfants nus qu'il vient de secourir.

Au folio 123, on voit saint Antoine dans une forêt<sup>228</sup>. Ce dernier est revêtu d'une tunique grise, d'une cape rouge et d'une capuche noire. Il tient un livre dans ses mains. Dans la bordure, on observe une alternance de non coloré et de triangles dorés et courbés. La végétation est identique au style que l'on retrouve dans le reste du manuscrit.

Pour l'image du folio 123v, on voit sainte Anne habillée d'une robe grise, d'une cape rouge et d'un voile blanc sur sa tête<sup>229</sup>. Elle se trouve devant une toile bleue et elle fait face à sa fille, la Vierge Marie enfant, qui se trouve à la gauche de l'image. Cette dernière porte une robe complètement bleue et elle lit un livre avec sa mère. La bordure est du même style que celui de la miniature à saint Michel. En effet, on voit une alternance bleu et rouge entre des triangles courbés et une végétation complètement blanche.

Ensuite, sainte Marie Madeleine est l'enluminure du folio 124<sup>230</sup>. Habillée d'une robe grise et d'une cape rouge, elle tient un vase blanc avec du parfum à l'intérieur dans sa main

---

<sup>223</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.21-23.

<sup>224</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.21-22.

<sup>225</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.22.

<sup>226</sup> *Idem*

<sup>227</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.23.

<sup>228</sup> *Idem*

<sup>229</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.24.

<sup>230</sup> *Idem*



gauche. La bordure contient des lignes dorées sur un arrière-plan non coloré avec la végétation habituelle. Une créature chimérique partiellement orange se trouve entre deux lignes dorées dans le bas de la page.

L'avant-dernière enluminure de ce manuscrit est celle de sainte Catherine<sup>231</sup>. Elle est accoutrée d'une armure par-dessus une tunique grise. Elle porte également une cape rouge et des pantalons bleus ainsi qu'une couronne dorée sur la tête. Dans sa main gauche, elle tient une épée. Dans la bordure, on observe encore des bandes. Par contre, cette fois-ci, il y a une alternance rouge, or, bleu, or, rouge, etc. Dans les parties dorées, la végétation est du même style que dans les autres bordures de ce manuscrit alors que les plantes sont blanches dans les sections rouges et bleues.

Enfin, la dernière image des suffrages aux saints est celle de sainte Barbe<sup>232</sup> qui est vêtue d'une robe grise et d'une cape rouge avec une branche dans sa main droite. Sa main gauche est posée sur la tour dans laquelle elle fut emprisonnée. La bordure possède un arrière-plan complètement non coloré et la végétation dans celle-ci est semblable au style de ce manuscrit. Un oiseau est présent dans le coin droit de la page.

### **C— Comment faisait-on les pigments au Moyen Âge?**

Dans cette section, il sera question de la fabrication des différents pigments utilisés pour les enluminures dans les manuscrits. Il est important d'en discuter puisque Pastoureau a effectué la même description dans ces différents livres, mais surtout d'un point de vue vestimentaire. En effet, les processus de fabrication entre les pigments et les teintures n'étaient pas semblables. Ainsi, les mêmes conclusions ne peuvent pas être tirées lorsqu'il est question de l'analyse d'une symbolique d'une couleur se trouvant sur une enluminure ou sur un vêtement. Certaines fois, un transfert symbolique entre les deux peut être effectué, mais ce n'est pas toujours le cas. Il est donc important d'établir une base explicative sur la fabrication des pigments pour les enluminures pour ensuite déterminer si les symboliques provenant des vêtements sont compatibles avec celles des manuscrits. Le meilleur exemple est celui du vert. Généralement utilisé dans les manuscrits pour exprimer le renouveau et la jeunesse puisqu'il était facile de le produire comme pigment, il désignait plutôt la folie lorsqu'il s'agissait d'une teinture se trouvant

---

<sup>231</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.25.

<sup>232</sup> *Idem*

sur un réel vêtement, car il était difficile à fabriquer<sup>233</sup>. Le présent chapitre se base principalement sur une source médiévale, celle de Théophile qui se nomme *De Diversis Artibus*. C.R. Dodwell, l'éditeur de cette source, explique qu'il s'agit du document le plus complet traitant de l'art médiéval. Il écrit d'ailleurs :

The *De Diversis Artibus* of Theophilus is so well known that it is unnecessary to dwell on its importance for the history of medieval art. There are, of course, other important medieval sources for art and techniques, but there is none which combines to the same extent the comprehensive range, the orderly presentation, the logical development and the attention to detail of Theophilus's work<sup>234</sup>.

Pour cette raison, cette source fut choisie pour décrire les techniques de création des couleurs utilisées dans les enluminures.

#### a) Or et jaune

Tout d'abord, le premier exemple est celui de l'or, considéré comme la couleur la plus importante de la chrétienté<sup>235</sup>. Pour les manuscrits commandés par les plus riches, l'or véritable était l'élément le plus utilisé pour enluminer le document. Dans les cas où les manuscrits sont de moins bonne facture et destinés à des moins bien nantis, l'usage de jaune était nécessaire ce qui requiert un autre procédé de fabrication. La première étape afin d'apporter de l'or dans un manuscrit était tout simplement de le nettoyer. Ensuite, il fallait avoir à sa disposition un appareil dont la spécialité est de mouler l'or. Ce dernier était principalement composé d'un pilon et d'un mortier fait d'un alliage avec la bonne composition et proportion de métaux : trois quarts de cuivre et un quart d'étain<sup>236</sup>. Les deux éléments devaient être purs. Théophile décrit de façon complète cet appareil dans son livre<sup>237</sup>. Le but était de faire couler l'eau à partir du mortier vers un bassin avec l'or qui vient d'être broyé par le pilon. Ce processus devait être reproduit aussi longtemps qu'il reste de l'or dans le mortier. On transvidait l'eau dans un bol avec des petits trous pour que les fines particules du métal ne s'échappent pas. Il fallait par la suite bouillir l'eau pendant une heure pour éliminer les impuretés et nettoyer le métal. La préparation de l'argent, du cuivre et du bronze est la même. Quand la poudre d'or était prête, l'application dans le manuscrit pouvait être exécutée.

---

<sup>233</sup> Voir plus bas les sections sur la production et la symbolique du vert, p.60-62 et p.86-88.

<sup>234</sup> Théophile. *De Diversis Artibus*. Traduction par C.R. Dodwell. London, T. Nelson, 1961. p.IX.

<sup>235</sup> Voir plus bas au sujet de l'or, p.81-84.

<sup>236</sup> Théophile, *op.cit.*, p.25.

<sup>237</sup> Voir *Ibid.*, p.26.

Une colle était évidemment nécessaire pour accomplir cette opération. Pour la fabriquer, les deux seuls ingrédients nécessaires étaient de l'eau et une vessie de poisson. Il est aussi possible d'utiliser de la peau de vélin, de la vessie d'anguille ou d'un os provenant de la tête d'un brochet<sup>238</sup>. Avant la nuit, on coupait la vessie pour ensuite la laisser tremper dans l'eau afin de l'attendrir et, au matin, on chauffait le tout sans faire bouillir l'eau. À la fin, un test du mélange était réalisé avec les doigts et, si la substance était collante, la préparation était terminée et l'enlumineur était ainsi prêt à apposer la poudre d'or dans son manuscrit<sup>239</sup>. Une autre technique, expliquée par Philip Ball, consistait tout simplement à marteler des pièces d'or pour en faire des minces feuilles et, ensuite, comme pour la poudre d'or, on la plaquait avec de la colle sur les enluminures<sup>240</sup>.

Pour le jaune, il est impossible de se fier à Théophile. Même si Dodwell vante son travail, rien n'est dit à propos de cette couleur. Ball écrit à ce sujet : « Il n'est pas étonnant que les artistes médiévaux aient porté peu d'attention aux vrais pigments jaunes : c'étaient de pâles substituts de la magnificence de l'or »<sup>241</sup>. Ici, il n'y a pas d'autres choix que de se fier à cet auteur<sup>242</sup>. Il nous explique d'abord quels étaient les ingrédients les moins probables pour le pigment jaune. Dans de rares cas, on faisait usage d'une forme de sulfure d'étain. Ball donne justement la recette d'un certain peintre toscan ayant vécu entre 1370 et 1440 qui se nomme Cennini<sup>243</sup> : « Prenez du sel d'ammoniaque, de l'étain, du soufre, du vif-argent, en parts égales, sauf pour le vif-argent en moindre quantité. Mettez ces ingrédients dans un récipient en fer, et c'est fait »<sup>244</sup>. Néanmoins, l'auteur doute que cette mixture produisît un véritable jaune. Il énonce d'autres ingrédients qui étaient utilisés comme substitut à l'or tel que l'orpiment, un minéral, ou de l'antimoniote de plomb jaune sans toutefois donner de recette. Selon Ball, l'ingrédient le plus utilisé pour créer un bon pigment jaune était celui provenant de la plante du safran. On le mélangeait tout simplement avec du blanc d'œuf. Ce processus se nomme en réalité la détrempe à

---

<sup>238</sup> Théophile. *De Diversis Artibus*. Traduction par C.R. Dodwell. London, T. Nelson, 1961. p.27.

<sup>239</sup> *Idem*

<sup>240</sup> Philip Ball. *Histoire vivante des couleurs; 5000 ans de peinture racontée par les pigments*. Paris, Hazan, 2010. p.147.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p.149.

<sup>242</sup> Pour tout savoir sur la question des ingrédients pour fabriquer le pigment du jaune, voir *Ibid.*, p.149-152.

<sup>243</sup> Voir Cennini Cennino. *Le livre de l'art (Il libro dell'Arte)*. Traduction par Colette Déroche. Paris, Berger-Levrault, 1991. 408 pages.

<sup>244</sup> Ball, *op.cit.*, p.149-150.

l'œuf<sup>245</sup> et il permettait de créer un jaune de très haute qualité<sup>246</sup>. Ce dernier ingrédient était souvent utilisé comme fixatif, mais cela dépendait des couleurs.

### b) Rouge

Dans la hiérarchie d'importance des couleurs pendant le Moyen Âge, l'or se retrouve en première position mais, ensuite, il y a le rouge. Sans aucun doute, le vermillon était le principal pigment utilisé pour faire cette couleur. Théophile et Ball sont en accord sur ce point<sup>247</sup>. Pour fabriquer du vermillon, le processus était bien simple. Il suffit d'avoir en sa possession du soufre, peu importe la couleur<sup>248</sup>, et de le casser en petits morceaux afin de le mélanger à du mercure. Selon Théophile, la proportion de ses deux éléments se devait être un tiers de soufre pour deux tiers de mercure. Le tout était coulé dans un récipient en verre pour ensuite recouvrir ce dernier complètement d'argile afin qu'aucune vapeur ne puisse sortir du contenant lorsqu'il était sur le feu. Une fois qu'il était chaud, un bruit se faisait entendre. C'était le signal que le soufre et le mercure commençaient à se combiner. Lorsque le bruit s'arrêtait, le vermillon était prêt à être récupéré<sup>249</sup>.

Ball nous donne bien d'autres exemples de pigments rouges dans son ouvrage sur les couleurs à part le vermillon<sup>250</sup>. Il existe également la laque de kermès, un insecte que l'on récoltait sur un chêne du même nom, le produit extrait de la racine de l'arbre brésil, la garance, une racine provenant du *Rubia tinctorum* ou la cochenille, un insecte comme le kermès. Toutefois, ces ingrédients étaient utilisés tout dépendamment de la région où ils se trouvaient en abondance. Par exemple, on retrouve énormément de kermès dans les environs de Florence. En fin de compte, le vermillon fabriqué à partir de soufre et de mercure était véritablement la recette la plus répandue. Elle a même été utilisée jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle<sup>251</sup>.

### c) Vert

Une autre couleur dont il est question dans le *De Diversis Artibus* est le vert. Dans une prochaine section de ce mémoire, la discussion insistera sur le fait que la teinture verte était très

---

<sup>245</sup> Philip Ball. *Histoire vivante des couleurs; 5000 ans de peinture racontée par les pigments*. Paris, Hazan, 2010. p.140.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p.143.

<sup>248</sup> On peut trouver du soufre de différentes couleurs. Il peut être soit noir, blanc ou jaune.

<sup>249</sup> Voir Théophile. *De Diversis Artibus*. Traduction par C.R. Dodwell. London, T. Nelson, 1961. p.31-32.

<sup>250</sup> Voir Ball, *op.cit.*, p.143-145.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.143.

difficile à produire et qu'elle tenait difficilement sur un vêtement<sup>252</sup>. Pour cette raison, le vert n'était généralement pas très populaire auprès des gens comme couleur vestimentaire. Cependant, pour ce qui est des manuscrits, la production de ce pigment n'était pas aussi compliquée. Tout d'abord, il était nécessaire d'avoir sous la main ou de fabriquer une boîte en chêne et de mettre à l'intérieur de minces feuilles de cuivre. Ensuite, comme préalable à ce processus, du sel était compressé dans un plat pour être ensuite chauffé et, lorsque cela était terminé, la boîte était recouverte de charbon pour une nuit. Pour la suite, il suffisait de mettre des brindilles à l'intérieur, de couvrir les feuilles de cuivres de miel et de les saupoudrer du sel précédemment préparé. Ensuite, on fermait le contenant pour injecter à l'intérieur du vinaigre ou de l'urine chaude. Après quatre semaines, on ouvrait la boîte pour aller gratter le pigment sur les feuilles de cuivres. Pour plus de détails sur ce procédé, l'ouvrage de Théophile est encore la meilleure référence<sup>253</sup>. Cet auteur appelle cette couleur le « vert salé ». Il explique également une autre recette, celle du pigment qu'il nomme le « vert espagnol ». Selon Ball, il s'agit en réalité du vert-de-gris<sup>254</sup>. On prenait encore de minces feuilles de cuivre et « carefully scrape them on each side, pour over them pure, warm vinegar, without honey and salt, and put them in a small hollowed out piece of wood in the above way. After two weeks, inspect and scrape them and do this until you have enough colour »<sup>255</sup>. En résumé, il s'agit presque de la même recette qu'auparavant, mais sans l'utilisation de sel et de miel dans le processus. Par contre, Ball spécifie que ce pigment était instable. Il attaquait ou endommageait les feuilles d'un manuscrit<sup>256</sup>. Pour cette raison, ceux qui utilisaient ce pigment se sont tournés vers d'autres ingrédients pour fabriquer du vert à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. Ball en nomme deux : le vert végétal et le vert d'iris. Il écrit sur ce point : « Le premier provient du jus des baies d'arbousier, qui est assez dense pour être utilisé sans aucun liant. En lui ajoutant une gomme, cela donne une excellente couleur d'aquarelle, qui est toujours utilisée sous cette forme [...]. Le vert iris, fabriqué à partir du jus des fleurs d'iris, était mélangé à

---

<sup>252</sup> Voir plus bas la section sur l'habillement des Rois mages, p.86-88.

<sup>253</sup> Théophile. *De Diversis Artibus*. Traduction par C.R. Dodwell. London, T. Nelson, 1961. p.32.

<sup>254</sup> Philip Ball. *Histoire vivante des couleurs; 5000 ans de peinture racontée par les pigments*. Paris, Hazan, 2010. p.152.

<sup>255</sup> Théophile, *op.cit.*, p.33.

<sup>256</sup> Ball, *op.cit.*, p.152.

de l'eau, éventuellement avec une matière épaississante comme l'alun, et utilisée pour l'enluminure »<sup>257</sup>.

Une autre technique de création d'un pigment vert est décrite dans un article de Pastoureau. Il y explique d'abord que les teinturiers ne mélangeaient pas de bleu et de jaune pour créer cette couleur selon des raisons idéologiques, réglementaires et topographiques<sup>258</sup>. Idéologiques, car brouiller la nature véritable des choses au Moyen Âge était contraire aux mœurs de l'époque. Réglementaires, puisque les teinturiers devaient posséder des licences spécifiques pour fabriquer certaines couleurs. Enfin, topographiques, étant donné que les cuves de préparation du bleu et du jaune ne se trouvaient pas au même endroit. Les peintres également n'avaient pas tendance à mêler ces deux couleurs. Par contre, Pastoureau explique le fait contraire lorsqu'il discute des enlumineurs. Il écrit justement :

Mais, il en va différemment des enlumineurs. Des analyses récentes ont montré que dès les premières décennies du XV<sup>e</sup> siècle, il n'était pas rare que certains d'entre eux procèdent ainsi. Non pas seulement en superposant sur le parchemin une couche de bleu et une couche de jaune [...], mais bien en broyant dans le même mortier ou en mélangeant dans le même récipient une matière bleue et une matière jaune. Certes, au XV<sup>e</sup> siècle, cela est loin de consister une pratique générale, mais ce n'est pas non plus une façon de faire exceptionnelle, comme l'attestent les analyses de pigments<sup>259</sup>.

Cette difficulté de production est très importante puisque, dans l'analyse de l'image de l'Adoration des mages, il sera expliqué que la symbolique négative du vert provenant de la difficulté de sa production en tant que teinture affecte aussi les images même s'il était plus aisé de fabriquer cette couleur pour des manuscrits<sup>260</sup>.

#### *d) Blanc*

Pour ce qui est du blanc, la recette est très simple. Comme pour du vert, de minces feuilles de métal étaient utilisées, mais, cette fois, l'usage du plomb était de mise plutôt que celle du cuivre. Une fois ces feuilles installées dans un morceau de bois creux, du vinaigre chaud ou de l'urine étaient coulés à l'intérieur. Après un mois de trempage, tout ce qui était blanc était enlevé.

---

<sup>257</sup> Philip Ball. *Histoire vivante des couleurs; 5000 ans de peinture racontée par les pigments*. Paris, Hazan, 2010. p.152-153.

<sup>258</sup> Michel Pastoureau. «Une couleur en mutation: le vert à la fin du Moyen Âge». *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes-rendus des séances*, 2 (2007), p.715.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p.709.

<sup>260</sup> Voir plus bas la section sur l'habillement des Rois mages, p.86-88.

Ce processus devait être répété jusqu'à ce qu'il y ait suffisamment de blanc. Ces démarches sont fortement ressemblantes à celles employées pour fabriquer la couleur verte<sup>261</sup>.

#### e) Bleu

Le bleu, tout comme la plupart couleurs, possède plusieurs sources d'ingrédients afin de créer son pigment. Le composant le plus utilisé pour les manuscrits destinés aux riches est le lapis-lazuli, une pierre semi-précieuse provenant principalement d'Orient<sup>262</sup>. La description du processus de fabrication est donnée par Ball qui cite Cennini avec une très grande précision<sup>263</sup>. En résumé, on débutait en écrasant le lapis-lazuli pour créer une poudre de ce minéral. Après cela, on fabriquait une pâte constituée de résine de pin, de mastic et de cire afin de lui ajouter la poudre de lapis-lazuli. Par la suite, on usait d'un bol rempli de lessive afin de manipuler cette pâte avec deux bâtons. Une fois la lessive devenue complètement bleue, on transvidait celle-ci dans un autre contenant pour la conserver. Ces manipulations étaient répétées jusqu'au moment où la pâte ne colorait plus la lessive. Ball est d'ailleurs surpris que cette méthode fonctionne<sup>264</sup>. Le savoir actuel ne permet pas de comprendre ce processus de transformation. Malgré cela, l'important pour les enlumineurs médiévaux était qu'elle était efficace. Néanmoins, l'usage de lapis-lazuli est devenu plus régulier seulement à partir du XIV<sup>e</sup> siècle et il se trouvait principalement en Orient. Pour ces raisons, le recours à un autre ingrédient se trouvant dans des contrées moins lointaines était plus fréquent. Il s'agit de l'azurite, un minéral dans lequel on retrouve du cuivre dans sa composition chimique. D'importants gisements se trouvaient en Allemagne, en Hongrie, en Espagne et dans l'est de la France d'où la meilleure accessibilité du produit<sup>265</sup>. Pour créer du bleu à partir d'azurite, il suffisait de broyer très finement ce minéral et de le mélanger avec du blanc d'œuf afin de le fixer dans le manuscrit. Pour en finir avec les bleus de Ball, il existait également deux autres sources : soit l'indigo et la guède. Toutefois, ces derniers n'étaient pas très populaires à cause de leur tonalité moins belle et plus sombre que celle du lapis-lazuli et de l'azurite<sup>266</sup>.

Dans le dernier paragraphe, Théophile n'a pas été mentionné une seule fois. La raison est bien simple puisqu'il écrit peu au sujet du bleu. En fait, il n'en discute qu'une seule fois quand il

---

<sup>261</sup> Théophile. *De Diversis Artibus*. Traduction par C.R. Dodwell. London, T. Nelson, 1961. p.33.

<sup>262</sup> Philip Ball. *Histoire vivante des couleurs; 5000 ans de peinture racontée par les pigments*. Paris, Hazan, 2010. p.138.

<sup>263</sup> Voir Cennini Cennino. *Le livre de l'art*. Traduction par Colette Déroche. Paris, Berger-Levrault, 1991. p.129-133.

<sup>264</sup> Ball, *op.cit.*, p.345.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p.139.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p.141.

écrit à propos d'un autre pigment : le *folium*. Et encore, il affirme qu'il existe trois types de *folia* : un rouge, un pourpre et, le dernier, un violet bleu<sup>267</sup>. Ce pigment est fabriqué à partir d'un extrait de plante qui se nommait la *morella* selon les savants médiévaux ou *Crozophora tinctoria* à notre époque, et elle se trouve principalement dans le sud de la France<sup>268</sup>. La seule opération nécessaire pour produire du *folium* était d'extraire le jus des graines de celle-ci. Mais, comment se fait-il qu'il soit possible de créer trois couleurs différentes à partir d'un seul ingrédient? Ball nous répond sur ce point lorsqu'il écrit : « Le tournesol [*folium*] est représentatif d'une large classe d'extraits de végétaux qui changent de couleur selon l'acidité de la solution : rouge dans l'acide, pourpre dans le neutre, bleu dans l'alcalin »<sup>269</sup>. Un choix de couleurs pouvait donc être fait avec ce processus puisqu'il suffisait de modifier le pH de la solution pour avoir la teinte désirée. Ball explique aussi que de la chaux était utilisée pour monter le niveau d'acidité et de la potasse afin de l'abaisser<sup>270</sup>. Pour ces raisons, le *folium* devait être souvent utilisé puisque ce pigment pouvait créer non pas une, mais trois couleurs et, en plus, il faisait partie des pigments les plus faciles à concevoir. Néanmoins, cela venait avec un défaut. Si le document était laissé trop longtemps à l'air libre, le taux d'acidité dans l'humidité pouvait engendrer un changement de couleur. Le bleu devenait pourpre dans certains cas.

#### f) Noir

Finalement, il reste à discuter du noir. Étrangement, Ball est silencieux à ce sujet et Théophile décrit seulement la création d'une encre noire. Il est donc inutile d'en discuter puisque les encres étaient utilisées pour l'écriture et non pour l'enluminure. Heureusement, un procédé de fabrication est présenté dans un traité anonyme datant du XIV<sup>e</sup> siècle, le *De Arte Illuminandi*. Ce document explique, tout comme le *De Diversis Artibus*, les techniques pour enluminer les manuscrits. Sur certaines couleurs comme pour le blanc et le rouge, les descriptions sont moins bien développées alors que, pour les autres, elles sont équivalentes en termes de précision par rapport aux travaux de Théophile. Ce dernier explique deux recettes. La première est toute simple. On brûlait des rameaux de la vigne mais, avant qu'ils ne deviennent en cendre, de l'eau était jetée sur ceux-ci afin de récupérer les morceaux de charbons propres. La deuxième

---

<sup>267</sup> Théophile. *De Diversis Artibus*. Traduction par C.R. Dodwell. London, T. Nelson, 1961. p.30.

<sup>268</sup> Philip Ball. *Histoire vivante des couleurs; 5000 ans de peinture racontée par les pigments*. Paris, Hazan, 2010. p.141.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>270</sup> Voir *Ibid.*, p.141-143.



constituait à utiliser un bassin en cuivre ou en faïence. On installait les rameaux à l'intérieur et une chandelle en dessous de celui-ci. On recueillait ainsi le noir créé à partir de la fumée<sup>271</sup>. Ces deux recettes sont d'une grande simplicité. En effet, il suffisait de brûler des brindilles provenant de la vigne, de la faïence ou du laiton, créant ainsi un noir solide qui tient sur les feuilles d'un manuscrit.

En résumé, il est maintenant évident que les pigments n'étaient généralement pas très difficiles à produire. Certes, les ingrédients nécessaires n'étaient pas disponibles pour tous dans la majorité des cas. Les moines, par exemple, n'avaient pas toujours sous la main les minéraux pour créer certaines couleurs alors que, grâce aux champs qu'ils cultivaient, ils possédaient les végétaux afin de créer les pigments fabriqués à partir de ceux-ci. Au final, la discussion du présent chapitre s'est attardée à présenter les différentes méthodes pour créer des pigments. Cependant, il ne faut pas oublier qu'il s'agit des techniques les plus populaires qui ont été présentées ici. Il existait sûrement bien d'autres procédés et certains artistes possédaient sûrement leurs propres recettes privées.

## **5 — La symbolique des couleurs dans un livre d'Heures du Maître de Jean d'Albret**

Dans la présente section, il sera donc question d'analyser la symbolique des couleurs de certaines enluminures. En effet, le but principal de ce mémoire est d'identifier les constructions symboliques et le rôle des couleurs dans un manuscrit médiéval. Comme l'explique Andreas Petzold en rapportant les écrits d'Anna Jameson dans son chapitre « "Of the Significance of Colours": The Iconography of Colour Romanesque and Early Gothic Book Illumination », les couleurs utilisées par les artistes possédaient une symbolique ou une signification interprétative qui pouvaient être comprises par les contemporains<sup>272</sup>. Pour ce fait, quatre images en particulier ont été choisies pour effectuer un tel travail dans l'optique de ne pas répéter les mêmes affirmations. Celles-ci furent sélectionnées au commencement de ce mémoire lorsque toutes les enluminures de ce livre d'Heures furent analysées. Celles-ci sont d'ailleurs toutes présentées dans

---

<sup>271</sup> Anonyme. *An Anonymous Fourteenth-Century Treatise; De Arte Illuminandi; The Technique of Manuscript Illumination*. Traduction par Daniel Varney Thompson, Jr. et George Heard Hamilton. New Haven, Yale University Press, 1933. p.2.

<sup>272</sup> Andreas Petzold. « "Of the Significance of Colours": The Iconography of Colour Romanesque and Early Gothic Book Illumination » dans Colum Hourihane (éd.), *Image and Belief. Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*. Princeton, Index of Christian Art, 1999, p.125.

l'annexe<sup>273</sup>. Même s'il aurait été intéressant de toutes les analyser et de les expliquer de façon plus approfondie, certaines symboliques attachées à une couleur revenaient cependant d'une image à l'autre. Ainsi, au final, seulement quatre enluminures ont été retenues à des fins d'analyse plus poussée puisqu'elles possédaient, à mon avis, le plus d'éléments symboliques. En discutant de celles-ci, la majorité des symboliques présentes dans les autres images sont également expliqués à travers l'analyse des principales enluminures et des liens seront certainement effectués entre celles-ci.

Pour ce qui est de la méthode, elle consistait principalement à analyser les couleurs des vêtements et de la peau des personnages ainsi que celles présentes sur les animaux et dans les bordures. Mais, cela ne vient pas sans obstacle. Il en a été justement question dans la section sur les difficultés liées aux couleurs<sup>274</sup>. En résumé, il était question des complications lors d'une analyse d'une couleur sur une image médiévale. Des méthodes ont été justement expliquées pour aider l'historien des couleurs. Certaines ont d'ailleurs été utilisées dans le cadre de ce travail. Pour le moment, il sera question de présenter mon procédé. En effet, pour effectuer une telle analyse, il fallait d'abord bien connaître les images. Ainsi, une première analyse des personnages et des objets doit être effectuée en faisant abstraction des couleurs afin de contextualiser l'enluminure. Pour ce fait, les premières observations ont été réalisées avec des images en noir et blanc. Une fois l'image bien connue, il est possible d'identifier la signification appropriée d'une couleur à un aspect précis présent dans l'enluminure que ce soit sur un personnage, un animal, un objet, etc. Après tout cela, il a fallu démontrer les différentes théories avancées dans cette section en utilisant plusieurs champs d'études du Moyen Âge. Pour prouver qu'une couleur signifiait quelque chose en particulier, il fallait la retrouver, par exemple, dans une peinture, dans un vêtement ou un manuscrit où celle-ci symbolisait la même chose. Plusieurs justifications ont justement été trouvées dans le domaine du vêtement, de l'héraldique, de l'architecture, de la littérature et, évidemment, du manuscrit. Parfois, il a été impossible d'avancer des théories avec certitude et nous avons été dans l'obligation d'établir des hypothèses sans véritable preuve. En effet, il est judicieux de faire preuve de prudence dans ce genre de travail et de ne pas effectuer de surinterprétation.

---

<sup>273</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.2-25.

<sup>274</sup> Voir plus haut dans la section sur les difficultés liées à l'état de la question, p.34-40.

Pour finir, il est important de rappeler que, même si des éléments d'histoire de l'art sont incorporés dans ce mémoire, il s'agit avant tout d'un travail d'ordre culturel. Il est principalement question ici de démontrer quelles étaient les conceptions préconçues d'un homme, le maître de Jean d'Albret, sur les couleurs dont certaines peuvent être généralisées à l'ensemble de l'Europe de l'Ouest à la fin du Moyen Âge.

## **A — Le rôle de l'ornementation**

Il est utile de spécifier avant de débiter l'analyse des images choisies pour ce travail que les couleurs ne possèdent pas toujours une valeur symbolique. Très souvent, leur rôle se limite seulement à guider les yeux du lecteur comme il en a été discuté dans la section à ce sujet dans l'introduction. D'autres fois, il est aussi possible que les enlumineurs essayaient de créer un rythme en utilisant des alternances de couleurs. Si on prend exemple sur le livre d'Heures du maître de Jean d'Albret, on remarque que la division des sections principales est effectuée avec un usage différent des couleurs dans les bordures. Il en existe d'ailleurs trois types. Le premier, celui que l'on trouve dans la section du calendrier, est le manquement total de bordure. Le deuxième est typique des quatre prochaines sections. En effet, celles-ci sont débutées par une bordure complètement dorée pour être suivie ensuite par des bordures non colorées/dorées. En effet, la partie allant des péripécies des quatre Évangélistes jusqu'aux prières *Obsecro te* et *O intemerata* débute par l'enluminure de saint Jean à Patmos dont la bordure est effectivement complètement dorée<sup>275</sup>. Dans cette section, le traitement des bordures est souvent le même puisque l'on retrouve des arrières plans non colorés avec des formes géométriques dorées. L'absence de formes géométriques est remarquée une seule fois dans cette partie et il s'agit de la bordure de la miniature de saint Marc. À mon sens, il ne semble pas avoir de logique à ceci

La section des Heures, comprenant celles de la Vierge Marie, de la Croix et du saint Esprit, commence également par une enluminure, celle de l'Annonciation, dont le fond de la bordure est complètement doré<sup>276</sup>. Par la suite, tout comme pour la partie précédente, les bordures des enluminures ont une alternance de non colorée et de formes géométriques dorées sauf celle de la Visitation qui a le même style que la bordure de l'enluminure de saint Marc.

---

<sup>275</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.2.

<sup>276</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.8.

On observe le même fait avec les enluminures de Bethsabée au bain et de Job sur son tas de fumier qui débutent respectivement les sections des psaumes pénitentiels<sup>277</sup> et de l'office des morts<sup>278</sup>. Leur bordure est entièrement dorée.

Enfin viens la section des suffrages aux saints qui utilisent des bordures miroirs pour se différencier des autres parties du manuscrit. En effet, si on observe attentivement les motifs des bordures des folios 120 et 120v, on remarque qu'ils sont identiques et que les couleurs ont été simplement remplacées par d'autres. Les parties dorées du folio 120 deviennent rouges dans le folio 120v alors que celles non colorées changent en bleu<sup>279</sup>. La végétation multicolore se transforme en blanc.

Pour les folios 121 et 121v, on voit que tout est exactement pareil entre le recto et le verso : la position de la végétation ainsi que les couleurs sont identiques<sup>280</sup>. Même le positionnement de l'escargot dans le bas de la page est semblable. Le même fait peut être observé pour les folios 122 et 122v<sup>281</sup>.

On retrouve le même traitement pour la bordure des folios 123/123v que les folios 120/120v. Par contre, au lieu d'avoir une alternance or/rouge et non colorée/bleu, on voit plutôt une variation or/bleue et non colorée/rouge<sup>282</sup>.

En ce qui a trait aux bordures des folios 124/124v, on remarque encore un effet miroir, mais il existe une différence par rapport aux autres enluminures<sup>283</sup>. Dans les côtés du folio 124, il y a des lignages dorés sur un arrière-plan non coloré. Dans la bordure du folio 124v, ces lignes dorées ont été conservées et l'alternance bleu-rouge remplace l'arrière-plan non coloré. Donc, on remarque que les couleurs dans les bordures sont utilisées principalement pour séparer les différentes sections du livre d'Heures du maître de Jean d'Albret et qu'elles n'ont pas nécessairement des symboliques attachées à elles.

---

<sup>277</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.18.

<sup>278</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.19.

<sup>279</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.20-21.

<sup>280</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.21-22.

<sup>281</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.22-23.

<sup>282</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.23-24.

<sup>283</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.24-25.

Même, au risque de contredire les affirmations qui seront discutées dans les prochaines sections, les couleurs utilisées sur les différents personnages pouvaient tout simplement être une aide à la narration. Si on observe bien les images du cycle iconographique des Heures de la Vierge, on voit dans ceux-ci que Marie porte toujours une cape bleue qui fait en sorte qu'il s'agit probablement du premier personnage que l'on aperçoit. Le lecteur la suit du regard à travers l'usage de cette couleur. Dans les autres cas, le personnage est habillé généralement de rouge qu'il soit le plus important ou qu'il soit secondaire dans l'image. Marie-Pasquine Subes-Picot remarque la même chose quand elle étudie le cycle peint de la cathédrale d'Angers. Elle affirme de celui-ci : « Le peintre confie une mission à ces coloris : faire suivre du regard ce clerc qui revêt toujours la même robe bleue, ou attirer l'attention sur le personnage majeur de la scène par l'utilisation de la laque rouge sur son vêtement »<sup>284</sup>. Ainsi, les couleurs choisies font en sorte que le regard du lecteur porte sur certains aspects jugés importants dans l'image. Si on prend un autre exemple, comme celui de l'image de saint Jean à Patmos, les yeux d'un lecteur se posent presque immédiatement sur les couleurs les plus brillantes de l'image<sup>285</sup>. Celles-ci sont sans aucun doute celles de son habillement qui est bleu et rouge. Justement, Emmanuel Caillé explique que ce couple de couleurs forme une accroche visuelle<sup>286</sup>. Il n'y a pas nécessairement une symbolique à celles-ci. Certes, le rouge était généralement utilisé pour représenter les saints comme il en sera discuté dans la prochaine section, mais cela n'est pas toujours systématiquement applicable.

En analysant le manuscrit de Carpentras<sup>287</sup>, un traitement semblable a été effectué sur les couleurs des personnages. Cependant, pour ce qui est des bordures, une analyse plus précise de celles-ci ne peut être faite. En effet, la bibliothèque a exclu la bordure de certaines numérisations rendant impossible une étude complète. On remarque toutefois que le traitement de quelques bordures est différent de celui d'Ottawa. Les bordures avec un fond complètement doré sont absentes et elles sont remplacées par un arrière-plan non coloré et des formes géométriques dorées<sup>288</sup>. Il semble que l'enlumineur ait porté une plus grande attention au calendrier puisqu'il a

---

<sup>284</sup> Marie-Pasquine Subes-Picot. « Le cycle peint de la cathédrale d'Angers. Remarques sur l'emploi des couleurs au XIII siècle ». *Histoire de l'art*, n°39 (octobre 1997), p.43.

<sup>285</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.2.

<sup>286</sup> Emmanuel Caillé. « Couleur et iconographie, l'exemple du portail sud de la collégiale Notre-Dame-du-Fort à Étampes » dans Denis Verret et Delphine Steyart (dirs.). *La couleur et la pierre : Polychromie des portails gothiques*. Paris, Picard, 2000. p.41.

<sup>287</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.26-56.

<sup>288</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.32, p.37 et p.46-48.

ajouté des bordures végétalisées dans le bas et les côtés des pages ainsi que des miniatures en haut de pages. Celles-ci sont effectivement absentes du calendrier du manuscrit d'Ottawa

D'autres fois, l'utilisation des couleurs en alternance est utile à créer un rythme entre elles. En effet, on remarque généralement que le maître de Jean d'Albret utilisait différents types d'alternance de couleurs comme le non coloré/doré ou le bleu/rouge que ce soit sur les personnages ou dans les bordures. D'ailleurs, dans la végétation, on les retrouve toutes puisqu'elle varie toujours entre les couleurs bleu, rouge et or. Même, il y a une variation marquante de ces alternances à la fin du manuscrit comme il a été vu dans la description de toutes les images du livre d'Heures. On retrouve le non coloré/doré au recto et le rouge/bleu au verso<sup>289</sup>. On observe également une telle variation des couleurs dans les lettrines du calendrier<sup>290</sup> et des prières<sup>291</sup>. Habituellement dans ce livre d'Heures, les versets des prières débutent par une lettrine colorée. Chaque commencement de prière ou division importante de ce manuscrit possède une lettrine blanche avec un arrière-plan doré. Une fois de plus, ce couple faisait en sorte que le lecteur accrochait son regard à la première lettre d'une section puisque l'or pouvait être utilisé afin d'accentuer l'éclat du blanc<sup>292</sup>. Les lettrines suivantes ont une variation de couleurs rouge foncé/bleu/rouge ou vice versa pour signifier le commencement des versets dans les prières.

En résumé, certaines couleurs dans ce manuscrit ont été choisies par l'enlumineur afin de diviser les différentes sections du manuscrit, de créer un rythme ou d'accrocher les yeux des lecteurs. Il n'y a probablement pas de symboliques importantes attachées à celles-ci. Toutefois, à certains moments, des couleurs étaient apposées pour des raisons symboliques et celles-ci étaient comprises par les contemporains. C'est le sujet des prochaines sections.

---

<sup>289</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.20-21 et p.23-25

<sup>290</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.2.

<sup>291</sup> Voir un exemple dans l'annexe à la fin de ce document, p.9.

<sup>292</sup> Emmanuel Caillé. « Couleur et iconographie, l'exemple du portail sud de la collégiale Notre-Dame-du-Fort à Étampes » dans Denis Verret et Delphine Steyart (dirs.). *La couleur et la pierre : Polychromie des portails gothiques*. Paris, Picard, 2000. p.40.

## B — Vierge à l'Enfant

### a) Description

La première image à analyser est celle de la Vierge à l'enfant du folio 17v qui introduit la prière *Obsecro te*<sup>293</sup>. Cette prière était principalement utilisée par les croyants afin d'invoquer l'aide de la Vierge Marie<sup>294</sup>. Cette image a été choisie puisqu'il s'agit d'un thème iconographique très important et qu'il était très populaire en Europe médiévale surtout à partir du XIII<sup>e</sup> siècle comme le confirment Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau dans leur ouvrage *La Bible et les saints : Guide iconographique*. Ils écrivent justement :

L'un des types les plus célèbres est celui de la Vierge à l'Enfant, qui connaît de multiples avatars. La *Vierge en Majesté*, assise sur un trône avec l'Enfant Jésus sur son sein, apparaît au IV<sup>e</sup> siècle. Elle a un développement considérable et des savants ont pu étudier l'identification de la Vierge-Reine à l'Église. [...] Les Vierges à l'Enfant placées sous le signe de la tendresse se multiplient à partir du XIII<sup>e</sup> siècle et connaissent une fortune immense jusqu'aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>295</sup>.

Le thème de cette image est également combiné avec celui de la Vierge en majesté. Ce thème se nomme d'ailleurs la *Maesta* selon son appellation italienne. On y retrouve habituellement Marie assise sur un trône entouré par des anges. Louis Réau, dans son dictionnaire iconographique, confirme la plupart de ces faits<sup>296</sup>. Dans notre enluminure, l'image est beaucoup plus sobre puisque le trône et la cour des anges sont représentés par la couronne que porte la Vierge Marie ce qui fait évidemment référence à une période importante dans la vie de cette figure religieuse, soit son couronnement à son arrivée au Paradis. Ce thème de la Vierge à l'enfant rappelle l'enfance du Christ, la maternité de la Vierge Marie et, encore plus important, surtout dans le cadre de ce mémoire, tout l'amour qu'elle portait à son enfant. Il faudra se rappeler cette dernière affirmation lors de la discussion qui va suivre puisqu'il sera question de la couleur des habits de la mère du Christ. Tout d'abord, commençons par une description de cette image.

On retrouve la figure principale de l'image en son centre, soit la Vierge Marie qui porte sa couronne dorée, symbole de sa souveraineté au Paradis au côté de son fils. Elle porte une cape

---

<sup>293</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.6.

<sup>294</sup> Voir Roger S. Wieck. « The Book of Hours » dans Thomas J. Heffernan et Ann Matter, éd. *The Liturgy of the Medieval Church*. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2001. p.497-498.

<sup>295</sup> Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau. *La Bible et les saints : Guide iconographique*. Paris, Flammarion, 2000. p.236.

<sup>296</sup> Voir Louis Réau. *Iconographie de l'art chrétien*, II. Paris, Presses universitaires de France, 1957. p.93.

bleue avec une robe grise. Évidemment, puisqu'il s'agit du thème de la Vierge à l'enfant, le Christ est également présent dans les bras de sa mère. Étrangement, il porte une tunique rouge alors qu'il est habituellement nu. Ensuite, on retrouve une aura jaune qui englobe la mère et son fils. Il ne faut pas oublier les bordures qui sont aussi sujettes à l'analyse. De la végétalisation poétisée est présente ce qui est assez typique dans les livres d'Heures. Comme l'écrivent Viviane Huchard et Pascale Bourgain :

Rares au XII<sup>e</sup> siècle, ces bordures deviennent délicates, exubérantes, raffinées aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, en particulier dans les *Livres d'Heures* précieux où elles se peuplent de petits personnages et de saynètes. Dans les premières années du XV<sup>e</sup> siècle, les grands artistes attachés aux cours princières, les frères de Limbourg, le Maître de Bedford ou le Maître de Boucicaut, ne les négligent pas au profit des pages peintes. Peu à peu, le naturalisme prend le dessus sur la fantaisie et les marges florales n'ont alors rien à envier aux traités de botanique »<sup>297</sup>.

Jean Wirth confirme le même fait<sup>298</sup>. Un changement s'est effectué au XIII<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle les bordures presque vides se sont graduellement remplies, et où surgit ce qu'il appelle des drôleries, des images profanes et humoristiques comprenant généralement des animaux<sup>299</sup>. Également, le style du maître de Jean d'Albret était d'utiliser des formes géométriques. Ici, on retrouve justement des losanges qui sont blancs ou or. Dans la bordure, un oiseau jaune et un animal vert et brun qui est probablement un démon sont également présents.

#### b) *Bleu de la Vierge*

Commençons la discussion de l'analyse des couleurs de cette image par la cape de la Vierge Marie. Comme il l'a déjà été écrit, celle-ci est bleue et cette couleur est probablement la plus intéressante à analyser puisque, avant le XI<sup>e</sup> siècle, elle n'était presque pas utilisée dans les teintures, les peintures et les enluminures. Comme l'explique Michel Pastoureau, cette couleur était mal vue et peu valorisée à l'époque romaine<sup>300</sup>. Les Romains possédaient une affection particulière pour le rouge, le blanc et, bien évidemment, le pourpre impérial. Le bleu était principalement utilisé par les peuples germaniques qui habitaient au-delà du Rhin et du Danube. Il est donc compréhensible que cette couleur ait été peu appréciée puisque l'association du bleu à

---

<sup>297</sup> Viviane Huchard et Pascale Bourgain. *Le jardin médiéval : un musée imaginaire*. Paris, Presses universitaires de France, 2002. p.15.

<sup>298</sup> Jean Wirth. *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques*. Genève, Librairie Droz, 2008. p.74.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>300</sup> Pour tout savoir sur le bleu pendant l'Antiquité et le Haut Moyen Âge, Voir Michel Pastoureau. *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2006. p.31-34.



la barbarie était chose courante à cette époque. Toutefois, lorsque ces « barbares » ont pris le pouvoir, au moment où l'Empire romain d'Occident a chuté, le bleu était à nouveau utilisé dans les teintures des vêtements, car l'élite dirigeante, bien qu'elle fût depuis longtemps romanisée, était constituée principalement de « barbares ». Pastoureau affirme justement que les Mérovingiens, une dynastie royale franque, utilisaient des vêtements bleus à cause de leur héritage germanique. À l'époque de la dynastie carolingienne, où il y avait un certain désir de revenir à un style de vie et à une culture romaine, le bleu subissait un recul. Il a fallu attendre le XI<sup>e</sup> siècle pour que le bleu amorce son retour et, cette fois-ci, pour de bon puisqu'il est devenu l'une des couleurs les plus populaires. En plus, il est devenu la couleur de la Vierge Marie à partir du XII<sup>e</sup> siècle ce qui a grandement aidé sa montée en popularité.

Par contre, avant le XII<sup>e</sup> siècle, la Vierge était généralement habillée de noir<sup>301</sup>. Il ne fait aucun doute qu'il s'agit de la couleur du deuil. C'est d'ailleurs toujours le cas aujourd'hui. Même à l'époque romaine, la famille qui avait perdu un membre s'habillait de noir pendant un certain nombre de jours. La Vierge Marie est surtout reconnue pour avoir perdu son fils. Dans les différentes illustrations, l'emphase était en effet mise sur l'amour que portait Marie à son fils et à sa douleur au moment où il est mort sur la croix. Une mutation s'est donc effectuée entre le début et la fin du Moyen Âge puisque la cape de la Vierge Marie passe du noir au bleu. Le changement a commencé vers le XI<sup>e</sup> siècle, mais le bleu ne s'est pas imposé d'un seul coup. Il faut comprendre que le bleu était une couleur complémentaire au noir. Il s'agit en fait d'un noir éclairci et, au XI<sup>e</sup> siècle, le bleu faisait plutôt office de remplaçant au noir sans toutefois le faire disparaître complètement. Un exemple qui explique bien la situation est celui de Cimabue, un peintre italien du XIII<sup>e</sup> siècle, qui a peint deux Vierges en majesté vers 1280. Dans celle qui se trouve à la Galerie des Offices à Florence, la *Maesta di Santa Trinita*<sup>302</sup>, la Vierge Marie est en noir alors que la *Maesta* qui est au Musée du Louvre<sup>303</sup> est en bleu.

La question suivante peut donc être posée : qu'est-ce qui ce qui a mené à ce changement? En effet, la couleur bleue est presque omniprésente dans les vêtements de la Vierge Marie au XV<sup>e</sup> siècle. Le bleu s'est de plus en plus éclairci après le XII<sup>e</sup> siècle car, avant cette époque, la Vierge Marie était habillée de bleu foncé. Il s'éloignait aussi symboliquement du noir. La réponse est

---

<sup>301</sup> Michel Pastoureau. *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2006. p.44.

<sup>302</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.57.

<sup>303</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.58.

donnée implicitement par Pastoureau dans ces deux livres *Bleu : Histoire d'une couleur* et *Noir : Histoire d'une couleur*. Il affirme dans ce dernier que le noir est de moins en moins utilisé après l'an mil et qu'il perd « son ambivalence symbolique »<sup>304</sup>. À la fois bon et mauvais, le noir devient principalement mauvais. C'est le contraire pour le bleu. À ce moment, celui-ci possède principalement des aspects négatifs, ceux liés à la barbarie et au deuil. Mais, le sujet n'est plus d'actualité au XI<sup>e</sup> siècle pour la barbarie. De plus, le deuil est implicitement attaché au bleu à cause de son association à la couleur noire. La valeur symbolique négative du bleu est donc pauvre. Pour le positif, elle est inexistante. D'autre part, seuls les moines de Cluny ont persisté à utiliser le noir pour leurs vêtements. D'ailleurs, ce sont eux qui ont donné à cette couleur ses aspects symboliques positifs : humilité, tempérance, autorité et dignité<sup>305</sup>. Après l'an mil, seul l'aspect négatif reste. Il ne fait aucun doute pour personne, même aujourd'hui, que le noir est lié aux ténèbres et, pour cette raison, la couleur n'était presque plus utilisée à partir du XI<sup>e</sup> siècle. Il existe également une raison technique. La création d'une teinture noire qui tenait de façon efficace sur une étoffe était une chose difficile à faire au Moyen Âge. En plus, le noir n'était pas complètement noir. Il paraissait plutôt bleu ou mauve. La même chose était valable pour les autres couleurs comme le blanc et le vert. Les Cisterciens, surnommés les moines blancs, n'étaient pas tout à fait habillés de blanc<sup>306</sup>. Leur vêtement n'était tout simplement pas teint. Alors, au lieu de parler de la querelle des moines noirs et blancs comme l'historiographie l'a consacrée, la discussion devrait porter sur la querelle des moines bleu foncé et gris.

En résumé, il faut retenir que la différence entre le bleu et le noir était minime au XI<sup>e</sup> siècle et que ces deux couleurs pouvaient facilement être interchangeables. Il est fort possible qu'il y eût un choix après l'an mil quant à l'utilisation du noir et du bleu. Déjà, la symbolique du noir et du bleu foncé est liée, mais il existe tout de même une différence fondamentale entre ces deux couleurs. Le bleu, même foncé, laisse traverser la lumière, un véritable cadeau divin, lorsqu'il était utilisé dans les vitraux<sup>307</sup>. Cet aspect devient très important dans les églises puisqu'elles se doivent d'être les plus illuminées possible et le noir ne remplit pas cette fonction. Nous verrons

---

<sup>304</sup> Michel Pastoureau. *Noir : Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2008. p.57.

<sup>305</sup> *Idem*

<sup>306</sup> Au sujet de la couleur des habits monastiques, Voir Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.171-175.

<sup>307</sup> Michel Pastoureau. *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2006. p.41.

cet aspect beaucoup plus en détail quand il sera question du problème de l'or<sup>308</sup>. C'est d'ailleurs un des reproches de Bernard de Clairvaux à l'encontre des moines clunisiens. Ils utilisent une couleur qui cache la véritable nature des choses créées par Dieu. Il affirme même qu'il s'agit de « la couleur du Diable et de l'enfer, celle de la mort et du péché »<sup>309</sup>. Ce choix ne s'est donc pas fait en l'espace d'un instant puisqu'il a pris des siècles à se propager localement et à travers l'Europe dans des circonstances probablement trop difficiles à analyser. Mais, un fait s'impose, le bleu remplace le noir à cause de sa mauvaise presse à partir du XI<sup>e</sup> siècle dans les vêtements de la Vierge Marie et il s'éclaircit pour devenir un beau bleu clair à la fin du XV<sup>e</sup> siècle comme dans l'enluminure du folio 17v de notre livre d'Heures.

En s'éclaircissant, le bleu s'est évidemment éloigné de la symbolique principale d'un vêtement noir. À la fin du Moyen Âge, l'accent n'est plus mis sur le deuil et la tristesse de la Vierge Marie, mais plutôt sur l'amour qu'elle porte à son fils. En effet, le bleu ne possédait pas d'aspects positifs à cause de son manque d'utilisation avant le XI<sup>e</sup> siècle. Son aspect négatif lié à la barbarie est plutôt hors de son temps dans la seconde moitié du Moyen Âge, car elle provient de la fin de l'Antiquité. En résumé, le bleu ne possède pas d'aspects symboliques importants vers l'an mil. C'était donc un moindre mal de choisir le bleu plutôt que le noir. Mais, il est assez clair que les aspects que l'on se rappelle le plus chez la Vierge Marie, amour, loyauté, et aide, sont devenus les aspects symboliques du bleu pendant la seconde moitié du Moyen Âge. Pour appuyer encore plus ces affirmations, il suffit de regarder toutes les autres images où se retrouve la Vierge Marie de ce livre d'Heures. On remarque qu'elle est effectivement toujours recouverte d'une cape bleue<sup>310</sup>. En observant également un autre livre d'Heures du maître de Jean d'Albret, celui se trouvant à la bibliothèque de Carpentras, on voit exactement la même chose<sup>311</sup>. Parler de la Vierge Marie et du bleu, c'était devenu du pareil au même<sup>312</sup>.

Une des justifications du fait que le bleu est la couleur de l'amour, à cause de son lien avec la Vierge Marie, se retrouve dans le texte qui accompagne cette enluminure. En effet, la prière qui se nomme *Obsecro te*, présente dans presque tous les livres d'Heures, était principalement utilisée pour faire appel à la sainte Vierge. Comme l'explique Roger S. Wieck,

---

<sup>308</sup> Voir plus bas, p.81-84.

<sup>309</sup> Michel Pastoureau. *Noir : Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2008. p.80

<sup>310</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.7-10 et p.12-17.

<sup>311</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.36-38 et p.40-45.

<sup>312</sup> Voir Michel Pastoureau. *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2006. p.44-47.

cette prière est constituée de quatre sections. La première est utilisée pour attirer l'attention de la Vierge en mettant l'emphase sur ses principales qualités, surtout celles qui évoquent sa tendresse et sa gentillesse. Ensuite, on retrouve les deux prochaines sections qui se concentrent sur le rôle qu'elle a joué pendant les événements de l'Incarnation et de la Passion. À la dernière section, il est question des demandes du croyant à la Vierge<sup>313</sup>. Toutefois, c'est la première section qui possède la plus grande importance pour l'analyse de cette image. Dans celle-ci, il est écrit : « *Obsecro te domina sancta Maria, mater Dei, pietate plenissima, [...] fons misericordiae, fons salutis et gratiae, fons consolationis et indulgentiae, fons pietatis et laetitiae, fons vitae et veniae* »<sup>314</sup>. Or, le fonctionnement de cette prière est simple. Le croyant fait appel en premier lieu à l'amour et à la gentillesse de la Vierge Marie afin que, ensuite, elle lui vienne en aide. Généralement, le croyant sollicitait un soutien dans la vie de tous les jours pour surmonter les difficultés de celle-ci. La version complète des suppliques de cette prière est donnée par Wieck<sup>315</sup>. Par exemple, la requête la plus importante à la sainte Vierge est d'apparaître au croyant vers la fin de sa vie pour lui annoncer l'heure et la journée de son décès. Ainsi, il pouvait préparer son éventuelle arrivée au Paradis. La chose importante à se rappeler ici est que le croyant, lorsqu'il récite sa prière à la Vierge Marie, se crée probablement une image mentale d'elle pour s'aider lors de sa méditation. D'ailleurs, Baschet écrit : « l'image matérielle appelle des images mentales »<sup>316</sup>. Donc, il est fort probable qu'elle soit imaginée en bleu puisqu'elle est de cette couleur dans cette image. Est-ce que le bleu était identifié par le croyant comme la couleur de l'amour? Il est impossible de répondre à cette question, mais il est clair que le croyant percevait la Vierge Marie comme un symbole d'amour et qu'il y a de fortes chances qu'il se l'imaginait en bleu lors de la récitation de l'*Obsecro te*. En résumé, de par son amour, elle aidait les croyants qui priaient pour elle. De ce fait, cela renforce l'idée que le bleu est la couleur de l'amour de par son association avec la Vierge Marie.

### c) Rouge du Christ

En ce qui a trait à la tunique rouge du Christ, beaucoup peut être écrit à ce sujet. Associer le rouge au sang versé par le Christ lors de sa crucifixion semble être une évidence. Sur ce point,

---

<sup>313</sup> Voir Roger S. Wieck. *Painted Prayers : the Book of Hourd in Medieval and Renaissance Art*. New York, George Brazziller en association avec Pierpont Morgan Library, 1997. p.86-87.

<sup>314</sup> *Obsecro te*. « Prayers ». In *A Hypertext Book of Hours*, [En ligne]. <http://www.medievalist.net/hourstxt/prayers.htm> (Page consultée le 23 janvier 2017).

<sup>315</sup> Wieck, op.cit., p.87.

<sup>316</sup> Jérôme Baschet. *L'iconographie médiévale*. Paris, Gallimard, 2008. p.162.

Marina Linares écrit dans son chapitre d'un acte de colloque s'intitulant *Kunst und Kultur im Mittelalter* : « Rot verweist auf Königtum und Macht (Christus als himmlischer Herrscher), aber auch auf die Passion Christi »<sup>317</sup> (Le rouge renvoie à la royauté et au pouvoir [le Christ comme souverain céleste], mais aussi à la Passion du Christ). D'ailleurs, le pape Innocent III, avant qu'il ne le devienne, avait écrit un ouvrage, le *De sacro altaris mysterio*<sup>318</sup>, au sujet des couleurs à utiliser lors des cérémonies liturgiques. Il s'agit d'une compilation de ce qui avait été écrit auparavant<sup>319</sup> d'où son utilité pour ce mémoire. L'important dans ce manuscrit est que le futur pape rapporte que le rouge devait être utilisé lors des cérémonies célébrant les fêtes des apôtres et des martyrs en lien avec leur sacrifice<sup>320</sup>. Pour cette raison, le rouge symbolise souvent la force, le courage et le devoir du sacrifice pour le bien d'autrui. Ce sont évidemment toutes des qualités attachées à la personne du Christ et des martyrs. Cette affirmation est confirmée par le fait que toutes les images où se trouvent les saints dans ce livre d'Heures ont tous une partie de leur habillement en rouge. Les quatre Évangélistes<sup>321</sup> ou les saints se trouvant à la fin du livre<sup>322</sup> en sont des exemples. Pour Jésus, il est représenté ensanglanté dans les enluminures de la *Pieta*<sup>323</sup> et de la Passion<sup>324</sup>, enveloppé d'une couverture rouge dans l'enluminure de la Fuite en Égypte<sup>325</sup>. Seulement deux enluminures représentent le Christ presque ou complètement nu. Celles-ci sont l'Adoration des mages<sup>326</sup> et la Présentation au temple<sup>327</sup>. Pour le manuscrit de la Bibliothèque de Carpentras, on observe exactement le même phénomène<sup>328</sup>. Le Christ savait qu'il était sur le point de mourir. Pourtant, il a tout de même affronté ce moment pour sauver l'humanité du péché originel. Bon nombre de crucifix aujourd'hui mettent en valeur les souffrances du Christ. Toutefois, il n'en a pas toujours été ainsi. Dans la première moitié du Moyen Âge, sur les crucifix, les peintures ou les autres supports iconographiques représentant la Passion, on ne retrouve généralement pas de Christ souffrant. Non, il y a plutôt un Christ en gloire, sans

---

<sup>317</sup> Marina Linares. « Kunst und Kultur : Farbschemata und Farbsymbole », dans Ingrid Bennewitz et Andrea Schindler, *Farbe im Mittelalter: Materialität - Medialität - Semantik*, Tome I, Berlin, Akademie Verlag, 2011, p.305.

<sup>318</sup> Innocent III. *De sacro altaris mysterio*, PL, t.217, col. 774-916 (couleurs : col. 799-802).

<sup>319</sup> Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.167.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p.168.

<sup>321</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.2-5.

<sup>322</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.21-25.

<sup>323</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.7.

<sup>324</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.16.

<sup>325</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.14.

<sup>326</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.12.

<sup>327</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.13.

<sup>328</sup> Voir les mêmes thèmes dans l'annexe à la fin de ce document, p.40-42 et p.44.

blesse, comme si Dieu lui-même était présent sur la croix. Il ne s'agit pas tant d'un moment de souffrance que d'un moment de gloire. Tout est axé sur le fait qu'il s'agit du moment le plus important dans l'histoire de la chrétienté. Duchet-Suchaux et Pastoureau le confirment :

Le Christ, barbu, est vêtu d'un simple pagne. Les yeux ouverts, il ne paraît pas souffrir. [...] Les représentations se multiplient au VI<sup>e</sup> siècle et mettent l'accent sur la glorification du Christ. [...] Le type du Christ mort, les yeux clos, et coiffé de la couronne d'épines, commence à se répandre en France du Nord et dans l'Allemagne rhénane à partir du XI<sup>e</sup> siècle (nouveau attestée au XII<sup>e</sup> siècle par un vitrail de la cathédrale de Chartres). Ce changement frappant est attribué par Louis Réau à une modification de la sensibilité religieuse, sous l'influence franciscaine [au XIII<sup>e</sup> siècle]; cette mutation annonce de loin la vogue du Christ en pitié, les *Pietà* de la fin du Moyen Âge. L'influence littéraire ne doit pas être négligée ici<sup>329</sup>.

Alors comment peut-on associer le rouge aux souffrances du Christ lors de la Passion alors qu'il n'y avait pas de sang auparavant? Une partie de la réponse est apportée par Patrizia Carmassi<sup>330</sup>. Elle explique que la réponse des Carolingiens à la crise iconoclaste de l'Empire byzantin a changé la donne<sup>331</sup>. En Occident, les religieux décidèrent que les reliques étaient indispensables et elles pouvaient être acceptées comme objet de vénération puisqu'une partie réelle du saint était présente dans le support<sup>332</sup>. Toutes autres formes d'images furent rejetées. Dans la réalité, surtout dans la population laïque, les choses ne se sont pas passées ainsi, mais les membres du clergé furent forcés de réfléchir sur de nouvelles méthodes de vénération. Les images mentales sont donc devenues une solution viable<sup>333</sup>. Sur ce point, dans les poèmes de Raban Maur, un des savants importants de la renaissance carolingienne, une attention particulière est donnée aux souffrances du Christ<sup>334</sup>. Beaucoup d'accent a été mis sur le sang versé par lui lors de la crucifixion. Ainsi, pour former des images mentales cohérentes, les textes sont devenus de plus en plus précis et descriptifs, non seulement sur la Passion, mais dans tous les autres thèmes

---

<sup>329</sup> Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau. *La Bible et les saints : Guide iconographique*. Paris, Flammarion, 2000. p.108.

<sup>330</sup> Voir Patrizia Carmassi. « Purpurismum in martyrio : Die Farbe des Blutes in mittelalterlichen Handschriften », dans Ingrid Bennwitz et Andrea Schindler, *Farbe im Mittelalter: Materialität - Medialität - Semantik*, Tome I, Berlin, Akademie Verlag, 2011, p.251-273.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p.254.

<sup>332</sup> Voir plus haut la section sur la crise iconoclaste dans l'introduction de ce mémoire, p.6-7.

<sup>333</sup> Voir plus haut la section sur l'acceptation de l'image dans l'introduction de ce mémoire, p.7-8.

<sup>334</sup> Carmassi, *op.cit.*, p.255.

chrétiens. Comme l'écrit Carmassi, « die Wortkomposition [wird] selbst Bild »<sup>335</sup> (la composition du mot devient l'art lui-même). Ainsi, au IX<sup>e</sup> siècle, le sang du Christ fut associé à la couleur rouge dans la littérature. Par la suite, au XI<sup>e</sup> siècle, l'Église entame une restructuration de ses méthodes de prédication par l'utilisation d'images concrètes pour rendre les croyants encore plus attachés à leur religion. La prochaine citation de Duchet-Suchaux et de Pastoureau démontre où elle a pu trouver des idées quant à cette modification puisqu'ils disent : « L'influence littéraire ne doit pas être négligée ici »<sup>336</sup>. Souvent, les thèmes littéraires se sont transférés vers l'iconographie. C'est exactement ce qui s'est produit dans le cas de la Passion du Christ d'où l'apparition plus fréquente de crucifix et d'images où le Christ souffre sur la croix. De plus, il était souvent beaucoup plus facile pour la population de croyants de s'associer à un Christ souffrant plutôt qu'à un Christ Roi. Cela s'applique selon l'époque et les régions puisque l'évolution en ce sens ne s'est pas effectuée instantanément. Même, certains royaumes n'ont jamais entamé cette évolution. L'Empire byzantin est justement une bonne référence. D'autres exemples de Christ Roi se trouvent également dans certaines cathédrales en Sicile<sup>337</sup>. En résumé, dans cette image, le Christ enfant dans sa tunique rouge fait référence à son futur, à son sacrifice et au sang qu'il a versé pour sauver l'humanité du péché originel. Il s'agit d'une couleur qui témoigne du courage et de la force de caractère que possédait cet homme.

Tout comme pour le cas de la Vierge, il est aussi question du Christ dans la prière *Obsecro te*. Dans la troisième section, celle qui porte justement sur la Passion, l'importance est mise sur le rôle que Marie a joué lors de ces événements, mais des détails intéressants sont donnés sur l'état du Christ qui corroborent le fait que rouge est la couleur de son sang et du sacrifice. En effet, il est écrit :

Et per illam sanctam et maximam compassionem, et acerbissimum cordis dolorem, quem habuisti, quando filium tuum Dominum nostrum Iesum Christum ante crucem nudatum, et in ipsa levatum pendentem, crucifixum, vulneratum; sitientem, amarissimum potum, fel et acetum ori eius apponi

---

<sup>335</sup> Patrizia Carmassi. « Purpurismus in martyrio : Die Farbe des Blutes in mittelalterlichen Handschriften », dans Ingrid Bennwitz et Andrea Schindler, *Farbe im Mittelalter: Materialität - Medialität - Semantik*, Tome I, Berlin, Akademie Verlag, 2011, p.253.

<sup>336</sup> Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau. *La Bible et les saints : Guide iconographique*. Paris, Flammarion, 2000. p.108.

<sup>337</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.59.

vidisti [...] Et per quinque vulnera eiusdem filii tui, et per contractionem viscerum tuorum, prae nimio dolore vulnerum suorum, et per dolorem quem habuisti, quando vidisti eum vulnerari »<sup>338</sup>.

Le rôle principal d'une image est d'aider à la création d'images mentales et le texte accentue cette aide en fournissant des détails que l'on ne retrouve pas dans l'enluminure<sup>339</sup>. Dans les deux cas, texte et image rappellent les souffrances du Christ. Pour le texte, le lien est direct avec les détails précis de ses souffrances alors que, pour l'image, c'est la couleur rouge présente sur le vêtement du Christ qui le rappelle aux lecteurs.

*d) Bleu et rouge : association de deux personnages*

Il est temps de faire une petite parenthèse sur l'association entre les couleurs rouge et bleu. Selon Pastoureau, ces couleurs sont des contraires<sup>340</sup>. Mais, cet historien discute de ce fait en se basant sur la fabrication des teintures. Le monde de la teinturerie était très segmenté et contrôlé par certaines règles. Pastoureau écrit d'ailleurs : « Les règlements interdisent de teindre une étoffe ou d'opérer dans une gamme de couleurs pour laquelle on n'a pas de licence »<sup>341</sup>. La couleur bleue est ainsi produite aux endroits où l'on fabriquait habituellement des teintures plus foncées et le rouge se trouve où sont les couleurs plus claires. Par contre, dans les peintures, les sculptures, les manuscrits, etc., ces deux couleurs sont en réalité complémentaires l'une et l'autre par leur association effectuée par la Vierge Marie et Jésus. Justement, dans le livre d'Heures choisi pour ce mémoire, la Vierge est presque toujours habillée d'une cape bleue et d'une robe rouge. Dans le cas de l'image ici étudiée, une couleur différente est utilisée pour la robe de Marie puisqu'elle est grise. Toutefois, le Christ porte une tunique rouge. L'association de ces deux couleurs est ainsi évidente, car le bleu de la cape de Marie est sa propre couleur, mais la robe rouge démontre son affiliation avec son enfant. De plus, c'est le vêtement le plus proche d'elle, celui qui lui colle à la peau, et il est enveloppé par la cape bleue. Il s'agit d'une métaphore impliquant que la Vierge Marie a porté en elle le Christ. L'image du folio 123v est révélatrice en ce sens puisque la Vierge pendant son enfance est présente avec sa mère, sainte Anne<sup>342</sup>. Elle est simplement habillée d'une robe bleue ce qui signifie que le Christ n'est pas encore né. Dans

---

<sup>338</sup> *Obsecro te.* « Prayers ». In *A Hypertext Book of Hours*, [En ligne]. <http://www.medievalist.net/hourstxt/prayers.htm> (Page consultée le 24 mars 2017).

<sup>339</sup> Voir Hye-Min Lee et Maud Pérez-Simon. « Relations texte/image » dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (dirs.). *Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout, Brepols, 2015, p.293-294.

<sup>340</sup> Michel Pastoureau. *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2006. p.71.

<sup>341</sup> Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.197.

<sup>342</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.24.



l'image de la Vierge à l'enfant, il n'est d'aucune utilité pour elle de porter une robe rouge, car son enfant est déjà présent dans l'image avec sa tunique rouge afin de remplir cette fonction. La dissociation de ces deux couleurs est impossible. D'ailleurs, dans la plupart des images, le Christ est lui-même souvent habillé de bleu, en plus du rouge, pour l'associer à sa mère. Après la prochaine section, il sera question de la triade religieuse des couleurs puisque les trois couleurs les plus importantes dans la religion chrétienne de la fin du Moyen Âge sont le rouge, le bleu et, évidemment, l'or.

#### *e) Or divin*

En ce qui a trait à l'or, il s'agit probablement de la plus importante des couleurs. Comme l'affirme Pastoureau, « Temple de la couleur, l'église est aussi temple de l'or. Il y est présent dès l'époque paléochrétienne et, au fil des siècles sous la double influence byzantine et germanique, cette présence va en s'accroissant »<sup>343</sup>. Il s'agit de la couleur par excellence, celle qui reflète le mieux la lumière divine. Elle joue un rôle primordial dans les églises, car elle les remplit de lumière. De plus, « Au Moyen Âge, plus blanc que blanc, c'est l'or »<sup>344</sup>. Lorsqu'on sait que le blanc était la couleur de la pureté, une qualité essentielle pour tous les croyants désirent atteindre le Paradis, on comprend à quel point l'or était important. C'est la couleur de la « super-pureté ». Bien qu'elle soit critiquée par bon nombre de contemporains, tels Bernard de Clairvaux ou des groupes hérétiques jugeant qu'elle correspond trop au luxe, elle est utilisée presque partout<sup>345</sup>. En effet, les membres d'une église ne se gênaient pas d'exposer tous les objets dorés. Il s'agit de la couleur qui représente le mieux la majesté divine et le Paradis qui est rempli de lumière. Anna Bartl et Manfred Lautenschagler, dans « Die Farben des Goldes : Glanzvergoldung in der Buchmalerei des Mittelalters »<sup>346</sup> (Les couleurs de l'or : La brillante dorure dans l'enluminure du Moyen Âge), écrivent justement :

Eine besondere Bedeutung bei der Ausstattung einer Handschrift kommt dem Goldgrund zu. Als großflächiger Hintergrund einer Initiale, für schwungvolle Linien und pastose Punkte in einem Fleuronné oder als zarte Goldschrift im Text vermag Gold das Erhabene, Geistige, Jenseitige, hervorzuheben und symbolisiert durch seine Reflexion des Lichts den überirdischen Bedeutungsraum

---

<sup>343</sup> Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.163.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p.165.

<sup>345</sup> Voir *Ibid.*, p.163-165.

<sup>346</sup> Voir Anna Bartl et Manfred Lautenschagler. «Die Farben des Goldes : Glanzvergoldung in der Buchmalerei des Mittelalters», dans Ingrid Bennewitz et Andrea Schindler, *Farbe im Mittelalter: Materialität - Medialität - Semantik*, Tome I, Berlin, Akademie Verlag, 2011, p.275-282.

(Une importance particulière dans la finition d'un manuscrit provient du fond en or. L'or est à même de faire ressortir le sublime, le spirituel et l'au-delà comme dans un grand fond d'une initiale pour des lignes vigoureuses et des endroits remplis de peinture dans un fleuron ou comme l'écriture délicate en or dans un texte et il symbolise à travers sa réflexion de la lumière l'importance surnaturelle de l'espace)<sup>347</sup>.

Dieu peut donc être représenté symboliquement par cette couleur. Dans l'enluminure du folio 17v, Dieu est justement représenté par l'aura divine qui émane de l'association de la Vierge Marie et de son enfant. Même s'il est jaune, le fait reste le même puisque l'or est un jaune. Par manque de moyen monétaire, l'or était généralement remplacé par ce substitut. Pour que cet argument soit encore plus fort, nous n'avons qu'à nous fier à la couronne dorée présente sur la tête de Marie. Cet objet est lié à son couronnement lors de son arrivée au Paradis. Dans la religion chrétienne, l'or doit donc être davantage considéré pour son aspect divin que pour sa valeur monétaire. D'ailleurs, le meilleur exemple de cela se trouve dans les écrits de l'abbé Suger. Dans son ouvrage, le *De Consecratione*<sup>348</sup>, il est question des rénovations de l'abbaye de Saint-Denis. Suger avait décidé de la rénover, surtout dans le but de l'agrandir pour qu'elle accueille plus de fidèles. Mais, il avait également d'autres projets. Il voulait que l'église soit la plus illuminée possible. Il n'y avait rien de trop beau pour cette abbaye. Le fait le plus intéressant dans les écrits de Suger est qu'il y aurait eu différents miracles durant les rénovations qui auraient facilité les étapes de la construction. Il donne justement l'exemple du miracle de la carrière. À cause du mauvais temps, le personnel nécessaire pour l'acheminement d'une colonne était absent. L'abbé écrit à ce sujet :

Les bouviers les cherchaient et se plaignaient d'être réduits à l'inaction et de ce que les ouvriers les laissaient dans l'attente; ils protestèrent si fort et avec une telle insistance que quelques personnes faibles et sans force, auxquelles se joignirent des enfants, — dix-sept personnes dont un prêtre, si je ne me trompe — vinrent en hâte à la carrière [...]. Bientôt, poussant avec une grande vigueur, non pas par leurs propres forces, ce qui eût été impossible, mais par la volonté de Dieu et des saints dont ils implorèrent le secours, ils retirèrent du fond de la vallée ce que cent quarante ou au moins cent personnes en extrayaient habituellement avec peine et acheminèrent [cette colonne] en chariot jusque sur le chantier de l'église. Ainsi on répandit dans tout le voisinage que cette œuvre était tout à fait

---

<sup>347</sup> Anna Bartl et Manfred Lautenschagler. «Die Farben des Goldes : Glanzvergoldung in der Buchmalerei des Mittelalters», dans Ingrid Bennewitz et Andrea Schindler, *Farbe im Mittelalter: Materialität - Medialität – Semantik*, Tome I, Berlin, Akademie Verlag, 2011, p.275.

<sup>348</sup> Voir Suger. *Œuvres : Tome I*. Traduction par Françoise Gasparri. Paris, Les Belles Lettres, 1996. 261 pages.

agréable à Dieu tout-puissant puisqu'il daignait pour la louange et la gloire de son nom, porter secours à ses ouvriers par de tels signes et par d'autres semblables<sup>349</sup>.

Suger démontre ainsi que Dieu lui-même acceptait l'utilisation du beau dans les églises. L'or servait donc d'intermédiaire entre le divin et le fidèle. Il permettait à la lumière divine d'envahir les églises. Il s'agit dans un sens d'un messager.

Sur ce point, on retrouve un oiseau jaune dans la bordure de l'enluminure de la Vierge à l'enfant. Son identification ici est problématique. Comme l'explique Pastoureau dans son livre portant sur les bestiaires, l'identification des oiseaux est difficile<sup>350</sup>. Il présente d'ailleurs l'exemple d'une image où une hirondelle est semblable à une pie<sup>351</sup>. Comme il s'agit d'un bestiaire, le nom des animaux est bien évidemment écrit dans le texte associé à l'image. Dans un livre d'Heures, cela est tout simplement impossible à cause de la nature des textes. Par contre, il existe tout de même une symbolique récurrente associée à l'oiseau. Il préfère être dans le ciel ou, comme l'écrit Pastoureau, « [Il] préfère les bienfaits du ciel au confort terrestre »<sup>352</sup>. Il s'agit également d'un messager. En effet, certains oiseaux étaient utilisés pour envoyer des messages vers autrui. Dans l'analyse de cette enluminure, un lien entre l'oiseau et la couronne de la Vierge Marie peut être effectué. Cet objet est le symbole de son accession au Paradis. En même temps, cela fait d'elle une intermédiaire ou une messagère. Dieu et Jésus, de par leur importance, étaient presque inaccessibles pour de nombreux fidèles au Moyen Âge. Certains se sont donc tournés vers la Vierge Marie dans la plupart de leurs prières et suffrages. Ainsi, l'oiseau et la Vierge font office de messagers entre le monde terrestre et spirituel et cela est accentué par l'utilisation des couleurs or et jaune qui possèdent souvent les mêmes fonctions. Il est aussi possible que cet oiseau soit la représentation du Saint Esprit. Selon cette théorie, les quatre figures les plus importantes de la chrétienté sont présentes dans cette enluminure.

En plus, il ne faut pas oublier les couleurs présentes dans les bordures de l'enluminure de la Vierge à l'enfant. On y retrouve encore de l'or. Les bordures étaient utilisées pour créer du mouvement dans l'image principale. Mais, la bordure encadre également spirituellement l'image. Elle assujettit donc les événements présents dans l'enluminure. Il est aussi à noter qu'une chimère

---

<sup>349</sup> Suger. *Œuvres : Tome I*. Traduction par Françoise Gasparri. Paris, Les Belles Lettres, 1996. p.17-19.

<sup>350</sup> Michel Pastoureau. *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris, Éditions du Seuil, 2011. p.43.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>352</sup> *Idem*

est présente dans la bordure qui semble réduire la sacralité de l'enluminure. La discussion prochaine des créatures chimériques prouvera le contraire.

*f) La triade religieuse des couleurs*

Pastoureau discute dans ses ouvrages que les trois couleurs les plus importantes et les plus utilisées du Moyen Âge sont le rouge, le noir et le blanc ce qu'il appelle « la triade des couleurs »<sup>353</sup>. Par la suite, le bleu a rejoint ce groupe en concurrençant fortement le rouge. Mais, il est surtout question ici pour Pastoureau d'héraldique et de teinture. Les nobles utilisaient principalement ces couleurs sur leur vêtement et emblème. Quand il est question de religion, le noir et le blanc, même s'ils demeurent importants, sont néanmoins déclassés par une autre couleur : l'or. Dans les dernières pages, il a été vu que l'or était la couleur la plus importante du Moyen Âge. Elle est la couleur de Dieu et du Paradis. La définition de la symbolique de l'association du bleu et du rouge a déjà été effectuée. Maintenant, il est temps de rajouter l'or à cette définition. Lorsqu'on observe l'image de la Vierge Marie en bleu, du Christ en rouge et de l'aura jaune qui représente Dieu, on remarque que les trois personnages les plus importants du christianisme sur quatre sont officiellement présents. Le quatrième est bien sûr le Saint-Esprit. Sur ce point, en observant la même image dans le livre d'Heures de Carpentras, il est possible de voir la même occurrence. Elle possède une cape bleue, une tunique rouge avec des rayons jaunes qui émanent d'elle de la même façon qu'un soleil<sup>354</sup>. Cette enluminure est la définition de la religion chrétienne et, ainsi, l'association des trois couleurs attachées à ces trois personnes symbolise la religion chrétienne. Il fut proposé de nommer ce concept « la triade religieuse des couleurs ». En observant les différents supports iconographiques, on retrouve justement cette triade un peu partout dans l'art et dans l'architecture. Les églises sont construites de manière à ce qu'il y ait le plus de lumière possible qui entre dans le bâtiment, d'où la présence de l'or. Des statues de la Vierge Marie en bleu sont également présentes. Il ne faut certes pas oublier le crucifix avec Christ ensanglanté. Il ne faut cependant pas oublier qu'il existe une hiérarchie dans la triade religieuse des couleurs. L'or possède une plus grande importance. On peut l'observer dans les bordures du livre d'Heures du maître de Jean d'Albret. Lorsqu'il y a de l'or, le bleu et le rouge sont absents<sup>355</sup> et le contraire est également valable<sup>356</sup>. On ne retrouve qu'un seul exemple

---

<sup>353</sup> Voir Michel Pastoureau. *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2006. p.67-71.

<sup>354</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.36.

<sup>355</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.2-4, p.6-8, p.10-20, p.23 et p.24.

<sup>356</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.21 et p.24.

dans ce livre d'Heures où les trois couleurs sont présentes dans une même bordure : celle de sainte Catherine au folio 124v<sup>357</sup>. Celle-ci se retrouve dans la section des bordures miroirs comme expliquée auparavant au début du chapitre et l'or est utilisé pour copier le style de la bordure au recto.

## C — Adoration des mages

### a) Description

Maintenant, un des thèmes iconographiques les plus connus à notre époque, surtout à cause de la fête de Noël, sera analysé. Il s'agit de l'Adoration des mages, le moment où les trois Rois mages, Melchior, Balthazar et Gaspard, rendaient visite au Christ né depuis quelques jours. Ce moment est fêté le jour de l'Épiphanie, soit le 6 janvier. Malgré la popularité contemporaine de ce thème, les rois mages ne sont présents que dans l'Évangile selon Mathieu qui ne donne presque aucune information à leur sujet. En effet, Mathieu écrit :

Jésus naquit à Bethléem, localité du pays de Judée, à l'époque où Hérode était roi. Après sa naissance, des savants, spécialistes des étoiles, vinrent de l'Est et arrivèrent à Jérusalem. Ils demandèrent : — Où est l'enfant qui vient de naître et qui sera le roi des Juifs? Nous avons vu son étoile apparaître à l'Est et nous sommes venus pour l'adorer<sup>358</sup>.

Louis Réau confirme d'ailleurs que la réalité historique de cet événement est plutôt douteuse à cause du manque d'informations provenant des contemporains et de la non-concordance des dates par rapport à la visite des rois mages<sup>359</sup>. C'est surtout à partir d'écrits apocryphes que l'histoire de ceux-ci a pris forme<sup>360</sup>. Par exemple, les noms firent leur apparition au IX<sup>e</sup> siècle dans le *Liber Pontificalis* de Ravenne<sup>361</sup>. Un retour sur l'histoire des rois mages ne sera pas effectué ici. L'intérêt de cette section portera sur des faits moins connus. Pour l'instant, attardons-nous à la description de cette enluminure.

L'enluminure se trouve au folio 44 du livre d'Heures du maître de Jean d'Albret<sup>362</sup>. Bien évidemment, on retrouve les trois Rois mages. Les deux en arrière-plan portent une couronne

---

<sup>357</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.25.

<sup>358</sup> Mathieu 2 : 1-2. *La Bible : Ancien et Nouveau Testament*. Toronto, Société biblique canadienne, 1989.

<sup>359</sup> Louis Réau. *Iconographie de l'art chrétien*, II. Paris, Presses universitaires de France, 1957. p.236.

<sup>360</sup> Voir Jean-Luc Monneret. *L'Évangile dans tous ses états*. Paris, Éditions Dervy, 2005. p.101-102.

<sup>361</sup> Réau, *op.cit.*, p.238.

<sup>362</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.12.

dorée. Celui de gauche porte un habit presque entièrement vert avec des pantalons bleus. Celui de droite est habillé d'une longue tunique grise avec une ceinture verte. Le dernier roi, le vieillard qui est en avant-plan, est vêtu d'une tunique rouge avec un collier royal blanc avec des points noirs. La Vierge Marie est assise devant ce dernier avec ses vêtements habituels, la tunique rouge et le long voile bleu, tenant son enfant. Le Christ, lui, est presque nu et il est à peine couvert d'une couverture blanche. La bordure est composée d'un jardin médiéval comme toutes les autres enluminures avec une branche d'arbre enroulée par un parchemin doré à l'extérieur et bleu à l'intérieur.

### b) *Le vert de la jeunesse*

Plusieurs faits intéressants peuvent être mis en évidence sur les couleurs dans cette enluminure. La première chose qui capte l'attention est l'utilisation du vert dans cette image. Selon le dictionnaire des symboles de Chevalier et Gheerbrant, c'est la couleur du règne végétal, de la régénération et de la jeunesse<sup>363</sup>. Cette symbolique est d'ailleurs présente dans une des enluminures du calendrier du livre d'Heures le plus connu, le *Très Riches Heures du Duc de Berry*. Dans l'image du mois de mai, de jeunes femmes habillées de robe verte se promènent à cheval<sup>364</sup>. Comme l'écrit Boris Bove dans son ouvrage *Le temps de la guerre de Cent Ans : 1328-1453*, elles sont vêtues ainsi parce que mai est le mois de « la fête du renouveau printanier et de l'Amour »<sup>365</sup>. Après l'hiver, il s'agit effectivement d'une période de renaissance et de régénération lorsque le printemps commence. Pour ce qui est de la symbolique de la jeunesse attachée au vert, le lien est un peu plus difficile à déterminer. Encore une fois, les ouvrages de Michel Pastoureau seront nécessaires pour établir cette équivalence. Commençons cette explication par l'aspect négatif de la couleur verte. Il faut comprendre dès le départ que celle-ci n'a jamais été vraiment appréciée au Moyen Âge. La méthode consistant à mélanger du bleu et du jaune pour créer cette couleur n'était pas connue puisque le spectre des couleurs ne fut découvert que beaucoup plus tard par Newton<sup>366</sup>. La technique pour créer cette couleur sans

---

<sup>363</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982 [1969]. p.1002.

<sup>364</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.61.

<sup>365</sup> Boris Bove. *Le temps de la guerre de cent : 1328-1453*. Paris, Belin, 2010. p.224

<sup>366</sup> Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.206.

mélange était compliquée. De plus, cette teinture ne tenait pas efficacement sur un vêtement<sup>367</sup>.

Pastoureau écrit justement :

Quant au vert, il est encore plus malaisé à fabriquer et à fixer. Sur l'étoffe et le vêtement, les tons verts sont souvent délavés, grisés, peu résistants à la lumière et aux lessives. Faire pénétrer profondément la couleur verte dans les fibres du tissu, la rendre franche et lumineuse, éviter qu'elle ne se décolore rapidement sont longtemps restés des exercices impossibles<sup>368</sup>.

Il fallait donc soit être chanceux ou fou pour réussir à fabriquer cette couleur. D'où la signification négative du vert liée à la folie. Elle était ainsi rarement produite en grande quantité et cette couleur était généralement réservée aux habits de travail<sup>369</sup>. Bien sûr, la démonstration fut effectuée ici à partir des écrits de Pastoureau au sujet des teintures et non des pigments qui étaient toutefois plus faciles à produire. Cette symbolique s'est cependant enracinée culturellement principalement à cause des difficultés de production des teintures. Pour trouver le rapport avec la jeunesse, c'est encore Pastoureau qui nous amène la réponse. Dans son livre *Noir : Histoire d'une couleur*, il parle d'un cycle narratif récurrent présent dans les romans arthuriens.

Pastoureau écrit :

Un chevalier noir est presque toujours un personnage de premier plan (Tristan, Lancelot, Gauvain) qui veut cacher son identité; il est en général animé de bonnes intentions et s'apprête à montrer toute sa valeur, notamment à la joute ou au tournoi. Un chevalier rouge, au contraire, est souvent hostile au héros : c'est un chevalier félon ou malfaisant, parfois un envoyé du Diable ou un être mystérieux venu de l'Autre-Monde. Plus discret, le chevalier blanc est quant à lui généralement pris en bonne part : c'est un personnage âgé, ami ou protecteur du héros, à qui il donne de sages conseils. Inversement, un chevalier vert est un jeune chevalier, récemment adoubé, dont le comportement audacieux ou insolent va être cause de grand désordre; il peut être bon ou mauvais<sup>370</sup>.

Ainsi, la jeunesse est une symbolique, soit positive ou négative, attachée au vert. Un lien entre jeunesse et folie peut être facilement effectué puisque les jeunes adultes ont toujours été plus

---

<sup>367</sup> Sur les difficultés de la teinture médiévale, voir Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.205-209 et «Une couleur en mutation: le vert à la fin du Moyen Âge». *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes-rendus des séances*, 2 (2007), p.713-716,

<sup>368</sup> Michel Pastoureau. «Une couleur en mutation: le vert à la fin du Moyen Âge». *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes-rendus des séances*, 2 (2007), p.716.

<sup>369</sup> *Idem*

<sup>370</sup> Michel Pastoureau. *Noir : Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2008. p.89-90.

enclins à transgresser les règles. D'où l'expression « folies de jeunesse » ou, encore, celle d'Oscar Wilde : « Qui veut retrouver sa jeunesse, n'a qu'à reprendre ses folies »<sup>371</sup>.

Pour en revenir à notre image, il faut comprendre que les trois Rois mages ont été associés aux trois âges de l'homme, soit la jeunesse, l'âge adulte et la vieillesse<sup>372</sup>. Dans la tradition iconographique de ce thème, le jeune, l'homme mûr et le vieillard sont respectivement Gaspard, Balthasar et Melchior<sup>373</sup>. En sachant cela, on peut aisément identifier qui est qui dans cette enluminure. Pour Melchior, il n'y a aucun doute possible. Il s'agit de celui avec la longue barbe blanche qui est agenouillé devant le Christ et sa mère ce qui est tout à fait normal selon les *topoi* liés à ce thème<sup>374</sup>. Pour les deux autres, il faut utiliser la symbolique du vert pour les identifier. Le plus jeune, Gaspard, est manifestement celui qui porte l'habit ayant le plus de vert. En plus, il possède une barbe légèrement plus fine que son compagnon. Pour ce Balthasar, on sait qu'il est probablement plus âgé, car il porte seulement une ceinture verte sans oublier sa barbe. En fin de compte, avec les connaissances acquises au sujet de la couleur verte, l'identification des trois âges de la vie en ces trois personnages fut aisée. Malheureusement, il n'existe pas d'autres exemples dans ce manuscrit qui confirme cette hypothèse. Même lorsqu'on analyse le manuscrit de Carpentras, les Rois mages ne sont pas de cette couleur<sup>375</sup>.

### c) Melchior et le Christ

Maintenant, il serait intéressant de s'attarder un peu sur Melchior et sur le Christ. Il s'agit d'un couple symbolique récurrent qui se retrouve généralement toujours face à face dans ce thème. Ils sont d'ailleurs les personnages les plus importants de l'image puisqu'ils se trouvent en avant-plan dans l'image au contraire de Gaspard et de Balthasar. Cependant, la Vierge Marie et le Christ restent prépondérants par rapport à tous les rois mages puisqu'ils se trouvent à la droite de notre vision. Melchior est considéré comme le futur du Christ ou comme son double. Déjà, un lien est créé entre les deux personnages puisqu'ils portent tous les deux du blanc et le vieux Roi mage porte du rouge qui est la couleur du Christ. Ici, on peut ajouter une autre signification. Le fait que Melchior porte cette couleur sur sa tunique ajoute sans aucun doute la sagesse à la

---

<sup>371</sup> Oscar Wilde. *L'Internaute*, [En ligne]. <http://www.linternaute.com/citation/22913/qui-veut-retrouver-sa-jeunesse-n-a-qu-a-reprendre-ses-folies-oscar-wilde/> (Page consultée le 4 octobre 2014).

<sup>372</sup> Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau. *La Bible et les saints : Guide iconographique*. Paris, Flammarion, 2000. p.224-225.

<sup>373</sup> Louis Réau. *Iconographie de l'art chrétien*, II. Paris, Presses universitaires de France, 1957. p.240.

<sup>374</sup> Duchet-Suchaux et Pastoureau, *op.cit.*, p.225.

<sup>375</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.40.



symbolique de cette couleur. Autant la jeunesse signifie folie autant la vieillesse veut dire la sagesse. Dans ce couple, les symboliques de l'un et de l'autre se transfèrent. Donc, ici, on peut ajouter une nouvelle signification à la couleur du Christ même si celui-ci ne porte pas de rouge. Maintenant, d'après mes observations, on peut donc affirmer qu'elle symbolise force, courage et sagesse. Il ne fait aucun doute que toutes ces qualités appartiennent à la personne du Christ et, de par ce fait, elles sont devenues naturellement les symboliques positives de la couleur rouge. De plus, ce qui est intéressant dans cette enluminure est la complémentarité de ces deux couleurs : le blanc et le rouge. Comme l'affirme Pastoureau, ces deux couleurs sont habituellement des contraires : « Aux couples d'opposition blanc/noir et blanc/rouge, venus du fond des âges, s'ajoute à présent un autre couple de premier plan : rouge/bleu »<sup>376</sup>. Une analyse de cette opposition sera justement effectuée dans le prochain paragraphe où il sera question de l'enluminure de Bethsabée au bain. Mais, ce n'est pas du tout le cas dans cette image. Le Christ en blanc et Melchior en rouge sont des compléments dans cette enluminure. Il n'est pas nécessaire pour Jésus d'être habillé de rouge puisque c'est Melchior qui remplit ce rôle. On retrouve donc un couple de personnages, jeune et vieux, qui ne forme en fait qu'une seule et unique personne : le Christ.

#### *d) L'homme noir?*

Maintenant, on retrouve un questionnement particulier dans cette image. Habituellement, dans ce thème iconographique, les trois Rois mages en sont venus à représenter, en plus des trois âges de l'humanité, les trois continents connus de l'époque : soit l'Europe, l'Asie et l'Afrique<sup>377</sup>. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, on retrouve un roi mage européen, un autre perse et le dernier est africain<sup>378</sup>. Alors, pourquoi ne retrouve-t-on pas dans cette enluminure un roi mage dont la peau est foncée? Supposément, le Roi mage avec la peau noire devrait être Balthazar<sup>379</sup>. Bien des choses furent dites au cas de la couleur noire, mais que peut-on dire maintenant sur le cas des gens qui ont la peau noire. Avant de se consacrer sur le cas de Balthazar, concentrons-nous d'abord sur l'évolution de la symbolique des gens qui ont la peau noire et, encore une fois, nous devons nous fier aux écrits de Michel Pastoureau. Pour lui, cette couleur de peau était mal perçue entre l'an mil et le XIII<sup>e</sup> siècle environ. Il écrit également :

---

<sup>376</sup> Michel Pastoureau. *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2006. p.70.

<sup>377</sup> Michel Pastoureau. *Noir : Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2008. p.101.

<sup>378</sup> Louis Réau. *Iconographie de l'art chrétien*, II. Paris, Presses universitaires de France, 1957. p.240.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p.238.

Comme la plupart des sociétés anciennes, le Moyen Âge chrétien est attentif aux couleurs du corps, celles de la peau plus encore que celles des yeux ou des cheveux. Textes et images livrent en ce domaine une information abondante et instructive, qui évolue au fil des siècles et diffère selon la géographie et les milieux concernés. Au Moyen Âge central, les peaux sombres sont presque toujours des peaux négatives, appartenant à des personnages situés hors de l'ordre social, moral et religieux. Ceux-ci entretiennent avec l'univers du Diable et de l'enfer des rapports plus ou moins directs : l'aspect foncé de leur peau est le signe visible de leur nature mauvaise, païenne ou transgressive<sup>380</sup>.

Une multitude de mauvais personnages tels que Judas ou des Sarrasins se sont ainsi vus attribuer une peau sombre. Mais, quelque chose change en ce sens à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Comme l'écrit Pastoureau, on remarque l'apparition « de nouveaux systèmes de valeurs, ainsi qu'une nouvelle attitude envers la couleur noire »<sup>381</sup>. Il appelle cela la christianisation des peaux sombres<sup>382</sup>. Ainsi, des personnages à la peau foncée nullement négatifs commencent à faire leur apparition dans l'iconographie médiévale. Pastoureau donne l'exemple de la reine de Saba qui, provenant d'une contrée lointaine, rend visite au roi Salomon. Pastoureau fait un lien évident entre la reine de Saba et les Rois mages. Il dit :

Elle vient d'un pays reculé et apporte à Salomon de magnifiques présents : de l'or, des épices, des pierres précieuses (I Rois X, 1-3). Ce faisant, elle semble annoncer la visite que feront les Rois mages à l'Enfant Jésus. Au reste, plusieurs textes présentent la reine de Saba comme l'ancêtre des Rois mages. [...] descendants de la reine de Saba, venus des confins de la terre pour honorer l'Enfant Jésus, les Rois mages ne pouvaient qu'être soumis à leur tour à ces nouveaux systèmes de valeur et de représentation<sup>383</sup>.

Le Roi mage, celui qui provenait d'Afrique, avait donc parfois une peau noire pendant le XIV<sup>e</sup> siècle, mais il a fallu attendre le XV<sup>e</sup> siècle pour voir ce modèle plus souvent dans l'iconographie médiévale<sup>384</sup>. Son utilisation n'est toutefois pas systématique comme on peut le voir dans le manuscrit de ce travail. On peut donc se demander pourquoi on ne retrouve pas un Roi mage à la peau sombre alors que notre livre d'Heures a été conçu à la fin du Moyen Âge. Il existe bien des exemples, comme le livre d'Heures d'Henri VIII, où on retrouve un Roi mage noir<sup>385</sup>. Si on observe le livre d'Heures de Carpentras, on remarque encore l'absence d'un personnage à la peau

---

<sup>380</sup> Michel Pastoureau. *Noir : Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2008. p.94.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>382</sup> Voir *Ibid.*, p.99-104.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p.100-101.

<sup>384</sup> Louis Réau. *Iconographie de l'art chrétien*, II. Paris, Presses universitaires de France, 1957. p.240.

<sup>385</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.60.

sombre<sup>386</sup>. Le racisme envers les Noirs tels que nous le connaissons n'existait pas au Moyen Âge. Bon nombre de chrétiens étaient d'ailleurs noirs. Le racisme à cette époque était en réalité beaucoup plus une peur de l'étranger. On ne peut donc pas affirmer que le maître de Jean d'Albret détestait les hommes noirs. Cependant, une partie de la réponse est donnée par Pastoureau puisqu'il affirme que l'aspect négatif des peaux sombres reste dominant à la fin du Moyen Âge même s'il y a un changement de valeurs en ce sens. Alors, le maître de Jean d'Albret ne détestait pas forcément les gens à la peau sombre, mais il pouvait s'opposer à l'utilisation du noir sur la peau de ses personnages dans la confection de ses manuscrits. Ce n'est qu'une supposition ici, mais il préférerait probablement ne pas trop utiliser de noir dans ses ouvrages. Si on observe ce livre d'Heures dans son intégralité, on retrouve justement très peu de noir hormis l'armure de saint Michel<sup>387</sup> et une partie de l'habillement de saint Antoine<sup>388</sup>.

#### e) *Le parchemin*

Dans la bordure, on retrouve une branche entourée d'un parchemin jaune à l'extérieur, qui équivaut certainement à de l'or dans cette enluminure, et bleu à l'intérieur. À mon sens, il s'agit d'une représentation des Évangiles. D'ailleurs, la plupart de ces écrits commencent avec l'histoire de la naissance de Jésus, scène justement dépeinte dans cette image. L'or était le symbole divin par excellence et le bleu était parfois attribué à des messagers du Paradis. Il ne fait aucun doute que les Évangiles sont la base de la religion chrétienne. À peu près tous les principes chrétiens découlent de ses ouvrages qui, soient disant, auraient été transmis par Dieu. Ce n'est donc pas avec une grande surprise que l'on retrouve ces deux couleurs sur le parchemin se trouvant dans la bordure. L'or représente la divinité des Saintes Écritures et le bleu est le symbole du message divin envoyé aux hommes. Également, il est judicieux de rappeler, sans établir de lien direct, la théorie de Pulliam même si la région géographique et l'époque diffèrent. En effet, en analysant un manuscrit des *Évangiles de Lindisfarne*, elle conclut que le bleu peut représenter les Évangiles<sup>389</sup>. Il est fort possible également qu'il s'agisse simplement d'une accroche visuelle dans le but de regarder et lire précisément cette section du livre d'Heures.

---

<sup>386</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.40.

<sup>387</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.21.

<sup>388</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.23.

<sup>389</sup> Voir plus haut la section sur Heather Pulliam, p.42-43.

### *f) Les prières*

Pour l'Adoration des mages, la mise en évidence des liens entre l'enluminure et le texte est plus complexe. Dans le cycle des Heures de la Vierge, les prières énoncées à sexte sont généralement associées au thème de l'Adoration des mages. Elles sont composées d'un hymne, des psaumes 122 à 124 ainsi que le verset 16 du chapitre 24 d'un écrit apocryphe qui se nomme l'*Ecclesiasticus*. Elles se terminent par des petites prières<sup>390</sup>. En lisant ces écrits, on comprend que les liens entre texte et image sont plutôt indirects. À part quelques références à la naissance du Christ à certains moments, peu de choses peuvent être mises en comparaison. Cependant, cette enluminure représente l'exemple parfait d'adoration envers le Divin et les prières à sexte mettent beaucoup l'accent sur le fait que le croyant doit glorifier Dieu. Parmi les exemples les plus simples, il est souvent écrit : « Gloria Patri, et Filio; et Spiritui Sancto » ou « Gloria tibi, Domine »<sup>391</sup>. En effet, l'image fait de même. Les Rois mages sont venus donner leur respect et glorifier le Divin naissant, surtout le plus vieux qui est agenouillé devant Lui. L'analyse des couleurs dans cette enluminure a été faite en ce sens. En effet, nous avons vu que l'association du bleu et du rouge, présente dans l'habillement de la Vierge, pouvait représenter la divinité, surtout si l'or leur est ajouté.

## **D — Bethsabée au bain**

### *a) Description*

Pour cette enluminure se trouvant au folio 75 qui introduit la section des psaumes pénitentiels, l'analyse portera principalement sur la dichotomie entre les couleurs rouge et blanche<sup>392</sup>. Pour l'instant, la discussion était centrée autour du fait que les deux couleurs étaient complémentaires. Bien que le blanc garde son aspect symbolique positif, le rouge possède plutôt un aspect négatif dans cette enluminure. Pour le moment, faisons la description de cette image.

Ici, il s'agit d'une scène biblique se trouvant dans le deuxième livre de Samuel. Le récit de Bethsabée et de David se situe aux chapitres 11 et 12. Comme l'écrivent Duchet-Suchaux et Pastoureau, « Ce récit, aux multiples péripéties, comprend non seulement le bain de Bethsabée

---

<sup>390</sup> Voir Roger S. Wieck. *Painted Prayers : the Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*. New York, George Brazziller en association avec Pierpont Morgan Library, 1997. p.139-140.

<sup>391</sup> Prières à sexte. « Officium Beatae Mariae: Ad Sextam ». In *A Hypertext Book of Hours*, [En ligne]. <http://www.medievalist.net/hourstxt/bvm1sex.htm> (Page consultée le 23 janvier 2017).

<sup>392</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.18.

surprise par David, mais aussi la remise par David à Urie de la lettre qui l'envoie à sa mort (2 S 11, 14), les remontrances du prophète Nathan et la pénitence de David »<sup>393</sup>. L'historique entourant ces personnages sera expliqué plus en détail dans les prochains paragraphes. En ce moment sur cette image, Bethsabée est l'épouse d'Urie le Hittite et David est le roi d'Israël.

Il faut bien noter la couleur de la peau de Bethsabée. Même si elle est n'est pas tout à fait de cette couleur, il faut comprendre qu'elle est blanche bien qu'elle soit plutôt non colorée et que ce fait est accentué par la nudité de ce personnage. Jusqu'à maintenant, l'intérêt de ce mémoire portait surtout sur les vêtements des personnages sauf pour le cas de Balthazar. En effet, la peau ne doit pas être mise de côté lors de l'analyse des couleurs. Marie José Palla abonde dans ce sens quand elle écrit : « La couleur de la peau entre pour autant que celle du vêtement dans un ensemble de significations nous renseignant aussi bien sur l'état de santé, la position sociale, les émotions ou l'humeur d'un personnage »<sup>394</sup>. Une attention particulière doit donc être portée à la couleur de la peau de Bethsabée. Habituellement, pour ce thème iconographique, elle se baigne dans en plein air<sup>395</sup> et elle se trouve justement dans la nature verdoyante dans cette enluminure. De plus, cette végétation possède également une importance symbolique. David, sur la terrasse, est habillé de rouge. Dans la bordure, on retrouve la végétalisation habituelle avec du doré en arrière-plan. Il y a aussi deux créatures multicolores dites chimériques selon le vocabulaire de Pastoureau<sup>396</sup>.

Pour comprendre les significations de cette enluminure, la connaissance de l'historique entre Bethsabée et David est nécessaire<sup>397</sup>. Ce dernier se promène et aperçoit Bethsabée au bain. Il l'invite auprès de lui alors qu'elle est déjà mariée. Il a bien évidemment des relations avec elle et une grossesse s'en suit. David a demandé par la suite à Urie de revenir de la guerre et d'aller se reposer chez lui dans le but que ce dernier ait des relations avec sa femme. Mais, il a refusé à cause de sa conscience qui lui dictait qu'il ne pouvait quitter ses compagnons de guerre. Finalement, David a ordonné qu'Urie soit placé en première ligne à l'endroit le plus dangereux

---

<sup>393</sup> Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau. *La Bible et les saints : Guide iconographique*. Paris, Flammarion, 2000. p.121.

<sup>394</sup> Marie-José Palla. « Se faire beau sur scène; couleur et beauté dans l'œuvre de Gil Vicente; le corps et le costume : étude lexicale sur les termes de couleur » dans Philippe Junod et Michel Pastoureau. *La couleur : Regards croisés sur la couleur du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Léopard d'or, 1994. p.49.

<sup>395</sup> Louis Réau. *Iconographie de l'art chrétien*, I. Paris, Presses universitaires de France, 1956. p.274.

<sup>396</sup> Michel Pastoureau. *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris, Éditions du Seuil, 2011. p.49.

<sup>397</sup> Voir Samuel 2 : 11-12. *La Bible : Ancien et Nouveau Testament*. Toronto, Société biblique canadienne, 1989.

afin de mourir, ce qui s'est produit. Une fois la période de deuil de Bethsabée terminée, elle s'est mariée avec le roi et ils eurent un fils ensemble. De ce fait, Dieu fut mécontent de ces événements et il a envoyé le prophète Nathan avertir le roi qu'il avait gravement péché et que son fils allait mourir à cause de cela. Malgré une période de pénitence, l'enfant est tombé malade et, après une semaine, il mourut. À travers ce récit, on peut facilement saisir la symbolique des couleurs se trouvant dans cette image.

#### *b) David et la couleur du vice*

Il a été vu que le rouge représentait le sang versé par le Christ et qu'il représentait le courage. Mais, il ne s'agit pas de la seule symbolique appartenant à cette couleur. Comme l'explique Pastoureau, « toutes les couleurs, en effet, peuvent être prises en bonne ou en mauvaise part. C'est la couleur [rouge] du feu infernal et du visage de Satan »<sup>398</sup>. En effet, la couleur rouge symbolise négativement le vice et le désir à cause de son lien avec le feu qui est rouge et orange. Plus de détails seront donnés dans la prochaine section à ce sujet. On comprend donc pourquoi le roi David est tout vêtu de rouge. Dans le manuscrit de Carpentras, ce n'est pas son habillement qui est de cette couleur, mais sa couronne<sup>399</sup>. Encore, Louis Réau explique qu'un petit diable peut être présent sur le toit de la terrasse où se trouve David<sup>400</sup>. Cela, en plus de son positionnement à la gauche de l'image, établit bien son rôle dans l'image. Il désirait Bethsabée et il a tout fait pour arriver à ses fins en se débarrassant de son mari. Dans cette enluminure, ce qui est intéressant est que le rouge est utilisé comme un contraire au blanc. Ici, le rouge du vice s'oppose au blanc de la pureté. Selon Clare L. Costley, ce thème iconographique fut de plus en plus utilisé en association avec les psaumes pénitentiels à partir de 1480 dans les livres d'Heures français et anglais<sup>401</sup>. De plus, il est presque toujours employé dans les livres d'Heures du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>402</sup>. Encore selon Costley, cette association entre l'image et le texte met très certainement l'emphase sur les deux péchés de David : la transgression sexuelle et le meurtre<sup>403</sup>. Les psaumes pénitentiels étaient justement des prières écrites et utilisées par lui pour se repentir de ses péchés. Par contre, dans notre manuscrit, on ne retrouve pas d'autres exemples où la couleur rouge est

---

<sup>398</sup> Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.228.

<sup>399</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.46.

<sup>400</sup> Louis Réau. *Iconographie de l'art chrétien*, I. Paris, Presses universitaires de France, 1956. p.274.

<sup>401</sup> Clare L. Costley. «David, Bathseba, and the Penitential Psalms», *Renaissance Quarterly* n°4, 57 (Hiver 2004), p.1244.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p.1246.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p.1249.

purement négative. D'autre part, la pseudo-blancher de Bethsabée, symbole de pureté, aggrave d'ailleurs les péchés du roi.

### c) *Bethsabée, la blanche*

Maintenant que la situation de David est bien établie, il est temps de s'attarder à Bethsabée dont la situation est plus ambiguë. Il est déjà su que l'or est considéré comme plus blanc que blanc, mais, dans cette enluminure, d'autres aspects attachés plus particulièrement au blanc qu'à l'or seront analysés. Ici, il faut considérer Bethsabée comme blanche à cause de sa nudité et de sa pâleur même si elle n'est pas officiellement de cette couleur. Dans le manuscrit de Carpentras, Bethsabée est présentée de la même façon que dans le livre d'Ottawa<sup>404</sup>. Néanmoins, l'artiste a ajouté une serviette blanche ce qui corrobore l'hypothèse que l'enlumineur établissait Bethsabée comme un modèle de pureté. Le dictionnaire des symboles de Chevalier et de Gheerbrant confirme le fait qu'il s'agit de la couleur de pureté et de la virginité<sup>405</sup>. Même encore aujourd'hui, la signification positive de cette couleur reste inchangée. Justement, la Vierge Marie, habillée de bleu pendant le Bas Moyen Âge, commence à être vêtue de blanc à l'époque contemporaine. À partir du moment de l'acceptation en 1854 du concept de l'Immaculée Conception par la bulle *Ineffabilis Deus* de Pie IX, elle est presque toujours habillée de blanc puisqu'elle a été purgée du péché originel<sup>406</sup>. Une Marie blanche est vierge et pure. Des contemporains confirment également quelles symboliques sont attachées à la couleur blanche. Christel Meier discute justement de ce fait quand elle écrit au sujet des couleurs liturgiques qui devraient être utilisées selon Innocent III : « On the authority of Innocent, the four principal colours are white, red, black and green. [...] apart from the high christological feasts, white belongs to confessors and virgins »<sup>407</sup>. La querelle entre Bernard de Clairvaux et Pierre le Vénérable à propos de leurs habits monastiques est un autre bon exemple. Bernard critiquait vivement Cluny quant à son utilisation excessive des couleurs. Il appelait cela la « *Caecitas*

---

<sup>404</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.46.

<sup>405</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982 [1969]. p.126.

<sup>406</sup> Pie IX (pape). «Ineffabilis Deus» In *Marie de Nazareth : À Jésus par Marie*, [En Ligne]. <http://www.mariedenazareth.com/qui-est-marie/pie-ix-ineffabilis-deus-texte-integral> (Page consultée le 17 décembre 2015).

<sup>407</sup> Christel Meier. «The Colourful Middle Ages. Anthropological, Social, and Literary Dimensions of Colour Symbolism and Colour Hermeneutics» dans Rudolf Suntrup et Jan R. Veenstra. *Tradition and Innovation in an Era of Change/Tradition und Innovation im Übergang zur frühen Neuzeit*. Bern, Peter Lang Pub Inc, 2011. p.237.

*colorum* » (Cécité des couleurs)<sup>408</sup>. Pastoureau éclaircit la position de Bernard quand il écrit : « La couleur n'éclaire pas, elle obscurcit, elle étend la part des ténèbres, elle est suffocante, elle est diabolique. Le beau, le clair, le divin, qui sont tous trois émergences hors des opacités, doivent se détourner de la couleur et plus encore des couleurs »<sup>409</sup>. D'où sa préférence pour le blanc ou, plutôt, pour ce qui n'est pas coloré puisque chaque objet non coloré est plus proche de sa vraie nature et de la pureté originelle. En ce qui a trait à la virginité, le lien entre une vierge et la pureté est évident. La virginité est le symbole par excellence de la pureté du corps. Pour Bethsabée, il était fort probable qu'elle n'était pas vierge au moment des événements de cette enluminure étant donné qu'elle avait un mari. Cependant, comme il est expliqué dans la Bible, « elle venait de se purifier à la suite de ses règles »<sup>410</sup>. Bien qu'elle n'ait pas été vierge, cela ne voulait pas dire qu'elle n'était pas pure. Selon mon avis, la véracité de ce fait est accentuée par la présence de Bethsabée dans une nature verdoyante qui est un autre symbole de simplicité et de pureté. Cette dernière affirmation doit toutefois être nuancée, car, dans ce thème, Bethsabée est généralement située dans un des bains du palais et non à l'extérieur de celui-ci. Donc, la peau, implicitement blanche, de Bethsabée symbolise la pureté dans cette image.

Cette symbolique faisait en sorte que ce personnage biblique pouvait être vu comme une innocente victime dans les événements dépeints dans cette enluminure. Monica Walder Vadillo confirme d'ailleurs ce fait<sup>411</sup> dans un article où elle s'intéresse à la perception de Bethsabée dans les enluminures datant de la fin du Moyen Âge. Cependant, elle affirme aussi que Bethsabée peut être considérée comme une agente du péché<sup>412</sup>. De par sa nudité, elle est une séductrice. En effet, Vadillo se demande pourquoi elle est nue et à l'extérieur à la vue de tous. Les éléments présents dans cette enluminure peuvent nous faire croire que Bethsabée avait prévu son coup. Toutefois, il est clair d'après mes analyses que les couleurs présentes dans cette image en particulier défendent la première option soit que David en rouge est celui qui a péché et que Bethsabée en blanc est l'innocente victime. De plus, on confronte David à un autre personnage si on prend en compte

---

<sup>408</sup> Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.155.

<sup>409</sup> *Idem*

<sup>410</sup> Samuel 2 : 11,4. *La Bible : Ancien et Nouveau Testament*. Toronto, Société biblique canadienne, 1989.

<sup>411</sup> Voir Monica A. Walker Vadillo. «Emotional Responses to David Watching Bathsheba Bathing in Late Medieval French Manuscript Illumination», *Annual of Medieval Studies at Central European University Budapest*, 13 (2007), p.100-104.

<sup>412</sup> Voir *Ibid.*, p.104-107.



l'image de la prochaine section, celle de Job sur son tas de fumier<sup>413</sup>. Ce dernier, simplement vêtu d'un pagne blanc, est mis en contraste avec la couleur rouge de l'habit de David. Effectivement, les deux subissent une certaine forme de pénitence, mais l'un est puissant alors que l'autre est humble. Le rouge, symbole de puissance, et le blanc, signe de pureté, sont mis encore une fois en relation à travers ces deux enluminures.

Le lien entre l'image de Bethsabée au bain et les textes qu'elle introduit est une chose très aisée à effectuer. D'ailleurs, comme l'explique Wieck, les prières utilisées avec cette enluminure sont les sept psaumes pénitentiels lesquels auraient été justement écrits par l'autre personnage présent dans cette image avec Bethsabée : le roi David<sup>414</sup>. Il aurait écrit cela dans le but d'expié ses péchés qui ont déjà été expliqués dans ce chapitre. En gros, ces psaumes pénitentiels (psaumes 6, 31, 37, 50, 101, 129 et 142) ont été principalement utilisés pour demander à Dieu de pardonner les fautes du croyant qui les récite. L'emphase de cette enluminure est justement mise sur le fait que David a péché d'où l'utilisation du rouge sur ses vêtements. Un des bons exemples dans les textes est celui du psaume 50 qui fait allusion au prophète Natan qui visita David à la suite de son adultère. Il est écrit au début de la prière : « Ô Dieu, toi qui es si bon, aie pitié de moi; toi dont le cœur est si grand, efface mes désobéissances de mes torts et purifie-moi de ma faute »<sup>415</sup>. Et le reste de la prière est sensiblement le même ainsi que les autres psaumes également. David ne cesse de demander pardon ainsi que d'accepter sa faute dans sa désobéissance et dans son manque de jugement. Ainsi, le principal sujet des textes et de l'enluminure de cette section du livre d'Heures porte sur les deux péchés de David. Les psaumes représentent la période de repentance du roi alors que l'image rappelle le moment décisif où il désire Bethsabée. Tout ceci prouve effectivement ce qui a été écrit plus tôt où il était question du rôle de David et de l'utilisation de la couleur rouge dans cette image. Dans les deux cas, on rappelle que David est le pêcheur.

#### *d) La bordure et les créatures chimériques*

Pour ce qui est la bordure, l'or est omniprésent et il est utilisé simplement pour signifier qu'une section importante est sur le point de commencer. La discussion portait justement sur

---

<sup>413</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.19.

<sup>414</sup> Roger S. Wieck. *Painted Prayers : the Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*. New York, George Brazziller en association avec Pierpont Morgan Library, 1997. p.91.

<sup>415</sup> Psaume 50 : 3-4. *La Bible : Ancien et Nouveau Testament*. Toronto, Société biblique canadienne, 1989.

cette question dans la section sur le rôle des ornements du manuscrit. De plus, on retrouve également des créatures qui se nomment des chimères. Comme l'explique Pastoureau, mises à part la chimère que beaucoup de personnes connaissent déjà (créature avec une tête de lion, un corps de chèvre et une queue de serpent), elles sont très difficiles à identifier, voire impossibles, tant les possibilités sont nombreuses<sup>416</sup>. Par contre, en se fiant aux conceptions culturelles sur le rôle des gens, il était fort probable qu'ils détestaient les choses ou les êtres possédant plusieurs natures. Prenons justement exemple sur le poème au roi Robert d'Aldabéron de Laon<sup>417</sup>. En effet, l'auteur séparait la société médiévale en trois ordres distincts : les *oratores* (ceux qui prient), les *bellatores* (ceux qui se battent) ainsi que les *laboratores* (ceux qui travaillent) et chacun se devait de garder son rôle. Il est donc compréhensible que des êtres sortant de l'ordinaire ne fussent pas très populaires et aimés. Il suffit de jeter un regard sur les créatures présentes dans ce livre d'Heures au folio 75 pour remarquer qu'elles possèdent justement des membres de différents animaux et qu'elles ont également plusieurs couleurs différentes sur leur corps. Pour ces raisons, il est clair à mon sens qu'elles sont mal vues puisqu'elles sont perçues comme des déviances et des abominations de la nature par la société médiévale. En réalité, le choix de ces monstres n'est certainement pas anodin. Ils ont probablement été choisis par le maître de Jean d'Albret pour aider le lecteur à bien comprendre l'image. Comme l'explique Didier Méhu, ces créatures présentes dans la bordure étaient généralement utilisées pour augmenter la sacralité de l'image<sup>418</sup>.

## E — Saint Michel contre le Diable

### a) Description

La dernière image qui a été étudiée pour ce mémoire est celle de l'archange saint Michel. Elle se trouve au folio 120v de ce livre d'Heures<sup>419</sup>. Elle introduit une prière qui est un suffrage destiné à ce saint. Il existe de nombreux thèmes iconographiques liés à la personne de saint Michel. Celui qui est présent dans ce livre d'Heures est la représentation de l'archange terrassant un être qui est souvent Satan dessiné comme un dragon. Ce thème possède une forte symbolique

---

<sup>416</sup> Michel Pastoureau. *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris, Éditions du Seuil, 2011. p.49.

<sup>417</sup> Voir Adalbéron de Laon. *Poème au roi Robert*. Édition et traduction par Claude Carozzi. Paris, Les Belles Lettres, 1979. 50 pages.

<sup>418</sup> Didier Méhu. « Les rapports dans l'image » dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (dirs.). *Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout, Brepols, 2015, p.276.

<sup>419</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.21.

liée au triomphe des forces du bien contre celles du mal. Duchet-Suchaux et Pastoureau écrivent au sujet de ce personnage :

Archange, Michel est aussi chef de la milice céleste et défenseur de l'Église. À ce titre, il combat contre les anges rebelles et contre le dragon de l'Apocalypse. Il est en outre psychopompe, c'est-à-dire qu'il conduit les morts et qu'il pèse les âmes le jour du Jugement dernier. [...] En Occident, le culte de saint Michel commence à se développer à partir du V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles d'abord en Italie et en France, puis en Allemagne et dans toute la Chrétienté<sup>420</sup>.

D'après cette affirmation, on comprend pourquoi saint Michel combat Satan dans cette enluminure. Son principal rôle est de défendre l'Église contre le mal. D'ailleurs, lorsque les couleurs de cette image seront analysées, une dichotomie sera remarquée entre les couleurs de l'habillement de saint Michel, représentant du Bien, et celles du corps de Satan, incarnation du Mal.

Dans cette enluminure, on retrouve saint Michel habillé de sa traditionnelle armure complètement noire. Il possède une cape rouge et des ailes bleues. Il ne faut pas oublier son épée et son bouclier qui sont également tous les deux noirs. Pour le cas de Satan, il a la forme d'un dragon roux. Cependant, il est important de spécifier que l'on rencontre un problème énoncé dans le chapitre sur les difficultés liées à l'étude des couleurs. À cause du manque de luminosité lors de la prise de la photo présente dans l'annexe, Satan n'apparaît pas comme un être orange. Par contre, une fois sur place à Ottawa, la couleur de celui-ci est bel et bien le roux. Pour ce qui est de la bordure, on remarque qu'elle est complètement remplie et colorée de bleu ainsi que de rouge.

#### *b) Les couleurs de saint Michel*

En premier, il serait intéressant de regarder les ailes de l'archange saint Michel. Il ne fait aucun doute qu'elles représentent son rôle de messager céleste puisqu'il est un ange et le bleu accentue la fiabilité de ce fait. Il a déjà été beaucoup question du bleu marial et il a été vu que cette couleur pouvait symboliser plusieurs choses à la fin du Moyen Âge. La signification importante ici liée au bleu de la Vierge Marie est celle de son rôle d'intermédiaire et de messagère. Une grande partie de la population européenne pensait que Dieu et Jésus étaient trop

---

<sup>420</sup> Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau. *La Bible et les saints : Guide iconographique*. Paris, Flammarion, 2000. p.246.

importants pour eux et que leurs différentes prières n'étaient probablement pas entendues par eux. La Vierge Marie est donc devenue la messagère par excellence. Ainsi, le bleu sur les ailes de l'archange saint Michel crée un fort symbole impliquant son rôle de messager divin. D'ailleurs, tous les autres anges présents dans ce livre d'Heures du maître de Jean d'Albret possèdent des ailes bleues. Il est aussi à noter que les chérubins sont des êtres avec des ailes bleues. La seule exception se trouve dans l'enluminure du folio 55 qui représente le couronnement de la Vierge<sup>421</sup>. L'ange qui est à droite de la mère du Christ a des ailes rouges. Ces ailes ne possèdent probablement pas une valeur symbolique. Il s'agit plutôt d'un choix stylistique puisque, en arrière-plan, on retrouve une grande assemblée d'anges assistant à la cérémonie et ils sont tous sans exception bleus. Si les ailes de l'ange en avant plan avaient été de cette couleur, elles auraient disparu dans la couleur en arrière-plan. Aussi, il est possible que ce soit un séraphin puisque celui-ci est souvent représenté avec des ailes rouges même s'il n'en possède pas trois paires. Encore, dans les premières enluminures, celles des évangélistes, deux tétramorphes sur quatre ont des ailes bleues<sup>422</sup>. Il s'agit de l'homme ailé de Mathieu et du bœuf de Luc. Les tétramorphes symbolisent tous la transmission de la parole de Dieu aux évangélistes<sup>423</sup>. Ils sont les messagers qui ont permis l'écriture de la Bible. Le cas de Jean est différent puisqu'il s'agit déjà d'un animal ailé : l'aigle. Peindre cet oiseau en bleu aurait été un pauvre choix stylistique. Habituellement, l'aigle est doré puisqu'il représente non seulement un messager, mais aussi le Christ lui-même ainsi que sa royauté dans le ciel<sup>424</sup>.

Deuxièmement, la cape rouge possède également une importance. Il ne fait aucun doute que la symbolique du rouge de cette cape est liée à la personne du Christ et elle symbolisait force et courage à la fin du Moyen Âge. On peut facilement attacher ces aspects symboliques à saint Michel étant un saint militaire. Il est un guerrier et le général en chef de l'armée paradisiaque. Son rôle est de combattre les forces du mal comme on peut justement le remarquer dans cette enluminure. En plus, il n'est pas rare de voir du rouge sur les vêtements des autres saints. D'ailleurs, tous les saints du livre d'Heures d'Ottawa ont du rouge sur leur habillement. Un phénomène semblable peut être observé dans le manuscrit de Carpentras. D'ailleurs, dans la

---

<sup>421</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.15.

<sup>422</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.3-4.

<sup>423</sup> Voir Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau. *La Bible et les saints : Guide iconographique*. Paris, Flammarion, 2000. p.152-153 et p.318-319.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p.19.

même enluminure, ce n'est pas la cape de saint Michel qui est rouge, mais son bouclier<sup>425</sup>. Évidemment, dans ce cas-ci, saint Michel fait exception. Il s'agit d'un archange, un être surpuissant qui doit tout de même faire preuve de courage pour combattre Satan, mais, dans beaucoup d'autres cas, les saints sont de simples humains qui ont accompli tout de même de grandes choses ou affronté de terribles atrocités avec courage. Dans ce livre d'Heures, nous pouvons penser à sainte Catherine d'Alexandrie, présente dans l'enluminure du folio 124v<sup>426</sup>, qui a subi le supplice de la roue dentée. Par miracle, le mécanisme fut brisé par son corps. Elle fut cependant décapitée par la suite par ordre de l'empereur romain Maxence<sup>427</sup>. Encore, au folio 123<sup>428</sup>, on retrouve saint Antoine l'ermite qui a été tenté par le Diable pendant toute sa vie<sup>429</sup>. Il ne faut pas oublier sainte Barbe au folio 125<sup>430</sup> qui a été enfermée dans une tour pour être protégée de la foi chrétienne. Elle fut même torturée pour abjurer ses nouvelles croyances religieuses. Tout comme sainte Catherine, elle fut décapitée<sup>431</sup>. La même chose peut être écrite par rapport aux évangélistes qui ont également affronté de nombreux périls afin de répandre la parole de Dieu. En résumé, quand il est question de rouge, autant pour le cas du Christ que pour celui des différents saints, il symbolise le courage que ces personnes ont dû trouver relativement aux épreuves qu'elles ont subies.

En troisième lieu, il sera question de l'armure noire de saint Michel. Cette couleur a subi une évolution historique intéressante. Au départ, le noir est la couleur des ténèbres. Avant que Dieu ne crée la lumière, le monde était couvert par l'obscurité. Ainsi, le noir s'est chargé d'une forte symbolique négative liée aux ténèbres<sup>432</sup>. Cette couleur a toutefois commencé à revêtir un autre sens. En effet, c'est l'habillement des moines bénédictins qui a donné sa signification positive à cette couleur<sup>433</sup>. Leur mode de vie, centré sur l'humilité et la tempérance, est devenu la signification positive du noir. Après une certaine période, allant du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, où le noir est plutôt dévalorisé, il redevenait populaire surtout dans l'habillement nobiliaire<sup>434</sup>. Alors,

---

<sup>425</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.49.

<sup>426</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.25.

<sup>427</sup> Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau. *La Bible et les saints : Guide iconographique*. Paris, Flammarion, 2000. p.152-153 et p.77-78.

<sup>428</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.23.

<sup>429</sup> Duchet-Suchaux, *op.cit*, p.35.

<sup>430</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.25.

<sup>431</sup> Duchet-Suchaux, *op.cit*, p.58-59.

<sup>432</sup> Michel Pastoureau. *Noir : Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2008. p.23.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p.93.

retrouver cette couleur dans un manuscrit datant de la fin du XV<sup>e</sup> siècle n'est pas une surprise en soi. Encore moins qu'elle soit attachée à la personne de saint Michel qui est le plus important des anges. Mais, on peut se demander pourquoi le noir, signe d'humilité et de tempérance, est présent sur l'armure d'un saint guerrier sur le point de terrasser le Diable. En réalité, cet archange possède un rôle particulier lors des événements de l'Apocalypse et celui-ci est de juger les âmes des fidèles. Il choisit et guide ceux qui sont dignes d'être amenés au Paradis et ceux qui iront en enfer. On comprend mieux ainsi pourquoi il porte cette couleur sur son armure. Il est l'exemple à suivre pour atteindre le Paradis et les croyants doivent faire preuve d'humilité et de tempérance dans leur vie pour être choisis par lui. Mais, il y a probablement une autre explication plus simple. Comme l'écrit Pastoureau, le noir est devenu très populaire dans l'habillement des nobles.

Pour ce qui est du suffrage destiné à saint Michel, le lien entre le texte et l'enluminure est probablement le plus facile à trouver. Cette prière destinée à saint Michel est une demande à ce dernier de protéger les croyants contre le Mal. Or, le suffrage débute justement par cette phrase : « Michael archangele paradisi praeposite veni in adiutorium populo Dei : et velis nos defendere a potestate inimici : et tecum ducere in societatem Domini »<sup>435</sup>. Il est également question une deuxième fois de la même chose puisqu'il est écrit : « concede propitius : ut quibus tibi ministrantibus in caelo semper assistitur, ab hiis in terra vita nostra muniatur »<sup>436</sup>. En effet, il vient d'être expliqué que les couleurs sur Michel font en sorte qu'il est représenté comme un être de Bien, prêt à défendre l'humanité contre le Mal qui est également présent dans cette enluminure. Ainsi, le texte, l'enluminure et les couleurs présents sur saint Michel soutiennent tous l'idée qu'il s'agit du protecteur de l'humanité.

### c) Satan

Pour le cas de Satan, sa couleur, le roux ou l'orange, est très bien traitée par Pastoureau dans le chapitre « L'homme roux » de son livre *Une histoire symbolique du Moyen Âge*

---

<sup>435</sup> Suffrage. « De Sancto Michaelē archangelo ». In *A Hypertext Book of Hours*, [En ligne]. <http://www.medievalist.net/hourstxt/suffrage.htm> (Page consultée le 14 novembre 2016).

<sup>436</sup> *Idem*

*occidental*<sup>437</sup>. Il y explique que la couleur des cheveux de Judas est devenue rousse pendant le Moyen Âge. Il dit justement sur ce sujet :

Depuis longtemps, en effet, la trahison avait en Occident ses couleurs, ou plutôt sa couleur, celle qui se situe à mi-chemin entre le rouge et le jaune, qui participe de l'aspect négatif de l'une et l'autre et qui, en les réunissant, semble les doter d'une dimension symbolique non pas double, mais exponentielle. Ce mélange du mauvais rouge et du mauvais jaune à peu à peu avec notre *orangé*, lequel constitue du reste une nuance et un concept chromatique pratiquement inconnu de la sensibilité médiévale, mais plutôt la version sombre et saturée de celui-ci : le roux, couleur des démons, du goupil, de l'hypocrisie, du mensonge et de la trahison<sup>438</sup>.

Judas n'est certainement pas le seul exemple. Généralement, les traîtres et les fourbes sont des êtres dépeints comme ayant les cheveux roux. Pendant la même période, bon nombre de personnages sont devenus roux dans la littérature. Le personnage de Renart dans le roman de Renart est justement un bon exemple. Roger Bellon explique cela dans un des actes d'un colloque du C.U.E.R.M.A. en 1987 : « Certes tous les goupils ont la peau rousse, mais quand on sait à quel point le Moyen Âge se méfiait, pour ne pas dire plus, des rousseaux, on mesure aussitôt de quel poids peut se charger le syntagme Renart li rous »<sup>439</sup>. Ce dernier personnage est l'image parfaite de l'être roux qui trahit tout le monde. Mais, encore, le roux obtient sa symbolique principalement de sa filiation avec les feux de l'enfer. Il a été vu dans le précédent chapitre qu'il existait un mauvais rouge dont la symbolique était liée à celle du roux. Mais, Pastoureau fait une importante distinction. Ce n'est pas parce qu'un personnage est mauvais qu'il est nécessairement roux, mais, s'il est un rouquin, il est forcément une mauvaise personne<sup>440</sup>. Ce n'est donc pas surprenant de retrouver ici le Diable, symbole du mal à l'état pur, complètement en orange. En fait, la plupart des créatures chimériques dans les bordures sont également en partie de cette couleur, surtout sur la tête<sup>441</sup>.

Il est étonnant de voir à quel point les enlumineurs jouaient avec les couleurs pour faire passer des messages. Dans l'enluminure de saint Michel, il est clair qu'il est question du combat

---

<sup>437</sup> Voir Michel Pastoureau. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. p.221-236.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p.221.

<sup>439</sup> Roger Bellon. « Renart li rous : Remarques sur un point de l'onomastique renardienne » dans C.U.E.R.M.A. *Les couleurs au Moyen Âge*. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988. p.18.

<sup>440</sup> Pastoureau, *op.cit.*, p.223-224.

<sup>441</sup> Voir l'annexe à la fin de ce document, p.4, p.6-11, p.13-14 et p.19.

du Jugement dernier entre saint Michel et Lucifer. En prenant en compte les dernières analyses qui ont été effectuées, il est évident que les couleurs positives affrontent généralement les couleurs négatives. En se fiant seulement aux couleurs et non aux personnages, on comprend que le bien et le mal sont sur le point de s'affronter. De plus, on voit que le bien l'emportera sur le mal juste en regardant la différence de grandeur entre les deux personnages. Satan est effectivement plus petit que saint Michel. Sans oublier qu'il est probablement en train de le supplier de l'épargner.

## 6 — Conclusion

Dans le cadre de ce mémoire portant sur la symbolique des couleurs, plusieurs aspects de ce sujet ont été analysés. Il est maintenant le temps de faire un récapitulatif de ce qui a été vu. En effet, le but de ce travail a principalement été d'identifier les constructions symboliques et le rôle des couleurs dans un manuscrit datant de la fin du Moyen Âge. Mais, tout d'abord, il a fallu contextualiser ce problème dans son ensemble. Ce mémoire débute donc par un rappel de la situation de l'image pendant le Moyen Âge. L'acceptation de l'image n'était pas une évidence pour la plupart des membres du clergé comme aide à la méditation au début de cette période. Les Saintes Écritures étaient les outils utilisés à cette fin. Toutefois, après l'an mil, la situation de l'image subissait une lente évolution pour que, finalement, elle s'impose comme un des moyens éducatifs et. Il n'était plus question de se demander si on devait accepter l'image mais plutôt d'où elle venait et comment elle pouvait être utilisée. La chrétienté à ce moment était devenue effectivement une religion de l'image. Ce changement s'est essentiellement effectué à cause du désir du clergé et des laïcs de posséder de meilleures méthodes éducatives et méditatives. De ce fait, les images étaient construites de telle manière que le croyant comprenait quelques choses de celles-ci. De cette volonté, plusieurs nouveautés religieuses ont vu le jour. Un des meilleurs exemples est celui du livre d'Heures. Créé probablement au XIII<sup>e</sup> siècle, il est devenu le livre de prières le plus populaire en Europe au XV<sup>e</sup> siècle. Ce type de manuscrit eut donc un impact certain sur la population européenne à cette époque. De ce fait, cette source médiévale est digne d'intérêt à des fins d'analyse pour l'aide qu'elle apporte à l'historien de la culture. Grâce au livre d'Heures, les laïcs possédaient une méthode méditative pouvant être utilisée à la maison et non seulement dans le cadre des différents rituels à l'Église. Ensuite, il fut démontré que la couleur était toujours utilisée dans les différents aspects de la vie : art, vie religieuse, vêtement, etc. En



plus d'être un lieu de l'image, l'Europe médiévale était également un monde de la couleur. De plus, il ne faut pas oublier que, tout comme l'image, les couleurs se sont chargées d'un fort symbolisme. Chaque couleur était donc apposée sur un support iconographique pour une raison particulière et c'est ici que commence réellement le travail de ce mémoire.

Néanmoins, l'analyse des couleurs n'est pas une tâche aisée à effectuer. Plusieurs difficultés existent et celles-ci font en sorte que peu d'historiens se sont intéressés à ce sujet. On retrouve en premier les difficultés documentaires. Évidemment, le passage du temps n'aide pas la cause des historiens des couleurs. Ceux-ci regardent effectivement des teintes vieilles de plus de cinq siècles avec un regard du XXI<sup>e</sup> siècle. Détérioration, restauration, différence d'éclairage sont des exemples d'obstacles que tout spécialiste doit affronter en analysant les couleurs. De plus, la plupart des images dans les éditions de sources et les différents travaux historiques sont malheureusement en noir et blanc. Dernièrement, les images sont heureusement de plus en plus publiées en couleur. Pour ce qui est de la méthodologie, la difficulté vient du fait que l'identification des symboliques des couleurs s'effectue avec tous les outils disponibles à notre disposition dans le cadre de l'étude du Moyen Âge. Tout ce qui touche la vie religieuse, politique, intellectuelle, etc. peut être utilisé. L'historien des couleurs, s'il désire arriver à ses fins, doit donc poser un regard autant sur l'art que sur l'architecture, les manuscrits, la littérature, le vêtement, etc. Finalement, la principale difficulté épistémologique est que notre système de valeurs est bien différent de celui des gens qui vivaient au Moyen Âge. Notre perception des couleurs n'est donc pas la même. Il faut ainsi se fier aux sources autant que possible et être prudent afin de ne pas reporter ce que nous croyons sur des images datant de l'époque médiévale.

Cette explication des difficultés liées à l'étude des couleurs au Moyen Âge a été effectuée principalement comme justification à la maigre présence de travaux sur ce sujet dans ce mémoire. En effet, la plupart des historiens craignent de s'attaquer aux couleurs d'un point de vue symbolique. Cependant, quelques-uns se sont tout de même intéressés à la question et un de ceux-ci est Michel Pastoureau. Son apport à ce thème historiographique est considérable et il est primordial de le remercier pour cela. Mais, tous travaux ne sont pas parfaits et il s'en rend compte lui-même dans ses ouvrages. Ainsi, un des buts du présent mémoire était de prouver que certaines des thèses de Pastoureau pouvaient être appliquées dans les manuscrits. À différents moments, cela fut envisageable. Évidemment, les techniques pour fabriquer les pigments pour les

enluminures et les teintures pour les vêtements étaient différentes. Il était généralement plus aisé de créer une couleur pour une image que pour un tissu. Ainsi, selon le support où se trouve la couleur, il n'a pas toujours été possible de tirer les mêmes conclusions. Le cas du vert fut très révélateur sur ce point. Couleur de la jeunesse dans les manuscrits, elle signifie plutôt la folie sur un vêtement. Ainsi, certaines couleurs n'étaient presque pas utilisées dans la conception des vêtements alors que les enlumineurs ne s'empêchaient pas de les employer. Donc, certains ajouts et améliorations aux théories de Pastoureau ont dû cependant être effectués à cause de la différence du support et dans la création des couleurs. Pour cette raison, une section de ce mémoire a été dédiée à expliquer la fabrication des pigments utilisés dans les manuscrits médiévaux.

Enfin, il était venu le temps d'analyser la source choisie pour ce mémoire, un livre d'Heures confectionné par le maître de Jean d'Albret. Une présentation codicologique et une description des images ont été effectuées pour le décrire en détail. Est-ce qu'il a finalement été possible d'identifier les constructions symboliques et le rôle des couleurs présentes dans ce manuscrit? Nous avons essayé d'apporter certaines réponses à travers l'analyse de quatre images présentes dans ce livre d'Heures en n'oubliant pas les autres enluminures. Les thèmes de celles-ci sont : la Vierge en majesté, l'Adoration des Mages, Bethsabée au bain et saint Michel contre Satan.

Pour commencer cette section, une explication sur le rôle de l'ornementation a été effectuée puisqu'une couleur ne possède pas toujours une valeur symbolique. En observant les couleurs dans les bordures, on remarque que les différentes utilisations du doré divisent le livre d'Heures en sous-section. Ainsi, quatre sections débutent par une bordure végétalisée avec un fond complètement doré et celles-ci sont suivies par des bordures végétalisées avec un fond non coloré et des formes géométriques dorées. La première et la dernière sections ont des traitements différents. Le calendrier ne possède pas de bordure alors que les suffrages aux saints utilisent des bordures miroirs. Aussi, une précision a été apportée quant aux couleurs des habits des personnages. Bien qu'il y ait probablement une valeur symbolique à ceux-ci, il est important de spécifier que ce n'est pas toujours le cas. En effet, si on prend exemple sur la Vierge Marie, ses vêtements bleu et rouge font en sorte que le lecteur la suit du regard lorsqu'il explore le cycle

iconographique des Heures de la Vierge. Or, cette combinaison de couleurs créait une accroche visuelle.

Pour la première image, il a été question de la Vierge Marie dont la couleur était généralement le bleu. Habillée de noir au début du Moyen Âge à cause du deuil qu'elle a vécu en perdant son Fils, elle fut ensuite vêtue de bleu foncé pour garder un lien avec le thème de la femme endeuillée mais, également, afin de s'éloigner de l'aspect ténébreux du noir. À la fin du Moyen Âge, elle est habillée d'un bleu clair se détachant complètement de sa première signification afin d'embrasser sa deuxième, l'amour. En résumé, il a été expliqué que de choisir la couleur bleue au lieu de la noire pour la Vierge fut le résultat d'un processus de transfert symbolique. Le noir était de plus en plus mal vu à partir de l'an mil. Alors, les artistes ont opté pour une couleur complémentaire à celle-ci : le bleu. Il faut se rappeler toutefois que cette évolution s'est effectuée sur le long terme. Sur le cas du Christ, des choses furent écrites au sujet de sa couleur : le rouge. Il représente bien évidemment son sang, ses souffrances, son courage et son sacrifice, mais cela n'a pas toujours été le cas. Au début du Moyen Âge, l'accent n'était pas mis sur un Christ souffrant. Tout cela a débuté lorsque des clercs ont commencé à mettre plus d'emphase sur les souffrances du Fils de Dieu dans la littérature lors de la crucifixion à partir du VIII<sup>e</sup> siècle. Par la suite, les descriptions faites dans ces textes ont été transférées à vers les images. Autour de la Vierge, on retrouve une aura jaune avec des rayons de la même couleur, symbole de l'Immaculée Conception. Celle-ci représente de l'or qui est sans aucun doute la plus importante des couleurs. Représentant Dieu lui-même, le doré occupe une place prépondérante dans tous les aspects de la vie religieuse au Moyen Âge. Les églises en sont d'ailleurs bien garnies. En étudiant certaines sources médiévales, comme les écrits de l'abbé Suger de Saint-Denis, on comprend qu'il n'y avait rien de trop beau afin de représenter la majesté divine. L'or, reflétant sublimement la lumière divine, était donc le choix évident pour remplir ce rôle. Enfin, cette enluminure montre un trio intéressant de couleurs. Celles-ci sont l'or, le rouge et le bleu et ils représentent respectivement Dieu, le Christ et la Vierge Marie. Ceux-ci sont sans nul doute les trois personnages les plus importants de la chrétienté. Cette triade religieuse des couleurs se trouvant dans cette enluminure est reproduite un peu partout par les artistes médiévaux dans l'art chrétien. De ce fait, ces couleurs sont les plus importantes lorsqu'il est question de religion chrétienne.

À propos de la deuxième enluminure, celle de l'Adoration des mages, deux aspects importants ont retenu l'attention. Premièrement, il y a le vert présent sur les vêtements des deux Rois mages en arrière-plan. En fait, cette couleur indique quel est l'âge respectif de ces deux personnages. En effet, il a été appris que celle-ci était associée à la végétation, au renouveau printanier et, donc, à la jeunesse. Puisqu'il est connu que chaque Roi Mage est le représentant d'un âge distinct dans la vie d'un homme, il est évident que celui portant le plus de vert est le plus jeune. De plus, les Rois mages étaient supposés également représenter les trois continents connus au Moyen Âge. Donc, cette image devrait avoir un mage européen, un autre arabe et le dernier africain. Il est donc surprenant de ne pas remarquer un Roi mage avec la peau noire dans cette enluminure. Peu de réponses précises ont pu être apportées à cette question. Le noir possédait une symbolique positive, l'humilité, aussi importante que la négative, les ténèbres. Même si certains artistes médiévaux ajoutaient de plus en plus des personnages noirs dans leurs œuvres, d'autres continuaient cependant à ne pas les inclure.

Pour l'instant, l'intérêt de ce mémoire était porté sur l'association des couleurs. Pour les deux dernières images, il est plutôt question des oppositions. On remarque justement une telle chose sur les enluminures de saint Michel et de Bethsabée. Sur la première, saint Michel est équipé d'une armure noire, symbole d'humilité provenant principalement de l'habit monastique, et il affronte un Satan orangé. Le lien entre les feux de l'enfer et l'orange est évident. Pour l'enluminure de Bethsabée au bain, celle-ci, considérée comme blanche à cause de sa peau et de sa nudité, est surveillée par le roi David habillé d'un rouge qui est ici négatif. En résumé, la couleur symbolisant la pureté, le blanc, est opposée à celle symbolisant le vice, le rouge. En réalité, le rouge négatif est associé également à l'orange. L'important à retenir de ces deux dernières images est que, en plus de faire des associations de couleurs comme il en a été discuté pour la triade religieuse, les artistes médiévaux créaient intentionnellement des oppositions symboliques. Ils avaient conscience des différentes significations des couleurs et chacune de celles-ci était toujours présente pour de bonnes raisons.

Finalement, ce mémoire ne se vante pas d'apporter toutes les réponses sur le sujet de la symbolique des couleurs au Moyen Âge. Tout comme l'affirme Pastoureau, il reste beaucoup à écrire. Ce mémoire s'est concentré sur seulement quatre images présentes dans un seul manuscrit datant de la fin de l'époque médiévale. Il existe donc une multitude de documents qui n'ont

toujours pas été analysés sous l'angle des couleurs. Chaque document est unique et, même si le présent travail a fait ressortir des généralités, de nombreuses possibilités peuvent être présentes dans les autres documents. Ce mémoire a donc essayé, dans la mesure du possible, de continuer ce que Pastoureau a entrepris. Par contre, un thème médiéval fut moins abordé dans ce travail. Il est question bien sûr de l'architecture. Pastoureau s'est principalement intéressé aux vêtements et à l'héraldique alors que ce travail était sur les manuscrits. Toutefois, dans certaines sections de ce mémoire, quelques pistes ont été établies sur le thème architectural. Dans un avenir proche, il serait justement intéressant de porter un intérêt particulier à la symbolique des couleurs dans l'architecture médiévale qui pose un plus grand nombre de problèmes que l'étude des manuscrits. L'historiographie sur les couleurs en a grandement besoin.

## Notice du livre d'Heures de l'Université d'Ottawa

Ottawa, Archives et collections spéciales de l'université d'Ottawa — Présentation matérielle

Livre d'Heures à l'usage de Rome, Nord de la France, 1495-1500

BX 2080. L59

Parchemin, 116 x 177 mm.

125 folios non numérotés. Cahiers: I-II<sup>6</sup>, III-IX<sup>8</sup>, X<sup>6</sup>, XI-XVI<sup>8</sup>, XVII<sup>4 (-1)</sup>. Le dernier feuillet du dernier cahier est manquant puisqu'il a été coupé.

Trois feuilles de garde au début et à la fin du manuscrit. Première et dernière feuilles de garde collées à une garde de papier marbrée faisant partie de la reliure.

Reليure reconstruite au XVIII<sup>e</sup> siècle en France en veau marbré. Échine divisée en six compartiments dorés. Présence d'un ruban de soie vert comme marque-page.

Cadre de justification du texte: 61-63 x 107-110mm. Pourtour du parchemin jusqu'au cadre : 34-39 mm et 17-22 mm sur les côtés et 18-20 mm et 49-51 mm en haut et en bas du cadre.

Le type d'écriture utilisé dans tout le manuscrit est le gothique. Écriture pour le calendrier sur 4 colonnes, à 17 lignes. Encre brune, rouge et bleue dans le calendrier. Pour le reste du manuscrit, écriture sur une colonne, à 21 lignes. Encre brune et rubriques en bleu dans le reste du manuscrit.

Latin. Quelques éléments français : présence du mot « HEURES » en doré sur l'échine de la reliure et de quelques annotations des précédents possesseurs.

### Contenu

Fol. 1-12 v : Calendrier. Les fêtes principales sont en bleu, les autres sont brune et rouge en alternance. Toutes les fêtes des saints sont généralement célébrées à Paris, sauf pour la translation de saint Martin de Tours le 4 juillet.

Fol. 13-17 : Séquences d'Évangiles.

Fol. 17v-20 : *Obsecro te* au masculin

Fol. 20-21v : *O intemerata* au masculin

Fol. 22-68 v : Heures de la Vierge (usage de Rome), avec matines (fol. 22-29), laudes (fol. 29v-37), prime (fol. 37v-40v), tierce (fol. 41-43v), sexte (fol. 44-46v), none (fol. 47-49v), vêpres (fol. 50-54v) et complies (fol. 55-68v).

Fol. 69-71 : Courtes Heures de la Croix

Fol. 71v : Page vierge

Fol. 72-74 : Courtes Heures du saint Esprit.

Fol. 75-89 v : Sept psaumes pénitentiels et les litanies

Fol. 90-120 : Office des morts (usage de Rome)

Fol. 120-125v : Suffrages aux saints avec la sainte Trinité (fol. 120), saint Michel (fol. 120v), Jean le Baptiste (fol. 121), Jean l'évangéliste (fol. 121v), saints Pierre et Paul (fol. 121v), saint Sébastien (fol. 122), saint Nicolas (fol. 122v), saint Antoine (fol. 123), sainte Anne (fol.123v), sainte Marie-Madeleine (fol. 124), sainte Catherine (fol. 124v) et sainte Barbe (fol. 125).

### Ornement

13 larges enluminures prenant une partie de la bordure du haut et presque tout le cadre de justification sauf quatre lignes. 16 petites enluminures occupant 9-11 lignes dans le cadre de justification. Les enluminures sont placées en ouverture de chacune des sections.

Bordures végétalisées avec la présence d'animaux et de chimères et avec des arrière-plans jaunes, bleus, rouges ou non colorés. Présence également de formes irrégulières et géométriques, signature de l'artiste, comme des cœurs ou des losanges.

Les lettres capitales sont jaunes et les initiales sont dorées avec des arrière-plans rouge clair et foncés ou bleus. Certaines initiales sont blanches avec un arrière-plan doré rempli de fleurs et des fruits.

Certaines lignes d'écritures sont formées ou complétées par des représentations de branches ou des rectangles rouge et bleus. Certains rectangles ont également des représentations végétales en jaune.

Séquences d'Évangiles : saint Jean à Patmos représenté en auteur avec l'aigle (fol. 13), saint Mathieu représenté en auteur avec l'homme ailé qui introduit incorrectement le texte de Luc (fol. 14), saint Luc représenté en auteur avec le bœuf ailé qui introduit incorrectement le texte de Mathieu (fol. 15) et saint Marc représenté en auteur avec le lion (fol. 16v).

*Obsecro te* : Vierge en majesté à l'enfant (fol. 17v)

*O intemerata* : *Pieta* (fol. 20)

Heures de la Vierge Marie, de matines à complies : Annonciation à matines avec la Vierge Marie, l'archange Gabriel et le saint Esprit représenté en colombe (fol. 22); Visitation à laudes avec la Vierge Marie et Élisabeth (fol. 29v); Nativité à prime avec la Vierge Marie, Joseph, l'enfant Jésus, le bœuf et l'âne (fol. 37v); Annonciation aux bergers à tierce avec les bergers et l'ange Gabriel (fol. 41); Adoration des mages à sexte avec la Vierge Marie, l'enfant Jésus et les trois rois mages (fol. 44); Présentation au temple à none avec la Vierge Marie, l'enfant Jésus et Siméon (fol. 47); Fuite en Égypte à vêpres avec la Vierge Marie, le Christ et Joseph (fol. 50); Couronnement de la Vierge à complies avec la Vierge Marie, Dieu et la cour des anges (fol. 55).

Courtes Heures de la Croix : Crucifixion avec le Christ, la Vierge Marie et saint Jean (fol. 69).

Courtes Heures du saint Esprit : Pentecôte avec la Vierge Marie, le saint Esprit représenté en colombe et les apôtres (fol. 72).

Psaumes pénitentiels : Bethsabée au bain observée par le roi David (fol. 75).

Office des morts : Job sur son tas de fumier (fol. 90).

Suffrages aux saints : Sainte Trinité avec Dieu sur un trône, le saint Esprit représenté en colombe et le Christ crucifié (fol. 120), saint Michel combattant un dragon (fol. 120v), Jean le Baptiste (fol. 121), Jean l'évangéliste (fol. 121v), saint Sébastien (fol. 122), saint Nicolas et les trois enfants (fol. 122v), saint Antoine (fol. 123), sainte Anne avec la Vierge enfant (fol. 123v), sainte Marie-Madeleine (fol. 124), sainte Catherine (fol. 124v) et sainte Barbe (fol. 125).



## Bibliographie

### Sources

Adalbéron de Laon. *Poème au roi Robert*. Édition et traduction par Claude Carozzi. Paris, Les Belles Lettres, 1979. 50 pages.

Alberti, Leon-Battista. *De la statue et de la peinture*. Traduction par Claudius Popelin. Paris, A. Lévy, 1869. 190 pages.

Anonyme. *An Anonymous Fourteenth-Century Treatise; De Arte Illuminandi; The Technique of Manuscript Illumination*. Traduction par Daniel Varney Thompson, Jr. et George Heard Hamilton. New Haven, Yale University Press, 1933. 67 pages.

Aristote. *Métaphysique*. Traduction et commentaire par Jules Tricot. Paris, Vrin, 1933. 2 volumes.

Augustin. *La vraie religion* (BA 8). Paris, Desclée de Brouwer.

Bernard de Clairvaux. *Lettres*. Traduction par Henri Rochais. Paris, Éditions du Cerf, 1997. 2 volumes.

*La Bible : Ancien et Nouveau Testament*. Toronto, Société biblique canadienne, 1989. 1480 et 400 pages.

Boèce. *La consolation de la philosophie*. Édition par A. Bocognano. Paris, Garnier, 1937. 283 pages.

Cennini Cennino. *Le livre de l'art (Il libro dell'Arte)*. Traduction par Colette Déroche. Paris, Berger-Levrault, 1991. 408 pages.

Grégoire le Grand. *Registrum Epistularum* (CCSL 140A). Édition par D. Norberg. Turnhout, Brepols, 1982.

Innocent III. *De sancro altaris mysterio*, PL, t.217, col. 774-916 (couleurs : col. 799-802).

Maître de Jean d'Albret. *Livre d'Heures à l'usage de Rome*. Ottawa, Archives et collections spéciaux de l'Université d'Ottawa, BX 2080. L59, 1495-1500.

Maître de Jean d'Albret. *Livre d'Heures à l'usage de Rome*. Carpentras, Bibliothèque municipale de Carpentras, MS 54,  
[www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/rechguidee\\_00.htm](http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/rechguidee_00.htm) (Page consulté le 10 mars 2017).

Pierre le Vénéral. *The Letters of Peter the Venerable*. Édition par Giles Constable. Cambridge, Harvard University Press, 1967. 2 volumes.

Pie IX (pape). «Ineffabilis Deus» In *Marie de Nazareth : À Jésus par Marie*, [En Ligne].  
<http://www.mariedenazareth.com/qui-est-marie/pie-ix-ineffabilis-deus-texte-integral> (Page consultée le 17 décembre 2015).

Suger. *Œuvres : Tome I*. Traduction par Françoise Gasparri. Paris, Les Belles Lettres, 1996. 261 pages.

Théodulf. *Opus Caroli Regis contra synodum (Libri carolini)* (MGH, *Concilia II, Supplementum I*). Édition par A. Freeman et P. Meyvart. Hanovre, 1998.

Théophile. *De Diversis Artibus*. Traduction par C.R. Dodwell. London, T. Nelson, 1961. 178 pages.

Thomas d'Aquin. *Somme théologique*. Traduction par A. M. Roguet. Paris, Éditions du Cerf, 1984-1986. 4 volumes.

Vulgate. «Plasmi – Chapter 38 ». In Vulgate.Org. *The Latin Vulgate Old Testament Bible*, [En ligne]. [http://vulgate.org/ot/psalms\\_38.htm](http://vulgate.org/ot/psalms_38.htm) (Page consultée le 6 décembre 2014)

### Dictionnaires

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982 [1969]. 1060 pages.

Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, P.U.F, 1955-1959. 3 tomes et 6 volumes.

Schiller, Gertrud. *Iconography of Christian Art*. Traduction par Janet Seligman. Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1971 [1966]. 2 volumes.

## Ouvrages généraux

Amiens. *La cathédrale peinte*. Textes par Anne Egger et photographies de Martin Fraudeau. Paris, Perrin, 2000. 205 pages.

Aston, Margaret. *Faith and fire: popular and unpopular religion, 1350-1600*. London, Rio Grande, Ohio, Hambledon Press, 1993. 333 pages.

Avril, François et Nicole Reynaud. *Les manuscrits à peintures en France (1440-1520)*. Paris, Flammarion, 1995. 440 pages.

Belting, Hans. *L'image et son public au Moyen Âge*. Paris, G. Monfort, 1998. 282 pages.

Baragli, Sandra. *L'Art au XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris, Hazan, 2005. 384 pages.

Baschet, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris, Gallimard, 2008. 468 pages.

Baschet, Jérôme et Pierre-Olivier Dittmar (dirs.). *Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout, Brepops, 2015. 507 pages.

Boulnois, Olivier. *Au-delà de l'image; Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Éditions du Seuil, 2008. 506 pages.

Bove, Boris. *Le temps de la guerre de cent : 1328-1453*. Paris, Belin, 2010. 669 pages.

Bredero, Adriaan H. *Cluny et Cîteaux au douzième siècle; L'Histoire d'une controverse monastique*. Amsterdam, APA – Holland University Press, 1985. 410 pages.

Châtelet, Albert. *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du maréchal Boucicaut*. Dijon, Faton, 2000. 340 pages.

Coulot, Claude *et al.* *De la Bible à l'image : pastorale et iconographie*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000. 250 pages.

Delaunay, Isabelle *et al.* *L'enluminure en France au temps de Jean Fouquet*. Paris, Somogy éditions d'art, 2003. 95 pages.

Duchet-Suchaux, Gaston et Michel Pastoureau. *La Bible et les saints : Guide iconographique*. Paris, Flammarion, 2000.

Faÿ-Salloy, Fanny. *Le trésor des Heures*. Paris, Desclée de Brouwer, 2002. 132 pages.

Feller, Laurent. *Église et société en Occident (VII<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Armand Collin, 2009 [2001]. 284 pages.

Harthan, J.P. *L'âge d'or des livres d'heures*. Paris, Elsevier Séquoia, 1977. 192 pages.

Heck, Christian. *L'image comme texte et l'image comme signe (XI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*. Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle — Lille 3, 2007. 232 pages

Huchard, Viviane et Pascale Bourgain. *Le jardin médiéval : un musée imaginaire*. Paris, Presses universitaires de France, 2002. 128 pages.

Iogna-Prat, Dominique. *La Maison Dieu; Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800-v. 1200)*. Paris, Éditions du Seuil, 2006. 683 pages. Le Goff, Jacques. *Un Moyen Âge en images*. Paris, Hazan, 2007. 303 pages.

Leroquais, Victor. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*. Maçon, Protat frères, 1927. 2 volumes.

Mâle, Émile. *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, 7<sup>e</sup> édition. Paris, Armand Colin, 1995 [1908]. 570 pages.

Mâle, Émile. *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, 8<sup>e</sup> édition. Paris, Armand Colin, 1998 [1922]. 526 pages.

Monneret, Jean-Luc. *L'Évangile dans tous ses états*. Paris, Éditions Dervy, 2005. 587 pages.

Ostrogorsky, Georgije. *Histoire de l'État byzantin*. Paris, Payot, 1983. 647 pages.

Panofsky, Erwin. *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*. Paris, Flammarion, 1997. 187 pages.

Pastoureau, Michel. *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris, Éditions du Seuil, 2011. 235 pages.

Pithon-Curt, Jean-Antoine. *Histoire de la noblesse d'Avignon, du Comté-Venaissin et de la principauté d'Orange*, tome III. Paris, 1743. 660 pages.

Plagnieux, Philippe *et al.* *L'art du Moyen Âge en France*. Paris, Citadelles & Mazenod, 2010. 599 pages.

Plummer, John. *The Last Flowering: French Painting in Manuscripts, 1420-1530*. New York & London, The Pierpont Morgan Library & Oxford University Press, 1982. 123 pages.

Porter, J.R. *Jésus-Christ*. Köln, Evergreen, 2007. 240 pages

Rapp, Francis. *L'Église et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge*. Paris, Presses universitaires de France, 1999. 381 pages.

Ringbom, Sixten. *Les images de dévotions, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*. Traduction française par Alix Girod. Paris, Gérard Monfort, 1995. 117 pages.

Schmitt, Jean-Claude. *Le corps des images : Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris, Gallimard, 2002. 409 pages.

Smith, Kathryn A. *Art, identity and devotion in fourteenth-century England : three women and their books of hours*. London, British Library; Toronto, University of Toronto Press, 2003. 364 pages.

Tyerman, Christopher. *God's War : A New History of the Crusades*. London, Penguin Books, 2007 [2006]. 1024 pages.

Vaucher, André. *Les laïcs au Moyen Âge : pratiques et expériences religieuses*. Paris, Éditions du Cerf, 1987. 309 pages.

Vaucher, André. *La spiritualité du Moyen Âge occidental, VIII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*. Paris, Éditions du Seuil, 1994. 212 pages.

Verret, Denis et Delphine Steyaert (dirs.), *La couleur et la pierre : Polychromie des portails gothiques. Actes du colloque d'Amiens, 12-14 octobre 2000*. Paris, Picard/Amiens : Agence régionale du patrimoine de Picardie, 2002. 299 pages

Vincent, Catherine. *Église et société en Occident (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Armand Colin, 2009. 327 pages.

Wieck, Roger S. *Time sanctified : the Book of hours in medieval art and life*. New York, G. Braziller in association with the Walters Art Gallery, Baltimore, 1988. 230 pages.

Wieck, Roger S. *Painted Prayers: the Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*. New York, George Braziller en association avec la Pierpont Morgan Library, 1997. 144 pages.

Wieck, Roger S. *et al. The Hours of Henry VIII: A Renaissance Masterpiece by Jean Poyet*. New York, George Braziller, 2000. 194 pages.

Winn, Mary Beth. *Anthoine Vérard: Parisian Publisher, 1485-1512*. Genève, Librairie Droz, 1997. 555 pages.

Wirth, Jean. *L'image médiévale. Naissance et développements (VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1989. 396 pages.

Wirth, Jean. *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques*. Genève, Librairie Droz, 2008. 413 pages.

Zuffi, Stefano. *L'Art au XV<sup>e</sup> siècle*. Paris, Hazan, 2005. 383 pages.

### Monographies

Ball, Philip. *Histoire vivante des couleurs; 5000 ans de peinture racontée par les pigments*. Paris, Hazan, 2010. 512 pages.

C.U.E.R.M.A. *Les couleurs au Moyen Âge*. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988. 651 pages.

Gage, John. *Color and Meaning; Art, Science, and Symbolism*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1999. 320 pages.

Gage, John. *Couleur & Culture; Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*. Paris, Thames & Hudson SARL, 2008. 336 pages.

Gage, John. *La Couleur dans l'art*. Paris, Thames & Hudson SARL, 2009. 224 pages.

Junod, Philippe et Michel Pastoureau. *La couleur : Regards croisés sur la couleur du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Léopard d'or, 1994. 236 pages.

Pastoureau, Michel. *Figures et couleurs : études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris, Le Léopard d'or, 1986. 244 pages.

Pastoureau, Michel. *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*. Paris, Léopard d'or, 1989. 291 pages.

Pastoureau, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. 487 pages.

Pastoureau, Michel. *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris, Seuil, 2006. 217 pages.

Pastoureau, Michel. *Noir : Histoire d'une couleur*. Paris, Seuil, 2008. 271 pages.

### Articles ou chapitres

Barber, Charles. « The Truth in painting ». *Speculum*, 72 (1997). p.1019-1036.

Bärsch, Jürgen. « Farbiger Gottesdienst : Zur Bedeutung der liturgischen Farben in Vollzug und Wahrnehmung der Liturgie im späten Mittelalter » dans Ingrid Bennewitz et Andrea Schindler. *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Tome 1. Berlin, Akademie Verlag, 2011. P.749-766.

Bartl, Anna et Manfred Lautenschlager. « Die Farben des Goldes : Glanzvergoldung in der Buchmalerei des Mittelalters » dans Ingrid Bennewitz et Andrea Schindler. *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Tome 1. Berlin, Akademie Verlag, 2011. P.275-282.

Belting, Hans. « Images as a substitute for Writing » dans Evangelos Chrysos et Ian Wood (éd.). *East and West : Modes of Communications, Proceedings of the First Plenary Conference of Merida*. Leiden, Brill, 1999. p.15-34.

Binski, Paul et Nigel Morgan. « Private devotion : humility and splendour » dans Paul Binski et Nigel Morgan, éd. *The Cambridge Illuminations: Ten Centuries of Book Production in the Medieval West*. London, Harvey Miller, 2005. p.163-169.

Carmassi, Patrizia. « Purpurism in martyrio; Die Farbe des Blutes in mittelalterlichen Handschriften » dans Ingrid Bennewitz et Andrea Schindler. *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Tome 1. Berlin, Akademie Verlag, 2011. p.251-273.

Chazelle, Celia M. « Pictures, books, and the illiterate : Gregory I's letters to Serenus of Marseilles ». *Word and Image*, 6 (1990). p.138-153.

Costley, Clare L. « David, Bathseba, and the Penitential Psalms », *Renaissance Quarterly* n° 4, 57 (Hiver 2004), p.1235-1277

Dagron, Gilbert. « Mots, images, icônes ». *Destins de l'image : Nouvelle revue de psychanalyse*, 44 (1991). p.151-168.

Duffy, Eamon. « Elite and Popular Religion, The Book of Hours and Lay Piety in the Later Middle Ages ». *Studies in Church History*. vol. 42, 2006, p.140-161.

Erler, Mary C. « Devotional literature » dans Lotte Hellenga et J.B. Trapp. *The Cambridge history of the book in Britain*. Volume III : 1400-1557, New York, Cambridge University Press, 1998. p.495-525.

Federici Vescovini, Graziella. « Vision et réalité dans la perspective au XIV<sup>e</sup> siècle ». *Micrologus*, 5 (1997). p.161-180.

Hamburger, Jeffrey F. « The Visual and the Visionary: The Changing Role of the Image in Late Medieval Monastic Devotions », *Viator*, 20 (1989), p.161-182.

James, M.R. « Points to be Observed in the Description and Collation of Manuscripts, Particularly Book of Hours » dans M.R. James. *A descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*. Cambridge, Cambridge University Press, 1895. p.xix-xli.

Lewis, Flora. « From Image to Illustration : The Place of Devotional Images in the Book of Hours » dans Gaston Duchet-Suchaux (dir.). *Iconographie médiévale, image, texte, contexte*. Paris, CNRS, 1990. p.29-48.



Linares, Marina. « Kunst and Kultur im Mittelalter : Farbeschemata und Farbsymbole » dans Ingrid Bennewitz et Andrea Schindler. *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Tome 1. Berlin, Akademie Verlag, 2011. p.297-311.

Meier, Christel. « The Colourful Middle Ages. Anthropological, Social, and Literary Dimensions of Colour Symbolism and Colour Hermeneutics » dans Rudolf Suntrup et Jan R. Veenstra. *Tradition and Innovation in an Era of Change/Tradition und Innovation im Übergang zur frühen Neuzeit*. Bern, Peter Lang Pub Inc, 2011. p.227-255.

Oltrogge, Doris et Robert Fuchs. « Farbe in der Buchmalerei : Rezeptliteratur und Befunde » dans Ingrid Bennewitz et Andrea Schindler. *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Tome 1. Berlin, Akademie Verlag, 2011. p.221-234.

Pastoureau, Michel. « Une couleur en mutation : le vert à la fin du Moyen Âge ». *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes-rendus des séances*, 2 (2007), p.705-731.

Petzold, Andreas. « "Of the Significance of Colours": The Iconography of Colour Romanesque and Early Gothic Book Illumination » dans Colum Hourihane (éd.), *Image and Belief. Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*. Princeton, Index of Christian Art, 1999, p.125-134.

Pulliam, Heather. « Color ». *Studies in iconography*, 33 (2012), p.3-14.

Rapp, Francis. « Religious belief and practice » dans Christopher Allmand (éd.). *The New Cambridge Medieval History*, vol. VII, c. 1415-c.1500. Cambridge, Cambridge University Press, 1998. p.205-219.

Reinburg, Virginia. « Prayer and the Book of Hours » dans Roger S. Wieck. *Time Sanctified : the Book of Hours in Medieval Art and Life*. New York, G. Braziller in association with the Walters Art Gallery, Baltimore, 1988. p.39-44.

Saenger, Paul. « Prier de bouche et prier de cœur. Les livres d'heures du manuscrit à l'imprimé » dans Roger Chartier. *Les usages de l'imprimé*. Paris, Fayard, 1987. p.191-227.

Subes-Picot, Marie-Pasquine. « Le cycle peint de la cathédrale d'Angers. Remarques sur l'emploi des couleurs au XIII siècle ». *Histoire de l'art*, n° 39 (octobre 1997), p.37-45.

Vadillo, Monica A. Walker. «Emotional Responses to David Watching Bathsheba Bathing in Late Medieval French Manuscript Illumination», *Annual of Medieval Studies at Central European University Budapest*, 13 (2007), p.97-109.

Vale, Malcolm. « Manuscripts and books » dans Christopher Allmand (éd.). *The New Cambridge Medieval History*, vol. VII, c. 1415-c.1500. Cambridge, Cambridge University Press, 1998. p.278-286.

Vanwijnsberghe, Dominique. « The Cyclical Illustrations of the Little Hours of the Virgin in Pre-Eckyan Manuscripts » dans Maurits Smeyers et Bert Cardon (éds.). *Flanders in a European Perspective: Manuscripts Illumination Around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7-10 September 1993*. Louvain, Peeters, 1995. p.285-296.

Vuilemard, Anne. « La polychromie des cathédrales gothiques » dans Catherine Arminjon et Denis Lavallé (dirs.). *Vingt siècles en cathédrale, Catalogue de l'exposition tenue au Palais du Tau, Reims, 29 juin – 4 novembre 2001*. Paris, MOMUM/Éditions du Patrimoine, 2001. p.221-228

Wieck, Roger S. « The Book of Hours » dans Thomas J. Heffernan et Ann Matter, éd. *The Liturgy of the Medieval Church*. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2001. p.473-513.

### Thèse

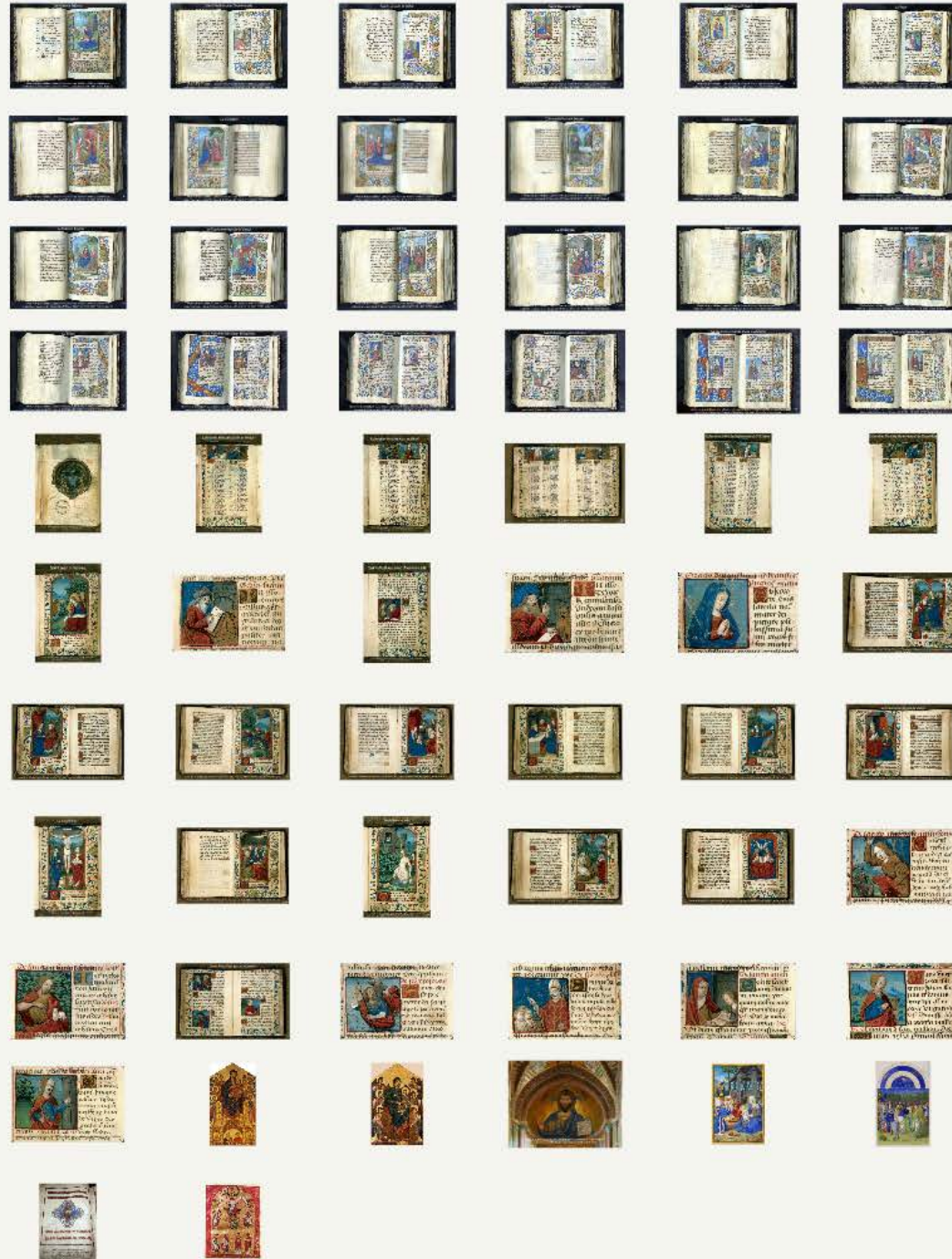
Delaunay, Isabelle. *Échanges artistiques entre livres d'heures, manuscrits et imprimés produits à Paris vers 1480-1500*. Thèse de doctorat, Paris IV, Sorbonne, 2000, 2 volumes.

### Internet

Les Enluminures. *Book of Hours (use of Rome)*, [En ligne]. [http://www.lesenluminures-france1500.com/pdf/7\\_boh.pdf](http://www.lesenluminures-france1500.com/pdf/7_boh.pdf) (Page consultée le 11 octobre 2014)

Oscar Wilde. *L'Internaute*, [En ligne]. <http://www.linternaute.com/citation/22913/qui-veut-retrouver-sa-jeunesse-n-a-qu-a-reprendre-ses-folies-oscar-wilde/> (Page consultée le 4 octobre 2014).

# Annexe



# Saint Jean à Patmos

	g	Ruffi martiris
xvii	<b>■</b>	Lazari ep̄i.
vi	b	Galiani martiris
	c	Gregorii ep̄i.
xiii	d	Vigilia
ii	e	Thome apli.
	f	Saudi victoris
xi	g	Victorie virginis
xix	<b>■</b>	Vigilia
	b	Natiuitas dñi.
viii	c	Stephani p̄thom̄i
	d	Johannis apli.
xvi	e	Sator innocenti
v	f	Thome archiep̄i
	g	Vrsini episcopi
xiii	<b>■</b>	Siluestri pape.



# Saint Mathieu avec l'homme ailé

deum. Omnia per ipsum facta  
sunt et sine ipso factum est nichil  
Quod factum est in ipso uita  
erat lux hominum et lux in  
tenebris eam non comprehen-  
derunt. fuit homo nullus a  
deo cui nomen erat iohannes  
Hic uenit in testimonium ut te-  
stimonium perhiberet de luce  
erat lux uera que illuminat  
omnem hominem uenientem  
in hunc mundum. In mundo  
erat et mundus per ipsum factus  
est et mundus eum non cogno-  
uit. In propria uenit et sui eum  
non receperunt. Quocirca ante re-  
ceperunt eum dedit eis potestate  
filios dei fieri. His qui credunt  
in nomine eius. Qui non ex san-  
guine neque ex uoluntate car-  
nis neque ex uoluntate uirginitatis

ex deo nati sunt. Et uerbum  
caro factum est et habitauit  
in nobis. Et uidimus gloriam  
eius gloriam quasi unigeniti  
a patre plenum gratia et ueritate  
Deo gratias. Secundum lucam



**I**n illo  
tempore  
uissus  
est ange-  
lus gab-  
riel a deo  
in ciuita-  
tem gali-  
lee in uo-  
uicem nazareth ad uirginem  
desponsatam uiro cui nomen  
erat ioseph de domo dauid  
et uirginis marie. Et  
ingressus angelus ad eam dixit

# Saint Luc avec le boeuf

Aue gracia plena dñs tecum:  
benedicta tu in mulieribus. Que  
cum audisset turbata est in ser  
mone eius. et cogitabat qualis  
esset ista salutatio. Et ait an  
gelus ei. Ne timeas maria in  
uenisti gratiam apud dñm  
Ecce concipies in utero et paries  
filium et vocabis nomen eius  
iesum. Sic erit magnus et  
filius altissimi vocabitur. Et  
dabit illi dominus deus sede  
claud patris eius: et regnabit  
in domo iacob in eternum: et  
regni eius non erit finis. Dicit  
autem maria ad angelum.  
Quomodo fiet istud: quonia  
viri non cognosco. Et respō  
dens angelus dixit ei Spiritus  
sanctus superueniet in te et u  
tus altissimi obumbrabit tibi

Itaque et quod ualsetur ex te  
sanctum uocabitur filius dei  
Et ecce elizabetta cognata tua:  
et ipsa concepit filium in se  
nitute tua. Et hic mensis est  
sextus illi que uocatur sterdis  
quia non erit impossibile apud  
deum omne uerbum. Dicit  
autem maria. Ecce ancilla do  
fiat michi secundum uerbum tuum  
Deo gratias. **Secundum mattheu**



ius  
na  
tus est  
iesus in  
bethleem  
uide in  
diebus lx  
ix  
regis: ecce  
magi ab



# Saint Marc avec le lion



**I**n illo  
tempore:  
Reuerſe  
tibus / in  
deum di  
ſcipulis  
appropi  
uit illis iesus  
et exproba

uit incredulitatem illorum et  
duraam cordis: quia his qui  
viderant eum resurrexisse non  
crediderant. Et dixit eis. Emit  
tes in mundum universum  
predicabit euangelium omni  
creature. Qui crediderit et bap  
tizatus fuerit saluus erit.  
Qui vero non crediderit conde  
nabitur. Signa autem eos  
qui crediderint hec sequentur

In nomine meo demonia eu  
acut iugius loquentur uous  
ſeruites tollent. Et si mortife  
rum quid biberint non eis no  
cebit. Super egros manus im  
ponent et bene habebunt. Et do  
minus quidem iesus postquam  
locutus est eis assumptus est  
in celum et sedet a dextris dei  
Illi autem profecti predica  
uerunt ubique domino coope  
rante et sermonem consumma  
te ſequentibus signis. Deo ergo  
per euangelica dicta: delecta  
tur nostra delicta Amen

*Oratio de beate marie uirginis*

# La Vierge à l'Enfant



**S**e  
no te do  
mua  
sancta  
mana  
mater  
dei pie  
tate ple  
nissia  
siuuni

regis filia mater gloriosissima  
mater orphanorum consolator  
desolatorum via errantium sa  
lus omni in te sperantium. Virgo  
ante partum uirgo in partu et  
virgo post partum. fons mae  
fons salutis et gratiae fons con  
solationis et indulgentiae fons  
pietatis et letitiae. Per illam  
sanctam ineffabilem letitiam

qua exaltauit spiritus tuus  
in illa hora quando tibi per  
gabrielem archangelum ammi  
natus et conceptus filius dei  
fuit. Et per illud diuinum myste  
rium quod tunc operatus est  
in te spiritus sanctus. Et per illa  
ineffabilem pietatem tuam  
amorem et humilitatem. per  
quas filius tuus descendit ac  
apere humanam carnem in  
deuotissimo utero tuo. Et  
in quibus te respexit quando te  
commendauit sancto iohanni  
apostolo et euangeliste et qui  
te exaltauit super choros ange  
lorum. Et per illam sanctam  
ineffabilem humilitatem in  
qua tu respondisti archangelo  
gabriele. Ecce ancilla domini fiat  
michi secundum uerbum tuum. Et



# La Pieta

meū regat meūte erigat mores  
ponat. adūs prohet vota et de  
sidera mea perficiat cogitacōe  
sanctus instituat preterita  
mala indulgeat presencā e  
meredet futura moderetur.  
Vitam honestam et honora  
bilem michi tribuat. fidem spē  
et caritatem castitatem hūi  
tatem et pacenciam michi tri  
buat. Quinq; sensus corporis  
mei regat et protegat. Septē  
opera miē complere me faciāt  
Duodecim articulos fidei et de  
cem precepta legis firmiter te  
nere et credere me faciāt. Et a  
septem peccatis animalibus  
me liberet et defendat usq; in  
finem. Et in nouissimis diebz  
meis ostende michi faciē tuā  
et amonias michi dicē et hora

horam obitus et mortis mee. Et  
hanc orationem supplicem susci  
pias et exaudias et vitam et  
nam michi tribuas. Audi et ex  
audi me dulcissima uirgo in  
mater dei et miē. **Oratio.**



**I**n te  
mora  
ta et meter  
num crucdi  
da singula  
ris atq; in  
comparabi  
lis uirgo dei  
gruitur in  
gratissimū dei templum. Spe  
santi sacramm ianua regni  
celoz per quam post deū solus  
buit oibis terrarum. Indura mi  
mē aures tue pietatis mihi  
supplicationibz meis. Et esto

# L'Annonciation

potentissimam uestre digni-  
tatis uirtutem poscite queso  
michi peccatori corporis et aie  
salutem. Agite queso agite de  
sacris oronibus ut cor meum  
uiuifere et in habitare digne-  
tur spiritus almus gratiarum  
largitor optimus qui me aui-  
dis uitiorum sordibus expu-  
get uirtutibus sacris illustret  
et exornet. In dilectione dei  
et proximi perfecte stare et p-  
seuerare me faciat. Et post  
huius uite cursum ad gau-  
dia ducat electorum suorum  
benignissimus paracletus.  
Qui cum patre et spiritu scto  
uiuut et regnat deus in scla-  
seculorum Amen.



# La Visitation



**G**loria patri. Assumpta est.  
**D**ominus regnavit deo  
indutus est indutus est  
dus fortitudinem et precepsit se.  
**E**tenim firmavit orbem ter  
re qui non commovebitur.  
**A**parata sedes tua deus ex hinc  
a sculo tu es.  
**E**levaverunt flumina dñe  
elevaverunt flumina vocem sua  
**E**levaverunt flumina fludus  
suos a vocibus aquarum multarum  
**M**irabiles elationes maris  
mirabilis in altis dominus.  
**T**estimonia tua credibilia  
facta sunt in unum domini tuam  
decat sanctitudo domine in  
longitudinem dierum.  
**G**loria d. Assumpta est ma  
ria in celum gaudet angelus lau  
dantes benedixit dñm.

# La Nativité



**L**ona pater. **P**almus dauid

**D**emento salutis auctor  
 q' uos tu quondam cor  
 pus ex illibata uirgine nasce  
 do formam siuipseris.

**M**aria mater gre' mater mie  
 tu nos ab hoste protege et hora  
 mortis suscipe.

**G**loria tibi domine q' natus  
 es de uirgine cu' patre et sancto  
 spu in sempiterna secula. Amen

**D**eus in uocis tuo saluum  
 me fac. et in uirtute tua  
 libera me.

**D**eus exaudi orationem mea:  
 auribus percipe uerba oris mei

**Q**ui alicui in sinu exierunt  
 aduersum me et fortes quesie  
 runt animam meam et non pro  
 posuerunt deum ante conspec  
 tum suum.

# L'Annonciation aux bergers

**A**ngeli sancti tui q̄s do-  
mine nos ubiq̄s adiu-  
uent ut dum coram meita  
recolimus paternam sena-  
muis. Et pacem tuam nostris  
concede temporibz et ab eorū  
tua auidam repelle nequicia  
iter actus et voluntates nr̄as  
et oim̄ famulorum tuorum  
salutis tue prosperitate dispo-  
ne benefactoribz nostris sempi-  
terna bona retribue et omnibz  
fidelibus defunctis requiem  
eternam concede. per xp̄istu  
dominum nostrum Amen

*Ad primam*



**D**eus in adiutorium  
meum intende.  
om̄ne ad ad-  
iuuandum me festina.

# L'Adoration des mages

**O**mnis qui salutis eterne  
beate marie virginita  
to secunda humanae generi p  
una profutisti tribue qd ut  
ipsam pro nobis intercedere  
sciamus per qua meruim  
audire ut te suscipere dnm  
mrm iesum xpm filiu tuu d  
a. Sancti dei omnes intercede  
dignemur pro uea omiq; sa  
lute. **Oratio.** Et exultate iusti.  
Et gloriamini omnes recti corde. **Oramus.**  
**P**rotege domine populu  
tuu et a postolor tuor  
petri et pauli et alior apostolor  
patruo confidenter perpe  
tua defensione conserva  
**P**roces sancti tui quesu  
mus domine ut supra



# La Présentation au temple

Et orationum os recti corde. Ores  
**S**ancti nos deus salutaris  
noster et apostolorum tuorum  
petri et pauli et aliorum aposto-  
lorum nos tuere presidens quo-  
rum donasti fideles et doctrinam  
**O**mnes sancti tui quos dicit  
nos ubique adiuvent ut  
dum cor meum iocunda recolimus pat-  
triam sentiamus. Et pacem  
tuam nostris concede temporibus  
et ab omni tua ciuitate repelle  
nequitiam iter actus et uolun-  
tates nostras et omni famulorum  
tuorum in salutis tue prosperitate  
dispone benefactoribus nostris  
sempiterna bona retribuere et omni-  
bus fidelibus defunctis requiem  
eternam concede. per christum  
dominum nostrum Amen



# La Fuite en Égypte

unum pro uia omniqz salute. **O**  
Letamini in dno et exultate iusti.  
Et gloriamini omnes recti corde.

**R**esta qz omnipotens deus  
ut nullis nos periculis  
perturbationibz concuti quos  
in apostolice confessionis pe  
tra solidasti. **Oratio**

**D**omine sancti tui qz do  
nos ubiqz adiuuent ut  
dum coram ueritate recolimus  
patrona seruamus. Et pae  
tiam uis concede temporibz  
et ab eccia tua auidiam repelle  
nequiam iter adus et volun  
tates uias et omni famuloz  
tuoz in salutis tue prosperita  
te dispone benefactoribz uis  
seruipitena bona retribuere et  
omnibz fidelibz defunctis re  
quiem eterna concede per x





# Le Couronnement de la Vierge

in secula.  
**G**loria. *ā* Beata mater in-  
nupta uirgo gloriosa regina  
mundi intercede pro nobis ad  
dñm deum nrm. *h*zrielephon  
*x*pistel. *h*zrael. Domine exau-  
**O**uverte nos famulos tu-  
os q̄s domine deus p-  
petua mentis et corporis san-  
tate gaudere et gloriosa beato  
maie semper virginis interes-  
sione a presenti liberari tristi-  
tia et eterna perfru lectiaa. *p*er  
*ā* Sancti dei omnes intercedere  
dignemur pro nra om̄qz salu-  
te. *v* Letamur in dño et exultate  
iusti. *r* Et gloriamur omnes  
recti corde. *O*ramus. **O**ratio.  
**O**mnipotens domine populū  
omnes sancti tui q̄s dñe  
**A**d q̄pletorium



# La Crucifixion

laudamus deus in. **A**ccidit  
gratit vobis saluatore qui  
iohannes videns exdamauit  
dicens ecce agnus dei ecce qui  
tollit peccata mundi alla.  
**A**d benedictus. **A** mirabile mu  
stium declaratur hodie inuo  
catur nature deus ho factus e  
id quod fuit peruenit et qd  
non erat assumpsit non co  
munionis passus neqz diuio  
ne. **A**d magt. **N**unc dicitur  
**A** magnum hereditatis mysteriu  
templu dei filiu est uterusc  
facus vni non est pollutus  
crea carne assumens os os hu  
cut dicentes gloria t dnc. **A**d bnd  
et magt. et nunc dicitur. Regna  
celi letare alla. Quia que me  
nisti portare alla. Resurrexit si  
cut dicit alla. **O**ra p nob deu alla



**Q**uoniam labia mea  
aperies. **E**t os meu  
annuntiabit laudem  
tuam. **D**eus in adiutoris

# La Pentecôte



**O**mnis labia mea  
aperies.  
Et os meum  
annuntiabit laudem tuam

# Bethsabée au bain

Faint, illegible text from the reverse side of the manuscript page, likely bleed-through from the other side.



Quare ne in futuro  
huo arguas me: neq;  
in ira tua corripias me  
LXXXI. Misere mei domine quoniam in



# Job sur son tas de fumier

dece pecces decernimus: quosq;  
uel presens ad huc seculum in  
carne retinet uel futurum iam  
exutos corpore suscipit: uiliter  
dentibus omnibz sc̄is tuis pie  
tatis tue demeritam om̄i deli  
ctorum suorum reman̄ t gau  
dia consequi merentur eterna  
per christum dñm nrm̄ Amē



**F**lex qui exaudiet  
orations mee  
quia inclinauit aure sua

# La Trinité

**Q**uia apud dñm m̄a et co  
piosa apud eum redemptio.  
**E**t ipse redimet israel: et oī  
bus iniquitatibus eius.  
**R**equiem. **V** A porta inferi.  
**R**espice dñe ammas eoz. **R**eq  
escant in pace. **A.** Dñe exaudi  
**Q**uonia domine autem  
tuam ad preces n̄as  
quibus m̄am tuam supplicat  
deprecamur ut aīam famuli  
tui quam de hoc seculo migra  
re iussisti in pacis ac lūas re  
gione constituas ⁊ sanctorum  
tuoz iuxtas esse consortē. **O**ro  
**F**ilius qui nos patrem ⁊  
matrem honorare pre  
cepisti miserere clementer aīa  
bus patris ⁊ matris mee aīz  
qz peccata dimitte: meqz aī  
eis in eterne claritatis gaudio

fac vivere. **O**ratio antea  
**F**idelium deus oīum ut s  
**De sancta trinitate anti.**



**E**t uo  
camus te  
adoramus  
te laudam  
te glorifica  
mus o bea  
ta trinitas  
**S**it no  
men dñi  
benedictum. **R.** Et hoc nunc  
usqz in seculum. **O**remus. **O**ro  
impotens sempiternae  
deus qui dedisti famu  
lis tuis in confessione verē fidei  
clarue humilitatis gloriam agno  
scere ⁊ in potentia manifestatis  
adorare unitatem qz: ut eius  
idem fidei firmitate ab oībus

# Saint Michel et Saint Jean le Baptiste

semper tueamur aduersis p  
 xpi dnm nostrum Amen  
 De sancto michaeli arch.



**M**ichael  
 archangels  
 paradisi p  
 posite veni  
 in adueto  
 tum pplo  
 det. & belis  
 nos defende  
 a potestate

umma & terram ducere in sacra  
 teu dnm. **I**n conspectu ange  
 lonum psallam tibi deus meus  
**A**dorabo ad templu scin  
 tuu et confitebor noi tuo. **O**rem  
**D**eus qui inno ordme an  
 golorum ministrera ho  
 miniq; dispersas concede pro  
 prius ut quib; tibi ministra

tibus in celo sauper assistitur  
 ab his in terra bita nra munitur  
 atur. **per. De sancto iohanne**



**E**nter ua  
 los mulieruz  
 non fuerit  
 maior ioham  
 baptista. **E**  
 fuit homo  
 missus a deo  
 an nomen  
 erat iohanes

**I**esta qs oum potens  
 deus ut familia tua  
 per uiam salutis mcedat et  
 beati iohannis precursoris x  
 hortamenta scando ad eum  
 quem pcedit scarra penem  
 at: dnm nrm iesum xpm tum  
 filium tuum Amen. **De sancto iohanne apostolo**

# Saint Jean l'Évangéliste et saint Sébastien



**J**ohannes  
apostolus et  
euangelista  
uirgo es electus  
a dno atq; in  
ter ceteros ma-  
gis dilectus.  
**V**alde ho-  
norandus est  
beatus iohannes. **R** Qui supra  
patus dñi manna retribuit. **O**ro  
caesiam tuam qd dñe  
benignus illustra ut be-  
ti iohannis apostoli tui et eua-  
geliste illuminata doctrinis  
ad dona perueniat sempiterna  
per christum dñm nostrum dñm  
**S**anctorum petri et pauli añ  
**C**etus apostolus et paulus  
doctor gentium ipsi nos decuerunt  
legem tuam domine. **V** In om-

neu terram exiit sonus eorum.  
Et in fines orbis terre uertit eorum.



**E**us  
auius  
dextera be-  
atum petrum  
apostolum  
ambulante  
in fludibz  
ne mergere-  
tur erexit et  
coapostolum eius paulum ter-  
cio naufragantem de profun-  
do pelagi liberauit exaudi nos  
propicius et concede ut ambo-  
rum meritis eternitatis gloria  
consequamur. per christum dñm  
**D**e sancto sebastiano añ  
**Q**uoniam mira refulsit gratia seba-  
stianus martyr inditus qui mi-  
litis portans insignia sed de



# Saint Nicolas et saint Antoine

fratrum palma sollicitus confortavit corda palencia verbo sibi collato alitus. **O**ra pro nobis beate martyr sebastiane. **R**ot mereamur pestem epichume illi si transire + promissionem xp̄i obtinere. **Oremus Oratio:**

**E**us qui beatum sebastianum martirem tuum virtute constantie in passione corroborasti ex eius imitatione tribue nobis pro amore tuo persevera mundi despiciere + nulla ead̄ adversa formidare. **per xpm**

**De sancto nicolao añ**

**S**imons de nicolaus pontificali decoratus insula orbibus se amabile







exabit. **O**ra pro nobis beate pater nicolae. **R**ot digni efficiamus qui beatum nicolaum pontificem tuum in numeris decorasti miraculis tribue nobis q̄s: ut eius meritis et precibus a geheme in oculis liberemur. **per. De s̄o ant̄o.**

**A**nthoni pastor melite qui curatos refugas mortuos sanas + defensus ignis calorem ex hincis puer

pater ad dum ora pro nobis in bis miser. **O**ra pro nobis beate pater anthoni. **R**ot digni efficiamur p̄missiombz x.

Maitre de Jean d'Albret. Livre d'Heures à l'usage de Rome. Ottawa, Archives et collections spéciaux de l'Université d'Ottawa, BX 2080 .L59, 1495-1500. Folio 122v et 123.

# Sainte Anne et sainte Marie Madeleine

**Q**uis qui concedis obtin  
tu beati anthony ofes  
sors hui morbidum ignem  
extingui ⁊ membris egrius re  
frigera prestari fac nos qs  
ipsius meritis ⁊ precibz a ge  
henne mandis liberemur p



**De sanna**  
**D**este  
beneficiam  
intromitt  
annā per  
quā nobis  
uata ē ma  
ria uirgo.

**Oratio pro**  
nobis beata anna ⁊ ⁊ ot dig  
**Q**uis qui beate annie tā  
tam grām donare di  
gnatus es: ut beatissimā ma  
trēm tuam in suo gloriosissimo

utero portare meruerit. da  
nobis per intercessionē ma  
tris ⁊ filie tue propitiacionis  
abundantiam ut quaz com  
memoracionē pro amore ā  
plectamur eamum precibz ad  
celestem gloriam peruenire  
haleamus. **Oratio.** **De maria**



**magdale**  
**M**aria  
ergo huxit  
pedes iesu  
⁊ extersit ca  
pilis suis  
⁊ domus i  
pleta est ex  
odore vi  
guenti. **Oratio.** **Dimissa** sunt ei  
peccā multa. **Quia** dilexit milia

**argue** nobis clementis  
sime pz: ut sicut beata

# Sainte Catherine et sainte Barbe

uana magdalena dñm nūm  
 super oīa diligendo suorū obti  
 nuut veniam peccaminū ita  
 nobis apud tuam mīam sem  
 pitemam ipset beatitudinē  
 Per f. De sancta **Barbara**



**V**irgo sc̄a  
 barbara gre  
 ac gr̄ina ur  
 be alexandri  
 na costi rois  
 erat filia. **V**  
 barbara sca  
**R**oro nobis  
 xp̄m corā. **oro**

**D**eus qui dedisti legem  
 moysi in summitate mō  
 tis sinay et in eodem loco per  
 sanctos angelos tuos corpus  
 beate barbarę uirginis et mar  
 tiris hic mirabiliter collocasti

tribue nobis q̄s ut eius mō  
 tis et intercessione ad inuē  
 qui castus est valeamus p̄  
 uenire. **or.**



**G**audere  
 barbara be  
 ata sume  
 polens i do  
 ctina ange  
 li mysterio.  
**G**audere  
 virgo deo  
 grata que

baptistam inuitata es i uibe  
 stadio. **G**audere autē uisita  
 uit xp̄us uita et curauit pla  
 gis adu proprio.

**G**audere quia meruisti ip̄  
 trare qd̄ petisti dante ai filio

**G**audere namqz deuata es  
 in celo et delata nobili uirtute



Maître de Jean d'Albret. *Livre d'Heures*. Paris, fin XVe siècle. Carpentras, Bibliothèque de Carpentras, MS 54. Folio 1.

# Calendrier. Mois de Janvier et Février



Maître de Jean d'Albret. *Livre d'Heures*. Paris, fin XVe siècle. Carpentras, Bibliothèque de Carpentras, MS 54. Folio 1v.

# Calendrier. Mois de Mars et d'Avril



Mars a xxxi. ior.		
m	d	s' gubm
	e	s' faron
xv	f	s' fortun
	g	s' aduan
xix	a	s' eusebe
viii	b	s' victori
	c	s' felice
xvii	d	s' pithaleo
v	e	s' curon
	f	s' alixand.
xiiii	g	s' gorgon
ii	a	s' gregore
	b	s' math
x	c	s' ant leo
	d	s' longm
xviii	e	s' camond
vi	f	s' gertrau
	g	s' alixadre
xv	a	s' theodore
iii	b	s' vrbam
	c	s' knouit
xii	d	s' saturn
i	e	s' victoria
	f	s' agapit
x	g	la muga
	a	s' marie
xviii	b	s' icha' her
vi	c	s' wipit
	d	s' eustace
xiiii	e	s' querm
ii	f	s' sabme

Avril a xxx. iours		
g	a	s' valeri
	b	s' marie
xv	c	s' puauce
iii	d	s' ambroise
	e	s' elame
xviii	f	s' iuste
vi	g	s' timote
	a	s' pexim
xiiii	b	s' apollin
ii	c	s' nidebert
	d	s' ant leo
x	e	s' ant vif
	f	s' eufemie
xviii	g	s' tyburce
vi	a	s' maxime
	b	s' calixte
xv	c	s' pierre
iii	d	s' fienm
	e	s' ant leo
xii	f	s' vrbam
i	g	s' whert
	a	s' orvraie
x	b	s' george
	c	s' aut
xviii	d	s' marie
vi	e	s' spue
	f	s' anastase
xiiii	g	s' vital
ii	a	s' pierre
	b	s' eutrope

Calendrier. Mois de Mai, de Juin, de Juillet et d'Août

MAY		JUN	
xxviii	l'aquee	xxviii	l'aquee
xxvii	l'aquilan	xxvii	l'aquee
xxvi	l'aquee	xxvi	l'aquee
xxv	l'aquee	xxv	l'aquee
xxiiii	l'aquee	xxiiii	l'aquee
xxiii	l'aquee	xxiii	l'aquee
xxii	l'aquee	xxii	l'aquee
xxi	l'aquee	xxi	l'aquee
xx	l'aquee	xx	l'aquee
xix	l'aquee	xix	l'aquee
xviii	l'aquee	xviii	l'aquee
xvii	l'aquee	xvii	l'aquee
xvi	l'aquee	xvi	l'aquee
xv	l'aquee	xv	l'aquee
xiiii	l'aquee	xiiii	l'aquee
xiii	l'aquee	xiii	l'aquee
xii	l'aquee	xii	l'aquee
xi	l'aquee	xi	l'aquee
x	l'aquee	x	l'aquee
ix	l'aquee	ix	l'aquee
viii	l'aquee	viii	l'aquee
vii	l'aquee	vii	l'aquee
vi	l'aquee	vi	l'aquee
v	l'aquee	v	l'aquee
iiii	l'aquee	iiii	l'aquee
iii	l'aquee	iii	l'aquee
ii	l'aquee	ii	l'aquee
i	l'aquee	i	l'aquee

JUILLET		AOUT	
xxviii	l'aquee	xxviii	l'aquee
xxvii	l'aquee	xxvii	l'aquee
xxvi	l'aquee	xxvi	l'aquee
xxv	l'aquee	xxv	l'aquee
xxiiii	l'aquee	xxiiii	l'aquee
xxiii	l'aquee	xxiii	l'aquee
xxii	l'aquee	xxii	l'aquee
xxi	l'aquee	xxi	l'aquee
xx	l'aquee	xx	l'aquee
xix	l'aquee	xix	l'aquee
xviii	l'aquee	xviii	l'aquee
xvii	l'aquee	xvii	l'aquee
xvi	l'aquee	xvi	l'aquee
xv	l'aquee	xv	l'aquee
xiiii	l'aquee	xiiii	l'aquee
xiii	l'aquee	xiii	l'aquee
xii	l'aquee	xii	l'aquee
xi	l'aquee	xi	l'aquee
x	l'aquee	x	l'aquee
ix	l'aquee	ix	l'aquee
viii	l'aquee	viii	l'aquee
vii	l'aquee	vii	l'aquee
vi	l'aquee	vi	l'aquee
v	l'aquee	v	l'aquee
iiii	l'aquee	iiii	l'aquee
iii	l'aquee	iii	l'aquee
ii	l'aquee	ii	l'aquee
i	l'aquee	i	l'aquee

# Calendrier. Mois de Septembre et d'Octobre





# Calendrier. Mois de Novembre et de Décembre



# Saint Jean à Patmos



Saint Luc avec le boeuf



Secunda Per  
Gadin suorum

**I**n illo  
tempore  
missus est  
gabriel in  
aethiopia ad  
inventionem  
tabernaculi. cum  
nomen tem

# Saint Mathieu avec l'homme ailé

7  
l'eth cognata tua et ipsa concepit  
filium in senectute sua. Et hic me-  
sis est sextus illi que vocatur stellar  
quia non erat impossibile apud  
deum omne verbum. Dixit aute-  
m maria. Ecce ancilla domini. fiat  
mihi secundum verbum tuum  
Ad iuanas. **Secundum mattheum**



**Q**uoniam  
natus  
esset ihesus i  
bethleem iude-  
in diebus he-  
rodus regis.  
Ecce magi  
ab oriente

veniunt ierosolimam dicentes  
ubi est qui natus est rex iudeorum  
Didimus enim stellam eius in  
oriens et venimus cum muneri-  
bus adorare eum. Audiens aute-  
m herodes rex turbatus est et omnis  
ierosolima cum illo. Et congregans  
omnes principes sacerdotum et  
scribas populi suscitabitur ab eis  
ubi christus nasceretur. At illi dixerunt

# Saint Marc avec le lion



**I**n illo  
tempore  
K canonicis  
vnde cum disa  
pulis apuit  
illis ihesus  
exprobrauit  
i credulitate  
35

Maitre de Jean d'Albret. Livre d'Heures. Paris, fin XVe siècle. Carpentras, Bibliothèque de Carpentras, MS 54. Folio 8.

# Vierge en majesté



Maitre de Jean d'Albret. Livre d'Heures. Paris, fin XVe siècle. Carpentras, Bibliothèque de Carpentras, MS 54. Folio 8v.

omnino deus ad beatissimam  
virginem maria

**O**bservo  
te dñia  
sancta m.<sup>a</sup>  
mater dei  
pietate ple  
nissima su  
m regis fi  
lia mater

placabilissima mater omnium

## La Visitation

interim  
**Q**uando mortis aialico apustu  
ardentibus rania celorum  
**Q**u ad dexteram dei sedes in gloria  
patis  
**I**udex ardens esse venturus  
**E**cce ergo quesumus famulis tuis  
subueni quos precioso sanguine  
redemisti  
**T**erna fac cum sanctis tuis in  
astra numerari  
**S**aluum fac populum tuum  
domine et benedic hereditati tue  
**E**t regere eos et extolle illos usque in  
terminum  
**P**er singulos dies benedicam te  
**E**t laudamus nomen tuum in  
seculum et in seculum seculi  
**O**ignate domine die isto sine  
peccato nos custodire  
**M**isereere mihi dñe misereere nostra  
**L**at misia tua domine super nos  
quemadmodum sperauimus in te  
**Q**uoniam te domine sperari non con  
fundit metentium  
**Ad laudes sequitur**



**D**eus in adiutorium  
meum intende  
**O** domine ad adiu  
uandum me festina

# La Nativité



21  
**G**loria patri et filio  
**S**icut erat in principio. **H**yp:  
**A**mento salutis auctor q  
nostri quondam corporis cu  
illi virgine nascendo forma suscepit  
**D**ana nra qre nra me tu nos ab  
hoste ptege et hora mortis suscipe.  
**G**loria tibi Domine qui natus  
es ex virgine cum patre sancto spu  
i sempiterna scula a a Assumpta  
**D**eus in nomine tuo saluum  
me fac et i virtute tua libera  
me.  
**D**eus exaudi orationem meam au-  
tibz perape verba oris mei  
**Q**uoniam alieni insurrexerunt  
aduersum me et fortes quesierunt  
animam meam et non proposue-  
runt deum ante conspectum suum  
**E**cce enim deus adiuuat me et  
dominus susceptor est anime mee  
**A**uerte mala inimicis meis et  
in veritate tua disperde illos  
**V**oluntate sacrificabo tibi et co-  
fitebor nomini tuo Domine qm  
bonum est.



# L'Annonciation aux bergers

contra hostes tuos. Kyrieleyson. Ixel  
Kyrieleyson. V. Domine exaudi orat  
meam. Et clamor meus ad te veniat

**O**remus. Oratio.  
Deus qui virginalem aula  
beate marie virginis in qua  
habitares eligere dignatus es  
quesumus ut tua nos defensione  
inimicos laudes tue faciat iter  
esse commoda. Qui vivis  
et regnas deus per omnia secula  
seculorum amen. Sancti  
et omnes intercedere dignemur  
pro nostra omniumque salute. V. Le  
tammur in domino et exultate  
iusta. Et exultant in eis recti corde

**O**remus. Oratio.  
Exaudi nos deus salutaris  
noster et apostolorum tuorum  
petri et pauli et aliorum apostolorum  
nos tuere presidus quorum do  
nasti fidelis esse doctoribus. Oro

**O**mnes sancti tui quesumus  
domine nos ubique adiu  
uent ut dum eorum merita re  
colimus et paterna feciamus



**D**eus in  
ad iutorum meum  
intende  
omne ad ad

# L'Adoration des mages

ut dum eorum merita recolimus  
patrocinia sentiamus. et pacem  
tuam nostris concede temporibus  
et ab ecclesia tua cunctam repelle  
nequitiam iter actus et voluntates  
nostras et omnium famulo-  
rum tuorum in salutis tue pro-  
speritate dispone benefactoribus  
nostris sempiterna bona retribue  
et omnibus fidelibus defunctis  
requiem eternam concede. Per  
dominum nomen ihesum christum  
filium tuum qui tecum vivit  
et regnat deus per omnia secula  
seculorum amen. **V.** Domine  
exaudi orationem meam. **R.** Et dia-  
conus meus ad te veniat. **V.** Benedicamus  
domino. **R.** Deo gratias. fidelium autem  
per misericordiam dei sine fine regne-  
sant in pace amen. **Pater noster ad vj.**



**D**omine in adiutorium  
meum intende  
**R.** Domine ad  
adiuvandum me festina

# La Présentation au temple



**D**eus in adiutorium  
meum intende  
Domine ad adiu-  
uandum me festina

**G**loria patri et filio  
Sicut erat in principio. hys  
**M**emento saluus auctor q  
mū quondam corpore ex  
uitata virgine nascendo forma  
sumpsit.  
**M**aria mater gratie mater  
misericordie tu nos ab hoste pro-  
teat et hora mortis suscipit.  
**G**loria tibi domine qui nat  
es ex virgine cum patre et sancto  
spiritu in sempiterna secula. a.  
**I**am p. Pultra es. p.  
**N**on comertendo dominus  
captiuitatem syon facti sumus  
sicut consolati.  
**Q**uoniam repleamur est gaudium es  
nostrum et lingua nra exultato  
**Q**uoniam dicent inter gentes ma-  
gnificauit dñs facere cum.  
**Q**uoniam magnificauit dñs facere nobi-  
suum facti sumus letantes  
**C**onuertere domine captiuita-  
tem nram sicut torrens i austro  
**Q**ui seminant in lacrimis i  
exultatione metent.

# La Fuite en Égypte

scie ut qui tibi placere de actibus no-  
stris non ualeamus gentitias filijs  
tui domini nostri ihu xpi inter  
cessione saluamur per eundem  
Ani Sancti dei de mercedere digni-  
mini pro nra omniumq; salute. **Oratio.**  
Etiam in domino et exultate uisti

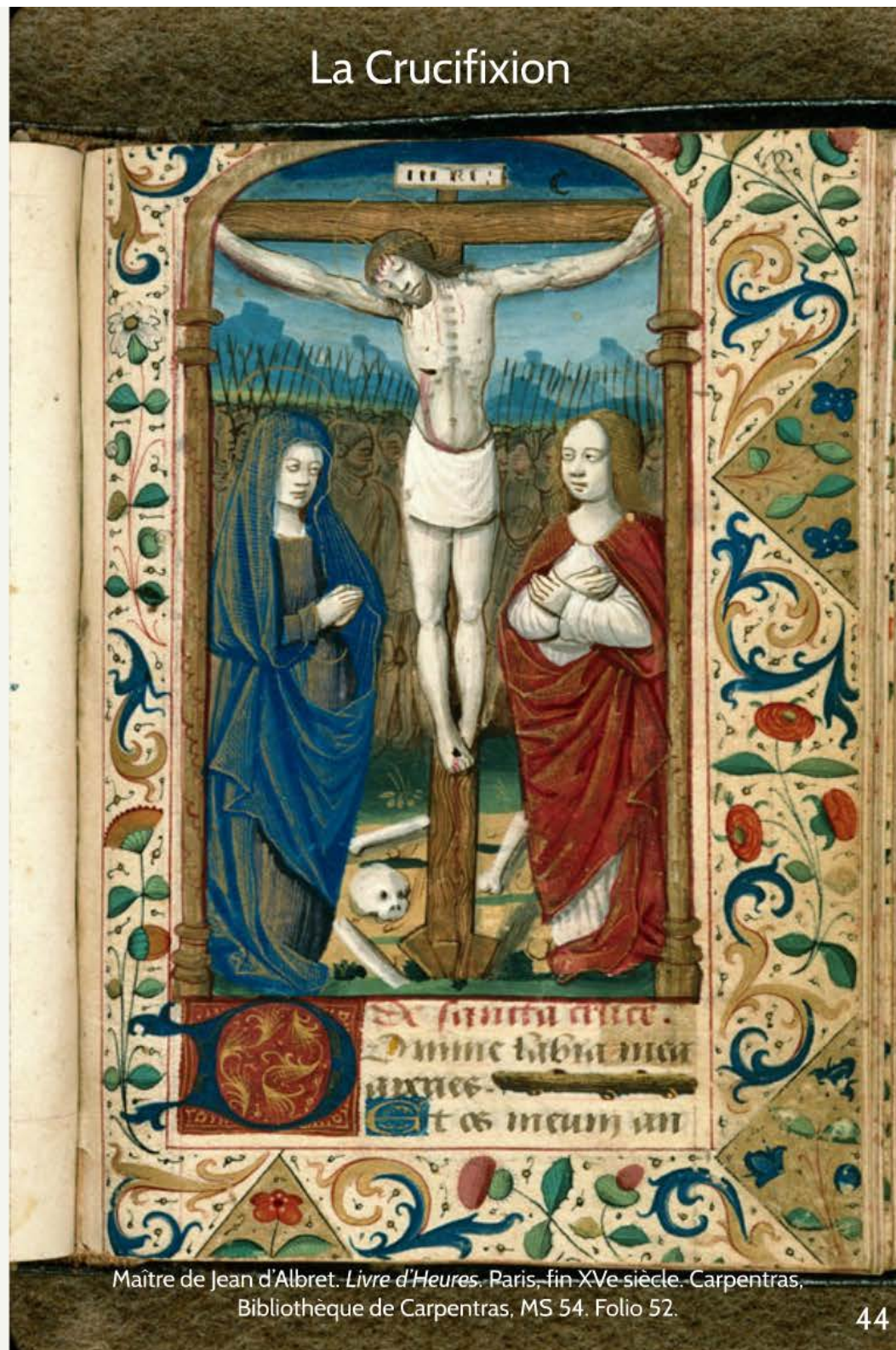
**Q**uestamus omnipotens deus ut nullis nos  
proximitas perturbationibus co-  
acta que in apostolice confessio-  
nis pax solidasti. **Oratio.**

**O**mnes sancti tui quesumus  
domine nos ubiq; adiuuet  
ut sum eorum merita recolimus  
maxima sentiamus. Et pacem  
tuam nostris concede temporibus  
et ab ecclesia tua quanta repellere  
nequaquam iter actus et omnes  
uoluntates nras et omnium fa-  
mulozum tuorum in salute  
tue prosperitate dispone beneficia  
nostris sempiterna fiat  
retribue et omnibus fidelibus de-  
fuctis requie etiam concede per





# La Crucifixion



Maitre de Jean d'Albret. *Livre d'Heures*. Paris, fin XVe siècle. Carpentras,  
Bibliothèque de Carpentras, MS 54. Folio 52.

# La Pentecôte

animam meam nunc et in  
hora mortis mee: et semper  
largiri digneris. Tuus mihi  
et gratiam defunctis dona  
et requiem ecclesie tue pace  
et concordiam et nobis pec  
catoribus vitam et gloria  
sempiternam. per dominum  
nostrum Iesum xpm filiu  
tuum. Qui tecum vivit et re  
gnat deus per omnia secula  
seculorum. amen.



# Bethsabée au bain





# Job sur son tas de fumier

pari nosteo. 17. et dirige cum sedz  
clemenciam tuam in viam salut'  
et cetera ut te donante tibi placata  
cupiat et tota virtute perficiat. per

**D**eus a quo sancta desideria  
recta consilia et iusta sunt op'  
da seruis tuis istam quam mund'  
dare non potest pacem: ut et corda  
nostra mandatis tuis dedita et  
hostium sublata formidine tempora  
sint tua protectione tranquilla.

**Q**ue igne sancti spiritus venes nostras  
et cor nostrum domine ut in  
tibi casto corpore seruamus: in illo  
corde placeamus. *Oratio.*

**O**mnipotens sempiterna deus  
qui viuorum dominatus  
simul et mortuorum omnipotens misere  
ris quos tuos fide et opere futuros esse  
p'nosas te supplices exoramus ut  
p' quibus effunde ires daturus  
quos: vel presens adhuc scissum  
in carere retinet ut futurum iam exuto  
corpore suscipit itcedentibus omnibus suis mis  
eretur tunc clemencia dilectorum suorum vera  
et gaudia consequamur. etna per xpm



**D**ilexi quoniam dixit  
dicit dominus xxxviii  
oratione mee  
**Q**uia inclinavit au

# La Trinité

**Vs.** Requiem eternam dona eis dñe  
**R.** Et lux perpetua luceat eis. **Vs.**  
A porta miseri. **R.** Erue domine  
animas eorum. **Vs.** Domine exaudi  
orationem meam. **R.** Et clamor meus  
ad te veniat. **Oratio.**

**D**omina domine aurem tuam  
ad preces nostras quibus  
manu tuam supplicat deprecamur  
ut animam famuli tui et animas  
omnium fidelium defunctorum  
animas de hoc seculo migrare iussi-  
ste in pacis ac suavis regione con-  
situas et sanctorum tuorum in  
terras esse consortes. **Oratio.**

**D**eus veni largitor: et humane  
salutis amator quesumus  
clementiam tuam ut nostre co-  
gregacionis futuri sorores, ami-  
cos parantes et benefactores nris  
qui ex hoc seculo transierunt bñ-  
mana semper Virgine intercede te  
cum oibz sanctis tuis ad perpetue  
beatitudinis consortium pervenire  
concedas per **Oratio.**

**Oratio.** **D**omi-  
nium deus omni te bñs

92



**Sancta trinitate. Antiphona**

**D**e invocamus te adoramus te lau-  
damus beata et gloriosa trinitas. **V.** Sit  
nomen domini benedictum. **R.** Ex hoc  
nunc et usque in seculum. **Oratio.** **oro**

Saint Michel



**M**ichael  
archange  
le paradisi pre  
posite ven in  
adulatorum  
populo dei et  
velis nos dese  
dere a potestate  
munita et teau

# Saint Jean le Baptiste



**I**nt' natos  
mulieru  
non surrexit  
maior iohanne  
baptista. **V**sus  
fuit homo mis  
sus a deo. **R.** Cui  
nomen erit  
iohannes. **O**ze<sup>9</sup>

# Saints Pierre, Paul, Jacques et Laurent



**Q**uetus ap[osto]lus  
et paulus  
doctor gentium  
ipsi nos duxerunt  
regem tuam do-  
mine. In om[ni]  
terram exiit  
sonus eorum.

**E**t in fines orbis terre verbum eorum  
cuius cuius de terra beatorum  
petrum apostolum ambu-  
lantem in fluctibus ne mergeret  
erexit et apostolum cum paulo tercio  
navigantem de profundo pelis  
in libenter exaudi nos propitius  
et concede ut amborum meritis et  
imitatis gloriam consequamur. *Oratio.*  
Vivis et regnas. *De sancto iacobo ap[osto]lo.*



**I**uxta deus  
hyspame  
o iacobe sanctis-  
sime subleuator  
oppressorum  
suffragium  
viatorum qui  
inter apostolos

94

primus martyr laureatus obtin  
primatum o singulare presidium  
tuorum benignus exaudi vota ser-  
vorum et intercede pro nra omni-  
salute. *Oratio.* Ora pro nobis beate iac-  
cobe. *Oratio.* Dignam efficiamur pro-  
missionibus v[ost]ris. *Oratio.* *Oratio.*

**Q**uanto domine plebis tue san-  
ctificator et custos: ut apli-  
tuo iacobi munera presidys et  
conversacione tibi placeat et se-  
cundum deserviat. *Oratio.* *De sancto laurentio.*



**Q**uanta lau-  
rentius  
hominum opus  
operatus est  
qui per signum  
crucis cecos il-  
luminavit.

*Oratio.* Dispexit  
dedit pauperibus. *Oratio.* Iustitia eius  
manet in seculum seculi. *Oratio.*

**Q**uia nobis quesumus domine  
omnipotens deus viatorum  
nostrorum flammis extingueret  
qui beato laurentio martyri tuo

# Saint Christophe

tribuisti tuorum suorum  
mandata superare per christum



De scō xpōforo a

**S**ancte chri  
stofore

martyr dei pio se  
uigo te per nome  
xpi creatoris tui  
et per illud prevo  
gatum quod

tibi soli impo sunt te de prevo in noie

# Saint Nicolas

ad regna caelorum pervenire felicitatem mereamur per. De s<sup>co</sup> nicola



**A**mnus dei  
nicolaus  
pontificali deco  
ritus infula oibz  
se amabilem em  
huit. **Vs.** Ora pro  
nobis beate nicola  
e. **R.** et digni

# Sainte Anne



De sancta anna  
**C**eleste benefi  
cium invenit  
in amiam per  
quam nobis nata  
est maria virgo  
v. s. Ora p nobis  
beata anna. K

Et digni efficiamur promissionibus  
v. s. Ora p nobis. K



# Sainte Marie Madeleine



**M**aria unxit  
pedes ihu  
et extersit capillis  
suis et dominus  
impleta est ex  
odore unguenti  
**vs.** Dimissa sunt  
ei peccata multa

**Q**uoniam dilexit multum. Oratio

**A**rgue nobis clementissime

Maître de Jean d'Albret. *Livre d'Heures*. Paris, fin XVe siècle. Carpentras, Bibliothèque de Carpentras, MS 54. Folio 96.

# Sainte Barbe



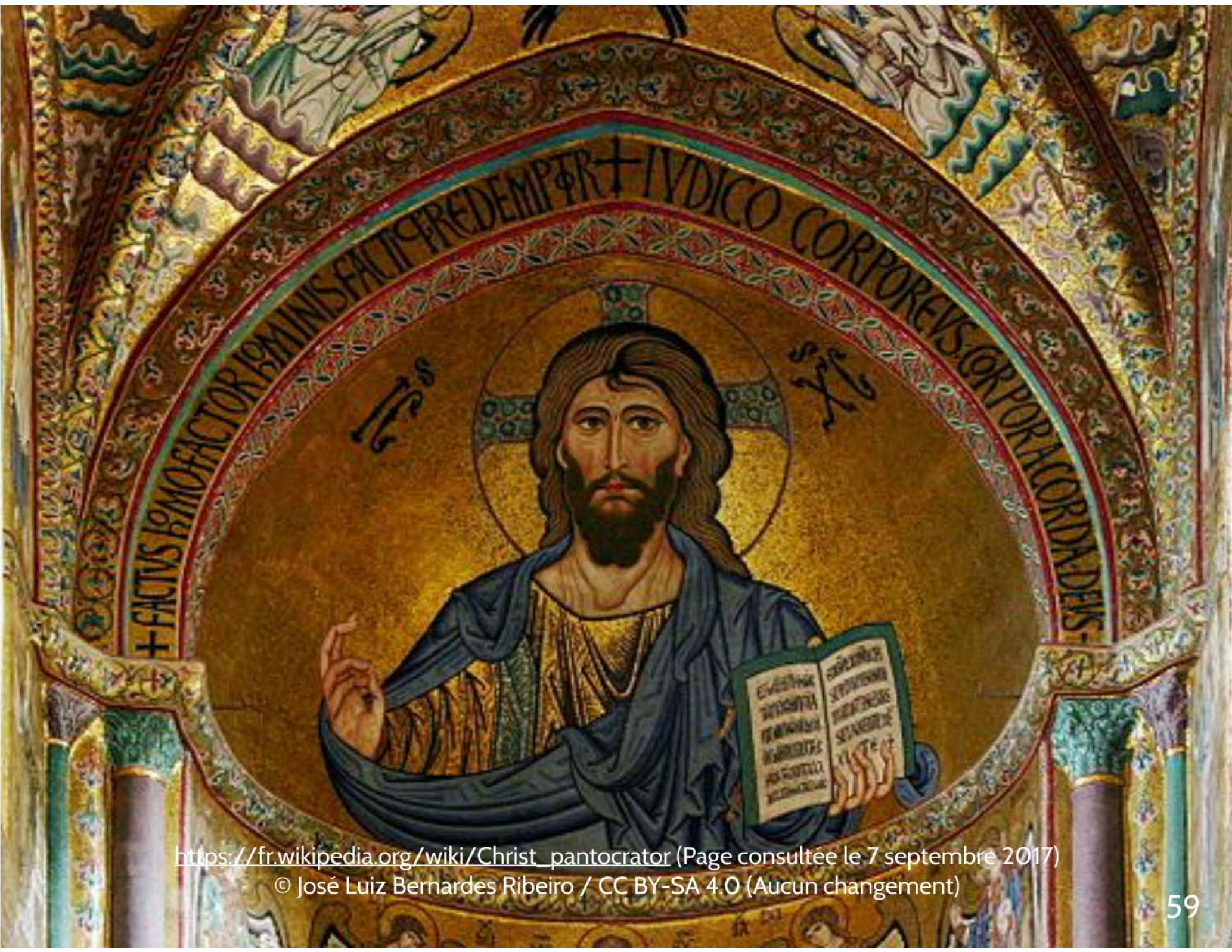
**G**audere  
Barbara  
beata summe  
pollens in doc-  
trina angeli  
mysterio. Gau-  
de virgo deo  
grata q̄ sup-  
tistam imitata es in vite studio.

Maitre de Jean d'Albret. Livre d'Heures. Paris, fin XVe siècle. Carpentras, Bibliothèque de Carpentras, MS 54. Folio 96v.





<https://en.wikipedia.org/wiki/Cimabue> (Page consultée le 7 septembre 2017)



[https://fr.wikipedia.org/wiki/Christ\\_pantocrator](https://fr.wikipedia.org/wiki/Christ_pantocrator) (Page consultée le 7 septembre 2017)

© José Luiz Bernardes Ribeiro / CC BY-SA 4.0 (Aucun changement)



[http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Poyer](http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Poyer) (Page consultée le 30 novembre 2014)



[https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Très\\_Riches\\_Heures\\_du\\_duc\\_de\\_Berry](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Très_Riches_Heures_du_duc_de_Berry) (Page consultée le 7 septembre 2017)

HOC AUGUSTI LIBRO

TIBI COR D'S INDUAT OTIO



QUEM DE LUTHARIO TE

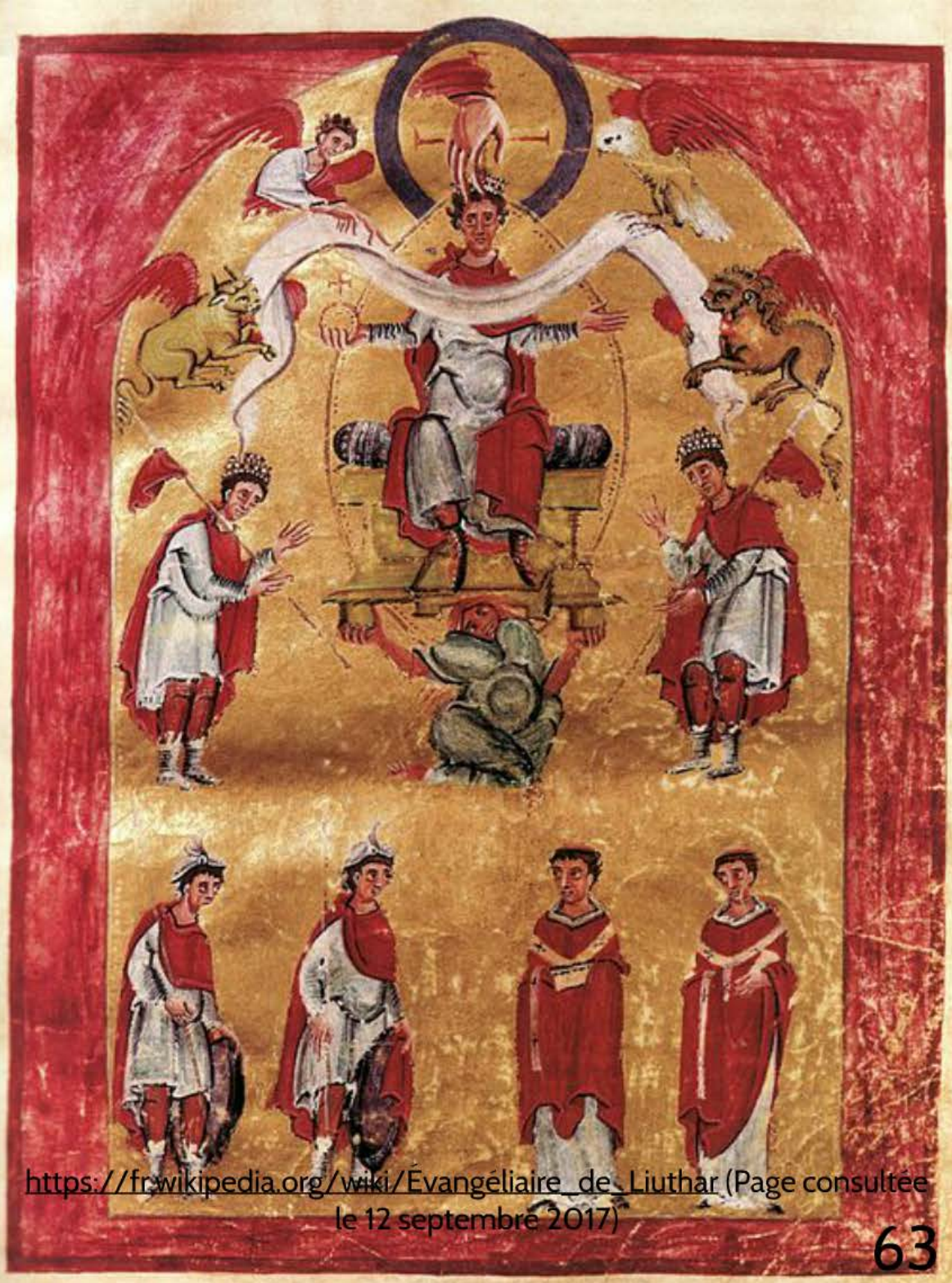
SUSCEPISSE MEMENTO

<https://commons.wikimedia.org/wiki/>

File:Reichenau,\_evangelario\_ottoniano,\_1000\_ca.\_01.jpg (Page  
consultée le 12 septembre 2017)

Par Saiko / CC BY 3.0 (Aucun changement)





[https://fr.wikipedia.org/wiki/Évangélaire\\_de\\_Liuthar](https://fr.wikipedia.org/wiki/Évangélaire_de_Liuthar) (Page consultée le 12 septembre 2017)