UNIVERSITE DE BOURGOGNE FRANCHE-COMTE

UFR Sciences Humaines, Département d'Histoire de l'art et d'Archéologie

Ecole Doctorale SEPT (Sociétés, Espace, Pratiques, Temps)

Centre Georges Chevrier UMR 7366 – CNRS uB

THESE

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne

Discipline : Histoire de l'art médiéval

Par

Elise-Annunziata NEUILLY

Le 14 décembre 2019

Des Vertus et du roi. Relectures d'une iconographie du gouvernement France-Italie, XIIIe-XVIIe siècles

Sous la direction de Monsieur le Professeur Daniel RUSSO

Volume 1

Jury

Monsieur Martin AURELL, Professeur en histoire médiévale, Université de Poitiers, CESCM, rapporteur
Monsieur Laurent HABLOT, Directeur d'études, chaire d'Emblématique occidentale, Ecole Pratique des Hautes Etudes, rapporteur
Madame Murielle GAUDE-FERRAGU, Maître de conférences en histoire médiévale, Université de Paris-13
Monsieur Pierre-Alain MARIAUX, Professeur en histoire de l'art médiéval et en muséologie, Université de Neuchâtel, Institut d'histoire de l'art et de muséologie
Monsieur Stéphane RATTI, Professeur d'histoire de l'Antiquité tardive, UBFC, Université de Besançon, président du jury
Monsieur Daniel RUSSO, Professeur en histoire de l'art médiéval, UBFC, Université de Dijon, directeur de thèse

Remerciements

C’est tout naturellement à mon directeur de thèse, Monsieur Russo, Professeur en histoire de l’art médiéval à l’Université de Bourgogne Franche-Comté, que ma gratitude revient en premier. Son constant soutien, son savoir-faire méthodologique dans la recherche, ses connaissances et ses conseils m’ont permis d’aborder ce doctorat avec confiance, malgré, bien sûr, le doute inhérent à ce type d’entreprise. Il a toujours répondu à mes questionnements et je le remercie d’avoir pris mon travail à cœur, m’ayant permis d’aboutir à cette thèse. Je tiens également à remercier Monsieur Heck, Professeur émérite en histoire de l’art médiéval à l’Université de Lille, vers lequel j’ai eu la chance de pouvoir me tourner à un moment difficile d’élaboration de ce travail, et qui m’a fait rencontrer Monsieur le Professeur Russo.

Je remercie bien évidemment mon laboratoire de rattachement, le Centre Georges Chevrier de l’Université de Bourgogne Franche Comté (UMR 7366). Les ateliers et séminaires de recherche sont toujours riches en échange pour les doctorants et ils permettent de créer des connexions intellectuelles et des liens amicaux au sein de la petite communauté des doctorants. La participation, tout au long de ma formation universitaire, et lors de la préparation de ce doctorat, au sein de différents centres de recherche m’ont également donné l’opportunité de dialoguer avec des professionnels confirmés. La richesse et la variété des échanges entre spécialistes, souvent issus de disciplines diverses, nourrissent profondément la réflexion, particulièrement dans le cadre de la rédaction de la thèse.

C’est ensuite à mes proches, amis et famille, que je tiens à présenter un grand remerciement pour leur soutien et leurs encouragements dans la poursuite de ma thèse. Ils ont bien souvent su me redonner confiance quand je commençais à douter et ils sont pour beaucoup dans la réussite de ce projet. Ils sont trop nombreux pour être tous cités, mais j’ai une pensée particulière pour mes camarades de promotion, Charlotte, les deux Marie, Delphine, Claire, Eve. Un grand et sincère merci à Yara, Baptiste, Cécile, Vincent, Lucie, Fatou, Nicolas, Gabriel, Marion, qui ont su m’entourer tout au long de cette aventure.

Ce travail doit beaucoup à mes parents, eux qui m’ont donné le goût du savoir et de la recherche, et aussi à mes sœurs et à mon frère, qui ont toujours cru en moi. C’est à ma mère

que je dédie cette thèse, sans qui rien de tout cela n'aurait été possible. L'attention qu'elle a portée à mon doctorat, de ses balbutiements à sa finalisation, ses conseils pratiques méthodologiques et sa dynamique intellectuelle constituent une véritable source d'inspiration, à laquelle je souhaite rendre honneur ici par cette dédicace.

Résumé

Notre travail de doctorat en histoire de l'art médiéval a été constitué de plusieurs étapes. A partir d'un premier constat sur l'utilisation fréquente, voir même récurrente, et largement variée de l'iconographie des Vertus au Moyen Age, une spécificité s'est rapidement dégagée : leur présence dans les lieux de gouvernance, et aussi leur association régulière avec les hommes de pouvoir, tant dans la sphère civile que dans la sphère religieuse. Par hommes de pouvoir, nous comprenons ici les représentants des différents types de gouvernement de l'époque médiévale en Occident. Ce sont les rois, les princes, les membres de lignages royaux, les hauts dignitaires religieux et civils, ou encore des tyrans et, à l'opposé, des représentants du gouvernement communal. Tous ces personnages sont constamment entourés d'images, notamment celles des Vertus. Les Vertus sont peintes sur les murs des lieux de gouvernance, elles sont sur les pages des manuscrits composés pour les (futurs) gouvernants, elles sont incarnées par des jeunes filles lors des grandes manifestations publiques honorant le roi.

Les Vertus sont également choisies pour orner les sépultures des rois de France et des princes de l'Eglise, afin d'illustrer le Bon gouvernement tenu par les défunts. Plus de quatre-vingt-dix tombeaux royaux et princiers portant des Vertus – majoritairement cardinales, mais pas uniquement – ont subsisté. De nombreux témoignages attestent que d'autres encore existaient, à présent détruits, sur la période couvrant de la fin du XIIIe siècle jusqu'au XVIIe, principalement en France et en Italie. Ainsi, sur quatre siècles, plus de cent gouvernants laïcs et religieux sont inhumés dans un ensemble iconographique assez similaire, dans lequel les Vertus constituent un élément primordial – nous rappelons que l'adjectif « cardinales » renvoie au *cardo* latin, c'est-à-dire un « passage », « cheminement » – dans le vocabulaire visuel.

Notre thèse s'applique alors à démontrer que leur utilisation sert une visée politique, en vue d'un but, celui de la communication visuelle souhaitée par le commanditaire, c'est-à-dire la plupart du temps, lui-même un gouvernant. Nous examinons les occurrences des Vertus dans ce cadre spécifique du pouvoir et nous démontrons comment les Vertus font partie du « vocable » des discours visuels de légitimation, d'autojustification, d'auto-glorification personnelle aussi, avec l'objectif d'illustrer les Bons gouvernements en place. La lecture propre aux lieux de gouvernance a permis de mettre en avant que le vocabulaire

iconographique des dirigeants est commun aux différentes cours européennes mais également aux différents types de gouvernement, et ce, pendant quatre siècles.

MOTS-CLES : Vertus ; gouvernements civils et religieux ; iconographie ; pouvoir ; communication visuelle du pouvoir ; art funéraire ; Bon gouvernement ; France-Italie ; XIIIe-XVIIe siècles.

Abstract

My doctoral work in the history of medieval art unfolds from a multistep process. Based on the initial finding pertaining to the pervasive use of an iconography of Virtues in the Middle Ages, something specific emerged: its presence in sites of government, as well as its common association with the powerful, be it in the civic or religious spheres. The powerful encompasses here individuals representing various types of government existing during the medieval era in the western world. These are kings, princes, members of royal families, religious and lay dignitaries, as well as tyrants and, on the other end of the spectrum, representatives of local governments. All these characters are surrounded by imagery, including of Virtues. Virtues are painted on the walls of the physical sites of governance, they are on the pages of manuscripts written for (future) governors, they are incarnated by young girls during large public demonstrations honoring the king.

Virtues are also chosen as decoration for the tombs of the kings of France and the princes of the Church, in order to illustrate the Good government held by the deceased. More than ninety such royal and princely tombs showcasing Virtues – mostly cardinals, but not exclusively – are still standing. Many narratives attest to the existence of many more, now destroyed, during the period starting at the end of the 13th century, until the 17th, mostly in France and Italy. As such, over a period of four centuries, an excess of one hundred lay and religious governing individuals were buried in a similar iconographic ensemble, in which Virtues constitute a dominant aspect – as a reminder, the adjective “cardinal” stems from the Latin *cardo*, the hinge – in the visual vocabulary.

Accordingly, this dissertation seeks to demonstrate that the use of Virtues serves the political goal of visual communication set by the sponsor of the art, himself usually in a governing position. I examine the occurrence of Virtues in the specific framework of power, and I demonstrate how Virtues are an integral part of the “vocabulary” of visual discourses of legitimation, self-justification, self-glorification, with the goal of illustrating the reigning Good government. An analysis focused on governing sites allows to establish that the iconographic vocabulary of those in power is shared throughout various European courts, as well as varied types of government, and this, during four centuries.

KEY WORDS : Virtues ; lay and religious governments ; iconography ; power ; visual communication of power ; funerary art ; Good government ; France-Italy ; 13th-17th centuries.

Table des matières

INTRODUCTION. L'IMPACT DU POEME DE PRUDENCE SUR L'ICONOGRAPHIE DES VERTUS A L'EPOQUE MEDIEVALE 25

1. Principales définitions et iconographie des Vertus à l'époque médiévale en Occident 28

a. Les origines paléochrétiennes et l'influence de l'héritage antique philosophique et iconographique 28

Comment le christianisme conçoit-il les Vertus ? Qu'entend-on par la formule les « vertus du bon chrétien » ? 28

L'héritage antique du concept moral 29

La dualité fondamentale du christianisme 29

b. Les Vertus : personnifications de notions morales 32

Les sources originales de la chrétienté : les Ecritures 34

Les exégèses 34

c. Le métarécit 35

2. Prudence et la 1ère typologie des Vertus : des guerrières en action contre les Vices (IXe-XIIe siècles) 37

a. Le poème, ses origines et son auteur 37

b. Les manuscrits médiévaux du poème 40

c. Catégorisation des manuscrits illustrés 46

d. Réinterprétation de la Psychomachie dans la sculpture romane du sud-ouest de la France 50

Les « sermons » complets 55

Les « sermons » éclatés et incomplets 56

Les nouveautés et les limites des représentations du thème 58

3. Les Vertus déjà triomphantes (XIIIe-XIVe siècles). Dernières influences directes de la *Psychomachie* 65

a. En littérature : le Conflictus virtutum et vitiorum, l'Hortus deliciarum et l'Etymachia 65

David et la *Psychomachie* : le *Psautier de Melisende* 67

Du *De fructibus carnis et spiritus* à l'*Hotus deliciarum* 69

Le *Pèlerinage de la vie humaine* 75

b. Mélange de traditions sur les décors de l'architecture monumentale religieuse gothique 78

La typologie des Vertus hiératiques de Notre-Dame de Paris 80

Sa diffusion dans le Nord de la France 82

Rares occurrences monumentales à l'étranger 85

PREMIERE PARTIE. LES AUTRES TYPOLOGIES DES VERTUS

I. Typologies principales (IXe-XVe siècles)

1. Le septénaire classique 86

a. Typologie des Vertus cardinales 88

Les autels portatifs 93

b. Typologie des Vertus théologales 97

2. Les Vertus en action accompagnant des figures bibliques

a. Vertus contre ou avec des personnages bibliques 99

Vertus, Béatitudes et *Hommes illustres* 102

Le *Carmina Regia* 103

La *Canzone delle virtù e delle Scienze* 105

Le *Bréviaire de Belleville* 111

b. Vertus crucifiant le Christ 113

c. *Vertus franciscaines* 116

Les *Triomphes d'Obéissance, de Chasteté, de Pauvreté* à Assise 117

d. *Vertus mariales* 121

Les Vertus debout autour de la Vierge à l'Enfant 122

Les Vertus ailées, flottant autour de la Vierge à l'Enfant 124

Les Vertus intégrées à une structure architecturale autour de la Vierge 126

II. Typologies issues des nouveaux impératifs didactiques (XIIIe-XVe siècles)

1. L'Arbre ou le Jardin des Vertus 130

2. L'Echelle de la Vertu 134

3. Les Dons de Vertus 136

La *Somme le Roi* 138

4. Les Vertus et les Œuvres de Miséricorde

Bible de Floreffe 140

Les staurothèques 141

5. Vertus et Béatitudes 144

6. Les diagrammes synthétiques 144

DEUXIEME PARTIE. LES NOUVEAUX CONTEXTES DES VERTUS

I. Des Vertus politiques aux Vertus funéraires (IXe- début XVe s) 147

1. Les Vertus politiques

a. *Les origines de l'utilisation des Vertus avec les gouvernants (IXe-XIIIe siècles)*

Les Vertus cardinales accompagnant un souverain carolingien

Réapparition d'une iconographie impériale reflétant les impératifs de la fonction du souverain

..... 148

Charles le Chauve, nouveau roi David 150

Les Vertus dans l'iconographie de l'Empire romain germanique 155
Le modèle de l'empereur romain 157
Les Vertus politiques dans l'art impérial constantinopolitain 158
La présence des Vertus dans les représentations du pouvoir. Premières constatations 160

b. La formation nécessaire au métier de gouvernant (IXe-XIIIe siècles) 165

Les devoirs du roi : appliquer les Vertus chrétiennes 165
Elaboration d'outils d'éducation propres à un futur gouvernant : les « miroirs des princes » 167
Le *Policraticus* de Jean de Salisbury et sa postérité 169
Le savoir universel, nécessaire à la formation de dirigeant 171
La postérité du traité en tant que « miroir des princes » 171
Rares exemples originaux de Vertus et de souverains germaniques au XIIe siècle 173

c. L'encyclopédisme didactique du XIIIe siècle : les Vertus au service des Princes

Le traité de science politique inachevé de Vincent de Beauvais 174
Philippe de Hardi et Frère Laurent : une volonté royale de diffuser les préceptes de la foi 176
La grande popularité de la *Somme le Roi* et de son cycle iconographique 177
Le miroir des princes de Philippe le Bel par Gilles de Rome 182

d. Les Vertus, guides à suivre pour devenir bon gouvernant (XIVe-XVe siècles). Constitution d'un corpus de théorie politique et de pratique gouvernementale, en français

Charles V et la science politique de l'art de gouverner 183
Le songe comme miroir du prince : Philippe de Mézières 184
Les songes : processus d'émancipation des Vertus du septénaire classique 184
La reprise de la formule du songe pour Charles VI 186
Premières constatations : appropriation et transposition d'un motif philosophique antique en discours politique par les classes gouvernantes 187

e. Les Vertus, outils de propagande politique en Italie communale 189

Son usage par un laïc : l'exemple de la chapelle Scrovegni à l'Arena de Padoue 189
La reprise du prototype de Giotto d' « idéologisation de la Commune » sur d'autres monuments civils 195
Les contemporains et les successeurs de Giotto sur des monuments religieux 196
Les Vertus sur les chaires d'église : nouvelle typologie amorcée par Nicola Pisano 197
Typologie adaptée pour des tombeaux de saints 200
Le chef-d'œuvre de Giovanni Pisano : la chaire de la cathédrale de Pise 201
Affirmation de l'usage des Vertus pour les sépulcres de saints (Pierre de Vérone à Milan, Augustin à Pavie et Donato à Arezzo) 203
Son usage par les Communes : Sienne, Venise 207
Le *Bon gouvernement et ses Vertus* à Sienne 208
Le peintre et la commande 211
Les aménagements de 1310 du Palazzo Pubblico 212
La fresque du *Bon Gouvernement*, ses inscriptions et sa composition 214
Le public de la fresque 222
La postérité de l'œuvre 222
Autres Vertus dans le Palazzo Pubblico 226
Autres œuvres de Lorenzetti comprenant des Vertus 229
Appropriation du discours du gouvernement vertueux par les tyrans lombards 229
Les Visconti à Milan 230
Les Scaligeri à Vérone 231

2. Les Vertus funéraires à l'époque gothique 236

a. *Hapax du tombeau de Clément II, 1ères figurations de Vertus en environnement funéraire* 237

b. *L'implantation de la Maison d'Anjou à Naples et ses conséquences sur les pratiques funéraires monumentales* 239

Expansion italienne du royaume des Anjou 239

Les transformations de Naples sous la couronne angevine 246

Tino di Camaino et l'émergence d'une typologie funéraire spécifique à Naples 251

Les Vertus-cariatides comme épitaphe des rois de Naples 255

Apothéose monumentale avec Vertus-cariatides pour Robert 1er d'Anjou 260

Santa Chiara comme sanctuaire de la dynastie angevine ? 264

Reprise quasi-systématique des Vertus-cariatides pour les sépultures royales et nobles napolitaines 265

Affirmation de la continuation dynastique de la 2e maison d'Anjou par son iconographie funéraire 270

Typologie funéraire des Anjou de Naples : quelques éléments de conclusion 280

Influence directe des nouveaux tombeaux de saints toscans et lombards pour la fonction structurelle des Vertus napolitaines et pour leurs attributs ? 282

II. Changement radical de la typologie des Vertus (XVe-XVIe s)

1. Multiplication des attributs

a. *La littérature humaniste et l'utilisation des Vertus : Pétrarque, Boccace et Christine de Pisan* 286

Les *Triomphes* de Pétrarque 286

Les *Hommes illustres* et les Neuf Preux 292

Les héritiers de Pétrarque 294

Christine de Pisan 295

b. *Première occurrence française : la traduction des Éthiques d'Aristote par Nicole Oresme* 296

Les innovations techniques comme moyen d'expression visuel de ces concepts abstraits .. 297
Remplacement de l'ancienne typologie des Vertus par ces nouvelles formules 305
c. *L'éducation princière de François de Valois-Angoulême* 307
Le cas d'école des ouvrages de François Demoulins 308
Jean Thénaud et les *Triomphes des Vertuz* 310
Louise de Savoie comme l'incarnation de Prudence 311
d. *L'allégorie de la Fortune* 313
2. Les Vertus introduites dans les spectacles publics 314
a. *Les mystères et le Procès de Paradis* 314
b. *Les entrées royales* 317
3. Les Vertus funéraires (XVe-XVIe siècles) 327
a. *En Italie*
Vertus et Princes de l'Eglise : les sépultures papales en Italie 327
La sculpture en bronze comme moteur du renouveau de l'art monumental funéraire toscan 327
Première occurrence de deux effigies de défunt sur un même monument : le tombeau d'Innocent VIII 329
Vers plus en plus de monumentalité pour les doges de Venise 331
Un toscan en Angleterre : la sépulture de Margaret Beaufort et celle d'Henry VII et d'Elizabeth d'York par Torrigiano 333
b. *En France*
Rupture dans la tradition funéraire royale française : abandon de la dalle classique pour une structure monumentale inspirée des réalisations italiennes pour les Valois 334
La concurrence entre les différentes cours princières européennes à travers l'exceptionnalité de leurs sanctuaires dynastiques 337
Premières réalisations monumentales funéraires françaises par les toscans Juste 338
Les Vertus du tombeau du duc de Bretagne François II : chef-d'œuvre du genre 339
Miche Colombe et Jean Perréal 340

Une structure funéraire innovante, alliant tradition française et l'art italien de la Renaissance 343
Première occurrence des Vertus cardinales en contexte funéraire royal en France 346
Les Vertus et les hauts dignitaires : le fastueux tombeau des Cardinaux d'Amboise 352
Sobriété et élégance italianisante du monument de Louis de Poncher 359
Hapax d'une statue équestre en contexte funéraire français : le tombeau du Sénéchal Louis de Brézé 360
Exaltation de l'exception du Roi Très Chrétien français : la sépulture de Louis XII et d'Anne de Bretagne 362
Les Juste, acteurs de la diffusion des prototypes italiens en France 363
Les nouveautés du monument : catafalque de pierre et double effigie 364
La postérité de la formule du tombeau avec catafalque architecturé, double effigie (priant et transi ou gisant) et Vertus 368
Pour un religieux 368
Pour un laïc 370
Transition consommée de l'art du Moyen Age vers celui de la Renaissance française : le monument d'Henri II et de Catherine de Médicis 373
c. Ailleurs en Europe 378
Les rivalités de pouvoir exprimées par l'art funéraire : la nécropole dynastique de la Maison de Savoie voulue par l'archiduchesse Marguerite d'Autriche 378
Rares exemples espagnols 382
Diffusion européenne des Vertus d'angle 387
Les sépultures royales et nobles en Angleterre 389
d. La fin de la typologie funéraire royale avec Vertus 393
Derniers exemples français 393
Abandon du modèle des Valois au profit de la nécropole dynastique comme « tombeau commun » 395
Des Vertus sur une sépulture de cœur 396
Rupture baroque 403

Les Vertus sur sites funéraires royaux ou princiers : ELEMENTS DE CONCLUSION 405

. CONCLUSION GENERALE 409

Le comment 411
La méthodologie 412
Approfondissements ultérieurs dans ce champ d'étude 414
Apport de la thèse dans la discipline 415

. ANNEXES 421

BIBLIOGRAPHIE 475

. LISTE DES ANNEXES

- **Sur la *Psychomachie* et ses illustrations :**
  - Liste des manuscrits illustrés de la *Psychomachie* de Prudence selon la classification établie par R. Stettiner. 422
  - Liste des scènes du cycle complet du poème la *Psychomachie* 423
  - Tableau récapitulatif des Vertus et des Vices dans le poème de Prudence 425
- **Synthèse générale sur l'héritage de l'iconographie de la *Psychomachie***
  - Liste des édifices religieux avec des représentations des Vertus héritières de celles de la *Psychomachie* de Prudence du XIIe jus'à l'époque gothique 426
  - Fiches architecturales et historiques sur les églises romanes de Saintonge 428
  - Liste de motifs tirés de la *Psychomachie* sur d'autres supports (peintures murales et décor d'objets liturgiques) 437
  - Les Vertus « héraldiques » gothiques 438
- **Les Vertus du septénaire**
  - Tableau récapitulatif des attributs des Vertus du septénaire classique 440
  - Tableau récapitulatif des Vices et des Péchés capitaux selon différents auteurs médiévaux et listes 442
  - Tableau récapitulatif correspondance Dons de l'Esprit-Saint, Péchés capitaux et Dons de Vertus 443
  - Tableau de correspondance entre différents septénaires 444
- **Liste des manuscrits illustrés du *Pèlerinage de la vie humaine* et du *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville 445**
- **Liste des Vertus cardinales sur tout support 447**
- **Autres typologies italiennes gothiques 450**
- **La *Somme le roi* de Laurent d'Orléans**
  - Sommaire 451
  - Liste des manuscrits de la *Somme le Roi* comportant le cycle iconographique ... 452
- **Sanctuaires dynastiques de la maison d'Anjou-Naples 455**
  - Listes récapitulatives des monuments funéraires de la typologie angevine 458
  - Synthèse des Vertus utilisées dans la typlogie angevine 464

- **Liste récapitulative des tombeaux avec Vertus du XIIIe au XVIIe siècle en France, Italie, Angleterre et Espagne 466**
- **Récapitulatif des Vertus dans les décors de lieux de gouvernance 472**

Uniquement dans le CATALOGUE :

- **Saintonge rurale romane :**
  - Cartes du royaume franc (début XIe siècle, fin XIIe et 1er quart du XIIIe siècle), p. 24-26.
  - Carte des différents chemins du pèlerinage vers Saint-Jacques de Compostelle, p. 27.
  - Carte des édifices religieux de la Saintonge, p. 28-29.
  - Liste des édifices romans de la Saintonge avec Psychomachie et liste Vertus « héraldiques » gothiques, p. 46-47.
  - Tableau des édifices concernés par les « sermons sculptés », par région, p. 50.
  - Tableau de correspondances entre certains éléments des églises du corpus saintongeais et attributions d'école/atelier possibles, p. 52-55.
  - Tableau des sermons complets, éclatés ou incomplets détaillés par motifs et édifices, p. 56-57.
  - Tableau du contenu des façades concernées par le sermon complet, p. 58-59.
  - Tableau de synthèse iconographique des motifs utilisés sur les édifices du corpus saintongeais, p. 60-62.
- **Tableau de correspondance entre les Vertus et les personnages bibliques, avec références iconographiques, p. 125.**
- **Sienne, Palazzo Pubblico, les éléments épigraphiques de la fresque, p. 254-259.**
- **Sanctuaires dynastiques de la maison d'Anjou-Naples**
  - Arbre généalogique de la dynastie, p. 308.
  - Liste récapitulative des différents sanctuaires dynastiques, p. 309.
  - Tableau de synthèse des Vertus utilisées dans la typologie angevine, p. 310-311.
- **Liste récapitulative des sépultures avec Vertus en Europe du XIIIe au XVIIe (hors typologie angevine), p. 388.**

. INTRODUCTION. L'IMPACT DU POEME DE PRUDENCE SUR L'ICONOGRAPHIE DES VERTUS A L'EPOQUE MEDIEVALE

C'est à partir des illustrations médiévales d'un poème paléochrétien racontant le combat âpre, violent et perpétuel, mené à l'intérieur même de l'âme du chrétien, qu'une véritable tradition iconographique des Vertus s'est élaborée. Cette première tradition iconographique perdure tout au long du Moyen Age, pour enfin s'écarter définitivement du modèle initial aux temps modernes.

Dans ce poème, pour acquérir le salut de son âme, les Vertus et les Vices luttent par équipes de contraires. Il s'agit de la *Psychomachie* d'Aurélius Prudentius, poète espagnol à la charnière du Ve siècle. Une typologie iconographique de ces personnifications est alors rapidement mise en place à partir des illustrations de ce texte. La constance et la permanence de ces motifs durant tout le haut Moyen Age, d'abord placés dans les manuscrits du poème, puis dans des éléments d'ornements architecturaux aux périodes romane et gothique, en font une particularité iconographique de l'art médiéval. On retrouve aussi les Vertus héritières de Prudence dans de nombreuses autres sources littéraires. Ce sont des guerrières, des combattantes montrées en action, avec cotte de mailles, heaume, cuirasse, lance, glaive et bouclier. Elles terrassent sans merci leurs ennemis : le poète a en effet décrit avec détails les différentes façons violentes de venir à bout de leurs opposés, perçant la gorge de l'un avec une lance, en décapitant un deuxième ou encore achevant un troisième à coup de pierre sur la tête.

Les Vertus sont également dans des sommes théologiques, genre très fréquent à partir du XIIIe siècle, sous forme schématique ou plus imagée, comme dans la métaphore de l'arbre, dont les ramures sont les Vertus nécessaires au bon chrétien pour combattre les fruits déjà gâchés qui poussent sur l'arbre des Vices, placé à sa gauche et qui fonctionne sur le même principe.

Au fil du temps, les Vertus se sont détachées du modèle prudentien, se libérant de leurs partenaires-contraires formés par les Vices, avec, par exemple, la typologie des Vertus triomphantes issues du poème de Pétrarque.

En s'intéressant plus spécifiquement à la place des Vertus dans l'environnement des classes gouvernantes du monde séculier et du monde religieux, on constate la permanence de la présence de ces allégories autour des rois, des princes et aussi, bien sûr, des papes. Les Vertus qui accompagnent ces personnages ne sont pas les mêmes que celles que l'on trouve chez Prudence. Elles ne sont plus automatiquement associées aux Vices, elles ne sont pas forcément sept, dix ou douze, les nombres auxquels elles apparaissent traditionnellement, et leurs noms (ou titulatures) peuvent changer.

Les futurs gouvernants les côtoient pendant leur éducation, dans des sortes de manuels qui les préparent à leur future fonction – ce qui donnera rapidement le genre des « miroirs du prince » (le manque de sources originales pour le haut Moyen Age dû à la disparition des textes est partiellement comblé par des témoignages postérieurs de ces écrits).

Une fois installés sur le trône, les gouvernants choisissent régulièrement de se faire représenter en compagnie de Vertus, sur des images officielles, lors d'actions éminemment notables de leur règne. Par exemple, sur les grandes *Bibles* de Charles le Chauve, trois contiennent des représentations de l'empereur avec les Vertus cardinales. Les empires germanique et ottonien poursuivent cette tradition du gouvernant présenté avec les regalia et les Vertus cardinales. Ainsi, une deuxième tradition iconographique existe pour certaines Vertus dès les premiers temps du Haut Moyen Age. Elle concerne les Vertus cardinales et diffère de la tradition prudentienne. Dans cette deuxième typologie, leur nombre, quatre, permet une correspondance avec de nombreux symboles et figures bibliques ; leur utilisation est alors fréquente sur des objets précieux qui accompagnent des princes et des rois.

Peu à peu durant le Moyen Age, les traditions iconographiques se mélangent, s'interpénètrent, et ce par leur utilisation fréquente et variée. Elles sont présentes aussi bien en littérature profane, dans les *Songes* par exemple, récit-métaphore d'une expérience spirituelle, que sur les tapisseries qui ornent les salles d'apparat des princes et des rois, séculiers et religieux. Elles ne sont plus celles décrites par Prudence, cependant, certaines caractéristiques ont perduré, issues des deux typologies principales que sont l'iconographie prudentienne et la tradition des Vertus cardinales pour leur nom et leurs attributs notamment. Au Bas Moyen Age, l'une des grandes variations du motif des Vertus cardinales concerne leur présence auprès de souverains, laïcs et pontifes, sur leurs sépultures.

Ainsi, les allégories des Vertus évoluent durant cette très longue période que constituent les dix siècles couvrant la période du Haut Moyen Age jusqu'à la Renaissance française. Les représentations sont nombreuses. D'abord fidèles au poème de Prudence, des variations typologiques apparaissent peu à peu. Les Vertus ne sont plus des guerrières violentes, mais l'incarnation de forces positives spirituelles, surchargées ou au contraire totalement dénuées d'attributs, en fonction des époques et de leurs destinations.

1. Principales définitions et iconographie de Vertus à l'époque médiévale en Occident

Bien que l'époque ciblée par l'étude concerne un moment plus tardif du Moyen Age, les nombreuses références opérées par les auteurs nous amènent à nous confronter aux sources mêmes de ces représentations antérieures qui donnent sens à ces constructions historiques. Parler des Vertus aux Moyen Age c'est aussi ne pas pouvoir faire abstraction de leur origine, même si ce détour doit être bref.

a. Les origines paléochrétiennes et l'influence de l'héritage antique philosophique et iconographique

Comment le christianisme conçoit-il les Vertus ? Qu'entend-on par la formule les « vertus du bon chrétien » ?

La notion de vertu a été analysée dès les philosophes antiques, et c'est ce matériel qui sert de base aux premiers théologiens chrétiens. Platon, Aristote, Cicéron et les stoïciens, ont cherché à définir les relations qu'entretiennent les différentes vertus qui mènent l'homme vers le Bien, ainsi que leur hiérarchie[1].

[1] La bibliographie concernant les Vertus dans la philosophie antique est assez longue et elle dépasse largement notre sujet. Voici quelques ouvrages qui abordent en profondeur les origines antiques de la pensée chrétienne des Vertus à l'époque médiévale : Bloomfield M.-W., *The Seven Deadly Sins, an introduction do the history of a religious concept, with reference to medieval English literature*, Michigan, 1952 ; Casagrande C. et Vecchio S., *Histoire des péchés capitaux au Moyen Age*, Paris, 2003, pp. 280-281 ; Didron A., « Iconographie des quatre Vertus cardinales », in *Annales archéologiques*, vol. XX, 1860, p. 42-43 ; Haworth K., *Deified Virtues, Demonic Vices, and descriptive allegory in Prudentius'Psychomachia*, Amsterdam, 1980, pp. 12-19 ; Katzenellenbogen A., *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian times to the Thirteenth Century*, Toronto, 1989 (1ère éd. 1939) ; MacIntyre A., *Après la vertu*, Paris, 1994 (1ère éd. 1981), pp. 143-152 ; Lewis C.-S., *The allegory of Love, a study in medieval tradition*, New York, 1936 ; Norman Joanne S., *Metamorphoses of an allegory, the iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York, 1988 ; O'Reilly J., *Studies in the iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York et Londres, 1988 ; etc.

L'héritage antique du concept moral

Aristote a établi que les êtres humains, au sein de la Cité-Etat, peuvent réellement et complètement agir vertueusement. Toute activité, toute recherche, toute pratique vise à un bien ; par « le bien » ou « un bien » nous désignons ce que visent typiquement les êtres humains. Aristote montre qu'on ne peut identifier le bien avec la richesse, l'honneur ou le plaisir. Il lui donne le nom d'*eudaimonia*, terme souvent difficile à traduire : félicité, bonheur, prospérité. C'est être bien et faire le bien en étant bien, l'état de l'homme favorisé en lui-même et en relation avec le divin. Les vertus sont précisément ces qualités dont la possession permet à un individu de trouver l'*eudaimonia* et dont le manque entrave son mouvement vers ce *telos*.

Ce qui constitue ce bien, c'est une vie humaine complète vécue au mieux et l'exercice des vertus est une partie nécessaire et centrale de cette vie, non un simple exercice préparatoire visant à se l'assurer. Nous ne pouvons donc définir le bien pour l'homme sans se référer aux vertus. Dans le cadre aristotélicien, il est absurde de suggérer que l'homme peut trouver le bien en dehors de l'exercice des vertus.

Agir vertueusement n'est pas, pour Aristote, agir contre l'inclination ; c'est agir selon une inclination formée en cultivant les vertus. L'agent moral instruit doit bien sûr savoir ce qu'il fait quand il juge ou agit vertueusement. Il fait ce qui est vertueux parce qu'il est vertueux. C'est là ce qui distingue l'exercice de vertus de l'exercice de certaines qualités qui ne sont pas des vertus mais des simulacres de vertus. L'agent réellement vertueux agit sur la base d'un jugement vrai et rationnel.

La dualité fondamentale dans le christianisme

Le christianisme, et la dualité fondamentale qu'il implique, s'intéresse à ces aspects de la morale. L'individu est dans la communauté chrétienne ; cette communauté envisage sa vie tournée vers un bien partagé qui lui fournit ses tâches communes, il doit énoncer sa vie morale en fonction à la fois des vertus et des lois. Les théologiens vont reprendre certains aspects de la pensée d'Aristote au sujet des vertus et de leur classification.

La faute originelle, le péché originel, est décisif et dramatique parce qu'il se transmet d'Adam à tous les autres hommes, devenant cause et principe d'autres péchés. Ce péché est

originel non seulement parce qu'il est à l'origine de l'histoire de l'humanité mais surtout parce qu'il est à l'origine de la vie de chaque homme, qui naît pécheur avant même d'avoir commis aucun péché.

Le christianisme exige non seulement une conception des défauts du caractère – ou vice – mais aussi des violations de la loi divine – ou péchés. Le caractère d'un individu peut à un moment donné être un mélange de vertus et de vices et ces dispositions dirigeront sa volonté dans une direction ou dans une autre. La volonté a toujours la possibilité de suivre ou de repousser ces conseils. Même la possession d'un vice n'impose pas d'accomplir une mauvaise action particulière. Tout dépend du caractère de l'acte intérieur à la volonté. Arène des vertus et des vices, le caractère n'est donc qu'une circonstance de plus, extérieur à la volonté. Le véritable théâtre de la morale est celui de la volonté et uniquement celui-là.

Dans la plupart des mondes antiques et médiévaux, l'individu est identifié et constitué dans et par certains de ses rôles, rôles qui le lient aux communautés dans et par lesquelles seules peuvent être atteints les biens spécifiquement humains. Le bien est donc à atteindre, ce qui implique un cheminement dans le temps. Il y a donc mouvement et ce mouvement même peut impliquer une nouvelle conception de la quête du bien.

Les récits[2] par lesquels les plus grands auteurs médiévaux décrivent ce voyage qu'est la vie sont des fictions allégoriques[3]. Ce sont bien souvent des histoires dont l'auteur est le narrateur et également le personnage principal d'un voyage introspectif, philosophique, moral, psychologique et métaphysique[4].

---

[2] Nous entendons le terme « récit » dans le sens d'une œuvre littéraire narrant des faits réels ou imaginaires (définition tirée du Centre National de Ressources Textuelles).

[3] Voir la définition dans le point suivant.

[4] Nous pensons notamment à Guillaume de Digulleville avec le *Pèlerinage de la vie humaine* (*c*. 1330) ou encore un peu plus tard à Philippe de Mézières avec le *Songe du Vieux pèlerin* (1389). Le cadre du songe autobiographique est hérité du *Roman de la Rose* et est utilisé ici pour retracer la quête du chrétien qui tend vers la félicité céleste, de façon allégorique, cette félicité prend ainsi l'apparence de la Jérusalem céleste. Le *Songe* de Mézières fait partie du même genre littéraire, cependant la politique y prend une grande part, l'ouvrage étant écrit par un des conseillers du roi, qui souhaite indiquer la bonne voie à suivre au jeune gouvernant. Sur le récit allégorique sous forme de songe et sur le *Songe du Vieux pèlerin* en particulier, voir Dora M. Bell, *Etude sur le songe du vieil pèlerin de Philippe de Mézières (1327-1405) d'après le ms. fr. B. n. F. 22542. Document historique et moral du règne de Charles VI*, Genève, 1955 ; du même auteur, *L'idéal éthique de la royauté en France au Moyen Age, d'après quelques moralistes de ce temps*, Genève, 1962, particulièrement p. 75-100 ; Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, p. 116, 164-165 ; sur les systèmes littéraires du songe et du pèlerinage, voir A. Strubel*, « Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Age*, Paris, 2002, p. 208-225, sur *le Songe de Mézières*, particulièrement p. 261-267 ; du même auteur, voir aussi, sous la direction de D. Poirion dans *Précis de littérature française du Moyen Age*, Paris,

En partie parce que les penseurs du Moyen Âge considèrent le schéma historique élémentaire de la *Bible* comme référence sûre qu'ils utilisent le système allégorique. De ce point de vue médiéval, les vertus sont les qualités qui permettent à l'homme de survivre aux maux de son voyage historique. Ainsi la vie est modelée par une image idéale du monde comme ordre intégré, où le temporel doit aspirer à l'éternel. C'est la vision de la *Jérusalem céleste* à laquelle les hommes doivent tendre. Chaque élément doit avoir sa place dans l'ordre des choses[5].

Pourtant la synthèse idéale reste précaire. Dans la pratique médiévale, l'application des vertus aux conflits et aux maux de la vie produit, dans des circonstances différentes, des perspectives très diverses sur leur hiérarchie. La patience et la pureté peuvent dans certains contextes prendre une grande importance. Par exemple, la pureté est capitale dans le monde médiéval qui sait avec quelle facilité les plaisirs terrestres peuvent faire perdre de vue la notion du souverain bien ; la patience, parce qu'elle est la vertu d'endurance face au mal, est également cruciale.

La conscience médiévale reconnaît que sa conception du souverain bien est fragile et toujours menacée, aussi, le schéma des vertus s'élargit-il au-delà de la perspective aristotélicienne.

1983, *La littérature allégorique*, p. 242-247, 268, 354-365 et sur Guillaume de Digulleville, p. 264-265 ; sur le *Pèlerinage de la vie humaine*, voir R. Tuve, *Allegorical Imagery. Some medieval books and their posterity*, Princeton, 1966, pp. 145-218.

[5] Cette vision intellectuelle d'un système total trouve son expression suprême chez saint Thomas d'Aquin et chez Dante, mais l'essentiel de la pensée médiévale ordinaire y aspire continuellement.

b. *Les Vertus : personnifications de notions morales*

Les Vertus sont d'abord pensées comme des allégories, mises en image grâce à la personnification, procédé littéraire qui consiste à personnifier une abstraction en se servant d'une figure humaine pour incarner les qualités (caractères) contenues dans cette abstraction[6]. Les arts graphiques utilisent ce procédé pour illustrer des concepts abstraits et ce, déjà dans l'Antiquité (par exemple, la personnification de la Victoire, jeune femme couronnée et ailée, qui brandit un flambeau et une palme ou une couronne). Ainsi la personnification est un système de communication de concept abstrait efficace, le discours est synthétisé par son incarnation dans une figure humaine, permettant la compréhension du

[6] L'article d'Anouk De Wolf, « Pratique de la personnification chez Guillaume de Digulleville et Philippe de Mézières », dans *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge, VIIIe-XVe siècles*, Dominique Boutet et Laurence Harf-Lancner (dir.), Paris, 1993, p. 125-147, met en avant la faiblesse des définitions existantes au sein des dictionnaires de rhétorique et de stylistique modernes (elle cite Jean Dubois et le *Dictionnaire de linguistique*, Paris, 1972, p. 369-370, où la personnification est une « figure de rhétorique » ou encore un « procédé narratif » dans l'ouvrage de A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979, p. 274). A. De Wolf insiste sur les études sur l'allégorie médiévale qui « mette[nt] souvent l'accent sur le fait que la personnification peut être considérée comme une mise en œuvre très particulière du vocabulaire (abstrait) », p. 128. Voir aussi Morton W. Bloomfield, « A Grammatical Approach to Personnification Allegory », in *Essays and Explorations. Studies in Ideas, Language and Literature*, Cambridge, 1970, p. 242-260. Armand Strubel, *La Rose, Renart et le Graal. La Littérature allégorique en France au XIIIe siècle*, Genève-Paris, 1989, p. 67-68 : « La personnification est encore le procédé le plus déroutant de l'allégorie : des noms communs et des expressions substantives sont traités comme des noms propres, sujets d'actions attribuées ordinairement aux humains. […] Il n'y a pas de définition simple de la personnification, qui résume toutes ses caractéristiques. Les formules les plus évidentes (« représentation d'une abstraction sous forme humaine ») mettent en jeu des notions ambigües (représentation, abstraction) et l'idée d'apparence humaine est trop limitative, car elle exclut les concepts incarnés dans des animaux. […] la personnification affecte le concept d'un signe conventionnel d'humanité, rassemble les cas particuliers sous la généralité du type et sert de support à un discours et une action. […] Elle fonctionne aussi bien sur le plan linguistique que sur celui de la représentation picturale. Elle suppose un contexte philosophique, se rapprochant des « formes » platoniciennes en tant qu'hypostase de substances. Elle fait intervenir des notions sémantiques (animé/inanimé) et des notions logiques (classe/individu). » « Quand on étudie la personnification comme moyen de représentation, on constate qu'elle dépasse le cadre d'une simple figure de rhétorique, et qu'elle est une expression condensée de la technique allégorique, la combinaison d'une image (l'apparence humaine, le vêtement, les attributs) et de son interprétation (le nom), le tout réduit à un pur schéma. Elle joue sur trois plans : dans le signe graphique qui en est le moyen de reconnaissance moderne (la majuscule), dans le contexte narratif, puisqu'elle n'existe que comme source d'actions, et dans une dimension picturale plus ou moins riche (description de l'aspect extérieur, énumération des emblèmes). Nous la trouvons souvent dans des structures de récits simplistes : parenté, opposition par paires (Vices et Vertus), qui lui créent un statut allégorique. Pour qu'il y ait personnification allégorique, il ne suffit pas en effet de rendre une abstraction sujet d'une action *(abstractum agens*), il faut aussi un environnement métaphorique dans lequel la notion prend son aspect concret. », A. Strubel, *La littérature allégorique*, dans *Précis de littérature …*, p. 248.

message par le plus grand nombre. En effet, par mimétisme, puisqu'il s'agit d'une figure familière qui leur parle – elle est comme eux physiquement – dès lors, son discours est perceptible par eux. Le système de la personnification est encore utilisé de nos jours (la figure de *Marianne* est l'incarnation des principes de la République).

Plusieurs types de sources littéraires utilisent l'allégorie. Le cadre chronologique de notre étude est le Moyen Age, longue période couvrant une dizaine de siècles et venant après celle de l'Antiquité romaine. C'est ainsi que l'on observe, dans la civilisation du Haut Moyen Age et dans ses textes, les traces de cette période classique[7]. L'allégorie et la personnification sont les formes de représentation des abstractions de la littérature classique grecque puis romaine.

Issu du grec *allegoria*, le terme « allégoriea » désigne un concept abstrait qui dérive du verbe *allegoreo* « dire une chose et vouloir un autre sens ». Cette forme verbale est composée des racines des mots *allos*, « autre » et *agora* « la place du marché de la ville grecque ou Cité-Etat ». L'accent est ainsi mis sur le fait que la forme verbale *allegoreo* qualifie le type particulier du discours public[8], et ayant donc une valeur universelle, pouvant certainement être didactique[9].

---

[7] Saint Augustin est nourri de culture classique et il emprunte directement à des auteurs comme Cicéron ou Quintilien, qui ont défini en leurs temps l'allégorie. Voir Armand Strubel, *« Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Age*, Paris, 2002, p. 20-23.

[8] On trouve cette définition dans plusieurs ouvrages, notamment celui de K. Haworth, *Deified Virtues, Demonic Vices, and descriptive allegory in the Prudentius'Psychomachia,* Amsterdam, 1980, p. 12. La définition générale du terme « allégorie » donnée par les dictionnaires contemporains est la suivante : « Mode d'expression consistant à représenter une idée abstraite, une notion morale par une image ou un récit où souvent (mais non obligatoirement) les éléments représentants correspondent trait pour trait aux éléments de l'idée représentée. » (*Trésor de la langue française*). La littérature allégorique médiévale est aujourd'hui un sujet d'étude remis au centre des préoccupations des chercheurs, après avoir été longtemps mise de côté en raison de la complexité des formules employées dans ce style littéraire dont « l'intérêt esthétique des œuvres [est] bien souvent médiocre », A. Strubel, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIIIe siècle*, Paris, 1989, p. 7. Sur les questions purement littéraires concernant la littérature allégorique et les formules stylistiques s'y référant, nous nous reportons aux ouvrages d'A. Strubel, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIIIe siècle*, Paris, 1989 ; *« Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Age*, Paris, 2002 ; Armand Strubel et Dominique Boutet, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, Paris, 1979 ; A. Strubel dans *Précis de littérature française du Moyen Age*, Poirion D. (dir.),Paris, 1983, *Chap. VIII, La littérature allégorique*, p. 237-271 ; Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, p.156-166.

[9] La définition du terme « allégorie » au sens théologique est : « système théologique consistant à renouveler l'interprétation de l'Ancien Testament par la découverte, sous le sens littéral, d'un sens caché, 'à la lumière des faits et des enseignements du Christ' et inversement, à exprimer 'la révélation évangélique dans des termes empruntés aux Ecritures anciennes' nouvellement interprétées » (d'après Bouyer, 1963, dans *Trésor de la langue française*).

Les sources originales de la chrétienté : les *Écritures*

La rhétorique de la morale chrétienne vertueuse est élaborée dès les Pères de l'Église. Le chrétien doit en effet s'armer lui-même, spirituellement, pour faire face aux forces du mal[10]. Saint Paul déjà prône de revêtir l'armure de la Sagesse pour pouvoir affronter les dangers qui se cachent dans les moindres aspects de cette vie terrestre[11]. Il donne une description de la tenue quasi-militaire que le chrétien se doit d'avoir contre son ennemi, tel le soldat partant en guerre : « Nous, au contraire, nous qui sommes le jour, soyons sobre ; revêtons la cuirasse de la foi et de la charité, avec le casque de l'espérance du salut »[12].

Ainsi le *Nouveau Testament* répète les avertissements et des promesses : la vie du chrétien est un perpétuel conflit pour gagner la paix. Ce thème va connaître avec la littérature une large expansion : l'âme de l'homme comme un champ de bataille entre les Vertus et les Vices ; l'homme assiégé par le Monde, la Chair et le Diable ; ou encore le débat angoissant entre le Corps et l'âme sur le lit de mort. Le voyage en songe ou la quête participent en littérature médiévale de cet élargissement du thème des Vertus, qui envisageait jusqu'alors la vie comme une lutte perpétuelle pour gagner le salut[13].

Les exégèses

L'interprétation non littérale de la *Bible*, notamment avec saint Augustin – contemporain de Prudence – est considérée comme nécessaire. Plusieurs niveaux de lecture

[10] Saint Paul, *Premier épître aux Ephésiens,* VI, 2 et suiv.

[11] *Ibidem,* VI, 10-11 et VI, 13-17*,* « En définitive, rendez-vous puissants dans le Seigneur et dans la vigueur de sa force. Revêtez l'armure de Dieu, pour pouvoir résister aux manœuvres du Diable. [Puis un peu plus loin : ...] C'est pour cela qu'il nous faut endosser l'armure de Dieu, afin qu'au jour mauvais vous puissiez résister et, après avoir tout mis en œuvre, rester fermes. Tenez-vous donc debout, avec la Vérité pour ceinture, la Justice pour cuirasse, et pour chaussures le Zèle à propager l'Évangile de la paix ; ayez toujours en main le bouclier de la Foi, grâce auquel vous pourrez éteindre tous les traits enflammés du Mauvais ; enfin recevez le casque du Salut et le glaive de l'Esprit, c'est-à-dire la Parole de Dieu. »

[12] Saint Paul, *Premier épître aux Thessaloniciens* (V, 8-9).

[13] Le schéma du voyage, avec celui de la bataille sont les deux « marques » les plus évidentes de la littérature allégorique médiévale dont les composantes sont « la métaphore dominante, les personnifications, le style énumératif », voir A. Strubel, *La littérature allégorique*, dans *Précis de littérature française du Moyen Age*, Daniel Poirion (dir.), Paris, 1983, p. 240.

sont à atteindre : littéral, figuré, spirituel et typique. Il faut y reconnaître tous les signes et les symboles pour parvenir à « l'Origine divine »[14]. Saint Augustin préconise la méthode de l'allégorie[15]. Il laisse en effet une empreinte considérable durant tout le Moyen Age dans la réflexion théologique et exégétique. Père de l'Eglise, c'est l'un des premiers auteurs chrétiens latins, et il participe activement à la constitution de matériels d'enseignements théologiques à l'attention du clergé et des catéchumènes. Sa conception de l'univers envisagé comme « symbole et que tout y reflète Dieu »[16] et le principe de l'exégèse – dont il instaure le fondement – vont marquer notablement les réflexions théologiques jusqu'au XIIIe siècle.

L'exégèse connaît un grand développement avec saint Grégoire dans sa *Moralia in Job*. Pendant le Moyen Age, les travaux d'interprétation de l'histoire, de l'allégorie, de la tropologie et de l'analogie des *Écritures,* issus des pensées des Pères de l'Église, circulent et font autorité.

c. Le métarécit

Notre recherche sur "les gouvernants et les Vertus" se propose de décrypter un métarécit. Nous entendons ici ce terme comme un discours de légitimation des règles et des institutions qui régissent le lien social. Ainsi la justice, la vérité, les récits de l'Antiquité ou des Lumières sur les fins éthico-politiques ou ceux plus contemporains sur le savoir et le progrès constituent des métarécits[17]. Le discours sur la vertu et le gouvernant est de même nature.

Le métarécit organise une version de l'histoire dont les proportions de vérité et d'erreur sont variables ; cette version donne du sens à l'existence de l'individu de façon à

[14] Selon l'expression d'A. Strubel dans *La littérature allégorique*, *op. cit.*, p. 239.

[15] « Quid enim quodd dicitur *Testamentum Vetus*, nisi occultatio *Novi* ? Et quid aliud quod dicitur *Novum* nisi *Veteri* revelatio ? », dans *De Civitate Dei*, XVI, col. 26.

[16] A. Strubel, *op. cit.*, p. 239.

[17] Eléments de définition du métarécit : « récit sur la réalité destiné à justifier l'évolution passée et actuelle » (*Encyclopaedia Universalis*). Nous entendons, en utilisant ce terme, une agrégation de discours reliant des faits qui pourraient peut-être être de même nature et qui permettent d'organiser la vie sociale en fonction de la lecture que l'on donne de ces discours. Le métarécit contribue à la création de valeurs et à l'orientation de toute une société. Le préfixe « méta » renvoie à la notion de « récit au second degré » (sens original grec : « passage au second degré », *méta* exprimant la succession, le changement, la participation). En narratologie, la définition du terme est toujours en discussion, « le métarécit est un récit indépendant enchâssé dans un autre récit, qui serait le premier niveau de narration, le métarécit est alors le second niveau de narration ». Voir Jiri Sramek, « Pour une définition du métarécit », dans *Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis*, L 11, 1990 (*Etudes Romanes de Brno* XX).

orienter ses pensées et ses actions. La vision qu'un individu a de l'histoire lui dicte son rapport à son passé et, à partir de là, sa compréhension du présent ainsi que du futur.

Ainsi les Vertus apparaissent, au Moyen Age, être un axe interprétatif et légitimant du pouvoir des gouvernants. La place qu'elles occupent dans la littérature médiévale et l'iconographie profane et religieuse fonde ce métarécit qui organise toute une conception du pouvoir, rendue lisible par l'histoire de l'art.

L'histoire de l'art médiéval, particulièrement du IXe au XVIe siècle, concentré sur l'iconographie des Vertus, dessine une société structurée par un système complexe de valeurs qui va évoluer, se transformer et donner naissance à notre société moderne.

2. Prudence et la première typologie des Vertus : des guerrières en action contre les Vices

a. Le poème, ses origines et son auteur

Poème latin, la *Psychomachie* de Prudence (348-*c*. 410) – contemporain d'Augustin – est rapidement diffusé, preuve de l'intérêt qu'il a pu susciter dès sa création[18]. Copiés au sein d'un vaste espace géographique (nord et centre-ouest de la France, Belgique, Angleterre, Allemagne, Suisse, Espagne, Italie), les exemplaires qui nous sont parvenus présentent de fortes similitudes dans leur conception formelle et dans leurs illustrations.

La problématique du salut de l'âme est au cœur des interrogations des Pères de l'Eglise. C'est notamment l'une des questions majeures de saint Augustin[19], ce qui la situe au centre des interrogations théologiques de cette époque où la doctrine chrétienne est en pleine construction.

L'influence de poèmes classiques tels que le *De spectaculis* de Tertullien[20] ou encore l'*Enéide* de Virgile se ressent. La psychomachie est la bataille qui se déroule dans l'âme, la « *psyché* ». Les auteurs antiques, de tradition païenne, étaient familiers de ce thème de la bataille. Avant lui déjà, Sénèque ou Claudien avaient utilisé l'image du conflit pour décrire la vie morale[21], mais Tertullien visualise le premier la conception basique de la vie en conflit interne, symbolisé par les Vertus qui combattent les Vices dans une arène[22].

La métaphore de la bataille est parlante : les vaincus ont offert leur vie pour une cause, il n'y a pas de retour en arrière possible. Les contemporains du poème comprennent ce type d'image littéraire, qui les renvoie à une réalité concrète de leur vie quotidienne, la guerre.

---

[18] Nous utilisons la traduction de Maurice Lavarenne et Jean-Louis Charlet, *Prudence. Vol. 3. Psychomachie ; Contre Symmaque*, Paris, 1992.

[19] Dans la *Cité de Dieu* ou encore le *Traité de la Foi, de l'Espérance et de la Charité* dans ses *Traités de Morale* in *Œuvres complètes de saint Augustin*, dir. M. Rauxl, Bar-le-Duc, 1969, tome XII, p. 1-43, dans lequel il définit précisément ce que doivent être la Foi, l'Espérance et la Charité.

[20] Sur le poème en lui-même et son influence durant la période médiévale, voir A. Strubel*, « Grant senefiance a »…*, p. 112-113 ; du même auteur, dans *Précis de littérature française du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 240-241, 244 ; P. Zumthor*, Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, p. 155-156.

[21] En revanche, pour Aristote, l'homme vraiment bon n'est pas tenté : l'absence de lutte morale est d'autant plus un symbole de sa vertu.

[22] Tertullien, *De spectaculis*, XXIX (*c*. 155-120).

Cette narration allégorique permet l'usage de personnifications pour figurer les concepts abstraits du bien et du mal. La combinaison de cet usage et de la métaphore de la bataille connaît le succès rapidement et une grande postérité. La personnification est le moyen usuel de la tradition littéraire classique épique pour figurer ces abstractions. Prudence est un produit de la fin de l'époque classique et use donc naturellement de ce procédé[23]. La mise en image du texte est d'autant plus simple que les personnages sont donnés et les actions décrites dans les moindres détails dans le texte. Les illustrateurs n'ont plus qu'à suivre les indications textuelles et choisir sous quel format envisager les illustrations.

Prudence décrit la lutte permanente qui se déroule dans l'âme de tout chrétien, entre les Vertus, données par Jésus-Christ sur la Croix en rémission de la faute originelle et les Vices, la tendance pécheresse de l'homme. Le poème est d'une violence intense, l'auteur ayant pris soin de narrer avec précision chaque action. C'est d'ailleurs par ces détails particuliers propres à chaque combat qu'il évite de tomber dans une morne répétition ou dans une simple énumération de combats en corps à corps.

Les Vertus sont des guerrières en armes, qui se battent en duel contre la troupe des Vices. Des femmes incarnent également les Vices mais sans l'organisation et la discipline des Vertus, héritières de la tradition militaire romaine. Les Vices, avec leur désordre, dans les tenues comme dans leurs actions, rappellent à l'esprit une « invasion barbare ».

Les Vertus sont identifiées individuellement et correspondent à différents principes moraux. Il en va de même pour les Vices. Les deux sont accompagnés de sœurs, filles ou suivantes, concordant à d'autres qualités ou défauts, sous-parties dépendantes de la Vertu principale ou du Vice principal.

Fidèle à la tradition classique, et aussi par impératif d'orthographe[24], Prudence personnifie les forces opposées dans l'âme par des figures féminines. Il donne aux Vices les caractéristiques des péchés mortels, auxquels on ne peut échapper. Il implique les deux parties dans une agitation disparate et les fait ressembler à des guerriers dont c'est le métier

[23] Pour les scènes de combat, on retrouve des réelles similitudes avec l'*Enéide* de Virgile.

[24] L'étymologie de « vertu » vient du latin *vir* (homme ; virilité) avec le suffixe *-us*. Mais les noms des Vertus sont au féminin dans la plupart des langues vivantes et mortes de l'Europe. Les vertus théologales par exemple : en latin : *Fides, Spes* et *Charitas* ; en italien, *Fede, Speranza* et *Carità* ; en espagnol : *Fe, Esperanza* et *Charidad* ; en anglais : *Faith, Hope* et *Charity.* L'Allemagne cependant a donné un genre masculin à la Foi (*der Glaude*), le féminin à l'Espérance (*die Hoffnung*) et le neutre à la Charité (*das Almosen*).

de tuer son ennemi, de le massacrer. Il reprend la figure classique des guerrières mesurant leurs esprits les uns contre les autres dans des violentes disputes[25].

Ainsi cette forme établie lui sert comme moyen pour donner à ses contemporains une illustration claire des conflits invisibles de l'âme, que chaque vrai chrétien se doit de mener pour pouvoir en sortir vainqueur et gagner le salut.

L'épopée, car il s'agit bien d'un combat épique, dont les héros sont des héroïnes, les Vertus du vrai chrétien, est construite de façon claire, avec sept scènes de batailles qui organisent l'action et la narration. Le danger apparent de ce type d'approche qu'est la monotonie des épisodes est évitée grâce à la variante des supplices infligés aux Vices. Prudence oppose dix Vertus principales à sept Vices majeurs.

Les Vertus sont, dans l'ordre d'apparition *:* Fides / Pudicitia / Patientia / Mens Humilis / Spes / Sobriestas / Operatio / Pax / Concordia. Les Vices : Veterum Culturum Deorum / Libido / Ira / Superbia / Luxuria / Avaritia / Discordia[26].

---

[25] La *disputatio* est un exercice de scolastique médiévale, tiré de la philosophie antique, prônant le dialogue pour exposer les opinions opposées. Voir plus précisément sur le sujet l'article de Béatrice Périgot notamment, « Antécédences : De la *disputatio* médiévale au débat humaniste », dans *Memini,* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 15 mars 2011, consulté le 15 juin 2016. http://memini.revues.org/74. Elle y présente l'histoire de ce principe dialectique avant de se centrer sur la période humaniste. « La dispute est une méthode intellectuelle de recherche, surtout centrée sur la théologie à ses débuts, mais qui va peu à peu traiter de tous les domaines du savoir. Cette méthode existe déjà aux XIe et XIIe siècles dans les débats théologiques entre moines et dans les écoles monastiques. Au XIIe siècle, le vocabulaire de la dispute est déjà en place, et aussi, déjà, son statut de méthode dans la recherche de la vérité. Mais c'est comme exercice oral généralisé d'enseignement qu'elle se répand au XIIIe siècle, en même temps que naît l'Université. L'Université connaît deux méthodes d'enseignement : le commentaire et la dispute. La dispute semble naître du commentaire en s'en détachant. Quand, à l'époque, on tombe sur deux textes qui présentent une contradiction, on tente de résoudre cette *questio* par une réponse dialectique. » (article *op. cit.*, paragraphe 5) […] Paragraphe 7 – « La dispute implique l'usage de la dialectique, c'est-à-dire l'usage d'un raisonnement codifié par Aristote d'abord, puis par Boèce et par les traités de logique qui vont se succéder durant le moyen âge. […] Le raisonnement logique qu'on appellera scolastique fait appel à deux types d'arguments : les *rationes*, les raisons, arguments dialectiques que l'on va s'employer au fil des traités de logique à rendre de plus en plus techniques, et les *auctoritates*, les autorités, c'est-à-dire les citations d'auteurs anciens ou de Pères de l'Eglise ou d'auteurs du premier moyen âge comme Boèce. La vérité des propos de ces autorités va de soi et leurs « sentences » sont utilisées comme des axiomes. (…) » Paragraphe 9 – « Dire que le raisonnement de la dispute est dialectique ou logique, c'est dire qu'il n'est pas rhétorique : une dispute ne comporte pas d'éléments de persuasion, pas d'éléments censés introduire du pathos ; il s'agit, autant que faire se peut, d'un raisonnement brut. Aucune phrase ne cherche un contact avec le lecteur. (…) Même implicitement, une dispute suppose un *respondens*, un *opponens*, une *determinatio* magistrale et une réponse aux objections ; mais elle suppose aussi un public. Dans certains textes ultérieurs, le public devient une sorte de juge, qui parfois se confond avec le maître. (…)». Voir aussi l'article de Gilbert François, « *Declamatio* et *disputatio* », dans *L'Antiquité classique*, Tome 32, fasc. 2, 1963, pp. 513-540, particulièrement p. 517 et suiv., sur l'origine antique du procédé.

[26] Ce sont donc Foi, Pudeur (Chasteté ou Pureté), Patience, Humilité, Espérance, Sobriété (Tempérance), Charité

Après le triomphe effectif des Vertus, elles érigent un temple où elles placent Sapientia sur un trône.

b. Les manuscrits médiévaux du poème

Environ trois cent fragments du poème nous sont parvenus. Les exemplaires les plus anciens (de la fin du IXe siècle à la fin du XIIIe siècle), semblent reprendre un archétype déjà établi, un programme iconographique installé, avec néanmoins deux styles bien distincts. Dans le premier cas, le combat est représenté fidèlement au texte, riche en détails, étape par étape, jusqu'à la mise à mort de chaque Vice. Dans le second, les artistes ont sélectionné quelques passages-clés du poème en les intégrant dans différentes saynètes, qui sont alors des interprétations particulières de ces séquences poétiques.

Malgré ces deux typologiques spécifiques, les scènes ont globalement un agencement général des personnages identique, les actions illustrées sont les mêmes d'un exemplaire à l'autre, d'un groupe à l'autre, et les protagonistes utilisent presque tout le temps des armes similaires.

Deux études majeures ont déjà été consacrées à l'iconographie du poème de Prudence. La première et celle qui fait autorité depuis, date du début du XXe siècle et a été menée par l'historien d'art allemand Richard Stettiner, *Die illustrierten Prudentius handschriftrierten*[27], rassemble les seize fragments de manuscrits illustrés les plus complets. Ce sont d'ailleurs les plus anciens[28]. Il s'agit du premier travail de reconstitution de la parenté des deux courants de représentations des manuscrits de la *Psychomachie* durant la période médiévale. R. Stettiner a été le premier à traiter ces manuscrits de façon compréhensive en démontrant que les représentations étaient codifiées dès avant le IXe siècle. Sa recherche a été reprise et modifiée au besoin par Helen Woodruff en 1929 dans « The illustrated manuscripts of Prudentius »[29].

(Œuvres de Miséricorde), Paix et Concorde et leurs antagonistes : Idolâtrie, Débauche, Colère, Orgueil, Luxure, Avarice et Discorde. Nous reprenons systématiquement les intitulés originaux des occurrences présentées qui, la plupart du temps, sont en latin (au moins jusqu'au XIVe siècle).

[27] Berlin, 1905.

[28] L'exemplaire le plus ancien du poème à nous être parvenu remonte au VIe siècle mais il ne contient pas d'illustration (Paris, BNF, ms. Lat. 8084).

[29] Dans *Art Studies,* p. 3 et suiv.

La seconde grande étude des illustrations du poème de Prudence est l'ouvrage d'Adolphe Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*[30], qui reprend lui-aussi les propositions de R. Stettiner. Les différentes études s'intéressant de près ou de loin au thème de l'iconographie des Vertus se réfèrent toujours à R. Stettiner[31]. A. Katzenellenbogen envisage la *Psychomachie* comme un développement imagé de l'œuvre de saint Paul, *Ephésiens* (VI, II et suiv.) et du *De spectaculis* de Tertullien.

Le travail effectué en France par Emile Mâle s'est concentré sur la recherche des sources littéraires de ce thème avant sa mise en place par la *Psychomachie* de Prudence (les combats individuels des couples de contraires ressemblent en certains points à l'*Enéïde* de Virgile[32]). Son apport sur le sujet est cependant moindre que ceux des auteurs cités précédemment.

M.W. Bloomflied, qui se penche aussi sur les origines de cette iconographie dans son étude sur les péchés capitaux, cite également le *Corpus Hermeticum,* les *Homélies in Jesu Nave* par Origène et le *Tractatus ad Eulogium de vitiis quae opposita suit virtutibus* attribué à Nilus.

L'ouvrage de R. Stettiner et le travail complémentaire de H. Woodruff montrent que les représentations de la *Psychomachie* sont déjà codifiées au début du IXe siècle. Un prototype de ces illustrations a certainement existé peu après l'écriture du poème, avant d'être perdu, mais des caractéristiques particulières subsistent dans les représentations postérieures. Les trois cents fragments environ de manuscrits a nous être parvenus[33] sont la preuve de leur popularité durant tout le Moyen Age, pourtant l'origine du poème reste mystérieuse.

Les œuvres de Tertullien ou de saint Paul n'offrent pas de parallèles exactes avec la *Psychomachie*. Seule l'*Enéide* présente de réelles similitudes lors des scènes de combat. Mais saint Paul – qui n'est pas le créateur de l'image du guerrier – en a fait un influent modèle

[30] Toronto, 1989 (1ère éd. 1939), p. 5.

[31] Les dernières études complètes sur le thème des Vertus sont celle de Joanne S. Norman, *Metamorphoses of an allegory, the iconography of the Psychomachia in Medieval art,* New York, 1988 et celle de Jennifer O'Reilly, *Studies in the iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York et Londres, 1988.

[32] Dans *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration,* Paris, 1910 (1ère éd. 1899).

[33] Les manuscrits subsistant avec le cycle iconographique datent du IXe siècle au XIIIe siècle et ont été exécutés sur l'ensemble du territoire de l'Europe occidentale : France, Belgique, Suisse, Italie, Espagne, Angleterre et Allemagne.

chrétien. En effet, Prudence, lorsqu'il fait référence à l'armure de Dieu, reprend Paul : « En définitive, rendez vous puissants dans le Seigneur et dans la vigueur de sa force. Revêtez l'armure de Dieu, pour pouvoir résister aux manœuvres du Diable » (*Ephésiens,* VI, 11) ou encore, dans la *Première épître aux Thessaloniciens*, V, 8 : « Nous, au contraire, nous qui sommes du jour, soyons sobre ; revêtons la cuirasse de la foi et de la charité, avec le casque de l'espérance du salut ». Ainsi, constamment, Paul prévient le chrétien qu'il doit s'armer lui-même spirituellement contre son adversaire, le Diable, avec l'armure de la lumière, l'armure de la droiture, l'armure de Dieu. Dans le poème de Prudence, Pudicitia et Patientia apparaissent en armure. C'est aussi Paul qui définit le premier les trois vertus théologales que sont Fides, Caritas et Spes.

Les premières illustrations de la *Psychomachie* ont dû être exécutées au Ve siècle, peu après l'écriture du poème par Prudence[34], et devaient être l'adaptation d'un modèle classique pour un sujet chrétien. On suppose que les représentations parvenues jusqu'à nous (VIIIe- IXe siècles) ne sont pas trop éloignées de l'original qui constitue l'archétype[35]. Dans plusieurs manuscrits, les Vices apparaissent tels les Furies, avec les cheveux en désordre et des haillons ressemblant à des flammes en guise de jupes. Et les Vertus, comme les anges, rappellent les images classiques des Victoires et des figures d'orant[36]. D'ailleurs, jouant de l'ambiguïté due à sa représentation traditionnelle impie, Amor, la suivante de Luxuria est une petite figure ailée, nue, avec arc et flèches[37] ; Luxuria tombe de son char comme Phaéton. D'autres éléments divers rappellent les œuvres de la fin de l'Antiquité, comme les sarcophages et les colonnes de Marc Aurèle et de Trajan. La guerre y est représentée dans toutes ses phases et aspects subsidiaires, une revue générale en fait, que l'on retrouve chez Prudence : ce sont les chars,

[34] La vie de Prudence est connue par quelques fragments : né en 348, sûrement à Saragosse (sud de l'Espagne), mort *c*. 410. Dans une préface d'une édition de ses poèmes, il écrit qu'il a reçu l'éducation littéraire et rhétorique habituelle. Il devient avocat, puis administrateur. Prudence vit à une époque où l'influence hellénistique est toujours bien présente, ses traditions, encore vivantes, et ses images font partie de l'héritage commun.

[35] Comme dans Leyde, BU, Cod. Vossiani Lat. Oct. 15, du début du XIe siècle, les folios 37 à 43 : Avaritia apparaît comme une figure de la Terre boudant sa jeunesse ; le Jourdain dans lequel Pudicitia lave son épée est indiqué comme une divinité fluviale (CATALOGUE p. 6-8).

[36] Il s'agit des manuscrits rassemblés par R. Stettiner sous l'appellation Groupe I. Ce sont les manuscrits de Paris, BNF, ms. Lat. 8318 (P^1), de Leyde, BU, Cod. Voss. Lat. Oct. 15 (Le^1), de Cambridge, Corpus Christi College, ms. 23 (C), de Londres, BL, ms. Add. 24199 (Lo^1) et ms. Cotton Cleopatra C. VIII (Lo^2) et de Munich, Bibliothèque royale, folio isolé (M). Voir CATALOGUE p. 12-14.

[37] Exemple sur le f° 40v de Le^1 (CATALOGUE p. 7).

les armures, les armes, les torches, les équipements des chevaux, le combat à mort, ou encore le retour des Vertus au camp, marchant tels les légionnaires romains mais aussi la distribution de largesse par Operatio*,* à la manière d'un empereur triomphant. Il existe sûrement des descriptions illustrées de ces reliefs, dès l'Antiquité, qui ont pu servir dans l'atelier de l'artiste comme un livre de modèles pour les images de bataille. Les formes traditionnelles donnent le contenu, mais les pensées sont d'origines différentes.

Prudence utilise la technique habituelle de l'exégèse dans sa brève préface (*Praefatio*) qui introduit sa longue métaphore de la lutte morale de la *Psychomachie*. Des passages de la *Genèse* (XVIII et XX), sur la libération de Lot, d'Abraham et Melchisédech, la visite des trois anges à Sarah, sont directement employés avec un but didactique. Ainsi l'âme du Chrétien, encerclée par le péché, doit être libérée avec l'aide de la grâce divine, pour être digne de la venue du Christ. En plus de cette basique narration de portraits du triomphe de la vertu chrétienne sur les vices, le *Praefatio* est riche en allusions supplémentaires. Nombre des motifs autres que ceux des combats entre les Vertus et les Vices de Prudence apparaissent plus visiblement dans des traitements littéraires et figurés plus tardifs. Cette idée dominante, durant toute la tradition médiévale des Vertus et des Vices, que la victoire de l'Homme sur les Vices ne peut avoir lieu qu'à travers les Vertus, libérées par la Crucifixion expiatoire, est déjà apparente chez Prudence. Comme saint Pierre, Prudence se sert de la libération de Lot de sa captivité pour montrer que « le Seigneur sait comment délivrer le croyant des tentations.»[38]. Prudence reprend l'image du sacrifice d'Abraham comme le premier patriarche à avoir montré le chemin de la Foi. Ce sacrifice est également pensé, depuis la tradition d'Alexandrie sur l'interprétation de l'*Ancien Testament*, comme une préfiguration du *Nouveau Testament*, comme un symbole du sacrifice de son Fils unique par Dieu le Père. Dans le *Praefatio*, l'allégorie d'Abraham se termine sur une référence à la conception tardive de Sarah, non seulement comme une figure analogique de l'éternelle fécondité d'une âme pure et sauvée, mais aussi comme une référence allégorique au Christ lui-même, Sarah étant alors la Bénie Vierge Marie et Isaac Jésus. A travers cette allusion, Prudence peut dessiner le rôle de la Vierge comme le grand genre de l'Église, pour évoquer la traditionnelle image de l'Église comme l'Épouse du Christ. La dernière image du *Praefatio* présente l'union de l'âme et de l'Épouse céleste. Aidée par la grâce divine avec les Vertus et le pouvoir de la Croix, l'âme chrétienne a

[38] *In* II *Pierre*, II, 2, 9.

pu se libérer de l'esclavage de son corps, s'améliorer en combattant les Vices ; elle s'est purifiée avec l'eucharistie.

La scène d'ouverture de la *Psychomachie* est le combat entre Fides et Veterum Cultura Deorum et la scène de fin se déroule entre Fides et Discordia. Ce sont les deux pires menaces de la foi chrétienne, qui vont bien sûr être vaincues. Superbia et Humilitas, spécialement désignées comme sources du mal et du bien dans toutes les autres traditions populaires médiévales, occupent aussi une place centrale dans la campagne. Les deux Vices qui les précèdent, Libido et Ira, sont incarnés par les passions sauvages ; les deux Vices qui les suivent, Luxuria et Avaritia, apparaissent comme de trompeuses attractions qui s'approchent de toutes les Vertus. La principale défense de Prudence contre l'hérésie prend la forme d'une exposition poétique de la vraie foi. Il parsème sa description basique de la lutte du chrétien de passages d'homélies sur la Rédemption, sur la nature de l'Incarnation et de la Trinité, et de petits à-côtés sur le Baptême, sur l'Eucharistie et sur la Repentance et dans la dernière grande image embrasse l'après-vie, l'Église et la spiritualité.

Les Vertus ont à exercer tous les efforts possibles pour obtenir la victoire. Fides, impatiente de s'engager dans la lutte mais armée seulement d'un cœur solide, entre sur le champ de bataille, s'approche de Veterum Cultura Deorum et la piétine (v. 21 et suiv.). Elle récompense ensuite la foule des martyrs rassemblés, pour qui elle est une reine, avec la couronne du conquérant[39].

Brandissant une torche, Libido entre dans l'action où Pudicitia, éclatante dans son armure, l'abat en lançant une pierre. Elle perce ensuite la gorge du Vice avec une épée comme Judith l'a fait à Holopherne (v. 40 et suiv.). Puis elle lave son épée dans les eaux du Jourdain et la consacre à l'autel de la divine inspiration dans une église catholique[40].

Dans les épisodes suivants, les Vices périssent en fonction de leur vraie nature ou à cause de leur forfait. N'en pouvant plus de colère parce que ses armes et assauts n'ont fait que glisser sur l'armure et le heaume de Patientia, aux côtés de laquelle Job se tient pieusement, Ira se suicide[41] (v. 178 et suiv.). Escortant Job, maintenant revenu de ses longues

[39] Exemples sur les manuscrits P^2, f° 56v-57, f° 57v et B^2, f° 115v (CATALOGUE p. 16-17).
[40] Exemple sur Le^1, f° 38 (CATALOGUE p. 6-7).
[41] Exemples avec le B^2, f° 120 et le P^2, f° 59 (CATALOGUE p. 16-17).

tribulations, Patientia passe au travers du cœur de la bataille, sans mal.

Superbia est une figure très imposante, impassible, galopant sur un fier destrier, sa chevelure abondante et ses draperies flottent dans le vent. Hautainement, elle menace Humiliitas et Spes et méprise leurs tentatives pour gagner le terrain disputé, c'est-à-dire l'Homme, dont elle et ses compagnes avaient hérité à sa naissance jusqu'à la chute d'Adam. Mais Superbia tombe par inadvertance la tête la première dans une fosse, pourtant creusée par l'une de ses troupes, Fraus (Tromperie), et elle est écrasée sous son cheval. Spes tend une épée à Humilitas, l'épée de la vengeance, avec laquelle elle décapite Superbia.

L'épique est alors à son apogée : allant sur un char orné, Luxuria s'approche, et, avec des fleurs et des senteurs narcotiques elle sape le courage de ses ennemis. C'est l'épreuve la plus féroce de la bataille : les Vertus sont séduites par leur adversaire. Arrivant vers Luxuria mues par le désir, les Vertus ont perdu leur force et laissent leurs armes à terre. Leur total abandon est surpris par une cinglante réprimande de la solide Sobrietas. Elle oppose la honteuse débauche de la fête de Luxuria avec le banquet de l'Eucharistie préfiguré par l'eau et la manne ; elle leur rappelle leurs nobles ancêtres, et profitant de leur attention, elle fait l'éloge d'exemples bibliques : David, qui ne s'est jamais reposé pendant la guerre, Samuel qui n'a jamais été blessé, Jonathan qui s'est repenti après avoir péché. Sobrietas confirme son argument avec l'action. Elle secoue son étendard à la Croix sous les naseaux des chevaux du char qui paniquent et font un écart, précipitant ainsi Luxuria sous les roues. Sobrietas l'achève en la frappant avec une pierre, elle avale alors sa langue et ses dents et s'étouffe ainsi avec les instruments de sa gloutonnerie (v. 310 et suiv.). C'est une fin particulièrement pénible, très détaillée et les suivantes de Luxuria – Iocus, Petulantia, Amor, Pompa, Venustatis, Discordia, Voluptas, s'éparpillent rapidement. La victoire initiale du mal s'est transformée en une soudaine défaite, qui tourne une fois encore en une illusoire victoire dans l'épisode suivant.

Avaritia arrive sur le champ de bataille pour ramasser avec gourmandise les trésors abandonnés par Luxuria et sa suite ; puis, elle instaure des règles de terreur sur l'humanité, avec ses filles, Cura, Famis, Metus, Anxietas, Periuria, Pallor, Corruptela, Dolus, Commenta, Insomnia, Sordes. Crimina rode alentour telle une bête affamée, Civilis Discordia et Amor insatiatus Habendi pillent impitoyablement, s'arrachant le butin même entre elles. Les prêtres de Dieu sont protégés seulement par Operatio. Avaritia, par une simulation astucieuse, se

présente comme Economia et trompe le peuple. Alors Operatio, qui se hâte d'aider les siens, l'écrase, jusqu'à la vider de son sang. Elle distribue ensuite les trésors aux pauvres (v. 454 et suiv.). Prudence autorise seulement Luxuria et Avaritia à triompher pour un court moment, parce que ce sont précisément les deux vices auxquels l'homme résiste le moins.

La défaite d'Avaritia règle le destin de l'armée des Vices. Operatio ordonne l'arrêt du combat. Lorsque Pax arrive, les oppresseurs et séducteurs Metus, Labor, Vis, Scelus et Fraus, fuient (v. 604 et suiv.). Les Vices sont en déroute et avec bienveillance, Pax bannie la guerre et les Vertus se désarment et retournent vers leur camp sous les ordres de Concordia. Mais leurs ennuis ne sont pas encore terminés : Discordia est sournoisement entré dans le camp des Vertus, déguisée en amie. Elle attaque Concordia et avoue que son autre nom est Heresis. Elle est instantanément tuée par Fides, qui lui perce d'abord la langue, puis elle est déchirée membre par membre par les Vertus (v. 644 et suiv.).

Concordia et Fides se placent elles-mêmes sur une estrade dans le camp et font l'éloge des mérites de la vigilance, de la paix et de l'harmonie, avant d'ordonner la construction d'un très beau temple. C'est Sapientia qui est finalement placée sur le trône, supérieure à toutes les autres catégories de vie humaine, elle porte comme symbole de son intemporalité son sceptre, toujours fleuri de roses et de lilas (v. 726 et suiv.). La fureur de la bataille a cédé sa place à un état de paix et de perfection, montrant comment toute activité temporelle n'est justifiée que si elle possède une signification plus élevée.

c. Catégorisation des manuscrits illustrés

Il y a des liens narratifs forts entre les combats individuels, particulièrement entre ceux de Luxuria et Avaritia et de leurs adversaires. La variété est aussi permise par l'introduction de personnages secondaires et de changements de rythme dans l'action dramatique, de la claire confrontation entre Pudicitia et Libido, Patientia et Ira, à la scène vivante de la chute de cheval de Superbia et de celle de Luxuria se languissant sur son char. Il y a ainsi une anti-apogée pour le camp des Vertus et un changement total dans les images de la dernière scène. La guerre est rendue « vivante » par de nombreux détails physiques horribles et elle est ponctuée par des discussions rhétoriques entre les jeunes guerrières, souvent illustrées par des exemples de la *Bible*. Le poème de Prudence est ainsi très dynamique, avec les

nombreuses descriptions spectaculaires des combats eux-mêmes, qui permettent au lecteur d'imaginer l'action avec précisions et détails. De plus, il est certain que le poème a rapidement été illustré, devenant l'une des œuvres didactiques les plus populaires du IXe siècle au XIIIe siècle et par la suite les artistes reprendront une série de ces images ou même la totalité en les copiant, puis en les réinterprétant.

De nos jours, à part les nombreux fragments (environ trois cents couvrant les dix siècles de la période médiévale, originaires de tout l'Occident chrétien), seize manuscrits illustrés ont survécu et viennent de *scriptorii,* toujours éloignés les uns des autres par de grandes distances. Le plus ancien est du IXe siècle et le plus récent de 1298. L'archétype de ces manuscrits n'existe plus. Le manuscrit conservé à Paris, à la Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 8318, de la fin du Xe siècle, provenant de la région de Touraine, semble avoir gardé la forme originale, tout comme celui de Leyde, à la bibliothèque universitaire, sous la cote ms. Voss. Lat. Oct. 15, qui date de la première moitié du XIe siècle et vient d'Angoulême ou de Limoges (cf. CATALOGUE p. 6-8 et 12-13).

Les premiers peintres ont trouvé de solides bases à leur travail dans le texte épique même, qui donne clairement et avec détails l'impression de suivre le cours du combat symbolique, ainsi que l'apparence et la conduite des participants. Mais certains moments de la bataille, des scènes de querelles notamment, ont inspiré aux artistes une traduction dans leur propre langage plutôt que l'illustration à intervalle régulier, de façon mécanique, une image par page par exemple[42]. Ils croisent occasionnellement les images entre elles tout en ignorant complètement de longues parties du poème. Il leur a sans doute paru plus important de créer une série d'images en rapport avec l'intensité du drame.

Comme dans le texte, les Vertus sont présentées pour la plus grande partie sans arme et dans la robe classique que portent les femmes. Comme l'auteur, les illustrateurs ne font pas de distinction physique fondamentale entre elles, les élevant au-dessus de la sphère terrestre à l'aide d'attributs symboliques.

Au contraire des Vertus, les Vices présentent tous les charmes évoqués par le poème : Luxuria par exemple arbore toutes les fascinations d'une femme séduisante.

[42] Ce sera le parti de l'illustrateur de Be (Berne, Stadtbibliothek, ms. 264) qui dispose une image centrale et parfois y ajoute une deuxième, en complément de la première.

Vices et Vertus sont caractérisés par leurs actions et leur conduite. Superbia, par exemple, a un courage impétueux qui la fait revenir à la charge, et de même apparaître plusieurs fois dans une image.

L'Antiquité est présente dans le texte. Dans l'illustration, elle l'est également, sous la forme de références aux grandes campagnes militaires : Superbia qui gît dans sa fosse ressemble aux cavaliers morts ou blessés, effondrés sous leurs chevaux. Le pauvre et le nécessiteux auxquels Operatio fait des cadeaux reprennent la même attitude que le barbare demandant pitié sur un relief de la colonne de Marc Aurèle. Alors qu'elle commande aux Vertus leur retour au camp, Concordia se tient derrière les guerrières dont les armes sont levées, exactement de la même manière que l'Empereur romain qui ordonne à ses troupes leur avancée. Et quand, en concordance avec le texte, les soldats à pieds suivent la cavalerie pour la marche du retour, l'image rend méticuleusement une scène de marche de la colonne de Trajan[43].

Des réminiscences d'images mythologiques apparaissent çà et là. Dans l'illustration de la chute de Luxuria par exemple, les artistes reprennent l'image de Phaéton tombant du char du soleil[44]. Ira dans son court vêtement ressemble beaucoup à une Furie classique[45], sans doute en raison du fait que Prudence donne occasionnellement aux Vices le nom de ces esprits tourmentés.

Ainsi, les premiers artistes à illustrer la *Psychomachie* se sont servis de deux sources, prenant pour sujet la description de la vive bataille de Prudence, et pour forme les scènes de batailles de l'art classique romain.

Nous avons déjà noté que saint Paul prévient constamment le chrétien qu'il doit s'armer lui-même, spirituellement, contre son adversaire le Diable, avec l'armure de la lumière, l'armure de la droiture, l'armure de Dieu. Pudicitia apparaît dans une très belle

[43] Voir la présentation de plusieurs scènes de la colonne de Trajan dans CATALOGUE p. 8-9, en comparaison avec le retour des Vertus au camp du manuscrit Le^1 au f° 40.

[44] Sur Le^1, au f° 38, le fleuve Jourdain dans lequel Pudicitia lave son épée après avoir tué Libido, est personnifiée en homme barbu, tel une divinité fluviale antique. On trouve également sur ce manuscrit l'un des compagnons de Luxuria, nommé Amor par Prudence, présenté ici comme Cupidon et figuré comme tel, personnage nu et ailé, avec un carquois et un arc (CATALOGUE p. 7).

[45] On le voit sur les manuscrits du Groupe I établi par R. Stettiner. Voir ces « furies » dans CATALOGUE p. 10 et 17, sur le B^2 au f° 118 et 120, sur le Be au f° 38, sur le Ly au f° 4 et le Le^2 au f° 125v.

armure, au vers 41 du poème ; l'armure de Patientia est une impénétrable plaque de cotte de mailles et son casque a été forgé dans du bronze, rappelant « la plaque de poitrine de la foi et de l'amour et le heaume de l'espoir de Salut » mentionnés dans le *Premier Epître aux Thessaloniciens* (V, 8) ou encore la description plus connue de l'armure de Dieu dans *Ephésiens* (VI, 11 et VI 14-18).

Dans son ouvrage, R. Stettiner a montré que les peintres ont choisi deux types d'organisation[46]. Soit ils choisissent le principe de l'illustration exactement littérale, comme pour les manuscrits de la BNF, ms. lat. 8318 (P^1)[47] ; de Leyde, BU, ms. Cod. Voss. Lat. Oct. 15 (Le^1) ; celui de Cambridge, au Corpus Christi College, ms. 23 (C) ; et ceux de Londres, BL, ms. Add. 24199 (Lo^1) et ms. Cotton Cleopatra C. VIII (Lo^2). Il s'agit du Groupe I, constitué de manuscrits francs et anglo-saxons[48].

D'autres, qui constituent le Groupe II, sous l'influence des miniaturistes carolingiens de l'École de Reims[49] montrent une intensification de la tension dramatique du combat allégorique. Ces manuscrits ont été exécutés dans la vallée du Rhin et dans la vallée de la Meuse, comme ceux de Leyde, BU, ms. Cod. Burmani Q3 (Le^2) ; de Bruxelles, Bibl. Royale, ms. 9987-91 (B^1) ; et de Paris, BNF, ms. lat. 8085 (P^2). Ici, les cernes qui forment les contours des figures renforcent l'impression d'énergie qui se dégage des combats. Le contraste entre les Vertus et les Vices est insistant et exagéré. En grande contradiction avec le texte, Humilitas et Spes par exemple, n'apparaissent plus en femmes protégées par leur force spirituelle mais comme des guerriers très bien armés avec l'armure des soldats romains. La plupart des Vices sont caricaturés avec des pouvoirs étranges de l'Ombre, du Mal. Leurs cheveux en désordre et leur vêtement consistant en lambeaux de vieux habits, donnent d'emblée une impression

[46] Une liste synthétique reprenant la classification de R. Stettiner avec les abréviations utilisées et les précisions de l'origine de chaque manuscrit a été placée dans ANNEXES p. 422 et CATALOGUE p. 5 et p. 22, synthèse des scènes du cycle complet de la *Psychomachie*.

[47] Les abréviations placées entre parenthèses correspondent à celles utilisées par R. Stettiner pour sa classification et nous les reprenons pour plus de lisibilité.

[48] Stettiner R., *Die illustrierten*…, p. 184 ; Woodruff H., « The illustrated… », p. 49-50.

[49] Une comparaison est faite entre des Vertus du Groupe II et les personnages de gardiens placés auprès de l'Empereur Charles le Chauve et de David, sur deux enluminures carolingiennes majeures tirées de la *Bible de Vivien* (BNF, ms. Lat. 1, f° 215v et 423), CATALOGUE p. 18-21. Le souverain accompagné de deux gardes armés apparaît déjà sur *la Bible* de Lothaire (Paris, BNF, ms. Lat. 266, de 849-851), sur la peinture de dédicace (f° 1v), CATALOGUE p. 155. Voir aussi le développement de ce thème iconographique *infra*, dans le point sur les Vertus cardinales p. 89 et suiv.

de violence et de sauvagerie. Leurs armes sont plus effrayantes et plus diversifiées qu'à l'habitude. Ainsi, les Vices représentent directement l'idée du mal comme une force vivante. Ceci doit les faire apparaître plus dangereux et plus effrayants. L'action allégorique perd la connexion avec les phénomènes du monde naturel, une connexion qui avait pu être préservée dans l'archétype du Ve-VIe siècles et l'action poursuit maintenant son chemin dans la sphère de l'irréel[50].

Au XIe siècle, une augmentation croissante et régulière de l'intensité a lieu. Dans St-Gall, Stifsbibliothek, ms. 135, les figures apparaissent en costumes contemporains ; dans Londres, BL, Cotton MS. Titus D XVI, certaines scènes ressemblent à des tournois. L'artiste de Paris, BNF, ms. lat. 15158, qui en 1298 illustre pour la dernière fois le poème, fait des Vertus des religieuses et des Vices des femmes de la ville. Ils placent ainsi l'action dans le contexte réaliste du monde qui les entoure, fait inhabituel à cette l'époque où l'on n'utilisait pas la richesse de l'expérience quotidienne pour discerner le bien du mal.

d. Réinterprétation de la Psychomachie dans la sculpture romane du sud-ouest de la France[51]

Dès le début du XIIe siècle, une interprétation simplifiée du poème de Prudence apparaît dans l'architecture religieuse. Cette spécificité dans l'architecture romane se cantonne à la Saintonge et au Poitou. Aucune théorie affirmée n'explique encore ce phénomène qu'on observe sur un peu plus d'une quinzaine d'églises de campagne, mais une des pistes serait la position de la grande église Saint-Pierre d'Aulnay, à mi-chemin entre

[50] Le manuscrit de Berne, Stadtbibliothek, ms. 264 fait exception à la fin du IXe siècle, avec son style réaliste.

[51] La Saintonge est limitée à l'ouest par l'Atlantique et au sud par la Gironde, au nord par le Poitou et à l'est par l'Angoumois (cf. cartes historiques dans CATALOGUE p. 24-29). Durant le Moyen Age, la Saintonge est dirigée par les rois et ducs d'Aquitaine, les comtes d'Anjou puis les comtes de Poitiers avant d'être de nouveau intégrée au duché d'Aquitaine. Considérée comme zone frontalière entre les domaines Capétien et Plantagenêt, des luttes de pouvoir sont récurrentes du XIe siècle jusqu'au XVe siècle et se concluent par la guerre de Cent Ans. La Saintonge est plus proche des routes maritimes que des grandes routes de circulation mais elle est sur l'une des voies du pèlerinage vers Saint-Jacques de Compostelle, la *via Turonensis*. Le Poitou est un comté érigé par Charlemagne, qui s'étend sur la plus grande partie de la Charente-Maritime actuelle, comprenant la province d'Aunis et celle d'Aulnay. Au XIe siècle, le comté est rattaché au duché d'Anjou par les conquêtes répétées de Foulque Nerra. C'est une zone de transition ancienne entre les Bassins parisien et aquitain.

Poitiers et Saintes, étape importante au large rayon d'influence[52], sur l'une des principales routes de pèlerinage vers Saint-Jacques de Compostelle[53]. On peut penser que les mêmes équipes d'artisans ont pu travailler sur ces ensembles architecturaux contemporains aux motifs iconographiques similaires.

Les églises de cette région qui nous intéressent singulièrement en raison de leur ornementation qui contiennent des Vertus triomphantes des Vices, sont les églises des zones rurales et non celles, de taille plus importante, des villes – exceptée St-Pierre d'Aulnay. En effet, une dizaine d'églises sur les quinze comprenant cette typologie est implantée dans de petits villages ou des groupements de hameaux. Elles n'ont donc ni la même fonction, ni le même programme décoratif que les édifices religieux des agglomérations plus grandes,

[52] René Crozet répertorie une cinquantaine d'édifices influencés par l'art de Saint-Pierre d'Aulnay, dans *L'art roman en Saintonge*, Paris, 1971. Il existe quelques études, monographiques ou plus largement sur l'architecture romane de la région, mais les hypothèses pour expliquer ce phénomènes restent rares. Voir les arguments présentés dans la thèse d'Holly R. Silvers, *Repulsive rhetoric : profanity in the visual vernacular of village churches on romanesque Saintonge*, soutenue à l'Université de l'Indiana en septembre 2010 et synthétisés rapidement ici, voir notes *infra*. Se référer aussi à Jacques Houlet, *Les combats des vertus et des vices : les psychomachies dans l'art*, Paris, 1969 ; Paul Deschamps, « Le combat des Vertus et des Vices sur les portails romans de la Saintonge et du Poitou », dans *Congrès Archéologique d'Angoulême*, 1912. Emile Mâle aborde également rapidement le thème dans *L'art religieux au XIIIe siècle en France*, Paris, 1898 (1948, 8e éd.), p. 207. Elisabeth L. Mendell s'est intéressée au sujet dans son ouvrage *Romanesque sculpture in Saintonge*, Yale University Press New Haven, Connecticut, 1940, dont nous nous servons plus bas. Raymond Oursel, en revanche, reste réservé sur l'impact du phénomène du pèlerinage vers St-Jacques de Compostelle sur le développement urbain du Haut-Poitou roman, dans *Haut-Poitou roman*, La Pierre-Qui-Vire, 1975, p. 41-47 notamment. En effet, il constate qu'à l'extérieur de la route du pèlerinage, du Poitou à la Saintonge et à la Gascogne, les édifices religieux sont aussi nombreux et non moins richement décorés que ceux que l'on trouve le long du chemin officiel.

[53] L'étude la plus récente sur le sujet est la thèse de Holly R. Silvers, *Repulsive rhetoric : profanity in the visual vernacular of village churches on romanesque Saintonge*, soutenue à l'Université de l'Indiana en septembre 2010. Elle y propose une lecture systématique des motifs profanes sculptés sur les modillons d'un groupe d'églises rurales de la région concernée, qu'elle met d'abord en parallèle avec l'évolution de la langue latine qui instaure au XIIe siècle la ponctuation (p. 159 et suiv.) et également avec la prolifération des personnages grotesques et fantastiques dans les marges des manuscrits illustrés contemporains (p. 179). Ainsi, avec d'autres éléments, comme le développement concomitant de la poésie des troubadours dans la région – dont le premier aurait été Guillaume IX, duc d'Aquitaine – ou encore l'instauration de la loi canonique de l'Eglise pour réglementer le mariage et les pratiques sexuelles (p. 202 et suiv.) – H. R. Silvers réfléchie sur les sources de l'iconographie profane de ces églises. Elle tient aussi compte de la présence d'une population d'origine anglaise installée en royaume franc suite aux croisades, qui aurait amené avec elle son langage stylistique et une partie de son répertoire iconographique. Ces différents éléments lui permettent de conclure que ce sont pour ces raisons – linguistiques, littéraires, décoratives, cléricales, législatives, démographiques avec les phénomènes migratoires – que les églises de campagne en Saintonge et Poitou à l'époque romane ont un langage décoratif particulier, changeant de celui des édifices religieux urbains de cette même zone géographique.

souvent centres religieux. Ces églises rurales ne s'adressent pas non plus au même public de fidèles que celui des villes, comme l'a démontré H. R. Silvers dans sa thèse[54].

La structure générale et la décoration de ces édifices correspondent à un schéma assez similaire à l'art religieux roman aquitain, c'est leur programme iconographique qui en fait une particularité. Les églises urbaines d'Aquitaine ont des façades lourdement décorées de motifs majoritairement ornementaux entremêlés de petites scènes figurées, structurés sur deux ou trois niveaux d'arcatures aveugles. Les archivoltes sont recouvertes de rinceaux, autres motifs végétaux ou géométriques et de figurations discrètes. Dans l'Angoumois voisin, les niches formées par ces arcatures sont souvent occupées par des statues. La façade est généralement surmontée d'un pignon et encadrée par deux tours à clocheton, comme à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers ou à St-Pierre à Angoulême. La façade est divisée fréquemment en trois portails et elle peut être percée d'un oculus au centre dans la partie supérieure. Alors que la Bourgogne de cette époque commence à développer le programme iconographique des grands tympans du Jugement dernier, les églises de Saintonge, qui n'ont généralement pas de tympan, concentrent cette thématique sur les archivoltes des portails et des arcatures aveugles des niveaux supérieurs des façades.

Les façades des grandes églises des centres urbains de la Saintonge et du Poitou ont des décors assez chargés comme ceux de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers[55] ou de la

[54] Holly R. Silvers*, op. cit.*, pp. 202 et suiv. Il s'agit d'une population rurale, vivant du travail de la terre et qui était pour la majorité très certainement analphabète. Concernant les autres « catégories » d'habitants de ces zones rurales et peu peuplées, on sait qu'une communauté de lépreux est implantée à proximité de Pons. La région concernée est sur une route pour Compostelle, le pèlerinage amène aussi de nombreuses personnes habituellement mises à l'écart de la société. De plus, un groupe de personnes proscrites des grandes zones urbaines localement est également connu pour cette époque, les Cagots, qui sont acceptés dans les lieux communs qu'à certaines conditions. Une petite proportion de Juifs vit également sur ce territoire, ainsi que quelques rares musulmans. En revanche, ceux qui constituent un réel apport démographique durant la première moitié du XIIe siècle, sont les croisés anglais et flamands auxquels de nombreuses terres ont été offertes par le roi en remerciement de leurs actions dans les croisades et pour participer au repeuplement du sud-ouest de la France.

[55] Façade à trois portails et trois niveaux (CATALOGUE p. 30), encadrée par deux tours à clocheton en pomme de pin ; les voussures des arcs des portails sont décorées ; chaque niveau de la façade est séparé par une corniche ornementée ; le deuxième niveau est lui-même subdivisé en deux niveaux plus petits de part et d'autre de la baie centrale ; le dernier niveau est constitué d'un pignon orné d'une mandorle sculptée avec le Christ en gloire. Une frise de hauts reliefs sépare le niveau inférieur du deuxième niveau, composée de nombreux passages de la *Bible* (le péché originel ; Nabuchodonosor ; les prophètes Daniel, Moïse, Isaïe et Jérémie ; l'Annonciation ; l'Arbre de Jessé et le roi David pour la partie gauche. A droite : la Visitation ; la Nativité ; le Bain de l'Enfant). Les arcatures aveugles du deuxième niveau abritent les statues des douze

cathédrale Saint-Pierre à Angoulême[56], toutes deux de la première moitié du XIIe siècle. Les édifices religieux de campagne ont pour leur part une ornementation concentrée sur les éléments structurels : voussures des arcs des portails, arcatures aveugles présentées sur les niveaux supérieurs de la façade pour lui donner une dynamique visuelle. On trouve déjà sur des édifices de taille plus importante que ceux qui vont nous concerner, comme ceux de Sainte-Marie de l'abbaye aux Dames de Saintes ou de Saint-Vivien de Pons, des façades nettement plus sobres, jouant également de l'artifice des lignes horizontales créées par les arcatures aveugles superposées, et néanmoins, sans les surcharger de sculptures en tentant de combler les vides.

Pour les édifices ruraux de notre étude, comme pour le cycle iconographique des manuscrits du poème de Prudence, il s'agit d'un système déjà codé, fixé par quelques règles formelles. Le thème est synthétisé au maximum, le combat est terminé et les Vertus sont présentées triomphantes[57]. Ce motif est inséré à un programme plus vaste, envisagé comme un « sermon » sur le salut du chrétien[58]. Les scènes choisies offrent en effet toutes une série de personnages équivalents qui convergent vers un signe de gloire ou de salut. Toutes renvoient à la condition du chrétien et à ses impératifs physiques et moraux avant le jour du Jugement : pour la vie terrestre, les travaux des Mois ou le Zodiaque. Les impératifs moraux, qui amènent ou non le salut, sont exprimés par la parabole des Vierges sages et des Vierges

apôtres et celles de deux évêques (saint Hilaire et saint Martin selon la tradition populaire).

[56] Angoulême, grand centre urbain et commercial du duché d'Aquitaine dès le début du XIIe siècle, en raison de la fertilité des sols de l'Angoumois et de sa proximité avec des carrefours routiers commerciaux, a une vaste cathédrale (débutée *c.* 1110 et consacrée en 1128). Il s'agit d'un large édifice couvert de trois coupoles, caractéristiques de l'architecture romane du sud-ouest (CATALOGUE p. 30). La façade – très remaniée au XIXe siècle – est organisée en quatre niveaux horizontaux, eux-mêmes composés de jeux d'arcatures aveugles. L'Ascension et le Jugement dernier constituent le programme iconographique disséminé sur les différents registres et sous-registres, organisés autour d'un axe vertical central. Une baie placée au centre de la façade est encadrée d'arcatures sur plusieurs sous-niveaux, les niches qu'elles forment sont complétées par des statues de personnages. La partie basse montre les douze apôtres le Livre à la main et dans les parties hautes, l'Ascension du Christ et son retour à la fin des temps. Une scène de chasse et la prise de Saragosse font aussi partie de ce programme. Le pignon et les deux clochetons ont été ajoutés lors des restaurations du XIXe siècle.

[57] François Eygun, dans *Saintonge romane*, éd. Zodiaque, 1971, p. 133, met en parallèle les Vertus triomphantes des édifices de la Saintonge avec les peintures de manuscrits comme l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg (voir *infra* p. 65) ou d'autres ouvrages catalans qui ont synthétisé ces figures mises en action par Prudence, d'origine catalane, et, avant lui, Tertullien.

[58] Selon l'expression de J. Houlet dans *Les combats des vertus et des vices : les psychomachies dans l'art*, Paris, 1969, p. 12. Holly R. Silvers, dans sa thèse *Repulsive rhetoric …*, *op. cit.*, reprend cette expression en spécifiant que l'appellation est propre seulement à cette iconographie (l'expression « les sermons saintongeais » est utilisée communément, p. 122).

folles et par la *Psychomachie*. Le Jugement est annoncé par les anges autour de l'Agneau de l'Apocalypse. Placés devant les yeux des fidèles ruraux analphabètes et aussi des pèlerins en route vers Saint-Jacques, le sens didactique de ces motifs a ici toute sa raison d'être.

Nous sommes encore dans le cadre du combat interne de l'âme de l'Homme, divisée par ses deux attitudes issues du péché originel et dans la perspective du salut. Les Vertus ont aussi une autre fonction ici : elles protègent l'Eglise des attaques vicieuses du monde. Placées au-dessus des ouvertures – sur les voussures du portail ou d'une baie – elles sont montrées en cotte de mailles par-dessus leurs robes longues et un heaume sur le voile qui leur couvre habituellement les cheveux. Elles n'ont pas l'équipement complet des chevaliers contemporains, mais elles sont suffisamment armées pour terrasser leurs adversaires : lance ou glaive et écu.

Ces motifs décoratifs à but didactique sont contraints par la loi du cadre de l'architecture romane. Pour la façade, pas de tympan, tout l'espace au-dessus de la porte est évidé et comblé par un ensemble de voussures. La décoration y est placée, les voussures formant la seule surface disponible pour recevoir un enseignement figuré. Le travail des sculpteurs est compliqué par cette absence de surface plane, et ils mettent en place des stratégies pour s'adapter à l'arc des voussures. Les personnages sont alors placés dans une même voussure les uns au-dessus des autres, ou les uns à côtés des autres, et avec toujours à la clé de l'arc, une apothéose ou une explication de la narration.

Les voussures extérieures portent ainsi les occupations terrestres, celles plus proches de l'entrée du sanctuaire concernent la spiritualité et le Salut avec les Vierges sages et les Vierges folles, la *Psychomachie*, puis enfin, au plus près de l'entrée, les anges convergent autour de l'Agneau de l'Apocalypse. Les motifs peuvent changer selon les édifices, mais ils restent toujours en rapport avec le Jugement : vieillards de l'Apocalypse, théories de saints et saintes martyrs, Assomption de la Vierge, animaux hybrides.

Une chronologie exacte des édifices de Saintonge et du Poitou concernés par ces cycles ne peut être établie car leur exécution est presque contemporaine : ils datent quasiment tous de la première moitié du XIIe siècle[59]. La solution de classement se présente alors en fonction

[59] Une liste chronologique approximative est placée dans ANNEXES p. 426-427 et CATALOGUE p. 46-47.

de la cohérence de leur décor qui, comme l'a montré J. Houlet, tient lieu de sermon. Il en distingue trois types : le « sermon complet », le « sermon incomplet » et le « sermon éclaté ».

Ce nouveau motif qu'est l'interprétation synthétique de la *Psychomachie*, présente une Vertu en tenue contemporaine et armée qui a déjà triomphé sur le Vice, petite créature humaine grimaçante ou animal fantastique, qu'elle écrase sous ses pieds. On le rencontre aussi sur quelques objets liturgiques contemporains[60].

Les « sermons » complets[61]

Ce premier groupe rassemble le portail central de la façade occidentale de Saint-Pierre d'Aulnay (Charente-Maritime), *c*. 1122-1130 et le décor extérieur d'une fenêtre du transept sud, de dix ans antérieur[62] ; le large porche de la façade occidentale de l'église du Saint-Esprit de Fenioux (Charente-Maritime), *c*. 1150-1160 ; le porche occidental de Saint-Gilles à Argenton-Château (Deux-Sèvres), *c*. 1130-1135 et le portail central de Saint-Pierre à Pont-l'Abbé-d'Arnoult (Charente-Maritime), légèrement postérieur à Aulnay.

Ces quatre édifices ont tous, sur le porche central de leur façade occidentale, quatre ou cinq voussures avec des représentations identiques. Il s'agit du « sermon complet ». La façade est décorée avec, ensemble, les travaux des Mois ou un Zodiaque ; les Vierges sages et les Vierges folles ; la *Psychomachie* ; les anges thuriféraires autour de l'Agneau ; les vieillards de l'Apocalypse. Saint-Pierre d'Aulnay, qui est ornée de deux *psychomachies*, une isolée sur la fenêtre centrale du croisillon sud du transept et l'autre, la principale, sur le porche central de la façade, a certainement servi de modèle à cette typologie[63]. Certaines similitudes sont

[60] Voir *infra*, p. 63-64.

[61] Les églises d'Aulnay, de Fenioux (Notre-Dame de l'Assomption jusqu'au XIXe siècle) et d'Argenton-Château sont présentées dans CATALOGUE p. 31-35 et dans ANNEXES p. 428-434, des fiches avec les informations historiques et architecturales de tous les édifices concernés.

[62] Pour les problèmes de datation de l'édifice, voir R. Oursel, *Haut-Poitou roman*, La-Pierre-Qui-Vire, 1975, p. 305-307.

[63] C'est ce qu'avance notamment F. Eygun, *op. cit.*, p. 133 et p. 138, contrairement à Emile Mâle qui envisageait comme prototype original de ce décor la façade détruite de Saint-Eutrope de Saintes ou celle également disparue de l'église de Saint-Jean-d'Angély (commencée en 1050, détruite au XIe siècle et dévastée après une seconde construction en 1234), hypothèses invérifiables. Les chercheurs s'accordent à dire à présent que le prototype de ce programme est bien Saint-Pierre d'Aulnay.

observables avec d'autres ensembles, comme Fenioux, dans le programme iconographique de l'entrée des églises ou dans le style des formes.

Six couples de contraires occupent une voussure, au porche central d'Aulnay et à Argenton-Château, à cause de l'impératif symétrique dû au cadre, l'arc. Sur les deux édifices, un bandeau court au-dessous ou sur la voussure de la *Psychomachie*, portant le nom de chaque duo, repris de Prudence. A Aulnay, ce sont Humilitas et Superbia, Castitas et Luxuria, Paciencia et Ira, Largitas et Avaricia, Fides et Idolatria, et les dernières sont Concordia et Discordia. A Argenton, Castitas écrase Libido.

Dans ce groupe, les Vertus ne portent pas forcément l'armure complète mais elles ont quand même une arme, épée ou lance, et un bouclier. Elles se tiennent toutes debout sur leur ennemi, déjà terrassé. Les Vices sont des créatures d'apparence plus ou moins humaine, parfois de petits diablotins. Hormis sur les deux églises portant des inscriptions, rien ne permet de les identifier.

Les « sermons » éclatés et incomplets[64]

Le discours n'est plus réuni à un seul endroit de la façade, il est « éclaté », réparti sur les différents arcs. Une particularité des façades de l'architecture religieuse poitevine romane est que, de part et d'autre du porche central, des arcatures aveugles et d'autres arcs ornementaux servent uniquement à supporter des décors strictement ornementaux (feuillages ou entrelacs) ou des enseignements figurés. C'est le cas pour les églises de Corme-Royal (Charente-Maritime), *c.* 1135-1140 et de Civray (Vienne), *c.* 1165. Les deux sont des interprétations fidèles du modèle d'Aulnay. A Civray, le programme est éclaté sur les arcs des nombreuses baies, pouvant être aveugles. Les anges thuriféraires autour du Christ, les Vierges folles et les Vierges sages, les travaux des Mois, l'Assomption, Samson et Dalila, une sirène à deux queues, saint Georges et le dragon, etc., sont éparpillés sur cette façade. La *Psychomachie* est sur la fenêtre centrale de l'étage, accompagnée de rinceaux très soignés et travaillés.

[64] Voir CATALOGUE p. 36-37 pour les églises de Corme-Royal et de Civray et ANNEXES p. 430-431.

Le « sermon » peut aussi être moins complet, comme à Saint-Hilaire de Melle où sont seulement présents des éléments du Zodiaque, des travaux des Mois et une *Psychomachie*, ou à Fontaines-d'Ozillac, avec une *Psychomachie*, des animaux fabuleux et les anges thuriféraires. A Varaize, les vieillards de l'Apocalypse remplacent les animaux fabuleux.

Ces « sermons incomplets » peuvent être envisagés comme des répétitions libres d'Aulnay. A Chadenac, le porche central a sept voussures, de l'extérieur vers l'intérieur : des saints, une frise d'animaux, les Vierges sages et les Vierges folles, des hommes luttant contre des Vices à leur taille, quatre saints enseignant, une *Psychomachie* et des anges autour du Christ en médaillon. Au sud, à l'abbatiale de Blasimon (Gironde), il s'agit d'une représentation abrégée d'Aulnay. Nous sommes dans l'art roman tardif, la façade datant d'environs 1150-70. Les voussures ne sont plus en plein cintre, l'arc est légèrement brisé. La *Psychomachie* est placée entre une scène de chasse et des feuillages stylisés. Ce n'est plus un combat mais une danse : les Vertus ont des corps souples aux lignes serpentines, leurs jambes sont très allongées.

On trouve encore quelques réminiscences du thème du « sermon » au centre du comté poitevin, à Notre-Dame-de-la-Couldre à Parthenay, sur la voussure principale du portail, l'un des rares vestiges romans de l'édifice, dont seule la partie basse a subsistée. Elégantes silhouettes ayant déjà terrassées leurs ennemis, elles sont entourées d'anges et des vieillards de l'Apocalypse.

Au nord du centre du rayonnement poitevin, à Angers (Maine-et-Loire), sur la porte du réfectoire de l'ancienne abbaye Saint-Aubin, du troisième quart du XIIe siècle, on trouve encore une interprétation libre du portail d'Aulnay, avec la *Psychomachie*, les anges thuriféraires autour de l'Agneau, Moïse, Aaron et Samson déchirant le lion. Les six Vertus y sont de facture poitevine, avec heaume, écu en amande et lance.

Un dernier exemple de « sermon incomplet » se trouve au portail de Saint-Pompain (Deux-Sèvres), église très transformée dont subsistent cependant quelques éléments décoratifs sur les fragments des voussures romanes[65] du portail occidental et la signature du sculpteur « Guilhelmus ». Des signes du Zodiaque et un couple d'antagonistes Vertu-Vice se distinguent encore. L'inscription « SVPERBIA » permet l'identification certaine d'une *psychomachie*.

[65] La période avancée pour les vestiges romans des voussures couvre la seconde moitié du XIIe siècle.

Sur les édifices les plus récents de ce groupe, la *Psychomachie* s'écarte petit à petit du modèle d'Aulnay et ne devient plus qu'un motif ornemental disposé « au hasard » de la composition décorative. A Castelviel (Gironde, milieu du XIIe siècle, ANNEXES p. 436), les voilà mélangées sur le même rouleau avec des figurations moins théoriques du combat des Vertus et des Vices. Sur les voussures du porche, où l'on retrouve une chasse, des rinceaux et des feuillages stylisés et sur le quatrième rouleau en partant de l'extérieur, une *psychomachie* divisée en deux. La moitié gauche de l'arc est ornée de trois belles figures de Vertus avec écu, elles percent de leur lance de minuscules personnages à leurs pieds. Les attitudes de chacune sont différentes et expressives : celle située à la naissance de l'arc à gauche a les pieds bien d'aplomb et s'apprête à percer le Vice de sa lance en levant le bras ; celle qui la surmonte a un hanchement marqué et elle brandit un javelot ; la dernière a les jambes croisées et combat à l'épée. Sur la partie droite, ce sont des hommes qui se battent contre des Vices représentés par des animaux à taille humaine.

A Pérignac (Charente-Maritime, *c*. 1175, ANNEXES p. 436), le parti même de l'ornementation est inhabituel : ce ne sont pas les voussures qui sont décorées mais l'espace libre à l'intérieur de l'arcature. Les Vertus sont placées sur le deuxième registre d'arcatures ornant la façade. Elles ne sont pas au centre des arcatures, mais groupées deux à deux de part et d'autre des colonnettes qui séparent les arcs jumeaux. Elles conservent des attitudes similaires à celles des voussures des arcs : debout sur leur adversaire, petit et difforme.

Dans ces deux cas, les Vertus ne sont plus intégrées dans le cycle « classique » venu d'Aulnay, tant pour la forme que pour le fond.

L'un des derniers exemples de la représentation du thème se trouve à l'église Saint-Symphorien de Broue (Charente-Maritime), de la deuxième moitié du XIIe siècle. Placée sur une zone fréquentée et, selon la tradition populaire locale, à proximité d'une source miraculeuse, c'est un édifice à nef unique et un seul portail à trois larges voussures en plein cintre, formées de claveaux de même taille, comme l'usage le veut dans l'ouest. Le décor sculpté a été altéré par l'air salin et le salpêtre. Les motifs végétaux et animaliers (entrelacs de feuilles d'acanthe, oiseaux assis affrontés, griffons) sont placés sous les vieillards de

l'Apocalypse, qui occupent le rouleau supérieur[66]. La façade comprend une fenêtre haute au-dessus du portail, où se trouvent, sur la voussure la plus large, six Vertus triomphantes avec leur équipement classique. Seule la présence des vieillards relie les Vertus au traditionnel « sermon saintongeais »[67].

Sur la similitude entre certains motifs de ce groupe d'églises et la possibilité d'un même atelier œuvrant sur plusieurs édifices ou sur la filiation possiblement envisageable entre les différentes mains d'artisans, il faut se reporter aux analyses de C. Dangibeaud[68] et d'A. Kingsley Porter[69] ainsi que celles, plus récentes, de N. Kenaan-Kedar[70]. C. Dangibeaud évoque l'influence méridionale présente sur les décors de plusieurs églises de la Saintonge, comme sur la façade de Blasimon, qu'il qualifie de « la plus étrangère à l'art roman bordelais des

[66] Trente-deux personnages sont sur ce rouleau, ils sont debout, la plupart les bras levés, semblant danser alors que certains paraissent jouer divers instruments de musique.

[67] Michel Dillange, dans *Vendée romane*, La-Pierre-Qui-Vire, 1976, pp. 218-219, rapproche un ensemble de statues du chœur de l'église Notre-Dame d'Angles (Vendée, les origines sont peu connues, certainement réalisée en plusieurs campagnes au XIIe siècle) à des représentations de la *Psychomachie*. Trois statues aujourd'hui décapitées sont placées sur les retombées des nervures de la travée nord de la nef, elles montrent chacune un personnage armé se tenant sur des têtes d'animaux. Dans l'angle nord-est de la première travée, c'est un homme avec épée et bouclier rond, sur une tête de bœuf. Sur la pile nord-ouest, une femme debout sur un large visage riant, elle retient de la main gauche sa robe, l'objet qu'elle tenait de la droite a disparu. Sur la travée suivante, un guerrier lui fait pendant, avec masse d'arme et bouclier rond. Il se tient sur deux têtes de dauphin. La tradition voit dans ces trois personnages Henri II, son épouse Aliénor et leur fils Richard. Michel Dillange trouve plus pertinent d'y reconnaître une psychomachie, conclusion qui semble rapide compte tenu du peu de vestiges.

[68] « L'école de sculpture romane saintongeaise », dans *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1910.

[69] *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, vol.1 et vol. 7, Boston, 1923.

[70] *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language*, Aldershot, 1995 et « Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIX, 1986, pp. 311-330. Ses observations sur les motifs des modillons romans de Saintonge l'amènent à y voir plus qu'une simple ornementation – dont le programme aurait été laissé libre par les commanditaires – mais plutôt une « galerie de pécheurs punis », héritiers des atlantes et caryatides antiques (p. 320). Parmi les édifices de notre corpus, certains comprennent aussi des corniches à modillons sculptés. Les pécheurs sont alors représentés plusieurs fois : sur les archivoltes d'une porte ou d'une fenêtre, en Vice écrasé par une Vertu, et sur les niveaux supérieurs, seuls, mais en supportant des éléments de l'édifice. N. Kenaan-Kedar considère que les figurations de jongleurs, d'ivrognes – personnages condamnés par l'Eglise – ou d'animaux monstrueux, incarnent le péché et devant donc être montrés punis. C'est pourquoi ils sont placés sur les éléments structuraux de soutient de l'architecture : ils portent l'édifice en punition éternelle de leurs fautes et servent d'exemples pour la postérité. Dans la lecture du programme iconographique, on voit donc – pour les occurrences de notre corpus concernés par les deux éléments – que les Vices sont une première fois présentés directement à la vue des fidèles, surplombant porte ou fenêtre, déjà vaincus et écrasés par les Vertus, qui sont les gardiennes de l'édifice. On les retrouve une deuxième fois, plus haut, subissant leur châtiment éternel.

façades girondines », aussi bien par son contenu que par la forme de son ornementation[71], de style saintongeais. Le caractère méridional est visible dans les silhouettes étirées des Vertus, moulées dans leurs vêtements et jambes croisées. L'auteur poursuit en avançant une origine poitevine du contenu de cette façade à l'aide d'autres correspondances de motifs[72], mais par le style, ces Vertus triomphantes appartiennent au Midi[73]. Pour expliquer cette influence méridionale sur la façade de Blasimon, C. Dangibeaud présente les arguments habituels : l'interaction régulière et quotidienne entre la Saintonge et l'Aquitaine, du point de vue commercial comme religieux ; la route de pèlerinage vers Saint-Jacques passant par Saintes ; les voyages fréquents du comte de Poitou dans le Midi et les expéditions militaires pour expliquer l'hypothèse d'un « échange d'ouvriers » entre la Saintonge et les pays girondins[74]. C. Dangibeaud ajoute à son argumentation l'utilisation par la noblesse de Saintonge, en cette toute fin du XIIe siècle, de la langue d'oc. Il évoque aussi quelques éléments ornementaux et stylistiques[75] communs à la Saintonge et aux écoles du Languedoc. Il reprend les démonstrations antérieures sur la présence d'artisans toulousains en Poitou[76] et conclut que la sculpture de la Saintonge doit beaucoup à l'extension des écoles méridionales durant cette époque, avec l'implantation – momentanée certainement, plus durablement peut-être en Aquitaine – d'artisans apportant, si ce n'est leur répertoire, d'origine poitevine, comme nous l'avons vu, mais leur style.

Outre la filiation directe perceptible de St-Pierre d'Aulnay avec St-Gilles d'Argenton et Fenioux, aussi bien dans la forme que dans le style[77], une autre parenté est mise en évidence par Nurith Kenaan-Kedar. Dans son étude sur les motifs en marge des programmes religieux officiels, elle regroupe certaines des églises de notre corpus selon l'atelier ou l'école présumée qui les auraient décorées. Elle émet l'hypothèse que la réalisation des programmes des

[71] C. Dangibeaud, *op. cit*. p. 40.

[72] Copiés sur les façades de Celles, de Parthenay ou de Saint-Hilaire de Melle.

[73] On trouve également des figures allongées dans le Poitou, comme à Parthenay ou à Argenton, mais elles ne sont pas aussi élancées et fines que celles du Midi et de Blasimon.

[74] C. Dangibeaud, *op. cit.,* p. 41.

[75] CATALOGUE p. 52-55, tableau récapitulatif sur ces correspondances. Pour exemple : un motif ornemental en forme de fleurs de lis entrelacées deux à deux, rarement employé en Saintonge (C. Dangibeaud en cite trois occurrences) mais fréquemment utilisé sur le bord de la Garonne (p. 42). Pour les styles, notamment la position des jambes des personnages, dite « en danseur », est issue de l'école de Toulouse.

[76] Il cite A. Saint-Paul dans *Encyclopédie*, Planat et A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. 1.

[77] Pour Arthur Kingsley Porter, il s'agit de réalisations d'un même sculpteur, *op. cit*., p. 333.

modillons, et peut être aussi celle du reste de l'iconographie des églises de St-Hilaire de Foussais, St-Hilaire de Melle, St-Nicolas de Civray, Notre-Dame de Rioux, Notre-Dame-de-la-Couldre à Parthenay et Chadenac, serait du même atelier ou de la même école d'artisans maçons-sculpteurs[78]. Elle aussi associe le langage imagier des programmes iconographiques de ce groupe d'églises à des épisodes de la vie courtoise contemporaine, comme les scènes de chasse, les divertissements donnés par les acrobates, que l'on retrouve également dans notre corpus[79].

Quelques images tirées de la *Psychomachie* existent parfois à l'intérieur des églises d'époque romane mais elles n'apportent rien de nouveau à l'iconographie du motif. Dans l'église Saint-Gilles de Montoire (Loir-et-Cher), du début du XIIe siècle, deux couples de contraires sont peints au milieu d'un programme plus large : Castitas est couronnée par le Christ en même temps qu'elle foule aux pieds Luxuria et Patientia qui écrase Ira. A l'église de Saint-Jacques-des-Guérêts (Loir-et-Cher), où les peintures sont très abîmées, une *Psychomachie* était représentée. L'église Saint-Nicolas à Tavant (Indre-et-Loire), du début du XIIe siècle, une Vertu perce un Vice et un autre Vice, isolé et personnifié par une femme, se transperce la poitrine avec une lance, un serpent s'enroule autour d'elle (le suicide est caractéristique d'Ira alors que le serpent est propre à Luxuria). A l'église Saint-Martin de Vicq-sur-Saint-Chartrier (Nohant-Vicq, Indre), du 2ème quart du XIIe siècle, sur l'intrados de l'arc ouvrant sur le chœur, une *Psychomachie* type : trois Vertus guerrières en cotte de mailles, heaume, écu et lance, foulent aux pieds les Vices. L'un d'eux a complètement disparu, un autre

[78] D'autres édifices en feraient partie, mais ils ne concernent pas précisément notre étude (Notre-Dame de Surgères, St-Trojan de Rétaud, St-Hérie de Matha et St-Pierre de Chauvigny), cités dans *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language*, p. 44-45.

[79] Par exemple sur la voussure principale du portail de la façade romane de St-Hilaire-de-Foussais (Vendée, XIIe siècle), où l'on trouve une seule *psychomachie*, suivie d'un joueur de flûte entre deux danseuses et six acrobates. Sur la clé, c'est le Christ bénissant, les symboles des Evangélistes l'encadrent. Poursuivant la retombée de l'arc, ce sont un évêque et quatre apôtres, un joueur de viole, un acrobate et trois êtres fantastiques. Le couple d'antagonistes au départ gauche de la voussure est Castitas, avec épée et écu à la pointe allongée, menaçant Luxuria qui relève ses vêtements, jambes écartées. Peu de vestiges de l'ornementation d'origine de Foussais ont subsisté, reconstruite en grande partie au XVe siècle, mais une signature de sculpteur l'a rendu célèbre, à la base de la lunette nord : « [GI]RVDVS AVDEBERTUS DSCO : ANGERIACO : ME FECIT ». Originaire de Saint-Jean-d'Angély, il s'agit de la seule mention connue de ce personnage. Cité notamment par A. Kingsley Porter, *op. cit*., p. 337 ; Michel Dillange, dans *Vendée romane*, La Pierre-Qui-Vire, 1976, p. 252-253 ; Nurith Kenaar-Kedar, « Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIX, 1986, p. 327-328 et dans *Marginal Sculpture in Medieval France …,* p. 65-66.

se réduit à une tête humaine grimaçante. La stylisation des guerrières est rude et puissante mais sans élégance. A la basilique Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire), il est probable que l'une des représentations peintes sur la partie basse d'un pilier quadrangulaire soit celle d'Humilité et d'Orgueil tombant de son cheval[80].

En revanche, le chapiteau de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand[81] est le premier témoignage de l'association de la *Psychomachie* à la Vierge, dans l'inscription de la scène de dédicace du donateur « *In honore Sanctae Mariae, Stephanus me fieri jussit* ». Du deuxième quart du XIIe siècle, il s'agit d'un chapiteau historié montrant en tout trois Vertus en tenue complète de soldat en cotte de mailles. Leur aspect physionomique est massif, ce sont des guerriers plus proches de ceux peints à St-Martin à Vicq-sur-Saint-Chartrier que des Vertus élégantes de la Saintonge et du Poitou. Les Vices sont figurés de la même taille que leur contraire. Une des faces du chapiteau présente deux Vertus qui semblent s'affronter, bouclier contre bouclier. La composition est belle, régulière et rythmée. Les Vertus écrasent deux petits Vices très semblables, elles percent leur corps de leurs lances qui se croisent pour former un X centré sur cette face. Les Vices, petits personnages humains, tirent laidement la langue, leurs corps se développent sur l'astragale et sur les deux faces latérales. Le nom des Vertus, commençant sur l'abaque, se termine sur leurs écus : Caritas et Largitas. Elles ont, en plus de leur lance, une épée tenue par leur ceinture sur la hanche visible. La face à droite de celle-ci est ornée du suicide d'Ira, au centre, à demi-nu, la bouche ouverte, qui s'enfonce une épée dans la poitrine. Sur l'abaque est inscrit « Ira se occidit ». Sur son côté droit, un dragon mord le pied de l'adversaire de Largitas et s'enroule autour du bras d'Ira. La troisième face en allant vers la droite présente trois personnages, deux au centre, bouclier contre bouclier. Il s'agit de Caritas, vêtue comme les deux premières Vertus (dont elle faisait déjà partie) et l'épée pointée vers le ciel. Elle affronte Avaritia, un homme protégé par un bouclier similaire à ceux des Vertus et timbré de son nom. Ses cheveux sont comme des flammes, typiques des créatures démoniaques. Un serpent lui entrave les jambes mais il se débat. A ses pieds, une bourse est renversée au sol. Le personnage dans l'angle gauche n'a que les yeux de visible, le reste de sa physionomie est recouvert par sa cotte de mailles. La dernière face en allant toujours sur la droite n'a plus rien à voir avec les combats, c'est la scène de présentation du donateur. Il

[80] CATALOGUE p. 38-39.
[81] CATALOGUE p. 37.

présente à un ange un chapiteau modestement orné de feuilles d'acanthe. L'ange porte un livre ouvert où on lit « In honore Sanctae Maria, Stephanus me fieri jussit ».

Trois Vertus y donc sont montrées : deux fois Caritas, et Largitas, qui n'est qu'un doublé de Caritas. On insiste ici sur l'importance de la lutte contre Avaritia, encore souligné par sa taille, similaire à celle des Vertus. Elles sont restées de féroces guerrières, en cotte de mailles avec heaume, glaive et écu. Ce chapiteau ne semble pas avoir eu de postérité[82].

Les représentations de la *Psychomachie* peuvent déborder dans une explosion de violence. Le sujet l'incluant comme point de départ, certains artistes se sont laissés aller à décrire en détail les tortures que les Vertus peuvent imposer aux Vices. C'est le cas à Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire), où plusieurs Vertus écrasent leurs ennemis. Les deux qui occupent l'intrados de l'arc de la tribune occidentale sud sont classiques[83], elles ne sont même plus vraiment guerrières. En revanche, celles de l'ébrasement de la fenêtre, qui sont pourtant Concordia et Humilitas, sont d'une rare cruauté : elles tiennent leurs ennemis par les cheveux pour les égorger.

Le motif de la *Psychomachie* est utilisé également pour décorer divers objets liturgiques : reliquaires[84], fonts baptismaux[85] ou encore, sur les portes de l'édifice religieux[86]. Les Vertus

[82] J. Houlet, dans *Les combats des vertus et des vices : les psychomachies dans l'art,* cite néanmoins les deux petits chapiteaux du portail de l'église Saint-Pierre de Vienne (Vallée du Rhône). Ils n'ont que deux faces sculptées. Sur celui de gauche, une jeune femme assise, couronnée, sans arme et sans attribut, mais son nom est gravé sur le tailloir, c'est Humilitas. Sur l'autre face du chapiteau, très abimée, c'est Superbia, dont seulement le nom est encore lisible. Sur le chapiteau de droite, l'inscription Caritas est placée au-dessus d'un cavalier barbu qui empoigne son manteau.

[83] CATALOGUE p. 39. Il est très difficile d'obtenir des photographies de bonne qualité de ces peintures, en raison de leurs emplacements et de leur état de conservation, très altéré.

[84] Un reliquaire (coffret ?) conservé à la cathédrale Saint-Pierre de Troyes, produit par un atelier anglais, *c.* 1200, présente sur chaque face des Vertus écrasant leurs adversaires, tous les noms sont précisés. Les attitudes diffèrent comme les armes utilisées (CATALOGUE p. 44-45).

[85] En Angleterre, deux exemples de fonts baptismaux décorés de la *Psychomachie* (CATALOGUE p. 40-43) : à l'église St Leonard à Stanton-Fitzwarren (Wiltshire), *c.* 1160, les bas-reliefs de la cuve présentent huit couples sous arcatures et séparés par une colonne, avec les noms inscrits sur le rebord des arcs trilobés. Ce sont des Vertus et des Vices, l'Eglise, le Diable et un Séraphin. Le même programme orne le font baptismal contemporain de la cathédrale St-Peter de Southrop (Gloucestershire).

[86] Un seul exemple de Vertus tirées de la *Psychomachie* est à relever pour la Russie, occurrence unique, hors de la zone géographique de notre corpus, sur la porte de Magdeburg (entrée occidentale) à la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod, de 1152-1154 (CATALOGUE p. 44).

sont toujours placées sur les Vices difformes qu'elles écrasent. Elles ont une arme – lance ou épée – et sont figurées sous arcade[87].

[87] Sur une plaque d'ivoire sculptée du IXe siècle, conservée au musée national de Florence (collection Carrand), de forme rectangulaire verticale, divisée en deux registres, encadrés de motifs végétaux. Les Vertus, qui n'ont aucun attribut féminin, en tenue militaire issue de la tradition antique (tunique courte recouverte de lamelles de métal, pectoral de protection, manteau court, chaussures classiques et gros bouclier rond), sont sous un arc en plein cintre. Elles sont couronnées et debout sur leurs ennemis vaincus, pliés sous leurs poids et avec la pointe des lances sur leurs cous.

3. Les Vertus déjà triomphantes (XIIIe-XIVe siècles), dernières influences directes de la *Psychomachie*

a. En littérature : le Conflictus virtutum et vitiorum, l'Hortus deliciarum et l'Etymachia.

C'est au XIIe siècle qu'apparait l'immédiate influence des illustrations de la *Psychomachie* dans d'autres œuvres littéraires. L'emprunt ne concerne pas seulement quelques motifs pris dans la diversité des représentations, mais leur structure essentielle d'opposition. Et les figures se limitent, comme suivant une règle, à des paires d'antagonistes, sorties de leur contexte et séparées du combat général. Cette étape vers une systématisation simplifiée avait déjà été amorcée par le peintre du manuscrit de Paris, BNF, ms. Lat. 8318 (P^1) du XIe siècle (CAT. p. 12-13), lorsqu'il a illustré, en supplément du poème épique lui-même, un petit sujet sur les contraires entre huit Vertus et huit Vices, empruntant certaines paires de combattants qui peuvent correspondre aux scènes de bataille de la *Psychomachi*e ou alors en les traitant de la même manière[88].

Sur d'autres cycles, l'influence immédiate de la *Psychomachie* est supplantée par la recherche morale, qui continue d'utiliser l'image vivante d'armées en combat, mais seulement comme une formule vidée de son énergie. Suivant la méthode déjà adoptée par Grégoire le Grand (*Moralia in Job*, XXXI, 45), ils spécifient simplement les antagonistes engagés dans le « *Conflictus virtutum et vitiorum* », les subdivisant en un nombre de concepts mineurs et se servant d'eux comme simples éléments d'un discours didactique. D'un autre côté, la *Psychomachie* n'a qu'une légère relation au cycle des Vertus et des Vices qui illustre l'un des ternes et formels écrits du *Conflictus virtutum et vitiorum*[89]. Il s'agit ici de deux œuvres compilées par un auteur anonyme, pour former un petit traité sur le conflit des Vices et des

[88] Il s'agit des f° 53 à 55, intitulés *Tractatus de vitiis et virtutibus*, où sont placées Humilitas contre Superbia, Abstinentia contre Gula, Castitas et Fornicatio, Largitas et Avaritia, Patientia et Ira, Gaudium et Tristitia, Sobrietas et Accidia, Fides contre Vana Gloria. L'illustration finale montre la victoire de la Vertu, personnifiée en homme à la barbe courte, couronné et en tenue militaire d'apparat, l'épée levée vers le ciel, un bouclier rond et une lance surmontée d'un drapeau.

[89] Paris, BNF, ms. Lat. 2077, f° 162v-174, ici nommé *De octo principalii virtus* (CATALOGUE p. 64-65). Ce petit traité et ses illustrations ont été étudiés par Chantal Fraisse, « Un traité des vertus et des vices illustré à Moissac dans la première moitié du XIe siècle », dans les *Cahiers de civilisation médiévale*, 42e année (n° 167), Juillet-Septembre 1999, p. 221-242. Ce manuscrit est une compilation de textes de saint Augustin, Grégoire le Grand, Fulgence, Paschase Radbert, saint Ambroise, saint Léger et saint Césaire. Ce sont les derniers folios qui sont consacrés à ce traité des Vices et des Vertus.

Vertus, illustré de dix grandes images. Ce sont le *Conflictus vitiorum et virtutum* d'Ambroise Autpert (mort en 784) et en grande partie le premier livre (*De vitiis et virtutibus*) du *Poenitentiale* de Halitgarius de Cambrai (mort en 830). Les images de ce manuscrit ont été produites à Moissac à la fin du XIe siècle et on suppose qu'elles se rapportaient à un original du début du siècle[90]. Le peintre ne s'intéresse pas uniquement au motif de la bataille, il spécifie chaque Vertu et Vice opposés par des figurations extrêmement saisissantes, les personnages étant caractérisés par leurs actions.

En accord avec la formule établie par Grégoire le Grand, le texte nomme cinq « *vita spiritualia* » et deux « *vita carnalia* »[91] qui, avec leur progéniture de Vices subsidiaires, sont tous les descendants de Superbia. Le texte et les images présentent ensuite une série de Vertus contre une large troupe de Vices. Chaque représentation est placée au sein du texte qu'elle illustre, occupant environ une demi-page, « toujours judicieusement placées pour s'harmoniser avec les articulations du texte »[92]. L'artiste oublie alors tout genre de système pour donner une image du groupe des Vices qui explose avec vie et énergie. Chaque Vice est caractérisé par son action, alors que les Vertus restent impassibles. Humilitas par exemple, sur la seule illustration de pleine page du manuscrit, reste imperturbable en face de toute cette agitation, elle se tient droite avec la palme et semble discuter avec les trois anges placés à côté d'elle[93]. Ici, la représentation des Vices en créatures petites et difformes est issue du répertoire iconographique du poème de la *Psychomachie*[94]. Ira peut être reconnue grâce aux

[90] Jean Dufour, *La bibliothèque et le scriptorium de Moissac*, Genève-Paris, 1972, notice 56, p. 120.

[91] Les premiers sont : Inanis Gloria, Invidia, Ira, Tristitia et Avaritia et les seconds Ventris Ingluvies et Luxuria.

[92] Chantal Fraisse, *op. cit*., p. 224.

[93] F° 163, CATALOGUE p. 64-65.

[94] Chantal Fraisse a répertorié les motifs issus directement du répertoire iconographique de la *Psychomachie* de Prudence sur les différents exemplaires subsistants (*op. cit*, p. 235-240). Nous en reprenons ici les éléments essentiels : Humilitas en conversation avec les trois anges (f° 163) se rapproche de la scène de xénophilie d'Abraham que l'on trouve sur une *Psychomachie* du XIe siècle, certainement d'origine anglaise (Londres, BL, Add. Ms. 24199, f° 3v), ou encore sur le manuscrit 22 de la bibliothèque municipale de Lyon (f° 5), contemporain du précédent et d'origine française. On peut rapprocher dans le même ms. 22 de Lyon la scène montrant Patientia encerclée par une troupe de Vices au f° 4 – motif que l'on trouve déjà dans le manuscrit de Berne (BN, ms. 264, f° 38), 1ère moitié du Xe siècle, sud de l'Allemagne ou de Suisse – avec Superbia sur l'illustration de pleine page du f° 163. Avaricia et son vêtement gonflé renvoie aux images qui la montre cachant ses trésors sous ses vêtements, comme dans la *Psychomachie* du manuscrit P[1] (BNF, ms. Lat. 8318, f° 59), d'origine tourangelle et qui pourrait dater d'avant 1028 (CAT. p. 12-13), ou encore dans celle de Londres, BL, Cotton ms. Cleopatra CVIII, f° 20v. C. Fraisse continue cette comparaison avec quatre autres exemplaires du poème. Toujours sur le f° 163, Superbia, répété une seconde fois, renversé, rappelle là aussi le motif de la chute de cheval que fait Superbia, finissant écrasée sous les sabots de l'animal, dans la *Psychomachie*. C. Fraisse illustre ce parallèle avec l'exemplaire anglais de Cambridge, Corpus Christi College,

signes de son caractère : elle se tire les cheveux. Tenant une équerre, Patientia tourne le dos à cette scène sauvage (f° 168) tandis que l'une de ses deux compagnes lui montre le Vice.

On voit ici comment le peintre du XIe siècle, avec la richesse de son imagination, adopte sans discrimination des motifs classiques religieux et profanes, et place les uns à côté des autres, se succédant, des personnifications, des *exempla* humains et bibliques et des créatures monstrueuses, transformant le traité – dont la construction est un peu faible – en une vigoureuse représentation d'un modèle de comportement et d'une activité démoniaque. Chantal Fraisse conclue son étude par l'affirmation du lien qu'entretiennent ici la conception du texte et celle du cycle iconographique comme particularité propre à ce petit traité, qui compile d'une part deux auteurs chrétiens et d'autre part, des motifs tirés des codes de représentations des ouvrages consacrés aux Vices et aux Vertus et donc ceux, fondamentaux, de la *Psychomachie*.

David et la *Psychomachie* : le *Pasutier de Melisende*

Sur l'ivoire de la couverture du *Psautier de la reine Melisende* (entre 1131 et 1144)[95], les sept paires de la *Psychomachie* et cinq autres Vertus (Bonitas, Benignitas, Beatitudo, Largitas et Laetitia) sont placées autour d'une série de scènes tirées de la vie de David[96]. L'artiste a su

ms. 23, f° 17 et celui de Berne, BN, ms. 264, f° 44, 1ère moitié du Xe siècle, de Saint-Gall ou de Reichenau (CAT. p. 64). Libido, tenant sur le f° 163 une longue perche rappelle celle que l'on trouve sur plusieurs *Psychomachies*, maniant une longue torche enflammée : sur les deux copies de la fin du IXe siècle liées à l'école de Reims (Paris, BNF, ms. Lat. 8085, f° 57 et Leyde, BU, Burm. Cod. Q3, f° 123v). Au f° 165v, la scène où Vana Gloria distribue aux pauvres rappelle celle où Largitas donne aux mendiants les biens qu'elle a pris à Avaricia : par exemple le P^1 (Paris, BNF, ms. Lat. 8318, f° 61), le B^2 (Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 10066-77, f° 130v), et trois autres exemplaires (Leyde, BM, codex Vossianus 0 15 VII, f° 41v, Limoges ; Saint-Gall, Stiftsbibl., ms. 135, f° 406, St-Gall, XIe siècle ; Lyon, BM, Palais des Arts, ms. 22, f° 13v, franc, XIe siècle). Le banquet de Gula (f° 171v) est le pendant de ceux de Luxuria sur l'exemplaire d'origine limousine (Leyde, BM, codex Voss. 0 16 VIII, f° 39v), comme ceux des trois exemplaires illustrés de la British Library (Add. Ms. 24199, f° 16v ; Cotton ms. Cleopatra CVIII, f° 15 et Cotton ms. Titus DXVI, f° 16).

[95] Conservé à Londres, BL, Egerton, ms. 1139 (CATALOGUE p. 66-69). C'est l'une des plus remarquables pièces des arts mineurs des Croisades à avoir subsité, selon l'expression de Bianca Kühnel dans l'article qu'elle lui consacre, « The kingly statement of the bookcovers of Queen Melissende's Psalter », in *Tesserae. Festschirift für Josef Engemann*, Münster, 1991, p. 341. L'iconographie de ce *Psautier* est abordée par R. Stettiner, *op. cit.,* par H. Woodruff, *op. cit*., par E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1949 et dans *L'art religieux du XIIe siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Ag*e, Paris, 1924 ; également cité chez A. Katzenellenbogen, *op. cit*., J. O'Reilly, *op. cit*. et J. S. Norman, *op. cit*.

[96] Nous avons déjà pu voir un exemple de cette association de David et des Vertus, alors cardinales, dans la comparaison des tenues militaires des Vertus des manuscrits illustrés carolingiens de la *Psychomachie* et

donner aux Vertus un espace suffisant pour montrer leur force en action, en les faisant dominer les saynètes. Les Vices ont été poussés dans un coin, condamnés à l'impotence. L'une des particularités du programme iconographique des deux plats de couverture de ce *Psautier* est la mise en perspective, de manière systématique, du parallèle entre David et la *Psychomachie*[97]. L'épisode de la vie de David que l'on peut le plus aisément rattacher à la *Psychomachie* est son combat contre Goliath ; sur le *Psautier*, à côté de cette représentation, Humilitas s'apprête à mettre à mort Superbia[98].

L'association de David et d'Humilitas se trouve déjà dans le texte de la *Psychomachie*, lorsque Spes célèbre la victoire de Mens Humilis sur Superbia en la comparant avec la victoire de David sur Goliath (v. 291 et s.). La présence d'une troisième figure dans l'inter-espace consacré au duel Humilitas-Superbia – une exception, les autres combats sont des duels – renvoie directement au récit de Prudence : Humilitas est couronnée, Superbia porte la même

d'ouvrages littéraires illustrés contemporains, comme la *Bible de Vivien* (CATALOGUE p. 20-21 et *infra*). Nous développons plus loin d'autres exemples iconographiques de cette association des Vertus – notamment les Vertus cardinales – avec certains passages de la vie de David. O. M. Dalton, dans le *Catalogue of the Ivory Carving of the Christian Era in the British Museum*, 1909, présente comme exemple comparatif une crosse émaillée contemporaine, conservée au musée du Bargello à Florence, sur laquelle on trouve : sur le nœud, l'histoire de David avec des inscriptions, et sur la tige, entre les entrelacs, les personnifications des Vertus et des Vices. Le thème iconographique de David, rare dans les premiers temps de l'ère chrétienne, devient de plus en plus courant à partir de la fin du IVe siècle, on le retrouve déjà associé à la Vierge et aux Vertus sur les fresques – très dégradées – de Baouit (Egypte). Voir *infra*. Sur le plat de couverture inférieur du *Psautier*, six œuvres de miséricorde sont placées dans les médaillons, reprenant Matthieu XXIII, 35. 6 « Car j'avais faim, et vous m'avez donné à manger ; / j'avais soif, et vous m'avez donné à boire ; / j'étais un étranger et vous m'avez accueilli ; / j'étais nu, et vous m'avez habillé ; / j'étais malade, et vous m'avez visité ; / j'étais en prison, et vous êtes venus jusqu'à moi ! ». L'organisation générale est la même que celle du plat supérieur, des animaux occupent les inter-espaces, des oiseaux sont placés dans les plus petits, sur les côtés et au centre, deux combats entre des animaux féroces sont montrés. Nous étudions *infra* le motif des œuvres de miséricorde associé directement aux Vertus et/ou à David, dont il existe plusieurs occurrences. Le programme iconographique du plat de couverture inférieur est moins élaboré et complexe que celui du plat supérieur ; la qualité de l'ivoire utilisé est aussi meilleure pour la partie supérieure, l'accent a donc été mis sur cette partie de l'ouvrage. Voir Bianca Kühnel, « The kingly statement of the bookcovers of Queen Melissende's Psalter », dans *Tesserae. Festschirift für Josef Engemann*, Münster, 1991, p. 343, elle déduit de cette attention particulière apportée à la partie supérieure de la couverture qu'il existait à la base de cet ouvrage de dentellerie sculptée un programme iconographique complexe, rationnel, royal et théologique.

[97] L'association d'épisodes de la vie de David aux Vertus est fréquente dans les exégèses chrétiennes et dans l'art (voir note précédente). Voir aussi A. Katzenellenbogen, *op. cit.* ; Bloomfield, *op. cit.*, particulièrement p. 365.

[98] Bianca Kühnel, *op. cit*., p. 344, cite Pierre Lombard dans le *Commentarium in Psalmos* (143) : « Sicut ergo David parvus superbum Goliam de se praesumentem superavit, ita Christus superbum diabolum occidit, id est humilitas superbiam ». Il reprend ainsi saint Augustin et son *Enarrations in Psalmis* (33.1.4) : « In figura Christi David, sicut Golias in figura diaboli ; et quod David prostravit Goliam, Christus est qui occidit diabolum. Quid est autem Christus qui diabolem occidit ? Humilitas occidit superbiam. »

tenue et les mêmes armes que Goliath sur le médaillon et Spes lui tend l'épée. Sobrietas, qui cite aussi dans la *Psychomachie* les qualités de guerrier de David (v. 386 et s.), est figurée à proximité du médaillon montrant le combat (sur l'inter-espace inférieur gauche du médaillon).

Bianca Kühnel, développe son étude sur l'association constante entre les motifs consacrés aux épisodes de la vie de David et les combats de la *Psychomachie*, sur le plat de reliure du *Psautier*. En effet, la première victoire de David illustrée sur l'ivoire est celle du combat contre le lion et l'ours, représentant respectivement l'Antéchrist et le Diable. Comme pour y faire écho, on trouve, sur l'inter-espace médian, Fides qui éconduit Idolatria. La démonstration continue ainsi pour chaque médaillon, ayant son « équivalent » dans les inter-espaces qui séparent les épisodes de la vie de David[99].

Du *De fructibus carnis et spriritus* à l'*Hortus deliciarum*

Un autre traité reprenant l'opposition des Vertus et des Vices, et qui a une large postérité depuis la première moitié du XIIe siècle, est le *De fructibus carnis et spiritus*, dont l'attribution est discutée[100]. L'auteur de ce traité oppose Humilitas et ses « *comites* » (accompagnatrices), les trois Vertus théologales – Fides, Spes et Caritas – et les quatre Vertus cardinales – Prudentia, Justitia, Fortitudo et Temperantia – à Superbia et ses suivantes (Luxuria, Ventris Ingluvies, Avaritia, Tristitia, Ira, Invidia, Vana Gloria). Ce système va connaître une diffusion, comme on le voit repris par Herrade de Landsberg dans l'*Hortus deliciarum*[101] pour la bataille des Vertus et des Vices. Dans ce dernier ouvrage, qui la replace en une scène dramatique dès l'ouverture de ce cycle d'illustrations, chaque séquence d'affrontement est présentée de

[99] Détails dans CATALOGUE p. 68-69.

[100] D'abord attribué à Hugues de Saint-Victor, puis à Conrad de Hirsau en raison des similitudes avec un passage du *Speculum Virginum*. Par commodité, nous avons choisi de suivre le choix le plus fréquent pour cette attribution : Hugues de Saint-Victor.

[101] Somme à la fois littéraire et iconographique des connaissances humaines, l'*Hortus deliciarum*, composé au couvent augustin du Mont Saint-Odile (Alsace), est un très long travail, commencé *c*. 1159 par l'abbesse Rélindis pour n'être achevé qu'autour de 1205, une dizaine d'années après la mort d'Herrade de Landsberg (1167-1195). Le traité emprunte distinctement aux récits apocryphes de saint Clément d'Alexandre, à saint Augustin, à saint Grégoire le Grand, à Isidore de Séville, Bède le Vénérable, Yves de Chartres, et deux des grands écrivains religieux de son temps que sont Rupert de Deutz, auteur du *Divinis officiis* et Honorius Augustodunensis. Le manuscrit original de l'*Hortus deliciarum* a disparu lors de l'incendie de la bibliothèque de Strasbourg en 1870. On le connait aujourd'hui grâce à des copies d'après l'original datant de 1159-1205, nous nous référons à l'exemplaire conservé à Paris, BNF, ms. Nouv. Acq. Fr. 6045.

manière stricte. La formulation par séquence répétée donne un manque de flexibilité à l'ensemble, renforcé par l'énumération plate et systématique du traité qui se retrouve dans la succession de figures uniformément représentées comme des chevaliers. Cette rigidité est légèrement cassée par le motif de l'arrivée dynamique de Superbia sur son cheval. Le cycle de la *Psychomachie* ne couvre pas moins de dix feuillets (f° 199v au 203v), trente-huit registres d'illustrations, et est exposé juste après l'apostolat de saint Paul[102]. L'artiste alsacien n'a pas eu l'intention de traduire en image tout le poème de Prudence, mais plutôt d'en extraire une sorte d'anthologie, sans s'attacher à rendre dans leur ordonnance initiale les principales péripéties de l'action. C'est la première fois que les Vertus et les Vices sont représentés sur les manuscrits en tenue militaire contemporaine et non plus semblables aux soldats romains.

Dans son traité, Herrade de Landsberg a ajouté à la scène d'introduction du combat d'Humilitas et Superbia, des Vertus subsidiaires et des Vices subsidiaires, dont les chefs s'affrontent aussi. Ainsi, les principales conceptions définissant chacune des Vertus et chacun des Vices sont divisées en niveaux.

Les sept Vertus et les sept Vices ne se correspondent pas comme des opposés naturels, il n'y a que quatre « réelles » paires de contrastes : Spes et Tristitia, Caritas et Invidia, Prudentia et Vana Gloria, Temperantia et Luxuria. L'auteur créé des combats antagonistes pour les Vertus et les Vices restants, ce qui porte à dix le nombre des combats entre chefs des deux camps.

Le premier combat est celui de Superbia (« *Superbia principale vitium, Diabolus princeps superbie* », vers 178), qui arrive à cheval, en robe et coiffe, suivie de « son infanterie de Vices secondaires »[103] en armure, tels les chevaliers contemporains, allant attaquer les Vertus de l'Eglise (« *Superbia impugnat ecclesiam cum pedissequis suis* », vers 194), comme le ferait un bataillon militaire chargeant son ennemi[104].

Leur équipement militaire recouvre presque entièrement leur corps : la cotte de mailles sur une tunique longue, coiffées d'un heaume à nasal et portant la lance ainsi qu'un large écu,

[102] C'est la pensée paulinienne qui a en partie amorcé la conception des Vertus théologales (*Epître aux Ephésiens*, VI, 11-17).

[103] Nous reprenons ici l'expression employée par G. Camès dans *Allégories et symboles dans l'Hortus deliciarum*, Leyde, 1971, p. 54.

[104] CATALOGUE p. 70.

rien ne permet de les distinguer les unes des autres hormis leur nom inscrit[105]. Seule Superbia est sans arme, en robe ample et colorée. On retrouve dans l'allure de ce personnage chevauchant l'influence de l'iconographie de la basse antiquité[106].

La « théorie des Vertus » qui est chargée par Superbia et sa troupe est montrée sur le folio suivant – placé en face – de façon symétrique. Il s'agit de : Humilitas, qualifiée de « *prin[ci]palis virtus* », Fides, Spes, Caritas, Prudencia, Fortitudo et Temperantia. La représentation de l'affrontement des deux groupes se déroule à la manière d'une frise horizontale, principe de présentation qui s'applique à l'illustration des autres rencontres analogues entre les protagonistes de la *Psychomachie* dans le manuscrit de l'*Hortus*. Le folio est divisé en trois ou quatre registres horizontaux superposés et les soldats des « bataillons » y sont de profil ou de trois-quarts. Les Vices sont généralement placés sur la gauche et les Vertus sur la droite, comme les damnés et les élus du Jugement dernier. Quelques attributs apparaissent pour certaines Vertus : Humilitas porte une couronne par-dessus son heaume – c'est la reine dans le poème de Prudence – Fides tient une croix. Prudencia a le Livre, Justicia la balance et Temperantia la cruche et le bassin. Ces derniers attributs sont d'ailleurs les plus fréquents spécifiant ces trois Vertus cardinales.

Le peintre du manuscrit original de l'*Hortus* – ou son commanditaire – a choisi de ne pas respecter l'ordre du poème pour organiser ses illustrations. En effet, la scène d'ouverture originale du poème – le combat entre Idolatria et Fides – se trouve relayée en troisième position, après celle de la chute de Superbia. L'artiste n'apporte rien de nouveau aux motifs de ces deux scènes, similaires aux anciennes illustrations des manuscrits de la *Psychomachie*. Idolatria est représentée avec un petit autel duquel sort la tête d'un bélier offert en holocauste, iconographie classique des manuscrits de Prudence et issue de l'Antiquité. En face d'elle, Fides ne porte aucun signe distinctif mais arbore comme Humilitas, une couronne sur son heaume car ici, c'est la Vertu principale du groupe de Vertus qui l'accompagne et qu'elle dirige. Ses suivantes sont : Religio, Mundicia, Obedientia, Castitas, Continencia, Affectus et Reverentia, similaires à celles d'Hugues de Saint-Victor.

[105] Les sept compagnons de Superbia sont Luxuria, Ventris Ingluvies, Avaritia, Tristicia, Ira, Invidia et Vana Gloria, ce qui suit la nomenclature donnée dans le *De fructibus carnis et spiritus*.

[106] Voir, par exemple, sur la colonne de Trajan, le même type de représentation (cf. *supra* sur les illustrations des manuscrits de la *Psychomachie* et CATALOGUE p. 9).

La mise à mort des Vices Idolatria et Superbia, respectivement par Fides et Humilitas, est représentée presque dans la même gestuelle : la Vertu tient le vaincu par les cheveux, la première l'étrangle et la seconde l'égorge avec son glaive.

Les combats continuent ensuite de façon assez identique, les personnages sont placés de profil les uns derrière les autres, menés respectivement par la Vertu et le Vice principaux. Chaque « suite » de Vices et de Vertus garde la nomenclature établie par Hugues de Saint-Victor. Après la lutte entre Spes et Tristicia – égorgée, comme pour les deux autres Vices précédents, c'est l'affrontement entre Ira et Patientia. Ici, l'artiste a synthétisé la succession d'attaques du Vice contre la Vertu en lui faisant décocher quatre flèches simultanément. D'habitude un épisode monotone et répétitif, voilà la scène maintenant rythmée et empreinte d'épique. Une autre nouveauté vient dans l'affrontement suivant, entre Caritas et Invidia : une fois l'ennemi décapité, la Vertu ramasse sa tête et la présente autour d'elle. Il s'agit ici d'une création du peintre, que l'on ne trouve pas dans le poème original.

La suite des batailles reprend le rythme répétitif de la frise sans apporter d'innovation à l'iconographie, tout en continuant à reprendre les nomenclatures données par Hugues de St-Victor pour les nombreux protagonistes des deux camps. Ce sont ensuite Sobrietas contre Ventris Ingluvies puis Prudentia contre Vana Gloria. Viennent après Justicia et Fallacia avant l'arrivée de Luxuria sur un char serti de pierres précieuses[107], renvoyant alors à la *Psychomachie*[108]. Néanmoins, le peintre a choisi de ne pas représenter les mises en garde de Sobrietas essayant de ramener dans le droit chemin ses sœurs ; il a aussi rajouté sept compagnes à Luxuria en plus des sept citées par Prudence. Cependant il suit le poème quand Sobrietas effraie les chevaux avec sa croix, renversant ainsi le char. De même au sujet des objets que les suivantes laissent derrière elles, qu'il précise par des inscriptions paraphrasant le texte du poème.

[107] En contradiction avec la richesse du char et avec les illustrations traditionnelles de cette scène, les chevaux ressemblent plus à de gros percherons qu'aux destriers racés que l'on voyait représentés dans les manuscrits du poème, comme dans celui de Leyde, BU, ms. Voss. Lat. oct. 15, f° 410.

[108] Dans le poème, Jocus et Petulantia jettent les cymbales qui leur servaient d'armes (v. 435-435) ; Amor, effrayé, abandonne ses flèches, son arc et son carquois (v. 436-438) ; Pompa s'arrache son peplum ; Venustas fait de même avec la couronne de fleurs et les pierreries dont elle se parait ; Voluptas se lacère cruellement les pieds dans un buisson d'épines (v. 439-442).

Fidèle ici encore au déroulement du poème, c'est Avaricia et ses compagnes qui surgissent ensuite, pour dérober les dépouilles de Luxuria. Le peintre a représenté treize suivantes, empruntées à la fois au poème-même et au *De fructibus carnis et spiritus*[109]. Elles sont montrées en groupe, dans des attitudes variées, ce qui donne du mouvement à l'ensemble. Elles tiennent toutes un objet dans les mains. Le cycle d'Avaricia se poursuit au folio suivant (203) avec Rapina, une de ses suivantes. Le peintre montre alors les méfaits de la « guerre civile » engendrée par Avaricia mais il ne représente pas le passage où elle s'adresse à ses compagnes ni celui où elle se travestie en la Vertu Economia. L'artiste a choisi de représenter le combat singulier entre Avaricia et Largitas – contrairement au poème où c'est Operatio qui affronte ce Vice. Mais là encore, l'artiste ne montre pas l'étranglement du Vice, seulement Largitas qui la blesse grièvement. On voit ensuite la Vertu distribuer les dépouilles à un petit groupe de pauvres.

Une innovation iconographique a été apportée au folio suivant (203v), avec Avaricia que l'on retrouve placée à la tête d'un char, faisant ainsi face au char de Misericordia, au folio 204[110]. Il s'agit d'une création originale, ces chars n'apparaissant nulle part dans le poème. Ils se différencient des autres images du cycle par leur disposition géométrique, chacun placé au centre d'une rosace. Le char d'Avaricia est tiré par un renard et un lion ; six autres animaux gravitent autour d'elle, dont la signification de chacun est précisée sur des phylactères. Ce sont des créatures hybrides, une tête d'animal[111] placée sur un buste d'homme. Ils représentent symboliquement les méfaits du culte sordide instauré sous Avaricia. En face, lui faisant front, le char de Misericordia, dont la composition reste similaire : ce sont les deux animaux symboliques du sacrifice du Christ qui tirent ce char, l'agneau et la colombe. Misericordia est voilée et présente deux couronnes ; tout comme son contraire, elle est entourée de six personnages en buste, ce sont cette fois des femmes voilées : les Œuvres de miséricorde. Ce sont donc ici des préoccupations doctrinales qui ont été mises en images « schématiques », donnant à ce complexe iconographique une véritable originalité.

---

[109] Issues de Prudence : Cura, Fames, Metus, Anxietas et Injuria ; tirées de St-Victor : Phylargiria, Perjurium, Violentia, Usura, Fraux, Rapina et Fallacia.

[110] CATALOGUE p. 71-72, char d'Avaricia et f° 204.

[111] Un ours (sur le phylactère est inscrit : « Violentia est ursus »), un loup (« Rapacitas est lupus »), un bœuf (« Fames acquirendi est bos »), un chien (« Tenacitas latrans ut canis »), un vautour (« immoderata cupiditas est alietum») et un porc (« Sorditas est sus »).

Avec le char de Misericordia, le peintre conclu le cycle iconographique du poème de Prudence. En effet, au-dessous des deux chars antagonistes, on assiste à l'ultime affrontement des Vertus et des Vices. Ce sont à gauche : Blasphemia, Furor et Temeritas contre, au folio de droite, Fortitudo suivie de Magnificentia, Confidentia, Tolerantia, Requies, Stabilitas, Perseverantia et Constantia – là encore, les noms sont repris de Hugues de Saint-Victor. Les trois Vices tiennent leur lance en arrêt, prêtes à être projetées contre leurs antagonistes en face, les huit Vertus qui ont dégainé leurs épées.

Le thème de la *Psychomachie* s'écarte donc petit à petit du poème original de Prudence. En effet, chaque Vice et chaque Vertu est décomposé selon l'ordre donné dans le *De fructibus carnis et spiritus* et la narration de Prudence n'est pas totalement suivie. De plus, le choix du peintre ou de ses commanditaires, de représenter sur des registres les mêmes séquences, avec les Vertus et les Vices qui se font face, en file indienne, donne un rythme rigide et monotone à l'ensemble du cycle, malgré la richesse des détails. Déjà sur certains manuscrits du poème, la répétition des combats se faisait sentir. Ici, c'est seulement lorsque Luxuria et Avaricia apparaissent que la représentation devient plus riche et plus variée, se rapprochant plus des illustrations originales du poème. Ces deux scènes traduisent de manière assez efficace les vicissitudes de la lutte.

Nous avons vu, avec ces quelques exemples de sculptures, peintures ornementales d'édifices religieux, illustrations de manuscrits, que les emprunts des motifs de Prudence au XIIIe siècle montrent tous une transformation de l'image du conflit spirituel par rapport à celle décrite par le poète. Dans le *Lumen animae* de Matthias Farinator[112], le préambule présente une scène allégorique de la bataille avec une procession de Vertus et de Vices portant un équipement militaire élaboré et chevauchant des animaux correspondant à la signification symbolique de chaque cavalier. Sur un exemplaire de 1332[113], Superbia est sur un cheval ; Humilitas sur un cheval hybride : à la place des sabots il a des serres de rapace ; Luxuria est sur le dos d'un ours ; Castitas est sur une licorne tachetée ; Avaritia est sur un âne ; Largitas

[112] Il s'agit d'un carmélite viennois qui aurait composé ce traité – dont le nom complet est *Lumen animae. Tractatus de septem vitiis et virtutibus*, également connu en allemand sous le terme *Etymachia* – *c.* 1330. Cette attribution est cependant sûrement erronée selon les spécialistes, tout comme celle qui donne pour auteur Gottfried con Vorau. L'ouvrage porte sur les sept Péchés mortels et les sept Vertus, comparés aux phénomènes naturels. Le texte original est en latin (soixante exemplaires nous sont parvenus, le plus ancien est le manuscrit 130 de Vorau) et il existe encore vingt-trois manuscrits en allemand du XVe siècle.

[113] Vorau, Stiffsbibliothek, ms. 130, f° 106-111v (CATALOGUE p. 73).

sur un jeune cerf ; Ira est sur un chameau ; Patientia sur un éléphant ; Invidia sur un gros dragon cornu ; Caritas sur un cerf dont les bois sont plus longs que celui que monte Largitas ; Accidia est sur un âne ; Devocio sur un grand cerf âgé à très grandes ramures ; Gula est sur un animal étrange, gros chien ou ours ; Abstinentia est montée sur un jeune cerf tacheté. De plus, chaque personnage a d'autres objets ou animaux symboliques qui lui est associé (l'écu de Luxuria est orné d'une sirène à deux queues, celui de Castitas porte un ange auréolé en buste, Caritas a un écu avec le pélican qui se transperce la gorge de son propre bec pour pouvoir nourrir ses petits – non représentés ici mais ce symbole christique devient un attribut très fréquent de Charité à partir du XIVe siècle). Il ne s'agit donc pas encore systématiquement ici des attributs traditionnels des Vertus théologales et cardinales, néanmoins on trouve déjà certaines similitudes.

A la fin du siècle, les processions de Vertus et de Vices chevauchant – et particulièrement celle des Vices seuls – apparaissent sur des scènes détachées de toute bataille.

Le *Pèlerinage de la vie humaine*

C'est avec le *Pèlerinage de la vie humaine* de Guillaume de Digulleville[114] que les représentations du cheminement spirituel du chrétien se détachent plus radicalement de l'héritage laissé par les illustrations du poème de Prudence. Œuvre littéraire considérable par

[114] Entré à l'abbaye cistercienne de Chaalis en 1316, il rédige le *Pèlerinage de la vie humaine* en 1330-31, le *Pèlerinage de l'âme* en 1355-1358 et le *Pèlerinage de Jésus-Christ* en 1358, trilogie qui connaît un très grand succès : plus de soixante manuscrits du *Pèlerinage de la vie humaine* sont connus à ce jour, quarante-cinq pour le *Pèlerinage de l'âme* et une vingtaine pour le dernier volet. Voir la liste dans *Archives de la littérature du Moyen Âge* (http://www.arlima.net/eh/guillaume_de_digulleville.html). *Le Pèlerinage de la vie humaine* a connu deux rédactions, la première destinée à un lectorat laïc alors que la seconde, rédigée en 1355, cible le lectorat monastique. De nouvelles allégories sont ajoutées et certains épisodes déplacés. Il a été traduit en allemand, en néerlandais, en anglais, une version castillane et une latine sont aussi établies.
(Notice de la transcription du *Pèlerinage de la vie humaine* par Béatrice Stumpf au CNRTL http://www.cnrtl.fr/corpus/digulleville/documentation.pdf). Trois des exemplaires illustrés parmi les plus anciens, conservés à la BNF de Paris servent de référence : ms Français 376, 2e quart du XVe siècle, très richement décoré ; ms Français 377, fin du XIVe siècle, et ms Français 829, *c*. 1390. *Le Pèlerinage de la vie humaine* raconte le cheminement pour trouver le Christ, guidé par Grâce de Dieu et Raison ; le *Pèlerinage de l'âme* décrit la mise en accusation de l'Âme par le Diable et la Conscience, elle est défendue par Miséricorde puis jugée par Raison, Justice et Vérité. Le troisième livre, le *Pèlerinage de Jésus-Christ* narre la vie de Jésus selon Luc et Matthieu.

son ampleur (plus de treize mille vers organisés en quatre livres), influencée par le *Roman de la Rose* et mettant alors à jour un nouveau genre allégorique, celui du pèlerinage spirituel : il s'agit du récit d'un songe dont l'auteur est le narrateur[115]. Ecrivant à la première personne, il commence par la vision, dans un miroir, de la Jérusalem céleste et des moyens divers qui permettent d'y entrer. L'auteur se fait pèlerin pour rejoindre ce but et ce voyage est l'occasion de nombreuses aventures mettant en scène de multiples allégories personnifiées[116], dont les Sacrements et plusieurs Vertus. Le pèlerin en voyage est attaqué par sept personnages plus ou moins hybrides[117], ce sont les sept Péchés capitaux, auxquels il parvient à se soustraire avec l'aide de Grâce de Dieu et des Vertus[118]. Les Vertus ne sont plus des guerrières mais des jeunes femmes en élégante tenue contemporaine, qui apparaissent au grès des péripéties que rencontre le narrateur. La plupart du temps, elles sont représentées en train de discuter. Certaines de ces Vertus sont aussi représentées par un personnage en train d'effectuer l'action constituant cette Vertu (Labeur est montré avec un paysan travaillant au champ, sur

[115] La bibliographie sur le *Pèlerinage de l'âme humaine* est riche, cependant Anouk De Wolf rappelle dans l'introduction de son étude « Pratique de la personnification chez Guillaume de Digulleville et Philippe de Mézières », dans *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge, VIIIe-XVe siècles*, 1993, p. 125-147, que l'ouvrage de Guillaume de Digulleville bénéficiait d'une mauvaise réputation quant à son intérêt scientifique jusqu'à récemment. Rosemond Tuve, dans *Allegorical Imagery. Some Medieval Books and their Posterity*, Princeton, 1966, p. 145-218 aborde aussi ces personnifications, tout comme M. W. Bloomfield, *op. cit*., Adolph Katzenellenbogen, *op. cit*. ou Carla Casagrande et Silvana Vecchio, dans *Histoire des péchés capitaux au Moyen Age*, Paris, 2003, p. 290 ; Jennifer O'Reilly, *op. cit*., p. 59 ; Armand Strubel, *La littérature allégorique*, dans *Précis de littérature* …, p. 264-265. Voir les références en note 4 et note 6 ainsi que le point 1.b. de l'introduction, sur les différentes formes de récits allégoriques.

[116] Anouk De Wolf, « Pratique de la personnification chez Guillaume de Digulleville et Philippe de Mézières », dans *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge, VIIIe-XVe siècles*, 1993, p. 129, décompte cinquante-trois allégories, pour quatre cent quatre contextes et plus de soixante réifications (procédure narrative qui consiste à transformer un sujet humain en objet, en l'inscrivant dans la position syntaxique d'objet à l'intérieur du programme narratif d'un autre sujet, selon la définition du CNRTL).

[117] Certains sont des figures masculines ou féminines banales, d'autres ont une tête humaine et leur corps, entièrement dénudé, est velu (Colère au f° 57v du ms. Fr. 376), ou Avarice, avec des serres de rapaces en guise d'ailes et deux paires de bras, une langue monstrueuse tirée, comme sur les représentations antiques de la Gorgone (au f° 59v de ce même Fr. 376).

[118] Dans l'ordre d'apparition, relevés par A. De Wolf, *op. cit*., p. 130-131 : Grâce de Dieu apparaît la première, en dame couronnée ; viennent ensuite Raison personnifiée par une pucelle et Nature par une vieille femme ; Charité est une dame, comme Pénitence qui vient après. Ensuite Sagesse, une dame accompagnée de sa fille Science, puis Mémoire, en mesquine ; Rude Entendement est en vilain ; Occupation, que l'on retrouve plus loin sous le nom de Labeur, est montrée en *refaiseur de nates*. On trouve aussi Justice, Libéralité, Vérité, Equité, Pauvreté, Sobriété, Prudence, Virginité, Atemprance, Fortune, Vertu, Prospérité, Propre Volonté, Santé, Médecine, Bénédicité, Repentir, Peur de Dieu, Etude, Obédience, Discipline, Abstinence, Chasteté, Pauvreté volontaire et Pauvreté ou encore Oraison, Prière et Miséricorde. CATALOGUE p. 74-75, quelques exemples.

le f° 43 du ms. Fr. 376 de la BNF). On trouve aussi des représentations de ces allégories sans personnification, uniquement symbolique comme la Paix présentée en une équerre placée dans un décor végétal, entre deux arbres (f° 17, même manuscrit). Le Repentir est également intitulé « Allégorie du Repentir », on y voit Guillaume et Grâce de Dieu devant un tonneau qui reçoit les larmes versées par l'œil placé au-dessus. Grâce le montre précisément à Guillaume (f° 72v). Il va ensuite se repentir en se baignant dans cette eau.

A la fin du Moyen Age, on assiste à un retour élaboré de la bataille allégorique des Vertus et des Vices personnifiés, particulièrement en littérature et au théâtre[119]. Dans la plus ancienne et la plus connue des moralités anglaises, composée vers 1425, *Le Château de Persévérance*, les Vertus défendent l'Homme des assauts des Vices, lequel est venu se réfugier dans leur château. Même si la pièce présente les Vertus et les Vices en figures antagonistes, ils apparaissent comme des programmes alternatifs à l'un ou à l'autre, dépeignant les sept Vertus contre les sept Péchés mortels. Plus encore, la pièce intègre d'autres thèmes majeurs, bien distincts de la *Psychomachie* avec par exemple : la défense d'un château assiégé ; les Trois Tentations du Monde ; la Chair et le Diable ; l'appel des quatre filles de Dieu au Parlement du Paradis. Ce dernier sujet se nomme *Procès de Paradis*, qui met en scène deux duos de Vertus : Paix et Justice d'un côté et Miséricorde et Vérité qui jouent les avocates des fils d'Adam pour leur accès au Paradis. Nous reviendrons plus en détail sur ce Mystère dont l'iconographie connaît une riche postérité dans les manuscrits de la fin du Moyen Age.

Tous ces thèmes ont été établis sur une histoire littéraire et iconographique bien distincte et amènent un contexte pour la bataille allégorique.

L'idée de présenter les Vertus et les Vices chevauchant a été popularisée par les arts mais aussi par les spectacles publics que sont les entrées royales : celle de Charles VII dans Paris en 1437 par exemple, comprenait une procession de sept Vertus « montées à cheval et habillées selon leurs propriétés »[120].

---

[119] C'est au XIVe siècle qu'apparaît le genre du théâtre religieux, dont l'essor va être remarquable en France et en Angleterre notamment, avec différents types de pièce, les « Puys », les « Mystères » et les « Moralités ». Ce sont des spectacles sérieux, comiques ou satiriques, faisant évoluer sur scène des personnages allégoriques dans un but d'édification spirituelle, amenant le spectateur « à découvrir la « senefiance », le sens caché, le système de forces qui gouvernent son existence » pour reprendre l'expression de Marziano Guglielminetti dans *Lettres européennes : Manuel d'histoire de la littérature européenne*, sous la direction d'Annick Benoit-Dusausoy et de Guy Fontaine, Bruxelles, 2007, p. 139.

[120] Le récit de cette entrée est rapporté dans l'ouvrage de référence sur ce thème, pour la France, écrit par B.

On retrouve néanmoins certaines caractéristiques des anciennes formes de la *Psychomachie* dans ces très tardifs travaux médiévaux et de la Renaissance, comme les représentations de combat singulier d'une Vertu contre un Vice montrés justement au moment où la lance de la Vertu transperce le Vice alors vaincu[121]. Les Vertus montent des chevaux alors que les Vices ont pour destriers leurs animaux emblématiques, par exemple pour Ira il s'agit d'un ours muselé. L'autre changement majeur de ces nouveaux affrontements de contraires : il ne s'agit plus des paires de combattants de Prudence, Vertus contre Vices, mais des Sept péchés mortels contre leurs opposés, qui restent les Vertus.

b. Mélange de traditions sur les décors de l'architecture monumentale religieuse gothique

L'iconographie de la *Psychomachie* élaborée durant les premiers siècles de l'époque médiévale laisse cependant une empreinte jusque dans les décors monumentaux de l'art gothique. En effet, certains de ses éléments se retrouvent encore sur les portails des grandes cathédrales françaises. Quelques-uns de ses motifs ont traversé l'art médiéval, temporairement et géographiquement. Les schémas de représentations de figures d'Ira se suicidant face à la calme Patientia se retrouvent en différents endroits d'Europe[122]. Il s'agit d'ailleurs du motif original le plus repris dans l'art médiéval. Les images issues du poème sont désormais sorties du contexte initial de la bataille à l'intérieur de l'âme mais elles gardent

Guenée et F. Lehoux, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, 1968, p. 70. Nous reviendrons sur les Vertus dans les entrées royales plus loin.

[121] C'est le cas des illustrations de *l'Horae ad usum Sarum*, édité par Antoine Vérard à Paris en 1506, conservé à la Pierpont Morgan Library de New York, ms. 590. Ce sont des copies des illustrations du *Château de Labour* de Pierre Gringore, imprimé par Simon Vostre et Pierre Pigouchet, *c*. 1499.

[122] Par exemple sur l'un des vitraux de la cathédrale de Lyon, *c.* 1220, Patientia est opposée à une figure se perçant la poitrine avec son épée, accompagnée de l'inscription Ira. Sur le *Livre d'Heures* de Bedford (Londres, BL, MS Add. 42131), *c.* 1430, « Yre » est opposé au Don de vertu Patientia, il retourne sa propre épée sur lui. Sur une gravure allemande du XVe siècle, représentant un diagramme en forme de roue qui synthétise les Dons de vertus et les Péchés mortels, Ira est figurée en femme contemporaine se plantant une large épée dans la poitrine. Un autre motif de la *Psychomachie* connait une grande fortune pendant toute l'époque médiévale, c'est celui de Superbia tombant la tête la première de son cheval. On le trouve sur les reliefs du portail occidental de la cathédrale de Paris, comme sur ceux du portail sud à la cathédrale de Chartres et aussi sur celui, occidental, à Amiens.

toute leur portée didactique : en servant à illustrer les dangers permanents des Vices dont elles sont le seul rempart.

Ainsi la figure du suicide d'Ira apparaît sur les soubassements du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Paris, sculpté *c.* 1210 ; sur celui d'Amiens, *c.* 1230 ; sur la façade méridionale de la cathédrale de Chartres, au porche sud, *c.* 1240 ; sur les reliefs du portail occidental de celle de Reims, *c.* 1265. Il est aussi sur les vitraux du XIIIe siècle de la rose occidentale de Notre-Dame de Paris ; sur les sculptures de l'archivolte du portail oriental du transept sud de Chartres (portail de la Vierge) et encore sur le vitrail du chœur de la cathédrale d'Auxerre, *c.* 1230. Cependant, ce motif est montré ici comme le contraire de la Vertu théologale Spes et non plus celui de Patientia. Ira devient Desperatio. Pourtant, on peut trouver en même temps l'opposition entre Spes et Desperatio et celle entre Ira et Patientia, comme sur la vitre peinte du chœur de la cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Naumbourg de la fin du XIIIe siècle ; tout comme sur les reliefs de Paris. Il est possible que le vitrail du chœur d'Auxerre (*c.* 1230)[123], qui présente huit Vertus et autant de Vices, montre alors Patientia opposée à Desperatio, se transperçant avec une épée.

C'est une transition picturale, dans le poème, Ira est opposée à Patientia, son geste qui l'identifie immédiatement est repris pour représenter Desperatio, le contraire de Spes. Dans le poème, Spes accompagne Humilitas contre Superbia. Les commentateurs médiévaux plus tardifs des Vertus et des Vices mettent en avant la relation particulièrement proche entre les Vertus Patientia et Spes. C'est un exemple intéressant de la façon dont une image individuelle issue d'une tradition propre – ici la *Psychomachie* – n'est pas seulement incorporée dans des traditions bien différentes – comme celle des Dons de Vertus, celle des Vertus théologales et cardinales ou celle des Péchés mortels – mais peut être utilisée pour désigner certains aspects particuliers d'une Vertu ou d'un Vice de ceux décrits dans leur forme originale.

La *Psychomachie* connait une très large popularité pendant tout le Moyen Age, cependant, le schéma du combat ne correspond pas avec la théologie systématique du XIIe siècle, ni avec l'urgence didactique et de prêche de l'Eglise à la fin du Moyen Age. Plus encore, la majorité des travaux sur les Vertus et les Vices produits pendant l'époque médiévale n'ont pas les

[123] Sur la verrière consacrée à saint Germain sur son lit de mort et à la lapidation de saint Etienne pour les soubassements, la rose est dédiée aux Vertus et aux Vices (début du XIIIe siècle).

mêmes classifications que celles de la *Psychomachie*. L'une des explications possibles de la survivance de certains motifs issus du poème – et non de classification – est qu'ils forment des images frappantes et facilement adaptables. La chute de Superbia, le suicide d'Ira, la patience de Job sont des proverbes en image pouvant être écartés du contexte de la bataille ou greffés à une autre tradition picturale. Ils peuvent aussi illustrer d'autres classifications des Vertus et des Vices, telles celle des Sept Péchés Mortels, celles des Vertus cardinales et théologiques, ou encore celle des Dons de Vertus, qui sont les méthodes de classification les plus populaires à la fin du Moyen Age.

Les théologiens et moralistes qui s'intéressent aux Vertus et aux Vices pendant et après la Renaissance du XIIe siècle et le Quatrième Concile de Latran (1215)[124], ne se sont pas intéressés à écrire l'effective défaite du Vice face à la Vertu, que la *Psychomachie* avait su rendre avec force. Ils ont cherché à définir la nature des Vertus et des Vices, en analysant leurs « causes psychologiques », leurs « essences » et leurs relations, et en les organisant ensuite en combinaisons compréhensibles pour un enseignement spirituel. L'objectivité nécessaire à cette tâche empêche toute dépendance avec l'image, plus « mouvante », d'une bataille littérale.

La typologie des Vertus hiératiques de Notre-Dame de Paris

On trouve sur la décoration de la façade occidentale de la cathédrale Notre-Dame de Paris, réalisée à partir de 1208 jusqu'en 1220, des éléments de réponse à ce questionnement nouveau (sur la façade occidentale, le niveau de la rose date de 1220-1225). Ici, sur les ébrasements du portail central, sur les soubassements des statues-colonnes des apôtres, les Vertus sont passées au nombre de douze par l'impératif de correspondance entre les motifs

[124] Qui instaure la confession obligatoire des péchés commis par le chrétien (avec le décret *Omnis utriusque sexus*), dont la liste a été établie lors du Concile, reprenant dans les grandes lignes la classification de Grégoire le Grand. Voir les tableaux et listes récapitulatifs dans ANNEXES p. 443-444. Les réformes de 1215 vont être diffusées sur tous les territoires de l'Occident chrétien, une énorme tâche didactique et pastorale revient alors aux prêtres et à leurs congrégations. Les manuels de prêche, les sermons (particulièrement ceux des Mendiants), les travaux didactiques et dévotionnels en vernaculaire – souvent illustrés – provenant de nombreux lettrés ainsi que les supports variés qui offrent des surfaces de décoration à un programme iconographique didactique (les illustrations des manuscrits, l'ornementation des églises et des objets de culte et des fois des objets laïcs, …), constituent les différents médias dont l'Eglise se sert pour diffuser ses réformes.

et aussi, l'impératif esthétique (cf. CAT. p. 81). Elles font partie d'un bien plus grand ensemble consacré au Jugement Dernier – formule iconographique initiée en France sur les programmes romans de la Saintonge et du Poitou dans une composition différente[125] – formant un genre de « *Summa* éthique »[126]. Il est probable que ce nouveau programme iconographique doit son originalité moins aux traités d'Hugues de Saint-Victor, comme on l'a d'abord cru, qu'aux débats de théologie morale qui animent le milieu des chanoines-théologiens de la cathédrale parisienne[127].

L'impératif de symétrie impose également douze Vices, disposés sur le registre inférieur du soubassement des ébrasements, qu'il forme avec le registre supérieur où sont les Vertus. Cependant, seuls quatre péchés capitaux (Superbia confrontée à Humilitas, Luxuria à Castitas, Avaritia à Caritas et Ira à Patientia)[128] y figurent et ils sont dispersés, sans marque d'un statut particulier, au milieu des autres Vices. Rappelant les schémas classiques des sceaux, les Vertus sont chacune figurée personnifiée en femme voilée, assise sous une arcature et avec un écu à devise symbolique sous forme d'animaux, qui servent à les identifier. Sur l'ébrasement gauche, de l'intérieur de la porte vers l'extérieur : Fides n'a pas d'animal symbolique, elle porte la croix et le calice ; Spes porte l'étendard sur son écu et elle reçoit une couronne venant du ciel ; l'écu de Caritas est décoré d'un agneau et elle donne son manteau à un personnage (disparu) ; Prudentia porte pour emblème sur son écu le serpent enroulé autour d'un bâton ; pour Castitas, c'est le phénix volant autour du feu ; Humilitas – l'origine de tous les biens – a la colombe. Sur l'ébrasement droit : Fortitudo est la seule à porter la cotte de maille et le heaume, sur son écu, un lion ; Patientia a un bœuf ; Mansuetudo, un mouton ; Concordia, la branche d'olivier ; Obedientia, le chameau et Constancia, la couronne de vie.

[125] Voir plus haut, le point 2.d de l'introduction.

[126] Selon l'expression d'A. Katzenellenbogen, *op. cit.*, p. 75, repris par Jennifer O'Reilly, *op. cit*., p 53.

[127] Les questions de terminologies et de définitions des différents enseignements du dogme sont au centre des préoccupations des théologiens du XIe et XIIe siècles, comme nous allons le voir avec les définitions et la classification des péchés, celles des Vertus cardinales et théologales, celles des Dons de Vertus. L'esprit « encyclopédique », et aussi de synthèse, qui habite les penseurs de cette époque les amènent à effectuer des correspondances, des parallèles entre ces différents éléments, des fois antithétiques, d'autres fois complémentaires. Voir par exemple Hugues de Saint-Victor, *De quinque septenis seu septinariis*, où ce sont les Vices, le *Pater Noster*, les Dons de Vertus, les Vertus et les Béatitudes qui sont mis en parallèle (cf. tableaux dans ANNEXES p. 443-444).

[128] Voir les différentes listes de péchés capitaux dans ANNEXES p. 441-442.

Renforçant l'opposition essentielle entre les deux groupes protagonistes, les Vices, placés sur le registre inférieur, sont figurés non pas par des personnifications mais par des scènes où plusieurs personnages interagissent, en illustrant des conduites vicieuses[129]. La diversité des représentations contraste alors vivement avec l'unité calme du registre supérieur. Leur position stable, le traitement en fort relief et les colonnes qui les encadrent sont autant d'éléments qui valorisent les Vertus, comme antithèses des médaillons placés en-dessous où figurent les Vices. Ainsi, tandis que le bien est exprimé par des Vertus personnifiées, le mal est incarné par des pécheurs en action, engagés dans des conduites coupables qu'il s'agit de dénoncer. Si les Vertus relèvent de l'abstraction et du symbole, les Vices sont, eux, bien de ce monde. La multiplication des Vices, issus de typologies et de traditions variées, amplifie le discours moral, alors que son incarnation dans des formes contemporaines permet d'impliquer de nombreux groupes sociaux.

Sa diffusion dans le Nord de la France

L'influence de ce modèle est remarquable puisqu'on le retrouve notamment aux portails des cathédrales d'Amiens, de Chartres et de Reims. A Amiens, le motif est aussi sur les ébrasements du portail central de la façade occidentale, *c*. 1230. La disposition est semblable à celle de Paris, au sein d'un même grand ensemble iconographique du Jugement dernier. Les Vertus et les Vices sont placés sur deux registres horizontaux, dans des quadrilobes, six couples de chaque côté. Les représentations sont quasiment identiques à celles de Paris, avec quelques variantes dues à l'interprétation libre des sculpteurs. C'est un produit de la période classique de l'art gothique.

[129] A gauche : Superbia, Stultitia (Folie), Luxuria, Avaritia, Desperatio et Idolatria. A droite : Ignavia (Lâcheté), Ira, Malignitas, Discordia, Contumacia (Rébellion), Inconstantia. Cependant, certaines fois les scènes sont à la limite de la personnification allégorique et non de la simple illustration d'une action, d'un comportement. C'est le cas pour Luxuria : une jeune femme se regardant dans un miroir ; également pour Avaritia, un usurier avec sa balance. Ces illustrations des attitudes vicieuses peuvent aussi évoquer déjà le châtiment du péché en question (comme pour le chevalier orgueilleux qui tombe de sa monture). Les représentations « vivantes » de ces comportements sont précisément celles d'Ira (un moine agressé), de Desperatio (un homme se suicidant), d'Ignavia (un chevalier qui fuit devant un lapin), de Malignitas (un serviteur maltraité), de Discordia (deux hommes se bagarrant), de Contumacia (une altercation entre un évêque et un laïc) et d'Inconstantia (un moine qui quitte un monastère).

Modèle que l'on trouve à Chartres aussi (cf. CAT. p. 80) et, dans des variantes abrégées, aux vitraux des cathédrales de Lyon et d'Auxerre. A Lyon, sur les verrières de l'abside, sur celles de la chapelle consacrée à saint Etienne, au nord (très fortement restaurées), dont le style est caractéristique du sud-est de la France[130]. L'ensemble des vitraux des chapelles du chœur date de la première moitié du XIIIe siècle. C'est sur la lancette centrale, consacrée à l'enfance du Christ, que se trouvent les représentations des Vertus et des Vices, chacun au nombre de sept. Les Vertus sont placées dans des médaillons quadrilobés et accompagnées de leur nom en latin, comme à Auxerre. Le voyage des Mages est encadré par Castitas et Libido ; la rencontre des Mages avec Hérode est entourée de Caritas et Cupiditas ; Largitas et Avaritia accompagnent l'adoration des Mages. Sobrietas et Luxuria sont placées autour de l'apparition de l'ange aux Mages ; Gaudium et Dolor pour la fuite en Egypte ; Ira et Patientia pour le massacre des Innocents et enfin, Humilitas et Superbia encadrent la Présentation au Temple. La lancette de gauche est dédiée à la vie d'Etienne et celle de droite à celle de Lazare et Marthe.

La rose de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris contient également des « doublons » du motif Vertus-Vices des soubassements des ébrasements du portail central (cf. CAT. p. 81). Légèrement postérieure (1225-1235), la rose reprend la même formulation iconographique : les Vertus sont montrées en personnifications allégoriques avec attributs symboliques alors que les Vices, disposés en-dessous, sont figurés en personnages du commun en action. La rose se développe sur trois cercles concentriques et vingt-quatre rayons. Le centre est consacré à la Vierge à l'Enfant. Vient ensuite le premier cercle, qui présente les douze tribus d'Israël. La moitié supérieure des deux autres cercles correspond aux Vertus (dans le cercle extérieur) et aux Vices (cercle médian). La moitié inférieure montre les travaux des Mois et le Zodiaque.

A Chartres, au lieu de suivre la combinaison de Paris – déjà copiée partiellement à Sens[131] – de placer les douze paires d'antagonistes Vertus et Vices sur deux bandes horizontales, sur

[130] Sur la rose d'une fenêtre du chœur, voir E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle…*, p. 217

[131] On trouve sur de part et d'autre de l'ébrasement du portail nord de la façade occidentale de la cathédrale Saint-Etienne de Sens une allégorie dans un médaillon, Charité faisant face à Avarice. Ces reliefs plutôt dégradés datent du dernier tiers du XIIe siècle (la cathédrale est consacrée en 1163, les travaux ont débuté en 1135 ; ces sculptures font partie de la phase de construction financée par Philippe Auguste après l'incendie de 1168). Dans le même département de l'Yonne, à l'église Notre-Dame de Villeneuve-L'archevêque, sur le

les faces intérieures des deux piliers soutenant la voussure du porche central de la façade méridionale, l'arrangement ici est en groupe de reliefs par jeux de trois paires disposées verticalement en pile, rappelant à l'esprit plus volontiers l'ancienne « *Psychomachie* triomphante » dont il est issu[132]. Selon E. Mâle, les bas-reliefs consacrés aux Vertus et aux Vices auraient été sculptés les premiers[133], qui bénéficiaient d'un modèle tout récent et proche, celui de Notre-Dame de Paris, où les Vertus sont déjà figurées dans leurs essences alors que les Vices le sont dans leurs effets. La suite de Chartres parait antérieure à celle d'Amiens, car les Vertus ont un aspect plus solennel et parfois plus archaïque. Là encore, elles sont disposées au sein d'un grand programme iconographique du Jugement dernier. Les vingt-quatre images des Vertus et des Vices occupent la moitié des deux piliers du milieu, les vingt-quatre places restantes sont consacrées aux vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse. Les deux piliers des extrémités du porche sont décorés, l'un de vingt-quatre scènes de martyre et l'autre d'autant d'épisodes de la vie des confesseurs.

L'influence de la *Psychomachie* persiste encore : le plus visible est l'héritage de la représentation des Vertus en personnifications féminines – toutes sauf Fortitudo[134] – vêtues en robe longue intemporelle, et sans armure. A Chartres, deux modèles sont mélangés : celui issu des « *Psychomachies* triomphantes » de Saintonge, sur le portail nord, disposé sur une des archivoltes du tympan (CAT. p. 78-79). Les Vertus en robe longue sont placées directement sur leurs adversaires vaincus. Ce ne sont plus les héroïnes de Prudence mais les Vertus théologales et cardinales avec l'ajout Humilité. Elles n'empalent plus leurs antagonistes

soubassement de l'ébrasement gauche du portail de la façade occidentale se trouvent des représentations similaires de la Libéralité et de l'Avarice, dans des médaillons, datant du milieu du XIIIe siècle.

[132] Et comme il l'est encore sur la façade septentrionale aux voussures du portail nord, de quelques années antérieur (1197-1220), CATALOGUE p. 78-79.

[133] *Notre-Dame de Chartres*, p. 125.

[134] Dans le poème, avec Patientia, ce sont les deux seules à porter les armes, comme les légionnaires romains. Seule Fortitudo garde cet aspect militaire durant la réinterprétation médiévale, elle devient un chevalier portant le heaume pointu avec protection pour le nez, la cotte de mailles, un large glaive et un écu.

comme en Saintonge, elles n'ont plus d'arme[135]. Leur identité est précisée avec les objets symboliques qu'elles tiennent ou à travers les saynètes de leurs opposés[136].

Rares occurrences monumentales à l'étranger

En Angleterre également, sur les archivoltes sculptées dans le vestibule de la salle capitulaire de la cathédrale de Salisbury, construit *c.* 1260-1270, les artistes utilisent cette disposition basique des figures de la *Psychomachie* le long d'un arc, dans un programme plus étendu que celui de la façade septentrionale de Chartres. En effet, il ne montre pas seulement les Vertus cardinales et théologales et leurs contraires mais aussi les Péchés Mortels et les Vertus qui y remédient. Ce sont encore des objets et des gestes qui permettent de distinguer les identités de chacun (CAT. p. 83).

Ce motif, finalement peu élaboré, qui montre le moment où les Vertus en arme piétinent leur ennemi déchu, survit sur les statues colonnes de Strasbourg (*c*. 1280) mais seulement pour sa forme extérieure (CAT. p. 84). L'aspect sévère de l'interprétation romane de l'image est un peu absent des languissantes jeunes femmes couronnées personnifiant les Vertus à Strasbourg. Elles laissent doucement la pointe de leur lance sur leurs timides adversaires, n'ayant rien de plus terrifiant que les femmes contemporaines de la ville, aspect sous lequel ils sont figurés. On les retrouve légèrement plus menaçantes sur les vitraux de la collégiale de Niederhaslach (Bas-Rhin), des XIIIe et XIVe siècles, portant robe longue, couronne et objets symboliques pour certaines, terrassant de la lance leur ennemi[137]. Mais l'influence de l'iconographie originelle du poème de Prudence est maintenant bien lointaine.

---

[135] On trouvait déjà, au portail nord de la façade occidentale de la cathédrale Notre-Dame à Laon, sur une des archivoltes du tympan, un mélange de ces différentes traditions iconographiques de la toute fin du XIIe siècle (cf. CATALOGUE p. 82). Leurs emplacements, suivant la courbure d'un arc, ainsi que leurs attitudes, en train de terrasser leurs adversaires, sont directement issus des « *Psychomachies* triomphantes » de Saintonge. Les huit couples sont tirés du poème avec l'ajout de Caritas et Mansuetudo. La nouveauté est que derrière leurs armes habituelles selon la tradition romane (en robe longue et voilées, elles ont une lance et un écu triangulaire), des attributs symboliques commencent à leur être confiés : Castitas tient le Livre et un faisceau de verges ; Fides tient une grande croix ; Caritas abat son ennemi par une action bénéfique en tendant un vêtement à une femme frissonnante.

[136] Au mieux, les versions romanes avaient distingué individuellement les Vertus et les Vices en inscrivant leurs noms.

[137] Elles sont placées dans le chœur où sont présentés au sud la vie de Jean-Baptiste, celle de Florent, l'enfance de la Vierge, la vie du Christ jusqu'à la Cène et la Passion. Les Vertus sont au nord, terrassant les Vices, avec

. PREMIERE PARTIE. LES AUTRES TYPOLOGIES DES VERTUS

I. Typologies majeures (IXe-XVIe siècles)

1. Le septénaire classique

Alors que chez Prudence, il y a dix Vertus principales et sept Vices, les théologiens chrétiens développent des systèmes différents. Le principe du septénaire connait une grande fortune au XIIe et au XIIIe siècle et devient le véritable « canon » des Vertus. Ce sont les trois théologales Foi, Charité et Espérance, issues de Dieu, établies par saint Paul*, Premier Epître aux Corinthiens*, XIII, cet ordre est repris par les théologiens avec les formules de Pierre le Chantre : « la Foi pose les fondements de l'édifice spirituel, l'Espérance l'élève, et la Charité le couronne », ou encore « C'est parce que nous croyons que nous espérons, et c'est parce que nous espérons que nous aimons », dans *Verbum abbreviatutivum*[138].

Les quatre Vertus cardinales Prudence, Tempérance, Justice et Force renvoient aux qualités morales nécessaires au bon chrétien pour parvenir au salut. Les théologiens reprennent les définitions de Cicéron, dans le *De natura deorum*, III, 15 et dans le *De Officiis*, I, 43, qui revenait sur Platon (*République*, IV, v. 435 et suiv.). Saint Amboise est le premier à employer le terme « cardinales » en connexion avec les vertus platoniques (dans *Lucam*, V, 62 et *De Paradiso*, III)[139].

Les Vices de Prudence correspondent aux sept péchés capitaux, liste définitivement élaborée qu'au XIIIe siècle[140]. Le septénaire permet d'être opposé à d'autres ensembles,

---

les martyrs des apôtres, le cycle de Jean l'Evangéliste, l'Eucharistie et les Œuvres de miséricorde.

[138] Cité notamment par E. Mâle, *op. cit.*, p. 218.

[139] Sur l'héritage philosophique des premières conceptions chrétiennes des vertus, voir C. S. Lewis, *op. cit.,* p. 45-60, E. Mâle, *op. cit.*, p. 201-203.

[140] Voir ANNEXES p. 441-442, tableau récapitulatif des différentes nomenclatures du septénaire des péchés capitaux. Au Ve siècle, Jean Cassien énumère *gastrimargia* (gourmandise) ; *fornicatio* (luxure) ; *philarguria* (avarice) ; *cenodoxia* (vaine gloire) ; *ira* (colère) ; *tristitia* (tristesse) ; *acedia* (désespoir) ; *superbia* (orgueil). Les modifications de Grégoire le Grand au siècle suivant ont un impact important : le désespoir est remplacé par l'envie, écartant aussi la tristesse de la liste. L'orgueil devient le roi des vices, placé en tête. C'est le quatrième concile de Latran en 1215 qui fixe définitivement la liste des sept péchés capitaux : *superbia* ; *avaritia* ; *invidia* ; *ira* ; *luxuria* ; *gula* ; *acedia*. Cette liste est diffusée notamment par la *Summa theologica* de Thomas d'Aquin. Sur les définitions des péchés capitaux, mortels, véniels et leurs représentations, se référer à l'ouvrage de M. W. Bloomfield, *The seven deadly sins, an introduction to the history of a religious concept with special reference to medieval English litterature*, Michigan, 1952, particulièrement p. 43-93 et C. Casagrande et S. Vecchio, *Histoire de péchés capitaux au Moyen Age*, Paris, 2003. Voir aussi J. O'Reilly, *op.*

« jeux » de sept, tels les sept péchés capitaux, les sept Dons du Saint-Esprit, les sept Béatitudes ou encore les sept jours de la Création ….

Les deux groupes de Vertus existent séparément et ne sont associés qu'à partir du XIIe siècle, tout en pouvant continuer à exister de façon indépendante l'un de l'autre.

Les sept Vertus sont personnifiées par des jeunes femmes d'allure noble mais toujours sobres dans leur tenue. Des objets leur sont rapidement associés, pour renforcer la portée symbolique[141]. Les représentations des Vertus théologales, jusqu'à la fin du XIIe siècle, sont moins fréquentes que celles de Vertus cardinales et elles n'ont pas d'attribut, hormis la Foi qui porte la Croix. Ce n'est qu'au XIIIe siècle, lorsque ces sept principales Vertus sont intégrées aux grands ensembles de l'art monumental[142], que les Vertus théologales sont chacune accompagnées d'un ou deux objets symboliques. La diffusion de ces schémas ancre alors ces associations d'objets et/ou d'animaux avec les Vertus dans une nouvelle tradition iconographique, dont la postérité perdure tout au long du Moyen Age.

Les Vertus peuvent aussi être envisagées en nombre pair, surtout en raison d'un impératif esthétique – généralement huit ou douze – comme nous l'avons déjà rencontré en Saintonge et sur les cathédrales du début de la période gothique en France. Elles ne sont pas obligatoirement des personnifications, certains auteurs préfèrent utiliser un système de représentation schématique ou symbolique comme l'échelle des Vertus, issue de saint Bernard ou celle de l'Arbre des Vertus face à celui des Vices, ou encore des diagrammes.

---

cit., p. 41-44 et les tableaux de correspondance entre les différentes nomenclatures des vertus et des vices selon des auteurs classiques antiques (Macrobe et Cicéron) et des auteurs médiévaux (Alain de Lille, Hugues de Saint-Victor et Laurent d'Orléans), p. 113-114, repris en partie dans ANNEXES p. 444.

[141] La liste complète des attributs des sept Vertus est dans ANNEXES p. 440. Les Vertus théologales ont été étudiées par Adolph Didron, « Iconographie des quatre Vertus cardinales » et « Iconographie des trois Vertus théologales », dans *Annales archéologiques*, vol. XX, 1860, p. 40-56, 65-79 et 196-207 ; par E. Mâle, *op. cit.* (1948), p. 221-264, puis dans *L'art religieux à la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1908, p. 310. Sa monographie consacrée à la cathédrale Notre-Dame de Chartres propose une étude détaillée des représentations des Vertus et des Vices (*La cathédrale Notre-Dame de Chartres*, Paris, 1948). En 1932, R. Van Marle s'intéresse aussi aux représentations des Vertus dans son *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance*, t. II, *Allégories et symboles* (La Haye), p. 8-76. A. Katzenellenbogen, *op. cit.*, étudie aussi l'iconographie des Vertus cardinales, p. 31-36, tout comme le fait Jennifer O'Reilly, *op. cit.*, p. 112-155.

[142] Voir plus bas le point sur les Vertus théologales p. 97 et suiv.

a. Typologie des Vertus cardinales

La terminologie « Vertus cardinales » vient du mot latin « cardo » signifiant « axe », « chemin/cheminement » ou « passage », voir aussi « gond », « pivot ». C'est que les Vertus qualifiées de cardinales constituent les chemins vers la sagesse. Nous l'avons déjà évoqué, les Vertus ont grandement préoccupé les philosophes grecs et romains puis les théologiens du Moyen Age qui n'ont de cesse de vouloir les caractériser, de leur répartir des attributions spéciales et de les classer. Suivant Socrate, Platon et Aristote, les quatre degrés pour monter au sommet du bien et du bon sont la Tempérance, la Force, la Justice et la Prudence. Le sommet, auquel on arrive grâce à ces quatre étapes, est nommé par les philosophes spéculatifs la « Sagesse » alors que pour les moralistes pratiques il s'agit de l' « Eupraxie », l'habitude de faire des bonnes actions – la « Bienfaisance », en prenant ce mot dans son étymologie et sa traduction rigoureuse.

Après les Grecs, Cicéron et Sénèque ont adopté cette classification des Vertus cardinales et ont disserté sur le caractère spécial de chacune d'elles. Cicéron consacre tout un traité, le *De Officiis*, à montrer leur origine, leurs attributions, leur importance hiérarchique. De tous les philosophes de l'Antiquité, Cicéron paraît être le seul qui se soit occupé de la place hiérarchique des Vertus : « Il y a quatre sources de l'honnête, et tout ce qui mérite ce nom dérive de l'une d'elles. L'honnête, en effet, consiste ou dans le discernement et la science du vrai (la Prudence) ; ou dans l'attention à maintenir l'ordre social en rendant à chacun ce qui lui est dû et en respectant la foi des engagements (la Justice) ; ou dans cette grandeur et cette force qui élève l'âme et la rend invincible (la Force) ; ou cette convenance et cette mesure des paroles et des actions, d'où naissent la modération et la tempérance (la Tempérance). Sans doute, ces quatre principes se tirent et se rentrent l'un dans l'autre ; cependant il naît de chacun d'eux des devoirs particuliers. Ainsi, au principe que j'ai placé en premier dans cette énumération, et renferme la sagesse et la prudence, appartient la recherche et la découverte de la vérité, et c'est là comme la fonction spéciale de cette vertu »[143]. En Italie, où Cicéron domine toujours la vie des idées, même durant le XIVe siècle et le XVe siècle, c'est l'ordre du *De Officiis* qui est généralement adopté alors qu'en France, où la fantaisie est souvent

[143] *De Officiis*, I, 5, traduction de J.-L. Burnouf, tirée de Didron A., « Iconographie des quatre Vertus cardinales », dans *Annales archéologiques*, 1860, vol. 20, p. 43.

maîtresse, l'ordre est à peu près celui de chaque individu, penseur ou artiste, jusqu'à la découverte de Cicéron à la Renaissance.

C'est saint Ambroise, dans le *De Paradiso*[144], qui le premier penseur chrétien, compare les quatre Vertus aux quatre fleuves du Paradis : Prudence correspond au Phison constitué d'or, Tempérance est le Géhon, au Tigre revient Force et pour Justice, c'est l'Euphrate. On trouve cette correspondance sur les fonts baptismaux de la cathédrale Sainte-Marie d'Hildesheim du 1er tiers du XIIIe siècle (*c.* 1220-30), où les Vertus sont assimilées aux fleuves du Paradis terrestre et fidèles à la place que la *Genèse* (II, 10-14) assigne à ces fleuves dans sa nomenclature. Les Vertus sont ainsi ordonnées : Prudence, Tempérance, Force et Justice pour répondre au Phison, au Géhon, au Tigre et à l'Euphrate, accompagnées par l'inscription « *Virtutsque rigant totidem cor crimine mundum* ». Elles font partie de la large exégèse compilée sur ce monument de l'orfèvrerie gothique saxonne (CAT. p. 95-99). On y trouve au centre le Baptême du Christ, flanqué de ses deux préfigurations : la séparation de la mer Morte et la traversée du Jourdain alors que dans la partie basse sont présentés : la Vierge à l'Enfant ainsi que saint Epiphanius de Pavie et saint Godehard d'Hildesheim, avec le commanditaire agenouillé, identifié par l'inscription Wilbernus. Les Vertus servent de ponctuation à ces scénettes, avec deux autres « jeux » de quatre, les prophètes et le Tétramorphe ; quant aux fleuves, quatrième jeux de quatre, ils servent de pieds à la structure : ce sont les personnages montrés un genou à terre et soutenant sur leurs épaules l'ensemble.

Il est intéressant de noter que dans l'ancienne église de l'abbaye bénédictine Saint-Michel d'Hildesheim, toute proche et de peu antérieure à la cathédrale Sainte-Marie, un luxueux plafond de bois et de stucs peints qui couvre la nef, *c.* 1230-1240, a un programme iconographique complexe qui se base sur l'Arbre de Jessé : les sept panneaux centraux sont consacrés à la famille du Christ, chacun flanqué de deux plus petits rectangles verticaux occupés par des personnages debout et une bordure contenant médaillons et entrelacs encadre chaque long côté. Des évangélistes et des prophètes occupent les petits espaces circulaires, tous les personnages renvoient un message de salut. Autour du panneau

[144] Cap. III, dans *Patrologie Latine*, t. XIV, col. 279. Ambroise a réécrit les *Devoirs* de Cicéron, en les adaptant à la théologie chrétienne.

représentant la Vierge trônant, ce sont les Vertus cardinales qui ont été placées dans les médaillons. On les reconnaît grâce à leurs attributs[145].

Saint Ambroise met aussi les Vertus cardinales en lien avec les quatre âges de l'humanité. A la première époque – d'Abel à Noé – c'est Prudence qui intervient ; la deuxième – d'Abraham à Jacob – est celle de Tempérance ; la troisième – de Moïse aux prophètes – est celle de Force et la dernière, commençant avec le Christ, est celle de Justice. Saint Augustin reprend l'analogie entre les fleuves du Paradis et les Vertus, dans le *Civitate Dei*[146]. Il identifie les quatre fleuves aux Evangiles et les arbres fruitiers aux saints. L'arbre de vie correspond au Christ et celui de la connaissance du bien et du mal au libre arbitre. C'est le Christ qui donne naissance, en tant que source de toute vie, aux Vertus cardinales.

Les deux groupes de Vertus que sont les Vertus théologales et les Vertus cardinales existent d'abord séparément, ils ne sont véritablement associés qu'au XIIe siècle tout en pouvant être encore utilisés indépendamment. On trouve en effet de nombreuses occurrences des Vertus cardinales sur des motifs décoratifs à partir de l'époque carolingienne, notamment sur des manuscrits religieux (*Evangiles* et *Sacramentaires*), comme nous le verrons plus bas. Elles accompagnent alors un personnage réel important, un homme de pouvoir, dans des médaillons placés sur les côtés.

L'image de base dont est issue cette iconographie est celle du *Codex Aureus de Saint Emmeran* (Bavière, fin IXe siècle, Munich, BS, Cod. Lat. 14000 (Cim. 55), au f° 1 où l'on trouve l'abbé Romuald – comme il est précisé par l'inscription, c'est lui qui fait restaurer le volume à la fin du Xe siècle – au centre d'un losange dont chaque angle se termine par un médaillon doré portant une des Vertus cardinales (CAT. p. 86). Ce losange est placé au centre d'un arrangement géométrique de bordures, permettant l'utilisation de motifs uniquement décoratifs (entrelacs, méandres). Le Tétramorphe, placé à chaque angle supérieur, vient compléter cet ensemble. Les Vertus sont donc rapidement placées en buste dans des médaillons comme à chaque angle de la peinture de pleine page d'un *Lectionnaire* rhénan, *c*.

[145] Voir notamment le catalogue d'exposition *Medieval Treasures from Hildesheim*, édité par Peter Barnet, Michael Brandt et Gerhard Lutz pour le Metropolitan Museum of Art of New York, Yale University Press, New Haven et Londres, 2013, pp. 8-10.

[146] Livre XIII, 21 (CCSL 48, p. 404), cité par Poilpré A.-O., *Maiestas Domini. Une image de l'Eglise en Occident (V^{e}-IXe siècles)*, Paris, 2005, p. 193.

1130, présentant l'archevêque Frederick placé sous le Christ qui bénit (Cologne, Dombibliothek, ms. Cod. 59, f° 1 ; CAT. p. 88). Les apôtres qui tiennent des phylactères sont représentés sur les bandes reliant chaque médaillon et forment ainsi un cadre pour la scène centrale. Les Vertus ont toutes des attributs pour les distinguer en plus de l'inscription placée sur le bandeau encadrant le médaillon. En haut à gauche, Fortitudo avec heaume, bouclier et glaive, à droite Prudence tient un miroir et un serpent. En bas à gauche, Justice avec la balance à deux plateaux et à droite, Tempérance avec les deux récipients. D'allure toute différente, ce sont d'élégantes jeunes femmes – hormis Fortitudo en soldat – portant le nimbe.

Certains de leurs attributs symboliques sont déjà fixés pendant l'époque mérovingienne : la balance à deux plateaux de la Justice[147], rapidement complétée d'une épée. Le serpent associé à la Prudence fait écho à une formule de Jésus : « Soyez prudents, comme des serpents » (*Matthieu*, X, 16), le miroir est ensuite ajouté au schéma. Tempérance est figurée en référence à la métaphore « mettre de l'eau dans son vin » : elle manipule deux aiguières. Par la suite, on la trouve aussi avec un mors entre les dents. Force est représentée d'abord par un personnage armé (lance et bouclier) pourtant en tenue de religieuse (voile et robe longue) ou bien uniquement militaire. C'est la seule Vertu qui peut être incarnée en homme et elle peut reprendre les attributs d'Hercule, la massue et la léonté. Elle subit également les transformations à partir de la seconde moitié du Moyen Âge où elle devient féminine, tout en arrachant un dragon d'une tour miniature qu'elle tient de l'autre main ou encore en portant une colonne[148].

Les Vertus cardinales illustrent des manuscrits d'*Evangiles* dès l'époque carolingienne, représentées au côté du propriétaire prestigieux de l'ouvrage, mettant ainsi en avant ses qualités de bon chrétien. A partir du XIIe siècle, on les retrouve régulièrement sur des reliquaires de saints ou de pape[149], sur des objets de la liturgie comme des autels portatifs[150],

[147] Sur les représentations de la Justice et leurs modifications durant le Moyen Age, voir particulièrement Mario Sbriccoli, « La triade, le bandeau, le genou. Droit et procès pénal dans les allégories de la Justice du Moyen Age à l'âge moderne », dans *Crime, Histoire et Société*, vol. 9, n° 1, 2005.

[148] Voir les tableaux récapitulatifs des attributs des Vertus dans ANNEXES p. 440 et CATALOGUE p. 149.

[149] A l'église Saint-Ghislain-et-Saint-Martin de Tournai en Belgique, sur la châsse de saint Ghislain (or, argent, pierres précieuses et émaux), *c.* 1160-1180, ce sont Temperantia, une des Vertus cardinales et Pudicitia accompagnant deux des trois théologales Fides et Caritas (CATALOGUE p. 94).

[150] Au Diözesanmuseum d'Augsbourg en Allemagne, sur l'émail d'un autel portatif daté du milieu du XIIe siècle (CAT. p. 91) ; à Vienne, au musée diocésain de la cathédrale, des plaques d'émaux d'un autel portatif fragmenté montrent les Vertus cardinales accompagnant des représentations bibliques, *c.* 1170-1180 (Inv.

les croix de processions[151] ou les crosses d'évêque[152]. Elles sont plus souvent complètement séparées de toute référence à un personnage réel[153]. Leur nombre permet de les mettre en relation avec d'autre système de quatre (les Evangélistes, les Prophètes principaux, les fleuves du Paradis, ..). Ou encore, si l'impératif esthétique de symétrie l'oblige, une ou deux Vertus théologales viennent s'ajouter, comme sur la châsse de saint Ghislain à Tournai par exemple[154].

Le parallèle entre les différents « jeux » de quatre est brillamment illustré sur les fonts baptismaux d'Hildesheim[155], où les fleuves du Paradis (*Genèse* II, 10-14) sont mis en lien avec les Evangélistes, les quatre grands prophètes et les Vertus cardinales. Le programme iconographique est basé sur la quaternité, l'inscription sur la lèvre de la partie supérieure de la cuve oriente la lecture de chaque jeu de quatre en lien avec un autre, qui explicite ici le sacrement du baptême. « QUATUOR IRRORANT PARIDISI FLUMINA MUNDUM / VIRTUTESQUE RIGANT TOTIDEM COR CRIMINE MUNDUM » (Les quatre fleuves du paradis irriguent le monde

---

Nr. L. 3), CAT. p. 92-93 et citées dans le catalogue d'exposition *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik,* Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne, 1985, p. 296-297. Au musée national de Munich, un autre exemple d'autel portatif avec en ornement les Vertus cardinales en buste placées dans des médaillons, de part et d'autre d'un Christ bénissant, représenté de la même manière (Allemagne du sud – Bamberg ou Fulda ? – *c.* 1020). Elles sont couronnées, auréolées, sans attribut, leur nom est inscrit sur le bandeau de chaque médaillon (CAT. p. 91). Pour A. Katzenellenbogen, il s'agit de la première occurrence de Vertus cardinales sur ce type d'objet liturgique, cité par R. Favreau dans « Les autels portatifs et leurs inscriptions » dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 46e année (n° 184), octobre-décembre 2003, p. 335.

[151] Dès le XIe siècle, les Vertus cardinales peuvent être figurées sur ces objets comme sur la croix de procession de la cathédrale Saint-Pierre de Fritzlar (Allemagne), connue comme la croix offerte par l'empereur Henri II, *c.* 1020, contenant 346 pierres précieuses (CAT. p. 90). Les Vertus sont placées sur le pied même de la croix, pour insister sur leur portée symbolique de « pivot », dans des demi-médaillons, leur nom est précisé par le bandeau surlignant le demi-cercle. Auréolées, elles tiennent leurs attributs symboliques. Voir le catalogue d'exposition *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, op. cit.,* p. 42, 109, 112.

[152] Florence, musée national du Bargello, crosse épiscopale en émail rhénan du XIe siècle.

[153] Comme sur les *Evangiles d'Uta*, *c.* 1002-25, conservés à la Munich, BS, Cod. Lat. 13601 (Cim 54), au f° 1v, où elles sont placées à chaque angle du cadre du frontispice présentant la Création (CAT. p. 161). Elles sont couronnées et portent leurs attributs symboliques qui permettent l'identification. Sur ce manuscrit, voir notamment Adam S. Cohen, *The Uta Codex. Art, Philosophy and Reform in Eleventh-Century Germany*, University Park, Pennsylvania, USA, 2000. Voir aussi *infra* p. 156-157.

[154] Sur ce reliquaire, les Vertus tiennent chacune le texte d'un des dix commandements (CAT. p. 94).

[155] Les fonts baptismaux d'Hildesheim, voir R. Favreau, « Les inscriptions des fonts baptismaux d'Hildesheim, Baptême et quaternité », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, XXVIII, 1995, p. 116 et CATALOGUE p. 95-99, long développement, avec synthèse de l'étude de R. Favreau. L'association entre ces différents jeux de quatre est courante dès l'époque carolingienne et perdure tout au long du Moyen Age, comme on le voit sur les autels portatifs.

/ et autant de vertus baignent le cœur pur du péché). « ORA PROPHETARUM QUE VATICINATA FUERUNT / HEC RATA SCRIPTORES EWANGELII CECINERUNT » (Ce que les bouches des prophètes ont annoncés / les écrivains des évangiles l'ont célébré comme accompli).

Les autels portatifs

La fonction des autels portatifs, objet assez éphémère dans le culte chrétien, nécessite quelques explications. Les autels portatifs (« *altare portatile* ») sont mentionnés dès la fin du VIIe siècle-début du VIIIe siècle, d'abord dans des témoignages de missionnaires. Durant la période carolingienne, époque de conquêtes, leur usage devient réglementé par la curie, il doit avoir été consacré par un évêque et être constitué de pierre noble. La tradition byzantine se détache de l'usage de la pierre pour lui préférer le tissu. L'autel portatif sert à la célébration de la messe, dans des lieux où il n'y a pas d'édifice consacré pour (lors d'expéditions militaires, de pèlerinages ou quand les églises sont en construction). Petit à petit, la structure des autels portatifs se complexifie, devenant un contenant à reliques saintes, dont le culte se diffuse rapidement. Dans l'Empire chrétien d'Orient, les reliques sont placées dans des poches cousues sur le tissu qui constitue l'autel portatif. En Occident, les autels portatifs sont majoritairement originaires d'Allemagne, du XIe et surtout du XIIe siècle. Il est rare que la pierre de l'autel porte une iconographie, l'espace est laissé vide car c'est à cet emplacement que l'on pose le calice et la patène. Un programme décoratif peut être placé sur les rebords de la pierre, généralement recouverts de métal et/ou incrustés de pierres précieuses, qui reçoivent alors les ornements ou inscriptions (le sujet est souvent le nom du donateur, la consécration épiscopale ou encore la déposition des reliques)[156].

R. Favreau conclue que « ces inscriptions commémorent la croix glorieuse, louent le Dieu très saint, rappelant la vie du Christ ». Il précise alors que « la croix est au cœur de la vie chrétienne, non la croix de supplice en tant que telle sur laquelle insistera l'iconographie du XVe siècle, mais la croix glorieuse, par laquelle le Christ, en donnant sa vie, rachète l'humanité pécheresse ». Les Evangélistes, l'*Agnus Dei*, la Crucifixion sont les thèmes iconographiques

[156] Voir particulièrement Favreau R., « Les autels portatifs et leurs inscriptions », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 46e année (n° 184), octobre-décembre 2003, pp. 327-352, précisément p. 333.

utilisés, des fois associés aux Vertus cardinales. Au XIIIe siècle, la série des autels portatifs s'arrête[157].

Eric Palazzo présente une synthèse et une analyse des différentes exégèses de la liturgie du rituel de l'eucharistie et de la célébration de la messe avec l'objet particulier qu'est l'autel portatif et toutes les règles qui présupposent son utilisation, depuis l'Antiquité et durant la période médiévale[158]. L'auteur explique la signification symbolique de l'objet autel portatif en présentant les textes « modèles » vétérotestamentaires, notamment le récit du songe de Jacob (*Genèse* 28, 10-22), où l'espace sacré a été désigné par Dieu, en plein air et où une pierre brute est consacrée par l'huile pour commémorer cette vision. C'est cette pierre brute qui vient marquer le lieu sacré, elle en devient le « pivot » et cet espace sacré symbolique qui est alors destiné à s'étendre, « se dilater » aux quatre coins de la terre, aux quatre points cardinaux. C'est pourquoi, selon l'analyse d'E. Palazzo, on trouve plusieurs occurrences d'autels portatifs à nous être parvenues comprenant des figurations des Evangélistes ou du Tétramorphe, avec des fois, les Vertus cardinales aux angles.

Les textes vétérotestamentaires fixant les règles sur les matériaux à utiliser pour la fabrication de l'objet et la définition de l'espace sacré sont notamment le songe de Jacob (*Genèse* XXVIII, 10-22), sur les conditions de l'alliance passée entre Dieu et Moïse, l'*Exode* XX, 22-26 et les nombreuses descriptions d'autels particuliers. Les premières codifications sur la fabrication et l'usage des autels portatifs sont dans le canon 26 du concile d'Epaone, tenu en 527, qui stipule, par exemple qu' « on ne consacre pas d'autels autres que ceux de pierre, par l'onction du chrême »[159]. E. Palazzo explique également la consécration de l'autel portatif est non différenciée de celle de l'autel fixe jusqu'au IXe siècle ainsi que la dédicace de l'église-bâtiment. Il cite comme base de la ritualisation de la liturgie de la consécration de l'autel portatif le texte du pontifical romano-germanique (2nde moitié du Xe

[157] Sur l'usage des autels portatifs du IXe siècle au XIIe siècle, voir Favreau R., *op. cit.* ; Méhu D., « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IXe-XIe siècles) », dans *Images Re-vues* [en ligne], 11 / 2013, mis en ligne le 14/01/2014, consulté le 30 septembre 2016 et Corbet P., « L'autel portatif de la comtesse Gertrude de Brunswick (vers 1040). Tradition royale de Bourgogne et conscience aristocratique dans l'Empire des Saliens », dans *Cahiers de civilisation médiévale,* 34e année (n° 134), avril-juin 1991, pp. 97-120. Pour la tradition byzantine, on peut se référer à l'article de Katherina Karapali et Hélène Papstavrou, *Autels portatifs (Altaria portalia) – Antimensia. Courte note*.

[158] Eric Palazzo, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et le Moyen Age,* Belgique, 2008.

[159] E. Palazzo, *ibid.*, p. 76.

siècle, réalisé à Mayence, le siège du pouvoir politique ottonien)[160]. D'abord réservés pour les campagnes militaires ou les missions d'évangélisation, c'est à partir de la seconde moitié du Moyen Age que l'utilisation de l'autel portatif va considérablement augmenter – la pratique pastorale des Franciscains puis celle prédicatrice des Dominicains imposent l'accord par le pape de ce privilège permanent de célébrer avec un autel portatif. Il faut voir l'autel portatif comme une image de l'église-bâtiment, c'est l'*Ecclesia* qui se déplace partout dans le monde et qui est présente aux quatre coins du monde[161]. Il y a une dimension christologique à cet objet (le Christ est associé à la pierre noble, à l'autel fixe, notamment dans les *Evangiles* – *Matthieu* XXI, 42 ; *Luc* XX, 17-18 ; *Actes des Apôtres* IV, 11), ainsi on peut trouver pour son décor la croix ou encore l'*Agnus Dei*. L'autel portatif renvoie symboliquement à l'arche d'alliance de Salomon. On trouve aussi fréquemment la représentation conjointe d'Abraham sacrifiant Isaac et celle d'Abel et Melchisédech, comme une préfiguration du sacrifice du Christ commémoré lors de la célébration eucharistique (comme sur l'autel portatif conservé au Musée national du Moyen Age à Paris, CATALOGUE p. 92).

On trouve aussi une occurrence d'un autel fixe présentant les Vertus cardinales, plus précisément le devant d'un autel fixe, l'antependium de la cathédrale de Bâle, *c*. 1015-1022, fabriqué à Fulda (conservé au Musée national du Moyen Age à Paris, CAT. p. 166-167), constitué de plaques d'or travaillées au repoussé, de plaques de cuivre doré, de perles, pierres semi-précieuses et intailles antiques. Il s'agirait d'une commande impériale d'Henri II et de son épouse Cunégonde. Cinq arcades entourées de rinceaux remplis d'animaux abritent chacune un personnage debout. Des médaillons sont placés au-dessus de chaque colonne soutenant les arcatures et qui contiennent des représentations en buste des Vertus cardinales. Les personnages sont identifiés par les différentes inscriptions. Le Christ, au centre, de taille supérieure, avec un nimbe marqué de la croix, fait le geste de bénédiction de la main droite et tient de la gauche le globe marqué du chrisme, entouré de l'alpha et de l'oméga. A gauche, ce sont saint Benoît de Nursie, vêtu en moine, avec la crosse des abbés et un livre ainsi que l'archange saint Michel portant l'étendard et un globe marqué d'une croix. Les archanges Gabriel et Raphaël sont placés à droite, ils tiennent un long sceptre et lèvent la main gauche en signe d'adoration vers le Christ.

[160] *Ibid*., p. 100.
[161] *Ibid*., p. 108.

Un dernier exemple illustrant l'art religieux médiéval à travers les objets de la liturgie et l'intérêt porté à la figuration de Vertus cardinales, au sein de grands ensembles iconographiques se trouve dans le dessin du retable de Saint-Remacle à l'abbaye de Stavelot, aujourd'hui disparu. L'œuvre originale, *c*. 1147-1156, en argent doré, présentait l'apothéose de saint Remacle. Elle était destinée à servir d'entrée et de cadre au tabernacle dans lequel devaient être enfermées, en leur châsse, les reliques du fondateur de l'abbaye. Œuvre monumentale (presque trois mètres de haut selon les estimations), très richement décorée – comme on peut s'en apercevoir grâce aux deux fragments qui nous sont parvenus[162]. Là encore, il y a association des Vertus cardinales, des Evangélistes et des Fleuves du Paradis ainsi que le Baptême et les Œuvres de miséricorde, autour d'un personnage saint, avec l'utilisation récurrente des médaillons.

La statuaire funéraire est l'utilisation la plus tardive du système indépendant du septénaire général que forment les Vertus cardinales. Elles sont utilisées dans ce contexte puisqu'elles renvoient aux aspects particulièrement humains, pratiques, du chrétien. Elles ont même une fonction architecturale à ces monuments funéraires, elles en sont le support, la base.

Une des constantes de ces représentations des Vertus cardinales[163] est donc que lorsqu'elles accompagnent un personnage, tiré des Ecritures ou de la réalité, il s'agit toujours d'un personnage important : les dirigeants du monde séculier et ceux du monde religieux.

---

[162] Seuls les deux médaillons émaillés, portant les personnifications de « Fides Baptemus » et d'Operatio, ont subsisté (CATALOGUE p. 100-101, avec le dessin du retable). L'inscription qui couvre le rebord supérieur de l'arc précise le commanditaire et le montant nécessaire à la réalisation du retable : « Cet ouvrage a été fait par l'abbé Wilbald ; il y a là soixante marcs d'argent pur ; et pour la dorure quatre marcs d'or pur. Total de la dépense de l'ouvrage : C marcs. [Etc] », cité par J. Demarteau dans *Le retable de saint Remacle à Stavelot, Extrait du Bulletin de l'Institut archéologique de Liège, tome XVII*, Liège, 1882, p. 10 et dans N. Schroeder, « Remarques d'historien sur le retable de saint Remacle », dans A. Lemeunier et N. Schroeder*, Wilbald en questions. Un grand abbé lotharingien du XIIe siècle. Actes du colloque de Stavelot*, Chauveheid, 2010, p. 73-78. On peut consulter pour plus d'information la thèse de Sophie Balace, *Historiographie de l'art mosan*, soutenue à l'Université de Liège en 2009, pp. 27, 84. L'abbé Wilbad est l'un des personnages les plus importants de l'histoire du monastère de Stavelot. La production du retable original est attribuée à l'orfèvre Godefroid de Claire, de la ville de Huy – suite à un échange épistolaire entre les deux hommes concernant une commande conséquente – le plus connu des rares orfèvres dont les noms sont arrivés jusqu'à notre époque. Sur les deux fragments restants, les personnifications, en buste, sont ailées et avec nimbe rayonnant. Operatio tient un récipient circulaire entre-ouvert et Fides Baptmus, une cuve baptismale.

[163] R. Favreau répertorie les différentes occurrences de Vertus cardinales sur des objets liturgiques, c'est particulièrement en Allemagne, en pays mosan et en Italie du nord que l'on trouve ce thème (*op. cit*., p. 121-

b. Typologie des Vertus théologales

Les occurrences de Vertus théologales sont finalement nettement moins fréquentes que celles de Vertus cardinales, jusqu'à la fin du XIIe siècle et dans la majeure partie des cas, elles n'ont pas d'attribut hormis Foi avec la croix. On peut néanmoins les trouver en ornement d'objets de la liturgie tel sur le reliquaire de saint Gondulphe où elles sont complétées par Veritas et Justicia[164]. Elles apparaissent aussi accompagnées d'Humilitas sur un phylactère-reliquaire du XIIe siècle conservé à Namur[165]. Là encore, elles sont présentées sous la forme d'ange.

---

122 et note 73) : l'autel portatif datant *c.* 1150-60 conservé au Kunstgewerbemuseum à Berlin (CATALOGUE p. 92-93) ; un oliphant du XIIe siècle transformé en reliquaire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles ; les peintures murales à San Pietro al Monte à Civate ; une couverture d'évangéliaire conservée à Darmstadt où figurent aussi les quatre évangélistes ; le pavement de mosaïque à San Benedetto Po ; un bol de bronze du Kestner-Museum de Hanovre et des plaques émaillées avec une ou deux Vertus cardinales, au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg et au Victoria and Albert Museum de Londres. Sur ces exemples, les Vertus sont représentées avec leurs seuls noms (R. Favreau, *ibid*., p. 121). Sur un pied de croix daté *c.* 1170-80, conservé au Kunstgewerbemuseum à Berlin, les inscriptions qui accompagnent les représentations des Vertus cardinales sont plus développées : il y est précisé que la Charité est la source des Vertus cardinales et chaque Vertu à son commentaire (« FORTITUDO : CONSTANS EST SECURA MALIS NON FRANGITUR ULLIS / TEMPERANATIA : EXORNAT MORES CARNE DONATA URGET NON EXSTIRPAT / JUSTICIA : PENSAT RES AEQUE DAT CONVENIENTIA CUIQUE / PRUDENTIA : INVENIT ANTICIPAT RATIONE GERENDA GUBERNAT », dans Favreau, *ibid*. p. 121). Il mentionne également un reliquaire demi-circulaire des Musées royaux de Bruxelles qui présente couronnées et en médaillons les Vertus cardinales accompagnées au centre par « MAJOR HORUM KARITAS ». Les deux autres Vertus théologales, Fides et Spes sont représentées, avec en ajout Concordia, Castitas et Obedientia. Humilitas est placée au-dessus de Karitas. R. Favreau rapporte aussi des plaques conservées au musée de Darmstadt, sur lesquelles figurent six Vertus (*c.* 1170-80), dont Fortitudo et Temperantia qui tiennent chacune un verset de l'*Ecclésiastique*. Il cite également la représentation du *Sacramentaire-missel de Ratmann*, conservé au trésor de la cathédrale d'Hildesheim, *c.* 1159-1400 (inv. Nr. 37, folio 118v ; CAT. p. 89) où les Vertus cardinales sont encore à mi-corps dans des médaillons. Elles sont placées au centre de chaque bordure de la page dont la partie inférieure présente un *Agnus Dei* dans un médaillon disposé sur une croix et entouré de deux anges.

Ces différentes associations entre les jeux de Vertus, d'évangélistes ou les fleuves du Paradis se retrouvent bien sûr dans les schémas synthétisant les grands concepts théologiques, particulièrement au XIIe siècle et au XIIIe siècle, voir *infra* p. 130 et suiv.

[164] Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, le reliquaire de saint Gondulphe en forme de pignon de châsse (bois, cuivre, émail), *c.* 1160-1170, produit à Maastricht (CAT. p. 104). Les Vertus sont toutes montrées ailées et nimbées, avec déjà des attributs pour les différencier. Au centre dans un cadre carré, Veritas, avec le heaume, un glaive et un bouclier rond, se tient de front. Spes est placée au-dessus d'elle dans un médaillon semi-circulaire. Elle tient d'une main un rameau et de l'autre, une sphère contenant en son centre une croix. A gauche de Veritas, Justicia avec la balance à deux plateaux et à droite, c'est Caritas, qui tient de quoi nourrir le nécessiteux. En bas, aux ailes bien déployées, Fides, un bassin dans une main et de l'autre bénissant.

[165] Au Musée provincial des Arts anciens du Namurois (bois et cuivre), CAT. p. 143. Suivant le même schéma que celui de l'exemple précédent, les Vertus sont placées dans des médaillons semi-circulaires formant un quadrilobe autour d'un carré central – où ici sont présentées deux roues encadrées par le Tétramorphe. En

Ce n'est qu'au XIIIe siècle, lorsque ces sept principales Vertus sont intégrées aux grands ensembles de l'art monumental[166], que les Vertus théologales sont chacune accompagnées d'un ou de deux objets symboliques. La diffusion de ces schémas décoratifs ancre alors ces associations d'objets et/ou d'animaux avec les Vertus dans une nouvelle tradition iconographique[167], dont la postérité perdure tout au long du Moyen Age. Fides porte généralement la croix sur laquelle Jésus a été sacrifié et/ou le calice, symbolisant la perpétuité de ce sacrifice renouvelé tous les jours miraculeusement, on peut ensuite lui préférer le Livre ou encore un cœur enflammé. Spes est associée à une couronne tendue du ciel[168], symbole de la gloire future qui l'attend, qui peut être complétée d'un étendard orné d'une croix, attribut de Jésus sortant du tombeau – le chrétien vertueux recevra sa récompense le jour de la résurrection. Caritas offre son cœur au Christ ou recueille et allaite des enfants, voir encore porter une brebis sur ses genoux[169].

---

haut, Fides tient un bassin dans une main et le Livre de l'autre ; sur le côté gauche, Humilitas, avec la croix et un médaillon circulaire inscrit. Les deux autres Vertus tiennent aussi ce même type d'objet. A droite, Spes, une main tendue sur le côté et un médaillon inscrit de l'autre et en bas, Caritas, avec un médaillon inscrit dans chaque main.

[166] Pendant la période gothique, l'utilisation du motif des Vertus est fréquente sur les grands ensembles du Jugement dernier sculptés sur les portails des cathédrales, en France particulièrement (voir *supra*). Le combat est alors terminé, les Vertus sont représentées dans des médaillons, assises et tenant un objet et/ou un animal symbolique. Les Vices sont figurés généralement sur un registre inférieur et ils sont montrés dans l'action qui les caractérise. Les Vertus sont alors au nombre de six, huit ou douze, par impératif esthétique de symétrie. Voir E. Mâle, *op. cit.* (1948), p. 216-264, L. Réau, *op. cit.*, p. 181-182, A. Katzenellenbogen, *op. cit.*, p. 19-21 et 75-84 et J. O'Reilly, *op. cit.*, p. 53-58. Cette typologie est utilisée en Italie dans l'art monumental au XIVe siècle, d'abord à des fins politiques comme sur les soubassements de la chapelle des Scrovegni à l'Arena de Padoue (voir *infra* p. 188 et suiv. et CATALOGUE p. 204-205). Elles sont ensuite placées sur les façades des monuments religieux, dans les mêmes attitudes que celles des cathédrales françaises du XIIIe siècle, à quelques détails près. Trois exemples à Florence : sur la porte sud du baptistère (2e quart du XIVe siècle) ; sur la façade du campanile, de quelques années postérieures (CATALOGUE p. 206-207) et à l'église Or-San-Michele, sur le tabernacle de la Vierge. Petit à petit, les Vertus ne sont plus représentées que sur les bas-reliefs, le développement de la statuaire en ronde bosse va modifier cette tradition iconographique. La chaire de la cathédrale de Pise de Giovanni Pisano, de la 1ère décennie du XIVe siècle (CAT. p. 213-215), en est un bon exemple : c'est debout, couronnée, qui allaite deux enfants ; Fortitudo, une jeune femme en robe simple, qui tient un lion abattu par la queue, dans une attitude ne semblant pas nécessiter d'effort. Prudentia est représentée nue, se couvrant des bras la poitrine et le sexe. Un grand aigle est placé à ces côtés et la regarde. Ces variantes italiennes du septénaire sont étudiées en détail *infra* p. 188 et suiv.

[167] ANNEXES p. 440 et CATALOGUE p. 149, tableau répertoriant ces associations symboliques.

[168] « L'Espérance est une attente certaine de la gloire future que produisent la grâce divine et les mérites antérieurs », Pierre Lombard dans *le Livres des Sentences* (III, xxvi).

[169] Sur les représentations de la Charité en particulier, voir R. Freyhan, « The evolution of the Caritas figure in the thirteenth and fourteenth centuries », dans *JWCI*, n° 11, 1948, pp. 68-86.

2. Les Vertus en action accompagnant des figures bibliques

a. Vertus contre ou avec des personnages bibliques

Des moments spécifiques et des figures, telles certaines paires de combattants de la *Psychomachie*, influencent les illustrations d'autres travaux littéraires. L'*Apocalypse* de Bamberg[170], *c*. 1001-1010, montre quatre jeunes femmes personnifiant les Vertus, chacune accueillant un personnage biblique spécialement approprié. Patientia est accompagnée par Job, comme dans le poème de Prudence (v. 162-171) et ses illustrations (par exemple sur le Le[1], du début du XIe siècle, qui semble avoir préservé l'archétype des illustrations du Ve siècle). La double peinture de pleine page de l'*Apocalypse* de Bamberg est consacrée à gauche au couronnement d'un empereur et à droite, à quatre Vertus, organisées sur deux registres, chacune debout sur le corps nu de son antagoniste vaincu, qu'elle continue pourtant de percer avec sa lance. La première en haut à gauche, peut-être Pureté (Castitas), tient par la main Moïse et à droite, Abraham est associé à Obéissance-Timor Domini[171]. En dessous, l'identification à David est plus sûre, jeune couronné et avec un sceptre[172], c'est Penitentiae qui lui tient la main et à droite, ce sont Patientia et Job.

---

[170] Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140, f° 60 (CATALOGUE p. 106-107). Sur le problème de l'attribution du commanditaire, voir notamment l'article de G. Lobrichon, « Jugement sur la terre comme au ciel. L'étrange cas de l'*Apocalypse* millénaire de Bamberg », dans *Médiévales* 37, automne 1999, p. 71-79. Le manuscrit a beaucoup intéressé les chercheurs mais l'illustration des Vertus n'est pas l'image la plus commentée. Nous avons eu des difficultés pour trouver des références solides à ce sujet, n'étant pas germanophone. A. Katzenellenbogen cite rapidement les personnages concernés (*Virtues and Vices*, …, p. 15). L'article de P. Klein, « L'art et l'idéologie impériale des Ottoniens vers l'An Mil : l'*Evangéliaire* d'Henri II et l'*Apocalypse* de Bamberg », dans les *Cahiers de St-Michel de Cuxa*, n° 16 (1985) propose une étude poussée de ce document, où il est comparé à *l'Evangéliaire d'Henri II*, également étudié au sein de notre corpus (CATALOGUE p. 162), sur les Vertus cardinales encadrant des gouvernants. Voir aussi Christe Yves, *L'Apocalypse de Jean : sens et développement de ses visions synthétiques*, in *Bibliothèque des Cahiers archéologique*, XV, Paris, 1996 et « L'Apocalypse de Jean : traditions exégétiques et iconographiques, IIIe-XIIIe siècle », in *Actes du colloque de la Fondation Hardt, 29 février-3 mars 1976*, Genève, 1979.

[171] L'identification de ces deux personnages n'est pas certaine. Pour A. Katzenellebogen, *Virtues and Vices* …, elle ne fait aucun doute, l'association Vertus-Patriarches est, selon lui, canonique, s'en référant à Isidore (p. 15, note 3). P. Klein met en avant le teint verdâtre de ces deux personnages, bien distincts de ceux du dessous, et qui est généralement un aspect propre au Deux Témoins d'*Apocalypse* XI, 3-11 et des Ressuscités du Jugement Dernier. Voir P. Klein, « L'art et l'idéologie impériale des Ottoniens vers l'An Mil : l'*Evangéliaire* d'Henri II et l'*Apocalypse* de Bamberg », dans les *Cahiers de St-Michel de Cuxa*, n° 16 (1985), p. 195, note 21.

[172] Voir A. Katzenellenbogen, *op. cit.*, p. 15 et P. Klein, *op. cit*. Nous avons déjà rencontré des occurrences de l'association du roi David à des Vertus, comme sur la *Bible de Vivien* (BNF, ms. Lat. 1, CAT. p. 18-21), au f° 215v, où il est présenté avec ses musiciens et encadré par les Vertus cardinales, ou sur le plat de couverture du *Psautier de Melisende* (Londres, BL, ms. Egerton 1139, CAT. p. 66-67), alors associé aux Vertus, dont celles

L'association de Vertus lors de couronnement impérial bénéficie déjà à cette époque d'une longue tradition remontant à la Rome antique, comme nous le verrons spécifiquement *infra* (p. 158 et suiv.). La présence des Patriarches avec les Vertus constituent une originalité dans cette typologie impériale.

Au tout début du XIIe siècle, le *Speculum Virginum*[173] développe une scène similaire à celle de la victoire d'Humilitas dans la *Psychomachie*, où elle est accompagnée de Yaël qui piétine le corps de Siséra, le chef de l'armée cananéenne (*Livre des Juges IV*, 21). Suivant le récit biblique, elle a percé la tête de son ennemi avec un piquet de tente et un marteau. Judith est à ses côtés, encore occupée à écraser son adversaire Holopherne (*Livre de Judith* XIII, 1 et suiv.), une victoire également commémorée par Prudence.

Vingt-deux copies de cet ouvrage ont subsisté, dont onze entièrement ou en partie illustrées[174]. Attribué à Conrad de Hirsau (*c*. 1070-1150), un moine bénédictin de la région du Rhin moyen[175], qui est aussi l'auteur du *Dialogus super auctores*. Le *Speculum Virginum* est

---

du septénaire, et aux Œuvres de Miséricorde.

[173] Notamment sur l'exemplaire de Londres, BL, ms. Arundel 44, f° 34v, *c*. 1140-1150, provenant de l'abbaye cistercienne Sainte-Marie de Eberbach, le plus ancien, peut-être une copie de l'original perdu (voir Guylène Hidrio, « Le Livre V du *Speculum Virginum,* sa place dans le traité et ses liens avec le programme figuré », dans *La pensée du regard. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age offertes à C. Heck*, éd. Pascale Charron, Marc Gil et Ambre Vilain, Belgique, 2016, p. 215). Voir aussi *infra* p. 130 et suiv. sur l'Arbre des Vertus et l'Echelle des Vertus.

[174] A. Katzenellenbogen, *op. cit*., p. 16 note 2, reprend la liste établie par Arthur Waston, « The *Speculum Virginum* with special Reference to the Tree of Jesse », in *Speculum III*, 1928, pp. 465-466. Sur les onze exemplaires relevés par Waston, neuf sont des XIIe et XIIIe siècles, A. Katzenellenbogen en rajoute deux (Bonn et Trier). Ce sont : Londres, BL, MS Arundel 44, *c*. 1140-1150, Allemande moyenne, le plus ancien ; Cologne, Stadtarchiv, W. f. 276a, *c*. 1180, de Sainte-Marie à Andernach ; Bonn, Musée de la Province, 3 leaves, *c*. 1180, de Burgbrohl ; Trier, Dombibliothek, MS Fol. 132, *c*. 1200, de Saint-Matthias ? ; Rome, BAV, Cod. Palat. Lat. 565, 1ère moit. XIIIe siècle ; Zwettl, abbaye cistercienne, Cod. 180, 1ère moit. XIIIe siècle, Autriche ; Berlin, Preussische Staatsbibliothek, MS Phill. 1701, 1ère moit. XIIIe siècle, du monastère d'Igny ? ; Troyes, BM, ms. 252, *c*. 1200-1250 (CATALOGUE p. 109) et ms. 413, 1ère moit. XIIIe siècle, les deux de l'abbaye de Clairvaux ; Arras, BM, ms. 943-282, XIIIe siècle, de Saint-Vaast ; Liepzig, BU, MS 665, fin XIIIe siècle, Allemagne moyenne. Nous rajoutons à cette liste Baltimore, The Walters Art Museum, MS W. 72, début XIIIe siècle, de l'abbaye cistercienne de Himmerode en Allemagne (CATALOGUE p. 108-109), ayant de nombreuses similitudes avec l'exemplaire de Londres. Voir *infra* p. 130 et suiv. sur l'Arbre des Vertus et sur l'Echelle des Vertus, appelée chez Conrad, « Echelle céleste ».

[175] Il est à présent confirmé que ce court traité est de Conrad de Hirsau, qui l'intègre plus tard dans le *Speculum Virginum*. La question de l'attribution a été compliquée par le rapprochement entre le *De fructibus carnis et spiritus*, autrefois attribué à Hugues de Saint-Victor et le Livre IV du *Speculum Virginum*, attribué à Conrad de Hirsau (voir *supra)* et avec le *Dialogus de mundi contemptu vel amore*, autre texte du XIIe siècle qui présente des analogies avec le *Speculum Virginum*. Les spécialistes ont maintenant établi que le *De fructibus carnis et spiritus* est rédigé dans un premier temps par Conrad, et qu'il l'intègre plus tard dans le *Speculum Virginum,*

destiné à des religieuses, il est conçu comme un guide théologique. La narration rapporte les conversations du professeur Peregrinus avec son élève Théodora, au sujet de visions mystiques. Douze illustrations reprennent leurs propos. Le cycle iconographique[176] comprend un diagramme synthétique du Paradis Mystique, l'Arbre des Vices confronté à celui des Vertus, la Victoire d'Humilité, le Quadrige, les Vierges Sages et les Vierges Folles, l'Arbre des trois états, les Fruits de la Chair et de l'Esprit, l'Echelle céleste des Vierges, le Christ en Majesté, l'arbre de Jessé et le Temple de Sagesse. Les Vertus ont donc une place importante dans cette somme théologique.

Un autre type de figuration de cette association Vertus et *exempla* religieux existe dans une compilation à volonté encyclopédique, qui rassemble des tables de correspondances et des représentations anatomiques à portée médicale. Légèrement postérieur au *Speculum*, le *Methodus varias aegritudines cauteriis curandi 22 figuri illustrata* (*c*. 1158-1165)[177] présente, sur deux feuillets se faisant face, une exposition de personnages soumis à leur tendance naturelle vers le péché. Les exemples de vies vicieuses sont montrés sur la page de gauche, saint Jean est au-devant de cette exposition, à la porte de Babylone, et lève le bras en signe d'avertissement. Ira et Fornicatio sont mentionnés sur des phylactères, la prostituée de Babylone est accompagnée de Cupiditas, Opulentia, Fortuna, Potenia, Jésébel. Sur le feuillet de droite, les modèles de vies vertueuses sont décrits : l'exposition commence par Joseph, sur un trône, entouré de Prudentia tenant un phylactère où est inscrit Dirigo. Caritas, couronnée, est accompagnée de Filiasyon. Les visages des Vertus cardinales les surmontent. David, Josué, Aaron, Moïse et le Christ font partie de cette grande illustration. Mansuetudine, Sobrietas et Longanimitas sont les autres Vertus, la composition se termine par Humilitas couronnant David.

---

au sein des douze livres qui le composent. Le *Speculum* est ensuite rapidement diffusé. Voir Guylène Hidrio, « Le Livre V du *Speculum Virginum,* sa place dans le traité et ses liens avec le programme figuré », dans *La pensée du regard. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age offertes à C. Heck*, éd. Pascale Charron, Marc Gil et Ambre Vilain, Belgique, 2016, p. 213 et suiv. et C. Heck, *L'Echelle céleste dans l'art du Moyen Âge, une image de la quête du ciel,* p. 70.

[176] L'exemplaire de Londres (BL, MS Arundel 44, *c*. 1140-1150) a conservé la totalité du cycle. En raison de la connexion permanente entre le texte et les illustrations, G. Hidrio, *ibid*., soutient l'hypothèse que la copie a dû être réalisée sous la direction de l'auteur.

[177] Munich, BSB, ms. Clm. 13002, f° 3v-4, réalisé à l'abbaye de Prüfening à Ratisbonne (CATALOGUE p. 110-111).

Des fresques découvertes en 1995 et mises à jour en 2002 à Rome, au monastère augustinien des Santi Quattro Coronati présentent une innovation dans cette typologie des Vertus et *exempla* bibliques ou historiques. Réalisées autour de 1225 et 1255, dans l'aula gotique de l'aile nord (le palais des cardinaux), elles forment un vaste programme décoratif[178], comprenant, sur les murs de la première croisée, les Travaux des Mois, les Saisons, les Arts libéraux. Sur les voûtes, le Zodiaque et les Constellations sont encore visibles.

Les Vertus et les Béatitudes occupent les parois de la seconde croisée, la plus septentrionale. En tenue militaire mais désarmées, plusieurs chevaliers tels ceux de la *Psychomachie* portent heaume et cotte de mailles par-dessus de longues robes à l'antique. Chacune porte sur ses épaules un saint ou un prophète, figuré légèrement plus petit. Et avec leurs pieds, elles écartent des personnages agenouillés, ce sont des *exempla* historiques négatifs. Sur le mur ouest, très lacunaire, Patientia porte Job sur les épaules, deux personnages sont à ses pieds, dont l'un est couronné et armé d'une épée courte. Vient ensuite Humilitas avec David sur ses épaules et, à ses pieds, un jeune homme incarne Superbia. La partie supérieure de la lunette contient une représentation de Mithra tauroctone, occurrence surprenante pour cette période historique.

Sur le mur nord, le registre supérieur présente les allégories de la Fécondité et de la Fertilité, incarnées par des hommes à la barbe blanche courte, vêtus à l'antique, chacun tenant une corne d'abondance. Dans le registre inférieur, sous arcatures, Sobrietas, Concordia, Liberalitas et Verae Religio encadrent le roi Salomon, au centre. Leurs antagonistes sont à leurs pieds. Salomon incarne Justitia.

Le Soleil et la Lune sont au registre supérieur du mur est. En dessous, les Béatitudes ont chacune à leurs pieds deux petits personnages : le Vice dont elles sont l'antagoniste accompagné de son exemplum négatif. Une inscription courant sous la fresque les identifie. Pierre est sur les épaules de Caritas, Néron, à ses pieds, fait pendant à « Odium » (Haine). Timor Domini porte Jérôme, Alexandre le Grand est à ses pieds avec Inanis Gloria. Amour céleste porte François d'Assise et Julien l'Apostat est à terre, le Vice correspondant a disparu

[178] En tout, ce sont 355m^2 que couvrent les fresques (murs et voutes). Elles sont attribuées au troisième Maître d'Agnani. L'aula gotica mesure 17.30 x 9.20 mètres (CATALOGUE p. 114).

lors de l'ajout postérieur d'une fenêtre. Sainte Emulation soutient Dominique alors et à ses pieds, ce sont Simon le Mage et Fausse Emulation.

L'influence d'Honorius d'Autun, de Rupert de Deutz, et d'autres théologiens est perceptible dans le programme décoratif de cette pièce, qui servait peut-être de lieu d'administration de la justice. Une évocation du monde y est figurée : les mois, les saisons, les constellations, les Arts libéraux, …, tous issus de Dieu. La vie terrestre comme la vie spirituelle sont montrés. C'est une sorte de Somme encyclopédique, type littéraire très en vogue au XIIIe siècle, et ici, peinte à l'intérieur du palais des cardinaux. La présence de représentation de Salomon renforce cette hypothèse sur la fonction de cette partie de l'aile gothique comme lieu de l'administration de la justice. Les fresques rappellent alors aux exécutifs de cette justice toutes les connaissances qui leur sont nécessaires, afin de satisfaire la hauteur de leur fonction. La richesse du décor, la variété des motifs choisis, les présences simultanées des Vertus et des Béatitudes avec celles des exempla historiques et des péchés cardinaux, totalement explicités par les inscriptions, montrent les jeux intellectuels poussés de correspondances entre tous ces symboles, et la haute valeur spirituelle cherchée à être transmise à ces exécuteurs. Ce type de programme iconographique perdure dans des lieux de gouvernance, notamment communale, comme par exemple au Palazzo Pubblico de Sienne, un siècle plus tard, où plusieurs de ces motifs sont encore présents (nous y revenons longuement *infra* p. 207 et suiv.).

Le *Carmina Regia*

Au XIVe siècle, les Vertus contre ou avec des personnages bibliques sont encore dans les ouvrages littéraires. Un luxueux exemple italien les développe sur les trois belles copies qui ont subsisté. L'influence des images du *Speculum Virginum* est perceptible sur le fond mais la forme change un peu sur le *Carmina Regia* de Convenevole da Prato, dédié à Robert d'Anjou, roi de Naples et de Sicile[179]. Les trois exemplaires somptueux contiennent presque à

[179] Le manuscrit de Londres, BL, MS Royal 6 E IX, *c.* 1335-1343, *terminus ante quem* (mort de Robert), est le plus grand, ses illustrations et ses détails décoratifs sont très riches, c'est certainement l'exemplaire de présentation commandité pour Robert d'Anjou, à qui le poème est adressé. La Commune de Prato y remercie le roi pour sa protection, pour l'unification de l'Italie et pour la restauration de la papauté à Rome. Les deux autres exemplaires sont légèrement postérieurs et plus petits (celui de Florence encore plus). Il s'agit de celui de Vienne, Österreichisches Nationalbibliothek, Series nova 2639 (produit dans le sud de l'Italie ?) et de celui

l'identique le même cycle décoratif (CATALOGUE p. 116-117). Parmi les nombreux personnages présentés sur les quarante-huit enluminures pour l'exemplaire de Londres – Dieu, le Christ, la Vierge, la hiérarchie des Anges, Prophètes, Patriarches, Apôtres, Martyrs, Confesseurs, Vierges, Veuves et Justes, la chaire papale, le roi Robert d'Anjou, des personnifications de l'Italie, de Rome et de Florence, aussi Hercule et le Jugement de Paris, des personnifications de la Philosophie et des Arts libéraux, les Muses … – des Vertus se joignent à l'ensemble pour célébrer le roi. Fides est agenouillée et tient un large livre inscrit (f° 19v), Spes, de profil, a les yeux levés au ciel vers le Christ (f° 20), Caritas en femme noble, couronnée et vêtue d'une robe riche rouge (f° 20v). Au folio suivant (f° 21), Prudentia et Justitia sont montrées ensemble, la première en jeune femme noble en robe entièrement dorée et la seconde, en militaire avec cotte de mailles, cuirasse et heaume, armée d'une épée et un écu frappé du mot « Lex ». Au verso (f° 21v), deux autres Vertus, Fortitudo qui tient une masse d'arme et un bouclier rouge frappé d'un éléphant entouré de versets. A ses côtés, Temperantia, en religieuse et légèrement plus petite, a en mains différents instruments de mesure (compas, échelle et autres objets).

Les trois manuscrits ont chacun des variantes. Ceux de Vienne et de Florence, aux deux folios où les Vertus sont présentées par paires, elles sont installées sur des bancs sur une estrade surélevée, alors que sur celui de Londres, le banc est beaucoup plus discret, elles semblent presque debout. Sur les deux versions postérieures, elles écrasent un personnage à la tête et la couronne renversées, placé à leurs pieds. Ce sont leurs antagonistes qu'elles piétinent, des exempla biblique. C'est particulièrement sur le manuscrit de Vienne que l'on voit l'influence de la *Psychomachie* et du *Speculum Virginum,* dans la position du corps de Fortitudo. La représentation diffère avec celle de Londres où les paires vertueuses ne sont pas

de Florence, Biblioteca Nazionale, Banco Rari 38, les deux *c*. 1350-1360. Le manuscrit de Londres serait l'exemplaire original duquel découlent les versions de Vienne et de Florence, des répétitions d'erreurs textuelles dans les copies appuient cette hypothèse. De même, la qualité et le soin apportés aux illustrations baissent dans les exemplaires postérieurs. Dans la version de Londres, la connexion entre texte et images est permanente, ce qui laisse penser que le cycle iconographique a été conçu en même temps que le texte. Les deux autres copies du *Carmina Regia* sont chacune suivies d'un appendice citant des extraits de la *Canzone delle Virtù e delle Scienze* du bolonais Bartolomeo de Bartoli. Voir l'article d'Alessandro Tomei, « I *Regia Carmina* dedicati a Roberto d'Angiò nella British Library », dans *Arte medievale*, IV serie – anno VI, Università di Roma, 2016 ; la notice du manuscrit de la British Library ; celle du manuscrit de Florence par Lea Debernardi dans le catalogue de l'exposition *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medievo e Rinascimento*, Florence, Galleria dell'Academia, Mai-Décembre 2013, dir. Daniela Parenti et Maria Monica Donato, p. 166-169.

opposées à leur pendant négatif. A Vienne, Fortitudo n'a pas d'épée comme Humilitas contre Superbia sur le *Speculum Virginum* mais sa gestuelle rappelle celle de la Vertu qui perce la gorge de son ennemi écrasé sous elle. Holopherne est à ses pieds, décapité. Elle a deux attributs : sa tenue militaire et le lion abattu qu'elle tient d'une main. Justitia, elle, renvoie encore plus à la tradition issue du cycle de Notre-Dame de Paris : assise sur un banc, elle présente le Livre ouvert et tient une épée alors que Néron est écrasé sous ses pieds. Les deux Vertus sont couronnées. Sur le manuscrit de Florence, les antagonistes ne sont pas les mêmes, les Vertus sont assises avec couronnes fleurdelisées, ici c'est Karitas, ailée, qui écrase Hérode, elle a deux phylactères déroulés dans les mains et, à ses côtés, Spes piétine Judas. Elle tient fermement une ancre posée sur ses genoux, sa robe rouge est frappée d'un soleil rayonnant et d'une lune, les deux nommés. Sur le folio qui les précède et auquel elles font pendant, Temperantia a une maquette d'église posée sur les genoux d'où dépasse un arbre et elle écrase un personnage dont la tête manque (décapité ?). A ses côtés, Sardanapale est aux pieds de Prudentia, qui présente un large disque inscrit et une palme.

La *Canzone delle virtù e delle Scienze*

Les manuscrits du *Carmina Regia* de Vienne et de Florence sont tous les deux suivis d'une copie de la *Canzone delle virtù e delle Scienze* de Bartolomeo di Bartoli, un ouvrage commandité par Bruzio Visconti, *c*. 1349[180]. Le texte est influencé par les traductions italiennes de la *Somme le Roi*, diffusées par l'ordre dominicain dont l'auteur frère Laurent, fait partie. Composition littéraire plutôt pauvre, la *Canzone* s'organise en deux grands chapitres, le premier consacré aux Vertus et le second aux Sciences, les deux illustrés. L'exemplaire conservé au Musée Condé de Chantilly (ms. 599), réalisé avant 1349, est considéré comme l'exemplaire de dédicace[181]. Vingt grandes peintures et des initiales figurées accompagnent le

[180] Nous nous sommes principalement servi de la monographie de Léon Dorez, *La Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna, Testo inedito del scolo XIV tratto dal ms. Originale del museo Condé ed illustrato. A cura di Leone Dorez*, Bergame, 1904. Voir aussi B. Cosnet, *Sous le regard des Vertus, Italie, XIVe siècle*, Rennes, 2015, p. 148-150.

[181] C'est cet exemplaire que nous utilisons, CATALOGUE p. 118-121. Quatre autres manuscrits transcrits par Bartolomeo di Bartoli existent, deux sont illustrés par le peintre Niccolo da Bologna : le *Officium sancte Marie Virginis*, en 1349, de l'abbaye bénédictine de Kremsmünster (Autriche), encore conservé là-bas et Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Lat, 10072, *Missale secundum consuetudinem Romane Curie*, en 1374, produit au Palatin à Mannheim, où la première miniature porte le nom de Nicolaus de Bononia. Le 3^e

texte (les rubriques sont en latin alors que le texte est en italien). Le style des peintures est typiquement bolonais, les cadres sont simples, aucune bordure dans les marges ne vient alourdir la composition, l'organisation spatiale répond à un ordre carré. La proportion importante des illustrations, très détaillées et avec inscriptions, leur donne une indépendance par rapport au poème. Elles se comprennent d'elles-mêmes : les différents symboles iconographiques qu'elles contiennent font appel à la mémoire du lecteur et renvoient à plusieurs messages distincts qui se complètent.

La peinture de l'introduction présente le commanditaire Bruzio Visconti à cheval, il est accompagné de deux cavaliers nommés Vigor et Sensus. Devant lui, deux jeunes femmes qui tiennent les rênes de sa monture, elles personnifient Circonspectio et Intelligentia, la seconde avec de longues ailes. Tout à droite, Discretio, « Mère des Vertus » et Doilitas, « Mère des Sciences » introduisent l'auteur, agenouillé et un peu plus petit. Bartolomeo di Bartoli a pu être influencé par le courant des ermites augustiniens, notamment en raison de la citation d'ouverture, tirée d'un des traités Augustin et de celles qui commencent aussi chaque page[182].

Plusieurs correspondances formelles existent entre les illustrations de cet exemplaire de la *Canzone* avec ceux, contemporains, du *Carmina Regia*. Par exemple, au f° 2v de la *Canzone*, Prudentia présente sur ses genoux un large disque au bandeau inscrit, portant un livre sur lequel sont nommées les vertus subsidiaires : « *Memoria / Intelligentia / Prudentia / Circumspectio / Docilitas / Ratio et Cautio* », augmentées de « *Nox* » (la nuit) et de « *Dies* » (le jour). Sur le bandeau formant le cercle, il est décrit les différentes phases de la vie humaine et du temps : « *Infantia ; tempus presens, pueritia et adolos[c]entia ; preteritum, iuventus et senectus ; futurum, mors* »[183]. Prudentia dans le *Carmina Regia* de Vienne tient aussi ce genre de disque, sorte d'écu inscrit, qui est en tout point semblable (CATALOGUE p. 117).

Un autre motif iconographique se retrouve dans les deux cycles : l'arbre tenu par Temperantia. Dans la *Canzone* (f° 3v), elle ferme à clef la porte d'un château fortifié (CAT. p.

manuscrit transcrit par Bartoli : Rome, Chigi, LV 167, *Divine Comédie*, *c*. 1370, avec une miniature plus grande au début de chaque chant. Dernier manuscrit : Paris, BNF, ms. Nouv. Acq. Lat. 2508, *Decretum* de Gratien. La première partie de ce document est certainement de la main de Bartolomeo di Bartoli, comme on peut se l'assurer en comparant les images du facsimilé avec le codex de Chantilly.

[182] Voir B. Cosnet, *Sous le regard des Vertus …, op. cit*., p. 147-150 et L. Dorez, *La Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna, Testo inedito del scolo XIV tratto dal ms. Originale del museo Condé ed illustrato. A cura di Leone Dorez*, Bergame, 1904.

[183] Les inscriptions ont été relevées par Léon Dorez, *ib.*, p. 26-27 et CATALOGUE p. 118.

120). Le mur est percé d'une baie qui laisse voir un petit jardin clos avec un grand arbre aux nombreuses ramures (palmier ?). Ses branches sont couvertes d'inscriptions, les noms des différentes Vertus issues de Temperantia : « *Clementia / Abstinentia / Castitas / Coniugium / Honestas / Caritas / Continentia / Sobrieta / Virginitas / Moderatio / Modestia / Verecundia* »[184]. Cet arbre rappelle celui que ce même personnage porte sur les genoux dans les *Carmina Regia* de Vienne et de Florence. Elle a également, dans la *Canzone* comme dans les *Carmina Regia* de Vienne et Florence, un mors et des rênes. Ce sont les premières occurrences de ces attributs associés à cette Vertu, que l'on rencontre ensuite jusqu'au XVIe siècle.

La *Canzone* présente aussi une image novatrice de Fides, indiquée ici comme « Fides Catholica » (f° 4v) : elle est presque entièrement dissimulée par un arbre se développant devant elle. Ses très nombreuses branches sont composées de phylactères inscrits, assez semblable à l'arbre du jardin clos de Temperantia (CATALOGUE p. 119-120).

Au folio suivant (f° 5), Spes tient une ancre, comme dans les *Carmina Regia* de Vienne et de Florence (CATALOGUE p. 117). Les *Mains de Dieu* émergent du ciel bleu de l'angle droit, vers la Vertu, une avec une couronne. La seconde tient un phylactère déroulé où sont décrites les « Beatitudines anime » : *« Sapientia / Amicitia / Concordia / Honor / Potentia / Securitas / Visio / Fruitio / Tentio* » et les « Beatitudines corporis » : « *Claritas / Agilitas / Voluptas / Libertas / Longevitas / Sanitas / Pulcritudo / Fortitudo / Impassibilitas* ». Le soleil et la lune sont aussi dans ce ciel. Contrairement à la tradition où Spes est toujours montrée agenouillée, de profil, la tête levée vers la couronne dans le ciel, elle se tient ici de face, assise sur une cathèdre et regarde devant elle.

Une dernière illustration, conçue comme une synthèse des éléments présentés dans les images précédentes, clôt le cycle des Vertus (f° 6, CAT. p. 121). En bas du folio, au centre, « Discretio, mater Virtutum », avec voile et couronne fleurdelisée, est assise sur une large cathèdre, un tissu brodé finement de motifs floraux sur les genoux. De son dossier démarre un arbre schématique à trois branches verticales, sur lesquels sept médaillons sont insérés, ils contiennent les Vertus. Le médaillon supérieur est doublé avec deux demi-cercles opposé

[184] *Ib*., p. 28. Pour Justitia (f° 4), les Vertus subsidiaires sont « *Religio / Pietas / Gratia / Vindicatio / Observantia / Veritas / Obedientia / Innocentia / Concordia / Amicitia / Affectus / Humanitas / Liberalitas / Legalitas* », citées par L. Dorez, *op. cit*., p. 29.

symétriquement qui forment un espace plus large, sorte de mandorle dans laquelle se trouve « Omnipotens Deus », bénissant d'une main et l'autre levée. Caritas, ailée, est assise devant lui, la tête tournée vers lui et les mains jointes. A gauche, légèrement en-dessous, le médaillon contient Fides, en religieuse, un genou à terre, portant la Croix. A droite, son pendant, Spes, montrée exceptionnellement en mer dans une petite embarcation, la tête dirigée vers le Christ, est en prière. Sur la branche médiane, sous le Christ et Caritas, Prudentia, assise, présente le disque où est inscrit « *Presens, preteritum et futurum* ». Légèrement en dessous, sur le médaillon de gauche, Fortitudo, en tenue militaire contemporaine et cheveux retenus en tresse, tient une massue et elle attrape une petite tour crénelée à meurtrières. Dans le médaillon de droite, Temperantia transvase le liquide contenu d'un récipient dans une large vasque, la clé et le mors n'y sont pas. Au centre, en dessous, Justitia assise, l'épée pointée vers le ciel d'une main et de l'autre, la balance, qu'elle regarde en inclinant la tête. Elle est au plus près de la « Mater Virtutum » Discretio. Un médaillon isolé est placé en dessous de cette grande synthèse avec un visage masculin barbu au centre. Sept têtes de créatures monstrueuses dévorent des hommes vicieux en formant des rayons autour de lui. De part et d'autre du cercle, dans des bandeaux rectangulaires, leurs noms sont inscrits, ce sont ceux écrasés par les Vertus sur les pages précédentes.

Les images isolées de chaque Vertu sont efficaces, elles se suffisent à elles-mêmes. Le texte est quasiment facultatif. Leurs attitudes, leurs objets, les *exempla* qui peuvent les incarner et ceux de leurs antagonistes sont directement compréhensibles. De nombreux éléments de la tradition gothique des Vertus « hiératiques » ont été intégrés : la posture assise, pour la plupart, et les attributs qu'elles tiennent. De véritables innovations dynamisent ces formes déjà bien connues, comme pour Fides ou Temperantia. L. Dorez renvoie la représentation de Fortitudo en Samson à celle du tombeau du pape Clément II à Bamberg, où il déchire le lion pour incarner Fortitudo et compléter Prudentia, Temperantia et Justitia[185]. Sur le manuscrit de Chantilly, Caritas aux ailes déployées (CATALOGUE p. 120), et non plus allaitant un ou deux enfants, constitue aussi l'une des nouveautés. C'est l'amorce du changement de formule, qui se confirme le siècle suivant. Spes, en prière dans sa petite embarcation, est confiante en la miséricorde divine. C'est pourquoi une ancre lui est attribuée comme objet symbolique, lors de ce renouvellement de tradition au XIVe siècle. La tour

[185] Ce monument funéraire est étudié *infra* p. 235-236 et CATALOGUE p. 267.

crénelée rattachée à Fortitudo est encore une innovation. Habituellement, elle peut être incarnée par Hercule ou personnifiée en jeune femme avec cuirasse, léonté et armée (épée, lance, massue …). L'association de la forteresse et de Samson contre le lion avec cette Vertu est ici, selon L. Dorez, une première[186]. Au XVe siècle, la tour est un de ses attributs récurrents, une colonne peut venir la remplacer. Le mors associé à Temperantia[187] fait aussi parti des éléments inédits qui intègrent immédiatement les typologies existantes, formant petit à petit une nouvelle tradition. En revanche, l'arbre dans le jardin clos et la clé de la forteresse n'ont pas été rencontrés auparavant et ils restent rarement associés à cette Vertu.

L. Dorez apporte quelques conclusions sur ce manuscrit de Chantilly : premièrement, les sept Vertus sont toutes définies selon les textes de saint Augustin ; deuxièmement, elles sont toutes les filles de Discretio, seule occurrence de cette conception qui, toujours selon Dorez, pourrait être une invention de l'artiste. Troisième point : elles dérivent toutes de la science souveraine du Moyen Age, la Théologie. L. Dorez termine en comparant les Vertus aux fruits d'un arbre dont Discretio serait les racines et qui serait couronné d'une Maestà accompagnée de Caritas. Il en déduit que le peintre de la *Canzone* devait forcément connaître le *De fructibus carnis et spiritus* d'Hugues de Saint-Victor, chanoine augustinien, l'une des grandes sources littéraires et iconographiques, depuis sa rédaction au XIIe siècle. L. Dorez poursuit son analyse en démontrant que les cycles des Vertus et des Sciences développent également un parallèle avec la rivalité existante entre les ordres monastiques traditionnels, comme les augustins, et les nouveaux, comme celui de saint Thomas d'Aquin[188]. Le premier cycle est assez traditionnel, malgré ses éléments novateurs, il est complètement dépendant de la pensée de saint Augustin. Le second, plus innovant et varié, est influencé par la pensée thomiste.

Les Vertus ont donc une source inspiration moyennement complexe, dans la continuité du siècle précédent. Sans le passage consacré à Fortitudo, le cycle d'illustrations reste assez

[186] Leone Dorez, *op. cit*., p. 46-48.

[187] Selon L. Dorez, *op. ci*t., p. 48, il s'agit d'une invention italienne et non franco-flamand comme l'avance de P. Vitry dans *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, p. 400, note 3. Nous inclinerons plutôt pour la suggestion donnée par Martin Aurell à ce sujet, pour qui l'association des rênes et du mors à Temperantia proviendrait probablement de la figure de l'aurige dans le *Phèdre* de Platon, qui doit maîtriser un cheval vicieux.

[188] Concernant les sources de la *Canzone*, B. Cosnet renvoie lui aussi à une ascendance augustine, dans *Sous le regard …*, *op. cit*., p. 148. Voir *supra*.

plat, sans vraiment de panache, seulement une série d'images didactiques, un peu rigides et monotones et dont l'objectif principal est l'enseignement moral. Pour ce faire, le peintre utilise des schémas iconographiques simples et élégants, aux couleurs vives, qui attirent l'œil du lecteur, comme avec les codes symboliques qu'il utilise, compréhensibles rapidement.

Pour compléter ses observations sur la *Canzone* de Chantilly, L. Dorez utilise un autre manuscrit italien contemporain, conservé à la BNF (ms. It. 112), une *Homélie latine*[189] comportant un cycle luxueux des Vices et des Vertus. Les personnifications sont au centre de belles peintures en pleine page, elles sont assises sur des cathèdres, la partie supérieure du folio est occupée par un ciel étoilé en demi-cercle, d'où émerge le visage de Dieu. Dans la partie inférieure, les exempla négatifs vaincus, face contre terre ou tombant, sont tourmentés par de petits démons ailés noirs. Leurs noms ne sont pas précisés, on les déduit en fonction de leur Vertu opposée et selon les autres occurrences de cette tradition Vertus/exempla négatifs[190]. Une ou plusieurs échelles sont dans l'arrière-plan, elles peuvent avoir la base calée sur l'assise du trône et la partie supérieure reste dans le ciel, en suspens dans les airs, selon la conception de l'*Echelle céleste*[191]. Ce manuscrit contient plusieurs similitudes iconographiques avec la *Canzone* de Chantilly. Les deux cycles reprennent des éléments traditionnels, comme Iustitia assise sur un trône, portant l'épée à droite et la balance à gauche (BNF, ms. It. 112, f° 1v). Ou Temperantia qui transvase un liquide (f° 4v) et Spes représentée de profil, assise sur un trône, la tête levée vers le ciel étoilé d'où émerge la face de Dieu (f° 8v).

Mais il y a également des motifs nouveaux, certains aperçus sur le manuscrit de Chantilly, par exemple Fides (ms. It. 112, f° 6v), avec un schéma très proche de celui de la *Canzone*. Elle se tient debout, juste derrière une petite maquette d'église, d'où dépasse un arbre dont elle attrape le tronc d'une main. Les ramures semblent rayonner depuis le cœur

[189] *Omelie latine, con miniat. Rappresentati i vizî e le virtù ed alcuni episodi della vita di Gesù Cristo, …,* manuscrit ayant sans doute appartenu au couvent augustinien de Santa Maria di Castello à Gênes. Le traité des Vertus occupe le f° 2 à 15, le manuscrit a subi de nombreuses détériorations mais le cycle est en grande partie préservé (CATALOGUE p. 122-123). Pour L. Dorez, *op. cit*., p. 48-52, le cycle iconographique a été réalisé par une main siennoise et le texte contient une forme de dialecte génois. Pour B. Cosnet, *op. cit.*, p. 114, le répertoire utilisé est comparable à celui des peintres bolonais.

[190] La tradition Vertus-exempla fonctionne généralement avec les duos d'antagonistes suivants : Prudentia écrase Sardanapale, pour Fortitudo c'est Holopherne, pour Temperantia, c'est Epicure pour les représentations italiennes et Tarquin pour les françaises et les flamandes (le premier n'y étant pas familier), Justitia est contre Néron, Fides contre Arius l'hérétique en Italie et Mahomet en France, Spes piétine Judas et Caritas Hérode.

[191] Voir *infra* partie sur l'Echelle de la Vertu.

de son cœur. Des médaillons inscrits terminent chaque branche en formant un cercle régulier. De l'autre main, elle tient le barreau de l'échelle qui monte vers Dieu (CATALOGUE p. 122). Autre nouveauté rencontrée également sur la *Canzone*, Caritas est avec les deux phylactères déroulés (f° 10v). Sur ce BNF, ms. It. 112, la dernière peinture du cycle synthétise aussi les illustrations précédentes (f° 16v) : les sept Vertus avec leurs attributs sont sous la protection de la Vierge ou d'une Vertu supérieure (Theologia ?). Elles sont littéralement sous sa protection : elle placée en arrière, plus grande et nimbée, elle tend les bords de sa cape de part et d'autre du septénaire (CATALOGUE p. 123).

Le *Bréviaire de Belleville*

Au début du XIVe siècle, le thème est renouvelé également en France, notamment par l'atelier parisien de Jean Pucelle, dans le *Bréviaire de Belleville* (Paris, BNF, ms. Lat. 10483, *c.* 1323-1326)[192]. En effet, dans l'espace libre du bas de page, le peintre associe un, deux, voire trois épisodes bibliques avec une Vertu. Ces exempla sont placés les uns à côtés des autres, leur lecture s'enchaîne facilement, on passe d'une saynète à une autre pour finir avec l'image positive d'une Vertu, personnifiée en élégante jeune femme couronnée, avec attribut. Au folio 17v, au bas de la colonne de droite, l'initiale ornementée contient le combat de David et

[192] Nous nous concentrons sur le premier volume qui compose le manuscrit (la partie d'hiver), la seconde est référencée sous la cote Latin 10484 et concerne la partie d'été. Ce *Bréviaire* est à l'usage des Dominicains, il était sans doute destiné à Jeanne de Belleville, épouse d'Olivier de Clisson. Elle en est détentrice quinze ans après sa réalisation. Le manuscrit a ensuite appartenu à Charles V, puis à Charles VI, qui l'offre à son gendre Richard II d'Angleterre. Jean de Berry en hérite et le transmet à sa nièce Marie de France. La bibliographie sur ce manuscrit est large, de nombreux ouvrages de références existent, notamment celui de Bernard Gagnebin, *L'enluminure de Charlemagne à François 1er. Les Manuscrits à peinture de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève*, Genève, 1976, p. 1-8. Voir aussi Walther Ingo F. et Wolf Norbert, *Chefs-d'œuvre de l'enluminure, les plus beaux manuscrits du monde de 400 à 1600*, Cologne, 2005, p. 206-207 ; *Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, catalogue d'exposition Galeries nationales du Grand Palais, octobre 1987-février 1982, Paris, p. 277-281. Les deux volumes reprennent le même schéma d'illustrations, avec, insérées à l'ensemble de l'important programme iconographique, les Vertus. Elles sont placées dans la marge de bas de page et elles correspondent avec l'exemplum positif de l'initiale ornée, dont elles complètent le sens. Sur ce registre inférieur, un exemplum qui incarne son antagoniste est placé à gauche, et un des saints sacrements est figuré par la saynète centrale. La Vertu est toute à l'extrémité droite, seule ou mise en scène en action. Le Latin 10484 ne contient que les folios illustrés par Spes (f° 12v), Prudentia (25v), Fortitudo (f° 32v) et Temperantia (f° 40). Le Latin 10483 est plus complet, ces Vertus sont augmentées de Justitia, Fides et Caritas. Les moments choisis sont identiques pour la représentation de Spes, pour Prudentia, l'exemplum antagoniste choisi est difficile à lire, un personnage assis devant deux enfants (?) et derrière lui, deux religieux avec le chapeau des juifs (?).

Goliath. Juste en dessous, dans le bandeau horizontal sous le texte, Judas se pend à un arbre. Il incarne l'allégorie du Désespoir, la conception contraire au message véhiculé par l'exemplum précédent. Au centre, la scène se passe dans un bâtiment, un mourant reçoit l'extrême-onction. Tout à droite, Spes, isolée, couronnée, en tenue contemporaine et encadrée de petites figurations d'anges. Au folio 24v, dans l'initiale, David est menacé par Saül alors qu'en bas à gauche, Caïn tuant Abel, au centre, la liturgie de a communion est évoquée grâce à personnage religieux recevant l'hostie de la colombe. A droite, Caritas une main tendue vers la *Magnus Dei* qui vient vers elle et le personnage placé à sa droite, alors que de l'autre elle donne quelque chose à pauvre, tout en tenant le phylactère déroulé. Prudentia est mise en parallèle avec la mort d'Absalon, le sacrement de l'ordre et l'allégorie de la folie (f° 31). Fortitudo est dans la marge de la page portant l'initiale avec Pierre dans sa barque, balloté par les flots, en bas, le sacrement de confirmation et Dalila coupant les cheveux de Samson vient incarner son antagoniste (f° 37). Temperantia est associée à David qui danse devant l'arche (f° 45v), au sacrement de mariage et à Judith tuant Holopherne. Justitia est placée avec l'initiale ornée dont l'identification est incertaine : élévation des reliques de saint Louis ou des prélats descendant un mort en terre. En bas, le sacrement de pénitence et un personnage au pied du gibet, c'est l'allégorie de l'Injustice en opposition au dernier personnage, Justitia.

Le modèle est repris environ cinquante ans plus tard dans le *Bréviaire de Charles V* (Paris, BNF, ms. Lat. 1052, fin XIVe siècle), le f° 15 reprend le suicide de Judas avec Spes entourée de deux anges.

Cette typologie connait beaucoup de succès à la fin du XIVe siècle et pendant tout le siècle suivant, notamment par le biais de la diffusion des images gravées sur bois et destinées à l'imprimerie – le choix fréquent de cette typologie prouve qu'elle est efficace et qu'elle plaît – est celle qui présente les Vertus assises avec majesté, qui écrasent de leurs pieds l'incarnation biblique du Vice. Elles portent chacune au moins deux attributs. Sur les gravures des *Heures* imprimées par Simon Vostre (par exemple sur l'exemplaire conservé à Barcelone, Bibliothèque de Catalogne, département des Incunables, CATALOGUE p. 124), Foy tient une maquette d'église et les Tables de la Loi alors qu'elle écrase Mahomet avec ses pieds, Espérance a une ancre sur les genoux et elle plante son épée dans le corps de Judas. Sur le feuillet suivant (f° 6v), ce sont Charité contre Hérodote et Justice, avec son épée pointée en l'air et la balance, est sur Néron. Ensuite, au f° 7, Prudence tient d'une main le Livre contenu

dans un globe surmonté d'une croix (orbe ?) et un bâton de mesure dans l'autre (?), elle écrase Sardanapale de ses pieds et en dessous c'est Atrempance qui est sur Tarquin, elle a un crâne humain et un miroir qui reflète son image. Au f° suivant (7v), Force a gagné sur Holopherne, elle arrache le dragon de la tour et porte l'étendard de la Croix.

La diffusion de ces textes grâce à l'imprimerie[193] vient entériner cette amorce de nouvelle typologie, où les Vertus portent plus d'attributs, et bien souvent, ces objets ont un caractère technique, ils correspondent à une évolution technologique (horloge, lunettes, moulin à vent, sablier), plaçant les allégories sous un axe « pratique », concret, mécanique, matériel.

b. Les Vertus crucifiant le Christ

Cette image est l'interprétation d'un sermon sur la *Passion*, de Bernard de Clairvaux[194], dans lequel il associe des Vertus définies – Patientia, Humilitas, Caritas, Obœdentia, Misericordia, Sapientia – à la crucifixion du Christ. Il les place symboliquement autour de la Croix : Caritas pour le sommet, Humilitas pour la base et pour les côtés, Obœdentia et Temperancia. Les Vertus crucifient littéralement le Christ, puisque ce sont elles qui plantent les clous. Les figures d'Ecclesia et de Synagoga font partie de ce programme. Ecclesia a généralement une croix de procession et un calice. Le message voulu avec cette iconographie saisissante est qu'en faisant des Vertus les bourreaux du Christ, ce sont les Vertus qui se convainquent elles-mêmes de sa mort. Le sacrifice volontaire du Fils de Dieu est révélé alors comme la vraie signification de la Crucifixion.

On le voit sur quelques exemples du 2e et du 3e quart du XIIIe siècle[195], par exemple dans un manuscrit germanique, *c*. 1250-1260 (Cologne, Stadtarchiv, W. f. 255), au f° 39 (CATALOGUE

[193] Trois libraires parisiens dominent la production de livres d'heures incunables à la fin du XVe et au début du XVIe siècle, ce sont Antoine Vérard, Thielma Kerver et Simon Vostre. Ce dernier est actif entre 1488 et 1520 et il a produit plus de trois cent éditions de livres d'heures. Pour la circulation des motifs, on retrouve – à quelques détails près – dans une édition de Vostre des *Heures à l'usage d'Amiens* de 1508 (collection particulière, Amiens) le même cycle d'images des litanies de la Vierge pour l'office de l'Immaculée Conception que dans celui d'une édition de Vérard de 1503, à l'usage de Rouen. Le motif est repris en bas-relief sur la jouée de la stalle maîtresse de la cathédrale d'Amiens en 1508.

[194] *Moralia in Job*, XXI, 19.

[195] A. Katzenellenbogen, *op. cit.*, p. 39, note 2, cite la liste des occurrences de cette crucifixion par les Vertus dans des manuscrits du XIIIe siècle. Le manuscrit de Düsseldorf, Landesbibliothek, MS. B. 31, f° 122v, *c*. 1250, peut-

p. 126). Les Vertus, présentées en buste dans des médaillons pour la partie horizontale de la Croix, plantent elles-mêmes les clous dans les paumes du Christ. Saint Jean est placé dans la partie supérieure droite. Dans la partie inférieure, Ecclesia est à gauche, nimbée et couronnée, un voile sur les cheveux et un long manteau qu'elle retient sur l'épaule, elle présente le calice et tient l'étendard.

Sur le précieux *Psautier de Bonmont*, psautier cistercien germanique daté *c.* 1260 (Besançon, BM, ms. 54, CATALOGUE p. 127), dans l'enluminure de pleine page du f° 15v, la crucifixion du Christ par les Vertus est figurée. En haut à gauche, flottant dans les airs pour planter le clou dans la paume du Christ, Oboedentia et à droite, il s'agit de Misericordia. Au pied de la croix, Ecclesia, nimbée et couronnée, avec la croix de procession, recueille le sang dans le calice alors que c'est Caritas qui plante la lance dans le flanc. Humilitas est agenouillée et lève son marteau et derrière elle, Synagoga s'en va, la tête baissée.

Sur un exemplaire de la *Légende de la Sainte-Croix*, *c*. 1272 (Oxford, Keble College, ms. 49), au f° 7 (CATALOGUE p. 128), une illustration de pleine page, insérée dans un cadre qui reprend les bords du folio, présente le Christ déjà sur la Croix, placée exactement au milieu de la page dans sa largeur et couvrant toute la hauteur, jusqu'au cadre. Ses bras sont relevés vers le ciel, rappelant la position de l'orant. Sa tête est inclinée vers le bas, contre son épaule droite. Le prolongement de son corps forme une silhouette un peu ondulée : le Christ a la tête légèrement sur la gauche, le long buste est présenté de trois-quarts de face, avec un mouvement déhanché vers la droite et les jambes croisées reprennent encore ce mouvement gauche-droite. En haut, deux Vertus nimbées dont seul le buste est visible, plantent chacune un clou dans les paumes ouvertes du Christ. Elles portent une tenue simple non décorée et leur seul attribut féminin est semble-t-il, une longue chevelure dénouée ou peut être la certaine douceur des traits de leur visage. C'est le moment même où elles amorcent leur mouvement : d'un geste large elles lèvent leur marteau d'une main tandis que de l'autre elles approchent le clou des paumes ouvertes du Christ.

être originaire de l'abbaye de Heisterbach ; Cologne, Stadtarchiv, W. f. 255, *c.* 1250-60 (CATALOGUE p. 126) ; Besançon, BM, ms. 54, f° 15v, *c.* 1260, du diocèse de Basle (CATALOGUE p. 127) ; Donaueschigen, Bibliothèque du Prince Fürstenberg, MS. 185, f° 8, après 1254, du diocèse de Strasbourg ; Oxford, Keble College, *Légende de la Sainte Croix*, f° 7, peu après 1271, du monastère de la Sainte-Croix à Ratisbonne (CAT. p. 128) ; Engelberg, Stifsbibliothek, MS. 61, f° 5v, seconde moitié du XIIIe siècle, du couvent de Engelberg ; Ratisbonne, trésor de la cathédrale, miniature d'un reliquaire, *c.* 1280. Nous ajoutons à cette courte liste un manuscrit du XVe siècle conservé à Rome, Bibliothèque Casanatense, ms. ? (cote inconnue), f° 28v.

Leur nom est indiqué en lettres dorées dans le cadre extérieur de l'illustration, collé à l'angle. Il s'agit à gauche de Misericordia et à droite de Sapientia. Fides est la Vertu couronnée représentée à la droite du Christ. Elle est sur un petit nuage, elle aussi figurée uniquement en buste. Elle est nimbée et récolte le sang de la plaie du buste du Christ dans un calice. A droite, encore sur un petit nuage, un ange chasse Synagoga en dehors du monde – ici de l'image. Quatre autres personnages se tiennent aux pieds du Christ, tous nimbés. Deux plus grands aux extrémités de l'illustration empiètent sur le cadre. A gauche, une femme, la tête voilée par un long manteau, les deux mains ouvertes en orant. A droite le personnage porte une de ses mains à son visage, signe d'abattement. Entre eux et la Croix, les deux dernières figures, deux Vertus dont le nom est indiqué dans le nimbe ou au-dessus : Sponsa et Obœdiencia. Sponsa est plus grande, elle lève les yeux vers le Christ et pointe sa lance dans sa blessure. Obœdiencia s'apprête à planter le clou dans les pieds du Christ, le bras tenant le marteau levé, en plein mouvement.

On trouve ce type de représentation jusqu'au XVe siècle, dans une encyclopédie spirituelle italienne par exemple (Rome, Bibliothèque Casanatense, ms. ?, f° 28v), où les sept Vertus sont occupées à crucifier, couronner, encore blesser au flanc le Christ. Adam est placé au pied de la Croix, entouré d'Ecclesia à gauche et Synagoga sur la droite. Seuls les noms des Vertus placés au-dessus de leur large nimbe permettent de les identifier.

On peut également citer une dernière occurrence des Vertus en lien à la Crucifixion, sur la Croix peinte conservée au Petit Palais à Avignon, attribuée à Lorenzo di Bicci (*c*. 4e quart du XIVe siècle). Les Vertus du septénaire sont placées très discrètement dans les polylobes de part et d'autre du corps du Christ dans la partie verticale. Presque disparues aujourd'hui, elles restaient discrètes un peu dissimulées entre le décor géométrique de cette zone de soutien du corps du Christ sur ce large Crucifix, certainement destiné à un maître-autel et répondent à une double lecture. Visibles par les fidèles depuis la nef, renforçant leur dévotion et visibles des frères, leur rappelant les fondamentaux du dogme.

c. Les Vertus franciscaines

Les franciscains[196], suivis par les autres ordres prédicateurs, appliquent des Vertus particulières comme fondements du dogme. La règle de François est simple : l'humilité, la pauvreté et l'obéissance sont les préceptes à suivre impérativement. On parle des frères mineurs en référence à la perpétuelle volonté d'humilité exigée par François, qui appelle ses frères à vivre uniquement de la mendicité. La pauvreté est donc la première valeur morale à appliquer, aussi bien de manière mystique – le frère reproduit alors le Christ, qui est pauvre – que du point de vue concret, matériel, en pratiquant la mendicité quotidiennement pour vivre.

Le centre cultuel consacré à François, l'église-reliquaire de Saint-François à Assise, dont les travaux débutent deux ans après la mort du saint, concentre une densité iconographique qui fait date. En effet, cette nouvelle iconographie influence longuement le vocabulaire décoratif des communautés religieuses conventuelles et monacales, elle se diffuse ensuite plus largement dans d'autres contextes religieux[197] comme civils. La basilique a une composition architecturale originale, sur deux niveaux, en raison notamment du terrain. Le bâtiment inférieur, un vaste espace aux proportions encore romanes derrière un aspect

[196] Saint François (*c.* 1181-1226) fonde l'Ordre des frères mineurs en 1210. Il est canonisé deux ans après sa mort par Grégoire IX. Les Clarisses, une communauté conventuelle féminine, suivent la règle de François dès 1212. Un autre mouvement de prédication voit le jour peu après, l'Ordre des Prêcheurs, fondé en 1215 par Dominique (*c.* 1170-1221, canonisé en 1234). Leur but est la prédication, les frères peuvent se déplacer d'un lieu à un autre, pour porter la parole du Christ (les dominicains luttent contre l'hérésie cathare). Les ordres mendiants, prédicateurs donc, s'installent dans les ensembles urbains à forte densité, afin de toucher le plus de fidèles possibles. Un de leurs points de divergence est la notion d'apprentissage, pour les Prêcheurs, la connaissance est une quête perpétuelle (fondation d'école au sein des couvents) alors que saint François craint qu'un excès de savoir vienne à écarter les frères de l'impératif d'humilité et de simplicité.

[197] Cette iconographie est d'abord reprise à Florence, au couvent franciscain de Santa Croce, par Giotto, *c.* 1320, pour cycle commandité par la communauté. Ce décor comprend le *Renoncement aux biens*, *l'Apparition au chapitre d'Arles*, la *Mort de saint François* (mur nord) et *l'Approbation de la Règle par Innocent III, l'Epreuve du feu devant le sultan* et *l'Apparition de saint François à l'évêque d'Assise* (mur sud). Les trois vœux franciscains – Pauvreté, Obéissance et Chasteté – sont présentés dans des médaillons polylobés, accompagnés d'un quatrième pour le saint. L'organisation au sein du programme reprend celle de l'église-mère d'Assise, les Vertus sont placées chacune sur un voûtain. Celui s'ouvrant sur la nef porte Paupertas, celui orienté vers le chevet, saint François, voûtain gauche, Obedentia et voûtain droit, Castitas. Les spécificités iconographiques reprennent également les modèles mis au point à Assise, notamment Paupertas, femme ailée à la tenue rapiécée. On retrouve cette thématique franciscaine de la Pauvreté à Pistoia, aux fresques de la chapelle du maître-autel de San Francesco, par Dalmasio degli Scannabecchi, *c.* 1343, qui reprend la même disposition qu'à Assise pour les Vertus : elles occupent les voûtains d'une croisée, accompagnées de saint François.

général gothique, est destiné à servir de crypte consacrée au culte du saint alors que l'édifice supérieur, une large salle gothique, vient célébrer la vie miraculeuse de François.

Le décor de la basilique supérieure est confié à Cimbabue. Après son départ, Giotto poursuit son travail avec une équipe romaine dirigée par Jacopo Torriti. Giotto est rapidement désigné comme maître d'œuvre du chantier. Pietro Lorenzetti fait aussi parti des nombreux intervenants à la décoration de l'église inférieure (avant 1320).

Les *Triomphes d'Obéissance, de Chasteté, de Pauvreté* à Assise

C'est dans la basilique inférieure de Saint-François (*c*. 1230, correspondant à la 1ère phase de construction de l'ensemble, mal connue), sur la voûte de la croisée du transept (CATALOGUE p. 129-130), que sont exposés les fondamentaux du dogme avec les *Triomphe de l'Obéissance* (voûtain sud), *Triomphe de la Chasteté* (voûtain nord), *Triomphe de la Pauvreté* (voûtain est) et *Triomphe de saint François* (voûtain ouest). L'ensemble du décor de cette croisée est aujourd'hui attribué à Giotto, *c*. 1320-34, anciennement attribué au « Maestro delle Vele », un collaborateur du maître[198]. L'importance de l'emplacement est à noter : au-dessus du maître-autel de la basilique où, selon l'hagiographie de François, reposeraient ses reliques. Double signification de cette ornementation : la célébration des vertus de François et le rappel des fondements de l'ordre[199].

Première illustration du précepte primordial du dogme franciscain, le *Triomphe de la Pauvreté* est figuré par le mariage entre la personnification de l'allégorie et François, par l'entremise du Christ (CAT. p. 129). La scène est entourée d'une foule d'anges et de religieux auréolés. Paupertas est au centre de cette assemblée, personnifiée en une femme émaciée, aux courtes ailes, portant une robe claire déchirée malgré les nombreuses reprises visibles.

[198] La bibliographie sur la basilique de Saint-François à Assise est très dense. Nous reprenons pour notre étude principalement les conclusions de Bertrand Cosnet, qui a spécifiquement étudié l'iconographie des Vertus dans les ordres mendiants, sujet de sa thèse soutenue en 2011 à l'Université François Rabelais de Tours, sous la direction de Maurice Brock, *L'imagerie morale (vers 1315-vers 1415) : figurer et personnifier les vertus selon les ordres mendiants et les communes toscanes,* publiée sous le tire *Sous le regard des Vertus, Italie, XIVe siècle*, aux Presses Universitaires de Rennes et de Tours, 2011, ainsi que le chapitre consacré à l'édifice et son décor par John White dans *Art and Architecture in Italy, 1250-1400*, Hong Kong, 1993.

[199] B. Cosnet rappelle le débat contemporain à l'ornementation de la basilique inférieure, sur la pauvreté et l'observance de ce vœu. Il s'agit d'un sujet théologique complexe, qui nous écarte de notre recherche.

Elle tend la main droite à François qu'elle regarde, placé sur le côté, de profil. Le Christ est présent, il les assiste en les réunissant : François ne lui prend pas simplement la main, il lui passe une alliance. Derrière François, tout un groupe de personnages observe la scène. Paupertas tend l'autre main en direction de Karitas et de Spes, placées en tête de ces spectateurs. La première, en robe claire et avec de petites flammes débordant de son nimbe, lui offre un cœur alors que la seconde, en tenue vert foncé, semble faire un geste de bénédiction. Dans la partie supérieure du voûtain, deux anges flottent dans le ciel doré, l'un emporte une bourse et un manteau, l'autre une maquette de palais. Les Mains de Dieu s'élancent vers eux. Plusieurs petits détails semblent s'écarter du cadre spirituel de la représentation. Au premier plan en contrebas de la scène, un chien cherche à effrayer la mariée et deux garçonnets la menacent avec pierre et branchage. Tout à droite de la scène, un jeune homme souriant, couronné de lauriers, faucon sur le poignet, fait un geste provocateur (« la fica ») envers les mariés. A ses côtés, un religieux s'éloigne de l'assemblée en serrant une bourse bien pleine et un frère dissimule un objet. Dans l'angle opposé, en pendant inversé, un jeune homme offre son manteau à un homme âgé en haillons.

Une inscription accompagne la scène : « Pauvreté est méprisée / cependant qu'elle dédaigne les joies terrestres ; / vêtue de haillons vils, / elle cherche les consolations célestes. / Blessée d'épines pointues, / privées des richesses du monde / elle est pleine de roses florissantes, / et des liesses du Ciel. / Espoir céleste et Charité aident toujours François, / et des anges les aident, / pour que nécessité plaise. / Christ donne à François cette épouse / afin qu'il la protège. / Le monde entier en effet la repousse […] »[200].

Le *Triomphe de l'Obéissance* est représenté par un groupe de personnages figurés sous une architecture évoquant une salle capitulaire ouverte sur un cloître (CAT. p. 129). Sur le toit, deux anges agenouillés de part et d'autre de saint François qui, débout, montre ses stigmates. Les mains de Dieu émergent du ciel et tiennent les liens du joug posé sur ses épaules. Deux groupes d'anges entourent l'ensemble de la scène, placés sur les côtés des colonnettes de la

[200] « [PAUPERTAS] SIC CONTEPNITUR / DUM SPERNIT MUNDI GAUDIA / VESTE VILI CONTEGITUR / QUERIT CELI SOLATIA / COMPUNGITUR DURIS SENTIBUS / MUNDI CARENS DIVITIIS / ROSIS PLENA VIRENTIBUS / [CELESTIBUS LETITIIS] / [FRANCISCUM SEMPER ADIUV]ANT / CELESTIS SPES ET CARITAS / ET ANGELI COADIUVANT / UT PLACEAT NECESSITAS / HANC SPONSAM CHRISTUS TRIBUIT / FRANCISCO UT CUSTODIAT / NAM OMNIS EAM RE[SPUIT] […] », cité dans B. Cosnet, *Sous le regard des Vertus, Italie, XIVe siècle*, Tours et Rennes, 2015, p. 87 et p. 123, note 37.

salle. Les trois Vertus fondamentales de l'Ordre sont installées au centre de la composition, avec des nimbes octogonaux. Obedientie, ailée, trône, elle est encadrée par Prudentia, bicéphale, et Humilitas. Des inscriptions intégrées sur le mur derrière elles confirment leur identification. Obedientie pose l'index sur sa bouche en geste du silence et elle tient un joug de l'autre main, qu'elle pose sur les épaules du personnage agenouillé devant elle, dont on devine l'aspect de squelette avec des orbites creux. Ici l'évocation de la mort par la figuration d'un cadavre est propre à la pensée franciscaine : il s'agit de l'exemple ultime de la soumission[201]. A sa droite, Prudentia est assise derrière un pupitre sur lequel est posé un astrolabe, instrument de mesure de l'étendue du monde. Elle tient aussi ses attributs plus traditionnels que sont le miroir et le compas, autre outil de calcul. Devant elle, deux personnages, un laïc et un frère sont accueillis par un ange vers l'entrée de la salle, ils souhaitent suivre l'exemple de François. De l'autre côté, c'est Humilitas, de profil, la tête inclinée en prière, les yeux fermés. Elle tient un cierge allumé devant elle. A ses pieds, un ange refuse l'entrée du lieu à un démon hybride, centaure au corps de lion.

Une longue inscription peinte sur la bordure du voûtain explicite la scène : « La vertu d'Obéissance / s'atteint par le joug du Christ ; / par ce joug on devient obéissant à la décence. / Elle ne mortifie pas l'aspect, / mais ici opère Celui qui vit : / silencieuse, elle clarifie la langue, / elle sonde les œuvres du cœur / elle est accompagnée par la Prudence / qui sait à la fois prévoir l'avenir / et laisser derrière elle le présent. / Comme par le diviseur et le compas, / elle règle tout ce qui est à faire, / et à travers le miroir de la vertu / prend crainte et / Humilité s'incline / et ignore la Présomption. / Celui qui la détient / […] la clarté des vertus […] »[202].

Le *Triomphe de la Chasteté* vient compléter l'illustration des trois principes fondamentaux de l'ordre franciscain (CAT. p. 130). Castitas, jeune femme voilée, est montrée en prière dans une tour au centre d'une forteresse, défendue par deux soldats barbus, auréolés, à larges écus vert clair frappés d'un soleil rayonnant. Deux anges flottent vers elle,

[201] Concernant les Vertus dans le contexte précis des ordres mendiants, nous nous référons au travail de B. Cosnet, *Sous le regard des Vertus, op. cit.*, particulièrement ici p. 82-90.

[202] Nous reprenons ici la traduction faite par B. Cosnet, *ibid.*, p. 86 et p. 122, note 34 : « VIRTUS OBEDIENTE / UGO CHRISTI PERFICITUR / CUIUS IUGO DECENTIE / OBEDIENS EFFICITUR / ASPECTUM HUNC MORTIFICAT / SET VIVENTIS SUNT OPERA / LINGUAM SILENS CLARIFICAT / CORDE SCRUTATUR OPERA / COMITATUR PRUDENTIA / FUTURA QUAE PROSPICERE / SCIT SIMUL AC PRAESENTIA / IN RETRO IAM DEFICIRE / QUASI PER SEXTI CIRCULUM / AGENDA CUNCTA REGULAT / ET PER VIRTUTIS SPECULUM / OBEDIENTI FRENULAT / SE DEFLECTIT HUMILITAS / PRESUMPTIONIS NESCIA / CUIUS IN MANI CLARI[TAS] / VIRTUTUM […] CON […]. »

ils lui apportent la couronne et la palme du martyre. Au sol, de nombreux personnages nimbés sont en action. Un baptême est effectué par des anges devant l'enceinte fortifiée par-dessus laquelle deux figures à nimbes octogonaux se penchent vers le baptisé. Ce sont « S. MUNDITIA » et « S. FORTITUDO » qui offrent au nouveau fidèle une bannière et un bouclier en or. A gauche, c'est saint François qui accueille trois nouveaux membres dans sa communauté (un frère, une sœur et un tertiaire). Alors qu'à droite, en opposition, des anges chassent des créatures hybrides monstrueuses, tombant déjà en dehors de la scène. Leur nom est précisé, ce sont « IMUNDITIA », l'homme noir renversé au sol, à tête et pattes de sanglier, « AMOR », avec un buste d'homme ailé aux pattes de gallinacé, encore reconnaissable avec son carquois, a les yeux bandés et « ARDOR », mi-homme mi-ours avec des flammettes sur la tête, il laisse tomber son gourdin. Parmi les anges armés qui les chassent vigoureusement, une petite silhouette squelettique, hirsute et ailée, qui brandit sa faucille contre eux, c'est « MORS ». « PENITENTIA », de dos, la capuche couvrant totalement la tête et encadrée d'un nimbe octogonal, leur vient en aide, armée d'une petite fourche. Des cicatrices de lacération par mortification sont visibles entre les ailes de Penitentia.

L'inscription précise : « [A] celui qui prie dans la Chasteté / est remise en signe de victoire / la couronne la plus haute. / Qui cherche à la gagner, qu'il se revête de l'honneur ; / à ce lieu l'accès lui est donné, / si la Force le protège, / pendant que Chasteté est protégée d'un mur d'offrandes valeureuses ; / elle est revêtue d'une armure / contre les ennemis, / grâce aux plaies du Christ qui a souffert. / La Pénitence la défend / et se châtie souvent, à la pensée de la mort / elle excite son esprit plus encore. / Frères, sœurs et tertiaires, / tous François les appelle / et les pousse jusqu'à elle […] »[203].

L'ensemble de la voûte se termine par le *Triomphe de saint François*, où l'on voit le saint trônant entouré d'une multitude d'anges auréolés, qui soutient le baldaquin pour l'élever vers les cieux (CAT. p. 130). Certains discutent, d'autres sonnent les trompettes. La composition de ce voûtain est animée, les anges, dans des positions variées, viennent acclamer François, dont les vêtements sont entièrement cousus d'or. Ainsi par l'opposition

[203] « […] / CASTITATIS ORANTI / PRO VICTORIA CORONE / DATUR CAPITAL CARITAS / AD HANC QUERENS ACTINGERE / HONESTATE SE TEGAT / LOCO DATUR PERTIGERE / SI FORTITUDO PROTEGAT / DUM CASTITAS PROTEGITUR / PER VIRTUOSA MUNERA / NAM CONTRA HOSTES TEGITUR / PER PASSI CHRISTI VULNERA / DEFENDI PENITENTIA / CASTIGANDO SE CREBRIUS / MORTIS REMINISCENTIA / DUM MENTEM PULSAT SEPIUS / FRATRES SORORES ADVOCAT / ET CONTINENTES CNIUGES / CUNCTOS AD EAM PROVOCAT / FRANCISCUS […]. », in B. Cosnet, *op. cit*., p. 123, note 35.

entre le faste de François une fois sanctifié et la prééminence de Paupertas dans la vocation monacale et conventuelle, le programme décoratif souligne ce précepte christique.

L'inscription précise cette pensée : « […] le messager mis à neuf / la norme évangélique. / François pour tous prépare / la voie céleste du salut. / Pendant que la Pauvreté il prépare / et l'angélique Chasteté, / par son obéissance il acquiert / une trinité divine. / Paré de ces vertus, / il monte pour régner. / Comblé de ces fruits / il avance déjà en sûreté / avec la compagnie des anges / et le modèle qu'au moment de partir au Christ / il transmet aux frères, / que chacun le suive »[204].

L'innovation de Giotto est la mise en place d'une iconographie spécifiquement adaptée à la pensée franciscaine, avec le développement de figures allégoriques reflétant les conceptions propres à l'ordre. Les frères sont placés au même niveau que les Vertus, ils en deviennent alors égaux. Les Vertus ne sont plus simplement des abstractions spirituelles, elles deviennent concrètes, grâce à l'action des frères, qui les incarnent. Le septénaire classique est relégué en sous-section des Vertus franciscaines : Spes et Caritas découlent de Paupertas, Prudentia et Humilitas sont les paliers d'Obedientia et Fortitudo n'est que la première étape pour atteindre Castitas, son but véritable[205].

d. Les Vertus mariales

Il s'agit d'un thème italien que l'on trouve pratiquement que dans le contexte des ordres mendiants toscans du XIVe siècle. C'est une *Vierge à l'Enfant* – la plupart du temps – entourée des Vertus du septénaire, généralement augmentées d'Humilitas. Elles peuvent être placées de part et d'autre de la Vierge, sur les marches du trône ou alors présentées en petites figurines ailées flottant autour du visage de Marie. Les Vertus viennent alors décrire les qualités morales de la Vierge, qui lui servent d'intercesseurs auprès des fidèles. B. Cosnet rajoute à ces deux fonctions des Vertus dans ce contexte marial, une troisième : les Vertus

[204] « […] ATOR RENOVAT / IAM NORMAM EVANGELICAM / FRANCISCUS CUNCTIS PREPARAT / VIAM SALUTIS CELICAM / PAUPERTATEM DUM REPARA / CASTITATEM ANGELICAM / OBEDIENDO COMPARAT / TRINITATEM DEIFICAM. / ORNATUS HIS VIRTUTIBUS / ASCENDIT REGNATURUS / HIS CUMULATUS FRUCTIBUS / PROCEDIT IAM SECURUS / CUM ANGELORUM CETIBUS / ET CHRISTO PROFECTURUS / FORMAM QUAM TRADIT FRATRIBUS / SIT QUISQUIS SECUTURUS. » in B. Cosnet, *op. cit*., p. 89 et 123, note 50.

[205] Nous reformulons ici les conclusions de B. Cosnet, *op. cit*., p. 88.

« donnent à voir le Fruit de ses mérites, c'est-à-dire son Fils promis au sacrifice ». Le Fils en devient manifestation de la Vertu principale de la Vierge : la Charité[206].

Selon saint Bonaventure (*c*. 1217-1274, ministre franciscain et théologien), Caritas, en offrant le cœur à l'Enfant, symbolise le désir d'être unie à Dieu et préfigure le sacrifice à venir du Christ et donc aussi de la Vierge, qui consent à ce sacrifice.

Les Vertus debout autour de la Vierge à l'Enfant

Dans son article sur ce thème, B. Cosnet relève les œuvres concernées par cette typologie iconographique particulière[207]. La plus ancienne conservée, *c.* 1315-1320, attribuée à Giotto ou son entourage, une *Maestà* (collection privée, 38.4 x 26 cm, CATALOGUE p. 131), Vierge à l'Enfant, trônant, entourée de saints (on reconnaît à sa droite Jean-Baptiste et à sa gauche, c'est sûrement François, tonsuré et avec la bure brune). Sept Vertus dont l'identification reste incomplète : on reconnait Spes, debout à la droite de Marie, les bras écartés en orant alors que Caritas est de l'autre côté, elle tend à l'Enfant qui se penche pour l'attraper un cœur et de l'autre main, elle tient une gerbe de fleur. Au bas des marches, cinq autres Vertus dont seuls quelques attributs subsistent. Trois sont assises et deux à genoux. Au centre Fides, avec robe et cape rouge, elle brandit la statue d'un ange tenant une croix. Fortitudo est à sa gauche, avec armure, bouclier et léonté. A sa droite, peut-être Prudence, en vert, qui devait porter un miroir et un instrument de mesure. Aux extrémités du groupe, toujours selon B. Cosnet, il pourrait s'agir d'Humilitas avec un cierge et Temperantia (ou alors Obediencia pour le rédacteur du Getty) en robe noire et voile blanc.

Les Vertus sont placées sur le même niveau que les saints, c'est la forme des nimbes qui les différencie, polygonaux pour les Vertus. Elles sont même en avant, apparaissant comme premier médiateur entre la Vierge et les fidèles. Selon la pensée franciscaine, les

---

[206] Voir l'article de Bertrand Cosnet, « La Vierge aux Vertus. Une fortune éphémère », *in IKON/10/2017*, Center for Iconographic Studies, Université de Rijeka, 2017, p. 377-387. Nous nous servons de ses analyses poussées sur ce thème lorsque nous l'abordons.

[207] Bertrand Cosnet, « La Vierge aux Vertus. Une fortune éphémère », in *IKON/10/2017*, Center for Iconographic Studies, Université de Rijeka, 2017, p. 377-387. Certaines de ces œuvres sont présentées sur le site internet du Getty Museum, http://www.getty.edu/art/exhibitions/florence/devotion.html, consulté le 24/06/18, sur l'exposition *Florence at the Dawn of the Renaissance, Painting and Illumination, 1300-1500* (13/11/2012-10/02/2013), sur les peintures de dévotion privée (les deux panneaux de Giotto y sont présentés l'un à côté de l'autre, cités en premiers ici).

Vertus ne sont pas que des abstractions renvoyant aux valeurs morales, ce sont des saintes femmes.

Cette *Maestà* est certainement le pendant d'un autre panneau de même dimension conservé à Strasbourg (Musée des Beaux-Arts) représentant une *Crucifixion*, l'ensemble formant un diptyque portatif. Six petites figurines d'ange ailé convergent autour du Christ, certaines tendent les mains pour recevoir le sang s'échappant de ses stigmates. B. Cosnet rapproche ces deux panneaux aux fresques de Giotto, anciennement attribuées au Maestro delle Vele, à la basilique inférieure de Saint-François d'Assise (voûte de la croisée du transept), *c*. 1330-34. Le *Triomphe de saint François et des trois vœux franciscains : Pauvreté, Obéissance et Chasteté*, accompagnées des Vertus théologales et cardinales reprend en effet plusieurs particularités typologiques communes avec le diptyque pour la figuration des allégories[208].

Parmi le petit corpus d'œuvres concernées par cette typologie Vierge et Vertus, une *Maestà* d'Ambrogio Lorenzetti, *c*. 1330-35, pour le maître-autel de l'église San Pietro in Orto à Massa Marittima (CATALOGUE p. 261-262), commanditée par les ermites de saint Augustin, un ordre mendiant qui participe à la diffusion de cette nouvelle iconographie morale. D'un grand format, cette Vierge à l'Enfant assise sur un trône monumental est entourée de nombreux saints et sur les marches, au premier plan, les Vertus théologales, ici aussi médiateurs, intermédiaires entre la Vierge et les croyants[209]. Chacune installée sur une marche du trône, Fides est voilée, vêtue de blanc, elle regarde le miroir qu'elle présente devant elle. On distingue encore une représentation de la Trinité incarnée par la colombe du Saint-Esprit et d'un visage composé des profils du Père et du Fils sur ce « miroir ». Sur le niveau médian, Spes tient une tour fortifiée. Au plus près de la Vierge, c'est Caritas avec un cœur enflammé d'une et une flèche de l'autre.

Les attributs diffèrent un peu des typologies habituelles pour correspondre aux conceptions de l'ordre augustinien. Fides reflète ainsi la véritable nature du Christ : la Trinité. L'utilisation du miroir renvoie aux paroles du saint dans lesquelles il formule une métaphore où l'homme, « créature raisonnable ou intelligente qui a été faite à l'image de Dieu ; espèce de miroir où ils découvriront, s'ils le peuvent et autant qu'ils le pourront, le Dieu-Trinité

[208] Voir *supra*, point précédent sur ces Vertus franciscaines particulièrement : notamment le cœur enflammé offert par Caritas ou Spes en orant.

[209] Voir *infra*, sur Ambrogio Lorenzetti à Sienne.

[…] »[210]. La tour à quatre étages que tient Spes fait encore écho à une métaphore architecturale d'Augustin, là aussi sur la véritable nature du Christ. Toujours en suivant Augustin, la flèche et le cœur que porte Caritas représentent l'amour transpercé par les flèches, c'est-à-dire par les paroles de Dieu, « en transperçant les cœurs, *[les flèches/paroles de Dieu]* allument un vif amour, […] ». C'est une flèche d'amour qui « perce le cœur de l'amant afin de l'aider à aimer ; il le perce afin de le rendre amant »[211]. La flèche est donc la puissance du Verbe et aussi le sacrifice futur du Christ. L'extrémité supérieure de cette flèche est ici positionnée juste sous les pieds de l'Enfant, préfigurant alors la Crucifixion. Un détail de plus complète la métaphore : une fine corde liée entre l'index et le majeur, autour de la flèche. B. Cosnet fait le rapprochement entre la parenté qu'on les mots « *corda* » et « *chorda* », faisant alors de Caritas le chef d'orchestre des anges musiciens placés de part et d'autres des marches du trône.

Ainsi les Vertus gardent aussi dans cette *Maestà* les mêmes fonctions que sur le panneau du diptyque portatif, elles sont intercesseurs entre les fidèles et la Vierge, dont Caritas est la principale vertu.

Les Vertus ailées, flottant autour de la Vierge à l'Enfant

Une autre sous-section de cette typologie Vierge et Vertus, légèrement postérieure à la précédente, existe : elles sont placées comme des anges, ailées et petites, elles flottent de part et d'autre de la Vierge. On les voit sur le panneau central du *Polyptyque Rinuccini* de Giovanni del Biondo en 1379 pour une chapelle de la basilique franciscaine Santa Croce à Florence (CATALOGUE p. 131). L'ensemble forme un large programme : sur les panneaux latéraux, ce sont les saints François, Jean-Baptiste, Jean l'Evangéliste et Marie-Madeleine. Au registre supérieur, les saints Pierre et Paul et quatre apôtres, sur les gâbles, des bustes d'évangélistes ou de prophètes et une *Crucifixion* au centre. La prédelle montre la *Stigmatisation de François*, le *Baptême du Christ*, le *Voyage des Mages* et l'*Adoration des Berger*s ainsi que *Saint Jean à Patmos* et l'*Assomption de Marie-Madeleine*. Les Vertus sont placées au centre de cet ensemble, entourant la Vierge et l'Enfant dans le panneau médian,

[210] Augustin, « De Trinitæ », in *P. L.*, J.-P. Migne, vol. 42, XV, 20, cité par B. Cosnet, *op. cit.*, p. 379.
[211] Augustin, « Enarrationes in psalmos », in *P. L.*, J.-P. Migne, vol. 37, CXIX, 5, cité par B. Cosnet*, ibid.*, p. 379.

le plus important. L'Enfant tient un phylactère sur lequel est inscrit « *Ego sum via veritas et vita »* (Je suis le chemin la vérité et la vie, tiré de l'*Evangile* de saint Jean, XIV, 6). Avec l'index pointé de l'autre main vers la poitrine de sa Mère, l'Enfant désigne donc par cette parole la Vierge tout autant que lui. Sa robe rouge est d'ailleurs frappée d'un soleil rayonnant sur la poitrine. Huit petites figures colorées flottantes placées sur les rebords de l'arc brisé de ce cadre accompagnent la Vierge à l'Enfant. Les attributs qu'elles portent permettent de les identifier. Deux par deux, les Vertus cardinales sont à hauteur des épaules : à gauche, Justitia, épée et balance en mains, Temperantia avec un récipient. A droite, ce sont Prudentia avec une sphère armillaire[212] et Fortitudo en militaire, portant colonne et bouclier. Contrairement aux cardinales, les théologales sont ailées et semblent s'envoler en direction du visage de Marie. Elles sont augmentées d'Humilitas, permettant un cadrage symétrique. En rouge, Caritas tient un cœur enflammé et ses cheveux sont figurés tels des flammes, au-dessus, c'est Fides avec le calice et la croix. A droite en bas, Humilitas voilée de blanc s'incline en croisant les bras sur sa poitrine alors que Spes lève la tête vers le ciel les mains jointes en prière.

Les Vertus sont ici beaucoup plus petites que sur les exemples précédents et elles n'ont plus de nimbes, ce qui signifie une conception différente de leur fonction dans ce contexte. Elles deviennent les forces morales abstraites qui animent la Vierge. Selon la pensée franciscaine, Marie devient la Mère du Sauveur car elle a assimilé l'ensemble des Vertus et a atteint ainsi la perfection morale. Les Vertus n'ont plus la même fonction que dans la sous-section précédente de cette typologie. Elles ne sont pas médiateurs entre la Vierge et les fidèles, elles sont les entités puissantes, les dons surnaturels, qui insufflent à Marie les valeurs morales primordiales.

La *Vierge parturiente* attribuée à Cenni di Francesco di Ser Cenni, *c*. 1375-1380, à la Pinacoteca Vaticana (CATALOGUE p. 132) est également répertoriée par B. Cosnet dans cette typologie générale de la Vierge accompagnées des Vertus, bien que la forme et le contenu diffèrent nettement. Ici, l'Enfant est à venir : Marie, debout, le montre ainsi en posant doucement sa main qui tient un voile transparent sur son ventre arrondi. De l'autre main, elle porte le Livre contre sa poitrine. Sa robe rose claire est là encore frappée d'un soleil rayonnant sur le buste. Huit petites figures sont placées symétriquement à la verticale de part et d'autre

[212] La sphère armillaire renvoie à l'instrument d'observation des astres et de leurs mouvements. C'est un outil de calcul qui illustre la capacité à mesurer le temps et à le maîtriser.

de la large silhouette mariale. En bas à gauche, Prudentia bicéphale, un serpent en main, au-dessus, Spes les bras levés en prière vers la Vierge, le mouvement du long voile qu'elle porte sur sa robe évoque celui d'ailes. Les deux dernières sont placées au niveau des épaules de Marie, en paire, l'une à côté de l'autre. En bleu, Caritas brandit une gerbe de feu alors que Fides, voilée de jaune avec la croix, est au plus près de la Vierge. En bas à droite, toute vêtue de rouge, Justitia brandit sa balance d'une main alors que de l'autre elle maîtrise un démon ailé avec son épée. Au-dessus, Temperantia transvase un liquide d'un récipient à l'autre. Aux épaules, une dernière paire, au plus près de Marie, Humilitas, voilée, la tête inclinée vers la Vierge. A côté, Fortitudo, colonne sur l'épaule, écu et léonté. La portée symbolique est identique à celle du *Polyptyque Rinuccini* : les Vertus insufflées à Marie par Dieu font d'elle le modèle, l'idéal de la perfection morale et dès lors, dévoilent ainsi le Mystère de l'Incarnation.

Les Vertus intégrées à une structure architecturale autour de la Vierge

Dernière sous-catégorie relevée par B. Cosnet dans cette typologie de la Vierge entourée des Vertus, particulièrement développée par les ordres mendiants, celle où les Vertus sont intégrées à un élément mobilier, en motif ornemental. B. Cosnet cite l'exemple du *Polyptyque de Santa Felicita* à Florence, réalisé par Taddeo Gaddi *c*. 1355, cette fois-ci à la demande de l'ordre bénédictin. La Vierge à l'Enfant est installée sur un trône gothique monumental, à pinacles rehaussés de petites figurines en grisaille[213]. Ce sont les Vertus, elles sont placées au plus près de la Vierge. B. Cosnet y a reconnu Caritas avec un cœur enflammé et un sceptre, Fides avec un calice et une croix, Spes lève les bras vers une couronne et Humilitas un agneau tenu dans les bras et tenant aussi une fleur. Totalement intégrées au trône, elles font partie-même de la Vierge.

Le traitement en grisaille qui suggère une sculpture et l'association à la Vierge rappellent plusieurs programmes décoratifs sur des œuvres importantes réalisées récemment. On pense notamment au tabernacle de la Vierge à Or San Michele à Florence, *c.* 1352-59 par Andrea di Cione, tout à fait contemporain. L'effet statuaire rendu pour les Vertus

[213] On trouve ce dispositif sur une fresque d'Ambrogio Lorenzetti à l'église San Francesco de Sienne, *c*. 1334-1336 dans la scène du *Martyre des Franciscains* (CATALOGUE p. 263) où les Vertus sont placées en pinacles sur le dais qui encadre le personnage trônant. Voir *infra*, dans la partie sur les Vertus comme outils de propagande politique dans l'Italie gothique.

du trône sur le *Polyptyque de Santa Felicita* évoque également les reliefs du campanile de Florence (CATALOGUE p. 206) et bien sûr, celles réalisées par Giotto à la chapelle Scrovegni à Padoue (CAT. 204-205).

Ce procédé typologique est ensuite transmis sur les décors de monuments civiques, alors adapté par les peintres pour mieux coïncider au contexte politique. B. Cosnet relève notamment une fresque endommagée de la loggia du Palazzo Pubblico à Sienne, réalisée par Ambrogio Lorenzetti *c*. 1340. Il s'agit d'une *Maestà* dont la partie inférieure manque, elle est cependant connue grâce à une description du chroniqueur Agnolo di Tura del Grasso[214] qui indique que les Vertus cardinales se trouvaient aux pieds de la Vierge – comme sur la *Maestà* de Massa Marittima du même peintre (CAT. p. 261-262), bien qu'il s'agisse alors des Vertus théologales. L'Enfant placé sur les genoux de sa mère tient un phylactère où est inscrit « Je vous donne un commandement nouveau : aimez-vous les uns les autres. Comme je vous ai aimé, vous aussi aimez-vous les uns les autres », tiré de l'*Evangile* selon saint Jean (13:34)[215].

Autre exemple de cette adaptation de la typologie Vierge/Vertus dans un contexte politique : la fresque de Cenni di Francesco di Ser Cenni au palais communal de San Miniatio, dans la salle du conseil, en 1393, figurant une *Vierge à l'Enfant entourée des Vertus*. La fresque est commanditée par Luigi Guicciardini, un représentant de Florence au conseil de San Miniatio, son intention est ici de placer la ville de Florence sous la protection de la Vierge (comme Sienne), exemple de perfection morale, modèle de Vertus. Avec ce souhait de patronage marial pour la Commune, l'image religieuse devient un message politique de ce qu'est l'essence-même du Bon gouvernement.

Le peintre reprend ici le modèle des Vertus qui convergent vers la Vierge et il s'agit cette fois du septénaire classique. Légèrement plus petites que Marie, mais loin des minuscules figurines flottant dans le ciel, les Vertus sont toutes ailées et avec des nimbes octogonaux. Les quatre cardinales se tiennent par paire l'une devant l'autre, de part et d'autre du trône, en silhouettes plutôt massives. A la droite de la Vierge au premier plan, en rouge,

[214] Agnolo di Tura del Grasso, « Cronache senesi », « Maestro Ambrogio Lorenzetti dipentore da Siena dipinse quella ostra Donna con quelle virtù cardinalo che sonno su la logia in palazzo de'signori », in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, A.Lisini et F. Iacometti, vol. 15, Bologne, 1939, p. 526, cité dans B. Cosnet, *op. cit*., p. 383.

[215] *Ib.*, p. 383, sur le phylactère : « MANDAT(UM) NOV(UM) DO / VOBIS UT DILIGATIS INVI[CEM] », soit Jean, 13:34 : « Mandatum novum do vobis ut diligatis invicem sicut dilexi vos ut et vos diliatis invicem ».

Justitia, avec balance et épée, derrière elle, Prudentia, bicéphale, elle tient une sphère armillaire. De l'autre côté, ce sont Temperantia qui transvase un liquide d'un récipient à l'autre et derrière elle, Fortitudo, avec épée et bouclier. Flottant dans le ciel bleu au-dessus du trône, les théologales viennent terminer ce demi-cercle formé autour de la Vierge. Fides, à la droite de la Vierge, se reconnait à la croix posée sur son épaule. Au centre, en rouge, comme assise en tailleur, Caritas regarde le cœur enflammé qu'elle tient de la main droite alors qu'elle porte un long phylactère inscrit de l'autre. A la gauche de Marie, Spes est en prière devant un médaillon portant le visage du Christ[216].

Le dernier exemple de la série présentée par B. Cosnet en contexte politique, la *Vierge à l'Enfant* attribuée à Giotto et conservée au musée du Bargello à Florence. Réalisée *c*. 1334-37, et aujourd'hui très dégradée, la Vierge est installée sur un trône monumental coloré aux nombreux éléments décoratifs (pinacle surmontant un dais à pignon, couvrant un arc trilobé). Devant elle, de part et d'autre des marches du trône, deux groupes de personnages sont encore visibles. A sa droite, accompagnée de six enfants, une figure à la tête disparue, porte un vêtement blanc et rouge, les couleurs de la commune florentine. Sa main levée apparait contre le rebord de l'accoudoir, elle tend à la Vierge un bouquet de fleurs blanches et rouges[217]. Les enfants tiennent chacun des petits objets qui symbolisent la cité. Les lacunes n'ont laissé, à la figure placée à la gauche de la Vierge, que son bras droit tendant un cœur enflammé à l'Enfant qui se penche pour l'attraper. C'est Caritas, vêtue de rouge également, elle tient de l'autre main un panier de fruits dans lequel des enfants se servent. La

[216] Voir aussi Rosa Maria Dessì, *Les spectres du Bon Gouvernement*, Paris, 2017, particulièrement p. 134-136 et le catalogue d'exposition *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medievo e Rinascimento, Firenze, Galleria dell'Academia, 14 maggio – 8 dicembre 2013*, Milan-Florence, 2016 (5e éd.), p. 27.

[217] Le lis devient l'un des emblèmes de la commune florentine à partir de la deuxième moitié du XIIIe siècle, en référence à une variété de lis avec étamines, qui ne poussent que dans la campagne florentine, différent de la fleur française. On le trouve pour la première fois sur un florin d'or, *c*. 1252-1303. Dans le *Carmina Regia* de la BL, la personnification de Florence est accompagnée d'une grande fleur de lis avec la phrase « Fleur des fleurs, Florence croît par la fleur » (f° 13). Déjà dans le *Trésor*, Brunetto Latini commence son poème sur les Vertus par « Ô le Trésor, comme au temps où Florence fleurissait et fit du fruit […] » (v. 112-118). Le lis sert à illustrer la prospérité de la commune et les nombreuses œuvres de charité dont elle se targue. De façon concomitante, une multiplication des images de la Charité est perceptible à cette époque dans la cité toscane. La Vertu adopte alors de nouveaux attributs : une corne d'abondance revient régulièrement et la position de l'allaitement d'un ou de deux nourrissons devient une formule populaire et répétée ensuite. Nous revenons *infra* sur cette œuvre et l'implication des Vertus dans le discours politique. Voir notamment Bertrand Cosnet, « 'Flos florume flore, Florencia' : l'épanouissement du lys florentin », dans *Heraldica Nova : Medieval and Early Modern Heraldry from the Perspective of Cultural History*, publié le 19/05/2015, consulté le 15/07/2018, https://heraldica.hypotheses.org/3271.

personnification de la Commune florentine est ici placée en pendant de Caritas, au même niveau et sous le patronage de la Vierge. Elle devient donc un exemple à suivre, un idéal à atteindre car elle applique les préceptes vertueux de la Vierge et incarne le bon gouvernement[218].

[218] Sur cette fresque et les liens entre Florence et le royaume de Naples sous les Angevins, voir aussi Rosa Maria Dessì, *Les spectres du Bon Gouvernement*, Paris, 2017, p. 210-211 et le catalogue d'exposition *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medievo e Rinascimento, Firenze, Galleria dell'Academia, 14 maggio – 8 dicembre 2013*, Milan-Florence, 2016 (5e éd.), p. 120-121.

II. Typologies issues des nouveaux impératifs didactiques (XIIIe-XVe siècles)

1. L'Arbre ou le Jardin des Vertus

Dans ce jeu d'opposés et de contraires, ce qui semble entrer en crise, c'est la conception traditionnelle qui, des siècles durant, a dominé l'éthique médiévale : l'idée qu'à chaque Vice s'oppose une Vertu et que Superbia trouve sa Vertu opposée dans Humilitas. Dans le schéma nettement dualiste de la morale élaborée par les Pères et par les moines, le mal n'est que le reflet inversé du bien et si à la superbe revient la lourde tâche de résumer et d'alimenter tous les Vices, l'humilité est sans conteste la première des Vertus et leur archétype. Le petit traité anonyme *De fructibus carnis et spiritus*[219] élabore deux images spéculaires de l'Arbre des Vices et de l'Arbre des Vertus, qui jaillissent respectivement de Superbe et d'Humilité, tirant de leurs racines de quoi alimenter les rangs serrés des Vices et des Vertus. Ce traité est consacré à la description des deux arbres, opposés mais parfaitement symétriques, des Vertus et des Vices : de la racine de Superbia et d'Humilitas jaillissent respectivement les branches des sept Vices et des sept Vertus principales, sur lesquelles se détachent les fruits des Vices et des Vertus secondaires.

Sur l'exemplaire du *De fructibus carnis et spiritus* de Leipzig (BU, ms. 148, *c*. 1133, f° 113v-114), l'*Arbor Vitiorum* est ici présenté avant *l'Arbor Virtutum*. C'est en fait l'Arbre d'*Adam vetus*, l'ancien Adam, celui du péché originel. Il est placé au sommet de l'arbre, en buste, les bras repliés sur la poitrine. Les racines partent d'une femme, présentée de face les bras dégagés du corps, montrant les ramifications. Le tronc porte des inscriptions dont le premier mot est Superbia. Au-dessus du premier niveau de branche est inscrit Babilonia ; sur le second niveau, Sinistra ; et le dernier, le plus haut, juste sous Adam, *Fructus carnis*. A chaque niveau, de chaque côté, une branche se termine par sept feuilles, qui portent les détails du vice dont elles dépendent. Toutes les branches s'inclinent vers le bas, comme tirées par le poids des péchés qu'elles portent. En partant du bas, et de gauche à droite : Invidia et Vana Gloria, Tristicia et Ira, Ventris Ingluvies et Avaritia. Le dernier vice, juste sous *Adam vetus*, est Luxuria. Le folio 114 est consacré à *l'Arbor Virtutum* (CATALOGUE p. 134), ses racines partent d'Humilitas, personnage couronné, portant la croix ainsi que le Livre, orné. Son nom est inscrit

[219] Voir *supra*, Vertus et personnages bibliques.

sur le tronc de l'arbre, à la verticale. Le premier niveau dans la partie basse est celui de Prudentia et de Justicia. Entre ces branches, « Jerusalem » est inscrit. A l'étage supérieur, Temperantia et Fortitudo. Juste au-dessus, inscrit de part et d'autre du tronc, Dextera. Ensuite, le troisième niveau est celui de Fides et de Spes. L'arbre se termine par Caritas, surmontée du *Novus Adam*, figure centrale, représentée à l'extrémité supérieure du tronc, le visage du Christ avec le nimbe crucifère. Caritas est encadrée par l'inscription *Fructus spiritus*. Chaque branche est prolongée par sept feuilles, dont la pointe est dressée vers le ciel, comme les Vertus emmènent le fidèle vers le Paradis. L'exemplaire de Salzburg (Studienbibliothek, ms. Sign. V. I. H. 162), du 2e quart du XIIe siècle, présente aux f° 75v-76 le même schéma iconographique. Le manuscrit du *Speculum Virginum* de Cologne, Stadtarchiv (ms. W 276a), *c*. 1150, aux f° 11v-12 contient lui-aussi une illustration reprenant la même facture.

Même dans la très populaire *Somme le Roi* composée en 1279 par le frère dominicain Laurent pour le roi de France, à l'Arbre des Vices s'oppose l'Arbre des Vertus, au pied duquel surgissent sept ruisseaux, les dons de l'Esprit-Saint, où viennent puiser de l'eau sept Vierges, qui sont les sept demandes du « Notre Père », illustré dans l'un des plus beaux manuscrits du texte, attribué à l'atelier parisien de Maître Honoré (Londres, BL, ms. Add. 54180, *c*. 1290-1295) – nous revenons longuement sur cet ouvrage *infra* (et CATALOGUE p. 188-193). La cinquantaine d'exemplaires à nous être parvenus démontre la popularité de l'ouvrage et de son schéma iconographique, repris presque systématiquement pour les manuscrits illustrés. La peinture en pleine page du *Jardin des Vertus* (f° 69v, CAT. p. 188-189) montre sept arbres représentant les sept Vertus. Le quatrième arbre en partant de la gauche est plus élevé parce qu'il symbolise Jésus-Christ, celui qui fait croître les Vertus. Les sept sources placées sous les arbres sont les sept Dons du Saint-Esprit. Les sept jeunes femmes sont les sept Vierges, elles puisent l'eau des sources, symbolisant ainsi les sept demandes du *Pater Noster*. Deux oiseaux, placés à chaque angle supérieur de l'illustration, sont perchés sur les arbres. Le fond est rempli par un jaune doré lumineux ; chaque Vierge porte une robe de couleur différente et vive, avec du relief donné par les jeux d'ombres et de lumière des plis des tissus. Elles sont toutes dans des attitudes variées mais vraisemblables. Le sol est représenté par une épaisse couche d'herbe verte. Les sources sont sous chaque arbre, sorte de cercle irrégulier se terminant en ligne ondulée. L'ensemble est rythmé, malgré la contrainte de répétition des mêmes motifs. Au bas de la composition, une minuscule scène de chasse : un cerf fuit, poursuivi par deux

chiens et un cavalier sonne du cor. A gauche, indifférent, un lion tourne le dos à la scène. On voit ici un exemple de « drôlerie » incorporé à l'illustration principale, et non pas rejeté dans la marge, comme l'habitude le veut.

L'image de l'arbre, reprise dans un grand nombre d'opuscules et de petits traités, le plus souvent anonymes, s'accompagne parfois dans les manuscrits de schémas ou de miniatures qui traduisent aussi visuellement l'idée de l'arbre et de ses ramifications[220].

La métaphore de l'arbre fonctionne également mieux que la métaphore militaire ; plus que l'opposition d'un Vice à une Vertu, c'est l'homogénéité structurelle des deux systèmes, telle qu'elle se manifeste dans deux arbres différents, qui importe. L'opposition entre la bonne et la mauvaise plante est, fondamentalement, l'opposition des deux racines, l'orgueil et l'humilité. Pour l'auteur, peu importe qu'à l'intérieur des frondaisons respectives les différents Vices ne soient pas toujours spéculaires par rapport aux Vertus correspondantes.

Dans les premières figurations de l'Arbre des Vices et de l'Arbre des Vertus, dans le *Liber floridu*s de Lambert de Saint-Omer, *c*. 1120, chacun d'eux porte douze médaillons, sans référence au septénaire (CATALOGUE p. 135)[221]. Chez Saint-Omer, la racine de l'*Arbor Bona* est Caritas, comme sur le ms. 92 de la BU de Gand, *c*. 1120, aux f° 232v-233, où les deux arbres se font front. Le folio de gauche est consacré à l'*Arbor Bona*, l'Arbre des Vertus, les Dons de l'Eglise. Il prend racine dans Caritas et se disperse en de nombreuses ramures, correspondant aux différentes Vertus. Chacune est montrée en buste dans un médaillon, son nom inscrit au-dessus ou à côté. Les attitudes sont chaque fois variées mais rien ne permet de les différencier, hormis leur nom. Elles n'ont en effet aucun attribut et ne sont pas figurées en pleine action vertueuse. Les premières ramifications sont celles, pour la partie supérieure, de Continentia, Fides, Largitas et Mansuetudo. Pour la partie inférieure, il s'agit de Modestia, Bonita, Pax et Sobrietas. La Vertu qui occupe la place centrale sur le tronc de l'arbre est Spes et les dernières ramures sont celles, en partant du haut, de Patientia, Castitas et Gaudium. Chaque médaillon est prolongé d'une feuille, différente, et ayant à côté le nom d'un arbre (après Gaudium, « cypress° » ; après Bonita, « cynamone » ; après Continentia, « rosa » ; après Modestia, « basalm » ; après Pax, « platana » ; Patientia, « cedrus », pour ceux que nous avons pu

[220] Comme par exemple dans l'ouvrage de Raymond Lulle, l'*Arbor Scientiae* († 1316).

[221] Ce sont les fruits de la chair et les fruits de l'esprit, selon l'*Épître aux Galates*, 5, 19-23, cité notamment dans Casagrande et Vecchio, p. 289.

déchiffrer). L'*Arbor Mala,* Synagoga au folio suivant, est organisé de la même façon : il prend racine dans Cupiditas-Avaritia, et se partage en autant de ramures que l'*Arbor Bona*, mais cette fois, les vices ne sont pas figurés par des personnifications. Les médaillons sont maintenant inscrits de plusieurs lignes, décrivant les nombreuses attitudes vicieuses. Nous n'avons pas été en mesure de toutes les déchiffrer, mais voici celles qui occupent le tronc, juste après Cupiditas-Avaritia : Desperatio, puis Luxuria. En dessous, nous avons pu reconnaître Rixa et Invidia et pour la partie supérieure : Ira, au-dessus de Desperatio.

Plus tard, c'est le modèle de l'arbre de sept péchés capitaux qui se développe, associé à divers textes, comme le *Speculum conscientiae* du pseudo Bonaventure ou encore, *c*. 1300, le *Verger de Soulas*, manuscrit associant de nombreuses images didactiques. Nous y revenons ensuite. Dans ce cas, l'arbre reprend la même structure mais au lieu d'être seulement représentés par une figure en buste, les péchés sont cette fois explicités par une petite scène (l'orgueilleux jeté de son cheval ; l'envieuse portant un serpent à sa bouche ; le glouton attablé ; la luxurieuse nue devant son miroir ; etc). L'arbre des péchés apparaît dans la peinture murale, à partir de la fin du XIVe siècle, notamment en Angleterre.

2. L'Echelle de la Vertu

« Si nous voulons atteindre le sommet de la suprême humilité, (…) il nous faut pour la montée de nos actes, dresser cette échelle qui apparut en songe à Jacob (…). L'échelle dressée, c'est notre vie d'ici-bas. Quand le cœur a été humilité, le Seigneur la dresse jusqu'au ciel », saint Benoît, *Règle*, VI, 5-8.

L'échelle céleste n'apparaît qu'à un seul exemple du texte biblique, avec le récit de la vision de Béthel, qui occupe une place majeure dans la littérature exégétique[222]. Dès l'époque des premiers Pères, le milieu est propice, car le monde méditerranéen et proche-oriental de la fin de l'Antiquité accorde une place importante à la fois à l'image de l'échelle céleste et aux systèmes cosmologiques qui organisent le monde en niveaux superposés, que l'âme est invitée à escalader dans sa montée vers le ciel. De très nombreux textes de théologie et traités de spiritualité développent l'idée que la progression spirituelle se fait selon une succession d'étapes, qu'elle est rythmée par des degrés nettement définis.

Pour l'homme médiéval qui est toujours – et de toute façon – un voyageur en direction de sa patrie céleste, le parcours du salut est semé d'obstacles. Étapes d'un long chemin de rédemption ou degrés d'une échelle ascendante, les vices présentent une menace pour l'achèvement du voyage ou, tout au moins, en ralentissent la progression. *L'Échelle du Paradis*, du moine oriental Jean Climaque (fin du VIe siècle) semble ne jamais finir, avec ses innombrables degrés constitués de Vices à vaincre ou de Vertus à conquérir[223]. L'échelle de l'humilité dont parle saint Benoît est plus courte, mais bien plus raide et périlleuse[224], s'il est vrai que, comme l'explique saint Bernard, les douze marches ascendantes de l'Humilité peuvent se transformer en douze marches descendantes, celles de la Superbe[225]. Bernard de Clairvaux gravit puis descend les douze marches de l'échelle de l'Humilité et de la Superbe, montrant que la Superbe ne fait jamais que parcourir à l'envers le chemin de l'Humilité, dont

[222] Sur l'Echelle céleste et ses représentations, voir particulièrement l'ouvrage de Christian Heck, *L'Echelle céleste dans l'art du Moyen Age : une histoire de la quête du ciel*, Paris, 1997.

[223] Sur l'exemplaire de Princeton, BU, ms. Garrett 16, de 1081, d'origine byzantine, aux f° 4 et 194 ou encore sur une icône conservée au couvent Sainte-Catherine au Sinaï de la seconde moitié du XIIe siècle.

[224] Voir par exemple sur le manuscrit de Stuttgart, Württemberg, Landesbibliothek, ms. Hist. 2° 415, *Règle de saint Benoît*, *c*. 1162, au f° 87v où est montré saint Benoît entre l'échelle de Jacob et l'échelle céleste.

[225] Sur le manuscrit du *De gradibus humilitatis* de saint Bernard, conservé à la bibliothèque municipale de Douai (ms. 372), *c*. 1165-1170, au f° 100, l'Echelle de Jacob représentée comme l'échelle d'Humilité et d'Orgueil.

la *Règle* de saint Benoît avait fixé les étapes. Vertu monastique par excellence, l'humilité est un dépouillement progressif de ses propres désirs et de sa volonté, afin de se laisser guider par la volonté de Dieu. Le processus commence par l'observation ponctuelle de tous les préceptes que Dieu a établis, et se traduit par une obéissance absolue aux dispositions de la règle et aux ordres de l'abbé. Dans l'échelle décrite par saint Bernard, l'orgueil et l'humilité ne sont pas diamétralement opposés. Au fond, ils sont la même chose. Le parcours de l'orgueil n'est pas autre chose que le chemin de l'humilité en négatif. Les degrés de l'humilité et de l'orgueil sont les degrés d'une seule et même échelle que l'on commence à gravir, puis que l'on descend, de sorte que « ce qui était dans la descente le douzième degré de l'orgueil deviendra le premier degré de l'humilité dans la montée » (*De gradibus humilitatis et superbiae*, IX, 27). La conception de Bernard apparaît comme la synthèse la plus cohérente d'une conviction pluriséculaire : opposées mais inséparables, la Superbe et l'Humilité sont le couple primitif auquel ramène la double progéniture des Vices et des Vertus.

A mi-chemin entre la rareté de l'image de l'échelle dans le texte biblique et sa multiplication dans la littérature religieuse, l'iconographie forme un domaine intermédiaire. L'ensemble des images médiévales représentant une échelle symbolique dressée entre la terre et le ciel est important, mais la centaine d'œuvres qui le constitue ne permet pas de parler de banalisation du thème[226]. Dans l'iconologie religieuse, l'échelle céleste s'appuie bien sur le sol, mais sa partie supérieure, au contraire de ce qui se passe dans le monde que nous connaissons, est dressée dans les airs, sans autre appui que le ciel. L'image porte ainsi déjà en elle-même que le ciel n'est pas le vide, mais qu'il possède une réalité tangible. Si l'échelle tient sans tomber, simplement dressée dans les airs entre terre et ciel, c'est que l'espace qu'elle atteint à son extrémité supérieure est aussi substantiel que le sol sur lequel elle repose. L'échelle céleste exprime l'existence du ciel comme réalité invisible[227]. La nature même de

[226] On trouve des échelles dans le *Speculum Virginum* (Cologne, Stadtarchiv, ms. W 276a), au f° 68 avec le *Combat de la chair et de l'esprit* et au 78v avec *l'Echelle des Vertus* (CATALOGUE p. 136). On voit aussi une *Echelle des Vertus* dans l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg, *c*. 1180-95 (Paris, BNF, ms. Nouv. Acq. Fr. 6083, f° 215v, CATALOGUE p. 137). On trouve encore une image d'échelle céleste dans le *Pèlerinage de la vie humaine* de Guillaume de Digulleville, par exemple sur l'exemplaire conservé à Aix-en-Provence (BM, ms. 110, f°3, XVe siècle).

[227] Sur le *Psautier* de Stuttgart (Württembergische, Landesbibliothek, ms. Bibl. 2° 23), *c*. 820-830, sûrement copié et illustré dans le scriptorium de l'abbaye parisienne de St-Germain-des-Près, le f° 132 présente un personnage nimbé qui gravit l'échelle. Son regard et ses mains en mouvement sont dirigés vers le ciel, afin d'exprimer l'ardent désir qui l'anime d'atteindre la porte du ciel. Les versets inscrits au-dessus indiquent que

l'échelle, qui est un instrument lancé sans appui intermédiaire, lui permet également de suggérer l'immensité des espaces qui séparent la terre du ciel. Et l'image donne plus clairement que l'escalier l'idée de niveaux successifs, puisqu'un vide sépare chaque échelon du précédent et du suivant. L'échelle est enfin un objet très présent dans la vie matérielle, ce qui permet d'asseoir la notion de montée spirituelle sur une image concrète à laquelle chacun peut se référer par expérience. Mais l'échelle a un inconvénient. On ne peut gravir ou descendre ses échelons qu'en s'aidant des mains. L'échelle n'autorise donc ni la solennité de la démarche que permet l'escalier, ni la largeur de la voie et l'effet d'apparat des grandes constructions. Pour l'expression de l'ascension spirituelle de l'homme, ce caractère convient cependant tout à fait. La position des corps, la jambe repliée vers l'échelon supérieur, le dos courbé selon l'effort de la tractation des bras, s'accordent avec la difficulté de la montée dans les degrés de Vertus[228].

3. Les Dons de Vertus

Sur de nombreuses représentations médiévales du conflit entre les Vertus et les Vices, les sept péchés cardinaux/capitaux de Grégoire le Grand (*Moralia in Job*, Livre XXXI, 45), qui sont considérés généralement comme les Sept péchés Mortels, sont montrés opposés à leurs sept contraires ou « *remedia* » dont l'origine est complètement différente et n'ayant jamais une liste aussi bien réglée. Ces « *remedia* » sont connus sous le nom des Sept Dons de Vertus parce qu'ils sont apparentés aux Sept Dons de l'Esprit Saint décrit dans *Isaïe* XI, 2-3 (CATALOGUE p. 139, tableau de correspondance). Leur nomenclature et leur ordre sont

cette porte n'est pas encore ouverte : « Ouvrez-moi les porte de justice, j'entrerai, je louerai l'Éternel. C'est ici la porte de l'Eternel, c'est par elle que les justes entreront » (*Psaume 117*, 19-20), cité dans C. Heck, *op. cit.*, p. 58. L'homme serait peut-être David ou un juste. En effet, ici le nimbe sert à identifier le juste, en opposition avec les impies. La figure féminine à droite sur un monticule n'est pas non plus véritablement identifiée. Elle est placée sous l'échelle. C. Heck est tenté de la rapprocher directement au verset précédent : « l'Eternel m'a châtié sévèrement mais il ne m'a pas livré à la mort » (*Psaume 117*, 18). En revanche, d'autres ont voulu en faire une personnification de Castitas (voir C. Heck, *op. cit.*, p. 59). L'échelle a douze échelons, chiffre qui n'est pas choisi au hasard, il correspond à celui de la *Règle* de saint Benoît et permet nombre de parallèles possibles. Cette peinture possède donc le double intérêt de constituer l'une des plus anciennes images occidentales de l'échelle céleste et propose l'un des rares exemples de l'illustration du *Psaume 117*.

[228] Comme on peut le voir sur le manuscrit du *Speculum Virginum* de Cologne (Statdarchiv, ms. W 276a), *c.* 1150, au f° 68 illustrant le *Combat de la Chair et de l'Esprit*.

variables et peuvent être discutés plus en détail, mais la table des termes utilisés dans la *Somme le Roi* est un exemple populaire de leur apparence. Les quatre Vertus cardinales classiques et les trois Vertus théologales paulines qui les accompagnent, ne constituent pas les véritables contraires des sept Péchés Mortels. Comme nous avons pu déjà le voir, les concepts des Sept Péchés Mortels et des Sept Vertus cardinales et théologales ont des origines séparées.

Les Dons de l'Esprit-Saint décrit, dans *Isaïe* XI, 2-3 sont Timor Domini – qui devient le Don de Vertu d'Humilitas ; Pietas – transcrit en Don de Vertu de Manseuetudo ; Scientia –Don de Vertu d'Equité, de Tempérance ou de Patience ; Fortitudo ; Consilium (Miséricorde) ; Intellectis (Casistas) et Sapientia (Sobrietas ou Tempérance).

Ils sont représentés dès le XIIe siècle. Sur le fameux chef-reliquaire du pape Alexandre (Bruxelles, aux Musées Royaux du Cinquantenaire, CATALOGUE p. 138), par l'orfèvre Godefroid de Huy *c*. 1145, sur le caisson émaillé qui supporte la tête proprement dite. Sur le côté le plus visible, celui de la face, le pape Alexandre lui-même, encadré par Théodule de Sion et d'Eventius de Pavie sont figurés avec les sept Dons de Vertus, augmentés d'une huitième, Perfectio. Ici, les Dons de l'Esprit-Saint sont mis en rapport avec les Béatitudes : Perfectio est la huitième : « *Beati qui persecutionem patiuntur* ». Sapientia est répétée deux fois, elle est Don et Béatitude. Sur une tranche, elle est encadrée d'Intelligentia et de Perfectio et sur une autre, où elle est couronnée, ce sont Fortitudo et Consilium. Humilitas, Pietas et Scientia habillent la dernière tranche.

Le contexte religieux du début du XIIIe siècle, avec le quatrième Concile de Latran, impose au fidèle de nouvelles pratiques, comme la confession. Ainsi, le chrétien a besoin de savoir ce qu'il doit, ou ne doit pas, faire pour respecter la loi des Ecritures. Dès lors, de nombreux manuels apparaissent. Ce sont des traités moraux, écrits par des religieux pour des religieux mais devant pouvoir leur permettre d'expliquer aux fidèles les bonnes attitudes à adopter. C'est l'obligation imposée par les ordres religieux, instruire les fidèles pendant la prière paroissiale, de certains éléments de la Foi. Ces manuels, composés de matériaux tels que des expositions du *Credo*, des *Dix Commandements*, du *Notre Père*, des traitements sur les sept vices, sur les sept vertus principales, sur les sept Œuvres de miséricorde, sur les sept Sacrements, se sont avérés être très utiles puisque l'on trouve de nombreux travaux de ce genre. Utilisés d'abord pour les prières, ils deviennent ensuite manuels de confession dont

l'organisation basique a été dictée par la liste des éléments essentiels à savoir ou par le matériel choisi comme base pour la méditation repentante. Par exemple, la diffusion et la constance de la *Somme le Roi* est expliquée par ce fait historique. Une autre de ces raisons de la popularité de l'ouvrage est son imagerie vivante et ses combinaisons de symbolismes chrétiens avec une figure importante, celle du chevalier chrétien. Cela dépend du fait d'une conception dominante de l'homme au service de Dieu comme membre d'une haute chevalerie, servant comme vassal du Christ, le plus « débonnaire» de tous les seigneurs et le plus libre de Largesse[229]. C'est la chevalerie terrestre dans sa forme la plus noble mais avec un défaut sur le reflet de son allégeance première. Le beau programme iconographique, développé très tôt et préservé, prend aussi part dans la dispersion large de ce texte particulier, parmi les nombreux du genre.

La popularité de cet ouvrage en France a une équivalence en Italie. Ouvrage antérieur de quelques années, le *Livre dou Trésor* de Brunetto Latini, en 1260-1262, également une *Somme* de tous les savoirs contemporains (CATALOGUE p. 115). Latini est un personnage florentin impliqué dans la politique de sa cité. Négociateur pendant les conflits entre gibelins et guelfes, il est obligé de s'exiler en France. Il fréquente alors les cercles intellectuels et reste en contact avec la communauté d'exilés guelfes. Il dédie roi de Naples Charles d'Anjou le *Livre dou Trésor* qui compile sur trois volumes les connaissances du monde, influencé par la culture humaniste alors en pleine effervescence en France comme en Italie. Nombre de ses sources sont communes à celles utilisées par Laurent d'Orléans, tel Guillaume Peyraut (CATALOGUE p. 139). Il y développe également les principes fondamentaux de la République de Florence. Il souhaite ainsi la mettre sous la protection du roi de Naples pour contrer l'ennemi gibelin.

La *Somme le Roi*

Le confesseur du roi de France, le dominicain frère Laurent, compile en 1279 pour Philippe III le Hardi différents traités dans un même volume dit la *Somme le Roi*. Une moitié du volume est de la main de Laurent lui-même. La dernière section des six parties du texte, celle qui est sûrement de Laurent, est de loin la plus longue et la plus attractive. Sa

[229] Dans Tuve R., *Allegorical imagery, some medieval books and their posterity*, Princeton, 1966, p. 87.

composition usuelle est généralement : les *Dix Commandements*, le *Credo*, les sept péchés mortels, « l'Art de mourir et de vivre », avec un « jardin des Vertus », le *Pater Noster*, les sept Dons de l'Esprit Saint, avec les Vertus qu'ils produisent (CATALOGUE p. 188-193).

Ici, la grande source latine est le traité de Guillaume Peyraut (Peraldus), *Summa des vitiis et de virtutibus* (le premier composé *c*. 1230 et le second *c*. 1249) qui a été recopié dans de nombreux manuscrits et éditions, ce qui confirme son importante circulation. Peyraut utilise Cicéron et Macrobe, assurant ainsi leur vitalité à la fin du Moyen Age. Composé à Lyon, le volumineux traité est un des textes les plus diffusés de l'époque médiévale : plus de cinq cents manuscrits et de multiples éditions anciennes témoignent d'un succès vaste et durable. Les innombrables citations directes et indirectes attestent son autorité et son influence sur beaucoup d'autres textes littéraires, illustrant aussi sa large diffusion jusque dans des contextes très éloignés de la littérature pastorale. À la *Somme* de Peyraut revient donc le mérite d'avoir définitivement « consacré » le septénaire, en en faisant un point charnière de la pastorale chrétienne. La référence à Peyraut représente un moment significatif de raccord et de systématisation des données traditionnelles : l'ampleur de l'exposé, la richesse des images, la multiplication des arguments sont indubitablement quelques-unes des raisons qui expliquent l'immense fortune du traité.

Par bien des aspects, la *Somme* de Peyraut marque cependant un tournant dans l'histoire du septénaire. Avant tout, Peyraut consacre de manière presque définitive l'association des sept Vices et des sept Vertus (CATALOGUE p. 139)[230]. Les deux traités qui forment la *Somme* – utilisables et de fait aussi utilisés séparément – résolvent, sans même le poser, le problème de la correspondance entre le système des Vices capitaux et la série des Vertus et fait définitivement du sept le chiffre de l'univers moral en réaffirmant le parallélisme des différents septénaires : les Vices, les Vertus, les Dons de l'Esprit-Saint, les Béatitudes. Peyraut ne se soucie absolument pas des problèmes et des éventuelles contradictions qui se nichent dans les formules traditionnelles. Plus que sur la cohérence théorique des classifications, il insiste sur leur force théorique et sur leur fécondité concrète dans le cadre de la pastorale. D'autres sources ont aussi influencé la *Somme le Roi*, telle la *Summa* de

[230] Comme sur le f° 27v-28 de Londres, BL, ms. Harley 3244, *c.* 1255, où les sept péchés capitaux font face aux sept Dons de l'Esprit-Saint et au chevalier chrétien.

Raymund de Pennaforte (*c*. 1255), et le *Moralium dogma philosophorum* de Guillaume de Conches (maître de Chartres au XIIe siècle), ainsi que des écrits pénitentiels.

Dans la *Somme le Roi* de 1279, qui exerce une très grande influence sur l'iconographie des Vertus, le dispositif pour indiquer très subtilement l'identité et la nature de chacune des Vertus et de leurs contraires, montre une personnification de la Vertu en figure féminine vêtue d'une longue robe, se tenant sur un animal symbolique. Cette mise en image familière du triomphe du Bien sur le Mal est ici assimilée à un programme plus étendu dans la tradition des bas-reliefs de Notre-Dame de Paris : les Dons de Vertus portent chacun un médaillon et sont accompagnées par des scènes de la vie quotidienne montrant les effets de leurs contraires[231].

Dans *Somme le Roi*, Magnificentia, héritière de celle de Cicéron et de Macrobe, est liée à la Grâce chrétienne. C'est la première des dons de Vertus. L'opposée de Magnificentia est Fierté, Magnanimitas est sa compagne.

4. Les Vertus et les Œuvres de Miséricorde

La *Bible de Floreffe*

Le riche manuscrit du début de la seconde moitié du XIIe siècle, la *Bible de Floreffe* (Londres, BL, ms. Add. 17737-17738, CATALOGUE p. 140) montre la primauté de la vie contemplative sur la vie active dans la perspective eschatologique qui est présentée sur l'enluminure de pleine page (f° 3v) avec le banquet des trois filles et des sept fils de Job. En haut, dans le bandeau supérieur, Job effectue le sacrifice matutinal pour chacun de ses enfants. Ensuite vient le banquet où les sept fils servent à « allégoriser » les sept dons de l'Esprit-Saint et ses trois filles, les Vertus théologales. Au centre, debout dans le médaillon, Fides et Spes encadrent Caritas, la seule couronnée, plus grande. Le bandeau formé par le deuxième cercle concentrique est orné par les sept Dons du Saint-Esprit et la *Magnus Dei*, c'est le Christ qui prie pour les apôtres et leurs disciples. Dans le registre inférieur, trois œuvres

[231] Le cycle iconographique de l'ouvrage de Laurent occupe un paragraphe *infra* dans la deuxième partie du développement et CATALOGUE p. 188-193. Les scènes de la vie quotidienne montrent par exemple Félonie en personnage vêtu de manière contemporaine tapant avec un marteau ou un bâton la tête d'un autre homme courbant le dos sous les coups. Ils symbolisent Abel et Caïn (cf. Paris, BNF, ms. Fr. 938, f° 86, XIIIe siècle). Paresse est présenté comme un paysan ne s'intéressant pas à son travail (même ms, f° 93).

de Miséricorde sont montrées : donner à manger à ceux qui ont faim ; vêtir ceux qui sont nus et visiter les malades.

Tout autour de la bordure extérieure de l'enluminure court une inscription qui moralise le sens de la composition et développe l'opposition entre *vita activa* et *vita complativa*. « *Signum vitarum sunt hec depicta duarum. Quarum pratica una secunda rhetorica vita. Prima gemit plorat dolet et patiendo laborat. Anxia turbatur dum circa multa vagatur. Altera letatur recreatur dum speculatur. Unum nam cernil pro quo jam priora spernit* »[232].

La place centrale accordée à Caritas avec l'habit royal démontre alors que c'est elle qui « transcende la vie contemplative comme la vie active dans un troisième ordre analogue à celui de Pascal, au-dessus du corps et de l'esprit »[233]. Les Œuvres de Miséricorde renvoient à la vie active et les apôtres, à la vie contemplative.

La peinture qui fait pendant à cette représentation du banquet montre la Transfiguration et la Cène. Il s'agit des mêmes Œuvres de miséricorde que celles présentées sur la châsse de Saint-Servais à Maastricht. La composition est semblable à celle de la châsse de saint Héribert à Deutz.

Les staurothèques

Il s'agit des reliquaires conservant des fragments de la Vraie Croix (du grec *stauros* la croix et *théke* la boite, le contenant). Pratique cultuelle qui se consacre au culte des reliques de la Passion, venant de Constantinople et rapportée par les croisés en Occident. Après le sac de la capitale de l'Empire romain d'Orient en 1204, les trésors de ses nombreux monastères sont dispersés vers les territoires des vainqueurs puis, afin de remplir les caisses de l'Empire latin d'Orient, Baudouin II va notamment se séparer de la Couronne d'épines, acquise deux ans plus tard par Louis IX. Dès leurs retraits de leurs trésors d'origine, les reliques constantinopolitaines de la Passion (telles la Couronne, la Vraie Croix ou encore la Lance), sont presque toutes

[232] Analyse tirée des conclusions de Philippe Verdier, « Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier (suite et fin) », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 16e année (n° 63), juillet-septembre 1973, p. 199-213 et particulièrement ici p. 201.

[233] *Ib.*, p. 202.

transférées dans de nouveaux reliquaires, après avoir été morcelées, pour permettre leur plus large dispersion – et ainsi une plus-value financière.

Les staurothèques sous forme de triptyque ont été produites en grand nombre à l'époque des Macédoniens et des Comnènes[234], alors qu'au VIe siècle, elles se présentaient sous l'aspect d'une croix d'or ornée de pierres précieuses[235]. L'iconographie que l'on trouve sur ce type particulier d'objets n'est pas fixe. On peut y voir seulement la Vierge, le Tétramorphe, le serpent terrassé sous la représentation de la Croix, des Prophètes. Certaines allégories peuvent aussi être apposées au décor, comme la Lune et le Soleil ou quelques Vertus plus spécifiques à la Passion et à la Crucifixion telles Veritas, Judicium et Misericordia. Philippe Verdier a mis en lumière cet aspect propre à l'iconographie d'un petit groupe de staurothèques d'origine mosane et leur lien avec l'iconographie du Jugement dernier[236]. Nous allons résumer ici son étude pour nous centrer sur les Vertus concernées.

La staurothèque de la collégiale de la Sainte-Croix de Liège (CATALOGUE p. 141), attribuée à Godefroy de Huy, *c.* 1160-1170, triptyque en chêne recouvert de cuivre doré (ouvert : 55 x 53 cm) contenaient les reliques de la Vraie Croix données, selon la légende, par le roi de France Robert II à l'empereur Henri II en 1066 et intégrées au triptyque vers 1160. La partie centrale est surmontée d'un arc jouant le rôle du tympan sur les portails d'église : à l'intérieur de l'arc, le Christ bénissant en buste, les mains portant les stigmates de la Crucifixion ; des voussures ornées de motifs décoratifs en champs levé renforcent l'impression. La partie centrale est plus large et plus haute que les deux volets dont l'intérieur est rempli par trois registres présentant les apôtres par groupe de deux, en discussion. La partie centrale est organisée sous un arc géminé, sous lequel deux personnages se font front, campés de trois-quarts et laissant un espace large entre eux, occupé par les reliques et des inscriptions. Ce sont des anges, vêtus de riches tenues liturgiques et aux nimbes décorés de rinceaux, portant de longs bâtons qui désignent les messagers de Dieu[237]. Ce sont les gardiens des quatre fragments de la Vraie Croix

[234] Voir Piotr Skubiszewski, « La staurothèque de Poitiers », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 35e année (n° 137), janvier-mars 1992, p. 67.

[235] *Ibidem*, p. 68.

[236] Philippe Verdier, « Staurothèques mosanes et iconographie du Jugement dernier », in *Cahiers de civilisation médiévale* (n° 62), Avril-Juin 1973, p. 97-121 et « Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier (suite et fin) », in *Cahiers de civilisation médiévale*, 16e année (n° 63), juillet-septembre 1973, p. 199-213. Voir CATALOGUE p. 142-143.

[237] Pour plus de précision sur l'ensemble du décor de la staurothèque, voir Philippe Verdier, *op. cit*., p. 106-107.

placés entre eux. Les inscriptions en repoussés indiquent que l'ange de gauche est Veritas et celui de droite Judicium. Sous les inscriptions, à gauche on voit le vase de vinaigre avec l'éponge et à droite la couronne d'épines et quatre clous. Une troisième figure vient compléter le sens allégorique des deux personnifications Veritas et Judicium, c'est Misericordia, placée sur une sorte de culot à la retombée des deux arcs géminés, émaillée, en buste, les bras ouverts, reprenant la gestuelle du Christ, qui la surplombe parfaitement. Ces trois Vertus sont nommées dans le *Livre de Tobie* (III, 2)[238], on les trouve aussi dans les *Psaumes*, particulièrement dans le psaume 84[239]. On les voit présider au couronnement de Jean II Comnène et de son fils Alexis (CATALOGUE p. 176-177), sur l'*Evangéliaire* du Vatican (CAT. p. 160) ou encore sur la peinture de pleine page des *Homélies* de saint Jean Chrysotome CAT. p. 174-175)[240]. Ce sont les serviteurs et les témoins de Dieu[241].

L'inscription en bas de la partie centrale « *Resurrectio mortutum »*, accompagnée de cinq figures de saints en buste, à tonsure monastique, auréolés et tenant des livres a comme fonction la célébration de l'Eglise.

Philippe Verdier interprète l'iconographie de la staurothèque de Liège comme « liturgie céleste » : « Le Christ portant les marques de la crucifixion vient au Jugement, précédé de la croix que portent les anges et accompagné des instruments de la Passion qui, comme la croix tout d'abord et les stigmates rayonnant en forme de croix sur le corps du Ressuscité, concrétisent l'apparition dans le ciel du Fils de l'Homme ».

De la même typologie se rattachent la staurothèque de la collection Dutuit au Petit Palais à Paris et celle de l'ancienne collection Soltykoff au Victoria et Albert Museum de Londres.

La staurothèque de Stavelot, conservée à la Pierpont Morgan Library de New York, consacrée au Jugement dernier, Iusticia est placée au centre, elle tient une grande balance.

Selon la tradition des staurothèques mosanes, les anges portent la lance du calvaire et le roseau avec l'éponge imbibée de vinaigre et de fiel. Ici le bâton se termine en flabella, suite à une réfection, selon P. Verdier.

[238] « Tu es juste, Seigneur, toutes tes œuvres sont justes, tous tes chemins, miséricordes et vérité ; c'est Toi qui juges le monde ».

[239] « Amour et vérité se rencontrent, justice et paix s'embrassent ; / la vérité germera de la terre et du ciel se penchera la justice » (84, 11-12).

[240] Voir *infra* sur les Vertus avec les empereurs constantinopolitains.

[241] Elles apparaissent déjà dans la chapelle d'El-Bagaouât en Egypte : Paix, Prière et Justice sont placées aux côtés de Daniel, d'Abraham et d'autres personnages bibliques. Paix porte l'ankh, le souffle de vie selon l'iconographie égyptienne antique, Justice la balance et une corne d'abondance, Prière ramène ses mains sur sa poitrine.

De chaque côté, Veritas, Iudicium, Elemosina, Gratia, Misericordia et Pietas, surmontées par le Christ. Ces six Vertus en lien avec la Justice, elles en sont comme des composantes. Cette « filiation » est théorisée à la même époque en écrit avec les *Questiones de juris subtilitatibus*, récit anonyme de la première moitié du XIIe siècle[242]. Ces associations se sont déjà rencontrées sur le frontispice des *Evangiles* d'Henri II près d'un siècle plus tôt (voir *infra* et CATALOGUE p. 160).

5. Vertus et Béatitudes

Rarement figurées sur des décors architecturaux, les Vertus et les Béatitudes sont plus fréquentes sur les manuscrits. Pourtant, dans un lieu d'exception elles figurent ensemble à des places d'honnneur. On les voit à la basilique San Marco de Venise, au Portale Maggiore du XIIe siècle et sur les mosaïques de la coupole de l'Ascension (la centrale) du début du XIIIe siècle, au nombre seize Vertus et Béatitudes (CATALOGUE p. 144-147).

6. Les diagrammes synthétiques

Ces diagrammes mettent en parallèle les différents jeux de trois, quatre, sept ou douze et en nommant chaque membre dans l'ordre de son apparition. Ils prennent différentes formes structurelles mais les cercles concentriques permettent une lecture assez claire de ces compositions complexes[243]. Ces groupes sont généralement : la Trinité, la « quaternité »[244], les Vertus cardinales et théologales, les péchés mortels, les demandes du *Pater Noster*, les dons du Saint-Esprit, les Béatitudes, les Œuvres de miséricorde, les Sacrements.

La croix peut servir de base à ce type de représentation synthétique, comme sur un manuscrit du *Libellus capitulorum*, daté de la première moitié du XIIe siècle[245], où un schéma

[242] Voir particulièrement sur ce point M. Sbriccoli, « La triade, le bandeau, le genou. Droit et procès pénal dans les allégories de la Justice du Moyen Age à l'âge moderne », dans *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies*, [En ligne], Vol. 9, n°1 / 2005, mis en ligne le 29 avril 2009, consulté le 08 juin 2013, http://chs.revues.org/index382.html. Voir aussi André Gouron, « Les *Quaestiones de juris subtilitatibus* : une œuvre du maître parisien Albéric », dans *Revue historique*, PUF, 2001/2 n° 618, p.343-362.

[243] Par exemple, sur la gravure sur bois conservée à la British Library de Londres (Collection Campbell Dogson), de la fin du XVe siècle et reprenant un diagramme du XIIe siècle du *De quinque septemis seu septinariis*.

[244] Voir R. Favreau, « Les inscriptions des fonts baptismaux d'Hildesheim. Baptême et quaternité », *op. cit*.

[245] Conservé à Stuttgart, Landesbibliothek, Codex brev. 128, f° 10. R. Favreau, *op. cit*., p. 124, annonce une

de la « quaternité », selon l'expression de R. Favreau, est placé en face d'un autre présentant le Christ trônant encadré par les Vieillards de l'Apocalypse. Le folio qui nous intéresse, celui avec les Vertus, est le suivant, le 10r. Une croix divise la page en quatre grands compartiments et chaque angle ou intersection est marqué par un espace présentant une figure (médaillons ou carrés en saillie). Le centre de ce schéma est l'*Agnus Dei*, vers lequel se dirige chaque liquide déversé par les personnifications des fleuves du Paradis, que l'on trouve à l'extrémité des branches de la croix. Les grands compartiments sont occupés par les évangélistes, à leurs pupitres en train d'écrire. Ils sont accompagnés de leurs représentations symboliques, qu'ils regardent en levant la tête sur le côté. Les Vertus cardinales ornent les médaillons placés sur les angles extérieurs de la bordure. Montrées à mi-corps, ce sont des jeunes femmes élégantes et voilées, hormis Fortitudo, en armes. Les autres ont aussi des attributs : le serpent pour Prudence, la balance à deux plateaux pour Justitia et Temperantia qui verse un liquide dans un autre récipient[246].

On peut citer les schémas en forme de roues, notamment les roues illustrant les défauts et les qualités de la vie monastique, par exemple dans le *De rota verae et falsae religionis* de Hugues de Fouilloy, comme sur un manuscrit autrichien de la fin du XIIe siècle (Heiligenkreuz, Stitsbibliothek, ms. Cod. 226, f° 146, CATALOGUE p. 151 et 149v). Dans le *Dialogus de laudibus sanctae crucis*, qui vient de l'abbaye bénédictine de Saint-Emmeran de Ratisbonne (Regensburg, conservé à Munich, Bayerische StaatsBibliothek, Clm 14159), *c*. 1170-1180, c'est la quaternité du Paradis qui est schématisée[247] de manière complexe (CATALOGUE p. 150). Le Paradis, personnifié par un personnage masculin, est au centre d'une roue à huit rayons, fonctionnant par paires. Quatre « demi-rayons » partent aussi de ce personnage central. Assi, il porte sur ses genoux un large médaillon contenant l'*Agnus Dei*. C'est depuis ce médaillon que partent les différents rayons. Les paires présentent à leurs extrémités un évangéliste montré par son symbole et une Vertu cardinale, chacun dans un

datation *c.* 1140-1150 alors que la notice du manuscrit indique 1101.

[246] R. Favreau rapporte l'inscription qui courent tout autour de l'illustration : « *Quatuor virtutes cardinales, in quibus omnes virtutes velut janua in cardine pendent et quatuor flumina paradisi figuram tenent quatuor evangelistarum, qui tamquam columne celi sustentant orbem terrarum et sua doctrina replent et rigant universum mundum. Ex eorum quippe scriptis septem septem signacula libri reserantur, id est Christi incarnatio, baptismus, passio, descensio ad infernos, resurrecti[o], ascensio, Sancti Spiritus descensio*. », *op. cit.*, p.124.

[247] Voir particulièrement R. Favreau, « Les inscriptions des fonts baptismaux d'Hildesheim … », *op. cit.*, p. 124.

médaillon et accompagné d'inscriptions. Les noms des évangélistes ne sont pas indiqués mais il est précisé qu'ils représentent pour Matthieu l'Incarnation (« carne verus »), pour Luc la Passion (« moritur »), à Marc la Résurrection (« mors mortis ») et Jean, l'Ascension (« ad alla levatur »). Les rayons ne touchant pas le bord extérieur de la roue portent les fleuves du Paradis auxquels ont été ajoutées les figures des quatre docteurs Ambroise, Augustin, Jérôme et Grégoire.

La correspondance générale qu'il peut y avoir entre les évangélistes, les Vertus cardinales et les fleuves du Paradis est largement envisagée par les théologiens. Par exemple saint Ambroise, dans le *De paradiso*[248] : « La fontaine du Paradis, c'est le Christ, les quatre fleuves qui en naissent désignent les vertus cardinales » ou Isidore de Séville : « Le fleuve qui sort du Paradis porte l'image du Christ, coulant de la source paternelle, qui irrigue toute son Eglise par le verbe de la prédication et le don du baptême. Les quatre fleuves du Paradis sont les quatre Evangiles envoyés pour la prédication à toutes les nations »[249]. A l'époque carolingienne, on retrouve souvent ce parallèle.

Le « Jardin des Pétitions » de la *Somme le Roi*, peut aussi être envisagé comme un diagramme récapitulatif, puisqu'il met en parallèle différents « jeux » de sept.

[248] *P. L.*, 14, c. 279.
[249] *P. L.*, 83, c. 216.

. DEUXIEME PARTIE. LES NOUVEAUX CONTEXTES DES VERTUS

I. Des Vertus politiques aux Vertus funéraires (IXe-XVIe siècles)

1. Les Vertus politiques

a. Les origines de l'utilisation des Vertus avec les gouvernants (IXe-XIIIe siècles)

Les Vertus cardinales accompagnant un souverain à l'époque carolingienne

Nous avons eu l'occasion de citer plus haut certains des manuscrits somptueux produits par l'Ecole de Reims, à propos de représentations de soldats armés placés auprès du dirigeant, dont on ne peut que confirmer la filiation avec certaines Vertus des manuscrits illustrés du poème faisant parti du Groupe II.

Sur les *Evangiles de Lothaire* (Paris, BNF, ms. Lat. 266, CATALOGUE p. 155), de 849-851, sur la peinture de dédicace au f° 1v, l'empereur est représenté trônant et deux gardes armés ont été disposés derrière. Il est placé sur un trône monumental au dossier enveloppant garni d'un rideau, qui occupe la quasi-totalité du folio. Lothaire est en position frontale, les genoux écartés et le pied gauche légèrement en retrait, tenant dans la main droite un long sceptre qui repose sur le marchepied et il tend la main gauche vers l'extérieur l'index levé. Deux personnages casqués se tiennent derrière le large siège, qui cache leur corps. Le personnage à gauche présente son glaive au roi, à l'intérieur de l'espace réservé par le dossier du trône, alors que celui de droite est armé d'une lance et d'un bouclier, en arrière du trône. La majesté, l'autorité du roi sont d'autant plus manifestes que l'espace du trône forme une enceinte qui, selon un procédé antique, suit la courbe du siège et des draperies pour délimiter un espace sacré dans l'image. Cette image est unique parmi toutes celles connues de souverains carolingiens assis, tant par le format et les dimensions du trône que par son emplacement dans un livre d'*Evangiles*[250]. Sa proximité avec la *Maiestas Domini* au folio suivant confère une

[250] Voir Anne-Orange Poilpré, *Maiestas Domini. Une image de l'Eglise en Occident* (V^{e}-IXe siècles), Paris, 2005, p. 252-255.

dimension politico-théologique au portrait de Lothaire : l'iconographie élaborée renvoie aux liens existants entre l'Eglise et la royauté ; la royauté est le médiateur entre Dieu et les hommes[251].

Réapparition d'une iconographie impériale reflétant les impératifs de la fonction du souverain

C'est avec le règne de Charles le Chauve qu'est réintroduit, dans l'iconographie impériale, le portrait de l'empereur, dans le contexte particulier d'illustrations de textes religieux, dont le contenu a fait l'objet de travaux de traduction, d'allégement et de nouvelles rédactions sous les règnes précédents, pour propager le véritable message divin. Le prince apparait dans ces illustrations « comme le premier garant de la divulgation du message de la foi »[252]. L'établissement de la monarchie pippinide a en effet « donné naissance à une forme nouvelle de royauté marquée par les liens tissés avec la papauté »[253]. L'onction sacrée conférée à Pépin le Bref par le Pape en 754 le place alors en « patrice des Romains » ainsi que sa famille, « reconnaissant l'inspiration divine du pouvoir du roi franc, le droit divin de son statut et de sa dynastie »[254]. Les représentations des souverains dans les manuscrits, peu nombreuses sous les règnes de Charlemagne et de Louis le Pieux, connaissent un essor particulier sous le règne de Charles le Chauve, avec un important développement de la mise en image du roi, de sa personne et de sa fonction[255].

---

[251] Voir *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, catalogue d'exposition, Paris, BNF, mars-juin 2007, p. 12, 21, 32-33, 45, 53, 56-67, 86, 152 et notice 12, p. 102-103, notice 13, p. 103-105 et notice 33.

[252] Jean-Pierre Caillet, *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, *ib*., p. 15.

[253] Anne-Orange Poilpré, *Maiestas Domini. Une image de l'Eglise, V^e^ – IXe siècles*, Paris, 2005, p. 184.

[254] *Ibidem*, p. 184.

[255] *Ibidem*, p. 252 et suiv., A.-O. Poilpré dénombre neuf exemples de portraits de roi carolingien dans les manuscrits : une effigie en pied de Louis le Pieux dans le *In honorem sanctae Crucis* (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 652, f° 3v ; Rome, BAV, Reg. Lat. 124, f° 4v) ; deux figures assises de Lothaire, *c*. 849-851 (Paris, BNF, ms. Lat. 266, f° 1v et le *Martyrologium* de Wandalabert de Prüm, Rome, BAV, Reg. Lat. 438, f° 1v) ; cinq portraits assis de Charles le Chauve : la première *Bible* de Charles le Chauve ou *Bible de Vivien* (Paris, BNF, ms. Lat. 1, f° 423, CATALOGUE p. 20-21 et p. 154), le *Psautier de Charles le Chauve* (Paris, BNF, ms. Lat. 1152, f° 3v), le *Livre de prières* de Charles le Chauve (Munich, Residenzmuseum, Schatzkammer, f° 38v où Charles est représenté agenouillé), le *Codex Aureus* de Saint-Emmeram de Ratisbonne (Munich, Staatsbibliothek, Clm. 14000, f° 5v, CAT. p. 164) et dans la *Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs* (Rome, Saint-Paul-hors-les-Murs, f° 1v, CAT. p. 156-157). Quatre de ces images de rois trônant apparaissent d'ailleurs dans des manuscrits qui contiennent également une *Maiestas Domini*. H. Kessler avait inclus dans la liste des portraits de Charles le Chauve le *Sacramentaire* de Charles le Chauve (BNF, ms. Lat. 1141, f° 2v) ; le trône de

L'onction reçue par Pépin puis par ses héritiers a un impact capital dans l'évolution de l'idéologie royale car les souverains oints du Seigneur sont des protégés de Dieu, légitimés par Dieu par l'intermédiaire des évêques. Le roi est nommé « seigneur et père », « très prudent gouverneur de tous les chrétiens », « roi et prêtre »[256]. Les rois rassemblent les chrétiens dans la communauté de l'Empire, comme le font les prêtres dans l'Eglise. Il y a donc complémentarité des évêques et des rois (puis des empereurs), eux sont les guides qui peuvent assurer la continuité de l'unité chrétienne[257].

Lothaire 1er inaugure ce renouveau de l'iconographie impériale médiévale et Charles le Chauve va l'utiliser régulièrement pour affirmer son autorité et sa légitimité – six portraits de lui, tous antérieurs à son couronnement d'empereur, sur des manuscrits religieux. On trouve bien évidemment des portraits de souverains sur les sceaux et en numismatique, directement hérités de ceux des empereurs romains et byzantins. Les portraits peints sur les livres carolingiens reprennent les codes de ces motifs païens, détournés pour correspondre au premier symbolisme chrétien depuis Constantin. Cette iconographie du pouvoir est augmentée par les réflexions théologiques contemporaines sur l'interaction des pouvoirs religieux et civil[258]. C'est ainsi que l'on retrouve le monarque couronné trônant, tenant le

couronnement de Charles conservé à la cathédrale St-Pierre au Vatican ; le coffre Ellwangen conservé à l'église-collégiale St. Vitus ; une statuette équestre conservée au Louvre dont l'identification du personnage avec Charles le Chauve est discutée. Une dernière représentation d'un roi carolingien dont l'attribution à Charles le Chauve n'est pas certaine se trouve sur les *Evangiles* de Cambrai (BM, ms. 327, f° 16v). Voir H. L. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977, p. 125, note 4.

[256] Formules utilisées lors du concile de Francfort en 794, pour la défense de l'orthodoxie contre l'hérésie adoptianiste, citées dans A.-O. Poilpré, *Maiestas Domini…,* p. 199.

[257] Voir A.-O. Poilpré, *op. cit*., p. 199-200.

[258] Avec les théologiens politiques Jonas d'Orléans et le *De institutione regia, c*. 831 et Hincmar de Reims, *De ordine palatii, c*. 882. Jonas d'Orléans compose, à la suite des dissensions entre Louis le Pieux et ses fils, une première tentative de définition de la fonction royale, pour justifier la supériorité du pouvoir clérical sur le pouvoir civil. L'assujettissement du pouvoir temporel au pouvoir spirituel est la base fondamentale de la conception du pouvoir royal à l'époque carolingienne. Jonas est partisan d'une doctrine politico-religieuse qui se ramène à quelques idées simples : les évêques sont responsables devant Dieu du salut des rois et par conséquent, leur autorité l'emporte sur celle des princes séculiers. Les rois, à leur tour, sont responsables du salut des peuples et c'est ce qui fonde leur autorité. Toute autorité vient de Dieu. Le pouvoir royal est temporel, si le roi ne gouverne pas selon la justice, il perd son titre de roi et n'est plus qu'un tyran et ses fautes peuvent priver ses enfants de l'héritage paternel, selon l'exemple de Salomon. Pour gouverner le peuple de Dieu selon la justice et lui procurer la concorde et la paix, le monarque doit réaliser en lui un idéal de sainteté par la piété, la justice et la miséricorde, afin d'être pour ses sujets un modèle à imiter. La question de l'accession au pouvoir, par élection ou bien héréditaire, n'est pas abordée par Jonas. Il ne parle pas non plus du sacre qui confère au roi un caractère semi-religieux, lui permettant d'intervenir dans les affaires ecclésiastiques ; pour lui il y a sans doute un danger à laisser le pouvoir royal se mêler des préoccupations du

sceptre et une épée, ou une croix puis l'orbe, entouré de personnifications, dont les Vertus cardinales – leur théorisation étant au cœur des préoccupations des théologiens – ou d'autres Vertus, spécialement reliées à la fonction de l'exercice du pouvoir civil et alors directement héritières des traditions antiques des personnifications de divinités mineures.

On trouve aussi les gardiens armés protégeant le souverain sur une peinture de la luxueuse *Bible* de Saint-Paul-hors-les-Murs, datant de 875, où Charles le Chauve, dans la même tenue que celle de Lothaire citée ci-dessus, siège sur un trône entouré d'étoffes à l'intérieur et coiffé d'un dais (CATALOGUE p. 156-157). Il tient comme attribut dans la main gauche un globe contenant un monogramme et il lève la main droite. Sa femme est représentée à ses côtés, à l'extérieur du trône. Les soldats sont cette fois au pied du trône, ils tiennent épée, lance et bouclier, alors que les Vertus cardinales et d'autres personnages animent la scène.

Charles le Chauve, le nouveau roi David

C'est Charles le Chauve qui pousse à l'extrême ce renouveau de l'iconographie de l'empereur trônant. Le royaume, sujet à de nombreuses perturbations, connait une période d'intense activité intellectuelle concernant le rôle du roi et celui de l'épiscopat, pour penser

spirituel. Avec cet ouvrage, conçu comme un guide, il y a donc un premier fondement de la définition du prince séculier et du rôle qu'il a à tenir dans son domaine d'action particulier, ainsi que le rappel constant de la supériorité de l'Eglise sur le roi. Les vertus que le monarque a à appliquer apparaissent clairement et avec insistance : la justice, la piété et la miséricorde et l'humilité face l'Eglise. Se référer notamment à Jean Reviron, « Les idées politico-religieuses d'un évêque du IXe siècle. Jonas d'Orléans et son *De institutione regia*. Etude et texte critique », dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, volume 91 (1930), n° 1. Une édition critique plus récente du texte existe, par Alain Dubreucq : *Jonas d'Orléans, Le métier de roi (De institutione regia). Introduction, texte critique, traduction, note et index*, Paris, 1995.

Le court traité d'Hincmar de Reims *De ordine palatii,* porte sur l'organisation du Palais – et de la cour – et de l'Etat, dans lequel il ne cherche pas à innover mais plutôt à ramener ses contemporains à l'observation des règles de gouvernement suivies par Charlemagne et Louis le Pieux. Les trois premiers chapitres traitent des responsabilités des évêques, de celles du roi et du rapport entre le pouvoir séculier et l'Eglise. Les quatre chapitres suivants traitent du gouvernement du royaume et de la cour. Hincmar insiste sur le caractère de la royauté et tout d'abord sur l'obligation qu'elle a de se soumettre à l'Eglise : le roi est et reste en-dessous de l'Eglise. Il rappelle au monarque qu'il doit respecter les libertés ecclésiastiques et surtout celles des élections canoniques. C'est l'onction sainte qui confère au roi son pouvoir. Il n'exerce son pouvoir qu'en vertu de la délégation qu'il a reçu le jour de son sacre. C'est alors que les évêques lui remettent le sceptre, symbole de sa puissance. Des contemporains d'Hincmar, comme Agobard dans plusieurs écrits, tiennent également ce même propos : la royauté est une institution d'ordre religieux, le pouvoir émane de Dieu. C'est Dieu qui dispose des trônes, le roi est désigné par avance par Dieu. Et les gouvernants carolingiens n'ont pas envisagé différemment la nature de leur pouvoir. Dans leurs capitulaires, ils se proclament rois par la grâce de Dieu.

la garantie de son unité. La constitution d'une imagerie royale nouvelle correspond alors à ce temps réflectif ; le but est de représenter la société et les ordres qui la composent et aussi les qualités du bon gouvernement – concepts de type immuable, comme l'incarnation de l'Eglise par la représentation de la *Maiestas Domini*[259].

Dans l'ordre chronologique, la première des représentations royales carolingiennes en trône est la peinture de présentation dans la *Bible de Vivien* (ou « première *Bible de Charles le Chauve* », *c*. 845, f° 423, CAT. 20-21 et 154), somptueux manuscrit offert au roi par l'abbaye Saint-Martin de Tours en remerciement d'une immunité accordée à l'abbaye. Placée à la fin du manuscrit, la scène figure Charles le Chauve trônant recevant de l'abbé Vivien le volume de la Bible. Vivien, à droite, introduit une procession de onze clercs qui se développe en arc de cercle au pied du roi. Tous sont des membres de l'abbaye[260]. Charles, revêtu des insignes royaux, est assis sous un portique de tissu blanc rehaussé de fils d'or ; il est encadré par deux officiers (ou deux grands du royaume, voir les princes ou les fils de Charles le Chauve) et de deux gardes armés. Là aussi, l'un tient une lance et un bouclier alors que l'autre présente le glaive au roi. Le trône, avec son haut dossier tissé, enveloppe entièrement le roi, dont seulement le bras droit dépasse, tendu vers le codex qui lui est présenté. L'espace privilégié du trône est en contact avec les autres personnages de la scène seulement par le geste identique que font les deux hommes accostant le fauteuil royal. Ils portent chacun un diadème, ils représentent ainsi la continuité de la royauté grâce à la transmission héréditaire du mode dynastique.

La symbolique de la puissance divine dont bénéficie le monarque est renforcée par la présence de la Main de Dieu placée au sommet de l'image, au-dessus de sa tête. Des angles supérieurs, deux vertus voilées lui offrent une couronne.

L'iconographie complexe de cette peinture de dédicace développe en fait les conclusions de la réflexion engagée dans les années 820 sur la fonction et les devoirs du roi, et sur la nature

[259] Voir le développement d'A.-O. Poilpré sur ce thème, p. 261.

[260] Pour l'identification des personnages, voir Herbert L Kessler*, The illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977, p. 125-135 et Paul Edward Dutton et Herbert L. Kessler, *The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald*, University of Michigan Press, 1997, p. 71-87.

contractuelle de la royauté, entérinées par l'accord de Coulaines[261], qui définit précisément les engagements mutuels du roi, du clergé et de l'aristocratie.

Un parallèle est aussi créé par le groupe de douze personnages (onze ecclésiastiques et l'abbé laïc Vivien) disposés en cercle dans la partie inférieure, avec les représentations du Christ trônant et des Apôtres. Comme l'a démontré A.-O. Poilpré, il ne s'agit pas ici d'une analogie entre le roi et le Christ mais c'est plutôt « la mise en image de ce qui constitue et valide la royauté », puisque les religieux sont « les héritiers et continuateurs de l'Eglise fondée par les Apôtres figurent ici comme une autorité spécifiquement collégiale. Dans ce caractère s'incarne l'*auctoritas* du corps épiscopal constituante de la royauté et exerçant sur elle un magistère moral ». Ainsi la métaphore exprimée dans cette partie de la scène montre « à la fois cet ascendant moral et la place du clergé dans le contrat qui le lie au roi »[262].

Cette image est placée à la fin du manuscrit, le roi la découvre après avoir vu la totalité du riche programme iconographique dans lequel il y a des correspondances entre les images, notamment avec la peinture du frontispice des *Psaumes* qui présente le roi David jouant de la harpe, encadré de ses quatre musiciens, de deux gardiens armés et des Vertus cardinales (au folio 215v). De plus, le poème de présentation s'adresse au jeune roi carolingien en le nommant David ("*DAVID REX ET PROP[HETA]*"). Le parallèle entre les deux jeunes hommes est renforcé avec l'utilisation des mêmes traits physiques ainsi que de la même couronne. Les deux rois sont entourés d'hommes en arme et de Vertus personnifiées (les deux seules figures féminines de la peinture de présentation sont des Vertus qui offrent des couronnes au jeune roi, depuis le paradis).

Ainsi l'iconographie complexe de la peinture de présentation doit être interprétée par le monarque comme un rappel de ses devoirs : les victoires ne viendront seulement que si lui se soumet humblement à la *Bible* et à ses saints représentants[263]. L'image établit aussi la

[261] Le capitulaire de Coulaines en 843 vient après le partage de l'Empire en trois pour la succession de Louis le Pieux. Charles le Chauve hérite de la Francie occidentale et il a besoin du consentement et de l'appui des grands laïques et ecclésiastiques pour entrer véritablement en possession de son royaume. La fonction et le pouvoir du roi sont définis dans ce capitulaire et reconnus par tous. Le roi doit à son tour honorer les autres contractants de l'accord. Il ne devient roi que par l'accord et la volonté des parties contractantes. Voir A.-O. Poilpré, *Maiestas Domini…*, p. 261-262.

[262] A.-O. Poilpré, *op. cit*., p. 262.

[263] Voir particulièrement Herbert L Kessler*, The illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977, p. 96-110 et p. 125-135 et Paul Edward Dutton et Herbert L. Kessler, *The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the*

continuité de la loi biblique dans la Francie occidentale du IXe siècle, avec une Eglise réformée et gardée par un roi carolingien, en correspondance avec le poème qui l'accompagne. David et Charles sont issus de la même figure royale : David est un nom utilisé pour nommer le roi Charles lui-même ; les deux rois sont accompagnés d'hommes armés pour leur protection, héritiers des gardiens du *Virgile* du Vatican[264] et ils se doivent de partager la vertu d'humilité. Charles devient aussi l'incarnation de la justice, par le texte du poème (XI. 30), la présence du sceptre sur l'illustration de présentation renvoie à cette notion de justice royale. David incarne ici le bon roi dont l'office rassemble autour de lui les Vertus cardinales, ce sont les qualités du souverain juste inspirées par Dieu. Les Vertus cardinales sont représentées de la même façon que celles offrant des couronnes au roi dans la scène de présentation, en jeunes femmes voilées, montrées en buste dans les écoinçons (CATALOGUE p. 18-21).

Un autre portrait de Charles le Chauve le représente entouré des Vertus cardinales (CAT. p. 156-157). La *Bible* de St-Paul-hors-les-Murs a été commanditée par le roi pour l'offrir au pape Jean VIII à l'occasion de son couronnement comme empereur (870-875). Le roi est représenté dans un large trône enveloppant à « portique », de taille disproportionnée par rapport au reste de la scène. Le format du trône formant une sorte d'enceinte autour du souverain et la grande taille du roi rappelle le portrait de Lothaire 1er. La scène est cependant beaucoup plus développée ici : le souverain assis porte d'une main un globe et lève l'autre main. Au pied du trône, à gauche, les deux gardes armés – l'un est juché sur le marchepied du trône – et à droite, la reine consort, finalement identifiée à Richilde[265], sa seconde épouse, accompagnée de sa suivante. Sous les arcs du portique, dans le registre supérieur, les Vertus cardinales sont personnifiées en jeunes femmes voilées et nimbées, portant chacune des attributs. Elles sont donc ici directement et clairement associées au portrait de Charles, rappelant l'idéal du bon roi auquel il aspire. Des anges les encadrent, faisant de ce registre

Bald, University of Michigan Press, 1997, p. 71-87.

[264] Rome, BAV, Cod. Lat. 3225, image 49, ce manuscrit était connu à Tours (voir *Trésors carolingiens, op. cit.,* p. 103) et P. E. Dutton et H. L. Kessler, *op. cit*. p. 72 et fig. 33.

[265] Sur l'identification de ce personnage, voir notamment H. L. Kessler, *The illustrated Bibles from Tours*, 1977, p. 135 et A.-O. Poilpré*, op. cit*., p. 265. Les chercheurs ne sont pas encore d'accord sur cette identification et elle a pu être rattachée à Ermintrude, la première femme de Charles, morte en 870, comme dans *Trésors carolingiens…, op. cit.*, p. 170.

une représentation de la spiritualité, qui exprime l'inspiration divine de cet idéal. Ce portrait de Charles est le seul sur lequel ne figure pas la *Magnus Dei*[266].

L'insertion du globe est un élément nouveau dans l'iconographie impériale carolingienne. Il fait référence au monde sur lequel s'exerce la royauté de Charles.

Les caractéristiques physiques du roi rappellent celles de son portrait dans la *Bible de Vivien*, la couronne qu'il porte aussi et les gardes qui l'accompagnent sont également semblables par leur tenue et leur pose à ceux de ce manuscrit.

Ces deux portraits de Charles le Chauve, parmi les plus aboutis dans l'iconographie impériale du temps, ont donc la particularité d'avoir inséré les Vertus cardinales auprès du souverain. Elles servent à rappeler l'inspiration divine de l'idéal du bon roi, notamment grâce au parallèle fait avec David dans la *Bible de Vivien*. Alcuin, reprenant les définitions de Cicéron, place les Vertus cardinales comme les attributs du roi juste. Le souverain « légifère pour le Christ »[267], il doit veiller au respect et à la conservation des lois chrétiennes. Ces images présentent donc les fonctions du monarque, données par Dieu à travers ses intercesseurs, les évêques et les prêtres, qui lui rappellent avec cette iconographie complexe, ses obligations envers l'Eglise. Les gardes armés qui flanquent le roi se retrouvent de façon quasi systématique sur ces portraits impériaux. Ils symbolisent la protection divine accordée à l'empereur. Généralement associés dans ces manuscrits à des figurations de la *Maiestas Domini*, ces portraits impériaux en forment le pendant. Face au pouvoir spirituel, une représentation du pouvoir temporel qui comporte les impératifs et les limites de la fonction royale, donnée par Dieu et sous sa surveillance.

Une utilisation plus tardive des Vertus cardinales va servir à Philippe Auguste pour légitimer la dynastie capétienne, encore contestée. A travers un bref manuel d'histoire, appelé le *Carolinus* (Paris, BNF, ms. Latin 6191)[268], écrit pour l'instruction du jeune prince, le futur Louis VIII, l'auteur, Gilles de Paris, justifie la filiation entre les capétiens et les carolingiens. En

[266] A.-O. Poilpré, *op. cit*., p. 265.

[267] Formule employée par saint Augustin et reprise par Hincmar de Reims, dans ses développements sur la définition du bon roi, cité dans A.-O. Poilpré, *op. cit.*, p. 263.

[268] Delaborde H.-F., «Note sur le *Carolinus* de Gilles de Paris», dans Paul Collinet, *Mélanges : recueil de mémoires concernant la littéraire et l'histoire celtiques, dédiés à H. d'Arbois de Jubainville à l'occasion du 78e anniversaire de sa naissance*, Genève, 1972, p. 195-207.

exaltant les vertus de Charlemagne, exprimées dans ses hauts faits qui sont présentés comme modèles, il enseigne au futur monarque les Vertus cardinales (CATALOGUE p. 180-181).

Les Vertus dans l'iconographie de l'Empire romain germanique

Quelques manuscrits luxueux, souvent issus de commandes royales, considérés comme des chefs d'œuvres de l'enluminure germanique, présentent également des représentations équivalentes de souverains encadrés par le Vertus cardinales.

Sur les *Evangiles* d'Henri II[269], *c*. 1014-1024 (Rome, BAV, Cod. Otto. Lat. 74, CATALOGUE p. 160), réalisés à Ratisbonne et offerts à l'abbaye de St-Benoît du Mont-Cassin en 1022, des Vertus accompagnent le portrait de l'empereur (f° 193v), placées dans les angles, dans des petits compartiments, elles se tiennent debout sous un arc porté par de fines colonnes. Seules deux sont des Vertus cardinales : Justitia et Prudentia, les autres sont à mettre en relation avec la Vertus de Justice, considérée comme primordiale pour permettre le Bon Gouvernement. Les deux installées dans la partie supérieure sont des femmes, Justitia à gauche en robe longue et chiton doré, tient la balance ; à droite Pietas, en bleu, la tête légèrement inclinée et les mains en train de revenir vers son buste. En bas à gauche, Lex (la Loi), en robe longue bleutée et manteau rouge, le visage relevé, tient le Livre ouvert et avance un bras vers le centre de la scène. A droite, Ius (le Droit), un homme à la barbe courte, et tenue courte, les mains devant lui, comme s'il discutait avec quelqu'un. Les longs côtés sont bordés d'inscription : Sapientia à gauche et Prudentia à droite. Ces six Vertus sont les composantes de la Vertu de Justice, que l'on retrouve près d'un siècle plus tard, théorisées dans un écrit anonyme (?), *Quaestiones de juris subtilitatibus*[270].

---

[269] Dernier héritier de la dynastie ottonienne, le fils du duc de Bavière est élu empereur suite au décès de son cousin Otton III, mort sans héritier en 1002. Henri II œuvre pour maintenir l'unité du Saint Empire romain germanique : alliance avec Robert le Pieux pour réformer la Papauté. Il s'efforce ainsi à finaliser la constitution de l'Eglise ottonienne : il est le fondateur de l'évêché de Bamberg (en 1007), et le dote richement. Il soutient la réforme lancée par les moines de Cluny. Conquérant, il rentre dès 1004 en une longue guerre avec la Pologne de Boleslas Ier, qu'il finit par perdre en 1018. Il organise des expéditions en Italie : il est couronné roi de Pavie en 1004 et empereur à Rome en 1014. Très généreux avec l'Eglise, il est canonisé en 1146. Sans héritier, c'est Conrad II le Salique qui lui succède, premier empereur de la dynastie franconienne.

[270] Voir Mario Sbriccoli, « La triade, le bandeau, le genou. Droit et procès pénal dans les allégories de la Justice du Moyen Age à l'âge moderne », dans *Crime, Histoire & Sociétés, / Crime, History & Societies* [En ligne], Vol. 9, n° 1 / 2005, mis en ligne le 29 avril 2009, consulté le 08 juin 2013. http://chs.revues.org/index382.html.

Le *Codex d'Uta* (Bayerische StaatsBibliothek, ms. Clm 13601, f° 1v, CAT. p. 161), lectionnaire enluminé réalisé *c.* 1020-1025 pour l'abbesse Uta du couvent Niedermünster de Ratisbonne (1002−1025), il s'agit de l'un des chefs-d'œuvre des productions des *scriptorii* de Ratisbonne[271]. Il a probablement été conçu par celui de l'abbaye de Saint-Emmeran : son iconographie est notamment largement inspirée du *Codex Aureus*, produit dans ce même scriptorium pour Charles le Chauve (CAT. p. 164). Huit enluminures de pleine page accompagnées d'inscriptions composent le programme décoratif du volume et c'est au f° 1v qu'est présentée la Main de Dieu, encadrée par les Vertus cardinales avec leurs attributs et des tituli pour les distinguer.

Le *Livre de péricopes d'Henri II* (Munich, Bibliothèque d'Etat de Bavière, ms. Clm 4452, CAT. p. 162), produit par l'école de Reichenau, à la demande d'Henri II (973-1024), empereur du Saint Empire Romain, pour la cathédrale de Bamberg, qu'il fonda en l'an 1007 et inaugura en 1012 – et ainsi *terminus ante et adque* pour la datation du manuscrit. Il s'agit d'un luxueux ouvrage, dont les représentions sont expressives, l'un des chefs-d'œuvre de cette école[272]. Le plat inférieur de couverture est orné de cinq médaillons en métal ajouré plaqué dessus. Les Vertus cardinales, que seule l'inscription placée sur le bandeau formant le médaillon permet de les différencier les unes des autres. En buste, couronnées, auréolées, ce sont d'élégantes jeunes femmes qui encadrent l'Agneau.

Le *Codex Aureus* de l'Escurial (Madrid, Escurial, Cod. Vkr. 17, CAT. p. 163), commandité par Henri III, empereur du Saint Empire romain (1046-1056), en 1046 au scriptorium de l'abbaye d'Echternach pour être offert à la cathédrale de Spire. Luxueusement décoré, le volume comprend treize peintures de pleine page, quarante-trois miniatures, douze pages de tables, nombreuses lettrines historiées. C'est sur la peinture de dédicace (f° 3) qui montre l'Empereur Henri III et l'impératrice Agnès devant la Vierge trônant, que l'on voit les Vertus cardinales placées dans les médaillons au centre de chaque côté du cadre.

Pour plus de précisions sur l'attribution de l'écrit, se référer à André Gouron, « Les *Questiones de juris subtilitatibus* : une œuvre du parisien Albéric », dans *Revue historique*, 2001/2 n° 618, pp. 343-362

[271] Sur ce manuscrit, voir particulièrement la monographie que lui a consacré Adam S. Cohen, *The Uta Codex. Art, Philosophy and Reform in Eleventh-Century Germany*, Pennsylvania State University Press, 2000.

[272] L'ivoire du plat de couverture supérieur, montrant une Crucifixion, a certainement été extrait du plat de couverture inférieur du *Codex Aureus* écrit pour Charles le Chauve et conservé alors au monastère de Saint-Emmeran (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000). Les émaux byzantins du Christ et des apôtres sont également des remplois, venant peut-être de l'héritage de l'héritier du Saint-Empire d'Otton III.

L'un des modèles de ce type d'illustration : le *Codex Aureus de Saint-Emmeran* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000, CAT. p. 164), *c*. 870, composé peut-être à Saint-Denis avec sept enluminures en pleine page et une huitième ajoutée au Xe siècle. Commandité par Charles le Chauve, il est offert par le roi Arnulf de Carinthie à l'abbaye de St-Emmeran de Ratisbonne *c*. 893. Au f° 5v, le souverain trône sous un baldaquin, entouré des personnifications de Francia et Gotia.

Ce modèle a été repris notamment par le Maître du *Registrum Gregorii* (Trèves, Stadtbibliothek, Hs 171/1626 et Chantilly, musée Condé, ms. 14bis), commandité par l'archevêque Egbert de Trèves sûrement pour l'offrir à la cathédrale, durant la dernière décennie du Xe siècle, sur lequel une peinture de pleine page présente Othon II trônant sous un baldaquin encadré par quatre allégories féminines des provinces de l'Empire : Germania, Francia, Italia et Alemannia (feuillet conservé à Chantilly, CAT. p. 164).

Les Vertus employées ne sont pas nécessairement les Vertus cardinales classiques Justice, Force, Tempérance et Prudence. La Sagesse ou la Piété peuvent venir remplacer l'une des Vertus traditionnelles.

Le modèle de l'empereur romain

Les portraits de rois et d'empereurs que nous venons d'abordés sont basés sur des schémas impériaux antiques. En effet, le modèle du Bas Empire romain des Vertus placées derrière le souverain, en Vertus impériales déifiées, notamment en numismatique[273], est passé dans l'ère chrétienne. Dès le Ve siècle, dans des monastères égyptiens du voisinage d'Alexandrie[274], des personnifications des Vertus entourent le Christ et la Vierge. Ce sont

[273] Se référer à A. Katzenellenbogen, *op. cit.*, p. 28 ; Marie-Pierre Lafitte, « « Portraits » d'empereurs, entre symbole et réalité », dans *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, *op. cit.*, p. 32-33 ; Anne-Orange Poilpré*, op. cit.*, p. 40-68. On trouve par exemples des monnaies avec Spes tendant une fleur à Vespasien, Pietas entre Titus et Domitien, Concordia serrant la main d'Aurélien et Fides celle de Carausius. Liberalitas et Providentia sont également fréquemment placées derrière les empereurs. A.-O. Poilpré a mis en avant la récurrence de la personnification de Salus associée à l'empereur dans la numismatique du Bas-Empire romain, qui représente la faculté pour le souverain d'accomplir le salut et la continuité du royaume, p. 64-76.

[274] Au monastère de Jérémie à Saqqarah et dans deux chapelles à Baouit. Voir A. Katzenellenbogen, *op. cit.*, p. 29-30.

généralement Foi, Charité, Espérance ou Patience qui sont présentées en buste dans des médaillons.

Les Vertus de ces deux typologies – celle de l'empereur romain et celle du Christ et de la Vierge en Egypte – vont se mélanger et être présentes dans d'autres contextes. Ici il ne s'agit pas des Vertus cardinales mais d'autres Vertus, à portée plus politique, qui renvoient à des aspects pratiques et essentielles de l'activité de gouvernant. L'iconographie impériale byzantine va employer cette formule plutôt que celle des Vertus cardinales pour figurer les monarques. La typologie du schéma est donc différente de celle de l'Occident mais le discours transmis par cette iconographie a la même portée. Les Vertus du gouvernant viennent de Dieu, le monarque n'est en fonction que par cette nomination divine.

Les Vertus politiques dans l'art impérial constantinopolitain

Notre propos s'intéresse particulièrement à l'Occident mais la pratique d'une iconographie royale ou impériale à l'époque médiévale nous oblige à regarder les exemples issus de l'empire romain d'Orient qui utilise largement ce type de représentation. En effet, les portraits des souverains y sont très courants mais en revanche, ils ne sont montrés avec des Vertus qu'en de rares occasions, que nous allons présenter maintenant.

L'exemple le plus ancien de l'ère chrétienne à nous être parvenu représentant un gouvernant entouré de ces Vertus politiques se trouve dans le manuscrit du *Vienna Dioscuride* (Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, Cod. med. gr. 1, CATALOGUE p. 170-173) du début du VIe siècle, dont les nombreuses copies témoignent de sa grande popularité. La peinture de dédicace montre la patricienne Juliana Anicia, membre de la famille impériale, trônant sur une *scella curulis*, le siège réservé aux consuls et autres magistrats, ainsi qu'à l'empereur dans l'iconographie du Bas Empire romain. Selon Iohannis Spathrakis, il s'agit du plus ancien portrait individuel connu[275], Juliana est figurée en possesseur du codex, elle porte tous les attributs des patrices (tunique à longues manches, *colobium* violet et *toga trabeata* dorée, coiffe et chaussures pourpres et elle tient le *codicilium* d'une main, symbole de sa nomination par l'empereur à la fonction de patrice). Un petit génie placé devant elle, nommé

[275] Dans *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts* (thèse de la faculté de Leyde), Leyde, 1976, p. 145.

« Fondement de sagesse », lui présente le volume lui-même, sur lequel elle jette des pièces[276]. Un autre petit personnage, revêtu de blanc, appelé « Reconnaissance des arts », est en prokynèse devant elle.

Reprenant le modèle des portraits contemporains de consuls en diptyque flanqués par des personnifications de province, la patricienne est accompagnée de Magnanimité et Prudence, jeunes femmes portant un diadème. Magnanimité à sa droite, portant un sac transparent de pièces d'or. Ce motif a pu être interprété comme une ceinture en écailles de serpent, du fait que cet animal ait été par la suite attribué à la Prudence. Mais c'est à la gauche de la patricienne que Prudence est montrée, presque dans la même tenue que la personnification précédente, un livre posé sur les genoux, quelle montre de sa main droite à la patricienne.

Juliana, dont le rang social était très élevé et qui était un grand mécène[277], est montrée de façon frontale, en position hiératique, propre aux portraits impériaux antiques, alors que les autres personnages sont en mouvement, créant un contraste saisissant entre la représentation du pouvoir concret et son inspiration spirituelle.

On retrouve dans quelques représentations impériales byzantines des XIe et XIIe siècles ces personnifications de Vertus particulières à la politique. Le manuscrit des *Homélies* de Jean Chrysostome ayant appartenu d'abord à l'empereur Michel VII Doucas et modifié en faveur de Nicéphore II Botaniatès lors de l'abdication du premier (Paris, BNF, ms. Coislin 79, f° 2, CATALOGUE p. 174-175), réalisé entre 1078 et 1081, présente un portrait de l'empereur trônant entouré de membres de sa cour et de deux personnifications féminines nimbés. Il s'agit de Justice et Vérité, placées derrière le trône qu'elles touchent d'une main toutes les deux. Justice tient de l'autre main la balance à deux plateaux et Vérité une chandelle allumée. L'inscription placée au-dessus de la peinture commence par « Vous qui détenez le trône, qui brille comme l'étoile du matin / couronné par les vertus en abondance »[278]. Les Vertus sont

[276] Toujours selon I. Spathrakis, il s'agirait de la première représentation d'un livre autre que celui de la *Bible*, voir *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, Leyde, 1976, p. 146.

[277] Des précisions sur ces commandes se trouvent notamment dans l'article de Leslie Brubaker, « The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana », dans *Byzantine Garden Culture*, éd. Anthony Littlewood, Henry Maguire et Joachim Wolschke-Bulmanh, Washington, 2002, p. 210 et dans I. Spatharakis, *op. cit*., p. 146.

[278] La traduction se trouve dans I. Spatharakis, *op. cit.*, p. 111 et *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A. D. 843-1261,* New York, Metropolitan Museum of Art, 11 Mars 1997-6 Juillet 1997, p. 207-209, n° 143.

donc ici la justification de la personnification du pouvoir en une seule personne, celle du *basileus* et ce, par la seule volonté divine.

Le luxueux manuscrit des *Evangiles* ayant appartenu à l'empereur Jean II Comnène conservé à la Bibliothèque vaticane (ms. Urb. gr. 2, f° 19v, CATALOGUE p. 176-177), *circa* 1128 présente une scène de couronnement de l'empereur et de son fils Alexis en co-empereur[279]. C'est le Christ qui les couronne et il est accompagné de deux personnifications de Vertus. Miséricorde ou Charité (*Eléèmosynè*) et Justice (*Dikaiosynè*) sont placées à son niveau, une de chaque côté, et chacune se penche vers son oreille, comme pour lui parler. Ainsi cette position sous-entend que le Christ transmet à ceux qu'il couronne les qualités morales incarnées par ces allégories. Par leur position et le geste du Christ – il dépose juste les couronnes sur les têtes des *basilei* – les bras tendus renvoyant à l'idée d'un canal direct entre lui et les empereurs. Ainsi le Christ est capable de transmettre à ceux qu'il couronne ces facultés nécessaires à la gestion de l'Empire. Le don du pouvoir suprême transmis par le Christ aux empereurs est représenté par ses bras tendus directement en contact avec les têtes.

Avec cet exemple[280], nous voyons qu'en Orient, comme en Occident, les souverains n'exercent leur fonction que par la volonté divine. Et c'est d'ailleurs cette volonté divine qui inspire au gouvernant les qualités nécessaires à leur devoir. Les Vertus sont ici la justification de la personnification du pouvoir en une seule personne, par la volonté divine. La nomenclature des Vertus, leurs associations les unes avec les autres ne suivent pas de règle fixe, les Vertus choisies correspondent aux qualités essentielles que doit avoir le gouvernant.

La présence des Vertus dans les représentations du pouvoir. Premières constatations.

Ainsi, de façon parallèle, les hommes de pouvoir et particulièrement les gouvernants du monde séculier, sont représentés à partir du milieu du IXe siècle et jusqu'au XIe siècle, accompagnés des Vertus cardinales ou de celles héritières des Vertus « impériales ». La

[279] Sur la symbolique dans les portraits d'empereurs byzantins, se référer à la thèse de Iohannis Spatharakis, *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, thèse de l'Université de Leyde, 1976, p. 79-83 pour le manuscrit des *Evangiles* de Jean II Comnène.

[280] L'art impérial byzantin n'utilise que très peu les personnifications. Voir sur ce point, A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 199-120. Il constate également que ces vertus princières sont les mêmes que l'on attribuait aux empereurs romains et que l'on représentait sous la forme de deux personnifications symétriques.

présence des Vertus auprès de la classe dirigeante remonte aux premiers temps de la codification de l'image du souverain et c'est naturellement que les allégories des Vertus s'y sont jointes, puisqu'elles sont une caractéristique essentielle du bon gouvernement.

C'est la récurrence de la présence des Vertus sur les images figurant les gouvernants qui nous a amené à considérer l'état de la recherche en histoire de l'art sur cette iconographie particulière. Les nombreuses études sur les Vertus sont consacrées principalement à leurs figurations les plus courantes et avec une portée symbolique plus universelle, comme celles de la *Psychomachie* ou celles du septénaire. Ces études n'abordent que quelques fois des exemples tirés des classes dirigeantes et sans proposer de vision d'ensemble de cette thématique interne à l'iconographie générale des Vertus. On trouve en effet des représentations des Vertus avec le dirigeant pendant son activité gouvernementale (comme sur les portraits de roi byzantin, carolingien et ottonien), mais aussi durant l'apprentissage, la formation à ce métier. Etre gouvernant nécessite d'avoir reçu une éducation particulière pour ce rôle ; les qualités obligatoires pour exercer la fonction sont à acquérir. Les objectifs à atteindre par le dirigeant du monde séculier, en pleine évolution en Occident, sont théorisés petit à petit à partir de l'époque carolingienne[281]. Ces premières théorisations de l'art de gouverner inaugurent un genre littéraire spécialement consacré à l'éducation des princes, qui est vraiment défini formellement à la fin du XIIIe siècle, ce sont les *miroirs du prince*. Le renouveau de ce type de littérature au XIVe siècle et au XVe siècle montre que le besoin de moraliser chaque homme de la société remonte jusqu'à son plus haut rang[282]. La construction

[281] Jonas d'Orléans, *De institutione regia*, *c*. 760 et Hincmar de Reims, *De ordone palatii*, *c*. 882.

[282] Le type littéraire de la quête onirique, diffusé notamment par le *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville (1ères décennies du XIVe siècle), permet de transmettre un discours didactique facilement saisissable par le lecteur. Il en va de même avec des œuvres telles le *Songe du Verger* d'Evrart de Trémaugon (anciennement attribué à Philippe de Mézières), dont la traduction en français est achevée en 1378 et le *Songe du vieil pèlerin* de Philippe de Mézières achevé en 1389, les deux sont des commandes de Charles V destinées à l'éducation de son fils, le futur Charles VI. Christine de Pisan écrit à la demande du duc Philippe le Hardi pour le dauphin Louis de France, duc de Guyenne, le *Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, dans lequel elle reprend en grande partie le *De regimine principum* de Gilles de Rome (1285), dernier *miroir des princes* dans sa forme traditionnelle. Elle rédige le *Livre du corps de policie* (1404-1407), dont la première partie est un véritable manuel sur l'art de gouverner, dédié à Charles VI et aux princes de sang, le réel destinataire étant là encore le dauphin Louis, duc de Guyenne, à une époque où il est encore l'enjeu de la lutte des Orléans et des Armagnacs. Elle écrit en 1412 le *Livre de la Paix*, consacré à la préservation de la paix, à l'art de gouverner le peuple et la chose publique, encore destiné au dauphin. Pour les détails des ouvrages politiques de Christine de Pisan et leur chronologie, voir particulièrement J. Krynen, *Idéal du prince et pouvoir royal, en France à la fin du Moyen Age (1380-1440). Etude de la littérature politique du temps*, Paris, 1981, p. 61-68.

de la monarchie tend également à rendre la personne du gouvernant comme un être « idéal », dirigé par les Vertus.

Dans ces traités politiques, les Vertus sont un impératif que celui qui est à la tête du royaume ou de la hiérarchie religieuse ne peut négliger et il lui faut les avoir acquises avant de pouvoir gouverner. C'est ainsi que les Vertus spécifiques à l'homme placé à la tête du pouvoir sont décrites dans les manuels d'éducation, ce sont les guides à suivre pour devenir capable d'incarner le bon gouvernement. Bien qu'elles portent fréquemment les même noms – Foi et Charité sont souvent les deux premières à être introduites dans ces *miroirs des princes*, suivies de près par la Justice - elles diffèrent dans leur ordonnancement entre elles et par leur nombre, des groupes de Vertus les plus connus et les plus généraux comme ceux du septénaire classique ou de la *Psychomachie*. Certains aspects des Vertus dans le contexte du gouvernement vont rappeler ces typologies[283] (Force en arme avec bouclier, épée et heaume, Justice avec l'épée et la balance ou encore Charité ou Miséricorde en action) mais leur insertion dans ce contexte en est complètement indépendante, elles ne fonctionnent pas selon le schéma classique d'opposition bien-mal. Les commandes de ces ouvrages d'éducation par les plus grands dignitaires de la société[284], afin de les offrir aux princes, correspondent à un aspect concret du succès de cette littérature, qui bénéficie ainsi des meilleurs artistes pour leur décoration[285].

---

[283] L'utilisation du modèle de l'allégorie féminine personnifiée en une noble dame pour incarner des « concepts », des modèles d'attitude à suivre en politique.

[284] Les personnages les plus hauts de la société (rois, princes, évêques) passent eux-mêmes commande d'ouvrages destinés à leur servir d'exemple, à eux et à leurs héritiers. Philippe III le Hardi commande la *Somme le Roi* au dominicain Laurent d'Orléans ; la reine Jeanne de Bourgogne, femme de Philippe VI de Valois, la traduction du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (*c.* 1332). On dénombre dans la bibliothèque de Charles V huit exemplaires du *De regimine principum* de Gilles de Rome, dont six traduits en français. Il fait traduire le *De eruditione puerorum nobilim* composé par Vincent de Beauvais à la demande de Louis IX, le *Policraticus* de Jean de Salisbury et le *Liber de informatione principum*. Voir *La librairie de Charles V*, catalogue d'exposition de la BNF, Paris, 1968, notamment p. 55-57 ; J. Krynen*, Idéal du prince et pouvoir royal, en France à la fin du Moyen Age (1380-1440). Etude de la littérature politique du temps*, Paris, 1981, p. 42 et note 3 ; C. Beaune, *Le Miroir du Pouvoir. Les manuscrits des rois de France au Moyen Age*, Paris, 1997, p. 18.

[285] C'est Charles V qui prend véritablement conscience que la monarchie à ses responsabilités dans le domaine intellectuel et littéraire et du bénéfice moral qu'elle pouvait retirer de l'exercice adéquat de ces responsabilités. Le patronage royal et princier s'amplifie et parallèlement le monde des lettres recherche la protection des grands, garantie de notoriété et sources de profits appréciables. Les ouvrages d'auteurs tels que Christine de Pisan ou les traductions en français de Boccace par Laurent de Premierfait sont offerts aux princes de sang et au roi. La personnalisation des exemplaires royaux et princiers est encore accentuée par un développement sans précédent d'insignes héraldiques évoquant leur illustre destinataire (voir C. Beaune,

Les représentations des Vertus accompagnent donc le parcours d'un gouvernant religieux et séculier, pendant sa formation intellectuelle nécessaire pour incarner la fonction la plus haute, dans ces manuels d'éducation des princes. Ce n'est que par l'application des Vertus que le chef peut être un bon dirigeant ; il lui faut donc acquérir ces Vertus. Pour les gouvernants du monde religieux, la formation n'est pas la même, passant par les nombreuses étapes de sa hiérarchie propre – la plupart du temps – qui leur permettent d'assimiler les connaissances impératives à leur grade.

L'image des Vertus vient ensuite se placer auprès du dirigeant pendant son exercice effectif du pouvoir. Ce ne sont plus des guides à suivre, mais des modèles de comportement à avoir constamment et aussi la justification même de cet exercice du pouvoir. C'est parce que l'homme qui est à la tête du commandement du groupe – religieux ou séculier – est vertueux que justement il le dirige. Les Vertus et leurs illustrations lui servent à justifier son action politique[286]. Les Cité-Etats toscanes menées par des groupes oligarchiques vont avoir un usage répété de ces Vertus « politiques » dans les bâtiments publics du centre du pouvoir et dans des édifices religieux, justifiant les bonnes actions des commanditaires. Là encore les Vertus utilisées sont tirées de différents auteurs et mélangées ensemble, afin de correspondre au plus près du message qui a voulu être exprimé par les commanditaires, qui pour ces cas toscans, sont le groupe oligarchique à la tête de la Cité-Etat.

Les Vertus peuvent aussi servir au gouvernant dans un but d'endoctrinement politique : pour asseoir une action gouvernementale discutée, le dirigeant peut se servir des Vertus – qui l'arrangent particulièrement comme la Force et la Justice, pour justifier par exemple un conflit militaire non désiré du reste de la classe gouvernante. Une image vertueuse et donc positive du souverain a la possibilité de lui permettre de réinstaurer une relation de confiance avec ses adversaires – le résultat n'étant cependant pas totalement garanti. L'utilisation des représentations des Vertus est courante dans cette propagande et elle est d'ailleurs parfois paradoxale.

La propagande se retrouve jusque dans les entrées des rois dans leur bonne ville, notamment au XVe siècle et au XVIe siècle. Là encore, ces entrées mettent en avant une image

Les Miroirs du Pouvoir, Les manuscrits des rois de France au Moyen Age, Paris, 1997, p. 18-25).

[286] L'utilisation des Vertus cardinales auprès d'un roi ou d'un évêque trônant renvoie particulièrement à cette idée.

positive du roi dont les différentes Vertus prennent vie dans des tableaux interprétés par des comédiens d'un jour[287].

Une fois qu'ils sont morts, les Vertus sont toujours auprès des gouvernants, sur leurs sépultures. A partir du XIVe siècle, elles sont placées autour du tombeau, dont l'ornementation devient beaucoup plus chargée que celle des gisants du siècle précédent. Ce sont généralement les Vertus cardinales, disposées aux quatre angles de la sépulture – il existe cependant de nombreuses particularités sur ces décorations funéraires – et là encore, l'utilisation de ces Vertus est certaine fois paradoxale face à la vie menée par le gouvernant.

Ainsi les Vertus accompagnent les plus hauts personnages de la société dès leur formation au métier de gouvernant, et ce jusqu'à leur mort, dans des formes diverses mais qui constituent toujours un rappel aux principes essentiels qu'il doit suivre, malgré les tentations nombreuses dues à sa fonction. Notre objectif est de mettre en lumière cette place récurrente des Vertus dans le contexte particulier du pouvoir.

[287] Les premières entrées royales ont une inspiration religieuse très forte, dû notamment à l'utilisation des mystères (des histoires tirées des *Ecritures* mises en scène sur des échafauds, interprétées par des comédiens, des citoyens sélectionnés spécialement pour l'évènement par les différentes corporations chargées d'organiser l'évènement). Nous revenons *infra* sur les entrées royales et les mystères.

b. *La formation nécessaire au métier de gouvernant (IXe-XIIIe siècles)*

L'époque carolingienne a amorcé la théorisation du nouvel ordre politique qui aboutit plusieurs siècles plus tard à la monarchie de droit divin. Les écrits de Jonas d'Orléans et d'Hincmar de Reims posent les fondements de ce que doit être le rôle du roi, ses attributions particulières et sa soumission à l'Eglise, duquel sa nomination-même dépend puisqu'il n'est gouvernant que grâce à la volonté divine[288]. Il ne s'agit pas dans ces miroirs carolingiens « de former le sens politique du prince mais de définir à partir des vertus chrétiennes dont il doit être détenteur son mérite personnel »[289].

Ces théologiens et leurs successeurs ont défini les implications de la royauté et le principe de subordination du gouvernement civil – et donc temporel – à celui du monde spirituel. L'autorité des évêques dépasse celle des rois, puisque c'est à eux qu'il appartient de sacrer les rois, de les juger et même de les déposer, alors que les rois ne peuvent rien faire de cela aux évêques. On recommande particulièrement au monarque de toujours regarder vers Dieu. Il lui faut observer ses préceptes, le craindre et l'honorer. Il doit avoir plus à cœur de mériter le titre de serviteur du Seigneur que celui de roi des hommes.

Les devoirs du roi : appliquer les Vertus chrétiennes

Le premier impératif du gouvernant du monde civil est de maintenir la paix dans le royaume et appliquer la justice, c'est pour cela que Dieu lui a donné le sceptre. Le roi doit user de bienveillance et de fermeté ; il doit réprimer les excès de quelque part qu'ils viennent et faire respecter les lois religieuses et civiles. Il doit protéger les faibles et les déshérités.

Son premier devoir – dont découlent tous les autres – est de respecter Dieu. Il doit aimer Dieu et aussi le craindre. Il lui faut protéger ses serviteurs sur terre, c'est-à-dire l'Eglise et son clergé. En revanche, il ne peut interférer dans les affaires de l'Eglise ; s'il le fait, ce n'est qu'à titre de défenseur. Dans les lois qu'il promulgue, sa constante préoccupation est de ne

[288] Voir *supra*.

[289] Myriam Chopin-Pagotto, « La prudence dans les *Miroirs du prince* », dans *Chroniques italiennes*, n° 60 (1/1999), p. 89.

jamais s'écarter des préceptes des saintes Ecritures et des principes de la religion chrétienne. En un mot, il doit se montrer en toutes occasions l'auxiliaire de l'Eglise.

Le monarque doit se montrer digne du rôle qui lui est confié. Comment gouverneraît-il les autres celui qui ne peut se diriger lui-même ? Comment réprimerait-il les fautes de ses sujets celui qui ne saurait maîtriser ses propres passions ? Les écrivains ecclésiastiques s'étendent longuement sur les devoirs du roi envers lui-même. La pratique de toutes les vertus chrétiennes est la condition *sine qua none* pour effectuer le bon gouvernement, de son âme comme celui du royaume. Il doit être un exemple pour ses sujets et son palais une école de bonnes mœurs. Il lui faut s'entourer de bons conseillers dont les qualités morales doivent être irréprochables.

Un témoignage richement illustré des différentes vertus chrétiennes à appliquer par le gouvernant se trouve dans une compilation sur la vie de Louis IX, écrite dans la seconde moitié du XVe siècle (avant 1480), le *Livre de faits de Monseigneur saint Louis* (Paris, BNF, ms. Fr. 2829), qui retrace notamment le contexte post-croisade de 1254. La sainteté de Louis IX est mise en avant par ses biographes[290] – dont on peut douter de l'impartialité puisque trois ont écrit pour servir à son procès de canonisation – et c'est cet aspect du type idéal du souverain chrétien qu'on retrouve dans la littérature postérieure. Deux feuillets de ce manuscrit notamment présentent les principales vertus nécessaires au monarque – et qui ont fait de lui un saint – que sont la dévotion, la charité et la justice (CATALOGUE p. 182-183). On retrouve donc les fondements de la fonction royale posés par les ecclésiastiques dès l'époque carolingienne. Par la dévotion, c'est le rappel de la suprématie de l'Eglise qui est aussi exprimé, c'est par la volonté divine qu'il est au pouvoir et il ne doit jamais oublier cette soumission. Au folio 13v, il est montré écoutant l'enseignement des clercs, dans le contexte plus intime de sa chambre et également dans le lieu consacré, assistant à la messe. Ainsi, en toute circonstance il doit montrer sa piété, son attachement aux préceptes de l'Eglise. La charité est représentée par le lavement des pieds, reprenant le geste du Christ. Louis IX pratique cette œuvre de miséricorde chaque Jeudi saint, il répèterait cette action tous les samedis, discrètement

[290] Trois dominicains rédigent ces biographies, Geoffroy de Beaulieu, Guillaume de Saint-Pathus et Guillaume de Chartres. En revanche, les *Mémoires* de Jean de Joinville ont écrites dans un esprit différent : pour l'éducation du futur Louis X (*c*. 1309).

auprès de trois miséreux[291]. La distribution des aumônes vient ensuite, là encore c'est un acte de charité. La justice est illustrée par l'épisode du « Vieux de la Montagne », rapporté par Joinville, montrant la lutte contre les hérétiques.

Le folio 59v de ce manuscrit présente la justice du monarque (CAT. p. 182-183). A gauche, il est représenté trônant, le sceptre et un rouleau de parchemin inscrit symbolise la Grande Ordonnance de 1254, réforme en profondeur de l'administration royale – et notamment de mettre fin aux abus commis par les agents du roi – et qui contient aussi une série de mesure en faveur de la moralité publique (contre l'usure, le blasphème et la prostitution)[292]. La nomination du prévôt de Paris Etienne Boileau, à droite, fait écho à cette réforme en profondeur de la justice, qui commence par la capitale. Les petites saynètes qui entourent les motifs principaux, sont des exemples concrets de cette justice, particulièrement répressive puisque ce sont deux buchés et un gibet.

Il s'agit là de l'exemple particulier d'un monarque ayant été canonisé et dont les vertus chrétiennes sont mises en exergue par les auteurs contemporains et leurs successeurs. Saint Louis reste dans l'imaginaire collectif médiéval comme le roi vertueux par excellence, sa dévotion, sa charité, son humilité et sa justice sont les éléments primordiaux de son règne et sont perceptibles dans chacune de ses actions.

Elaboration d'outils d'éducation propres à un futur gouvernant : les « miroirs des princes »

Ces vertus ne sont pas innées, elles sont à acquérir grâce à l'apprentissage des principes de la religion chrétienne. Pour Jonas d'Orléans, la foi, la piété, la miséricorde et la justice lui permettront d'apporter à son peuple la concorde et la paix.

Le succès du genre parénétique à l'époque carolingienne s'explique en partie par l'établissement de ce régime politique fondé sur l'étroite union des deux pouvoirs, spirituel et temporel[293]. Le futur monarque a besoin d'être éduqué dans les préceptes de l'Eglise, il faut

[291] Geoffroy de Beaulieu, cité dans Jean Richard, *Saint Louis : roi d'une France féodale, soutien de la Terre sainte*, Paris, 1983.

[292] La Grande Ordonnance ouvre la voie à une réforme en profondeur de l'administration royale et à une longue série de mesures législatives. Elle entre en vigueur dans tout le royaume en 1256 et elle est prolongée par une ordonnance sur l'administration municipale.

[293] Dans Reviron, *op. cit.*, p. 175-176.

lui présenter l'image d'un prince parfait pour lui servir de modèle. Les auteurs vont cataloguer les vertus inhérentes au bon gouvernant, dressant ainsi le portrait d'un prince idéal, désincarné. La vraie nature du monarque, sa « propre humanité restent voilée »[294]. On utilise le terme de « miroir » (*specula*) du fait que ces textes renvoient à leur destinataire l'image exemplaire du gouvernant ; « ces ouvrages illustrent évidemment la mainmise du clergé sur la puissance séculière[295]. Nombre de ces miroirs se présentent comme de véritables traités de science politique, qui reflètent les préoccupations de son temps[296]. Les ouvrages de Jonas d'Orléans et d'Hincmar de Reims vont former les bases de ce qui devient un genre littéraire, les *miroirs des princes* : les ouvrages destinés à guider le prince dans sa formation au métier de gouvernant. Il s'agit du souverain chrétien idéalisé, vertueux avant tout.

Ce sont les héritiers de la toute première littérature politique, élaborée en Grèce puis à Rome[297]. Pour la période médiévale, à partir de l'époque carolingienne, on dénombre une cinquantaine d'écrits rassemblée sous le terme de *miroirs du prince*, qui embrasse une vaste littérature provenant de tous les pays[298].

L'ouvrage qui ancre de façon plus définitive et plus « moderne » pour ses contemporains le genre des *miroirs* est le *Policraticus*[299] de Jean de Salisbury. Ce traité, composé en 1159 pour le chancelier d'Angleterre Thomas Becket, futur archevêque de Cantorbery, connait une très grande postérité et influencera de nombreux théoriciens médiévaux[300] notamment pour les écrits d'éducation princière. Avec le *De regimine principum* de Gilles de Rome à la fin du XIIIe siècle, le genre des *miroirs du prince* passe, avec un siècle de retard sur les autres disciplines, à l'aristotélisme[301]. Au XIVe siècle, le nombre des *miroirs*

[294] Dans Krynen J., *op. cit*., p. 55.

[295] Dans Krynen J., *L'empire du roi. Idées et croyances politiques en France, XIIIe-XVe siècle*, Paris, 1993, p. 167.

[296] Le *De institutione regia* de Jonas d'Orléans, le *Policraticus* de Jean de Salisbury, le *De regimine principum* de Gilles de Rome et *Le Prince* de Machiavel sont des véritables *miroirs du prince*.

[297] Plutarque, Philon ou Xénophon ; Pline, Cicéron, Quintillien, Sénèque ou Claudien.

[298] Un recensement complet n'a pas encore été établi. Quarante-six ouvrages de ce type ont pu être réunis, composés entre 1159 et 1387. Dans Krynen*, op. cit*., p. 55, notes 6 et 7.

[299] Son titre complet est le *Policraticus sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum*.

[300] Egalement le *Dialogus cum rege Henrico* de Pierre de Blois composé pour Henri II d'Angleterre, le *De regimine principum* de Helinand de Froidmond (1200), dédié à Philippe Auguste et enfin le *De eruditione filiorum regalium* de Vincent de Beauvais.

[301] Ce traité, composé pour Philippe IV le Bel, prend modèle sur un ouvrage antérieur en partie écrit par saint Thomas d'Aquin et complété par Ptolémée de Lucques, qui porte le même titre et qui n'est en vérité qu'un long commentaire de l'*Ethique* et de la *Politique*.

augmente considérablement. Mais il semble bien que le genre perde en originalité. Le genre parénétique a aussi séduit les humanismes florentins du Quattrocento[302].

Le *Policraticus* de Jean de Salisbury

Il n'y a pas dans les premiers temps capétiens de témoignage d'une continuation de cette théorisation de l'art de gouverner à travers les *miroirs des princes*[303]. C'est au milieu du XIIe siècle que la science politique médiévale connait un renouveau, sous l'impulsion du *Policraticus* de Jean de Salisbury[304], qui ouvre un nouveau volet dans la longue série des *miroirs*, bien que dédié à un religieux. Cet ouvrage, composé en 1159 pour Thomas Becket, le futur célèbre archevêque de Cantorbery, est rapidement populaire et largement diffusé. Il inspire par la suite les théoriciens du gouvernement et les monarques eux-mêmes.

Il ne s'agit pourtant pas d'un *miroir des princes* à proprement parler[305], puisque l'auteur compose son ouvrage à l'intention d'un archevêque, mais la portée de son œuvre se

---

[302] Le *De principe* de Platina en est un exemple intéressant.

[303] Cependant des écrits théoriques sur l'ordre, le pouvoir et la société sont proposés à Hugues Capet, notamment sur la nomination du dirigeant, l'élection devenue l'acte nécessaire, « constitutionnel » de l'accession à la royauté (avec les ouvrages d'Abbon de Fleury et l'*Histoire de France* de Richer de Saint-Rémi). Le royaume ne s'acquiert pas par droit héréditaire et on ne doit élever à la royauté que celui qui s'illustre non seulement par la noblesse de son corps mais aussi par la sagesse de son esprit. Le droit héréditaire n'est pas une condition suffisante pour devenir roi, l'absence de *virtus* peut entraîner la perte d'une légitimité qui ne peut être garantie par la seule appartenance à un *genus* royal. Voir J. Krynen, *L'Empire du roi*, p. 12. Sous le règne de son fils, le roi Robert, c'est la théorie des trois ordres (les *oratores*, ceux qui prient ; les *pugnatores* ou *bellatores*, ceux qui combattent et les *laboratores*, ceux qui travaillent – « qui labourent la terre ») qui est mise en avant, parachevée par deux évêques, Gérard de Cambrai et les *Gesta episoporum cameracensium*, un discours de 1024 dont l'écriture a été supervisée par le roi et le *Carmen ad Robertum regem*, long poème adressé au roi par Adalbéron de Laon, composé entre 1027 et 1031, les deux garantissent à l'épiscopat un statut prééminent, cf. Krynen, *ib.*, p. 17. Leur véritable dessein est de rétablir l'épiscopat dans son rôle de conseiller des rois, face à l'essor de la nouvelle noblesse des châtelains, qui tirent parti de leur situation pour accaparer le pouvoir de ban et le pouvoir d'exploitation seigneuriale, cf. Krynen, *ib*., p. 19-21 et à la montée des hérésies notamment dans le nord du royaume, qui remettent en question l'enseignement traditionnel de l'Eglise et sa hiérarchie. Chez les deux auteurs, « le schéma tripartite sert de support à une réflexion sur la puissance publique, incarnée par le roi, mais dont l'exercice est inséparable du contrôle des évêques » (J. Krynen, *op. cit.*, p. 21), reprenant l'idée carolingienne de la politique séculière.

[304] Secrétaire de Thomas Becket puis évêque de Chartres de 1176 et 1180.

[305] Les avis des spécialistes diffèrent : pour Krynen J., *op. cit.,* p. 55, le *Policraticus* constitue un *miroir des princes* à part entière alors que pour Einar Mar Jonsson, *Le miroir, naissance d'un genre littéraire*, Paris, 1995, p. 5, il faut l'en écarter, étant un traité de très grande envergure, qui compare la « vie de cour » et la « vie de philosophie ». Pour poursuivre le débat, voir aussi Julie Barrau, « Ceci n'est pas un miroir, ou le *Policraticus* de Jean de Salisbury », dans *Le Prince au miroir de l'Antiquité aux Lumières*, Rouen-Havre, 2007, p. 87-111 et

veut beaucoup plus vaste. Il rédige son traité en opposition aux mœurs du temps pratiquées à la cour d'Henri II Plantagenêt. Le terme *miroir des princes* s'applique surtout aux livres IV à VI spécialement consacrés aux notions de *princeps* et de *tirannus* et s'interrogent sur l'essence et l'organisation du royaume[306]. L'innovation de Jean de Salisbury est d'envisager « la fonction du gouvernant comme inséparable de la société politique et de développer une réflexion sur les dangers inhérents au pouvoir qui guette tout gouvernant, comme la convoitise ou l'ambition »[307].

Jean de Salisbury recommande aux princes d'obtenir de leurs sujets l'amour et non la crainte, ce à quoi il peut arriver en prodiguant à son peuple, par la douceur et la clémence, son amour nourri par la justice[308]. C'est cet amour, émanant de l'amour divin, qui est le meilleur moyen de gouverner[309]. Jean reprend le concept, tiré de la philosophie politique antique, de l'Etat envisagé comme le corps humain dont le prince figure la tête[310]. L'Etat est à la recherche de l'équité la plus parfaite et il est guidé par la conduite de la raison.

L'humilité reste la vertu principale que le roi doit appliquer[311] : il a constamment à se rappeler qu'il n'est pas supérieur à ses semblables et il lui faut se méfier de l'orgueil que sa fonction peut rapidement appeler. La charité est ensuite mise en avant pour l'exercice du bon gouvernement, ainsi que la justice[312]. L'avarice est à redouter, ce vice est particulièrement décrié par l'auteur surtout lorsque le pécheur est le gouvernant.

Charles V, dont l'un des soucis était – en plus d'apporter le savoir de façon plus accessible pour une plus large audience – de réformer les mœurs dissolues de sa cour,

---

Frédérique Lachaud, *L'Éthique du pouvoir au Moyen Âge,* 2010.

306 Laure Hermand-Schebat, *Pétrarque et Jean de Salisbury : miroir du prince et conceptions politiques*, Lyon, 2009, p 3.

307 Dans M. Chopin-Pagotto, « La prudence dans les miroirs du Prince », dans *Chroniques italiennes,* n° 60 (4/1999), p. 89.

308 Jean de Salisbury reprend ici une idée énoncée par Cicéron dans *De officii*, II, 7, 23, dans L. Hermand-Schebat, *op. cit.,* p. 3.

309 « La grâce et l'amour des sujets, produits par la grâce divine, sont, plus que tout, le meilleur instrument de tout gouvernement » (*Policraticus*, IV, 8, dans P. Migne, *Patrologie Latine*, vol. 199, 530D), cité dans Hermand-Schebat, *ib.,* p. 4.

310 Concept qui vient du *Timée* de Platon, repris par le pseudo-Plutarque dans *l'Institutio Traiani*, cité par Salisbury.

311 *Policraticus*, IV.

312 L'auteur s'appuie sur Cicéron, Sénèque et des exemples bibliques. Les auteurs carolingiens Jonas d'Orléans et Hincmar de Reims insistent tout autant sur ces aspects.

commande une traduction en français vers 1370 dans le but d'éduquer, de diriger dans les préceptes des *Ecritures* les princes, les membres de la famille royale et l'ensemble de la cour. Cette traduction est un témoignage de l'impact de cet ouvrage en tant que *miroirs des princes*.

Le savoir universel, nécessaire à la formation de dirigeant

La particularité du traité de Jean de Salisbury est qu'il est le premier à recommander avec insistance l'acquisition d'une culture savante dans la formation du prince. Il lui faut être lettré et pour ce faire il doit s'entourer de conseillers formés aux lettres. Ainsi le chapitre 6 du livre IV est consacré à l'éducation des princes qui doit passer par une pratique assidue de la lecture et à la nécessité d'être entouré d'hommes de lettres. Il insiste sur l'intérêt que le prince a d'être accompagné de lettrés puisque ce sont également eux qui vont faire sa renommée une fois qu'il sera mort, en entretenant son souvenir positif[313]. L'écrivain complète alors pour l'éternité l'action politique du gouvernant, après l'avoir accompagné et dirigé dans la pratique des vertus de son vivant.

L'organisation politique doit être établie sur un système de valeurs morales, dans lequel les vertus chrétiennes d'humilité, de justice, de charité et de mansuétude sont à la tête.

La postérité du traité en tant que « miroir des princes »

L'ouvrage de Jean de Salisbury connait une très large postérité. Il est traduit en français à la demande de Charles V, par Denis Foulechat[314]. L'exemplaire de dédicace offert au roi en 1372 nous est parvenu, on le retrouve d'ailleurs répertorié dans les différents inventaires de la Librairie du Louvre (maintenant conservé à Paris, BNF, ms. Fr. 24287, CAT. p. 184-185). La peinture de dédicace du manuscrit est assez particulière : en effet, seul le roi y est représenté, trônant. Aucun autre personnage n'apparait, ni le traducteur ou encore une représentation imaginée/imagée de l'auteur. Le roi est montré assis dans une large cathèdre surmontée d'un dais, la *Magnus Dei* le désignant depuis le dessus de la structure. Charles V, couronné et dont

[313] *Policraticus*, livre I, prologue (Migne, *P. L.*, 385C).

[314] Frère franciscain, il est surtout connu pour avoir été le traducteur de Charles V, pour lequel il achève en 1372 la traduction du *Policratique* en moyen français.

le corps est entièrement recouvert par le long manteau fleurdelisé, pointe le doigt sur un livre ouvert devant lui sur une grande roue à livre – évoquant la constitution de la Librairie royale sous son impulsion dans la tour de la Fauconnerie au palais du Louvre – dans lequel est repris un verset de l'*Ecclésiastique* : « Heureux l'homme qui persévère dans la sagesse et qui pense en son cœur à l'œil de Dieu qui voit tout »[315]. La reprise de motifs de l'iconographie impériale – carolingienne, ottonienne et byzantine – comme le large trône qui réserve un espace spécifique au roi, les insignes royaux et la *Magnus Dei* renvoie là encore à la dépendance – et soumission – du pouvoir royal par rapport à la volonté divine et donc son Eglise. Mais montrer le roi seul, accompagné de l'inscription de l'*Ecclésiastique*, met en avant sa sagesse et sa volonté de partager le savoir avec les autres, pour les diriger vers le bien et vers leur propre salut.

Cet exemplaire a été emprunté par le frère du roi Louis d'Anjou, avec un certain nombre d'autres manuscrits[316], notamment d'édification morale. L'une des volontés de Charles V en constituant sa bibliothèque est de pouvoir être accessible aux membres de la famille royale et aux proches conseillers, pour leur propre éducation ou élévation spirituelle et également pour l'apprentissage des disciplines scientifiques alors en pleine classification et expérimentation. La royauté est considérée comme un métier, qui suppose une instruction, un apprentissage. Pour Charles V, gouverner est une « science placée au service de l'action »[317]. Le *Policratique* intègre donc le corpus déjà important des *miroirs des princes* de la Librairie royale[318], au même titre que ceux écrits pour un destinataire princier et est régulièrement utilisé.

[315] L'*Ecclésiastique*, XIV, 22 : *Beatus vir qui in sapientia morabitur et in justitia [sua meditabitur]*. Cité dans Colette Beaune, *Les manuscrits des rois de France,* p. 19-20 et 22, dans la *Librairie de Charles V*, catalogue d'exposition, n° 206 p. 119-120

[316] Connu grâce au récolement de la Librairie royale en 1411 sous la direction de Jean Lebègue, emprunté le 7 octobre 1380.

[317] Dans J. Krynen*, Idéal du prince et du pouvoir royal, op. cit*., p. 42.

[318] Sous son règne, on recense huit exemplaires du *De regimine principum* de Gilles de Rome, dont six traduits en français. Le *De eruditione puerorum nobilium* de Vincent de Beauvais, écrit pour saint Louis, est traduit par Jean Daudin à la demande de Charles V. Le *Liber de informatione principum* d'un auteur anonyme est également traduit à sa demande, par Jean Golein. Raoul de Presle compose pour lui le *Compendium morale reipublicae*. Voir J. Krynen, *op. cit.,* p. 42 et L. Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V*, Paris, 1905, vol. 2, p. 87-90.

Grâce à sa traduction par Denis Foulechat, le *Policratique* a eu une large diffusion, jusque dans le milieu des juristes italiens au milieu du XIVe siècle. Pétrarque reprend en effet deux siècles plus tard de nombreuses idées du *Policraticus* dans un ouvrage destiné au seigneur de Padoue, la *Senilis* (XIV 1)[319].

Le gouvernement et la façon dont il doit être envisagé sont donc théorisés, le monarque doit se plier à ces règles, élaborées petit à petit dans ces traités politiques. Mais c'est vraiment au siècle suivant que les Vertus viennent s'insérer durablement dans les illustrations de ces ouvrages, grâce en particulier au succès que connait un livre tel que la *Somme le Roi* de Frère Laurent.

Rares exemples originaux de Vertus et de souverains germaniques au XIIe siècle

On relève aussi quelques occurrences de Vertus dans des ouvrages originaux isolés, composés pour des évènements particuliers durant le XIIe siècle dans le Saint-Empire romain germanique. Elles sont présentes dans la pièce dramatique anonyme *Ludus de Antichristo*, à la gloire de Fréderic 1er Barberousse, probablement jouée à son avènement en 1152[320]. L'œuvre, qui se veut prophétique, montre l'empereur en messie ayant sauvé Jérusalem du paganisme, il abdique alors et offre à Dieu sa couronne. L'Apocalypse est ainsi enclenchée, l'Antéchrist vient sur terre. De nombreuses personnifications incarnent les allégories composant les personnages de la pièce. Ecclesia est décrite entourée de Misericordia avec un rameau d'olivier et Justicia, la balance et une épée. L'Antéchrist est porté par Hypocrisis et Hacresis[321]. Nous n'avons pas trouvé de relation illustrée du spectacle, néanmoins, il est notable que la date de la pièce correspond au départ d'une grande campagne de propagande visant à exalter le prestige mystique de Frédéric Barberousse. En effet, avec la canonisation de Charlemagne en 1165, la glorification de l'empereur germanique en tant que oint du Seigneur par les glossateurs du droit roman, avec l'ajout de l'épithète « *sacrum* » à la

[319] Cf. Hermand-Schebat., *op. cit*.

[320] Haran Alexandre, *Le Lys et le globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France aux XVIe et XVIIe siècles*, Seysssel, 2000, p. 22-23.

[321] Dans A. Katzenellenbogen, *op. cit*., p. 30.

dénomination de l'« *imperium romanum* », participe aux manifestations de l'épanouissement de l'idée impériale sous Frédéric 1er[322].

Une autre occurrence de manuscrit germanique met en avant les Vertus d'un roi, en les plaçant à ses côtés. Il s'agit ici aussi d'un genre littéraire original qui relate des évènements exceptionnel. C'est le *Liber ad honorem Augusti sive de redus Siculis*, composé à la fin du XIIe siècle pour l'empereur Henri VI, dont l'exemplaire de présentation illustré a subsisté[323]. Les Vertus y sont associées à la personnification de la Fortune[324]. Ensemble, elles entourent le roi qui est mis en scène pour reprendre la Sicile aux mains d'un usurpateur.

c. L'encyclopédisme didactique du XIIIe siècle : les Vertus au service des Princes

Le traité de science politique inachevé de Vincent de Beauvais

En accord avec le roi Louis IX et avec sa femme mais à son initiative personnelle[325], Vincent de Beauvais entreprend un *Opus universale* en quatre parties, traité sur les qualités exigées du prince, de son entourage familial et curial, des officiers et de l'administration du royaume et de l'éducation des enfants[326].

Des quatre traités prévus, deux seulement voient le jour : le *De eruditione filiorum nobilium* (*c.* 1246-1249) à la demande de la reine Marguerite de Provence et qui concerne l'éducation des enfants nobles, notamment par l'enseignement de la philosophie et des sciences. Il y démontre comment l'homme est confronté à de nombreux obstacles qui l'empêchent d'atteindre la sagesse et les vertus. Il décrit les moyens nécessaires pour arriver

[322] Dans A. Haran, *Le Lys et le globe…*, p. 22-23.

[323] Berne, BM, ms. 120, écrit à Palerme en 1196 par Pierre d'Eboli. Le manuscrit est aussi appelé *Carmen de modibus Siculis*. Il relate une campagne militaire de l'empereur du Saint-Empire Henri VI et contient de très nombreuses illustrations.

[324] Nous nous intéressons plus loin à l'allégorie de la Fortune en contexte royal.

[325] Contrairement à l'idée reçue que ce soit à la demande du roi que Vincent compose ce traité, il précise même que l'initiative vient de lui, voir M. Paulmier-Foucart et M.-C. Duchenne, *Vincent de Beauvais et le Grand Miroir du Monde*, Turnhout, 2004, p. 137.

[326] Sur Vincent de Beauvais voir J. B. Bourgeat, *Etudes sur Vincent de Beauvais, théologien, philosophe, encyclopédiste ou spécimen des études théologiques, philosophiques et scientifiques au Moyen Age, XIIIe siècle, 1210-1270,* Paris, 1856, p. 27 et suiv. ; S. Lusignan et M. Paulmier-Foucart (dir.), *Vincent de Beauvais, frère prêcheur, un intellectuel et son milieu au XIIIe siècle. Actes du colloque de Royaumont, juin 1995*, Paris, 1997, p. 39-42. Voir aussi M. Paulmier-Foucart et M.-C. Duchenne, *Vincent de Beauvais et le Grand Miroir du Monde*, Turnhout, 2004, p. 15-19.

à l'acquisition des vertus et de toutes les bonnes qualités de l'esprit, du cœur et du caractère. C'est à travers l'éducation et l'instruction que l'homme peut atteindre ces objectifs. Il précise alors les études que l'on doit faire, les devoirs particuliers aux enfants, leur tenue morale, la vie en société, la discipline, etc[327].

Le second est le *De morali principis institutione* (*c.* 1261-64), qui traite de l'origine et de la mission de la royauté, des qualités d'un bon gouvernement et des périls de la vie de cour. Il s'agit de la dernière œuvre de Vincent, offerte à Louis IX et à son gendre Thibaut, roi de Navarre et comte de Champagne. Le traité est proche des réalités humaines, illustrées par de nombreuses citations et d'*exempla*[328].

Les deux autres parties prévues n'ont pas été écrites, elles devaient exposer en détail les vertus nécessaires au bon gouvernement des princes et des officiers et les bonnes méthodes d'administration du royaume chrétien. Cette encyclopédie politique inachevée est le fruit d'une véritable parenté idéologique entre le frère dominicain et le roi. Vincent est lecteur du roi et de sa famille (il n'est pas le précepteur des enfants royaux), il est chargé des acquisitions en livre pour la bibliothèque du palais, il se lie d'amitié avec le roi.

Le roi lui-même prend la plume, pour rappeler « ses enseignements » à ses héritiers. Très préoccupé tout au long de sa vie de la formation morale et de la direction morale de tout chrétien, il s'est grandement investi dans celles de ses enfants. Il leur compose – certainement peu de temps avant sa mort – deux textes. Le premier est adressé à son fils, les *Enseignements de saint Louis à Philippe le Hardi,* et les *Enseignement à sa fille Isabelle, reine de Navarre*. Il s'agit de sorte de testament, dans lesquels il les exhorte à se comporter en bon chrétien, appliquant les vertus chrétiennes (foi, miséricorde, humilité, charité, justice) et servant l'Eglise en toute circonstance[329].

---

[327] Une grande partie du traité est consacrée à l'éducation et à l'instruction des filles.

[328] Dont beaucoup proviennent du *Speculum Maius*, l'œuvre de sa vie, une grande encyclopédie composée par Vincent qui se voulait rassembler tous les savoirs du monde, classifiés dans trois grands thèmes (*Speculum Naturale, Doctrinale et Historiale*) qui connait deux rédactions. Le volume concerné ici par les *exempla* que Vincent reprend dans son traité de politique sont tirés du *Speculum doctrinale*, en particulier des livres IV à VII. Voir aussi M. Paulmier-Foucart et M.-C. Duchenne, *op. cit,.* p. 137.

[329] Ces *Enseignements* ont pu être compilés avec divers autres traités ne portant pas forcément sur le même sujet et non illustrés. Une exception avec un manuscrit du XIVe siècle, conservé à Paris, BNF, ms. Fr. 1136, f° 82, où la peinture représente le roi trônant qui donne l'ouvrage à son fils.

Nous avons rapidement évoqué plus haut les sources de cet ouvrage, nous nous intéressons plus précisément maintenant à ses illustrations et la grande postérité des schémas proposés.

La *Somme le Roi* du frère dominicain Laurent est placée ici dans la catégorie des *miroirs du prince*[330]. Bien que ce livre ait été écrit à la demande du roi Philippe III le Hardi, ce n'est pas pour servir à l'instruction de ses enfants mais parce que, éduqué selon les préceptes des vertus chrétiennes transmis par son père[331], il se soucie du salut de ses sujets. Frère Laurent d'Orléans[332] est le confesseur du roi. Il est écouté avec attention et ses suggestions sont accueillies favorablement, particulièrement au sujet de la diffusion des préceptes de la foi chrétienne sur le royaume et de la nécessité d'éclairer les fidèles sur le danger des péchés mortels. Le roi, très impliqué dans la question religieuse, le charge d'écrire un recueil d'instruction et de morale religieuses, destiné à tous les chrétiens du royaume. Le dominicain rédige[333] un manuel pragmatique, fait pour ses contemporains, moins abondant que les traités latins mais méthodiquement exposé, nourri de nombreuses citations et bien éclairé par des exemples empruntés à la vie courante[334].

[330] Certains spécialistes classent la *Somme* dans cette catégorie alors que d'autres non, puisqu'elle est destinée à une autre classe que la gouvernante. Il s'agit néanmoins d'une commande royale dont le but est de diriger le lecteur vers le bon gouvernement de son âme pour obtenir le salut. Son succès auprès de la famille royale et des membres de la cour en ont fait un *miroir des princes*. Sur le genre littéraire des *miroirs du prince* et les ouvrages qui rentrent ou non dans cette typologie, voir Einar Mar J., *op. cit.*, p. 5.

[331] Sur les *Enseignements de saint Louis*, voir *supra*.

[332] Frère prêcheur dominicain, originaire d'Orléans, il aurait été prieur de Paris au couvent Saint-Jacques, puis confesseur et directeur du roi et de ses enfants et enfin lecteur et inquisiteur des hérésies à Tours. On peut affirmer qu'il occupe ses fonctions auprès du roi jusqu'à la mort de celui-ci. Il meurt le 16 novembre 1298, la reine et les enfants du roi Philippe IV ont assisté à ses funérailles. La *Somme le Roi* est rapidement diffusée en Europe, notamment par les dominicains du fait de l'appartenance de l'auteur à cet ordre. Pour les informations biographiques de Laurent, voir E. Bayer et A.-F. Leurquin-Labie, *La Somme le Roi de Frère Laurent*, Paris, 2008, p. 15-18. Cette étude constitue la référence majeure sur l'ouvrage de Laurent, avec une biographie de l'auteur, une étude critique du texte et des illustrations ainsi qu'une édition du texte. Nous nous y référons régulièrement.

[333] En 1279-1280, voir E. Bayer et A.-F. Leurquin-Labie, *op. cit.*, p. 15-18.

[334] *Ibid.*, p. 20-21. Voir aussi dans ANNEXES p. 451-454, le détail du plan de la *Somme le Roi*, permettant de voir la grande place qu'occupent les Vertus dans l'ouvrage de Laurent d'Orléans et l'historique des manuscrits conservés, synthétisés dans CATALOGUE p. 192-193.

L'introduction du traité des vices et des vertus résume l'essentiel de la foi chrétienne. La suite de la *Somme* est un long développement sur les Vertus, en lien avec le *Pater noster* et les dons du Saint-Esprit. L'auteur multiplie les renvois d'un chapitre à l'autre de son texte, d'un traité à l'autre, offrant le plus de parallèles possibles entre les nombreux énoncés. Les différentes parties sont ainsi reliées plus facilement et donnent une impression d'unité. Le nombre important des copies manuscrites atteste que les lecteurs ont pris goût à l'organisation de la matière dans la *Somme le roi.*

La grande popularité de la *Somme le Roi* et de son cycle iconographique

On recense actuellement plus de quatre-vingt-dix manuscrits des différentes rédactions de la *Somme le roi*[335]. L'exemplaire de dédicace – s'il a existé, hypothèse qui peut être mise en doute compte tenu de la modestie des deux personnages – ne nous est pas parvenu. C'est avec le règne de Philippe IV le Bel que la *Somme le roi* est copiée en série pour la cour avec de riches illustrations, vers le milieu des années 1290. Philippe V en possède un très bel exemplaire enluminé (Londres, BL, ms. Add. 54180, CATALOGUE p. 188-191), il en offre un à son épouse Jeanne de Bourgogne en 1317 (sans doute le manuscrit de Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 870), un autre est exécuté pour l'abbaye de Maubuisson, fondée par la reine Blanche de Castille (Londres, BL, ms. Add.28162 et Yates Thompson 11), un autre encore pour Jeanne, comtesse d'Eu et de Guines, femme de Jean II de Brienne (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 6329).

A partir de ces premiers modèles, le texte de la *Somme* et son cycle iconographique sont rapidement diffusés : une vingtaine de manuscrits copiés à la fin du XIIIe siècle et au tout début du XIVe siècle en attestent. Il s'agit donc d'une œuvre importante dans la littérature médiévale, dont le succès est durable, prenant brusquement fin avec l'imprimerie, qui ne l'édite que très peu. D'abord produite en exemplaire de luxe pour le milieu de cour, petit à petit il y a une production d'exemplaires plus modestes, mais jusqu'à la fin du XVe siècle, on en fabrique encore des versions précieuses.

[335] ANNEXES p. 452-454 et CATALOGUE p. 193, recensement complet des exemplaires existant, tiré de E. Bayer et A.-F. Leurquin-Labie, *op. cit*., p. 23-24.

C'est le paradoxe de cette œuvre, conçue comme un manuel de piété ordinaire destiné à tous et restée en vogue auprès de la famille royale et de la cour[336], dans une utilisation de manuel d'éducation, rejoignant les corpus des *miroirs des princes* dans les différentes bibliothèques.

La tradition iconographique des illustrations de la *Somme*, établie à partir des premiers exemplaires du volume, présente les Vertus associées à des animaux, comme on peut les voir déjà sur les bas-reliefs des cathédrales gothiques comme à Notre-Dame de Paris. Datant des années 1294 à 1311, un groupe de sept beaux manuscrits enluminés de l'ouvrage, exécutés dans l'entourage de la cour de Philippe le Bel[337] présentent une iconographie similaire[338]. Dans six d'entre eux, les peintures ont été faites sur des feuillets de parchemin plus épais et non intégrés aux cahiers, dont le dos est resté vierge[339]. Malheureusement, la totalité des quinze peintures du cycle d'illustration de la *Somme* ne nous est pas parvenue, les feuillets de parchemin illustrés n'étant pas cousus avec les cahiers du texte, les vols en ont été d'autant plus faciles.

Les quinze images sont placées tout au long du livre, en frontispices de chacun des cinq traités et de tous les chapitres de la cinquième partie, le « Traité des Vertus ». Une légende brève accompagne généralement ces peintures, sauf pour celle du *Jardin des Vertus*[340], dont les indications sont intégrées au tout début du texte. Les peintures qui ne font pas partie du « Traité des Vertus » sont organisées différemment : une peinture en pleine page qui montre une seule scène en un grand et unique tableau ou exceptionnellement, deux scènes concomitantes placées sur deux registres. Pour le cycle des Vertus, la mise en page change : l'image est maintenant divisée en quatre compartiments. Les Vertus cardinales sont ainsi

[336] Informations connues grâces aux inventaires et marques de possesseurs dans les manuscrits.

[337] Londres, BL, Add. 54180 (CAT. p. 188-191) et Paris, Bibliothèque Mazarine, ms 870 ; Londres, BL, Add. 28162 et Yates Thompson 11 (autrefois ensemble) ; Paris, BNF, ms fr. 938 ; Hanovre, Niedersächsische Landesbibliothek I 82 ; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 6329 (daté de 1311) ; Milan, Biblioteca Ambrosiana, H 106 sup.

[338] Pour les détails de l'historique de ces manuscrits, voir E. Brayer et A.-F. Leurquin, *op. cit.,* p. 36-41.

[339] Seul le manuscrit de Milan, Biblioteca Ambrosiana H 106sup. fait exception : les miniatures sont peintes au verso des feuillets de texte.

[340] Selon la classification des représentations de la *Somme* établie par E. Brayer et A.-F. Leurquin-Labie, *op. cit*., p. 36, la peinture du *Jardin des Vertus* correspond à la miniature IV, placée en frontispice du chapitre 50, ouvrant le « Traité des Vertus ». Voir CAT. p. 188-189.

présentées sur le même feuillet (CAT. p. 188-189)[341] : Prudence enseigne, Tempérance (Attemprance) refuse la coupe que lui tient un serviteur, Force se tenant au-dessus d'un torrent tient un médaillon orné d'un lion et Justice a l'épée et la balance.

Les sept peintures suivantes sont placées en frontispice des chapitres traitant des dons du Saint-Esprit, à chacun desquels est associée une Vertu théologale ou cardinale ainsi que le vice auquel celle-ci s'oppose (CAT. p. 190-191). La structure est la même pour les sept images : en haut à gauche une figure allégorique féminine couronnée incarne la Vertu, à droite un personnage connu qui succombe au vice opposé. Sur le registre inférieur, il s'agit presque toujours de scènes tirées de la Bible, illustrant – de près ou de loin – les thèmes traités dans le chapitre.

Ainsi, la miniature IX en ouverture du chapitre 53 présente Humilité placée à côté d'Orgueil, incarné par le roi Ochozias qui se précipite du haut d'une tour[342]. La Vertu a comme attribut une licorne, une palme et un miroir, car le premier degré de l'humilité est de se connaître soi-même. Dans les compartiments inférieurs, le pécheur, voilé, se prosterne devant un autel tandis que l'hypocrite, à droite, portant le bonnet pointu des juifs, détourne son regard de l'autel devant lequel il s'est agenouillé. La peinture suivante (miniature X, chap. 54) représente Amitié (Amistié) debout sur un dragon, elle porte un médaillon orné d'un oiseau. A droite le prophète Elie figuré dans un temple, la tête couverte d'un voile, il se détourne de la lampe qui éclaire la pièce. Les compartiments inférieurs présentent à gauche l'amitié de Jonathan pour David, symbole de l'amitié parfaite, tandis qu'à droite, Saül, ancien ami de David, est montré brandissant une flèche vers le jeune David qui joue de la cithare au pied du trône. C'est la jalousie et la haine qui sont figurées de la sorte. Vient ensuite la représentation d'Equité (miniature XI, chap. 55) qui piétine un loup. Elle tient un triangle, c'est le symbole d'équilibre, ainsi qu'un médaillon décoré d'un agneau. A droite, la félonie est montrée par Caïn tuant Abel à coups de pelle. La partie inférieure présente à gauche, l'Arche de Noé, reflétant l'équité personnifiée au-dessus et à droite, deux hommes – dont un juif reconnaissable au bonnet pointu – qui molestent Moïse. L'illustration suivante (miniature XII, chapitre 56) est celle de Prouesse (Prouesce) avec à ses pieds un taureau ayant un anneau dans les naseaux,

[341] Il s'agit de la miniature VIII (toujours selon la classification de E. Brayer et A.-F. Leurquin-Labie) illustrant le paragraphe 89 du chapitre 52.

[342] IV *Reg.* 1, 1.

elle tient un médaillon sur lequel figure un lion. La paresse est symbolisée à droite par un paysan qui a laissé sa charrue et ses bœufs pour préférer faire la sieste. Dans les compartiments inférieurs, à gauche la prouesse est symbolisée par le combat de David contre Goliath le géant. A droite, un semeur présente l'action opposée à la paresse figurée au-dessus. C'est ensuite Miséricorde qui est montrée (miniature XIII, chap. 57), sous différents aspects : à ses pieds, un loup tenant un agneau dans la gueule mais sans le dévorer, c'est la miséricorde. Elle donne son manteau à un pauvre homme nu, c'est la charité. Elle tient un médaillon orné d'une poule et de poussins. A droite, l'avarice est figurée par un homme qui compte son argent, assis devant un coffre sur lequel est assis un diable. Dans la partie inférieure, à gauche, Loth qui accueille les deux anges dans sa maison, tandis qu'à droite, une vierge sage remplit une réserve d'huile devant un bâtiment aux portes entrouvertes. L'avant-dernière peinture (miniature XIV, chap. 58) présente Chasteté, elle a sous ses pieds un cochon ou un sanglier, symbole de la luxure qu'elle écrase. Elle tient un médaillon orné d'un oiseau, peut-être une tourterelle, symbole de fidélité. A droite, la luxure est une femme vêtue richement, tenant d'une main des menottes et de l'autre un filet ou un voile blanc, signes de son pouvoir sur l'homme. En dessous, la chasteté est illustrée par Judith coupant la tête d'Holopherne endormi sous sa tente et à droite, Joseph, le pied et la main déjà hors du cadre de la peinture, tentant d'échapper à la femme de Putiphar. La dernière peinture (miniature XV, chap. 59) montre Sobriété qui foule au pied un ours, symbole de la gloutonnie, son médaillon est orné d'un perroquet. A droite, un homme qui sort de table en vomissant son repas. La partie inférieure est occupée par un décor de salle d'apparat. A gauche, l'office où le chien attend sa part du repas puisque le festin du glouton est trop riche et qu'il y a de nombreux restes. La partie droite montre le pauvre Lazare, rejeté et chassé à coup de bâton. Les chiens lèchent ses plaies (*Luc* 16, 19-31). Dans un registre supplémentaire inférieur, la punition du glouton en enfer est montrée : il est placé dans un chaudron dont le feu est entretenu par deux diables.

Ce cycle, établi dès les premières versions illustrées de l'ouvrage, va établir une réelle tradition iconographique, comme il existe une tradition textuelle. On le retrouve, sous forme de peintures en pleine page ou d'illustrations plus petites, identique aux premiers modèles, sur une dizaine de manuscrits[343]. On le retrouve même dans certains manuscrits qui ne

[343] Des volumes du XIVe siècle : Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms 2898 (avec cinq grandes peintures) ; Modène, Biblioteca Estense, alpha. P. 8.6 (cinq grandes peintures et une petite) ; Paris, BNF, ms fr. 1895

contiennent pas le texte de la *Somme le roi* mais celui d'une des rédactions de l'amalgame *Somme le Roi-Miroir du Monde* (Paris, BNF, ms fr 14939, de 1373). Ainsi le cycle d'illustrations, établi à la fin du XIIIe siècle, perdure de manière constante jusqu'à la fin du XVe siècle ; cette permanence des modèles, de leur mise en page et de formats est tout à fait exceptionnelle[344].

La part prise par frère Laurent dans l'élaboration des illustrations de son ouvrage reste discutée. Selon certains chercheurs[345], le cycle iconographique aurait établi dans un second temps, sous l'impulsion d'un deuxième dominicain, confesseur de Philippe IV et ce, en raison de la distance temporelle entre la fin de la rédaction (1279-1280) et la date des premières copies enluminées conservées (1290-1295). Pour argumenter cette théorie, ses partisans avancent le fait qu'il y a des écarts entre certains détails iconographiques de certaines illustrations et le texte du chapitre correspondant, notamment les descriptions de la Bête de l'Apocalypse et du Jardin des Vertus[346]. D'autres spécialistes[347] pensent que l'auteur avait lui-même conçu le schéma des représentations de son œuvre, plusieurs éléments permettent d'argumenter en ce sens, telles les indications qui servent de légende à l'illustration du Jardin des Vertus, que l'on retrouve dans les manuscrits dont les peintures n'ont pas été achevées et aussi dans certaines copies ne comprenant aucun programme iconographique[348].

Avec la diffusion de ces illustrations des Vertus, dont la parenté avec celles des cathédrales gothiques est directe, on voit que les Vertus sont maintenant associées à des animaux et à des objets, pour compléter leur portée symbolique.

(quinze peintures dont treize font partie du cycle) ou encore Valence, BU, ms 863 (seize illustrations au lieu de quinze car l'un des motifs a été réparti sur deux peintures). Le modèle perdure au XVe siècle : Bruxelles, Bibliothèque royale, ms 11041 (quinze dessins dérivés du cycle) ; Paris, BNF, ms fr. 958, de 1464 (onze peintures subsistantes sur les quinze du cycle) ; Bruxelles, Bibliothèque royale, ms 9550, fin XVe siècle (onze peintures restantes) ; Genève, Bibliothèque publique et universitaire, ms fr. 163, XVe siècle (sept peintures conservées).

[344] Nous parlons bien sûr des exemplaires commandités par de riches personnages. Les moins fortunés se contentent d'une seule image en pleine page, bien souvent celle de la Bête de l'Apocalypse. A la fin du XIVe siècle et au début du XVe siècle, on trouve des volumes dont les peintures ont été réduites à la taille d'une lettrine ou occupent un cadre de la largeur d'une colonne d'écriture et sont insérées dans le texte. Elles reprennent néanmoins les sujets traités sur les volumes prestigieux.

[345] M. et R. Rouse, *Manuscripts and their makers. Commercial book producers in medieval Paris, 1200-1500*, Turnhout, t. I, 2000, p. 146-147 ; R. Tuve, "Note on the Virtues and Vices", in *JWCI*, t. 26 (1963), p. 56.

[346] Pour plus de détails sur ces descriptions, voir E. Brayer et A.-F. Leurquin-Labie, *op. cit.*, p. 43-44.

[347] Comme Ellen Kosmer, « Gardens of Virtue in the Middle Ages », dans *JWCI*, n° 41 (1978), p. 302-307 et E. Brayer et A.-F. Leurquin-Labie, *op. cit.*, p. 44-45.

[348] Sur les manuscrits illustrés de Reims, BM, ms 570, f° 49v et Soisson, BM, ms 222, f° 50v et sur l'exemplaire de Troyes, BM, ms 630, f° 57 (non illustré), cités par E. Brayer et A.-F. Leurquin-Labie, *op. cit*., p. 44.

C'est avec le *De regimine principum* de Gilles de Rome[349] (1285), traité composé à la demande de Philippe IV le Bel, largement inspiré de l'ouvrage du même nom de saint Thomas, que le genre des *miroirs des princes* se fixe[350]. Il s'agit du premier ouvrage du genre à ne pas porter la marque d'une culture monastique et à s'éloigner des sources patristiques[351]. Ce traité comprend trois livres : le premier, consacré à la morale expose comment l'homme doit se régir lui-même ; le second comment il doit diriger sa famille et le troisième consacré à la politique, enseigne comment on doit gouverner l'Etat. Dans ce dernier livre, l'auteur discute l'opinion des philosophes sur le gouvernement, puis il cherche la meilleure forme de gouvernement – la monarchie – et rappelle les devoirs du roi en temps de paix et enfin il traite de la direction de l'Etat en temps de guerre et aborde les questions relatives à l'art militaire[352].

Cet aperçu global sur les *miroirs du prince* du IXe au XIIIe siècle met en lumière la place importante qu'y tiennent les Vertus. Le manque de témoins documentaires de *miroirs des princes,* éventuellement illustrés pour les périodes les plus hautes, n'empêche cependant pas le constat sur la récurrence et la constance des représentations des Vertus. D'ailleurs, alors que nous n'avons pas d'image des Vertus dans ces manuscrits originaux de *miroir* du IXe siècle ou du Xe siècle, nous trouvons pendant cette période plusieurs exemples de Vertus cardinales entourant un monarque sur des *Evangiles* par exemple. Différentes traditions de représentation des Vertus en contexte princier ont été élaborées, dont les grandes caractéristiques sont déjà fixées dès le Xe siècle pour les Vertus cardinales. Les Vertus

[349] Né en 1247 à Rome, il meurt en 1316 à Avignon. Il rentre dans l'ordre des ermites de Saint-Augustin en 1258, il effectue ses études à Paris où il a probablement été un élève de Thomas d'Aquin. Ses nombreux commentaires sur les Ecritures connaissent un succès rapide. Il devient prieur général de son ordre de 1292 à 1295. Il est déjà nommé précepteur du fils aîné du roi Philippe le Hardi, le futur Philippe le Bel. En 1295, Boniface VIII le consacre archevêque de Bourges. Il participe au concile de Vienne de 1312.

[350] Il s'agit en fait surtout d'un long commentaire de l'*Ethique* et de la *Politique* d'Aristote.

[351] Voir Myriam Chopin-Pagotto, « La prudence dans les Miroirs du prince », dans *Chroniques italiennes*, n° 60 - 4/1999), particulièrement concernant Gilles de Rome, p. 90-91.

[352] CATALOGUE p. 194-195, illustration d'un exemplaire du XVe siècle du *Régime des Princes* traduit en français, au sein d'une compilation de divers traités moraux, qui montre bien l'engouement porté pour cet ouvrage par les sciences politiques de la fin du Moyen Age.

chrétiennes du roi ne sont visuellement définies qu'au XIVe siècle, avec une nette augmentation de leur utilisation figurée.

d. Les Vertus, guides à suivre pour devenir bon gouvernant (XIVe-XVe siècles). Constitution d'un corpus de théorie politique et de pratique gouvernementale, en français

Charles V et la science politique de l'art de gouverner

C'est Charles V qui le premier constitue une bibliothèque destinée à servir les besoin de la politique royale et aussi à rehausser le prestige de la monarchie[353]. Pour lui, gouverner est une science, une science placée au service de l'action et c'est ainsi que sa bibliothèque contient de nombreux *miroirs du prince*[354].

Il commande les traductions en français de nombreux textes philosophiques, théologiques, historiques, politiques et scientifiques[355]. Il considère en effet la traduction comme une nécessité d'intérêt public. Il s'entoure des esprits les plus éminents de l'époque, tel Nicole Oresme[356] ou Raoul de Presles[357] et commande à ses conseillers des ouvrages pour combler certaines lacunes de sa bibliothèque ou bien pour compiler l'essentiel d'un savoir concernant un sujet précis. C'est le cas avec *le Songe du Verger*, qui complète et actualise ainsi le corpus des principales théories du pouvoir.

Il semble en effet que ce soit à partir de Charles V que la monarchie prend conscience

---

[353] Dans Beaune C., *op. cit*., p. 11.

[354] On y dénombre huit exemplaires du *De regimine principum* de Gilles de Rome, dont six traduits en français. Charles V fait traduire par Jean Daudin le *De eruditione filiorum nobilium* de Vincent de Beauvais composé pour Louis IX, le *Policraticus* de Jean de Salisbury, voir note suivante, le *Liber informatione principum* par Jean Golein. Ouvrages cités par J. Krynen, *op. cit*., p. 43.

[355] Le *Policraticus* de Jean de Salisbury par Denis Foulechat (CATALOGUE p. 184-185), l'*Ethique* et la *Politique* d'Aristote par Nicole Oresme.

[356] Il est grand maître du Collège de Navarre et secrétaire du roi. C'est l'auteur d'une œuvre considérable, témoignant de connaissances encyclopédiques (philosophie, théologie, mathématiques, musique, astronomie).

[357] Maître des Requêtes de l'Hôtel Royal, il écrit dans le genre de la compilation un *Compendium morale de republica*, qui mêle des considérations sur les vices et les vertus à un résumé de l'histoire des peuples de Grèce, de Rome et de l'Orient. Il traduit la *Cité de Dieu* de saint Augustin, « pour l'utilité publique du royaume et de toute la chrétienté » (cité dans D. Poirion, *La littérature française au Moyen Age*, p. 96). Le roi lui commande ensuite la lourde tâche de traduire la *Bible*.

de l'intérêt d'une implication active de sa part dans les affaires intellectuelles et littéraires et des bénéfices qu'elle peut en tirer pour son action gouvernementale – justification de la ligne politique choisie, outil de propagande, réflexion sur les problématiques contemporaines, etc.

Le songe comme miroir du prince : Philippe de Mézières

C'est à travers la forme littéraire du songe qu'un proche conseiller de Charles V entreprend de répondre à une commande royale devant traiter de l'indépendance du pouvoir temporel, celui du roi par rapport au pouvoir spirituel, l'Eglise, se plaçant ainsi en opposition avec la théorie politique traditionnelle instituée par l'Eglise qui fait du roi le sujet de celle-ci. C'est le *Songe du Verger*, attribué à Evrart de Trémagon. La forme du songe est courante.

Avec Philippe de Mézières[358], le songe est même un récit initiatique. La métaphore du songe permet à l'auteur d'exposer des idées abstraites grâce à des personnifications allégoriques placées dans un contexte symbolique (les noms choisis pour les lieux par exemple), avec des rappels à l'Histoire, au vécu collectif et personnel[359]. Dans la perspective de Mézières, le songe est utilisé en miroir du prince, sorte d'ultime conseil prodigué à son ancien élève, sur le point de devenir roi.

Les songes : processus d'émancipation des Vertus du septénaire classique

Récurrence des Vertus dans la littérature morale dédiée à l'éducation des dirigeants.

Le *Songe du Verger* est la traduction française du *Somnium Viridarii* certainement effectuée par l'auteur même de la version originale en latin[360], Evrart de Trémagon, conseiller

[358] Né en 1327 et mort en 1405, il a eu une vie riche. Chancelier de Chypre, il part en pèlerinage à Jérusalem en 1347, c'est un ami de Pierre de Lusignan avec lequel il voyage à travers l'Europe. Il est aussi un ami du patriarche de Constantinople et légat du pape Pierre Thomas. Philippe de Mézières entre au service du roi après l'abandon d'Alexandrie (1365) qui en fait son conseiller et le précepteur de son fils. A partir de 1380, il prend sa retraite au couvent des Célestins où il écrit ses œuvres les plus importantes, notamment le *Songe du vieil Pèlerin*.

[359] Cette définition du récit allégorique et de la place du songe dans ce genre littéraire se trouve dans D. Poirion, *op. cit.,* p. 156.

[360] L'original du traité comme la traduction française ont été attribués successivement à Nicole Oresme, Raoul de Presles et Philippe de Mézières. C'est A. Coville en 1933, dans *Evrart de Trémaugon et le « Songe du Verger »*, qui le premier émet l'hypothèse d'Evrart de Trémaugon comme auteur. La théorie est confirmée

du roi et à la demande de celui-ci. Le texte a alors été largement remanié, lui donnant beaucoup plus de clarté et de lisibilité, le *Songe du Verger* est une vaste compilation de citations des grands auteurs traditionnels partisans de la doctrine théocratique et de leurs adversaires[361]. En effet, une grande partie de la matière du livre est constituée par le débat entre la Puissance spirituelle, c'est-à-dire l'Eglise rappelant sa prééminence et la Puissance temporelle – la royauté – dont l'auteur est partisan et utilise tous les arguments existants pour défendre ses idées[362]. Pour exprimer ce débat, l'auteur a utilisé la formule du songe, un clerc et un chevalier qui incarnent chacun les puissances invoquées dans ce débat, allant même jusqu'à dénoncer les « abus » de l'Eglise[363].

L'ouvrage n'est pas entièrement consacré à ce débat, il tente d'englober de nombreuses préoccupations politiques universelles – la nécessité d'une éthique du pouvoir dans le prologue et dans l'épilogue, des chapitres sur la tyrannie, sur l'éducation des princes, sur le choix des conseillers et sur l'équilibre à tenir entre la rigueur et la clémence – et sur les préoccupations contemporaines comme concernant par exemple la levée de l'impôt ou bien sur les prétentions du roi d'Angleterre à la couronne de France. On y retrouve donc une partie des problématiques abordées traditionnellement dans les *miroirs des princes*.

Sur l'exemplaire de dédicace de la traduction française du *Somnium Viridarii*, effectuée à la demande de Charles V, deux figurations féminines incarnent la Puissance temporelle – le pouvoir royal, donc le prince ou le roi – et la Puissance spirituelle – l'autorité de l'Eglise (CATALOGUE p. 196-197). On retrouve dans cette illustration la formule des allégories personnifiées par de nobles dames couronnées, fixées dans la tradition iconographique médiévale, notamment dans ces ouvrages de théorie politique, comme avec les images de la *Somme le Roi*. Ici ce ne sont pas les Vertus classiques mais il y a néanmoins une parenté avec les jeunes femmes qui les personnifient[364].

---

par les travaux de Marion Schnerb-Lièvre dans les années 1980-1990 *Le Songe du vergier, édité d'après le manuscrit Royal 19 C IV de la British Library*, Paris, 1982, 2 vol. et le *Somnium viridarii*, Paris, 1993.

[361] Le texte du manuscrit de la BL, Royal 19 C IV, est considéré comme l'original de la traduction. Il peut être complété par le ms. fr. 537 de la BNF.

[362] Livre I, ch. 1 à 72 et 98 à 130 et livre II, ch. 1 à 96.

[363] Livre II, ch. 167 à 249.

[364] On voit sur un exemplaire de soixante-dix ans postérieur (BNF, ms. Fr. 537, CATALOGUE p. 196-197), les personnifications des Puissances réalisées de façon similaire à celles utilisées pour figurer les Vertus, en élégantes jeunes femmes couronnées.

Le *Songe du Vieil Pèlerin* de Philippe de Mézières est l'œuvre d'un esprit encyclopédique qui joint à son savoir une expérience personnelle de militaire, de diplomate et d'homme d'Etat. La composition du *Songe* est achevée en 1389, Charles VI ne souffre pas encore d'accès de démence. Charles VI est majeur en 1388 et apporte beaucoup de changement dans le gouvernement du royaume : en effet, ses oncles – qui exerçaient la régence en attendant sa majorité – ont été chassés. Mézières a été le précepteur du jeune prince, ses réflexions sur l'histoire des civilisations anciennes l'ont amené à conclure que la puissance d'un Etat s'édifie sur les principes du droit moral.

Son *Songe du Vieil Pèlerin* est composé d'un prologue et de trois livres[365]. Le Prologue décrit le songe dans lequel Divine Providence et ses demoiselles Amoureuse Pitié et Inflexible Equité apparaissent à l'auteur qui méditait dans la chapelle de la Vierge du Couvent des Célestins. Divine Providence lui annonce alors que les Reines Charité, Sagesse, Vérité, Paix, Miséricorde et Justice vont quitter cette terre à cause de l'humanité qui est malade. Avec leur départ, les hommes sont menacés d'un nouveau déluge. Divine Providence incite alors Philippe à entreprendre un pèlerinage au paradis, dans leur demeure pour qu'ensuite elle les ramène sur terre pour une vaste entreprise de régénération.

Le premier livre est consacré au récit du long voyage de Reine Vérité et de ses Dames à travers les différentes régions du monde (CATALOGUE p. 198-199)[366]. Dans le deuxième livre, Vérité, Paix, Miséricorde et Justice visitent la France. Vérité préside à Paris un parlement des trois Etats[367], dans lequel Hardiesse, Magnificence et Droiture jouent le rôle de Chambrière chacune à leur tour, afin de dénoncer les problèmes et d'y répondre en proposant des solutions (CAT. p. 200-201).

[365] Nous reprenons ici la description de l'organisation de l'ouvrage proposée par J. Krynen, *op. cit.,* p. 59-62.

[366] L'auteur évoque plus de cent quatre-vingt noms de lieux et de cités. Reine Vérité s'arrête d'ailleurs à Avignon où elle tient un consistoire en présence de Clément VII, de prélats, de membres du clergé, d'ambassadeurs et de gens du peuple. La vingtaine de chapitres consacrée à Avignon (sur les quatre-vingt du livre) constitue d'ailleurs un impitoyable réquisitoire contre les mœurs ecclésiastique du temps. Cf. J. Krynen, *op. cit.,* p. 59.

[367] Mézières dépeint alors la société française, avec présentation de la hiérarchie sociale et il préconise les réformes nécessaires.

Jusqu'alors, dans cette description de la société française, un personnage faisait défaut et non des moindre : le roi. Mézières lui consacre tout spécialement le troisième livre, le plus long (CAT. p. 200-201). Il se penche sur les devoirs du roi, ses responsabilités, ses rapports avec les sujets. Il s'agit d'une véritable compilation de conseils de sagesse politique. L'auteur emprunte aux sources traditionnelles des *miroirs des princes*, mais l'ouvrage reste néanmoins très personnalisé[368], du fait de l'exceptionnelle expérience professionnelle de l'auteur, versé dans la politique pratique.

Le *Songe du vieil Pèlerin* connait une certaine diffusion puisqu'il en subsiste en effet huit manuscrits qui s'échelonnent durant le XVe siècle[369].

Premières constatations : appropriation et transposition d'un motif philosophique antique en discours politique par les classes gouvernantes

A travers ces différents exemples, on voit comment les gouvernants s'approprient un motif générique commun de philosophie antique en le transposant en discours, en message politique. Le texte de philosophie morale antique est transporté dans une interprétation politique de gouvernance.

Le motif des Vertus de la *Psychomachie* a donc pris totalement son indépendance depuis le texte initial du poème. Petit à petit les Vertus se désarment, se séparent de leurs antagonistes, le combat est fini et les perdants ne sont même plus évoqués. Les Vertus sont utilisées par l'Eglise comme par la Royauté ou encore par l'aristocratie, dans les discours de justification de leurs actions. Le régime communal s'en sert aussi.

---

[368] Dans Krynen J., *op. cit.,* p. 60.

[369] Un conservé dans la John G. White Collection de la Public Library de Cleveland, un à la National Bibliothek de Vienne (ms. 2551), un à la bibliothèque de l'Arsenal à Paris (ancien fond 2682-2683), trois à la BNF (ms fr. 9200-9201, fr. 22542, CATALOGUE p. 198-201 et Nouv. Aqu. fr. 25164), un au Musée Condé de Chantilly (ms. 292) et un à la Bibliothèque publique de Genève (ms. 183). L'exemplaire de Chantilly provient de la collection de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours. La liste est donnée par P. Contamine dans « Un préambule explicatif inédit dans un manuscrit (milieu du XVe siècle) du *Songe du Vieil Pèlerin* (1389) de Philippe de Mézières : le texte et l'image », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 2007, volume 151, n° 4, p. 1901-1923.

L’origine de ces allégories est pourtant profane. Issues de la philosophie antique, les Vertus sont reprises par les théologiens chrétiens en raison de leur sens, inhérent à l’homme en tant qu’individu vivant au sein d’un groupe.

L’émancipation totale du contexte profane originel est voulue par les utilisateurs des Vertus en tant qu’argument politique. La philosophie grecque est une discipline profane. La redécouverte de textes antiques au Moyen Age central réhabilitent la discipline. Les élites intellectuelles s’en emparent. C’est une époque où les langues évoluent, le latin fait de la place pour de nouvelles traductions directement en français, en italien, en anglais, etc.

e. Les Vertus, outils de propagande politique en Italie communale

Durant la période communale en Italie du nord, les Vertus sont abondamment utilisées pour orner les monuments religieux et ceux des institutions civiles, très importantes. En effet, le gouvernement est organisé différemment de celui du territoire franc, les villes sont constituées en cité-Etat, indépendantes – ou non – les unes des autres. Les Vertus gardent cependant la même portée symbolique, elles évoquent les notions de justice et, en raison du statut particulier des gouvernements de ces villes, celle d'«équité sociale » et reflètent toujours le bon gouvernement.

Elles sont également commanditées par des personnages puissants, qui cherchent à mettre en valeur les actions bénéfiques qu'ils ont ou vont faire pour la Commune. Ce sont des exemples italiens parlants, efficaces, qui s'ancrent ensuite dans une tradition, que Louis Réau avait qualifié d' « iconographie giottesque »[370]. Les premières formules originales apparaissent d'abord dans l'œuvre de Giotto et de ses successeurs : les fresques de la chapelle Scrovegni à l'Arena à Padoue (1305), les bas-reliefs d'Andrea Pisano au Campanile de Florence et les portes sud du Baptistère, le tabernacle d'Orcagna à Or San Michele (1359).

Son usage par un laïc : l'exemple de la chapelle Scrovegni à l'Arena de Padoue

La décoration de la chapelle Scrovegni de Padoue est une œuvre pragmatique, tant du point de vue des techniques picturales utilisées (notamment le trompe-l'œil architectural en grisaille pour les soubassements portant les Vertus et les Vices) que de celui du propos mis en image (CATALOGUE p. 204-205). Il s'agit de la première élaboration de description, de représentation de la dualité existante entre un bon gouvernement, avec ses effets directs, opposé à un gouvernement négatif. Les Vertus sous forme allégoriques sont employées ici pour la première fois afin d'illustrer les qualités, les propriétés d'un gouvernement positif, tendant au « Bien », comme ses répercussions immédiates[371].

[370] Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Tome premier, Paris, 1955, p. 185.

[371] On peut imaginer une parenté entre Iustitia et Iniustitia de Giotto et celles de Lorenzetti à Sienne, qui devait connaître le travail de son illustre prédécesseur.

Pour cette commande d'un grand seigneur[372], Giotto avait à sa disposition les parois d'une église assez petite et asymétrique, en raison des six fenêtres qui s'ouvrent toutes sur le mur de droite. Afin de mettre en œuvre son vaste programme iconographique, le peintre a divisé les parois de la chapelle en deux niveaux horizontaux de registres et un soubassement. Il utilise le système de corniches pour séparer les histoires entre elles. Les fresques sont contenues dans des bandes de marbre larges, avec des corniches peu relevées, richement décorées, dans lesquelles s'ouvrent des panneaux lobés au-delà desquels apparaissent les figurations mineures. Une idée toute nouvelle et de vaste portée consiste à avoir feint un soubassement avec de vastes compartiments de marbres mélangés se terminant par une corniche légèrement en saillie[373]. Entre les compartiments de marbre, les allégories des Vertus et des Vices, monochromes comme s'il s'agissait aussi de bas-reliefs de marbre, sont insérées dans ces niches en trompe-l'œil. Leur taille s'impose au regard (120 x 60 cm environ), l'effet est d'autant plus marqué qu'elles sont largement inscrites dans l'espace par leur volumétrie et un effet de profondeur possible grâce à l'artifice de la niche. Pour accentuer l'impression de pierre, les inscriptions qui sont placées auprès des personnifications sont comme gravées alors qu'il s'agit toujours de peinture. La variété des teintes employées pour imiter les marbres renforce encore cet effet.

Il est certain que Giotto a connu les modèles français, de visu ou plus probablement par l'intermédiaire de dessins ou de menus bas-reliefs portatifs en ivoire. Les Vertus et les Vices qu'il a peints en grisaille, à l'imitation de sculptures ou de pierres gravées, à la base des fresques de l'Arena rappellent par leur emplacement et par leurs styles, les quadripôles du

[372] Enrico Scrovegni, le commanditaire, est un très haut personnage dans la communauté de Padoue. C'est le fils de l'usurier Rinaldo Scrovegni que Dante place dans les *Enfers* (ch. XVII). Extrêmement riche et avec une grande ambition politique, Enrico acquiert la zone de l'Arena en 1300 pour y construire son palais avec une chapelle annexe. Les dates de fondation, de construction, de décoration et de consécration sont documentées – mais de manière peu claire – entre 1303 et 1305. Il fait partie des Fratri Gaudenti (Ordre des Chevaliers de la Mère de Dieu) dont la vocation est de promouvoir la paix alors que les communes italiennes sont déchirées par le conflit guelfes et gibelins. Parmi la large bibliographie sur le décor de la chapelle, nous avons utilisé la synthèse de John White dans *Art and architecture in Italy, 1250-1400*, New Haven, 1993, p. 309-330 ; certains éléments de la thèse de Bertrand Cosnet, *Sous le regard des Vertus. Italie, XIVe siècle*, Rennes, 2015, p. 51-58, 60-66, 69-70, 79-80, 144, 152, 187 et du même auteur, « Les personnifications dans la peinture monumentale en Italie au XIVe siècle : la grisaille et ses vertus », in *Aux limites de la couleur, monochromie et polychromie dans les arts (1300-1600)*, dir. M. Boudon-Macheul, M. Brock et P. Charron, Tours, 2009, pp. 119-126. Egalement du même auteur, « Des colonnes pour des vertus dans l'art communal italien du XIVe siècle », in *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 19.2/2015.

[373] Mais, comme à Assise, soutenue par une file continue de minuscules consoles.

soubassement des portails de Notre-Dame de Paris et d'Amiens – les draperies de Fides et d'Ira sont similaires à celles de Reims. Mais les différences ne sont pas moins sensibles. Au lieu de se superposer comme en France, les Vertus et les Vices s'opposent face à face, Giotto les a disposés par rapport à son Jugement dernier de l'abside : les Vertus à droite du côté des Élus, les Vices à gauche du côté des Réprouvés. Ainsi ces allégories semblent prolonger dans la nef la séparation des Bons et des Méchants. Les figures, toutes isolées, sont encadrées dans des panneaux rectangulaires faisant office de niches. Par leur taille, bien plus grande que celles des médaillons des cathédrales gothiques, elles s'imposent au regard et l'effet trompe-l'œil de statuaire est saisissant, combiné avec l'expressivité des figures et la diversité de leurs attitudes. Le contraste entre les scènes colorées qui couvrent l'ensemble supérieur des parois et ces allégories de pierre aux gestes marquants – ou troublant car des fois pas directement compréhensible – est direct et il doit y avoir une volonté dans ce choix. Les allégories semblent être de pierre pourtant la gestuelle de certaines est très réaliste, leur donnant un aspect « vivant ». Ayant récemment étudié les Vertus dans les ordres mendiants, B. Cosnet développe l'idée que l'emplacement des Vertus au sein d'un programme iconographique plus vaste, est généralement placé sur un des axes porteurs de la structure même du bâtiment. En cariatides, elles viennent soutenir l'étage supérieur. Parce que les Vertus sont des valeurs morales, ce sont des principes fondateurs et elles peuvent donc être utilisées comme soutien d'une architecture[374].

Anticipant sur l'iconographie française du XVe siècle, Giotto ne retient que sept Vertus : les théologales et les cardinales et les sept Vices. Fides, Spes, Karitas font face à Infedilitas, Desperatio et Invidia. Fortitudo, Iustitia, Prudentia et Temperantia s'opposent à Inconstancia (l'inscription a disparu), Iniustia, Stultitia (Folie, inscription manquante) et Ira. Enfin, si l'on analyse ces figures dans le détail, on constate que leurs attributs ne concordent pas avec ceux des modèles français. Fides, coiffée d'une tiare[375], récite le *Credo*, inscrit sur le parchemin tenu de la main gauche, on peut en lire le commencement : « CREDO IN DEVM, PATREM

[374] Bertrand Cosnet, « Les personnifications dans la peinture monumentale en Italie au XIVe siècle : la grisaille et ses Vertus », *in* M. Boudon-Machuel, M. Brock et P. Charron, *Aux limites de la couleur. Monochromie et polychromie dans les arts (1300-1600)*, Tours, 2009, p. 119-126 ; *Sous le regard des Vertus, Italie, XIVe siècle*, 2015, Rennes et « Des colonnes pour des vertus dans l'art communal italien du XIVe siècle », in *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 19.2/2015.

[375] Fides au tabernacle d'Orcagna est également tiarée mais elle tient aussi un calice.

OMNIPOTENTEM... ». Elle porte une grande croix de résurrection avec l'extrémité inférieure de laquelle elle renverse une idole.

Infidelitas est menée en laisse par une divinité païenne qui lui a mis la corde au cou. Spes, jeune femme ailée, tend les mains vers la couronne céleste que lui présente un ange. Desperatio, sous les traits d'une femme échevelée, se pend avec sa ceinture, alors qu'un diable surgit de l'angle supérieur comme pour lui retenir les cheveux. Debout sur un tas de sac de grains légèrement en avant de du cadre, Karitas offre son cœur enflammé au Christ, et tend de l'autre main une corbeille pleine de fruits. En face, Invidia émerge d'un feu, les flammes rouges lèchent le bas de sa robe. Un serpent sort de sa bouche et se retourne contre elle, pendant qu'elle sert les cordons de sa bourse. Fortitudo se tient un peu hors de son cadre, devant, sa position de trois-quarts renforce l'effet de volumétrie et de trompe-l'œil, le bras en mouvement. C'est une matrone cuirassée et casquée de la léonté d'Hercule, qui s'abrite derrière une targe timbrée d'un lion rampant, où se brisent des fers de lance et des pointes de flèches. En totale contradiction avec la stabilité et la puissance qui se dégage de Fortitudo, Inconstancia essaie en vain de se maintenir en équilibre sur une roue, sa silhouette, en biais déborde de son cadre.

Figure centrale du soubassement sud, légèrement plus grande que les autres – bien qu'assise – Iustitia couronnée impose sa monumentalité sur l'ensemble. Elle supporte de ses paumes ouvertes les deux plateaux de la balance qui est comme suspendue devant elle par un fil quasi « invisible ». L'extrémité de ce fil est hors-cadre, suggérant une autorité supérieure, « un *Iudex* suprême »[376]. La position-même des mains de Iustitia appuie la personnification en tant que l'objet balance en propre : ses paumes en dessous des plateaux maintiennent l'équilibre entre les deux. C'est la Justice distributive, qui consiste à distribuer le bien et le mal, en fonction de la dignité de chacun. Nous verrons *infra* qu'il existe un autre type de Justice pouvant lui être associé : la Justice commutative.

Du milieu de chaque plateau s'élève une petite figure, un ange ailé dans le plateau de droite et un soldat armé dans celui de gauche. L'ange tend à deux mains une couronne qu'il dépose sur la tête d'un autre petit personnage assis à un établi où il travaille avec application, installé sur la corniche trompe-l'œil. A. Didron y voit un orfèvre qui œuvre sur un pied de

[376] Mario Sbriccoli, « La triade, le bandeau, le genou. Droit et procès pénal dans les allégories de la Justice du Moyen Age à l'âge moderne », dans *Crime, Histoire & Societés / Crime, History & Societies*, *op. cit*., p. 9-10.

calice. Le soldat de gauche s'apprête à trancher la tête d'un coupable agenouillé, un bandit dont les mains sont liées derrière le dos – là encore placé sur la corniche fictive de la niche. A droite, c'est la récompense de la Vertu alors qu'à gauche, c'est le châtiment du crime. La Justice conçue par Giotto rend donc à chacun ce qui lui est dû. L'ouvrier doit exercer une rare et difficile vertu autant que le coupable a dû commettre de grands crimes. En effet, toujours selon A. Didron, comme rien n'est plus facile que de voler des métaux précieux ou des pierreries qui, sous un faible poids, contiennent une grande valeur, l'orfèvre-bijoutier, qui ne vole pas et qui rend exactement ce qu'on lui a confié, est le modèle des ouvriers vertueux[377].

Iniustitia est personnifiée par un farouche burgrave assis, le glaive et le harpon en mains, sur le seuil de son repaire fortifié délabré (déjà lézardé), au milieu des bois. A ses pieds, des scènes de rapines : des brigands en arme arrêtent et détroussent les voyageurs.

Prudentia à double face se regarde dans un miroir. Stultitia est montrée en personnage grotesque, couronné de plumes, un bout de bois en guise de sceptre. Temperantia, un mors dans la bouche – le frein qu'elle tient par les rênes enseigne que l'homme doit commander ses passions, les diriger quand elles dévient, les réfréner quand elles s'emportent – remet son épée au fourreau. Ce fourreau est noué à son baudrier ou à de fortes lanières, pour montrer qu'il ne faut jamais tirer une épée qu'avec la plus grande peine. En face, Ira, hors d'elle, déchire ses vêtements.

Iustitia et Iniustitia sont situées au centre et elles sont de plus grand taille. Elles sont dépeintes comme des figures de pouvoir, la première avec la couronne royale sur la tête, la seconde avec un aspect de tyran, tournant la tête, il ignore ce qui se passe à ses pieds. Le pommeau de son glaive se confond avec la cime des quelques arbres placés devant lui. Il semble presque les arracher. Les deux allégories Iustitia et Iniustitia sont illustrées par les effets respectifs d'un bon et d'un mauvais gouvernement, qui apparaissent dans les exemples des minuscules faux reliefs situés sur le soubassement. Il est à noter qu'ici Iustitia ne porte pas sa traditionnelle épée, elle est sans arme, alors que son antagoniste en porte une et que son soubassement est une illustration de combat armé.

De toute évidence ici, les ambitions politiques d'Enrico Scrovegni entrent en jeu. Il veut faire allusion à un éventuel pouvoir basé sur la justice, s'il est administré par lui[378]. Iustitia

[377] Voir A. Didron, « Iconographie des quatre vertus cardinales », in *Annales archéologiques,* vol. XX, 1860, p. 56.
[378] M. M. Donato a mis en avant cette œuvre comme prototype premier des systèmes de représentation de

trône en majesté, elle porte le voile virginal, le manteau de la Mère de miséricorde et la couronne fermée de Reine du ciel[379]. Une longue inscription vient couvrir le linteau inférieur de la niche d'Iustitia : «Equa lance cuncta librat / perfecta iusticia ; / coronando bonos, vibrat / ensem contra vicia. / Cuncta gaudet [et] libertate / Ipsa si regnaverit, /agit cum iucunditate...».

Les autres allégories ont sans aucun doute une importance et un relief moindre malgré la complexité des symboles, dont la signification n'est pas toujours claire, voire qui peuvent avoir plusieurs interprétations. Cependant, elles sont souvent présentées avec une grâce et une finesse extraordinaire, comme lorsque Giotto fait allusion à l'attribut à deux faces de Prudentia en ajustant les cheveux de la femme qui la représente comme s'ils formaient le profil d'un visage barbu. Le visage vieux à la barbe pointue regarde par derrière le passé qui s'enfuit, l'autre, jeune et imberbe, regarde en avant, paraissant appeler l'avenir.

Ces figures doivent donc d'abord être considérées dans leur valeur emblématique, cause première de leur présence, tout en étant envisagées par rapport à leur contraire. La grisaille utilisée permet de les mettre en retrait, de souligner qu'elles sont des abstractions, vers lesquelles il faut tendre. L'imitation du marbre suggère le concept-même et non la Vertu en action. Contrairement à ce que fait plus tard Lorenzetti, où les allégories sont représentées en jeunes femmes colorées, bien vivantes. Il insiste alors sur l'intégration de ces éléments dans le gouvernement effectif, elles sont actives et insérées dans la partie principale de l'image, à l'inverse de celles de Giotto.

Vasari mentionne une autre œuvre de Giotto, aujourd'hui disparue, une fresque réalisée sur les murs du palais du podestat de Florence, dans les années 1320, représentant « la Commune sous les traits d'un juge *in forma di giudice* qui tient un sceptre la main et qui est entouré des vertus cardinales »[380]. Cette œuvre est aussi citée par le poète Antonio Pucci

---

l'allégorie politique, dont la fresque de Lorenzetti à Sienne constitue l'expression la plus aboutie. L'opposition entre deux genres de gouvernement est une nouveauté de Giotto, et on voit sa filiation directe dans le travail de Lorenzetti, moins de trente-cinq ans plus tard. Dans « Cose morali, e anche apparteneti secondo e'luoghi » : Per lo studio della pittura politica nel tardo Medievo toscano », in P. Cammarosano (éd.), *Le forme della propagnada politica nel due e trecento*, Rome, 1994, pp. 491-517 et dans P. Boucheron, « Tournez les yeux … », p. 1149 et voir *infra*.

[379] Mario Sbriccoli, « La triade, le bandeau, le genou…. », *op. cit*., p. 9.

[380] Georgio Vasari, *Le Vite de'più eccelenti pittori, scultori e architettori*, éd. par R. Bettarini et P. Barocchi, Florence, 1967, vol. 2, p. 116, dans Boucheron P., « Tournez les yeux ... » (sur Sienne voir *infra*), p. 1150.

qui insiste sur sa dualité, qui narre, en deux sonnets un assaut et une revanche[381]. D'un côté, une représentation de la Commune en train d'être attaquée, agressée par des voleurs qui lui arrachent ses vêtements. De l'autre côté, on voyait une Commune terrassant ces voleurs. Vasari précise même que cet ensemble avait pour but « de faire peur aux gens ».

La reprise du prototype de Giotto d' « idéologisation de la commune »[382] sur d'autres monuments civils

Il faut se rappeler ici l'exemple de la fresque de Cenni di Francesco di ser Cenni au palais communal de San Miniatio, dans la salle du conseil, en 1393, figurant une *Vierge à l'Enfant* entouré des Vertus et celui de la *Maestà* attribuée à Giotto conservée au Bargello de Florence avec la personnification de Florence portant fleur de lis, vus *supra*. Caritas n'a plus les mêmes attributs, on la représente maintenant avec une corne d'abondance et/ou en allaitement[383].

Le témoignage de Vasari indique que Taddeo Gaddi avait repris cette notion dans la fresque réalisée sur le portique de la façade du tribunal de la Mercanzia Vecchia de Florence, représentant *Verità arrachant la langue de la Méchanceté*. Les fameux panneaux de Botticelli et de Pollaiolo montrant les allégories des sept Vertus, maintenant conservés aux Offices, venaient compléter le décor interne du tribunal. A la salle d'Audience du Palazzo dell'Arte della Lana, la Commune est directement incarnée par Brutus[384].

---

[381] Cité par Boucheron P., *ibid.* et *Conjurer la peur. Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, 2003, p. 85. Il reprend les recherches de M. M. Donato*, op. cit*., p. 510-517.

[382] Expression de P. Boucheron, *ib.*, p. 86.

[383] Voir *supra* et les travaux de B. Cosnet, *op. cit*.

[384] P. Boucheron, dans *Conjurer la peur…, op. cit*., p. 86, cite aussi le mausolée funéraire de l'évêque et seigneur d'Arezzo, Guido Tarlati, *c.* 1329-1332 par Agostino di Giovanni et Agnolo di Ventura, sculpteurs siennois au Dôme d'Arezzo. Les parois de l'enfeu sont couvertes de panneaux carrés sculptés, sur lesquels la Commune est incarnée par un personnage barbu trônant en majesté. On le voit une première fois sur un panneau intitulé « *Il commune pelato* », « la Commune dérobée », où il est dépouillé par plusieurs hommes. Alors que sur un deuxième panneau, des prisonniers se tiennent à genoux devant la « *Comune in signoria* » (« la Commune en seigneurie »). Ici, la répétition du modèle giottesque vient dans le contexte d'une légitimation de la reprise de la Commune par une tutelle seigneuriale. Il ne s'agit pas d'une traîtrise des vertus politiques du gouvernement communal mais plutôt une nouvelle conception de leur exécution. C'est en tout cas le témoignage de la « réversibilité » de toute allégorie politique. Ce monument est considéré comme un des « jalons importants dans la genèse du thème iconographique du bon et juste gouvernement », formulation de Rosa Maria Dessì dans *Les spectres du Bon Gouvernement*, Paris, 2017, p. 140.

Andrea Pisano[385] est l'un des continuateurs de l'art du maître toscan : sur la porte sud en bronze du baptistère de Florence (CATALOGUE p. 207)[386], il reprend quasiment à l'identique la formule mise au point par Giotto au Campanile et terminée par Francesco Talenti, où elles sont accompagnées des Arts Libéraux (CATALOGUE p. 206). Il change le cadre où elles étaient insérées, d'un losange on passe à un carré où elles sont assises sur des bancs – comme les modèles français issus du cycle de Notre-Dame de Paris – et il en rajoute une huitième, par nécessité de symétrie. Elles gardent les mêmes attitudes physiques et les mêmes attributs. Elles sont placées sur les deux registres inférieurs de chaque battant de la porte, le programme étant consacré à la vie de Jean Baptiste. Les Vices, comme les Arts Libéraux, n'en font pas partie.

Orcagna sur le *Tabernacle de la Vierge* à Or San Michele de Florence (1349-1349), leur donne également les mêmes attributs et les Vices ne font pas non plus partie du programme iconographique, consacré à la Vierge. À cette « iconographie giottesque » appartiennent aussi les Vertus franciscaines représentées sur la voûte de l'église inférieure d'Assise (CAT. p. 129-130) : Paupertas, hâve et décharnée, vêtue en haillons, que saint François choisit comme fiancée, Castitas en prière dans une tour crénelée défendue par Mundicia (Pureté) et Fortitudo tandis que les milices célestes mettent en fuite Luxuria ; Oboedentia en costume de père abbé qui, un doigt sur les lèvres pour prescrire le silence, impose un joug sur les épaules d'un moine agenouillé[387]. Ce dernier motif a été repris par Fra Angelico au couvent des dominicains de San Marco. Il y ajoute Hospitalitas, figurée par des moines accueillant fraternellement un pèlerin qui n'est autre que Jésus-Christ[388].

[385] Il n'a aucune filiation avec Nicola et Giovanni Pisano. Né *c.* 1290 à Pontedera, c'est un orfèvre, un architecte et un sculpteur. Il meurt à Orvieto *c.* 1349. Il n'y aucune trace documentaire de lui avant 1330.

[386] Premières traces contractuelles en 1329, posées en 1332.

[387] L'iconographie franciscaine des Vertus est présentée *supra*, dans le point sur les Vertus avec des personnages bibliques ou historiques.

[388] La tolérance n'a jamais compté parmi les Vertus chrétiennes, elle n'a été considérée comme telle que par les philosophes du siècle des Lumières. Le Moyen Âge et la Réforme du XVIe siècle l'auraient rangée sans hésiter parmi les Vices parce qu'elle ne fait pas la différence entre les religions, ou du moins, s'oppose au fanatisme confessionnel.

De nouveaux types de représentations des Vertus, différents de celui amorcé par Giotto, apparaissent, sur le mobilier religieux, particulièrement sur les chaires des églises. Cette évolution est engagée par Nicola Pisano, puis totalement aboutie avec son fils Giovanni. L'une des grandes nouveautés de l'art de Nicola Pisano[389] est son appropriation et sa réinterprétation des sculptures antiques, notamment des reliefs des sarcophages. La chaire qu'il réalise au baptistère de Pise (CAT. p. 208), *c*. 1259-1260, de forme hexagonale – selon la symbolique de la Mort du Christ – est surélevée par une colonne centrale et six autres extérieures, pour une hauteur totale de 4.65 m.

La forme choisie s'écarte de la tradition romane pour le mobilier liturgique : habituellement collé à une paroi et rectangulaire, avec la rigidité caractéristique de l'époque, le pupitre de Nicola Pisano transforme le genre. L'hexagone dégagé de la structure de l'édifice est alors automne, plus aérien et aux lignes plus souples qu'auparavant[390].

Trois des sept colonnes de support ont pour base un lion, sa proie vaincue dans la gueule – symbole du Christianisme triomphant. Les lions sont montrés avec une volonté naturaliste bien plus marquée que précédemment. Toutes les colonnes sont surmontées de chapiteaux corinthiens supportant des arcs trilobés. Le balcon de la chaire est au-dessus.

Les six pans de la chaire sont ornés de scènes en haut relief : *Annonciation*, *Nativité*, *Annonce aux Bergers*, *Adoration des Mages*, *Présentation au Temple*, *Crucifixion* et *Jugement*

[389] Nicola Pisano est le grand représentant de la sculpture de la seconde moitié du Duecento toscan, comme Giotto pour la peinture, à la fin du Duecento et durant la première moitié du Trecento. Il est considéré comme l'artiste qui introduit la sculpture gothique en Toscane. Né *c*. 1220, probablement dans le sud de l'Italie, et mort *c.* 1278-1287, il est architecte et sculpteur. Il est seulement cité en 1258 dans un document de Lucce. La chaire du baptistère de Pise est signée de son nom et datée de 1260. Deux autres de ses réalisations sont documentées, la chaire du Dôme de Sienne, commandée en 1265 et achevée en 1268, et la Fontana Maggiore à Perugia, terminée en 1278. Des mentions de lui sous le nom « Nicola di Apulia » alimentent l'hypothèse d'une origine méridionale. Il a pu avoir travaillé pour l'empereur Frederic II avant d'aller à Pise ou avoir été formé à Pise. Aucun document sur la date de son décès n'a subsisté, certainement moins de dix ans après la commande de Perugia. Son fils Gionvanni, qui a travaillé avec lui sur la façade du Dôme de Sienne, et aussi sur la chaire qui y est rattachée, comme sur celle du baptistère de Pise mais dans une moindre mesure, reprend son atelier et poursuit avec succès le travail novateur de son père. Sur Nicola Pisano, voir notamment John White, *Art and Architecture in Italy, 11250-1400*, New Haven et Londres, 1993 (3e éd.), p. 74-92 et 101-105 et John Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*, Londres, 1996 (4e éd.), p. 12-33.

[390] J. Pope-Hennessy, *op. cit*., p. 12-13, prend comme élément de comparaison le pupitre réalisé *c*. 1249 à Pistoia par Guido da Como dont la forme rectangulaire et les lions stylophores sont encore tout à fait romans.

dernier. Les figures sont profondément dégagées du fond, elles sont disposées les unes derrière les autres, créant un effet de perspective. Elles sont massives, avec d'épaisses draperies aux nombreux plis, encore rigides. Chaque panneau est indépendant, sorte de « tableau » qui peut se lire seul ou au sein du cycle narratif.

Les Vertus font partie des décorations secondaires, ce sont des statuettes d'angles au-dessus des chapiteaux, première occurrence sur ce type de support et à cet emplacement : Caritas, Fides, Humilitas et Fortitudo, accompagnées de Jean-Baptiste[391] et de l'archange Michel (ou Gabriel). Une des autres innovations de cette œuvre monumentale est la présence d'Hercule[392], un jeune homme nu portant un lionceau sur l'épaule droite, une peau de lion autour du bras gauche, il attrape par la gueule une lionne alors qu'un autre lion apparait entre ses jambes. Il incarne Fortitudo (CAT. p. 215). Il est considéré comme la première occurrence de représentation « moderne » d'un nu héroïque de la manière classique, avec le contrapposto antique. Les autres Vertus sont plus traditionnelles, comme Caritas donnant la main à un enfant qui tient une corbeille de fruits (CAT. p. 208) ou Fides portant un chien. Cependant, certains détails dynamisent ces images familières, par exemple, Humilitas personnifiée par une femme nue inclinant la tête en se couvrant d'un long manteau (CAT. p. 208). Sur cette chaire, Nicola Pisano renouvelle l'iconographie des Vertus, intégrées au cycle christologique, et accompagnées par les Prophètes et les Evangélistes, dans les écoinçons autour des arcs.

Dans sa reprise des motifs antiques, Nicola Pisano ne procède pas comme le font ses contemporains toscans. Il ne s'en sert pas seulement comme un énième motif intégré au vocabulaire iconographique médiéval, ayant perdu son sens, il se l'approprie et invente un nouveau style classique. Fides qui semble pourtant toute médiévale, est représentée selon le modèle d'une matrone romaine, assise, le voile sur les cheveux, et Hercule est réalisé d'après une étude anatomique de modèle antique, interprétée dans le style gothique naissant sous le ciseau de Nicola Pisano.

[391] Dont le style, plus doux et lyrique que sur les autres reliefs de la chaire, est plus typique du travail de son fils, Giovanni.

[392] Certains y voient plutôt Daniel dans la fosse aux lions ou encore Samson. Deux autres personnages sont des réinterprétations directes de figures antiques : la Vierge dans le panneau de la *Nativité* reprend la position d'une Phèdre sur un sarcophage du Camposanto de Pise, et la figure d'Anne prophétesse suppliante, reprise de la vieille nourrice de Phèdre sur ce même sarcophage. Siméon est inspiré d'un Dionysos sur un cratère du Camposanto.

Certainement grâce au succès du baptistère de Pise, Nicola Pisano reprend quasiment le même cycle iconographique sur la chaire de la cathédrale de Sienne en 1265-67 (CATALOGUE p. 209), où il est assisté de son fils Giovanni et d'Arnolfo di Cambio, qui prennent une part plus conséquente à la réalisation de la commande qu'à Pise, et d'autres ouvriers. Plus ambitieuse, plus large – sans doute à cause de la structure de l'édifice, plus complexe – et avec un nombre grandissant de personnages, la chaire de Sienne perd la simplicité du style, puissant et efficace, de la précédente, conçue comme une réinterprétation des sarcophages antiques, pour glisser dans un style gothique plus affirmé[393]. A Sienne, les reliefs sont creusés plus profondément, les silhouettes plus élancées et leurs attitudes, plus variées[394]. La narration est enrichie, et la dramatisation, plus marquée.

La structure est octogonale et ce sont sept scènes historiées qui occupent ses pans. La *Visitation* remplace l'*Annonciation* de Pise, dans la scène de la *Nativité*. Ensuite, celle de l'*Adoration des Mages* est augmentée du *Voyage des Mages*. Le *Massacre des Innocents*, dont le style l'attribue à Giovanni[395] plutôt qu'à Nicola, est ajouté et, pour finir, la *Crucifixion* et le *Jugement dernier*. La base de la colonne centrale est constituée d'un groupe de petits personnages assis, ce sont les Arts libéraux accompagnés de Filosofia. Là encore, il s'agirait de la première représentation moderne de cette allégorie. Quatre des colonnes extérieures ont pour piédestaux deux lions mâles dévorant leur proie et deux lions femelles nourrissant des oursons[396]. Les Vertus sont placées au même endroit que sur la chaire de Pise, au-dessus des colonnes, à chaque angle de la structure. La figure classique d'Hercule pour incarner Fortitudo est abandonnée pour l'image traditionnelle d'une femme entièrement vêtue.

---

[393] Influencé par l'art gothique français et les ivoires sculptés. Voir notamment J. White, *Art …*, *op. cit*., p. 87-88 et John Pope-Hennessy, *op. cit*., p. 16-28.

[394] Les sculpteurs de l'atelier de Nicola semblent avoir eu sur ce chantier plus de liberté dans la réalisation de leurs parties. Les morceaux où l'influence gothique est plus marquée (notamment les anges sur deux des supports) et, à l'inverse, ceux encore ancrés dans l'art roman (les Arts libéraux sur le support central), sont de mains différentes. Giovanni Pisano fait partie de la jeune génération qui renouvelle la tradition, on lui attribue les morceaux les plus modernes, du nouveau style gothique. Il travaille avec Lapo, dont le ciseau est moins innovant. Arnolfo di Cambio est l'assistant principal de Nicola sur ce chantier, les personnages agenouillés sur la *Crucifixion* sont de sa main. L'attrait de Nicola pour toutes les formes de création possibles est le véritable moteur du pas franchi dans l'art gothique. Outre sa réinterprétation de l'antique, il connait l'art des ivoires gothiques du Nord et les sculptures monumentales des cathédrales de Paris, Reims et Auxerre, qui lui offrent de nouvelles voies de création. Pour les attributions, nous reprenons les conclusions de John White, *op. cit*. et de John Pope-Hennessy, *ib*.

[395] Le modelé est plus doux et le rendu plus lyrique, avec une intensitié dans la dramatisation de la narration.

[396] En 1329, les colonnes sont replacées et l'escalier est rajouté au XVIe siècle.

Une dizaine d'années plus tard, sur le grand bénitier de San Giovanni Fuorcivitas à Pistoia, Nicola Pisano et son fils[397], mettent au point une combinaison iconographique du septénaire comme décor et support-même de l'objet : faisant office de pieds, les Vertus théologales sont dos à dos et comme des cariatides grecques[398], elles soutiennent la vasque sur leurs têtes[399]. La vasque est octogonale, une forme qui permet de présenter en buste les Vertus cardinales sur les retombées d'un pan sur deux. Les théologales ont des attributs : Fides tient un cœur enflammé, Spes une tige de lis et Caritas une branche de palmier (CATALOGUE p. 211).

Typologie adaptée pour des tombeaux de saints

De façon concomitante, une mode funéraire se développe pour abriter les corps des saints, et constitue peut-être le prototype des sépulcres monumentaux royaux de la dynastie d'Anjou napolitaine, légèrement postérieurs. L'Arc de Saint Dominique réalisé par Nicola Pisano (*c*. 1264-67), dans l'église du même nom à Bologne (anciennement San Nicolò delle Vigne), dont l'organisation originale a disparu, mais que l'on suppose être le premier à avoir des Vertus en cariatides comme support de l'ensemble (CAT. p. 210)[400]. Nicola Pisano et ses

[397] *C*. 1270-75. La question de l'attribution de cette sculpture au père ou au fils Pisano n'est toujours pas tranchée. Vasari indique Giovanni comme l'auteur, qui travaille à Pistoia en 1298-1301 à la réalisation de la chaire de l'église Sant'Andrea. D'autres pensent que la commande a été passée à Nicola, il en aurait créé la forme puis délégué la réalisation à son fils. Le sculpteur Lapo est également évoqué. On reconnait le travail de Giovanni sur des silhouettes féminines en robe longue rappelant les drapés des statuettes des danseuses de Tanagra.

[398] Dans son article « Des colonnes pour les vertus dans l'art communal italien du XIVe siècle », *op. cit*., p. 9, Bertrand Cosnet remarque un exemple français antérieur (*c*. 1170-1180), unique, de statue-colonne portant une représentation de Vertus. Mises au jour lors de fouilles du cloître de la collégiale de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne, ce sont des Vertus de la *Psychomachie* engagées dans les colonnes fasciculées, en cotte de mailles, bouclier en main, elles écrasent une figure monstrueuse à leurs pieds. Partiellement conservées au Musée du cloître de la Collégiale et à Anvers, musée Mayer van den Bergh, elles faisaient partie d'un ensemble de plus de cinquante statues-colonnes comportant les apôtres, les prophètes, des épisodes de la vie du Christ, dont on a perdu l'organisation originelle lors de la destruction du cloître en 1759.

[399] Nicola et Giovanni Pisano reprennent le modèle établi sur le bénitier de Pistoia à la Fontaine de Pérouse, *c*. 1270-78, pour les figures féminines du dernier bassin. Dos à dos, ce sont trois cariatides qui supportent sur leurs têtes la vasque tenue d'une main, l'autre appuyée sur la hanche. La structure audacieuse de la fontaine, avec des bassins polygonaux gigognes qui se déversent les uns dans les autres, témoigne encore de l'effort constant des Pisano à renouveller les formes traditionnelles.

[400] Sur ce monument, voir notamment B. Cosnet, *ibid*., p. 9 et *Sous le regard des Vertus …*, *op. cit.*, p. 99-101. John White donne une synthèse précise de la carrière de Nicola et de ses spécificités stylistiques, dans *Art and Architecture in Italy, 1250-1400*, New Haven et Londres, 1966, p. 100-103.

élèves, Lapo, Fra Guglielmo, Arnolfo di Cambio et d'autres, mettent au point une structure novatrice pour cette sépulture. L'effet est malheureusement perdu : remantelé de manière plus traditionnelle, le sépulcre est posé sur un édicule derrière un autel. Conçu pour être surélevé par des cariatides, le sarcophage sculpté est visible de loin et la forme générale du tombeau reprend celle de l'arc de triomphe, avec sur la partie haute, une concentration d'ornements et de scènes historiées. L'arc triomphal contribue à la glorification du saint et à la lisibilité de la sépulture grâce à sa position haute, permettant d'être vue par les nombreux pèlerins. Lors de son déplacement en 1411, les cariatides sont supprimées[401]. Elles étaient composées des Vertus, des archanges Gabriel et Michel, de diacres et d'une statue conservée au Louvre (Fides ?)[402]. Sur le sarcophage, six scènes de la vie du saint et de l'histoire de l'ordre sont articulées autour de la *Vierge à l'Enfant* et du *Christ-Rédempteur,* placés sur les longs côtés. Les Docteurs de l'Eglise occupent les angles de la cuve comme sur la chaire de Sienne, commencée sûrement moins d'un an plus tard. Les deux projets sont ensuite menés conjointement.

Le chef-d'œuvre de Giovanni Pisano : la chaire de la cathédrale de Pise

Une cinquantaine d'années plus tard après la réalisation par Nicola Pisano de la chaire du baptistère de Pise et de celle de la cathédrale de Sienne, son fils Giovanni reprend la même structure hexagonale pour la chaire de San Andrea à Pistoia, *c*. 1297-1301 (CAT. p. 212)[403].

---

[401] John White avance le nombre de six, dans *Art and architecture in Italy, 1250-1400*, *ib*., p. 484. Durant le XVe siècle, une cimaise avec vingt-et-unes statues de saints est commanditée à Niccolò da Puglia. A sa mort, sans élève pour reprendre son atelier, le chantier est interrompu, puis Michelangelo Buenarroti, encore jeune sculpteur, y prend part. Il réalise trois des statues de la cimaise et l'un des deux anges placés devant. La prédelle est finalement édifiée en 1532 par Alfonso Lombardi. Le bas-relief de l'autel date du XVIIIe siècle.

[402] CATALOGUE p. 210. B. Cosnet dans *Sous …*, *op. cit*. p. 100, présente un argument qui contrarie la théorie attribuant cette statue en cariatide de l'arc : son iconographie est plutôt propre à celle des archanges qu'à celle de Fides, si tant est qu'il s'agisse d'une des vertus théologales. Elle ne correspond pas non plus à la typologie habituelle des personnifications produites par les ateliers de Nicola Pisano.

[403] Les reliefs présentés sur les cinq pans de la chaire sont l'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Annonce aux bergers* ; l'*Adoration* augmentée du *Rêve des Mages* et de *Joseph averti par l'ange* ; vient ensuite la scène la plus dramatique et violente, le *Massacre des Innocents*. Pour conclure, ce sont la *Crucifixion* et le *Jugement dernier*. Les reliefs et leurs mises en scène sont comparables à ceux de Sienne, en s'écartant de la manière antique. Giovanni n'a rien perdu de la qualité de réalisation pratiquée par son père. Le goût pour une narration détaillée, enrichie, se confirme chez Giovanni. L'influence de la sculpture gothique française d'ivoire apparaît, particulièrement dans les proportions des personnages et dans les draperies. Les statuettes d'angle

Giovanni pousse au plus haut la prouesse technique et stylistique sur la chaire de la cathédrale de Pise, *c*. 1302-1310 (CAT. p. 213-215)[404], cette fois-ci octogonale, reprenant le parti de son père à Sienne. Giovanni utilise des pans légèrement convexes, qui confèrent à l'ensemble un effet de mouvement circulaire renforcé par la forme-même de la structure, et les reliefs s'y enchaînent lisiblement. Il y a une profusion de personnages et d'éléments décoratifs, mais l'unité stylistique est nuancée, notamment en raison des différences de tailles entre certaines figures. Parmi la série de statues debout qui flanque les quatre des huit supports périphériques de la chaire, il place les Vertus. Les théologales, avec attributs, sont autour de la colonne centrale (CAT. p. 214), dont la base octogonale porte sur chaque pan les Arts libéraux, toujours accompagnés de Filosofia. Non plus en ronde-bosse comme à Sienne, personnifiés encore par des jeunes femmes assises, cette fois dans des sortes de niches, de légers renfoncements qui forment un socle octogonal, elles sont en haut-relief, et avec des attributs symboliques (CAT. p. 215)[405].

Les Vertus cardinales sont en ronde-bosse autour du socle d'Ecclesia, qui, à chaque sein, a un enfant allaitant (CAT. p. 213). Prudentia est une jeune femme nue, reprenant l'iconographie antique de la Vénus Pudica[406], dans une représentation empreinte de réalité. A ses côtés, Fortitudo en jeune femme noble avec en main la dépouille du lion qu'elle vient d'abattre. Temperantia tient un compas et une corne d'abondance, elle est accompagnée de

---

sont ici des figures de sibylles, ce choix de personnages et leurs postures variées constituent des innovations. Elles sont, comme les Vertus ailleurs, chacune dans des mouvements différents. J. White avance l'hypothèse que leurs attitudes ont influencé Michelangelo pour ses sibylles de la chapelle Sixitine. Sur les deux oeuvres, toutes sont sur le qui-vive, la tension prophétique est palpable. J. White, *Art …*, *op. cit*., p. 124.

[404] Il aurait réalisé seul ce morceau de bravoure, comme l'indique l'inscription de signature. La chaire est endommagée lors d'un incendie en 1595, puis démantelée. Elle n'est rassemblée qu'en 1926, bien que certains éléments aient été dispersés. Quelques musées en conservent des fragments, dont le Metropolitan Museum de New York. Les neuf scènes qui couvrent les pans (deux sont ajoutés postérieurement pour cacher les côtés de la balustrade de l'escalier) sont : l'*Annonciation* et la *Visitation*, complétées par la *Naissance de Jean-Baptiste* ; le *Voyage* et l'*Adoration des Mages* ; la *Présentation au Temple*, les *Rois Mages devant Hérode* et la *Fuite en Egypte* ; le *Massacre des Innocents* ; l'*Arrestation* et la *Passion du Christ* ; la *Crucifixion,* et le *Jugement dernier,* sur deux panneaux.

[405] Diletica est une femme âgée avec deux serpents en main, une iconographie qui rappelle celle de Prudentia, et Gramatica allaite deux enfants, comme le fait habituellement Caritas.

[406] Concernant l'identification de cette allégorie, les avis divergent. Pour certains spécialistes, il s'agit de Prudentia (John White et Bertrand Cosnet). D'autres, comme John Pope-Hennessy, sont indécis : dans *Italian Gothic sculpture*, *op. cit*., p. 42, y reconnaît Prudentia alors que dans *Italian Renaissance sculpture*, New York, 2002 (1ère éd. 1958), p.13, il y voit Temperantia. Prudentia est alors la femme au compas, attribut qui lui sera affilié régulièrement par la suite. Le compas est l'instrument qui permet de dessiner la forme parfaite : le cercle.

Justitia, femme âgée au visage très ridé, avec la balance à deux plateaux et une épée attachée à son fourreau par un baudrier (CAT. p. 214). Les autres statues-cariatides sont un Christ soutenu par les Evangélistes, un saint Michel et un Hercule vieillissant (CAT. p. 215). Cet Hercule – en rupture totale avec celui réalisé par son père au baptistère de Pise – et Prudentia en Vénus Pudica font partie des œuvres témoignant de la transition vers la sculpture « moderne ». Ils sont considérés comme parmi les plus grandes pièces de l'art gothique toscan.

Affirmation de l'usage des Vertus pour les sépulcres de saints (Pierre de Vérone à Milan, Augustin à Pavie et Donato à Arezzo)

C'est encore un ordre mendiant, celui des Dominicains, qui commande à cette même période un tombeau pour l'un de ses principaux saints, Pierre de Vérone, à Giovanni di Balduccio[407] en 1335-36 pour l'église San'Eustorgio à Milan, terminé en 1339 (CAT. p. 216-218). Le sculpteur s'inspire de l'Arc de saint Dominique de Nicola Pisano à Bologne[408], peut-être du tombeau de Marguerite de Barbant, épouse de l'empereur Henri VIII, à San Francesco di Castelletto à Gênes, *c*. 1313-1314, attribué à Giovanni Pisano[409], et certainement aussi des

[407] Né à Pise *c*. 1300, il est d'abord actif en Toscane puis, à partir des années 1320, en Lombardie. Première trace documentaire *c*. 1317-1318 sur une page de comptes des travaux du Dôme de Pise, où il effectue son apprentissage. Le chantier est marqué par la personnalité de Giovanni Pisano. Le style de Balduccio est expressif, voire lyrique. On lui attribue la diffusion de la sculpture gothique toscane dans les terres lombardes, particulièrement à Milan. Il a déjà réalisé de nombreuses commandes prestigieuses lorsqu'on lui passe celle du tombeau de saint Pierre Martyr. Le monument est présenté dans le catalogue.

[408] La commande de la nouvelle tombe par les Dominicains précise même que le sculpteur doit s'en inspirer, ce qui en fait le prototype de ce genre de monument. Il est en effet repris à Milan, où Balduccio n'imite pas seulement Nicola Pisano, il perfectionne sa structure innovante et en fixe la typologie, reprise à Pavie pour saint Augustin par un élève de Balduccio, qui en fait évoluer la forme et à Arezzo pour saint Donato par Giovanni di Francesco da Arezzo et Betto di Francesco da Firenze, après 1362, dans une combinaison d'autel et de sépulture. Voir Ulrich Pfisterer, « Civic Promoters of Celestial Protectors : The *Arca di San Donato* at Arezzo and the Crisis of the Saint's Tomba around 1400 », in *Decorations for the Holy Dead. Visual embellishments on tombs and shrines of saints*, S. Lamia et E. Valdez del Alam (dir.), Turnhout, 2002, p. 219-232.

[409] Commandité par Henri VII, c'est le seul monument funéraire réalisé par Giovanni Pisano, alors en pleine maturité. Sa renommée culmine depuis l'édification de la chaire de la cathédrale de Pise, achevée *c*. 1310 (cf. *supra*). Structure surélevée verticale, à étages (cariatides/sarcophage/*dormitio*/*elevatio*), terminée par un arc, la sépulture est connue pour la représentation saisissante de l'*elevatio animae* de la reine, montrée en plein mouvement, attrapée par les bras par deux petits personnages (fragments conservés au musée Sant'Agostino à Gênes). Innovant aussi sur le traditionnel gisant, Pisano montre la défunte au moment de la

tombeaux napolitains, notamment celui de Marie de Hongrie par Tino di Camaino, élève de Giovanni Pisano. Balduccio reprend le principe du sarcophage surélevé par une série de cariatides et surmonté d'un personnage en majesté sous un dais à fronton et pinacles. A l'origine, le tombeau est édifié dans une chapelle placée le long de la nef, accessible à tous les pèlerins, et parce qu'il est surélevé, il est visible du plus grand nombre.

Ce sont huit Vertus[410] qui soutiennent l'ensemble, le septénaire augmenté d'Obedentia – Vertu récurrente dans les ordres mineurs –, leurs noms sont inscrits et elles ont des attributs, la plupart traditionnels. Temperantia, avec un regard ferme, marqué par les commissures des yeux légèrement plissées, transvase un liquide d'un récipient à l'autre sans le regarder. Prudentia est tricéphale, jeune, elle se regarde dans un miroir, plus âgée, elle lève la tête d'un côté alors qu'à l'arrière, le visage est plus épais et regarde l'autre côté (CAT. 216-217). Elle a des livres en main. Spes lève la tête vers le ciel et porte une corne d'abondance (CAT. p. 218). Fides, voilée, tient le calice et une croix à double traverse. Obedentia, une religieuse voilée, la tête inclinée, a le joug sur les épaules et le Livre (CAT. p. 218). D'autres attributs sont moins courants : Fortitudo, qui semble un peu plus âgée que celles qui l'encadrent (Temperantia et Prudentia), ses yeux un peu ridés, les joues plus creuses et les commissures des lèvres tombantes, portant la léonté, tient aussi une mappemonde. Justitia,

dormitio, « dynamique » et expressive, en train de se dérouler. Le monument est démantelé plusieurs fois dès le XVIe siècle et il est aujourd'hui détruit. Des éléments isolés sont dispersés dans différentes collections, dont deux Vertus identifiées (tête de Temperantia à Sant'Agostino et une statue de Justitia à la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola de Gênes). Sur la reconstitution du tombeau, voir l'article très précis de Clario Di Fabio et Geneviève Lambert, « 'Depositum cum statua decumbente'. Recherches sur Giovanni Pisano à Gênes et le monument de Marguerite de Brabant », dans *Revue de l'Art*, 1999, p. 13-26 (https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1999_num_123_1_348426). En analysant les sources documentaires (archives de l'église San Francesco di Castelletto à Gênes, du palais adjacent des Doria et des amménagements des chapelles, plans et dessins historiques, etc), les auteurs proprosent une reconstitution générale du monument. Les Vertus cardinales y apparaissent deux fois, en cariatides et sur la cuve du sarcophage, ici augmentée de Caritas (?), p. 20-21. L'utilisation des Vertus en cariatides pour surélever la sépulture en l'assimilant à un arc triomphal, sur le tombeau de Marguerite de Brabant constitue, selon C. di Fabio et G. Lambert, le premier essai de cette structure sur site funéraire, repris et diffusé ensuite à Naples par Tino di Camaino, qui connaissait l'œuvre, comme plus tard Robert d'Anjou.

[410] J. White attribue l'ensemble des Vertus à la main de Balduccio, du fait de leurs très belles qualités techniques et stylistiques. Seules Spes et Justitia, avec le cou trop long pour sa petite tête, montrent une ligne structurelle moins ferme que les autres. L'ensemble est délicat, les expressions et attitudes sont toutes variées, « sans violence ni passion ». J. White met en exergue les représentations de Spes, au visage relevé, de Prudentia, aux visages habilement présentés chacun de profil, ou encore celle de Temperantia, qu'il qualifie de « la plus belle, la plus complète et la plus subtile des évocations de grâce féminine et de tendresse spirituelle depuis l'image de Humilitas de Nicola Pisano sur la chaire de la cathédrale de Sienne en 1268 ». Voir John White, *Art and …*, *op. cit.*, p. 485.

voilée et couronnée, est alerte, en mouvement, se tournant sur le côté. Elle tient l'épée (dont il ne reste que le pommeau) et la balance à deux plateaux (très fragmentaire). Sous l'encolure, sa robe est timbrée d'une image de joueur de viole. Caritas, endommagée, allaite deux enfants du même sein, duquel jaillissent des flammes (les trois CAT. p. 217).

B. Cosnet souligne le lien entre ces cariatides soutenant le corps du dominicain avec le discours de Jacques de Voragine qui a œuvré pour sa canonisation[411]. Le saint incarne ces Vertus, c'est parce qu'il est vertueux qu'il devient saint.

Du point de vue iconographique, John White rapproche ces Vertus de celles du baptistère de Bergame, réalisées par Giovanni da Campione, *c.* 1340[412]. Sculptées dans du marbre rouge de Vérone, elles sont placées dans les niches qui occupent les angles de la façade du bâtiment octogonal, sur le niveau médian. Les parois des murs y sont ajourées par une galerie de colonnette de marbre blanc. La partie inférieure, aux murs pleins, ne porte pas de décor, hormis sur l'archivolte de la porte et ses ébrasements, à rinceaux végétaux et effets de jeux de tores. Les Vertus du septénaire sont augmentées de Patientia. Elles se tiennent toutes sur des petites figurations du Vice opposé. Leur silhouette est très élancée, s'intégrant parfaitement aux lignes verticales des côtés. Elles ont des attributs, certains déjà apparus sur l'arc de Pierre Martyr à Milan (et que l'on trouve ensuite sur l'arc de saint Augustin à Pavie, voir *infra*), comme la mappemonde que Fortitudo tient devant elle et Patientia, les yeux baissés, posant l'index contre ses lèvres, en signe de silence, le même geste qu'effectue Obedentia à Pavie (CAT. p. 218). Plus classiques, Fides, voilée et avec une couronne végétale, tient le calice et la croix de procession, Justitia a la balance à deux plateaux et une épée et

[411] B. Cosnet, *Sous le regard …*, *op. cit*., p. 101.

[412] J. White, *ib*., p. 487-489. Giovanni da Campione (né *c*. 1320 près de Côme et mort *c*. 1375) fait partie des « maèstri campionési », un groupe de sculpteurs et architectes de l'Italie septentrionale (XIIe-XIVe siècle) dont quelques rares indications sur leurs activités ont subsité, chacun ayant œuvré sur des bâtiments différents, avec des caractéristiques propres. Giovanni est actif en Lombardie à partir de 1340. J. White le considère comme le seul sculpteur lombard pouvant rivaliser avec Giovanni di Balduccio. A l'origine, le baptistère était à l'intérieur de la basilique Santa Maria Maggiore (devenue plus tard la cathédrale). Il est démonté au XVIIe siècle et remantelé sur la place du Dôme au XIXe siècle. Giovanni da Campione réalise en 1353 le porche nord du Dôme, dit des « Lions roses », avec un *protiro*, soutenu par des lions stylophores, où sont placés dans la tribune les saints Barnabé et Vincent (ou Proettizio ou Stéphane ?), et au centre, une statue équestre de saint Alexandre. Le rendu rigide de ces figures ne donne pas l'effet saisissant du prototype des statues équestres établi à Vérone par le monument funéraire sophistiqué de Cangrande Scaligiere (mort en 1329) réalisé par Bonino da Campione, présenté *infra* et CATALOGUE p. 312. Le protiro est surmonté d'un troisième niveau avec une *Vierge à l'Enfant* encadrée par les saintes Esteria et Grata.

Caritas allaite. Prudentia est tricéphale, elle tient des livres (ou une horloge ?) et un miroir, Temperantia transvase un liquide d'un récipient à l'autre[413].

Une des dernières expressions funéraires des Vertus d'un saint au Trecento est le monument composite de la cathédrale Santi Pietro e Donato d'Arezzo (CATALOGUE p. 221), commandité après 1362 à Giovanni di Francesco da Arezzo[414] et à Betto di Francesco da Firenze[415]. D'autres artisans y ont participé comme en témoigne la variété des styles. Les spécialistes s'accordent pour attribuer au duo la face avant du monument (le cycle marial) et une partie des anges et des Vertus des arcs supérieurs de la face arrière. Ici, le sépulcre se veut plus magistral que les arcs issus du prototype bolonais, en combinant trois structures : autel, arc de triomphe et sépulture surélevée de la tradition dynastique angevine – ces deux dernières pouvaient éventuellement être placées derrière un autel. L'autel-arc funéraire de Donato est aussi influencé par les grands polyptiques retables du siècle précédent, et par la nouvelle mode des tabernacles, comme celui d'Orsanmichel à Florence, et celle des ciboriums à dais à frontons et pinacles.

[413] Nous n'avons pas trouvé de description ou de représentation de Spes, c'est pourquoi nous n'avons pas pu indiquer son attribut.

[414] Connu également sous le nom de Giovanni Fetti, fils de Francesco. Il est actif à Florence entre 1355 et 1386 (probablement né *c.* 1320). Il apparait sur des documents florentins sous divers noms (Giovanni Fetto, Giovanni di Feto, Iohannes vocatur Fetta, Iohanni Francisci, Iohanni Fetti et Iohanni Fecti). Il a œuvré sur le Dôme de Florence en 1355, 1357 et 1358. Sous la direction de Niccolò di Cecco del Mercia, il réalise le pupitre extérieur du Dôme de Prato en 1357-1360. Il retourne à Florence sur le chantier du Dôme en 1362, dont on sait qu'il a été plus tard l'un des chefs d'équipe (en 1377 et en 1382) et il est responsable d'une partie de son décor. Il est aussi chargé de la réalisation d'une partie des Vertus de la Loggia dei Priori, *c*. 1383-1386, avec Jacopo di Pietro Guidi, Pietro di Giovanni d'Ambrogio, sur des dessins d'Agnolo Gaddi. Edifiée à la période où la république florentine affronte les grandes puissances des territoires voisins et entre en conflit avec Rome, la Loge en elle-même a une portée symbolique forte, elle se réclame la République. Les Vertus cardinales sont sur la longue façade, qui donne sur la place de la Seigneurie et les théologales occupent la petite façade, côté Palazzo Vecchio. Uniques ornements sculptés de la façade, elles sont placées dans des cadres triangulaires trilobés. Assises et ailées, elles ont les attributs classiques. Elles sont complètement indépendantes de tout autre décor, elles sont comme des écus reconnaissables au premier regard, elles deviennent l'incarnation de la fonction du monument qu'elles ornent. Fortitudo est de la main de Giovanni Fetti, pour Temperantia, seulement la partie supérieure du vêtement. La première est essentielle pour la reconstruction de la carrière du sculpteur. Des caractéristiques émergent : harmonie entre les volumes et les contours, le drapé sévère apporte un effet plastique à la personnification, et le visage, en ovale allongé, est encadré par les cheveux bouclés finement gravés.

[415] Betto di Francesco da Firenze est un sculpteur de la seconde moitié du XIVe siècle, mentionné dans les documents de la commande de l'arc de San Donato. Quelques œuvres conservées à Arezzo et à Florence lui sont attribuées.

Le programme iconographique est le même qu'à Bologne, sur l'arc de saint Dominique : la *Vie de Marie* est illustrée par onze scènes, complétées par deux *imagines pietatis*, le septénaire des Vertus, les Arts Libéraux et la *Vie de saint Donato* (six scènes). Un *Jugement dernier* avec la *Résurrection des âmes* complètent l'ensemble.

Le programme de l'arc de saint Augustin, à Pavie, tout juste édifié (*c*. 1350-1362), est comparable (CAT. p. 219-220). Il faut prendre en compte également la proximité de l'arc de Donato avec un fameux monument funéraire, le tombeau de l'évêque Guido Tartali, édifié en 1330 dans la chapelle adjacente, qui comprend de nombreux panneaux décrivant sa vie. Dans la chapelle opposée, un second sépulcre d'importance, celui du pape Grégoire X, *c*. 1300-1310, de typologie napolitaine (surélevé et encadré d'un dais à fronton et pinacles).

U. Pfisterer met en lumière le contexte de commande de ces quelques rares occurrences de sépultures conçues en monument composite, arc de triomphe-autel-sépulcre, amorcées au XIIIe siècle et abandonnées le siècle suivant. L'arc de saint Donato et celui de saint Augustin, sont commandités par des communes autonomes, qui ont besoin d'installer leur régime avec une identité religieuse propre et un patronage protecteur. L'arc de saint Donato a effectivement été produit pendant les dernières années d'indépendance d'Arezzo, après la première tentative de conquête par Florence[416].

Son usage par les Communes : Sienne, Venise

La Vertu Justice relie de façon particulièrement étroite la perspective morale et la réflexion sur l'ordre de la société. Quelques trente ans après la chapelle Scrovegni, les « fresques »[417] du *Bon gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti à la *Sala della Pace* du Palazzo

[416] Ulrich Pfisterer, « Civic Promoters of Celestial Protectors : The *Arca di San Donato* at Arezzo and the Crisis of the Saint's Tomba around 1400 », dans *Decorations for the Holy Dead. Visual embellishments on tombs and shrines of saints*, dir. S. Lamia et E. Valdez del Alam, Turnhout, 2002, p. 225-226. Il constate aussi l'interruption des commandes de sépulcres de saints dans d'autres centres italiens, par exemple à Rome, où de nouvelles tombes ne sont édifiées qu'à partir de 1430-1440, comme ailleurs dans la péninsule. Les conflits entre Gibelins et Guelfes peuvent expliquer ce déclin, à cause d'une économie plombée – « un chaos économique », U. Pfisterer, *ib.*, p. 226. Durant cette période, les saints locaux sont dénigrés par le clergé, qui ne favorise pas le processus de canonisation, très complexe, en réponse à cette appréhension.

[417] Il s'agit en fait d'une peinture à la détrempe (*a tempera*), dont la tenue est moindre comparée à celle de la peinture *a fresco*. L'œuvre de Lorenzetti s'est vite dégradée et dès 1492, les repeints ont été faits *a fresco*. Voir P. Boucheron, *Conjurer la peur…, op. cit.*, p. 75-76.

Pubblico de Sienne, mettent en scène de nombreuses personnifications des Vertus et des Vices, associées à l'organisation de la cité des hommes, et font une place prépondérante à la Justice et à l'Injustice. Justice, en plus du complément symbolique du Vice contraire, est développée par les faits, et par les hommes de l'Histoire (CATALOGUE p. 223-265).

A Pérouse, le conseil communal commandite une porte monumentale pour son Palais Public, entre 1319 et 1353, attribuée à un sculpteur siennois, Ambrogio Maitani. Un ensemble d'allégories forme le programme décoratif : dix-sept Vertus (et Vices contraires), les Arts libéraux et des prophètes ornent l'encadrement. Certains sont encore à identifier[418].

On peut encore citer les fresques avec les Vertus cardinales du Palazzo Corboli à Asciano ou, de la même manière, sur la façade du Palais ducal de Venise[419], sur les chapiteaux tout autour et au-dessus de celui de Justice, ce sont Moïse qui reçoit de Dieu les Tables de la Loi, puis Aristote, Solon et Numa donnant les Lois – la Justice écrite – aux Grecs et aux Romains, ensuite, Scipion, chaste par justice et l'empereur Trajan, qui fait justice à la veuve, et enfin Salomon, rendant à la véritable mère le fils vivant que la fausse mère voulait s'attribuer.

Le *Bon gouvernement et ses Vertus* à Sienne

Au Palais public de Sienne, la *Sala della Pace* (plus connue aujourd'hui sous le nom *Sala dei Nove*) est à l'étage, attenante à la *Sala del Mappamondo* où se tient le conseil de la Commune[420]. La *Sala dei Nove* est plus petite, dédiée à un public beaucoup plus restreint, le

[418] Nous reprenons les conclusions de B. Cosnet dans *Sous le regard …, op. cit*., p. 173. Il y reconnait Humilitas, Caritas, Castitas, Magnanimitas, Fortitudo, Liberalitas, Prudentia, Temperantia, Justitia. Des doutes subsistent pour l'identification des autres : Fidelitas, Docilitas, Patientia. Les vices sont Superbia, Tristitia et Avaritia. B. Cosnet avance l'hypothèse que l'auteur de ces sculptures connait les fresques du *Bon Gouvernement* de Sienne : Temperantia à Pérouse tient aussi un sablier, qui apparait pour la première fois chez Lorenzetti. La présence d'un personnage tenant un phylactère où est inscsrit « ENTRA PURO MOVE SECURO » fait clairement référence à la salle des Neuf. Voir *infra*.

[419] D'un sculpteur inconnu, *c.* 1342-48. Sur le chapiteau n° 7 : Constantia, Desperatio, Discordia, Infidelitas, Largitas, Modestia, Obediencia, Patientia ; sur le n° 9 : Caritas, Spes, Fides, Fotitudo, Humilitas, Justitia, Prudentia, Temperantia. Le n° 10, aujourd'hui conservé au Museo dell'Opera, porte les Vices Accedia, Avaricia, Ira, Invidia, Gula, Luxuria, Superbia et Vanitas. Sur le n° 12 : Abstinencia, Lusus (Alacrité), Castitas, False Fides, Stultitia (Folie), Probitatis (Honnêteté), Injustitia et Misericordia.

[420] Le conseil est formé d'environ trois cent membres permanents et cent cinquante ponctuels. La salle est ornée d'une des œuvres majeures de Simone Martini, une *Maestà* monumentale peinte *c*. 1312-1321. Des vers

conseil des Neuf, constitué depuis 1287 par des citoyens élus[421]. Le programme iconographique du cycle du *Bon gouvernement* se présentait aux yeux des élus, une fois qu'ils avaient franchi la porte de gauche, à l'encadrement arrondi – aujourd'hui murée – d'abord dans sa partie négative, celle du *Mauvais gouvernement*. Les citoyens ayant aussi accès à cette salle, entraient par la porte de droite, rectangulaire, et se trouvaient alors encadrés par les scènes de désolations d'un côté et plus proche d'eux, la ronde des danseurs dans la ville du *Bon gouvernement*. Les membres du Conseil devaient vraisemblablement siéger sous la partie positive du décor. Les Vertus étant montrées ici comme superviseurs des actions du Conseil, elles en sont directement associées, au moins visuellement. Il semble probable que ce cycle ait été spécialement conçu, réfléchi, pour les participants eux-mêmes, leur public direct. Leurs regards se portaient d'abord sur les effets d'un mauvais gouvernement, tel un avertissement, une mise en garde contre les comportements despotiques et autoritaires, les Vertus venant ensuite les accompagner dans leurs décisions.

Les membres du gouvernement des Neuf sont désignés « *Governatori e difenditori del Comune e del Popolo* », ils doivent défendre l'équilibre politique pour le bien commun de tout le peuple de la Commune de Sienne. C'est un gouvernement de marchands – les statuts de leur élection le précisent – d'une ville où la révolte peut rapidement arriver et où la tyrannie fait tomber une à une d'autres républiques de Toscane. Patrick Boucheron insiste sur le contexte politique de la décennie 1310-20, où la Commune de Sienne a été plusieurs fois mise en péril par diverses actions de révolte[422]. Le combat pour le bien commun, soit la vocation-même du gouvernement des Neuf, est sans répit. C'est pourquoi il se joue aussi sur le terrain

l'accompagnent, inscrits sur les marches du trône de la Vierge, qui auraient été repris ou modifiés en 1321 par Martini lui-même, suite à une émeute contre les Neuf en 1318. La fonction communicative du décor apparaît déjà ici. CATALOGUE p. 224-225, plan et détail de ces inscriptions.

[421] Les Neuf constituent l'exécutif du gouvernement communal, ce sont des magistrats élus pour deux mois, selon une procédure complexe visant à combattre « l'enracinement oligarchique » (P. Boucheron, « 'Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercez le pouvoir, celle qui est peinte ici'. La fresque du *Bon Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti », dans *Annales HSS, novembre-décembre 2005, n° 6*, p. 1139). Durant la durée de leur mandat, les Neuf logent dans l'aile est du palais. Néanmoins, d'autres citoyens ont accès à cette zone et à la *Sala della Pace*.

[422] P. Boucheron, *ib.*, pp. 1139-41, se réfère à la chronologie d'ensemble établie par Paolo Cammarosano, « Il comune di Siena dalla solidarietà imperiale al guelfismo : Celebrazione e propaganda », in. *Id.* (éd.), *Le forme della propaganda politica nel due e nel trecento*, Rome, Ecole française de Rome, 1994, pp. 455-467. Voici brièvement les révoltes majeures contre le gouvernement des Neuf : 1292, coup de force des Piccolomini ; 1311, conjuration gibeline ; 1318, guerre civile ; 1325, conspiration des Tolomei.

culturel, comme on le voit avec « l'intense activité de communication politique » durant les années 1320-30. P. Boucheron rappelle ensuite que la création de la peinture de la *Sala della Pace* s'inscrit « dans un contexte culturel très nettement caractérisé par une exigence de diffusion au plus grand nombre d'un message politique d'autojustification »[423]. Nous sommes bien là dans des messages de propagande politique, cherchant à convaincre le plus de citoyens possible sur les bons effets de ce régime politique perpétuellement menacé. Rosa Maria Dessì utilise l'expression « stratégie de communication »[424] afin d'assoir sa domination. Le message peut se résumer à l'aspiration de l'idéal de la République romaine, Sienne devenant fondée par les fils de Rémus, Senius et Aschius.

Il est néanmoins à souligner que cette période correspond au déclin de la puissance commerciale et bancaire de la ville. La Commune semble alors compenser cet essoufflement par cette impulsion culturelle et les nombreux chantiers de réaménagements urbains de son centre civique : le pavement de la place du Campo, l'installation d'une statue d'Aristote devant le Dôme, la construction de la Torre del Mangia (l'un des plus hauts campaniles de Toscane, 88 m), tous des commandes des Neuf durant les années 1320-1340.

Comme le mentionne à plusieurs reprises Patrick Boucheron, spécialiste du sujet qui envisage d'ailleurs la fresque en « objet d'histoire », il est d'abord nécessaire de contextualiser sa commande : « qui commande, à qui et pourquoi »[425]. Autre éminent spécialiste du sujet, Rosa Maria Dessì emploie la formule : « un extraordinaire objet historiographique, presque une somme de la mémoire nationale italienne »[426].

Les motifs du programme décoratif sont adaptés en fonction du destinataire, avec la volonté de lui être compréhensible. L'historique des peintures qui forment l'ensemble du *Bon gouvernement* (les repentirs, repeints, surpeints et restaurations) doit ensuite être considéré. L'aspect évolutif de la création de l'œuvre devient alors distinctement perceptible, la peinture ayant certainement eu ses premières modifications de la main-même de Lorenzetti. Les

---

[423] *Ib*., p. 1141.

[424] R. M. Dessì, « Entre Sienne, Naples et Avignon au XIVe siècle. Formes de la communication visuelle et circulation des peintres magistrats », dans A. Lemonde et I. Taddei, *Circulation des idées et des pratiques politiques, France et Italie (XIIIe-XVIe siècles)*, Rome, Ecole française de Rome, 2013, pp. 305-327, particulièrement ici pp. 307-311.

[425] P. Boucheron, « 'Tournez les yeux … », *op. cit.*, p. 1138 et *Conjurer la peur*, *Sienne, 1338-39. Essai sur la force politique des images*, Paris, 2013.

[426] R. M. Dessì, « L'invention du 'Bon gouvernement'. Pour une histoire des anachronismes dans les fresques d'Ambrogio Lorenzetti (XIVe-XXe siècle) », dans *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 165, 2007, p. 454.

documents d'archives de la commande et des règlements indiquent que Lorenzetti a travaillé au décor du Palazzo Pubblico entre le 19 février et décembre 1338[427].

Il faut encore garder en tête que l'œuvre ne portait pas cette appellation lors de sa création (CAT. p. 258). On sait qu'au siècle suivant, elle était nommée « *la Guerre et la Paix* », comme le fait Bernardin de Sienne ou un chroniqueur anonyme local de la première moitié du XVe siècle. Les *Vitae* de Giorgio Vasari, l'une des premières sources documentaires de l'œuvre, éditée en 1550 la désigne selon les termes : « la Guerre et la Paix, avec leurs effets respectifs » (« *la Guerra, la Pace e gli accidenti di quelle* »). Tout comme l'a déjà fait Lorenzo Ghiberti dans ses *Commentaires*. Le terme que l'on utilise aujourd'hui remonte à la création du décor d'une salle toute proche, celle du Risorgimento, *c*. 1886-90, qui représente l'Italie libre et indépendante (CAT. p. 259 et 224).

Le peintre et la commande

Ambrogio Lorenzetti (actif de 1319 à sa mort en 1348) est rapidement considéré comme un modèle d'artiste-intellectuel, artiste-philosophe. Il a la réputation d'avoir été un dessinateur hors pair, d'un niveau général plus élevé que les autres. Sa construction de la perspective est admirée, Ghiberti le qualifie d'ailleurs d'expert en théorie de cet art. Le siècle suivant, c'est Vasari qui reconnait toutes les qualités d'artiste-intellectuel de Lorenzetti, le décrivant en homme qui fréquente l'élite cultivée et qui est aussi acteur dans les affaires de la cité. La vision de Vasari est certainement déformée par les aspirations de son temps mais il en ressort l'image d'un artiste cultivé, d'un intellectuel et d'un protagoniste influent de la vie civique siennoise qui a noué des liens privilégiés avec elle, en tant qu'artiste-interprète de l'idéal politique siennois.

[427] *Ibidem*, p. 457. Pour plus de précisions, voir la note 1 de cet article, p. 453. Les premiers remaniements ont été effectués certainement entre 1355 et 1385. On sait ensuite que la fresque a été retouchée et restaurée en 1491, 1518 et 1521. Les interventions suivantes sont bien postérieures, peut-être une en 1830, puis *c.* 1868-70 et *c*. 1873-80. Finalement, deux dernières ont lieu durant XXe siècle, en 1951-52 et en 1985-87. Les témoignages écrits de l'œuvre, ses descriptions et dessins ne permettent cependant pas de reconstituer l'œuvre originale. R. M. Dessì met l'accent sur le fait que ces différents documents témoignent de la « construction de la mémoire du *Bon Gouvernement* » ; elle précise son idée, il s'agit d' « une œuvre composite qui est un objet complexe d'archéologie picturale », p. 457.

Outre ces éléments sur la culture lettrée d'Ambrogio Lorenzetti, les sources documentaires confirment son action au sein de la communauté civile, il a été élu en 1347 au Consiglio dei Paciari[428]. De plus, sa carrière artistique se concentre à partir des années 1335, sur des activités exclusivement siennoises, encore preuves de son enracinement dans cette communauté. Il prend alors le relais dans le rôle qu'avait tenu Simone Martini auprès de la cité avant son départ à Avignon. Ambrogio Lorenzetti devient *c*. 1335, l'interlocuteur pictural privilégié de l'Etat communal qui lui commande de nombreux travaux : une « Histoire romaine » sur les murs extérieurs du Palazzo Pubblico, le décor de la salle de la Paix, une commande en 1340 de décor pour la loggia du Palazzo, une *Madona in maestà con le quattro virtù cardinali*, la mappemonde en 1345, les *Biccherne* (tablettes de bois servant de couverture aux registres de l'administration financière).

Les registres de compte mentionnent Lorenzetti comme un exécutant, il n'y a pas de mention sur son rôle dans la conception du programme iconographique de la salle de la Paix. Le prix global de la réalisation de l'ensemble a pu être reconstitué, son montant est relativement modeste (des paiements échelonnés, du 26 février 1338 au 29 mai 1339, pour un montant total de cent treize florins)[429].

Les spécialistes s'accordent à penser à la présence probable d'un ou de plusieurs intermédiaires culturels pour faire lien entre les commanditaires, le message politique qu'ils souhaitent transmettre et l'interprète choisi.

Les aménagements de 1310 du Palais Public

Au moment où Ambrogio Lorenzetti intervient dans le Palazzo Pubblico, celui-ci est un bâtiment qui a connu une extension avec un étage supérieur dans les années 1310 (les principaux services administratifs de l'Etat communal occupent le rez-de-chaussée du bâtiment commencé *c*. 1290) et la *Maestà* de Simone Martini impose sa monumentalité dans la Salle de la Mappemonde depuis 1315.

[428] Voir Boucheron P., « 'Tournez les yeux … », *op. cit*., p. 1146, P. Boucheron développe ce point plus amplement dans *Conjurer la peur..., op. cit.*, pp. 69-79.

[429] P. Boucheron, « 'Tournez les yeux … », *op. cit.*, p. 1145.

La réalisation des peintures des châteaux forts et villages fortifiés nouvellement propriétés de la Commune est contemporaine à la *Maest*à de Martini, les sources documentaires donnent les dates : mai 1330 et décembre 1331[430]. Ces représentations réalistes de bâtiments ont plus qu'une fonction décorative : elles font partie des éléments administratifs de la Commune, elles constituent un enregistrement documentaire par la peinture de l'expansion territoriale de l'Etat communal. Les Neuf veulent « fixer dans la mémoire [*des habitants de Sienne*], à travers les images peintes, le territoire qui venait d'être soumis juridiquement à la ville »[431]. La nouvelle « sujétion » d'un fief à la Commune se doit d'être portée en image sur les murs de son centre exécutif. Les conditions concrètes de l'exercice de ce pouvoir sont aussi développées, avec les différents corps qui le composent (CAT. p. 226-229). Ainsi, sous les pieds de Magnanimitas, deux chevaliers agenouillés présentent à la Commune[432] une maquette de forteresse. L'image est ici le pendant laïc de la scène de dédicace d'une église lors de sa consécration, où un personnage noble ou royal offre la maquette du bâtiment au saint dédié. Les relations complexes qui lient les forces armées de l'Etat communal sont aussi suggérées par la présence des deux corps distincts qui les forment, les membres de la milice communale d'une part, avec l'écu écarlate frappé du lion rampant, directement placés aux pieds de la Commune et les cavaliers du Contado, recrutés par les Neuf en 1302[433].

---

[430] Voir P. Boucheron, *Conjurer …*, *ib.*, p. 88-91 et R. M. Dessì, voir note *infra.*

[431] Formulation de R. M. Dessì, « Entre Sienne, Naples et Avignon au XIVe siècle. Formes de la communication visuelle et circulation des peintres-magistrats », *in* A. Lemonde et I. Taddei (dir.*), Circulation des idées et des pratiques politiques, France et Italie (XIIIe-XVIe siècles)*, Rome, Ecole française de Rome, 2013, p. 311. Elle analyse les « stratégies de communication » utilisées par les gouvernements, pour « établir les liens entre textes écrits, images, inscriptions et prises de parole » (p. 308-309). P. Boucheron parle de « politique territoriale d'une entreprise systématique de saisie figurative des lieux » et il reprend l'expression « portraits topographiques » (de l'historienne Uta Fledges), lorsqu'il envisage la question du réalisme ou naturalisme, supposé ou préétablit par les commentateurs, des morceaux des paysages et des figurations de châteaux et forteresses (P. Boucheron, *Conjurez la peur …*, *ib.*, p. 89-91).

[432] Personnification de la Commune siennoise pour Boucheron et Dessì, revenant sur l'interprétation de Nicolai Rubinstein, « Political Ideas in Siena Art : the frescoes by Ambrogio Loenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Publico », in *JWCI*, n° 20 (1958), qui y voit l'incarnation du Bien Commun. Q. Skinner, dans *L'artiste en philosophie politique : Ambrogio Lorenzetti et le Bon gouvernement*, Paris, 2003, réfute également cette analyse et y voit le « *magnus vir sapiens* », l'homme supérieur et sage de Cicéron (*De l'invention*, I, 2), héros de Brunetto Latini dans sa *Rhétorique*. Les magistrats de la Commune sont l'incarnation de ce législateur suprême, un « *signor* » de la loi. Voir aussi P. Boucheron, *Conjurer …, op. cit*., pp. 171-181.

[433] CATALOGUE p. 230-233, analyse iconographique complète (comme pour les trois ensembles). P. Boucheron dans *Conjurer …*, *op. cit.*, p. 95, remarque que les « rapports complexes d'alliance et de domination entre la

Des quatre murs de la *Sala della Pace* ou *Sala dei Nove*, un seul n'est pas concerné par l'ensemble nommé fresque du *Bon Gouvernement*. Le mur nord de la pièce porte les allégories du *Bon Gouvernement* (CAT. p. 226-237), ses effets sur la ville et la campagne sont figurés sur le mur est (CAT. p. 246-253). Le mur ouest est réservé aux allégories du *Mauvais Gouvernement* et à ses effets sur la ville et la campagne (CAT. p. 238-245). Des inscriptions en langue vernaculaire viennent préciser les personnages et leurs actions, sur les murs est et ouest ainsi que dans les deux cartels portés par les personnages ailés Timor et Securitas (CAT. p. 245 et 253). Deux dernières inscriptions sont placées dans des cadres rectangulaires disposés sous les allégories du *Bon* et du *Mauvais Gouvernement*. Des cadres délimitent les peintures de chaque mur, des médaillons sont intercalés tout le long des bordures, présentant des personnages allégoriques. Ce sont soixante-deux vers en langue vernaculaire qui courent sur les murs de la Salle de la Paix, composés selon les règles de l'art de la poésie médiévale (CAT. p. 254-257).

Des *tituli* nomment chaque personnage, les inscriptions du *Bon gouvernement* sont placées dans l'espace-ciel alors que celles du *Mauvais gouvernement* sont directement inscrites dans l'espace-estrade – le niveau central de la composition – appuyant ainsi leur aspect concret, réel. Les mots : *Sapientia, « Diligite iustitiam qui iudicatis terram », Distributiva, Comutativa, Pax, Fortitudo, Prudentia, Magnaminitas, Temperantia, Iustitia, Fides, Caritas* et *Spes* sont inscrits en majuscules dorées sur l'espace-ciel – le niveau supérieur – comme flottant dans l'air, dominant les personnages qu'ils identifient (CAT. p. 226-229). En revanche, pour souligner encore plus les antagonismes, les noms des mauvais conseillers sont directement inscrits sur des éléments de la représentation, ce qui les ancre d'autant plus dans la réalité dépeinte ici. *Crudelitas, Proditio, Fraus, Furor* et *Diviso* sont écrits en haut du mur crénelé de la citadelle de la tyrannie (CAT. p. 239, 241 et 244). A l'extrémité, Guerra vient fermer cette troupe, elle brandit son arme, prête à frapper et, contrairement aux autres, son nom est inscrit sur son bouclier (CAT. p. 244). Iustitia ligotée est aux pieds du tyran, son nom

cité et le Contado, clivage de la société politique entre *Militia* et *Popolo*, antagonisme social et culturel dont la conflictualité est médiatisée par la loi, partage entre la force légitime et la violence débridée … ».

est placé sur la retombée de l'estrade, sa tête en cache la dernière lettre (CAT. p. 239). Concordia est la seule des Vertus à avoir son nom porté par son objet-attribut symbolique, sur la tranche du rabot fermement posé sur les genoux (CAT. p. 234). L'objet semble ainsi appartenir à l'espace-sol, celui des hommes.

La diglossie est courante à l'époque médiévale, le latin est alors utilisé uniquement pour les inscriptions qui nomment les Vertus et celles qui rapportent le nom de l'artiste. Les commentaires en vers placés dans les cartouches sont en langue vernaculaire. Daniel Russo met en lien cette marque d'attribution grâce à la langue utilisée avec la tradition des inscriptions désignant aussi bien l'œuvre, création divine, que l'exécutant. Cependant, D. Russo souligne que le vrai signataire de ce message pictural reste son commanditaire, dont l'exécutant se fait seulement l'humble interprète[434]. Les Neuf ne sont certes pas représentés mais leur chiffre se retrouve partout : neuf Vertus, neuf danseurs, neuf personnifications pour le *Mauvais gouvernement*. A l'extérieur du bâtiment, les neufs tronçons triangulaires du pavement en briques du *Campo* devant le Palais les rappellent encore[435], tout comme les neufs crénelages qui surplombent chaque pan de la partie supérieure du bâtiment central.

L'innovation siennoise dans cette œuvre est l'utilisation de l'allégorie politique, Bernardin de Sienne la qualifie de « très belle invention » ou encore « inventio cospicua » selon un chroniqueur local, Sigismondo Tizio de la fin du XVe siècle[436]. Habituellement, on se sert des modèles de l'Ecriture sainte pour célébrer les bienfaits – vertus – du système communal, tel Moïse luttant contre Pharaon. Ici, ce sont des personnifications allégoriques féminines, associées à de nombreux objets-attributs symboliques pour les identifier. L'imagination prend une part plus importante ici qu'avec le système de représentation

[434] « S'il y a une signature dans l'œuvre, répétée avec constance, c'est celle du chiffre neuf, qui renvoie par l'intermédiaire du peintre aux Neuf magistrats qui ont commandité et payé le décor entier », Daniel Russo *in* « Le nom de l'artiste, entre appartenance au groupe et écriture personnelle », dans D. Iogna-Prat et B. Bedos-Rezak, *L'individu au Moyen Age. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, 2005, p. 235-246, ici p. 239, cité par P. Boucheron, « 'Tournez les yeux … », *op. cit*., p. 1143.

[435] Voir aussi Françoise Glenisson, « Fête et société : l'Assomption à Sienne et son évolution au cours du XVIe siècle », dans *Les Fêtes urbaines en Italie à l'époque de la Renaissance, Vérone, Florence, Sienne, Naples*, dir. Françoise Decroisette et Michel Plaisance, Langres, 1993, p. 79-80, « Enfin, le pavement du *Campo*, réalisé entre 1262 et 1346, renforçait également la symbolique politique, puisque ses neuf stries renvoyaient clairement au gouvernement des *Nove* ».

[436] Dans R. M. Dessì, « L'invention du 'Bon Gouvernement' …», *op. cit.,* p. 460.

classique de l'*exempla* biblique qui lui, demande des connaissances particulières pour la compréhension du message politique[437].

Cette forme d'expression qu'est l'allégorie politique nécessite néanmoins une certaine familiarité avec les concepts politiques usités, issus des traditions aristotéliciennes et thomistes, ainsi qu'un attrait intellectuel pour ces abstractions qui tendent vers la philosophie. La fresque de Lorenzetti serait l'un des jalons de ce système d'expression picturale dans l'historiographie du thème[438].

De nombreuses inscriptions accompagnent les représentations, elles sont à considérer comme des éléments constitutifs de ces images. Il faut les lire pour avoir la compréhension totale de la narration. Elles complètent les images, leur donnent sens. Elles sont à lire à la suite de celles contenues dans les pièces précédentes.

Le début du message politique constitué par les textes de la Salle de la Paix se trouve dans la Salle de la Mappemonde. Ce sont les quatre vers présentés sur la *Maestà* de Simone Martini – le premier exemple connu de « poésie en peinture » en langue vulgaire – placés sur le bandeau inférieur de la scène, sous les retombées des marches du trône de la Vierge. C'est d'ailleurs elle qui parle : « Mais si les puissants viennent à molester les faibles, / les écrasant de leur mépris ou de leurs violences / vos prières ne vont pas pour eux / ni pour ceux qui abusent ma ville ». L'Enfant Jésus tient un phylactère sur lequel est marqué le premier verset du *Livre de la Sagesse* : « *Diligite iustitiam qui iudicatis terram* », « Aimez la justice, vous qui êtes les juges de la terre », placé tel un nimbe au-dessus de l'allégorie de Justice dans la Salle de la Paix (CAT. p. 226).

[437] Voir P. Boucheron, « 'Tournez les yeux … », *op. cit*., p. 1149.

[438] Boucheron P., *ib.*, rappelle les travaux de Maria Monica Donato, « 'Cose morali, e anche appartenenti secondo e'luoghi' : Per lo studio della pittura politica nel tardo Medievo toscano », *in* P. Cammarosano (éd.), *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, Rome, Ecole française de Rome, 1994, p. 491-517. Elle montre comment les origines de cette expression monumentale allégorique et narrative sont florentines et giottesques. Vasari mentionne en effet une œuvre perdue de Giotto, réalisée *c*. 1320 au palais du Podestat de Florence : une représentation de « la Commune sous les traits d'un juge *in forma di giudice* qui tient un sceptre à la main et qui est entouré des vertus cardinales ». Giotto, avec cette œuvre disparue et les fresques de Padoue, semble donc être l'auteur du prototype de cette expression figurée allégorique de la dualité de tout gouvernement (voir *supra* sur la chapelle Scrovegni).

Ainsi, l'injonction de la Vierge dans la Salle de la Mappemonde se retrouve dégagée de son origine religieuse dans la Salle de la Paix, devenue alors un impératif de l'idéologie politique communale[439].

Les représentations qualifiées par les nombreux commentateurs de « réalistes », voir « naturalistes » des *Effets du Bon gouvernement sur la ville et sur la campagne*, ont aussi une portée allégorique (CAT. p. 246-253). Alors que la ville a été considérée comme une image fidèle de Sienne, figurée avec ses particularités (notamment les ouvertures des bâtiments), deux éléments architecturaux majeurs caractéristiques ne sont pas montrés de façon réaliste, ressemblante : le Duomo et son campanile à l'extrême gauche (CAT. p. 246) et la Porta Romana placée sous les jumeaux (CAT. p. 227). Les contemporains ne peuvent s'y tromper, c'est une volonté du peintre. C'est donc une *visio* de la ville idéale qu'il propose, et non un véritable « portrait » de Sienne. Des caractéristiques propres à l'urbanisme siennois permettent alors de pousser la lecture de cette image de la ville idéale universelle vers la vision de Sienne comme idéal de gouvernement communal.

Cette vision de la ville idéale ne présente aucune figuration des membres du clergé et la cathédrale a été placée dans un recoin de la grande ville (CAT. p. 246). C'est parce qu'on entre dans cette pièce après avoir vu la *Maestà* de la Salle de la Mappemonde. Les inscriptions de la Salle de la Paix, qui des fois, exhortant son public, viennent donner la signification complète de la fresque, toujours à envisager comme le pendant civil des images de la pièce précédente. La diglossie latin/langue vernaculaire se trouve d'une salle à l'autre, les injonctions de la Vierge de Martini augmentées du message porté sur le phylactère tenu par l'Enfant « *Diligite iustitiam qui iudicatis terram* »[440], ont leurs échos civiques « *Volgiete gli occhi a rimirar costei, vo'che reggiete che qui fugarata* », « Tournez les yeux pour admirer, / vous qui régissez, celle qui est figurée ici » [441] dans la Salle des Neuf. Un deuxième rappel de

[439] Voir P. Boucheron, « 'Tournez les yeux … », *op. cit.*, p. 1151-52 et dans *Conjurer la peur …*, *op. cit.*, pp. 108-109, il précise que ce premier verset du *Livre de la Sagesse* est fréquemment utilisé pour rappeler aux gouvernants qu'ils doivent se soucier de – *aimer* – la justice.

[440] Voir *supra*.

[441] CATALOGUE p. 254. P. Boucheron va plus loin dans l'analyse lorsqu'il renvoie cette phrase – déjà la reprise d'une référence biblique – à un sonnet de Dante qui commence par « *Volgete li occhi a veder chi mi tira* » (« Tournez les yeux pour voir qui m'entraîne »), dans *Rime*, LIX. Il reprend ici les conclusions de Furio Burgnolo, « 'Voi che guardate… ' Divagazioni sulla poesia per pittura del Trecento », *in* C. Ciociola (dir.), *« Visibile parlare ». Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medievo al Rinascimento*, Naples, 1997, p. 305-339. Cette transition entre une injonction communiquée en langue latine et une autre en langue toscane

cette citation biblique se trouve encore dans la salle adjacente de l'*Anticapella*, où les héros romains sont peints par Taddeo di Bartolo en 1414 (CAT. p. 259-260) : « *Specchiatevi in costor voi che reggete / Se volete a regniare mille e mille anni / Seguite il ben comune et non v'inganni* » (« Réfléchissez à leurs exemples vous qui régissez / si vous voulez régner mille et mille ans / suivez le bien commun, sans fraudes »).

Le contexte culturel de la création de la fresque de la Salle des Neuf a comme particularité la volonté de rendre disponible, accessible et compréhensible par tous les citoyens, le discours d'autojustification du pouvoir. Ce principe est caractéristique des gouvernements communaux contemporains à celui de Sienne[442]. Cet impératif de communication – et la compréhension totale du discours – se traduit par la permanente association de textes et d'images. Les inscriptions sont des légendes à lire pour avoir la perception complète de la pensée exprimée en images[443].

Les textes forment une poésie, une « chanson politique ». Les points d'accroche organisent la lecture des écritures peintes : d'abord les *tituli*, qui dénomment les allégories et définissent ainsi leur sens. L'emplacement de ces inscriptions est à considérer : les *tituli* en lettres majuscules dorées des Vertus du *Bon gouvernement* sont en flottement dans l'espace-ciel alors que ceux des personnifications du *Mauvais gouvernement* sont ancrés dans le décor-même où siègent ses conseillers, placés sous le crénelage du mur. De ce côté-ci, à l'extrémité droite de l'estrade, seule Guerra porte son nom inscrit en lettres d'or sur son attribut symbolique, un large bouclier noir. Elle brandit son arme de l'autre main, prête à partir au combat. C'est la guerre à venir et non le concept de guerre (« *bellum* »). Elle est le produit de

---

sous-entend sa politisation. Le gouvernement des Neuf a fait traduire ses statuts urbains en langue vulgaire en 1309-1310. C'est un choix politique innovant, qui exprime la volonté d'accessibilité et de compréhension par tous de l'ensemble des documents de l'Etat communal.

[442] P. Boucheron*, Conjurer …, op. cit*., p. 110 et R. M. Dessì, « Entre Sienne, Naples et Avignon … », *op. cit.,* rappellent aussi que ces « stratégies de communication textuelles et visuelles » sont rapidement récupérées par la papauté d'Avignon, avec la diffusion conséquente d'un message de « croyance politique », selon l'expression de P. Boucheron.

[443] « Lisibilité : tel est le maître mot. *[…]* Entre le *titulus* et l'allégorie existe un lien organique : le premier sert à expliciter la seconde, selon une rhétorique de la désignation et du dévoilement *[…]*. Dès lors que les lettres peintes échappent à leurs cartouches et se déploient largement sur les trois murs de la fresque en une 'chanson engagée' de soixante-deux vers qui entraine avec elle une interprétation d'ensemble de la composition picturale, c'est la perception de l'image qui s'en trouve modifiée, suggérant qu'une peinture peut se lire comme l'on déchiffre un texte. », P. Boucheron*, Conjurer la peur …*, *ib*., p. 110 et p. 111 « avec Lorenzetti, les mots sont dans la peinture. Ils y sont pour la faire parler à tous, de manière directe et accessible, frontalement ».

la Fureur du peuple, qui s'est réveillée à cause de l'Injustice et qui provoque alors la Discorde (CAT. p. 244). On a là une narration complète avec le déroulé des conséquences de chaque tendance vicieuse.

Sur la partie positive de la fresque, c'est Concordia, la seule Vertu à porter son nom directement sur elle, inscrit sur la tranche de son attribut symbolique, un rabot. L'objet est placé à mi-corps du groupe de conseillers, donc au niveau de l'espace-sol, réservé aux hommes, renforçant d'autant plus son rôle auprès des citoyens (CAT. p. 234).

L'étude de la composition des vers permet de voir le jeu permanent d'oppositions entre le bon et le mauvais gouvernement. Les cartels et les cartouches se répondent *« de part et d'autre » – « utrinque »* – confrontés par les images, les mots choisis et même leurs sonorités[444]. C'est une chanson politique (« engagée » selon les termes contemporains), avec toujours la volonté de vulgariser : c'est-à-dire rendre les choses visibles, claires et discernables. Les inscriptions sont comme une grille de lecture.

Plusieurs détails figuratifs de la composition sont à renvoyer directement à des caractéristiques propres à la cité siennoise. P. Boucheron insiste sur le groupe de danseurs au centre des *Effets du Bon gouvernement sur la ville*, qui lui semble ne pas avoir été suffisamment analysé (CAT. 246, 250 et 252). Il se concentre sur l'allure masculine et massive des danseurs – qui semblent plus grands que les autres personnages occupant cette partie du décor –, l'absence de poitrine de ces personnages, leur air sérieux, concentré et pas du tout enjoué comme il l'aurait été pour célébrer une fête. P. Boucheron renvoie alors à un rituel mentionné dans les archives de la ville, qui vise à écarter les malheurs lorsque la cité serait en danger.

Les tenues bigarrées et effilochées des personnages viennent appuyer cette idée, notamment la robe jaune aux motifs de vers, qui selon lui, ne peut renvoyer qu'une image négative. Une autre robe a un motif de mite, c'est pourtant une vermine, on ne pourrait porter ce type de motif pour célébrer quelque évènement heureux. Il avance donc l'hypothèse du

[444] CATALOGUE p. 254-257. Voir P. Boucheron, *id.*, p. 112-115, pour des explications claires sur ces jeux stylistiques et la composition des strophes du poème qui se déroule sur les murs de la fresque, en soixante-deux vers. Lorenzetti ne peut en être l'auteur, la complexité de la composition laisse à penser que ce long poème a été écrit par un auteur versificateur confirmé, fin connaisseur de l'art de Dante. M. M. Donato, renouvelant la recherche, avance le nom du poète siennois Bindo di Cione del Frate pour l'attribution plutôt que Cecco di Meo degli Ugurgieri, traditionnellement avancé, poète commentateur de Dante.

rituel pratiqué par des comédiens à la demande du gouvernement, pour prévenir d'un danger[445].

Vana Gloria, une coquette, renvoie à la peur provoquée par les femmes chez les prédicateurs (CAT. p. 239-243). Leur beauté, leur volupté, les atours et le luxe sont des éléments à rejeter des villes comme le sont déjà les orgueilleux (c'est inscrit dans une loi à Bologne en 1288 et interdit par statuts à Florence en 1322). Furor, avec la pierre qu'elle tient dans la main (CAT. 244), geste de prime abord anodin, fait écho à une règlementation statutaire particulière de la cité siennoise : elle fait référence aux dégradations des bâtiments communaux par des jets de pierres[446].

De nombreux autres éléments d'interprétations ont été relevés par les spécialistes de l'œuvre[447], sur la dichotomie structurelle (la double porte d'enceinte pour la partie négative alors qu'il s'agit d'une porte simple pour son pendant positif ; les personnages figurés dans les médaillons suivent la logique de dualité : le Soleil et la Lune, Vénus et Mercure, le Printemps et l'Eté pour le bien alors que ce sont Saturne, Jupiter et Mars, Néron et d'autres Tyrans de l'Antiquité, l'Automne et l'Hiver pour le mal ; l'Eglise pour le côté positif et les empereurs pour le négatif, renvoyant à l'opposition guelfes et gibelins …).

L'objet corde est présent des deux côtés, les inscriptions y font des retours : elle est tenue de manière souple dans la partie négative (CAT. p. 239), le texte dit alors « Partout où la justice est ligotée / personne *[…]* / ou ne tire la corde droite » (CAT. p. 255). Alors que sur le

---

[445] *Ibid*., p. 223-232.

[446] *Ib.*, p. 139-140 et 142, P. Boucheron reprend la remarque faite par Quentin Skinner *in L'artiste en philosophie politique, Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, Paris, 2003, p. 22, où il se réfère aux *Breves* de la Commune en 1250, qui servent à règlementer la tenue des équipements publics et punir les auteurs des dégradations éventuelles.

[447] Nous renvoyons particulièrement à l'ouvrage de P. Boucheron, *Conjurer …, op. cit*., largement utilisé pour ce travail. Dans cette étude complète et détaillée de l'œuvre, P. Boucheron propose une vaste analyse comprenant de nombreuses informations sur le contexte politique, l'iconographie, les inscriptions, etc…. Les différentes études de R. M. Dessi et celles de M. M. Donato sont également très précieuses pour comprendre le contexte global de la création de l'œuvre. Nicolai Rubinstein avec « Political Ideas in Sienese Art : The frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico », *in JWCI*, 21, 1958, p. 179-207 reste l'auteur « historique » du thème et ses réflexions sont la source des recherches actuelles. Il envisage la lecture de la fresque comme la somme visuelle de la philosophie politique d'Aristote, tirée de l'*Ethique à Nicomaque*, adaptée et transmise par saint Thomas d'Aquin. Il considère la fresque en tant que « miroir du prince ». Quentin Skinner, dans *L'artiste en philosophie politique. Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, Paris, 2003, s'intéresse plus particulièrement aux sources littéraires romaines de cette expression figurée d'un idéal de gouvernement communal.

mur nord, la corde que Concordia donne à l'un des conseillers est fermement maintenue à l'horizontal, presque raide (CAT. p. 226-227). Les conseillers sont alors « accordés », selon le principe du « *vinculum concordiae* » d'Augustin[448].

La sonorité même des mots est toujours à prendre en compte : « Concordia », « con/corda ».

Si l'on pousse la lecture en suivant la corde « *untrique* » – selon l'expression de Lorenzetti – de part et d'autre de la fresque, lorsqu'elle est tenue droite, « *a dritta corda* », la narration politique prend sens : la concorde amène obligatoirement la paix où la justice est rendue. Les liens qui retiennent les condamnés du mur nord sont plus lâches. Avec ceux tenus par le cortège antagoniste des conseillers, ils convergent indubitablement vers la figure centrale. Quand la corde est relâchée, sur le mur ouest, c'est parce que la justice est entravée par le règne des despotes.

La taille des personnages : les plus grands sont la Commune, le vieil homme barbu à haute stature et son pendant négatif, le Tyran monstrueux. Viennent ensuite Justice sur son trône de gloire. Les autres Vertus sont légèrement plus petites. Concordia, placée en dessous, est de la même taille que ses sœurs mais elle domine largement les hommes. Les Vertus théologales, complétées de Sapientia, sont de même hauteur que les humains, c'est leur aspect évanescent, flottant dans le ciel bleu, qui les fait se détacher de la convention de la hiérarchie des tailles.

Leur fréquence : on trouve plusieurs fois Justitia, dans les inscriptions comme en image, et c'est elle qui est représentée en plus grand après les personnages trônant. Elle est montrée deux fois du côté positif, d'abord souveraine, sur son trône avec sa balance – le concept-même de la Justice, son essence – puis, légèrement moins haute, sur le banc avec le glaive et une couronne, impassible, la Justice abstraite d'un gouvernement communal idéal, épée à la main mais sans son attribut traditionnel, la balance, remplacée par une couronne.

[448] Le « *vinvulum concordiae* » ou « *uninculum concordia* » est évoqué par Augustin, qui reprend Cicéron, un « lien de sécurité », associant les individus d'une même communauté pour arriver à la concorde. C'est une notion théologique courante, ce sont les citoyens qui tiennent la corde, et non pas qui sont maintenus par elle. C'est seulement par une action volontaire et non imposée que l'on peut, en tant que groupe, atteindre le Bien Commun. Les citoyens sont « accordés ». La corde comme métaphore de l'unité civile est utilisée depuis le XIIIe siècle, comme dans les *Trésors* de Brunetto Latini.

Lorsque la balance est présente, dans la partie gauche, elle est tenue fermement par Sapientia, et non directement par la double Justitia – distributive et commutative – c'est parce que Sapientia est la source de cette double Justice, suivant en cela Aristote.

Le public de la fresque

Bien que la Salle des Neuf leur soit réservée, les magistrats qui s'y réunissent et délibèrent ne sont pas les seules personnes à pouvoir admirer la fresque de Lorenzetti. Lors de certaines occasions, des officiers, des justiciables et des citoyens peuvent y avoir accès. En outre, la notion d'accessibilité à l'œuvre par les citoyens est présente dans différents témoignages : « qui y va peut la voir » (*Chronique de Sienne* anonyme du XIVe siècle) ; « ces peintures faites pour vous » (saint Bernardin de Sienne, sermon de 1425) ; « Regardez » (saint Bernardin, sermon de 1427)[449]. Si les Neuf siègent effectivement sur une estrade placée devant les allégories du *Bon gouvernement*, les visiteurs, en entrant dans la pièce, se trouvent alors face à eux et à leurs doubles allégoriques situés juste au-dessus des magistrats. Ils se tiennent devant les neuf Vertus du *Bon gouvernement*. Sur la droite, ils voient les effets de ce bon gouvernement, avec la paix et la justice alors que sur la gauche, son pendant négatif, le *Mauvais gouvernement* et ses effets.

La postérité de l'œuvre

Le témoignage écrit le plus ancien est constitué des copies du XVIIe siècle d'une chronique anonyme du XIVe siècle[450], nommant Ambrogio Lorenzetti comme son auteur et où l'on reconnait quelques éléments essentiels de la composition (la dichotomie entre la paix et

[449] CATALOGUE p. 258. «Cronaca senese dei fatti riguardanti la città ed il suo territorio di autore anonimo del secolo XIV», in *Cronache senesi*, éd. d'A. Lisini et F. Iacometti, *Rerum Italicarum Scriptores*, n. s., XV-6, Bologne, 1933-35, p. 78, cité par P. Boucheron, *Conjurer la peur…, op. cit.*, p. 39. Bernardino da Siena, *Prediche volgari : la predicazione del 1425 in Siena*, éd. Ciro Cannarozzi, Florence, 1958, t. II, p. 266 et du même auteur, *Siena 1427. Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, éd. Carlo Delcorno, Milan, 1989, 2 vol., p. 1254. Les deux sont mentionnés par R. M. Dessì, « L'invention du 'Bon gouvernement'… », *op. cit.*, p. 459-460 et repris par P. Boucheron.

[450] «Cronaca senese dei fatti riguardanti la città ed il suo territorio di autore anonimo del secolo XIV», *op. cit.*, p. 78, nous reprenons dans le catalogue la citation de P. Boucheron dans *Conjurer la peur…, op. cit*, p. 39.

la guerre, son accessibilité due à une décision politique). L'auteur fait certaines erreurs d'interprétations des personnages et en omet d'autres, il parle de « plusieurs hommes mauvais qui avaient mal agi […] pour la république de Sienne » mais ne précise pas leur identité. On sait pourtant que l'œuvre de Lorenzetti a été immédiatement recopiée, citée. Les archives de Sienne de 1447 révèle que la commune réglait une commande de tapisserie à Jacques d'Arras[451].

Avant le XIXe siècle, l'œuvre était connue sous le nom *La Guerre et la Paix.* Rapidement, les observateurs veulent voir dans les représentations de bataille, des faits historiques réels.

Entre les copies du XVIIe siècle de la chronique du XIVe siècle, il n'existe aucune description des allégories du *Bon gouvernement* (mur nord) avant 1730, quand un savant siennois en écrit une, erronée, aux identifications curieuses[452]. C'est à la fin du XVIIIe siècle qu'apparaît, dans une critique de la description trompeuse, l'expression « poème d'enseignements moraux » au sujet de l'œuvre, confrontant les « qualités et effets » du bon gouvernement aux « vices » du mauvais[453] et qui constituent le modèle auquel doivent aspirer les législateurs de la Commune. C'est en 1840 que des historiens italiens, les frères Milanesi[454], cherchent à s'écarter des idées et identifications fausses transmises au fil du temps sur ces représentations. Ils veulent revenir au sens premier de la fresque, en recontextualiser les éléments. Ainsi, il ne s'agit pas d'une bataille en particulier qui est représentée dans les effets du mauvais gouvernement mais de la guerre, en elle-même, de manière générale, son concept. Ils rappellent qu'il ne faut pas chercher à reconnaître des personnages réels dans le cortège de citoyens ni dans les autres figures. Ce sont des allégories qui sont à voir ici, celles décrites par Aristote. Ce sont les premiers auteurs à nommer le grand philosophe, et ils sont à l'origine du nom qui va prendre le dessus sur le titre original de l'œuvre, le « Bon gouvernement ».

---

[451] Dans P. Boucheron*, ib.*, p. 42. On ne connait pas le lieu où la tapisserie, aujourd'hui disparue, devait être installée. Voir aussi R. M. Dessì, « L'invention du 'Bon Gouvernement' … », *op. cit*, p. 460-462.

[452] Son auteur est Giovanni Antonio Pecci, il identifie le personnage âgé trônant comme la Justice, maintenant interprété comme la Commune de Sienne elle-même ou le Bien Commun. A l'inverse, il prend l'allégorie à la balance romaine pour la personnification de la ville. Il évoque aussi une mappemonde dans la main du personnage âgé. Voir R. M. Dessì, « L'invention du 'Bon Gouvernement'. … », *op. cit.*, p. 142.

[453] Par l'abbé Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia inferiore*, paru à Florence en 1792, cité par R. M. Dessì, *ib.*, p. 148-149.

[454] In *Documenti per la storia dell'arte sense*.

Les nombreuses restaurations sont aussi à prendre en compte dans ces descriptions des fois changeantes, en plus de la subjectivité de l'auteur face à cet ensemble complexe et dégradé. Elles en ont fait un objet d'histoire.

Encore d'autres éléments peuvent être utilisés pour aller plus loin dans l'analyse de ce monument magistral de l'allégorie politique (la comparaison avec les peintures des *Biccherne*, la poésie contemporaine – particulièrement la poésie infamante – chercher de nouvelles traces des fresques antérieures disparues sur le même thème, les correspondances entre certaines représentations de lieux et les faits historiques militaires …) mais cela dépasse de loin l'objectif de ce travail. Nous ne nous avancerons pas non plus quant aux conclusions sur les sources textuelles de cette iconographie pour savoir si elles sont plutôt aristotélicienne, thomiste ou bien plutôt cicéronienne, là encore, nous n'apporterons rien de plus à l'état actuel de la recherche, les spécialistes ont suffisamment prouvé la complexité de ce débat.

La figure centrale peut être envisagée selon deux nuances assez subtiles : personnification de la Commune, incarnée par un magistrat, dont la fonction est de servir ce gouvernement (hypothèse de Q. Skinner). Ou alors il s'agit bien de la personnification du Bien Commun. Pour N. Rubinstein, Bien Commun et la Commune sont ici les mêmes choses. Les inscriptions, sous le mur nord nous donnent pourtant la clé : « Cette sainte vertu, partout où elle régit, / conduit à l'unité la multitude des âmes, / et celles-ci, rassemblées à cette fin, / font du bien commun leur seigneur ». C'est donc le bien commun que symbolise la vénérable figure seigneuriale centrale.

L'ambiguïté dans notre réception de l'image est aussi due à notre définition actuelle du pouvoir communal comme antithétique de celui d'une seigneurie. Cependant, au Trecento, ce n'est pas aussi antagoniste. Les mêmes codes de représentation du pouvoir sont largement utilisés par les différents systèmes de gouvernement. Les seigneurs prennent les schémas mis en place par les monarchies pour exprimer visuellement leur capacité à bien gouverner, l'illustrant avec des démonstrations de bon gouvernement. Les Communes font de même.

Rosa Maria Dessì revient ultimement sur ces deux interprétations majeures de l'œuvre, notamment en recontextualisant l'historiographie qui en a été faite depuis le Risorgimento. Il s'agissait alors de « fournir une interprétation solide et cohérente des peintures de la salle de la Paix, destinée à réduire leur polysémie iconographique pour guider

les choix futurs de restauration »[455]. Le développement de Rosa Maria Dessì démontre comment les différents commentateurs ont participé à « un processus aboutissant à une identification plus appuyée de la figure du veillard avec la Commune de Sienne et surtout à l'oubli des symboles qui permettent de l'associer à un souverain »[456]. Sa réflexion est issue de l'étude du rôle de *dominus* de Charles de Calabre, le prince héritier de la couronne de Naples, auprès de la Commune siennoise, de 1325 jusqu'à sa mort prématurée en 1328 (il avait été élu pour dix ans par la République de Florence ; d'autres villes de Toscane menacées par les Gibelins demandent la protection de la couronne angevine, Sienne parmi les premières[457]). Les décors sont renouvelés, adaptés, en fonction de « l'orientation politique d'un gouvernement en place »[458].

Les motifs présentés par Lorenzetti sont autour de trois thèmes : la pacification, la soumission et le triomphe (CAT. p. 226-227).

La pacification est possible par la soumission des ennemis de la Commune (les feudataires qui avancent devant le trône, têtes nues), par la supériorité du bien commun sur les intérêts individuels. La concorde exprime l'idéal de justice sociale, porté en triomphe par la figure du personnage en majesté autour duquel tout s'oriente. Mais c'est par la Paix que l'illustration du bon gouvernement commence. Sa position dénote avec celles des autres Vertus, elle est légèrement alanguie, représentée « à l'Antique » alors que ses sœurs sont vêtues en riche tenue contemporaine et sont droites, impassibles, hiératiques – en tant que véritables incarnations de concepts abstraits, qui imposent leur pouvoir par leur majesté sévère. Paix est aussi détachée mais d'une manière différente de celle du stoïcisme apparent de ses sœurs. Son armure sous l'oreiller sur lequel elle prend appui et les pieds posés sur son large bouclier, elle se repose après sa victoire, son rameau d'olivier confirmant ce succès (CAT. p. 235).

---

[455] *Les spectres du Bon Gouvernement*, Paris, 2017, p. 296. R. M. Dessì se réfère à la première interprétation des peintures par les frères Carlo et Gaetano Milanesi en 1846, cf. *supra*.

[456] *Ib.*, p. 290.

[457] Robert d'Anjou devient seigneur de Florence en 1313, après la mort d'Henri VIII. Il est nommé vicaire impérial l'année suivante par Clément V et il centralise petit à petit l'alliance guelfe au sein de ses possessions. En 1315, Robert nomme son premier fils, Charles, commissaire spécial de plusieurs régions de la couronne napolitaine.

[458] R. M. Dessì, *Les spectres …*, *ib*., p. 134.

C'est la paix, la victoire sur la discorde, comme cela l'était chez Prudence – alors que pour Thomas d'Aquin, la paix est une absence de discorde.

Autres Vertus dans le Palazzo Pubblico

Dans la loggia, Ambrogio Lorenzetti réalise une fresque, *c*. 1340. Il s'agit d'une *Maestà* dont la partie inférieure manque, cependant connue grâce à une description du chroniqueur Agnolo di Tura del Grasso[459], qui indique que les Vertus cardinales se trouvaient aux pieds de la Vierge – comme sur la *Maestà* de Massa Marittima du même peintre, bien qu'il s'agisse alors des Vertus théologales (CAT. p. 261-262). L'Enfant placé sur les genoux de sa mère tient un phylactère sur lequel est inscrit « Je vous donne un commandement nouveau : aimez-vous les uns les autres. Comme je vous ai aimé, vous aussi aimez-vous les uns les autres », tiré de l'*Evangile* selon saint Jean (13:34).

L'Anticappella est décorée par Taddeo di Bartolo, *c.* 1413-14, qui complète la fresque qu'il a déjà réalisée dans la chapelle, consacrée à saint Christophe, au décor sur le thème de la vie de la Vierge (CAT. p. 259-260). Dans l'Anticappella, on retrouve les Vertus : en hauteur, sur les lunettes en arc brisé de la première croisée en entrant, ce sont les Vertus cardinales, Temperantia et Iustitia et sur la seconde croisée, Fortitudo et Prudentia. Par duo, elles font face aux prophètes. Spes et Caritas y sont aussi, Atemprance occupe la lunette du côté de la Sala del Mappamondo.

Dans l'Anticappella, c'est un cycle sur les « Hommes illustres » de l'Antiquité, des *exempla* à suivre, introduit par un portrait d'Aristote en pieds sur le pilier de retombée de l'arc entre la Sala del Mappamondo et l'Anticappella. C'est comme s'il présentait ces modèles aux yeux de ceux qui empruntent ce passage – donc les membres du conseil, des citoyens – et les exhortait à les suivre. Le cycle est organisé sur deux niveaux, en haut, dans des lunettes en arc brisé, ce sont les Vertus Fortitudo, Prudentia, Iustitia, Magnanimitas et Religio. Les cadres formés par des frises végétales contiennent des petits médaillons présentant en buste ces

[459] Anolo di Tura del Grasso, « Cronache senesi », « Maestro Ambrogio Lorenzetti dipentore da Siena dipinse quella ostra Donna con quelle virtù cardinalo che sonno su la logia in palazzo de'signori », *in Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, A.Lisini et F. Iacometti, vol. 15, Bologne, 1939, p. 526, cité dans B. Cosnet, *op. cit.*, p. 383 et cf. *supra*, la typologie des Vertus mariales p. 121 et suiv.

« Hommes illustres ». N. Rubinstein remarque que ces frises végétales à médaillons à portrait sont déjà utilisées par Simone Martini dans la *Maestà*, également sur les fresques de Lorenzetti du Palazzo et sur d'autres exemples contemporains. Mais l'association médaillons à portait et Vertus isolées est rare, elle rappelle plutôt la tradition inverse, où les Vertus sont placées dans des médaillons qui viennent former un cadre autour d'un personnage en trône, généralement très courante dans les illustrations de manuscrit[460]. En revanche, l'association Vertus-Hommes célèbres est assez fréquente.

Sur le registre inférieur, au niveau des yeux, d'autres représentations, cette fois en pied, de ces *exempla*, figurés sous arcature à colonnettes, couvrant le mur principal face à la chapelle et les intrados des arcs menant à la chapelle et à la Sala del Mappamondo. Parmi ces *exempla*, tous sont des hommes de l'Antiquité tels Pompée et César (sur l'intrados du passage dans la Sala del Mappamondo) ou Judas Macchabée (sous Fortitudo) et Aristote, seul un personnage presque contemporain : un saint patron de Sienne Ambrogio Sansedoni (fin du XIIIe siècle).

Les représentations des « Hommes fameux » sont courantes au début du XVe siècle, leur particularité ici : il s'agit de l'exemple le plus ancien de ce type d'iconographie au sein d'une cité communale/républicaine à nous être parvenu. Le thème correspond au nouvel humanisme qui glorifie l'Antiquité classique, récemment développé également dans les arts. La spécificité de ces *exempla* au Palazzo Pubblico est le choix même des modèles d'homme à suivre : ils appartiennent tous exclusivement à la période républicaine de Rome (depuis Lucius Junius Brutus, fondateur de la République romaine à César et Marcus Junius Brutus, qui y met fin)[461]. Une carte de Rome et des divinités romaines (Mars et Jupiter, Apollon et Pallas), complètent le cycle. N. Rubinstein avance l'idée que cette association avec les dieux de la guerre et de la paix renvoie à la distinction entre les exploits militaires et les civiques réalisés par les six personnages du mur principal, divisés en deux groupes. Et la carte de Rome est associée à Religio. Il insiste alors sur une particularité de cette Vertu, à ne pas assimiler avec Fides, vertu spécifiquement chrétienne. Le choix de Religio n'est pas un hasard, c'est parce qu'elle est une Vertu Romaine. Elle tient le chrisme et son inscription est une admonition

[460] Nicolai Rubinstein, « Political ideas in Sienese art : the frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico », *in JWCI*, vol. 21, n° 3-4 (Juil.-Déc., 1958), p. 192.

[461] Pour plus de précisions sur les personnages choisis, voir l'article de N. Rubinstein, *ib.*, p. 195. Cicéron est placé à côté de Justitia alors qu'Aristote fait face à César et Pompée.

chrétienne. Cependant, placée au-dessus de divinités païennes, elle semble ambivalente. Ainsi, pour N. Rubinstein, le cycle de l'Anticappella montre comment la grandeur de la république de Rome est tombée lorsque la discorde et l'ambition personnelle ont pris l'avantage sur les vertus civiques. Il poursuit son raisonnement en remontant aux sources littéraires de ce courant de pensée (notamment Salluste, saint Augustin puis Brunetto Latini)[462]. Il démontre alors que plusieurs des *exempla* antiques choisis sont aussi considérés comme des fondateurs de l'ancienne cité siennoise. Il rapproche le programme iconographique de l'Anticappella à l'humanisme contemporain, particulièrement celui de Florence décrit par Leonardo Bruni, contemporain de la création de ce cycle [463], pour lequel la république romaine est un exemple à suivre.

La Sala di Balia, par Martino di Bartolomeo et Spinello Aretino en 1407 où seize figures en bustes placées sur les voûtes montrent les Vertus classiques du septénaire, accompagnées de Pax, Misericordia, Intelligentia, Circonspectio (ce sont celles encore distinguables, il y en a seize en tout). Les murs sont consacrés à la vie du pape siennois Alexandre III.

La Sala del Concistoro, par Domenico Beccafumi en 1529, où l'on trouve une combinaison de Vertus et d'*exempla* de citoyens romains et de héros grecs, montrés dans des scènes historiques. Justitia, Concordia et Amor Patriae sont les Vertus qui les accompagnent. Le message politique communal est alors condensé dans ces trois allégories.

Sur le Campo, elles ornent la fontaine de Gaïa, *c.* 1409-1419, par Jacopo della Quercia[464]. C'est ici le premier exemple de Vertus représentées à Sienne en dehors du Palazzo Pubblico.

---

[462] *Ib*., p. 197-198.

[463] *Laudatio urbis Florentinae*, *c*. 1403-04 et *Historiae Florentini populi*, terminé en 1415. Voir N. Rubinstein, *ib.*, p. 203-204.

[464] Françoise Glenisson, dans « Fête et société : l'Assomption à Sienne et son évolution au cours du XVIe siècle », in *Les Fêtes urbaines en Italie à l'époque de la Renaissance, Vérone, Florence, Sienne, Naples*, dir. Françoise Decroisette et Michel Plaisance, Langres, 1993, p. 80, précise que la construction de la fontaine commence dès 1343, donc durant la période des grands aménagements du Palazzo et après la réalisation de la fresque de la Sala dei Nove (voir *supra*). Elle est refaite au début du XVe siècle par Jacopo della Quercia. L'association de la Vierge aux Vertus à l'extérieur du Palazzo est un rappel aux Nove des valeurs dont ils doivent s'inspirer pour effectuer un bon gouvernement. Et en cela, la fontaine agit aussi comme un miroir des fresques que les Nove ont devant eux lors du conseil. En quittant le bâtiment, le message se présente encore face à eux. En plus de ces éléments symboliques moraux et religieux, des épisodes de la Génèse et les origines romaines de la ville sont figurés. « La fontaine unit par conséquent les éléments sacrés et les éléments profanes, tout en maintenant une hiérarchie grâce à la figure centrale de la *Vierge à l'Enfant*. Bien que la place du *Comune* – et

Autres œuvres de Lorenzetti comprenant des Vertus

La *Maestà* d'A. Lorenzetti au Palazzo Pubblico de Massa Marittima, *c.* 1330, présente les trois Vertus théologales placées sur les marches du trône de Marie (CAT. p. 261-262). Lorenzetti reprend la position et les attributs de Caritas au centre pour cette même allégorie sur le *Bon Gouvernement*.

Dans la fresque du *Martyre des frères franciscains à Ceuta* dans l'église San Francesco à Sienne, *c.* 1324-27, les Vertus sont très discrètes, placées en pinacle sur le dais qui encadre la scène (CAT. p. 263). Elles y sont représentées dans le style antique, avec les attributs traditionnels pour les qualifier[465]. Le pavement de l'église reçoit un décor portant les Vertus cardinales par Lorenzo di Mariano, à la fin XVe-début XVIe siècle.

Appropriation du discours du gouvernement vertueux par les tyrans lombards

Bruzio Visconti, dans le *Compendium moralis philosophiae* de Luca Manelli, est montré trônant sur Superbia personnifié en soldat cornu. Il est entouré de trois sages de l'Antiquité (Valère Maxime, Sénèque et Aristote) et de trois docteurs de l'Eglise (Thomas d'Aquin, Ambroise et Augustin). Le cadre de l'image contient le nom des cités bénéficiant de la protection des Visconti. Donc malgré la réputation de tyran de Bruzio, on le montre comme un protecteur « vertueux ». C'est la même chose pour Gian Galeazzo sur son *Livre d'Heures* conservé à la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence (Ms. Banco Rari 397 et Ms. Landau-Finaly 22), *c*. 1390.

---

en cela, lieu profane – le *Campo*, par la symbolique religieuse, acquiert aussi une dimension sacrée », Françoise Glenisson, *op. cit*., p. 80-81.

[465] Pour plus de précision, voir S. Maureen Burke, «The 'Martyrdom of the Franciscans' by Ambrogio Lorenzetti », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65. Bd., Munich-Berlin, H. 4 (2002), p. 460-492 et R. M. Dessì, *Les spectres du Bon gouvernement*, Paris, 2017, p.216-227.

La sépulture de Bernabò Visconti (1323-1385), condottiere et seigneur de Milan, vicaire impérial, inaugure une courte série de statues équestres intégrées à des sépulcres (CAT. p. 313)[466]. La représentation d'un cavalier sur sa monture, en ronde bosse monumentale, ne se fait plus depuis longtemps. Aucun témoignage antérieur n'a subsisté. C'est la reprise d'un motif antique classique, dont l'un des rares exemples à nous être parvenu est celle de Marc Aurèle à Rome du IIe siècle, et qui apparaît aussi à Sienne, à la même époque que celle de Bernabò, au Palazzo Pubblico, avec la fresque du condottiere Guidoriccio da Fogliano, *c*. 1328-30, où le cavalier est montré en tenue d'apparat et sa monture avec un caparaçon à ses armes[467].

L'histoire du monument de Bernabò est connue par des chroniques contemporaines, il est édifié en deux moments, la statue équestre est à l'origine indépendante, elle est conçue du vivant du condottiere et installée derrière l'autel majeur de San Giovanni in Conca à Milan (détruite) par Bonino di Campione[468] à partir de 1363. Le sarcophage est réalisé bien plus tardivement, *c*. 1380-85. La statue y est alors intégrée. L'ensemble fait 6 mètres de haut, il est

[466] Il faut cependant rappeler l'occurrence antérieure de près d'un siècle à Magdebourg, *c.* 1240, hypothétique portrait d'Othon 1er.

[467] Le développement de la figuration équestre d'un personnage émerge de façon concomitante dans le monde profane. Depuis la *Psychomachie*, on a l'habitude de la rencontrer pour incarner Superbia. Voir sur ce point E. Panofsky, *La sculpture funéraire de l'ancienne Egypte au Bernin*, Paris, 1995, p. 98.

[468] L'appellation « maèstri campionési » concerne un groupe de sculpteurs et architectes de l'Italie septentrionale actifs du XIIe au XIVe siècle, dont quelques individus émergent sur des chantiers, avec chacun leurs propres caractéristiques. Ce sont les prénoms inscrits en signature qui permettent de les désigner séparément. Bonino est lombard, originaire de Campione sur le lac de Lugano. L'inscription sur le sarcophage de Folchino degli Schizzi au dôme de Crémone en 1357 est le premier témoignage de son activité. Son nom est traditionnellement associé à cette statue équestre, achevée en 1363. L'œuvre est longuement décrite par de Pietro Azario dans une chronique contemporaine. Pétrarque raconte l'avoir vu lors de son séjour à Milan entre 1353 et 1363, placée à côté de l'autel à San Giovanni in Conca. Entre le chantier de la statue équestre de Bernabò et celui du sarcophage (*c.* 1380-85), il travaille à Vérone à l'ambitieux monument funéraire de Cansignorio della Scalla, *c.* 1370 à 1376. En 1388-89, il participe avec son atelier aux travaux du Dôme de Vérone. Il meurt en 1397. Sa main n'est pas aisée à distinguer sur les œuvres sorties de son atelier, de grande envergure, où plusieurs styles sont visibles. Il a sûrement été formé à Milan mais son travail montre rapidement des influences toscanes, peut-être dues à la présence en Lombardie du maître pisan Giovanni di Balduccio. Hormis les deux sépultures surmontées des statues équestres, Bonino se cantonne à une production qui reste plutôt dans la tradition lombarde, sans innovation structurelle. Sur le monument de Bernabò, on lui attribue seulement la statue équestre et les personnifications qui l'entourent, sur le sarcophage, il est peut-être l'auteur du *Couronnement de la Vierge* et des Evangélistes. Sur le sépulcre de Cansignorio, les spécialistes lui attibuent la statue du gisant, les anges et les pans du sarcophage tournés vers l'église.

déplacé au château Sforza à Milan durant le XXe siècle. Le tombeau abrite aussi son épouse, Béatrice Della Scala.

La statue du cavalier autrefois polychrome et recouverte d'argent, est parsemée de blasons, ses éperons et son bouclier, étaient plaqués d'or. Des statues de Fortitudo et Justitia flanquent la monture, plus petites, elles sont placées sur placées sous les pieds du cavalier. Ce sont des jeunes femmes élégantes, richement vêtues, les cheveux complètement retenus par un tissu. Justitia tient sa large balance à deux plateaux (et n'a pas d'épée), Fortitudo tient d'une main un phylactère avec son nom inscrit et de l'autre, la dépouille d'un lion.

La sépulture est composée de nombreux éléments distincts : six piliers octogonaux centraux soutiennent le sarcophage, aidés par six colonnes extérieures. Les reliefs de la cuve présentent sur les petits côtés les Evangélistes encadrés par deux docteurs de l'Eglise et sur l'autre, un *Couronnement de la Vierge*, avec également deux docteurs de part et d'autre. Sur un des longs côtés, plusieurs saints autour de la *Crucifixion,* et sur l'autre, la *Résurrection du Christ* entourée de la Vierge, saint Jean, et d'autres saints. Les armoiries des Visconti sont sur les côtés.

La statue équestre est à taille réelle. Hormis la tête, elle est taillée dans un seul bloc de marbre. La réalisation du cheval fait preuve de naturalisme, bien qu'idéalisée, notamment pour le museau. Le cavalier est droit, le port altier, assis sur une selle de parade et en armure légère. Une lanière encore visible dans le dos suggère que le cavalier avait à l'origine un casque attaché en arrière.

Les Scaligeri à Vérone

A Vérone, c'est la famille Della Scala (Scaligeri) qui est à la tête de l'aristocratie locale. Comme Milan, la cité fait partie des gibelins. Vassal du Saint-Empire, Vérone se positionne donc contre la Papauté. Les trois membres les plus importants des Scaligeri se font édifier des arches funéraires, toutes surmontées d'une statue équestre, aujourd'hui déposées à proximité de Santa Maria Antica, qui les abritait, formant un mausolée familial sur le modèle des dynasties monarchiques.

Cangrande 1er (1291-1329) – connu pour avoir été l'un des plus grands seigneurs de la

cité et à qui Dante dédie le *Paradis* (ch. XVII) de la *Divine Comédie* – est un soutien de l'empereur Henri VII dans ses prétentions sur les territoires italiens guelfes. Il est nommé vicaire impérial et par ce titre, chef des gibelins dans le nord de l'Italie. Il est excommunié par le pape Jean XXII. Condottiere, il agrandit les possessions de Vérone (Vicence, Padoue, …). Bien que ce soit la famille Scaligeri qui est à la tête de la seigneurie de Vérone, la cité garde son identité et les citoyens sont satisfaits de leur exercice du pouvoir.

Sa sépulture[469] est édifiée au-dessus de la porte de Santa Maria Antica, *c*. 1333, dans la niche formée sous le baldaquin à arc trilobé surmonté d'un fronton, sorte de *protiro*, qui abrite la chambre mortuaire (CAT. p. 312). La cuve du sarcophage, légèrement surélevée par des chiens, est ornée des nombreuses victoires du Condottiere, incluant une représentation de l'empereur Henri VII lui remettant l'étendard de Vérone, accompagné de son frère Alboino. Le gisant de Cangrande a les yeux fermés « mais le visage rond encore *'pleno de alegreça'*, plein d'allégresse »[470]. Surmontant le toit du baldaquin, la statue équestre de Cangrande qui porte l'armure complète, son heaume de parade à tête de chien rejeté en arrière dans son dos, ses ailes flottant ainsi au vent. Le tissu du caparaçon reprend le même mouvement, la monture semblant tout juste interrompre son galop. Cangrande s'y tient bien droit, un large sourire illumine son visage. Il tient son épée (disparue) la pointe levée à la verticale devant lui. Son expression souriante évoque la satisfaction d'une victoire. Elle évoque à John White, non sans humour, le sourire du chat du Cheshire *d'Alice aux pays des merveilles*[471]. Cette apparente bonhomie est surprenante pour plusieurs raisons : son emplacement en contexte funéraire, qui présente traditionnellement une image sobre, alors qu'ici, démesure, grande pompe et faste sont de mise. Bien que le gisant soit représenté en souriant, le contraste est marqué avec cette figuration classique sans dynamisme du défunt (qui n'est d'ailleurs pas visible depuis le sol) et le sourire triomphant du cavalier, en plein mouvement, arrêtant juste sa course. Dernier élément curieux concernant le sourire : il s'agit d'un despote. Pour E. Panofsky, la posture et

[469] L'attribution du monument à un sculpteur en particulier est discutée. Contre celle proposant Giovanni dit Ugo da Campione, John White oppose le mouvement impulsé par les plis des tissus et les ailes du casque sur la statue équestre de Cangrande à la rigidité des statues d'angle du baptistère de Bergame. L'hypothèse d'un membre des *maestri campinesi* vient de la présence d'une statue équestre au protiro de Santa Maria Maggiore à Bergame. Voir J. White, *Art and architecture in Italy, 1250-1400*, New Haven et Londres, 1993, p. 489-492.

[470] E. Panofsky dans *La sculpture funéraire* …, *op. cit*., p. 99, cite ici la description d'un poète contemporain.

[471] J. White, *ib.*, p. 490.

l'expression du visage « proclament le triomphe d'une personnalité qui, jusque dans la mort, brille d'une intelligence supérieure, d'une aimable et majestueuse insouciance, et d'une assurance certaine »[472]. Ce n'est pas seulement la sépulture d'un chef de guerre, c'est celle d'un dirigeant d'une seigneurie, type particulier de gouvernement aristocratique[473].

Il s'agit ici d'un monument à la gloire d'un homme n'appartenant ni à une lignée royale, ni à l'Eglise, mais à un aristocrate, chef de guerre et vicaire impérial, qui déploie pourtant le même faste pour sa sépulture. L'édification progressive d'un véritable mausolée familial autour de la place de Santa Maria Antica marque l'ancrage de la famille Della Scala dans la cité de Vérone et insiste sur son rôle politique et militaire, sur plusieurs générations. Il y a une réelle volonté de se montrer en tant que véritable lignée aristocratique à la tête du gouvernement, pour appuyer sa position dominante sur les zones soumises et se placer en tant que rivaux d'importance face aux autres forces en jeu sur le territoire (l'aristocratie dans les autres cités lombardes comme Milan, également vassal du Saint Empire ou la monarchie, comme les Angevins à Naples).

Mastino II (1308-1351), il succède à son oncle Cangrande Ier avec son frère Alberto, il continue l'extension des territoires de Vérone (Brescia, Parme et Lucques), pour les reperdre par la suite (à l'exception de Vicence). A sa mort, la seigneurie de Vérone est beaucoup moins puissante que pendant la génération précédente. Elle passe, quelques années plus tard, sous la coupe de Milan, dont le seigneur, Bernabò Visconti a épousé la fille de Mastino II, Béatrice Reine Della Scala.

Mastino II conçoit son tombeau de son vivant (*c*. 1345-50 ?). Il reprend la structure surmontée d'une statue équestre, en la complexifiant (CAT. p. 314). Encadré d'un large baldaquin à fronton et pinacles, le sarcophage est au niveau médian, le gisant placé dessus, sans sourire cette fois. Mastino est montré en piété devant la Vierge sur les reliefs de la cuve, les autres scènes sont aussi uniquement religieuses. Le gisant est en tenue civile, portant la barbe (Mastino l'aurait laissé pousser lors de la repentance du meurtre qu'il a commis).

Cansignorio (1340-1375), fils de Mastino II, hérite de la seigneurie avec ses deux frères et l'aîné, Cangrande II, profite de son âge pour écarter ses rivaux. Cansignorio l'assassine en

[472] E. Panofsky, *op. cit*., p. 99.

[473] Avant les Scaligeri, les citoyens de Vérone procèdent à une élection pour désigner leur seigneur, la succession par lien héréditaire est mise en place à partir de 1359.

1359. Il conçoit de son vivant son tombeau et fait appel à Bonino da Campione en 1370. Le sépulcre est terminé en 1376 (CAT. p. 315-316). A cette date, Bonino a déjà réalisé la statue équestre de Bernadò Visconti, le beau-frère de Cansignorio (les deux hommes nourrissant réciproquement une animosité l'un pour l'autre). Bien plus fastueux que ceux de son père et de son grand-oncle, son tombeau reprend une structure monumentale surélevée par des piliers formant un hexagone. Chaque pilier est couronné d'un dais qui accueille une statue de saints guerriers : Louis IX, Martin, Sigismond, Valentin, Georges et Louis de Toulouse. Sur le même niveau, le sarcophage, lui-même surélevé par six autres piliers à l'intérieur de l'hexagone extérieur, avec le gisant. Les colonnes toriques du baldaquin sont disposées juste au-dessus des piliers du sarcophage. Des statues d'angles, encore sous dais, occupent le pourtour du toit et les frontons portent des reliefs. Le programme iconographique est ici uniquement religieux. Caritas, Spes, Fortitudo, Justitia, Prudentia et Temperantia sont placées dans les niches des frontons au-dessus du niveau médian où se trouve le sarcophage. Assises, elles ont leurs attributs traditionnels pour les identifier. Une statue équestre termine le glorieux ensemble. Bien que le cavalier soit très figé et son cheval sans caparaçon qui flotte au vent, ils forment une pointe pour ce sépulcre pyramidal.

Ces premières occurrences de statues équestres à la fin de la période médiévale ne deviennent une véritable mode qu'à la Renaissance. La combinaison avec un tombeau est plus rare, le monument commandité par la République de Venise à Donatello[474] pour le condottiere

[474] Donatello fait parti des grands maîtres sculpteurs toscans précurseurs de la Renaissance italienne, qui pousse la technique de la sculpture en bronze à la cire perdue au plus haut niveau d'excellence. La transition avec l'art gothique est alors complétement effectuée, c'est un art moderne, qui cherche à s'émanciper des conventions anciennes pour créer un nouveau langage, correspondant aux préoccupations nouvelles du pré-humanisme naissant. Son style, empreint de naturalisme et d'une nouvelle sensibilité prononcée, connait un succès rapide, Donatello est un artiste très prolifique, répondant à de nombreuses commandes en Italie septentrionale. Il va marquer les générations suivantes d'artistes, sculpteurs comme peintres. Né *c.* 1386 à Florence et mort en 1466, il est formé par Brunelleschi à l'orfévrerie, et il l'accompagne à Rome pour étudier la sculpture classique. De retour à Florence, il assiste Ghiberti sur la porte en bronze du Baptistère (1404-1407) ; il réalise aussi des morceaux du décor de la Porte de la Mandorle. A la même période, il exécute la statue de David pour l'extérieur du Dôme (conservée au Museo dell'Opera del Duomo de Florence), puis d'autres pièces pour sa façade. Il travaille ensuite au chantier d'Or San Michele et, à partir de 1415, sur le Campanile. De 1425 à *c.* 1432, il s'associe à Michelozzo dans un atelier commun. Ensemble, ils répondent à des commandes prestigieuses de la Curie (dont le tombeau du cardinal Brancacci à Naples et celui du pape Jean XXIII à Florence, les deux étudiés *infra*). Donatello réalise également des pièces pour Sienne et Rome. En 1443, il installe son atelier à Padoue où son activité se concentre pendant une décennie. C'est là qu'il réalise l'un de ses chefs-d'œuvres, la statue équestre de Gattamelata. Il retourne à Florence dans les années 1454 où il finit sa carrière au service de Côme l'Ancien. La statue en bronze de *Judith et Holopherne* de Florence

Erasmo da Narni, dit « Gattamelata », *c*. 1446-1453, en est le premier témoin (CAT. p. 317). La statue équestre est d'abord réalisée, avant la conception de la sépulture et on ne connait pas son emplacement d'origine[475]. Installée à Padoue, sur le parvis du baptistère Saint-Antoine, la statue équestre en bronze, à la cire perdue – technique récemment re-maîtrisée par les sculpteurs – surmonte le sarcophage en pierre aux armes de condottiere, présentées par des putti ailés, le tout surélevé à près de 8 mètres de hauteur par une large pile. De nombreux détails ornent la cuirasse et la selle. Le sculpteur a effectué un véritable portrait : le front est haut, les yeux sont grands ouverts regardant droit devant, le nez, épais et cassé, les lèvres fines aux commissures tombantes, aucun aspect disgracieux de sa physionomie est effacé. C'est un homme concentré, assuré, qui avance sur son imposante monture. Sans casque ni heaume, il est représenté grandeur nature, pour faire jouer l'émotionnel du regardant plutôt que de provoquer une sensation écrasante de domination due à une hauteur exagérée.

La statue du Condottiere Bartolomeo Colleoni à Venise, commencée *c*. 1483 par Andrea Verrocchio[476] – complété à sa mort en 1488 par son élève Lorenzo di Credi et fondue par Alessandro Leopardi – confirme la rupture de l'art médiéval, définitivement abandonné pour le nouvel art de la Renaissance. Monument à la gloire du militaire[477], sans pour autant être sa

---

date de cette période, œuvre de la maturité de l'artiste. La bibliographie sur Donatello est très vaste, pour les précisions sur sa carrière, nous reprenons principalement les indications de John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, Londres et New York, 2002 (1ère éd. 1958), p. 15-77, 139-145, 346 et sur la statue équestre de Gattamelata, particulièrement p. 199-205 et p. 358.

[475] John Pope-Hennessy, *ib.*, p. 358, reprend les différentes hypothèses sur les commanditaires, sur la structure initiale de la commande, et sur l'évolution du projet.

[476] Sculpteur florentin, *c*. 1435-1488, il est d'abord formé à l'orfévrerie. Il a peut-être fréquenté l'atelier de Donatello lorsque celui-ci se réinstalle à Florence, *c.* 1454. Les premières œuvres de Verrocchio apparaissent liées à l'atelier d'Antonio Rossellino. Parmi ses réalisations, la commande du tombeau de Cosimo de Médicis pour la crypte de San Lorenzo (1465-1467), un groupe du Christ et de saint Thomas pour Or San Michele (1467), le David du Musée national de Florence (avant 1476), le tombeau de Piero et Giovanni de Médicis à San Lorenzo (1472), des portraits en buste exécutés en terracotta, etc. Andrea Verrocchio est aussi un peintre mais peu de ses œuvres ont subsisté. L'une des dernières commandes qu'il réalise est le cénotaphe du cardinal Forteguerri au Dôme de Pistoia, inachevé à sa mort, complété par la suite et complètement modifié au XVIIIe siècle. L'ouvrage original en marbre – connu d'après une maquette conservée au Victoria and Albert Museum de Londres – présentait le défunt en priant, le visage relevé, encadré par Fides et Spes ailées, Caritas au-dessus de lui, juste sous le Christ-Rédempteur dans une mandorle portée par une nuée d'anges. Le Christ a les yeux baissés vers le cardinal. L'essentiel des indications sur la carrière de Verrocchio sont aussi reprises de John Pope-Hennessy, *ib.,* p. 165-168, 383-384, et sur la statue équestre du Colleoni, particulièrement p. 205-207 et 387-388. Voir aussi E. Panofsky, *La sculpture funéraire*…, *op. cit*., p. 98.

[477] Bartolommeo Colleoni, condottiere de la République de Venise, projette par voie testamentaire cette statue équestre commémorative, qu'il souhaitait élever sur la place San Marco. Le Sénat choisit un emplacement non loin, au Campo Santi Giovanni e Paolo.

sépulture, c'est une œuvre puissante, considérée pour beaucoup comme l'un des plus beaux exemples de statues équestres de la Renaissance italienne. Verrocchio reprend la formule de Donatello pour le Gattamelata, avec le cheval allant l'amble, à l'envergure imposante. Il rend les proportions du cavalier plus harmonieuses avec sa monture (la tête de Gattamelata est légèrement petite par rapport à sa carrure et à sa monture épaisse). Verrocchio impulse plus de mouvement en ne mettant pas les épaules sur un même axe. Il s'écarte ainsi du modèle antique de la statue équestre.

2. Les Vertus funéraires à l'époque gothique

On trouve déjà une évocation des Vertus avec la figuration de Caritas, selon l' « *elemonisa* » – l'action de charité : l'aumône –, sur la dalle funéraire de Bruno, prêtre et cellérier de la cathédrale d'Hildesheim, mort en 1194[478]. La zone inférieure montre l'effigie de Bruno, ici interprétée comme un cadavre recouvert d'un linceul, prêt à être inhumé, la tête respectueusement soutenue par deux prêtres tonsurés (*Elevatio corpori*). Dans la zone médiane, l'âme de Bruno sous les traits d'un petit orant nu, est transportée au ciel par deux anges, et dans la partie supérieure apparaît la figure du Christ à mi-corps, la main droite levée en signe de bénédiction et la main gauche tendant un livre où il est gravé « *Venite benedicti patris mei* ». Le tout est entouré de l'inscription « *Brunoni cuius speciem monstra lapis iste / Qui sua pauperibis tribuit, da gaudia, Christe* » (« A Bruno, dont cette pierre montre l'effigie et qui a donné ses biens aux pauvres, donne la joie, ô Christ ») ; et cette invocation de Caritas au sens d'*elemonisa* est renforcée par la présence, aux pieds de Bruno, de quatre mendiants et infirmes qui semblent pleurer la mort de leur bienfaiteur.

[478] Cet exemple est mentionné par E. Panofsky dans *La sculpture funéraire de l'Egypte ancienne au Bernin*, Paris, 1995, p. 73. La source de cette iconographie funéraire qu'il nomme de type « liturgique » se trouve dans une illustration du manuscrit intitulé *Mort et Transfiguration de Lambert*, abbé de Saint-Omer, mort en 1125, conservé à la bibliothèque municipale de Boulogne, ms 46, f° 1v (CATALOGUE p. 266). Le défunt y est représenté *in pontificalibus*, mort, reposant sur sa civière, les mains inertes sur ses cuisses et les yeux fermés. Le personnage de l'orant est l'incarnation de son âme. Elle est emportée au ciel par deux anges et lève les bras en signe d'extase. Elle redresse la tête vers le Christ en majesté placé au centre, entouré de quatre personnages en médaillon. Ce sont Maria-Ecclesia portant un modèle de l'église achevée sous l'administration de Lambert, Martin, l'un de ses prédécesseurs, et deux Vertus : Patientia et Caritas (envers les pauvres car cette dernière est accompagnée de l'inscription « *ELEMONISA* »). Caritas, couronnée, présente une hostie et un récipient (calice ?), elle est prête à recevoir l'âme de Lambert. A droite, Prudentia, voilée, la tête inclinée et les mains jointes, se recueille.

Selon E. Panofsky, cet exemple serait précurseur des monuments funéraires qu'il appelle de type « liturgique » où l'on trouve associé cinq éléments caractéristiques : l'effigie du défunt ; l'élévation de son âme ; l'image du Christ ; les prêtres accomplissant des rites funéraires, et des pleurants séculiers. Ce programme se retrouve sur les tombeaux de grande cérémonie, genre qui semble s'être développé en France à partir de la fin du XIIe siècle[479].

a. L'hapax du tombeau du pape Clément II, 1ères figurations de Vertus en environnement funéraire (c. 1240, cathédrale de Bamberg)

Le pape Clément est déjà considéré de son vivant comme un saint. Mort en 1047, les restes de son corps sont transférés secrètement après sa mort dans sa ville natale. Le tombeau, daté de l'époque de la reconstruction de la cathédrale pendant la seconde moitié du XIIIe siècle, était à l'origine surmonté d'un dais orné d'anges thuriféraires, qui abrite une effigie gothique du pape debout[480]. Bien que figuré comme étendu sur le lit mortuaire – comme le précise la présence du coussin – sa réalisation a été conçue pour un positionnement vertical. Ce sont les différentes retombées des tissus qui nous indiquent cette volonté. Dégageant une forte volumétrie, le pape est montré avec beaucoup de naturalisme dans sa gestuelle, et l'expression du visage ferme, arrêté, le regard perçant dirigé droit devant. Selon E. Panofsky, c'est cette statue qui influence la conception de la dalle de l'évêque Gunther dans cette même cathédrale, produite par le même atelier, avec une représentation en bas-relief du défunt, en « pseudomorphose »[481].

La sépulture de Clément II est un large bloc de marbre clair rectangulaire, à la surface supérieure maintenant nue, et dont chaque flanc latéral porte un bas-relief (CAT. p. 267). Les deux petits côtés présentent chacun une seule scène. Pour l'un, le Pape sur son lit de mort reçoit la visite d'un ange, sur l'autre, le Christ-Juge assis, de face, tenant par la tranche une épée la pointe vers le ciel et un écu avec l'*Agnus Dei* dessus. Les longs côtés montrent plusieurs

[479] Dans E. Panofsky, *La sculpture funéraire …*, *op. cit.*, p. 73.

[480] Réalisé par le même atelier local, qui serait à l'origine de la porte du *Jugement dernier* de la cathédrale. Sur l'effigie, voir particulièrement E. Panofsky, *ib.*, p. 65-66 et 74. Sur ce monument, voir aussi A. Martin, « Le tombeau du Pape Clément à Bamberg », in *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, vol. IV, Paris, 1856.

[481] Une figure fausse et trompeuse. Nous reprenons ici l'expresson d'E. Panofsky, *ib.,* p. 65.

personnages placés les uns après les autres. Sur l'un, exclusivement féminin, Justitia avec sa balance et son épée, au centre, Temperantia qui transvase un liquide d'un récipient à l'autre, le dernier personnage est sûrement une personnification d'un fleuve (une femme avec un large cratère duquel s'écoule de l'eau). Sur l'autre longueur, deux personnages seulement : à gauche, un jeune homme écarte la gueule du lion qui l'attaque, c'est Samson incarnant Fortitudo. A droite, Prudentia, une jeune femme qui enserre le cou d'un dragon ailé.

Pour Panofsky, l'origine de ce programme iconographique vient de saint Ambroise et son *Liber de Paradiso*, III, où les quatre fleuves du Paradis sont comparés aux Vertus cardinales qui coulent d'une source commune. Comme saint Ambroise qualifie cette source de « *fons* » et non de « *fluvius* » ou « *flumen* », la présence d'une seule personnification des fleuves peut être rattachée au fait que l'office funèbre utilise le *Psaume 64* qui, au verset 10, fait mention de « *Flumen deu repetum est aquis* ».

Le prototype serait selon Panofsky la dalle funéraire de Bruno et de la peinture de la *Mort et transfiguration de Lambert*, évoquées *supra,* proches par leur iconographie et ressemblant peut être, d'un point de vue technique, au reliquaire en triptyque de l'église Sainte-Croix de Liège. Sur les plaques commémoratives, le dieu fluvial (probablement inscrit dans un demi-médaillon) aurait été placé en bas, la scène du lit de mort au centre, les quatre Vertus sur les côtés et la figure du Christ (sans doute à mi-corps) en haut[482].

Il existe quelques exemples contemporains anglais ou d'influence anglaise, de plaques funéraires avec l'effigie du défunt couronnant des rois germaniques – alors l'archevêque – comme sur les monuments des archevêques de Mayence, ou alors en Angleterre, le couple défunt qui prononce les vœux du mariage, montré couché[483].

[482] E. Panofsky, *op. cit*., p. 74, et sur le reliquaire en triptyque de l'église Sainte-Croix de Liège, voir H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*, Londres, 1954, pl. 170, ill. 375. Voir *supra* p. 140 sur les staurothèques.

[483] E. Panofsky, *ib*., p. 65-67.

b. *L'implantation de la Maison d'Anjou à Naples et ses conséquences sur les pratiques funéraires monumentales*

Expansion italienne du royaume des Anjou

La dynastie Anjou-Sicile marque, sur une période éphémère mais riche en productions architecturales et artistiques, l'extension d'une branche cadette de la lignée royale capétienne. C'est grâce à l'ambition de son fondateur Charles 1er d'Anjou, au prix de nombreuses batailles et conquêtes militaires, et des alliances qu'il forme pour ses descendants, que son royaume connait une expansion jusqu'en Hongrie, avec aussi des prétentions sur le titre de roi de Jérusalem. Ses héritiers poursuivent cette politique d'extension jusqu'au XVe siècle, malgré les défaites et la diminution continue de ses possessions, en commençant par la Sicile[484]. Le royaume de Naples et de Sicile forme un centre commercial intense, où se croisent de nombreuses cultures, avant même l'invasion normande du XIIe siècle. Ce territoire est encerclé par la puissance Souabe, que la papauté souhaite contrecarrer en plaçant à la tête du royaume une autre force dynastique lui étant plus favorable, comme celle des capétiens et sa branche angevine.

Charles 1er d'Anjou, fils cadet de Louis VIII et de Blanche de Castille, frère de Louis IX, épouse en 1246 Béatrice de Provence, fille et héritière du comte de Provence Raymond Béranger V. A cette occasion, Louis IX nomme son frère comte d'Anjou et du Maine. Charles est alors à la tête d'un large territoire allant du centre de la France à ses limites méridionales. Les comtés de Provence et de Forcalquier sont des principautés indépendantes, contrairement à l'Anjou, vassal de la couronne. La position du dernier fils de la dynastie royale s'élargie considérablement sur l'échiquier politique et contrebalance ainsi la puissante maison de Hohenstaufen du duché de Souabe, l'un des grands rivaux du royaume franc, issu de la dynastie franconienne, très intéressé par les principautés italiennes et déjà bien implanté dans le nord du pays. En 1266, son domaine provençal suffisamment soumis à son autorité, Charles accepte la couronne de Sicile offerte par la papauté – par cette nomination offerte par le pape,

[484] Pour des éclaircissements sur les différents aspects de la dynastie, voir notamment *Les Princes angevins du XIIIe au XVe siècle, un destin européen*, dir. N.-Y. Tonnerre et E. Verry, *Actes des journées d'étude des 15 et 16 juin 2001 organisées par l'université d'Angers et les Archives départementales du Maine-et-Loire*, Rennes, 2003, particulièrement p. 85-97, 99-116 et le catalogue d'exposition « *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle* », présentée à l'abbaye royale de Fontevraud du 15 juin au 16 septembre 2001.

le royaume de Naples et de Sicile est soumis à l'autorité papale et son roi reste son vassal. Charles 1er part conquérir ses nouvelles terres transalpines et, après sa victoire à la bataille de Bénévent contre Manfred, il devient roi de Sicile et de Naples (1266-1285). Les Angevins deviennent alors les chefs du parti guelfe en Italie, en lutte contre l'empereur germanique et les gibelins qui le soutiennent en Toscane notamment.

Pour consolider son autorité, Charles 1er commence son règne par des grands travaux d'aménagements urbains à Naples, qui devient capitale du royaume à la place de Palerme, car plus proche de Rome et mieux placée dans les domaines angevins. Dans un premier temps, une refonte des bâtiments administratifs et militaires de la ville est engagée : un nouveau château, le Castel Nuovo, pour abriter le trésor et l'administration financière, qui entre très rapidement en fonction (début des travaux en 1279, fin en 1282). Les autres places fortes de la ville, ses remparts, son port et l'arsenal sont renforcés.

Ensuite, une vaste campagne d'édification de monuments religieux s'inaugure dans la nouvelle capitale, avec l'implantation conséquente des ordres mineurs : le monastère franciscain de San Lorenzo Maggiore et la fondation de son *studium*, *c.* 1254, le monastère de San Domenico – où Thomas d'Aquin a enseigné en 1272 –, l'église Sant'Agostino alla Zecca et son couvent augustinien, la communauté franciscaine de Santa Maria la Nova, l'église San Pietro Martire et son couvent dominicain, la chartreuse de San Martino. Tous ces chantiers sont mis en attente lors des campagnes militaires menées par le nouveau roi, qui nécessitent d'importants moyens financiers. Son fils Charles II d'Anjou continue cette politique de remaniements architecturaux et d'édification de bâtiments religieux, pour correspondre aux nouveaux besoins, ceux des ordres mendiants et de la liturgie contemporaine. Ce sont des ateliers d'architectes locaux qui sont en charge des chantiers. Cette promotion des ordres mendiants est notamment due à certaines femmes de la dynastie. Marie de Hongrie, Sanche de Majorque et Jeanne 1ère ont largement contribué au développement des couvents mendiants féminins à Naples et dans le royaume, avec la création de nouvelles institutions et l'élaboration de programme décoratif dédié[485].

[485] Joan Molina Figueras revient sur l'historiographie toute renouvelée de cette thématique dans son article « Rhétoriques visuelles et débats historiographiques autour de la Naples angevine », in *Perspective* [En ligne], 2/2010, mis en ligne le 13 aout 2013, consulté le 23 avril 2018. https://journals.openedition.org/perspective/1160

Charles 1er se marie en secondes noces avec Marguerite de Bourgogne, développant ainsi une alliance avec l'est. Il meurt en 1285.

C'est à Charles 1er que Brunetto Latini a dédié le *Livre dou Trésor*, *c*. 1266, somme en trois volumes écrite en picard, qui compile les connaissances de l'époque. Les fondements de la théorie politique républicaine florentine y sont exposés. C'est Latini qui vulgarise *L'Ethique à Nicomaque* d'Aristote, ses écrits s'en ressentent (voir *supra*).

Charles II d'Anjou, dit « le Boiteux », est couronné en 1289, il épouse Marie de Hongrie en 1270. Semblant moins offensif, c'est un fin stratège qui poursuit le jeu d'alliances entrepris par son père pour étendre les ambitions dynastiques jusqu'à l'est et dans le Moyen-Orient. Son fils aîné Charles Martel dispute le trône de la Hongrie.

Son deuxième fils, le futur saint Louis de Toulouse, ayant renoncé à la succession pour intégrer l'Eglise, c'est son troisième fils, Robert, duc de Calabre, qui devient l'héritier du trône de Naples. Il se marie avec Yolande d'Aragon, puis en deuxième noce, avec Sanche, fille du roi de Majorque, Jacques 1er.

En mariant ses enfants, Blanche avec Jacques II d'Aragon, Marguerite avec Charles de Valois et Béatrice à Azzo VIII d'Este, seigneur de Ferrare, Charles II place des membres de sa famille dans chaque grande cour européenne. Il doit renoncer à la couronne aragonaise lorsque Marguerite épouse Charles de Valois, fils de Philippe le Hardi et d'Isabelle d'Aragon. Il créé le comté de Piémont en 1304 et meurt en 1309.

Charles II est un grand bâtisseur, il reprend les chantiers que son père n'a pas pu mener à terme et il construit également dans les autres centres urbains du royaume, les modernisant (à l'Aquila, Rossano, Manfredonia, Aversa, Bari, Barletta, Aix-en-Provence, Tarente …). Les membres de sa cour sont aussi des mécènes qui financent de nouvelles églises. Cela devient une des caractéristiques du royaume, très marquée durant son règne et celui de Robert le Sage.

Par toutes ces alliances par mariage (Provence, Majorque, Aragon, Bourgogne, Habsbourg, vue sur Constantinople, expansion vers la Hongrie), les possessions – morcelées – du royaume s'étendent et leur défense est un enjeu majeur. Lorsque Charles II meurt, Robert hérite du royaume de Naples alors que son frère aîné, Charles Martel continue à préserver la couronne hongroise dans la branche Anjou-Maine.

Robert 1er d'Anjou, dit « le Sage » (1277-1343), est couronné roi de Naples et comte de Provence en 1309. Son long règne correspond à une période faste pour le royaume, malgré la perte du territoire insulaire. Il obtient la seigneurie de Florence[486] en 1313 – charge que son fils Charles duc de Calabre assume à partir de 1326, dans une initiative de ralliement des villes toscanes contre l'empereur germanique. Robert doit son surnom à sa haute culture : c'est un roi lettré. Des intellectuels comme Boccace[487] et Pétrarque[488] – qui écrit plus tard le *De viris illustribus* où Robert est évoqué comme l'unique souverain moderne pouvant être digne de ses antiques prédécesseurs – et des artistes comme Simone Martini et Giotto, viennent à sa cour.

Le mécénat de Robert se concentre surtout sur la décoration des bâtiments déjà édifiés et sur l'agrandissement des fortifications de plusieurs villes du royaume. C'est Martini qui réalise en 1317 le retable de *Saint Louis de Toulouse couronnant son frère Robert*, originellement à San Lorenzo et conservé au musée de Capodimonte de Naples. Les spécialistes s'accordent sur l'hypothèse d'une production de la commande effectuée en atelier, entre Assise et Sienne, puis envoyée par bateau à Naples. Martini ne s'y rend alors que pour le montage, étant déjà pris sur plusieurs chantiers, notamment celui d'Assise. C'est d'ailleurs à cette époque qu'il y peint saint Louis et saint Louis de Toulouse sur l'intrados de la chapelle San Martino. La cour angevine – sûrement Marie de Hongrie – lui aurait commandité les portraits de saint Louis de Toulouse entouré des grands saints de l'ordre et des saints hongrois (Henri, Elisabeth, Etienne et Ladislas) dans le transept droit de la basilique inférieure.

---

[486] Florence est sous la protection des Angevins depuis 1267 et jusqu'en 1343.

[487] Boccace (1313-*c*. 1375) suit son père, un banquier florentin, à Naples en 1328. Il l'accompagne dans ses affaires à la cour du roi, puis il devient juriste et enfin littérateur (voir *infra*). Il est enthousiasmé par la « douceur de vivre de la ville », selon la formule de Michel Hébert dans « Le règne de Robert d'Anjou », in *Les Princes angevins du XIIIe au XVe siècle, un destin européen*, *op. cit*., p. 108. Boccace aurait entretenu une liaison avec Fiammetta, Marie d'Aquino, fille illégitime du roi. A l'inverse de l'attrait de la capitale napolitaine, M. Herbert, *ib.,* p. 109, relève que le poète est peu séduit par le souverain, dont il souligne la « lourdeur d'esprit ».

[488] Pétrarque (1304-1374, voir *infra*) est invité par le Sénat romain et par l'Université de Paris pour recevoir la couronne de lauriers du prince des poètes. Il choisit Rome, en passant d'abord par la cour napolitaine pour se soumettre au jugement du roi Robert en 1341. L'épisode est connu, les termes utilisés par Pétrarque pour qualifier le souverain sont très flatteurs : « roi des rois », « digne du ciel, indigne de la terre », le « plus illustre roi d'Europe ». Il dit encore au sujet du ce jugement : « Heureuse Naples, toi qui parue déjà douce à Virgile, combien dois-tu le sembler davantage maintenant que réside en tes murs un juge si sage des études et des talents », cité par Michel Hébert, *ibid*., p. 108. A contrario, M. Herbert évoque ensuite l'opinion de Dante sur Robert, qui est très critique, en partie car ils sont ennemis politiques. Le poète le nomme, de manière cynique, « roi de sermons ».

La promotion de la nouvelle canonisation du saint angevin complète le discours de légitimation de la dynastie en place sur le trône napolitain[489].

Au début du règne de Robert, Montano d'Arezzo peint des fresques au Castel Nuovo et la chapelle Brancacci de San Domenico est décorée par le romain Pietro Cavallini. Giotto reste environ cinq ans à Naples (1328-1333) mais la plupart de ses œuvres a disparu. Il peint une *Apocalypse* à Santa Chiara, des récits bibliques à la chapelle palatine du Castel Nuovo et dans sa grande salle, le cycle des *Uomini famosi* (*c*. 1332-1333, décrit dans un recueil anonyme de sonnets, *c*. 1350), première occurrence du thème, disparue dès le XVIe siècle [490].

Aimant les lettres et la nouvelle culture humaniste, Robert est membre tertiaire de l'ordre franciscain, pour lequel il écrit des sermons[491].

Robert est couronné à la place du primo-descendant son neveu, fils de son frère aîné Charles Martel, roi de Hongrie et héritier légitime. C'est de là que commence la rivalité entre la branche hongroise de la famille et l'italienne, et qui provoque une crise politique lors de sa succession. Ses enfants étant morts avant lui, Robert désigne sa petite fille Jeanne comme héritier de la couronne, au lieu de lui préférer un des descendants de Charles Martel.

Charles d'Anjou, duc de Calabre, fils de Robert, devient vice-roi de Naples en 1318. Il épouse en première noce Catherine de Habsbourg, fille de l'empereur germanique Albert 1er, puis Marie de Valois, fille de Charles de France. Il est envoyé à Florence par son père en 1326,

---

[489] Voir Pietroluigi Leone de Castris, « La peinture à Naples, de Charles 1er à Robert d'Anjou », in *L'Europe des Anjou* …, *op. cit*., p. 112.

[490] Voir *infra*. Les descriptions énumèrent Samson, Salomon, Hercule, Achille, Hector, Pâris, Enée, Alexandre et Jules César. Ils sont tous avec leurs compagnes. P. Leone de Castris, pour expliquer cette présence féminine, avance l'hypothèse d'une justification de la succession par la branche féminine de la lignée, le primo-descendant de Robert venant de mourir. Cette fresque influence la commande qu'Arezzo Visconti fait à Giotto pour son palais à Milan en 1339 (disparue) et celle que lui passe aussi Francesco da Carrara, seigneur de Padoue de 1350 à 1388. Voir M. Herbert, *op. cit*., p. 114 et P. de Castris, *ib*., p. 114-116.

[491] Près de trois cent textes écrits par Robert ont subsisté, ce sont des lettres, et surtout des sermons et traités de théologie, qui « ont nui à sa réputation » (M. Herbert, *ib*., p. 109). Ils étaient lus lors des grandes fêtes religieuses dans les églises et les couvents, ou lors de rassemblements politiques. Le roi a aussi écrit un court traité sur les vertus, publié en 1750 sous le titre *Trattato delle virtù morali di Roberto re di Gerusaleme*. Voir M. Herbert, *ib.*, p. 109-110 et B. Cosnet, *Sous le regard des Vertus* …, *op. cit*., p. 174. Son cercle proche est à majorité d'orientation franciscaine (Michel de Césène, Pierre de Cadenet, André de Gagliano, Philippe de Majorque, le frère de la reine), avec un Dominicain, Jean Regina, et Augustin d'Ancône, de l'ordre éponyme. Des législateurs l'entourent également, Barthélémy de Capoue est son juriste praticien, puis Giovanni Grilli de Salerne. Le théoricien Cino da Pistoia est invité par le souverain, spécialiste de la science juridique en plein renouvellement. Des médecins y sont aussi conviés.

pour honorer la charge de seigneur de Florence, attribuée pour dix ans. La tâche est exceptionnelle : il est « seigneur, gouverneur et commandant de la cité de Florence »[492]. Il s'agit pour le jeune prince de défendre la *Respublica Florentina* contre les attaques gibelines. Plusieurs villes toscanes suivent Florence et demandent la protection du duc de Calabre (Sienne – après l'avoir initialement rejeté – Prato, San Miniatio, Colle di Val d'Elsa et Volterra). Charles séjourne un an et demi en Toscane, il est rappelé par son père pour défendre la capitale de la menace de Louis de Bavière. Le duc meurt l'année suivante. Sa brève seigneurie florentine est le fait marquant de la vie du prince héritier qui, par ailleurs, ne s'est pas distingué par une carrière militaire. C'est avec sa cour qu'il se rend dans la République de Florence où il mène une vie fastueuse et participe au rayonnement de la cité en y invitant les personnalités contemporaines marquantes, intellectuelles et artistes, venues de Provence, Sienne, Naples et Florence. Durant le court protectorat de Charles sur Florence, les mœurs de la cour s'implantent dans le système communal et y laisseront des traces.

Charles meurt jeune et c'est l'une de ses filles, Jeanne, qui prend la succession de Robert, devenant Jeanne 1er, reine de Naples, comtesse de Provence et princesse d'Achaïe.

Avant sa mort, le « Sage » la marie avec un descendant de Charles II le Boiteux, un des deux fils de Charles Martel, pour réconcilier les deux branches de la famille. Plus tard, Jeanne s'oppose au couronnement de son mari André de Hongrie en tant que roi de Naples – respectant en cela le testament de Robert – demandé avec insistance par la branche hongroise. André est assassiné en 1345, son frère Louis le Grand de Hongrie, voulant le venger, tente alors une annexion du royaume. Il s'ensuit une période trouble pour le royaume. Jeanne se marie avec Louis de Tarente, un cousin. Elle est obligée de fuir et se réfugie en Provence, à Marseille[493]. Le duché de Durazzo, en Albanie, se place aussi comme héritier légitime du

[492] Titulature citée par Rosa Maria Dessì, *Les spectres du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti. Artistes, cités communales et seigneurs angevins au Trecento*, Paris, 2017, p. 22.

[493] C'est en 1348 qu'elle quitte Naples, attaquée par Louis de Hongrie. Elle se rend ensuite à Aix-en-Provence puis à Avignon, notamment pour obtenir du pape d'être disculpée du meurtre de son époux André de Hongrie, afin de pouvoir reconquérir son royaume. Elle obtient également une dispense pour son mariage avec son cousin Louis de Tarente en 1346. Elle est de retour dans la capitale quelques mois plus tard, Louis de Hongrie ayant quitté la ville. En 1352, la paix est signée entre Naples et la Hongrie. Jeanne est à nouveau veuve en 1362 et se marie avec Jacques IV de Majorque, qu'elle écarte du pouvoir. Sans enfant et encore veuve, elle se marie une quatrième fois avec le chef de guerre Othon de Brunswick. C'est lors du grand schisme que la domination de Jeanne sur le royaume va définitivement péricliter. Sans héritier direct, et suivant la demande de Clément VII, la reine adopte en 1380 Louis d'Anjou, deuxième fils du roi de France Jean le Bon et de Bonne du Luxembourg,

royaume. Les enfants de Jeanne ne survivant pas, c'est sa sœur Marie, mariée à Charles II de Durazzo, fils de Jean Durazzo, neveu de Robert, et petit-fils de Charles II d'Anjou et de Marie de Hongrie, qui se trouve en première place dans la succession au trône de Naples.

Robert, puis Jeanne, vont constamment justifier la légitimité de ce choix, en l'exprimant par tous les moyens de communication possibles (sur les décors à fresques des églises, sur les monuments funéraires, sur les enluminures d'ouvrages précieux). Par exemple sur la célèbre *Bible d'Anjou* (*Bible de Malines*, conservée à Louvain), le frontispice se présente sur un double folio, à gauche, *Robert et les Vertus* (voir *infra* et CATALOGUE p. 277) et à droite, la *Généalogie des Angevins de Naples*, organisée sur trois registres, qui expliquent la légitimité de cette succession. Au registre supérieur, le fondateur de la dynastie angevine, Charles 1er et sa première épouse Béatrice de Provence trônent, entourés de barons. Le roi couronne le futur Charles II agenouillé à ses pieds. Sur le registre médian, ce sont Charles II et son épouse Marie de Hongrie, en majesté. Chacun est flanqué par un groupe de personnages, féminins pour la reine, et pour le roi, Charles Martel et saint Louis de Toulouse qui regardent un troisième personnage. Sa physionomie est reconnaissable, de profil avec un très long nez, il s'agit de Robert, représenté de la même façon sur le folio de gauche et sur les autres peintures du manuscrit. Devant lui, deux jeunes princesses sont agenouillées, ce sont ses deux petites filles, Jeanne et Marie. Sur le registre inférieur, Robert et Sanche trônent, Marie de Valois présente à Sanche ses deux filles, Jeanne et Marie, et à côté de Robert, Charles de Calabre, son fils, accompagné d'un chevalier et d'un personnage qui se prosterne aux pieds du roi. Cette généalogie insiste sur la filiation entre Robert et l'aînée de ses petites-filles, qui reçoit l'investiture sur le registre médian. François Avril propose comme *terminus a quo c*. 1330, Charles de Calabre étant mort en 1328, et comme *terminus ante quem,* 1340, au vue de la représentation des princesses (nées en 1326 et 1327), semblant âgées d'une dizaine d'années sur la peinture. F. Avril relève aussi que Robert est vêtu d'un habit à bandes brodées ici comme sur son tombeau et sur le retable de Simone Martini, *Saint Louis de Toulouse couronnant Robert d'Anjou roi de Naples*. Christian de Mérindol propose un *terminus a quo* légèrement

frère de Charles V. La reine meurt assassinée un an plus tard par Charles, duc de Durazzo. Celui-ci laisse Louis 1er d'Anjou essayer de reprendre Naples pour mieux le voir renoncer. Le duc devient alors Charles III d'Anjou-Durazzo, roi de Naples. Il est marié à Marguerite de Durazzo, nièce de Jeanne 1ère. On parle alors de la 2nde maison d'Anjou (voir *infra*). CATALOGUE p. 308, arbres généalogiques complets des deux maisons d'Anjou.

postérieur, datant sa production des premières années du règne de Jeanne, *c*. 1343, mettant en lien sa réalisation avec l'édification du tombeau de Robert[494].

Les transformations de Naples sous la couronne angevine

Parmi les grandes constructions entreprises sous les Angevins, plusieurs grands centres religieux et civils émergent. Naples est encore une ville ancienne, ses infrastructures sont à moderniser. Cité très cosmopolite et dynamique, l'afflux d'une nouvelle population nécessite un effort de construction. La cour angevine s'y installe, avec des militaires, des officiers de l'administration, des marchands qui bénéficient d'avantages commerciaux offerts par la nouvelle lignée, et elle va modifier durablement le paysage urbain.

Lors de son implantation en Italie, la cour angevine est principalement composée de Français. C'est avec une armée française que Charles 1er a réussi à conquérir ce territoire. Ainsi la cour napolitaine parle le français, elle applique des usages français (mœurs, littérature, divertissements – poètes et troubadours arrivent très rapidement à la nouvelle cour française – modes vestimentaires), l'administration se fait en français. Les origines françaises sont perceptibles dans la façon de représenter les gouvernants. La cour s'« italianise » ensuite petit à petit, et au XIVe siècle, les traditions françaises se sont assimilées aux italiennes. Près d'un siècle plus tard, la seconde maison d'Anjou-Durazzo, beaucoup plus italienne que la première, n'abandonne pas ses origines françaises, certainement aussi en raison du prestige d'avoir donné plusieurs saints.

Contrairement à l'ancienne capitale Palerme, Naples n'est pas marquée par l'empreinte des gouvernants normano-souabe. Les Angevins y établissent le centre de leur pouvoir et élaborent des stratégies de communication politique. Le royaume a été conquis au prix de nombreuses batailles, la couronne a été offerte par le pape à une branche cadette de la lignée franque pour déjouer les ambitions des Souabes, qui encerclent déjà plusieurs territoires de la papauté, et celles des Aragonais en Provence. C'est la querelle entre guelfes

[494] F. Avril, « Trois manuscrits napolitains des collections de Charles V et de Jean de Berry », in *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, CXXVII, Paris, 1969, p. 296 et 325-326 ; C. de Mérindol, « Les monuments funéraires des deux maisons d'Anjou, Naples et Provence », in *La mort et l'au-delà en France méridionale (XIIe-XVe siècle)*, Cahiers de Fanjeaux, n° 33, Toulouse, 1998, p. 440-441. Nous revenons *infra* plus longuement sur ce manuscrit.

et gibelins, et aussi l'époque du schisme. Les Anjou appuient la papauté d'Avignon et le roi de Naples est le « chef » des guelfes en Italie méridionale. Ainsi l'implantation matérielle concrète et rapide du nouveau roi passe d'abord par la construction de nouveaux bâtiments (palatiaux, militaires et religieux). La dynastie met alors en place un programme iconographique spécifique, dont elle fait un discours de légitimation, plutôt précoce au regard des autres cours européennes. Les efforts de construction sont particulièrement concentrés sur la capitale, les membres de la cour participent à ce mécénat d'édification monumentale.

Naples concentre alors les acteurs de la création artistique (architectes, sculpteurs, peintres, enlumineurs …) de l'Italie méridionale et septentrionale. La dynastie ne se contente pas des artisans locaux, elle fait venir les grands maîtres renommés du nord de la péninsule, capables de réaliser rapidement leurs commandes ambitieuses, avec la meilleure qualité de production possible. Il n'y a pas d' « école napolitaine » mais une concentration d'artistes confirmés venus de différentes régions, qui élaborent ensemble de nouveaux types iconographiques, et créent un langage spécifique à la cour angevine. Point de circulation entre l'Occident et l'Orient, la production artistique napolitaine s'en ressent. Les prétentions des Angevins sur le royaume de Jérusalem (dont ils deviennent souverains en 1277), comme leurs ambitions expansionnistes sur l'Albanie et la Hongrie, se traduisent aussi par l'utilisation de certains éléments propres aux traditions iconographiques byzantines[495].

Ces ambitions sont aussi rendues visibles par la présence auprès des Angevins des meilleurs scribes et enlumineurs de l'époque, travaillant à des commandes prestigieuses, malheureusement aujourd'hui en majorité disparues. La bibliothèque fait partie du butin des Aragonais pendant les conflits de succession en 1421, emmené hors de la ville par bateau, lequel sombre dans le golfe. Quelques volumes de très haute qualité ont subsisté, conservés ailleurs lors du naufrage. Les sources documentaires indiquent que la dynastie angevine a toujours eu un intérêt très marqué pour les manuscrits précieux, la constitution d'un studium avec son scriptorium, dès le début de son implantation en Italie, vient peut-être aussi combler un manque d'ateliers dans la nouvelle capitale. Carrefour entre de nombreuses cultures, centre urbain cosmopolite, le milieu des scriptoria napolitains voit se côtoyer des traducteurs arabophones, des scribes italiens et français, des enlumineurs (« de figures » et « de lettres »).

[495] Sur le contexte de la production artistique à Naples durant l'implantation angevine, voir *L'Europe des Anjou, …, op. cit*., p. 105-121.

Les premières productions se concentrent sur des traités de médecine et des textes liturgiques. On fait venir depuis la France des missels, des lectionnaires et autres ouvrages nécessaires aux nouvelles communautés religieuses, et pour servir de modèle pour les productions futures. De Bologne, les Angevins acquièrent des ouvrages juridiques[496].

Charles 1er entreprend l'édification du monastère franciscain San Lorenzo Maggiore, dont on sait que le studium est actif au XIIIe siècle. L'une des caractéristiques de la structure de l'église est la reprise d'éléments spécifiques des architectures monastiques françaises, comme le déambulatoire et les chapelles rayonnantes, utilisés par les ordres mendiants. L'usage de matériaux de remploi permet de fixer ces nouveaux bâtiments dans la tradition monumentale locale.

Le Castel Nuovo, érigé sous Charles 1er – les travaux commencent en 1279, il est mis en service dès 1282 et achevé deux ans plus tard – devient le lieu de résidence du roi et le centre du rayonnement de sa puissance. Le fondateur de la dynastie Anjou-Sicile meurt en 1285, ses successeurs s'occupent de l'aménagement du château. Dans un premier temps, le peintre toscan Montano d'Arezzo est chargé de la décoration de l'une des chapelles[497]. C'est ensuite Giotto qui est appelé par Robert 1er pour réaliser le programme ornemental de la chapelle palatine, construite entre 1307 et 1310 par Charles II, consacrée à sainte Barbara. Les sources administratrices témoignent que d'autres pièces du château sont décorées par Giotto. La chapelle palatine est la seule partie du château de l'époque de ses fondateurs qui existe encore, les fresques sont malheureusement très fragmentaires. Giotto séjourne à Naples de 1328 à 1333, période où le sculpteur Tino di Camaino travaille également pour le roi et la cour.

Charles II entreprend la reconstruction du Duomo San Gennaro (aujourd'hui Notre-Dame-de-l'Assomption). Il fonde les églises San Domenico, San Francesco et San Pietro Martire. Sa femme Marie de Hongrie fait rebâtir le couvent de Clarisses de Santa Maria Donna

[496] Voir Alessandra Perriccioli Saggese, « L'enluminure à Naples au temps des Anjou », dans *L'Europe des Anjou …*, *op. cit*., p. 123-133.

[497] Sa vie est seulement connue par des documents contractuels de la couronne angevine pour la période de 1305 à 1313. Originaire d'Arezzo en Toscane – où, à cette époque, sont développés les vastes programmes décoratifs à fresques comme celui d'Assise – Montano réalise à Naples plusieurs commandes royales pour Charles II et Philippe de Tarente. Ses œuvres ont disparu, une *Vierge en majesté* à l'abbaye de Montevergine lui est attribuée, datée d'avant 1298, où l'influence de Cimbabue est encore très présente. Il aurait d'abord travaillé pour l'archevêque de Naples Filippo Minutolo au décor de la chapelle éponyme au Dôme (*c*. 1290), puis à San Lorenzo, *c*. 1305-1310 (on lui attribue un fragment d'une fresque sur la *Vie de la Vierge*). Voir *L'Europe des Anjou, ib.*, p. 109-110.

Regina après sa destruction lors du tremblement de terre de 1293. L'église du couvent est bâtie *c*. 1307-1316, le chœur est décoré plus tard de fresques de l'école de Cavallini, certainement commanditées par la reine. Aujourd'hui très endommagées, les fresques ont été réalisées *c*. 1310 et complètent le discours de glorification de la lignée, exprimé en même temps par l'iconographie funéraire alors élaborée par les Angevins. Le programme contient les *Vies de sainte Agnès, sainte Catherine et de sainte Elisabeth de Hongrie*. Un *Jugement dernier* et une *Vierge en Majesté* occupent la contre-façade dans la nef et dans l'abside, ce sont des Apôtres, Saints et Prophètes et des chœurs d'anges accompagnés des armoiries angevines. Les fresques sont complétées fin 1320 avec un saint Louis de Toulouse, puis un portrait de la reine Marie de Hongrie, un de Charles de Calabre et enfin un de Philippe de Tarente. La nef est ensuite dominée par le tombeau de Marie de Hongrie, le premier d'une série de monuments funéraires à être construits à Naples par Tino di Camaino et son atelier.

Robert d'Anjou et Sanche de Majorque sont couronnés à Avignon en 1309. Parmi les premières actions du couple royal, il y a la fondation du couvent Santa Chiara (clarisses et franciscains), conçu comme un large complexe monastique pour répondre aux nouvelles règles des communautés religieuses féminines[498].

On ne relève pas de traces d'un programme décoratif d'ampleur, d'ensembles complexes, de sculptures sur les monuments édifiés sous les règnes de Charles I et Charles II[499]. Le principal domaine d'activité des sculpteurs se concentre alors sur les monuments funéraires. Cette rareté des ornements sculptés est peut-être due au fait que la première génération des Angevins a eu une vie mouvementée (les Vêpres siciliennes, la captivité et les commencements compliqués de Charles II). La quasi absence du marbre sur place est également à prendre en compte, il faut aller le chercher à Rome. Des décors à fresques sont engagés dans les nouvelles églises, toutes imprégnées de l'influence du maître romain Cavallini, alors absent de Naples mais qui y a fait de nombreux épigones (à Santa Chiara, San Lorenzo, San Domenico Maggiore, Santa Maria Donna Regina, et d'autres encore hors de la

[498] La basilique a grandement souffert des bombardements, la configuration actuelle a supprimé les éléments baroques d'ornement, connus par des photographies d'avant-guerre.

[499] Une grande partie des informations sur l'historique des édifices napolitains bâtis sous le règne des Angevins est tirée du catalogue d'exposition *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle, op. cit.*, p. 49-77. Voir aussi Caroline Bruzelius, « L'architecture des premiers rois angevins dans le royaume de Naples », in *Les Princes angevins du XIIIe au XVe siècle …, op. cit.*, p. 183-201.

capitale)[500]. Avec la venue de Giotto à la demande de Robert, certainement aussi pour travailler sur le décor de l'église franciscaine Santa Chiara, la peinture à fresques s'écarte du modèle romain en se référant au plus près des grandes œuvres du maître toscan.

L'église Santa Maria dell'Incoronata[501], fondée par Jeanne 1ère *c*. 1352, clôt les ambitions d'ancrage matériel de la lignée sur le territoire napolitain. Dédiée au culte de la Sainte Couronne, cette église répond aux préoccupations spirituelles de la reine tout en glorifiant sa monarchie grâce à des procédés architecturaux « grandiloquents » (par exemple le plan à deux nefs) et son vocable prestigieux renforce l'image de la dynastie. Se référant à la Sainte-Chapelle de Paris, Jeanne aurait souhaité faire de Naples une « nouvelle Jérusalem », comme son illustre aïeul l'avait fait plus d'un siècle auparavant[502].

Avec ces réalisations religieuses conventuelles et funéraires prestigieuses, la branche angevine exprime sa volonté d'implantation durable dans la péninsule italienne. Les sanctuaires dynastiques amorcés dans les nouvelles églises concrétisent matériellement et officiellement cette extension de la maison de France et l'émancipation progressive – mais temporaire – de cette ramification de la lignée royale franque.

Avec l'édification de San Lorenzo Maggiore, Charles 1er souhaite créer une nécropole royale, « une sorte de Royaumont »[503]. Charles II fait avorter ce projet et fait reconstruire la

[500] Sur Cavallini et ses émules, voir particulièrement Pierluigi Leone de Castris, « La peinture à Naples, de Charles 1er à Robert d'Anjou », in *L'Europe des Anjou, op. cit*., p. 110-112. L'auteur insiste sur l'impact du schisme sur la production artistique à Rome lorsque la papauté est transférée à Avignon. Naples devient un commanditaire de premier ordre, aux hautes visées politiques et spirituelles, que seuls les artisans romains sont à même de transcrire, à cette époque, en peinture comme en sculpture.

[501] La reine fait appel à Roberto d'Oderisio, peintre napolitain au style imprégné de Giotto et de Maso di Banco, un fidèle du maître toscan, dans le travail duquel un contact avec l'art avignonnais est perceptible, notamment dans le raffinement des décors. Sa carrière a été reconstituée récemment, il apparaît comme « magistrum picturum regium » dans un document de Charles de Durazzo de 1382. Sa seule œuvre signée est une Crucifixion initialement à San Francesco à Eboli, conservée au musée diocésain de Salerne. A l'Incoronata, il réalise des scènes bibliques, un cycle des *Sacrements* et le retable du *Christ en piété* conservé à Cambridge. Voir P. L. de Castris, « La peinture à Naples, de Charles 1er à Robert d'Anjou » …, *op. cit*., p. 118-119.

[502] Repris de Joan Molina Figueras, « Rhétoriques visuelles et débats historiographiques autour de la Naples angevine », in *Perspectives* [En ligne], 2/2010, *op. cit*., § 2 et 10 où l'auteur reprend Palo Vitolo, *La chiesa della regina : l'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Odersio*, Rome, 2008, pour qui cette structure s'inspire de la Salle des Audiences du Palais des Papes à Avignon J. M. Figueras met aussi en avant la mise en valeur continue des membres canonisés de la dynastie (Marie de Hongrie est la petite nièce de sainte Isabelle de Hongrie et la mère de saint Louis de Toulouse).

[503] Dans C. Bruzelius, « L'architecture des premiers rois angevins dans le royaume de Naples » …, *op. cit*., p. 194 et 199. Sur la question de la lignée dynastique et de la création de nécropoles royales dédiées, voir également

cathédrale San Gennaro pour abriter, dans la nouvelle chapelle royale sur le bras nord du transept, les sépultures de Charles d'Anjou, de Charles Martel, de Clémence et le cénotaphe de Béatrice de Provence. Selon un témoignage du XVIe siècle, la chapelle était décorée avec des fresques sur la vie de Constantin. La lignée royale se met donc en lien avec les premiers chrétiens, pour compléter le discours de légitimation de l'implantation italienne. Marie de Hongrie, elle, entreprend la reconstruction de Santa Maria di Donna Regina, église de clarisses, toute proche de la cathédrale et conçue comme son pendant. Avec Robert 1er et Sanche, c'est encore un autre sanctuaire dynastique qui est élaboré à Santa Chiara, grand monastère de franciscains et clarisses[504]. Les Anjou-Durazzo reprennent l'inscription de la lignée auprès de la branche première de la dynastie, Marguerite fait édifier les sépultures familiales à San Lorenzo. Ladislas semble avoir eu un autre projet avec l'agrandissement de San Giovanni a Carbonara pour y accueillir son tombeau. Un cycle de fresques à sa gloire à Santa Maria dell'Incoronata, réalisé vraisemblablement après son couronnement en tant que roi de Hongrie, complète les discours de légitimation dynastique[505].

Tino di Camaino et l'émergence d'une typologie funéraire spécifique à Naples

L'arrivée du sculpteur siennois Tino di Camaino dans les années 1323-25 – élève, collaborateur puis concurrent de Giovanni Pisano, appelé dans la capitale par Robert – marque le début d'une grande veine de construction de monuments funéraires pour la famille

les articles très précis de Christian de Mérindol, « L'héraldique des princes angevins », in *Les Princes angevins…*, *op. cit.*, particulièrement p. 295-305 et « Les monuments funéraires des deux maisons d'Anjou, Naples et Provence » …, *op. cit*. et CATALOGUE p. 309.

[504] C'est sous le règne de Jeanne 1ère que sont réalisées les fresques de Lello d'Orvieto représentant le *Christ bénissant et six saints*, entourés par Robert, Sanche, Charles de Calabre et Jeanne. La fresque a dû être peinte après la mort de Charles en 1329 car c'est le seul à ne pas être couronné, et avant la mort de Robert, la couronne de Jeanne étant plus petite que celle de Sanche, à qui revient la priorité hiérarchique. Voir sur ce point Alessandro Barbero, « La propaganda di Roberto d'Angiò », *op. cit*., p. 130.

[505] Les fresques se trouvaient dans la chapelle du Crucifix, aujourd'hui en partie déposées et très dégradées. Le programme est ambitieux, traitant plusieurs thèmes (les *Vies de saint Ladislas et de saint Etienne de Hongrie*), qui permettent des parallèles entre le roi, les saints hongrois et la Couronne d'Epine. Des épisodes militaires bibliques renvoient aux évènements « chevaleresques » récents. Le commanditaire n'est pas connu, l'absence des armes du roi laisse un doute quant à l'hypothèse d'une commande royale. Le *terminus post quem* ne peut être qu'après 1404, date du couronnement hongrois. Le cycle est un témoin du discours de glorification et de légitimation de la dynastie. Voir Serena Romano, « La peinture à Naples au début du XVe siècle : le temps de Ladislas », dans *L'Europe …*, *op. cit.*, p. 135-139.

gouvernante, principalement dans les nouveaux édifices religieux de Naples qu'elle a commandité, bien souvent encore en chantier.

Tino di Camaino (*c*. 1280 à Sienne - † 1337 à Naples) est l'un des acteurs majeurs de la sculpture gothique, d'abord en Toscane, sa région de naissance, et durant les dernières années de sa vie, il participe grandement à la diffusion de ces nouvelles manières dans le sud de l'Italie. Fils de sculpteur, il est formé à Sienne par Giovanni Pisano, avec lequel il débute sa carrière sur la façade du Dôme. Il s'installe ensuite à Pise pour une quinzaine d'années. Travaillant sans relâche, avec une production conséquente, il acquiert rapidement une solide réputation. C'est ainsi qu'il réalise en 1315 la tombe d'Henri VII du Luxembourg, roi et empereur des Romains. Il retourne ensuite à Sienne sur le chantier du Dôme, *c*. 1317-18**.** Il a aussi la charge du tombeau du cardinal Petroni, qui constitue la base du schéma global de ses réalisations funéraires napolitaines postérieures. C'est une structure étagée surélevée par quatre cariatides d'inspiration antique, qui supportent un sarcophage sculpté, sur lequel le gisant est révélé par deux anges ouvrant les rideaux de la chambre mortuaire. Le tout est surmonté d'une scène en majesté sous un dais à pinacles. Certains spécialistes reconnaissent des Vertus pour les cariatides de ce tombeau et d'autres simplement des anges[506]. Camaino exécute également des commandes pour Florence. Il se rend à Naples à la demande de Robert d'Anjou *c*. 1323, peu de temps avant la venue de Giotto (1328-1333). Les deux artistes ont dû travailler sur des chantiers voisins. Camaino meurt à Naples une quinzaine d'années plus tard.

C'est dans les monuments funéraires napolitains que les spécificités de l'art de Tino – élégant, empreint de lyrisme mais sans drame ni tragédie pathétique – sont particulièrement visibles : la mort y est mise en scène avec des figures sereines et calmes, dans une structure harmonieuse jouant de l'alternance de motifs iconographiques et du nombre des éléments constitutifs du monument, sur un rythme symétrique.

A Naples, Camaino participe d'abord à la réalisation de la sépulture de Catherine d'Habsbourg, 1ère femme du duc Charles de Calabre, primo-héritier de Robert, à San Lorenzo Maggiore, dont le chantier est déjà commencé par un atelier local (CAT. p. 270-273). Le

[506] J. Pope-Hennessy, in *Italian Gothic sculpture*, *op. ci*t., p. 69. Sur Camaino, voir aussi John White, *Art and architecture in Italy, 1250-1400*, New Haven et Londres, 1993 (3e éd.), p. 438-445 ; Francesco Aceto « La sculpture, de Charles 1er d'Anjou à la mort de Jeanne 1ère (1266-1382) », in *L'Europe des Anjou* …, p. 74-87 et Cosnet B., *Sous le regard des Vertus …, op. cit*., p. 174-179.

sarcophage est surélevé par deux blocs rectangulaires verticaux sculptés, l'ensemble est encadré par un baldaquin à hampes toriques couronné par un fronton à pinacles. La structure globale fait plus de huit mètres de haut. Le gisant de la duchesse repose sur un lit mortuaire figuré sur la cuve du sarcophage, l'espace formé par ce niveau constitue alors une véritable chambre mortuaire sculptée[507]. La défunte y est encadrée de quatre saints intercesseurs : à sa tête, saint Louis de Toulouse est reconnaissable avec sa mitre, la crosse (lacunaire), en geste de bénédiction ; l'autre personnage, à la barbe longue et vêtu à l'antique, porte le Livre d'une main et de l'autre main le fragment d'un objet tubulaire, il est identifié comme Bartholomeo – la lacune pouvant alors correspondre au pommeau de poignard[508]. Aux pieds de la reine, une femme portant voile et guimpe fait face à saint Louis de Toulouse. C'est sainte Elisabeth de Hongrie qui présente devant elle un sac ouvert rempli de fleur et une couronne ouverte à fleuron (CAT. p. 273). Une seconde femme l'accompagne, le front ceint d'une couronne fleuronnée, identifiée comme sainte Catherine d'Alexandrie.

Exceptionnellement en Italie – quelques occurrences françaises et anglaises existent – le tombeau est placé ultérieurement entre les piliers du chœur à déambulatoire, masquant une partie de son programme décoratif. L'emplacement original devait être contre une paroi. L'arcade postérieure est cachée, la face interne présente la *Recommandation de l'âme de la défunte* et la face opposée, les *Stigmates de saint François*[509].

Les spécialistes pensent que le résultat, de qualité inégale, à l'homogénéité toute relative, est dû à une collaboration difficile entre le siennois et les artisans locaux. Seulement les deux puissantes Vertus qui soutiennent l'ensemble par-dessus leur tête, les bras pliés par l'effort, sont attribuées à Tino di Camaino. Imposantes (près d'un mètre de haut), elles se font

[507] Reprenant Mérindol, Panofsky et Erlande-Brandeburg, il y a deux grandes typologies de gisant. Sur la première, les yeux sont un peu ouverts, dans une « vision eschatologique », elle est choisie généralement par le gothique nordique. La deuxième typologie est constituée d'une sépulture verticale, avec plusieurs étages superposés d'où culmine une représentation en majesté du défunt avec les attributs du pouvoir. Le gisant est alors la plupart du temps dans le registre médian, figuré mort, les yeux fermés. C'est cette typologie qui est largement adoptée en Italie et en Espagne. Voir C. Mérindol, « L'héraldique des princes angevins », *op. cit.*, p. 299 et « Les monuments funéraires des deux maisons d'Anjou… », *op. cit*., p. 452.

[508] F. Aceto, « Tino di Camaino a Napoli », in R. Bartalini (dir.), *Scultura gotica senese 1260-1350*, Sienne, 2011, p. 196.

[509] CATALOGUE p. 270. Fortement inspiré du panneau de bois sur le même thème réalisé par Giotto, conservé au Louvre et à l'origine à l'église San Francesco à Pise, que Tino a pu voir lors de son séjour. Voir *L'Europe des Anjou …*, *op. cit*., p. 83.

face, sculptées en légère saillie sur les faces internes des blocs de soutien de la cuve. Ce sont Caritas et Spes (CAT. p. 270-271). La première, particulièrement puissante, soulève le sarcophage de ses deux bras pliés sous le poids de sa charge. Sa chevelure est couronnée de petites flammes, déjà rencontrées sur les Vertus franciscaines et mariales. Deux enfants s'agrippent à ses hanches. Sa typologie est donc proche de celle de l'allaitement, habituelle en Italie, mais sa position debout renouvelle le genre. Spes, avec une couronne à fleuron, semble plus discrète, inclinée par le poids du sarcophage qu'elle ne soulève que d'une seule main, l'autre tenant un petit arbuste contre son cœur.

Le motif du petit arbuste se retrouve ensuite dans la *Canzone delle Virtu e delle Scienze* (après 1349, Chantilly, musée Condé, Ms 599, voir *supra*) comme attribut de Temperantia (elle l'extirpe d'un jardin clos, CAT. p. 120) et sur ce même manuscrit, pour Fides qui se tient derrière un arbre bien plus grand cette fois (CAT. p. 119). On le retrouve sur l'*Omélie latine* (BNF, ms. It. 112), aussi pour Fides (CAT. 122), dans cet ouvrage qui reprend l'iconographie élaborée par le *Carmina Regia*, globalement reprise et augmentée dans la *Canzone* (voir *supra*).

La paroi externe de Caritas est couverte par de grandes ailes repliées au modelé léger et doux, qui se mélangent aux feuillages débordant sur les côtés (CAT. p. 272). Les arrière-plans des Vertus sont des fonds végétaux denses, dans lesquels les spécialistes reconnaissent la main et l'atelier du maître siennois, bien que celui de Spes soit d'une facture plus grossière que celui de Caritas.

Trois médaillons couvrent chaque long côté de la cuve, sur un fond de mosaïque. Sur l'un, le Christ est flanqué de Marie et de Jean-Baptiste, et sur l'autre, c'est la triade franciscaine (François, Antoine et Claire). Les petits côtés sont décorés d'un seul médaillon : saint Lorenzo et saint Jean-Baptiste. L'épitaphe court sur toute la bordure interne des deux longs côtés.

En plus des incrustations de mosaïque et de verres colorés, le monument était peint – les traces sont nettement visibles dans la chambre mortuaire, sur les manteaux de saint Louis, fleurdelisé, et sur celui de sainte Elisabeth, encore bleu, et la dorure de la couronne qu'elle tient – et il devait produire une impression saisissante.

L'année d'après, le tombeau de Marie de Hongrie, épouse de Charles II d'Anjou, mère de Robert, à Santa Maria Donna Regina, par Tino di Camaino et Gagliardo Primario, architecte et sculpteur napolitain[510], reprend la même forme architecturale avec un rendu beaucoup plus harmonieux (CAT. p. 274-275). Il devient le prototype de la sculpture funéraire méridionale pendant les décennies à suivre, tant sur la forme – structure verticale étagée soutenue par des cariatides – que sur le contenu : un discours de légitimation de la filiation dynastique.

C'est un monument vertical à plusieurs étages, de près de sept mètres de haut, adossé à un mur[511] et entouré d'un large baldaquin dégagé. Sur le sarcophage, l'accent est mis sur la filiation dynastique et sa descendance : les personnages sous arcatures sont des portraits des différents membres de la lignée hongroise et de la lignée napolitaine. Le modelé et le réalisme des figures en font l'une des œuvres les plus prestigieuses de Tino et de son atelier. Ce sont les portraits de six des enfants du couple royal et celui de leur glorieux aïeul, au centre. En partant de la gauche : Pierre, Jean de Durazzo (avec épée et chien) et Charles-Martel (en majesté avec sceptre et globe) ; puis saint Louis de Toulouse (avec la crosse en partie conservée) ; et ensuite, Robert le Sage (en majesté avec sceptre et globe), Philippe de Tarente (épée et faucon) et Raymond Béranger (faucon) [512].

[510] Fils d'une famille d'architecte, son activité dans la région napolitaine est documentée : apprenti, il participe à la construction d'un hôpital. En 1306, il travaille sur le chantier d'un hospice commandité par Charles II dans les environs de Pozzuoli. Il est surtout connu pour avoir été l'un des maîtres-d'œuvre de Santa Chiara, construite de 1310 à 1325, dans le style émergeant de l'art gothique provençal.

[511] Bien qu'il n'existe pas de source documentaire sur l'emplacement original du sépulcre, il semble qu'il ait été conçu plutôt pour être placé derrière le maître-autel de la chapelle principale de l'église. Voir sur ce point Aceto F., « Tino di Camaino a Napoli », *in* R. Bartalini (dir.), *Scultura gotica senese 1260-1350*, Sienne, 2011, p. 196-197.

[512] Le faucon est un « signe hiérarchique qui différencie les princes du roi de l'héritier au royaume », selon la formulation de C. de Mérindol, « Les monuments funéraires des deux maisons d'Anjou, Naples et Provence », *op. cit.*, p. 453. C. Mérindol compte seize personnages sur le sarcophage alors que J. White en énumère onze (sept membres de la lignée sur le long côté, flanqué de deux conseillers sur chaque petit côté), in *Art and architecture in Italy 1250-1400*, *op. cit*., p. 442. F. Aceto, dans « Tino di Camaino a Napoli » …, *op. cit*., p. 197 dénombre aussi onze personnages identifiés comme les onze enfants mâles de la reine, représentés sur la cuve (sept sur le long côté et deux sur chaque petit côté). R. M. Dessì, dans *Les spectres du Bon Gouvernement*, Paris, 2017, p. 248, évoque dix des fils de la reine (six de face et quatre sur les côtés), augmenté de Charles II, leur père. Onze personnages sont bien visibles.

L'ensemble formé par le sarcophage et la chambre mortuaire installée dessus est soutenu par des Vertus ailées, jouant le rôle de cariatides. Elles sont quatre, avec la même physionomie, semblables à des anges, en grande robe. Chacune est en position différente, comme si elles dialoguaient entre elles. Ce sont les attributs qui permettent de les distinguer les unes des autres. Bien qu'elles semblent un peu plus raides et figées que les Vertus animées du tombeau de Catherine de Habsbourg, il se dégage du groupe une impression d'interaction. Les deux centrales sont tournées sur le côté extérieur le plus proche, créant un effet dynamique entre les deux duos ainsi construits. En partant de la gauche, Prudentia tient le Livre de son bras replié alors qu'un serpent est enroulé autour de l'autre. La Vertu suivante est la plus lacunaire, ses deux bras manquent, la privant de ses attributs. On distingue encore sur la manche droite un motif végétal sculpté en faible saillie (CAT. p. 275), qui rappelle ceux présents sur les Vertus du tombeau de Catherine de Habsbourg. Trop lacunaire pour être identifié avec certitude, ce fragment ne semble pas correspondre à un attribut que l'on retrouve plusieurs fois dans la région sur d'autres statues de Temperantia : l'épée fermement rangée dans son fourreau, retenue par un baudrier serré – déjà rencontrée chez Giotto à l'Arena de Padoue – à la place des traditionnels bassins, plus fréquents dans l'Italie du sud. Cette Vertu est pourtant identifiée à Temperantia. Vient ensuite Justitia, reconnaissable à son épée tenue pointe au sol. Elle semble en discussion avec la dernière Vertu, les deux ont le visage tourné l'une vers l'autre. La main droite de Justitia est légèrement lacunaire, le coude plié, la main est relevée, l'index manque. On ne peut déterminer si elle tenait un autre objet, il n'y a pas de trace de lacune sur son bras. Si elle tenait une balance, elle devait être sculptée en ronde bosse pour être indépendante et ne pas avoir laissé de marque sur la statue. Fortitudo est la dernière des Vertus, la dépouille de lion l'identifiant facilement. Elle tenait également la massue, encore visible à quelques endroits.

Le sarcophage est surmonté par une véritable chambre mortuaire, dévoilée par deux anges de chaque côté qui écartent un rideau pour présenter le gisant. Les anges sont aussi dans des attitudes différentes, l'un se tourne vers l'autre, montrant d'un bras la scène qui se déroule dans l'espace dévoilé à l'instant, et l'autre regarde vers l'extérieur, vers ceux qui se présentent devant le tombeau. Les draperies des anges et celles des rideaux se confondent, dans un mouvement délicat. Deux clercs accompagnent la défunte dans la chambre mortuaire, avec bassin et encensoir. Une *Vierge à l'Enfant* surplombe cette chambre et sur les

pans de retombées de ce premier « baldaquin », un ange présente à la Vierge la défunte Marie de Hongrie, figurée en plus petit, et de l'autre côté, un autre ange tient une maquette de l'église à laquelle la reine a grandement contribuée[513].

La structure est encadrée par un véritable baldaquin à gâble orné d'un Christ bénissant en buste placé dans un trilobe, et de deux pinacles latéraux, l'ensemble est surmonté d'une statue de saint Michel.

La voûte du baldaquin est peinte de fleurs de lis d'or et les voûtes de l'église portent alternativement les armes de France et celles de Hongrie. Cet usage de l'héraldique en élément de décor est assez rare. Les Vertus, silhouettes tranquilles et solides, en tant que colonnes-cariatides constituent la base, le fondement, de cette dynastie de princes vertueux. Les successeurs vont reprendre cet élément dans la réalisation de leur sépulture, participant au discours de légitimation dynastique figuré par les portraits de la lignée.

Les tombeaux de Charles, duc de Calabre, primo-héritier de Robert, et de sa femme Marie de Valois, édifiés à Santa Chiara, respectivement *c*. 1333-34 et en 1336, ont subi de gros dommages lors de la seconde guerre mondiale. Le premier[514] est celui placé à droite du tombeau de Robert, le second est situé dans l'angle du collatéral droit, au plus près de celui de son époux (CAT. p. 278, vue d'ensemble). Les deux reprennent l'ordonnancement d'une structure verticale étagée supportée par des Vertus-cariatides, l'ensemble placé sous baldaquin. Les cuves des sarcophages sont ornées de reliefs.

Pour Charles, saint Louis de Toulouse et saint Louis encadraient une Vierge à l'Enfant au-dessus de la chambre mortuaire placée sur le sarcophage et dévoilée par deux anges. Dix personnages y pleuraient le gisant. Sur la cuve du sarcophage, le duc est représenté au centre

[513] Comme nous l'avons évoqué plus haut. Voir aussi Aceto F., « Tino di Camaino a Napoli », *in* R. Bartalini (dir.), *Scultura gotica senese 1260-1350*, Sienne, 2011, p. 196-197.

[514] R. M. Dessì dans *Les spectres du Bon Gouvernement*, Paris, 2017, p. 249, évoque des sources documentaires témoignant de deux monuments funéraires réalisés par Tino pour le duc héritier : premièrement il sculpte « un tombeau de marbre de taille modeste, puis il entreprit le monument définitif, [...] peut-être pas encore terminé au mois d'août 1334 ». Le jeune prince meurt subitement en 1328, il n'a pas trente ans. Le monument définitif (« honorable et digne », selon les termes du roi) n'est commandé par Robert qu'en 1332. Pour F. Aceto dans « Tino di Camaino a Napoli » …, *op. cit*., p. 205, ce serait l'emplacement originel du monument. Sur l'historique des commandes des tombeaux de Santa Chiara, voir particulièrement V. Lucherini, « Le tombe angioine nel presbiterio di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d'Angiò », *in* A. C. Quintavalle (dir.), *Medioevo : i committenti*. Atti del convegni internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), Milan, 2011, p. 480-483. Le tombeau du duc fait près de huit mètres de haut (7.75 x 3.79 m).

en majesté, tenant d'une main le bâton de commandement alors que de l'autre, il effectue un geste jamais rencontré jusqu'alors : il plante une épée dans un vase où un agneau et un loup sont en train de boire. Cette symbolique renvoie à la soumission d'un peuple au prince angevin[515]. Le duc est entouré par deux groupes de cinq et six personnages disposés de part et d'autre, alignés sur deux rangs, les premiers sont agenouillés et les autres debout derrière, tous sont tournés vers le duc. A droite, ce sont des *milites*, des hommes armés en pleine maturité, avec faucons et gants. A gauche, ce sont des hommes tonsurés, le plus proche du prince semble lui présenter un objet rond. D'autres religieux sont placés en avant, à genoux, avec des physiques disgracieux, voir « malades ». R. M. Dessì les rapproche du groupe sculpté à Pise par Tino sur les fonts baptismaux de la cathédrale, où sont représentés des aveugles en attente d'une guérison miraculeuse. L'objet présenté par l'un d'eux sur le tombeau pourrait alors être un pain, symbolisant une aumône du duc. Le loup et l'agneau qui s'abreuvent au même endroit complètent cette image : le duc prodigue à tous de quoi manger et boire[516]. L'épitaphe du tombeau valide l'hypothèse d'un discours iconographique illustrant le caractère vertueux du prince, qui plaçait la justice et la paix au plus haut degré, et réconciliant toutes les classes de la société (incarnées ici par les religieux pauvres et les chevaliers). Le duc y est en effet mentionné « grand zélateur et serviteur de la justice et ardent défenseur de la république »[517].

Le monument de Marie, de dimension plus petite (6.50 m de haut sur 3.65 de large) présente la même formule globale, un Christ bénissant en buste ornant le triloble du tympan. Sur la cuve du sarcophage soutenue par deux Vertus-cariatides, les figurations sont placées en majesté sous arcature, comme sur celui de Marie de Hongrie (CAT. p. 283). Sur l'un des longs pans, quatre des cinq enfants de la duchesse sont représentés autour d'elle, légèrement plus grande au centre (l'une des filles a été exclue par l'impératif de symétrie). La duchesse a tient le sceptre et le globe, à sa droite, les deux personnages ont un petit animal sur les genoux alors qu'à sa gauche, elles tiennent le globe car elles sont les successeurs du roi Robert, désignés par lui. Une *Annonciation* encadre ce pan, l'archange placé tout à gauche et la Vierge à droite. Sur le second long pan, deux duos de saints (François et Antoine à gauche, Claire et

[515] Il s'agirait alors des Florentins. Voir sur ce point, R. M. Dessì, *Les spectres …*, *ib*., p. 256.

[516] R. M. Dessì, *Les spectres …*, *ib*., p. 256-260.

[517] Epitaphe retranscrite dans R. M. Dessì, *Les spectres …*, *ib.*, p. 259 et dans F. Aceto, « Tino di Camaino a Napoli » …, *op. cit*., p. 205 : « […] *IUSTICIE PRECIPIUS [sic] ZELATOR / ET CULTOR AC REIPUBLICE STRENUUS DEFE(n)SOR* […]. » L'épitaphe renvoie donc clairement à son rôle de *dominus* (seigneur) de la République de Florence.

Elisabeth à droite) complètent l'iconographie du sarcophage. Sur le niveau supérieur, deux anges dévoilent la chambre mortuaire où un prélat assisté de plusieurs personnages en tenue de franciscain pleurent la gisante. Une *Vierge à l'Enfant* surplombe le catafalque, elle est encadrée par saint Louis et saint Louis de Toulouse qui lui présentent la duchesse.

La documentation contractuelle de ces commandes ne précise pas les parts dont Tino est l'auteur. Sa main est visible sur les deux Vertus posées sur des lions de la sépulture de Marie[518], les belles silhouettes de Caritas tenant deux cierges, un vers le haut (lacunaire) et l'autre vers le bas, et de Spes, qui porte un agneau et un petit bouquet[519]. Le tombeau de Charles est supporté par quatre piles posées sur des lions, où sont taillées deux Vertus ailées sur chacune. Elles sont dégradées et difficilement visibles depuis l'emplacement actuel du monument[520]. Il s'agit, en partant de la gauche dans le sens horaire : Caritas et Fides – des Livres en main ; Spes et une vertu non identifiée avec des fleurs à la main et portant une couronne fleurdelisée[521] – « Curtisia » comme sur la *Bible d'Orinima* ? – puis c'est Temperantia (?) – avec l'oiseau comme sur le monument de Marie de Hongrie – et Prudentia avec deux visages, le Livre de dimension particulièrement grande et une sphère (?) ; Fortitudo avec la dépouille de lion et Justitia, avec la balance et l'épée, ici maintenue fermement dans son fourreau. Sur le tombeau de Charles, on attribue à Tino la paternité des reliefs délicats du

[518] F. Aceto, « Tino di Camaino a Napoli » …, *ib*., p. 210, avance l'hypothèse d'une troisième Vertu non identifiée (avec une hermine – Fides ? – pour attribut) pour soutenir le sépulcre, démantelé en 1704. La Vertu est conservée à Santa Chiara et pour F. Aceto, les trois seraient de la main de Tino.

[519] Cette Vertu est identifiée par tous les spécialistes comme étant Spes, cependant parmi les monuments de la typologie angevine, l'agneau est plusieurs fois rattaché à la Vertu Mansuetudine. Cette dernière interprétation est alors peut-être à nuancer.

[520] On trouve une description précise du monument dans son état pré-bombardement dans l'ouvrage de R. M. Dessì, *Les spectres …, ib.,* p. 249-260, qui s'appuie sur les relevés du XVIIIe et du XIXe siècle (d'Aubin-Louis Millin, de Charles Rohault de Fleury et de Charles Garnier) et sur les photographies d'avant 1943, avec quelques gros plans sur les Vertus – les seuls que nous ayons trouvé. L'article de V. Lucherini, « Le tombe angioine nel presbiterio di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d'Angiò », *in* A. C. Quintavalle (dir.), *Medioevo : i committenti*. Atti del convegni internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), Milan, 2011, p. 477-504, présente l'ensemble des sépultures royales de Santa Chiara dans leur état pré-bombardement. Voir aussi la description précise de F. Aceto, « Tino di Camaino a Napoli », *in* R. Bartalini (dir.), *Scultura gotica senese 1260-1350*, Sienne, 2011, p. 205.

[521] R. M. Dessì dans *Les spectres* …, *ib*., p. 254, n'interprète pas cette statue comme Spes bien que la couronne et le bouquet rappellent celle-ci sur le tombeau de Catherine d'Autriche. Dans sa description, F. Aceto, « Tino di … » …, *ib*., p. 205, identifie les différentes Vertus mais ne précise pas qui de Spes ou de Temperantia tient l'oiseau ou les fleurs, tout comme pour Caritas et Fides.

sarcophage, le gisant, quelques éléments des Vertus (sur Caritas, Spes, Fides, Justitia et Prudentia) et la statue disparue de la *Vierge à l'Enfant* qui surplombait l'ensemble[522].

Tino meurt en 1336. De son activité napolitaine, on connait également des pièces de dévotion privée réalisées dans les années trente, de petits retables en ivoire sculpté, inspirés de la mode contemporaine des polyptiques sur bois, où l'influence de Giotto est visible.

De l'atelier de Tino sont peut-être issus les tombeaux des frères cadets de Robert 1er, édifiés à San Domenico Maggiore, *c*. 1335-1340 : celui de Philippe 1er d'Anjou, prince de Tarente, soutenu par deux des Vertus théologales, Caritas et Spes, accompagnées de Fortitudo et Justitia, attribué au Maestro della Dama con l'Ermellino, et celui de Jean de Durazzo (soutenus par des anges sans attributs). La grande taille des sculptures, très inhabituelle par rapport aux réalisations de l'atelier, ne permet pas d'affirmer cette attribution [523].

Apothéose monumentale avec Vertus-cariatides pour Robert 1er d'Anjou

C'est sous la direction des maîtres d'œuvre florentins, Pacio et Giovanni Bertini[524], qu'est édifiée une commande royale majeure : Jeanne 1er fait appel à eux pour la réalisation du tombeau de Robert à Santa Chiara en 1343 (CAT. p. 276-276)[525]. Un vaste programme iconographique prestigieux est mis en image sur 15 mètres de haut, dédié à la glorification des qualités royales du souverain dans tous ses aspects : incarnation du pouvoir, homme

[522] Ces attributions sont tirées notamment de B. Cosnet, *Sous le regard …*, *op. cit.*, p. 216 et de *L'Europe des Anjou*, …, *op. cit.*, p. 82-83.

[523] Voir *L'Europe des Anjou …*, *op. cit.*, p. 82-83. D'autres exemples issus de la typologie formelle élaborée par Tino mais sans Vertu, ont subsisté : le tombeau de Bertrado et Jean Lautrec à l'abbaye de Montevergine, celui de Boletto de Planca à Sant'Eliglio al Mercato, démantelé, dont le sarcophage est réemployé dans la sépulture d'Antonio Carafa, dit « Malizia » (voir *infra*), à San Domenico Maggiore au XVe siècle. Divers fragments de monuments funéraires conservés à San Lorenzo Maggiore en font aussi parti.

[524] Originaires de Florence, les deux frères reprennent l'atelier de Tino di Camaino après sa mort. Leur activité à Naples n'est documentée qu'à partir du décès de Robert en 1343. Il est difficile de distinguer le travail de l'un de l'autre, voir *infra*.

[525] Sur l'historique de la commande, voir V. Lucherini, « Le tombe angioine … », …, *op. cit.*, p. 484 et suiv. Différents documents d'archive sont présentés, notamment une lettre de Benoît XII évoquant son refus à la requête de Robert souhaitant bénéficier de la *Dilaceratio corporis*, pour une inhumation dans quatre lieux distincts, sans que Santa Chiara ne soit d'ailleurs évoquée. Selon les sources documentaires, l'emplacement actuel du tombeau, derrière le maître-autel de l'église, semble être l'original. Le monument, comme ceux de son fils le duc de Calabre et de sa belle-fille Marie de Valois, ont subi de lourds dommages lors de l'incendie de 1943. La restauration de celui du roi a été moins invasive-reconstructive que celles faites aux deux autres.

d'état, homme pieux et à la tête d'une lignée royale, un père de famille. Ainsi, le roi est montré quatre fois sur son tombeau : tout d'abord sur la cuve du sarcophage, en haut-relief, assis en majesté, accompagné de sa filiation, sous arcature. Robert est au centre. Autour de lui, de gauche à droite, ce sont Louis, Jeanne 1ère, Sanche de Majorque, la seconde épouse de Robert. Viennent ensuite à sa droite, Violante d'Aragon sa première épouse, Charles de Calabre et Marie de Valois. Sur les petits côtés, deux filles de Charles de Calabre, un fils de Charles de Duras et un de Charles de Calabre, les deux morts dans l'enfance. Le roi est ensuite en gisant, représenté mort, les paupières closes, en tenue franciscaine qu'il a adoptée à la fin de sa vie, pieds nus et tête couronnée. Au-dessus, de nouveau assis et en très haut-relief, sur un fond bleu fleurdelisé, il surplombe l'ensemble en majesté, car le roi ne meurt jamais[526]. Dans le dernier niveau, sous l'arc dont le gâble porte le Christ en mandorle, Robert, à genoux, est présenté à la Vierge par saint François et sainte Claire[527].

C'est un souffle nouveau dans la sculpture napolitaine, sous l'influence du toscan Andrea Pisano. Dans ce second quart du XIVe siècle, Andrea Pisano fait partie des grands maîtres sculpteurs toscans à la mode (voir *supra*, les contemporains de Giotto). Pour l'édification du tombeau de Robert 1er, on ne sait pas quels sont les auteurs des sculptures, Pacio ou Giovanni Bertini, ou encore des collaborateurs de Tino di Camaino, qui ont certainement dû compléter les équipes d'ouvriers, vue l'ampleur du monument. L'influence d'Andrea Pisano se trouve plus particulièrement dans les réalisations de Giovanni Bertini, notamment sur les Vertus-cariatides et sur une partie des prophètes et des saints du pilastre du baldaquin. Son frère Pacio a travaillé quelques années plus tôt sous la direction de Tino, c'est pourquoi il lui est attribué les parties du tombeau où est encore visible « la manière » de Tino. Une autre main a réalisé les reliefs du sarcophage et ceux des Arts libéraux, c'est la même

[526] Des fresques gothiques accompagnaient l'ensemble du tombeau, certains éléments ont été relevés par Charles Garnier et reproduits dans *L'Europe des Anjou* …, *ib*., p. 290-292. Des fragments sont encore visibles au niveau du roi trônant sous le baldaquin (CAT. p. 276 et 279). Le roi était encadré à gauche par saint Louis de Toulouse et à droite par saint Louis. Derrière l'illustre aïeul franc, un groupe d'ecclésiastiques à genoux tournés vers le personnage trônant et à gauche, des religieux à l'arrière d'un personnage habillé en militaire et portant un faucon, qui est en train de s'agenouiller devant le roi.

[527] C'est E. Panofsky qui relève cette quatrième apparition du souverain sur le tombeau in *La sculpture funéraire* …, *op. cit*., p. 100-101. Il met ce monument en lien avec celui d'Henri VII du Luxembourg réalisé par Tino di Camaino (au Dôme de Pise, seuls des fragments subsistent et une reconstitution existe) et avec celui de Charles de Calabre. Robert le Sage et le souverain allemand étant alors de redoutables concurrents.

que celle du tombeau de Sanche de Majorque à Santa Maria della Croce à Naples (détruit, connu par un dessin de Seroux d'Angincourt) [528].

Les formes sont allongées, les évidements sont plus nombreux. Les Vertus sont des cariatides qui supportent l'ensemble du monument. Elles sont à la base, elles en sont la base. Elles gardent leur fonction structurelle : piliers ou colonnes, elles sont le socle, la fondation de tout bon gouvernement, fonction élaborée sur un monument funéraire une première fois sur le tombeau de Catherine d'Habsbourg, perfectionnée avec celui de Marie de Hongrie, et reprise ensuite par la plupart des membres de la dynastie – formule déjà rencontrée à la chapelle Scrovegni de Padoue où les Vertus sont figurées en trompe-l'œil sur les soubassements de l'édifice.

B. Cosnet, suivant C. de Mérindol[529], met en relation le tombeau de Robert avec le frontispice de la *Bible d'Anjou*, commanditée par le roi ou un de ses proches, pour l'offrir à son unique héritière, sa petite fille Jeanne d'Anjou. Les peintures sont réalisées par Cristoforo Orimina, qui allie les procédés de profondeur mis en place par Giotto, le souci d'une narration raffinée à l'influence avignonnaise et une formation « classique », de l'école de Cavallini.

Le frontispice, sur une double-page, présente la *Glorification de Robert entouré des vertus cardinales et chevaleresques qui piétinent les vices correspondants* et en face la *Généalogie des Angevins de Naples* (évoquée *supra*). Sur le folio gauche (CAT. p. 277), Robert trône, avec les attributs du pouvoir et en tenue d'inspiration byzantine, sous un dais à tissu fleurdelisé, dont les hampes sont portées par les Vertus cardinales, accompagnées de Courtoisie (nommée Générosité par François Avril), Pureté, Discrétion et Loyauté. Les Vertus ont toutes un nimbe octogonal, chacun de couleur différente, comme leur longue robe. De gauche à droite : Justitia en rouge, sans attribut, Fortitudo sous les traits d'Hercule barbu avec léonté, derrières elles, Courtoisie, couronnée de lis et de roses, qui présente une corbeille remplie de fleurs et un grand lis en fleur, et Pureté (Puritas), ailée, avec un diadème à lis. A

[528] Voir *L'Europe des Anjou …*, *op. cit.*, p. 84-86 et *infra*.

[529] B. Cosnet, « Des colonnes pour les vertus … », *op. cit.*, p. 12-13. Le volume se trouve ensuite dans les inventaires des bibliothèques de Charles V et de Jean de Berry. Sur l'histoire du manuscrit, voir François Avril, « Trois manuscrits napolitains des collections de Charles V et de Jean de Berry », in *Bibliothèque de l'Ecole nationale des chartes*, CXXVII, 1969, p. 293-328, particulièrement p. 314-328. Robert 1er est un grand amateur de manuscrits enluminés, sous son règne la bibliothèque royale s'enrichit de livres de morale, de religion, de philosophie, de droit et de médecine. Voir P. L. de Castris, *op. cit.*, p. 119 et A. Perriccioli Saggese, *ib.*, p. 128-129.

droite, Prudentia est bicéphale et à ses côtés, Temperantia avec le mors à la bouche. Derrières elles, Discretio tient un glaive et un fuseau. L'homme âgé est Loyauté (Lialta), avec un fil à plomb et un compas. Les Vices sont écrasés à leurs pieds, en train de tomber dans le gouffre juste en-dessous, l'Enfer.

Justitia est opposée au Tyran, ce motif est courant dans la propagande guelfe. Courtoisie est le contraire d'Avarice, Robert répond peut-être ici aux accusations dont il a fait l'objet[530]. Dans les angles supérieurs, la Vierge et le Christ, entourés d'un cortège de saints, bénissent le roi. Une inscription court au-dessus du dais « Rex Robertus, rex expertus in omni scientia », dont on trouve un écho dans celle placée sous sa représentation en majesté sur son tombeau[531].

Sur son monument funéraire, les Vertus sont six : Caritas, Justitia et Fortitudo et Temperantia, Prudentia et Fides (CAT. p. 276 et 279). Ce sont des figures puissantes et stables, dont les silhouettes longilignes appuyées contre les épais piliers de soutien de ce monument – le premier d'une hauteur si remarquable – confirment leur fonction. Dans la « chambre mortuaire », le Trivium et le Quadrivium sont auprès du gisant, certainement en référence à Pétrarque, il s'agit d'ailleurs de la première occurrence de ce motif en contexte funéraire selon E. Panofsky. Suivant son raisonnement, la présence des Arts libéraux ici peut s'expliquer par l'admiration qu'éprouve Pétrarque pour le roi, pour lequel il a aussi composé une épitaphe semblant pensée pour le tombeau. Le texte commence par « Hic sacra Magnanimi requiescunt ossa Roberti » et, plus loin, « Morte sua viduae septem concorditer artes / Et musae flevere nove » (« Endeuillés par sa mort, les sept Arts, en accord avec les neufs Muses, pleurèrent », dans *Lettres poétiques*, II, 8)[532]. L'ensemble de ces allégories soulignent les vertus du défunt, qui trône en majesté tout en haut (CAT. p. 279), accompagné de l'inscription « *CERNITE ROBERTUM REGNUM / VIRTUTE REFERTUM* » (Observez le roi Robert, comblé de Vertus).

---

[530] Voir sur ce point Alessandro Barbero, « La propaganda di Roberto d'Angio re di Napoli (1309-1343) », in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Tecento. Relazioni tenute al convegno internazionale di Trieste (2-5 marzo 1993)*, Rome, 1994, p. 111-131, particulièrement p. 128-131.

[531] J. M. Figueras ajoute que les bibles produites par Cristoforo Orimina *c*. 1340-1370, doivent « désormais être considérées comme le modèle et non la copie de peintures monumentales comme celles de l'Incoronata », *op. cit*., § 17.

[532] *La sculpture funéraire …*, *op. cit*., p. 102.

L'implantation des sépultures royales à Santa Chiara comme pour une nécropole dynastique telle la basilique de Saint-Denis n'est pas le résultat d'une volonté de Robert. D'ailleurs, ses prédécesseurs – notamment le fondateur du royaume Charles 1er d'Anjou – n'y sont pas enterrés, c'est la cathédrale qui abrite son tombeau. Selon les conclusions de V. Lucherini[533], la disposition des monuments dans le chœur de la basilique, commencée à partir de 1333 avec l'édification de la sépulture de Charles, duc de Calabre, fils et primo-héritier de Robert ; puis celle de sa femme la duchesse Marie de Valois ; jusqu'en 1346 avec le tombeau de Robert et finalement en 1366 pour celui de Marie de Durazzo, fille du duc, sœur de Jeanne 1ère, décédée cette année et enterrée à gauche du monument de Robert à Santa Chiara[534] serait issue de deux causes distinctes. Tout d'abord, la chronologie des décès du fils et de la belle-fille du roi, puis en raison de la volonté de Jeanne 1ère, succédant à Robert à la place de son père. En effet, c'est elle qui fait édifier le tombeau de son grand-père puis celui de sa sœur, Marie de Durazzo, dont l'emplacement à gauche du maître-autel aurait plutôt dû être réservé à un héritier plus directe de la couronne, puisqu'il s'agit d'une place d'honneur[535]. Les membres les plus proches de la reine (son grand-père, ses parents et sa sœur) se trouvent ensevelis au même endroit alors que les autres personnages de la dynastie sont enterrés dans d'autres églises de Naples.

A la cathédrale se trouvent le fondateur de la dynastie Charles 1er d'Anjou, son neveu le roi de Hongrie Charles-Martel, héritier du royaume de Naples et sa femme Clémence de Habsbourg. A San Lorenzo Maggiore, se trouvent Louis, fils de Robert et de Violante d'Aragon ; Catherine de Habsbourg, première épouse de Charles, duc de Calabre. Marie de Hongrie est le seul personnage royal angevin enseveli à Santa Maria Donnaregina. Charles II est enterré à

[533] V. Lucherini, « Le tombe angioine nel presbiterio di Santa Chiara … », *op. cit.*, p. 493-494.

[534] *Ib*., p. 490.

[535] Cependant Marie d'Anjou-Durazzo est la mère de Marguerite d'Anjou-Durazzo, qui souhaite rendre à la seconde maison d'Anjou-Durazzo le faste et la renommée du temps de Robert. C'est aussi la grand-mère de Ladislas 1er. Son tombeau, très dégradé durant l'incendie, est supporté par deux Vertus ailées tenues sur des lions. Celle de gauche porte un objet (livre ou calice), on peut sûrement plutôt l'identifier à Fides qu'à Prudentia car il ne semble pas y avoir de serpent (le monument est difficilement visible). Celle de droite tient un cierge, c'est Caritas.

Aix-en-Provence mais son corps a reposé temporairement à San Domenico. La reine Sanche choisit comme lieu de sépulture Santa Maria della Croce ; les autres enfants du couple royal sont dispersés dans différentes églises de la ville. C'est donc qu'il n'y a pas eu de la part de Robert la volonté de cette implantation à Santa Chiara.

A la suite de l'assassinat André, roi de Hongrie et époux de Jeanne 1ère, sa dépouille est emmenée à la cathédrale. Selon les témoignages, elle n'aurait pas bénéficié immédiatement d'une tombe[536]. La sépulture de Jeanne était à Santa Chiara[537] mais les nombreux incidents politiques – l'assassinat du jeune roi de Hongrie – et les conflits qui en ont découlé ont condamné l'héritière de Robert à une *damnatio memoria* et les tombes des deux souverains « sulfureux » sont détruites, si tant est que Jeanne en ait eu une en propre.

Reprise quasi-systématique des Vertus-cariatides pour les sépultures royales et nobles napolitaines

On dénombre près d'une quinzaine de tombeaux royaux et de commanditaires prestigieux – les puissantes familles locales qui officient auprès du roi – reprenant cette typologie durant la seconde moitié du XIVe siècle, rien qu'en Campanie. La forme est répétée

[536] Plusieurs témoignages existent, le corps a pu rester quelques jours sans sépulture à l'église San Pietro a Maiella d'Aversa, où le couple séjournait. La dépouille est ensuite emmenée dans la cathédrale. Une épitaphe du XVIe siècle y indique que le corps d'André aurait été enterré quelques jours plus tard, par Orso Minutolo dans une tombe préexistante dans la chapelle saint Louis, puisqu'aucun monument n'avait encore été conçu pour lui. Le commanditaire de cette épitaphe, Francesco Capece, fait réaliser un nouveau tombeau en marbre blanc pour le roi. Un tremblement de terre en 1732 endommage le monument, il n'en reste que cette épitaphe. Sur l'historique des évènements et de ces deux constructions funéraires, nous nous référons à l'article de Vinni Lucherini, « Celebrare e cancellare la memoria dinastica nella Napoli angioina : le tombe del principe Andrea d'Ungheria e della regina Giovanna I », dans *Hortus Artium Medievalum*, vol. XXI, 2015, p. 76-91, ici p. 80-81.

[537] *Ibid.*, p. 84 et suiv. En 1382, Jeanne est assassinée au château de Muro Lucano où Charles III de Durazzo la retenait prisonnière. Son corps est transféré à Santa Chiara où il devait être exposé pendant huit jours. Là encore, plusieurs témoignages diffèrent quant aux détails de la translation de la dépouille de la reine et de l'emplacement de sa sépulture. Son corps a pu être exposé seulement trois jours avant d'être enterré dans une tombe simple située près de celle de son père, puis bénéficier d'une seconde sépulture plus prestigieuse vers la sacristie commanditée par sa nièce Marguerite de Durazzo. Dans ces témoignages, il y a bien souvent une confusion avec la sépulture de Marie de Valois, la mère de Jeanne. Vinni Lucherini, p. 90, avance l'hypothèse qu'après l'exposition du corps, il ait été décidé de placer la dépouille de la reine tant controversée dans le sarcophage de sa mère. Il ne reste de l'éventuel monument de Jeanne que ces témoignages. CATALOGUE p. 309, récapitulatif des différents sanctuaires dynastiques.

sans réelle innovation par rapport au modèle élaboré par Tino di Camaino : c'est parce qu'en reproduisant au plus près la structure et les décorations des tombeaux royaux, la lignée héritière – et la noblesse – affirme sa légitimé. La position élevée du gisant induit sa supériorité dans la hiérarchie des classes sociales, les motifs iconographiques utilisés font office d'épitaphe symbolique, compréhensible du premier regard. La cuve du sarcophage est quasi-systématiquement ornée de tondi à personnages en buste ou bien la filiation y est montrée sous arcature, et une Maestà couronne l'ensemble, avec le défunt représenté en prière. Les Vertus placées à la base de l'édifice constituent, en quelque sorte, les premiers qualificatifs pour honorer la *memoriae* du défunt[538].

Précédant de peu la période concernée, datant d'avant 1330, le tombeau démantelé d'un membre de la famille Caracciolo (Nicola ?) au Dôme de Naples (CAT. p. 280) est flanqué de Fortitudo (avec une épée la pointe vers le sol et le globe) attribuée à Tino di Camaino[539] et de Mansuetudine (portant un petit animal dans les bras – agneau ?) par un anonyme. Contrairement aux autres typologies des Vertus, le globe, symbole de domination, se retrouve régulièrement comme attribut de Fortitudo sur les monuments angevins. L'épée la pointe au sol complète la symbolique : elle lui sert à faire appliquer ses décisions, si besoin ait. Mansuetudine (ou Courtoisie) est également fréquemment présente sur les monuments napolitains, alors qu'on la rencontre peu ailleurs – à moins qu'il ne s'agisse de Spes, que l'on rencontre aussi parfois tenant un petit animal.

Les tombeaux édifiés à partir de la 2nde moitié du XIVe siècle, qui reprennent la typologie sont ceux de Sanche de Majorque, *c*. 1345-52 par Pacio Bertini, détruit et démantelé au XIXe siècle, connu par un dessin de Seroux d'Agincourt et un témoignage du XVIIIe siècle, dont une Caritas tenant un cierge (conservée au Musée des Beaux-Arts de Lyon), attribuée à Tino di Camaino ou à Pacio Bertini en aurait fait partie[540] et qui a pu servir de modèle à Antonio

[538] Sur la question des épitaphes sur ces tombeaux, voir Labrot Gérard, « Du clan à l'individu. Le témoignage des tombeaux aristocratiques napolitains (XVIe-XVIIIe siècle) », in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 115, n° 1, 2003, *Représentation et identité en Italie et en Europe (XVe-XIXe siècle)*, p. 123-143. http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_2003_num_115_1_9986.

[539] Voir particulièrement le catalogue *L'Europe des Anjou* …, *op. cit.*, p. 290, n° 32. Le monument n'a plus son aspect d'origine, beaucoup d'éléments ont disparu. Les ciseaux de Tino sont notamment visibles sur le visage ovale aux joues pleines de Fortitudo, à l'air grave.

[540] Les dessins sont reproduits dans *L'Europe des Anjou* …, *op. cit.*, p. 90 et la statue de Caritas subsistante, p. 292, n° 34.

Baboccio pour la sépulture de Marguerite d'Anjou-Durazzo (CAT. p. 296). Sanche a choisi comme lieu d'inhumation Santa Maria delle Croce, fondée par son époux en 1327 et augmentée par un couvent de clarisses onze ans plus tard[541]. La reine s'y retire en 1344 et y prend l'habit de tertiaire franciscaine. Elle meurt l'année suivante. Son tombeau devait déjà être en chantier, ou terminé. Suivant le relevé d'Agincourt, sur l'un des éléments du monument, la reine couronnée est représentée en majesté avec globe et sceptre, et elle est entourée de frères et de sœurs en priant[542]. Sur un autre élément, ce sont des religieuses qui reprennent le schéma général du repas de la Cène. La défunte, au centre, porte l'habit monastique et elle a déposé sa couronne au sol. Deux Vertus-cariatides soutiennent l'ensemble : à droite, en tenue de clarisse, elle fait un geste de contrition (Humilitas ?), et à gauche, avec une épaule et la poitrine découverte, elle tient un cierge (Caritas).

Ces sépultures sont généralement soutenues par trois ou quatre Vertus, tant cardinales que théologales. Il faut cependant garder à l'esprit qu'un grand nombre de ces monuments nous est parvenu après avoir connu plusieurs remaniements ou subi des dommages ayant entraînés des lacunes (le baldaquin et les statues de couronnement manquent souvent). Le tombeau de Bartolomeo Brancaccio, évêque de Trani, édifié *c*. 1340 à San Domenico Maggiore par l'école de Tino (CAT. p. 281), est soutenu par quatre Vertus, une théologale alternant avec une cardinale deux fois : Caritas (avec un cierge), Justitia (balance et épée en pal), Fides (calice) et Fortitudo (dépouille de lion). Il est à noter que cette dernière tient contre son cœur ce qui semble être *à priori* l'extrémité de la queue de l'animal, bien que sa longueur paraisse alors trop importante, et qui ressemble à une fleur à trois ou quatre larges pétales (comme celle que porte Prudentia sur le monument de Cristoforo et Tommaso d'Aquino).

[541] Les clarisses sont déplacées à Santa Chiara sous le règne de Jeanne II. Le couvent est abandonné sous les Aragonais ; l'église est en parti démolie au XVIIIe siècle et complètement détruite au XIXe siècle pour être rebâtie. C'est lors de cette démolition que le monument de Sanche a dû être supprimé. Les sources documentaires du XIVe le décrivent comme « un monument de marbre » édifié derrière le maître-autel de l'église, comme pour celui de Robert à Santa Chiara.

[542] Selon deux hypothèses différentes, ce bloc rectangulaire en bas-relief aurait pris place soit au-dessus de la chambre funéraire, comme sur le tombeau de Robert ; soit il aurait plutôt été placé sur l'un des longs pans de la cuve du sarcophage, en considérant que le monument n'était pas accolé à une paroi. Cette seconde hypothèse semble la plus convaincante. De plus, il est admis que le monument de Sanche ait pu servir de modèle à celui de Marguerite de Durazzo à la cathédrale de Salerne, par Baboccio dont on peut faire le tour (voir *infra*).

Le sépulcre de la famille Caracciolo (Ludovico, Giannotto, Antonello et Manella) édifié *c*. 1347 à San Lorenzo Maggiore par un sculpteur anonyme (CAT. p. 284) comporte seulement deux Vertus, Caritas avec le cierge et Justitia, la balance et l'épée en pal. Une dizaine d'années plus tard, le tombeau de Cristoforo et de Tommaso d'Aquino, *c.* 1357 à San Domenico Maggiore, réalisé par un atelier anonyme (CAT. p. 285), ne contient également que deux Vertus : Caritas avec un cierge et Prudentia le serpent et une fleur à larges pétales (première occurrence de cet attribut pour cette Vertu).

Quasiment contemporain et édifié à moins d'une cinquantaine de kilomètres de Naples, dans l'église San Antonio à Mercato San Severino, le tombeau du connétable Tommaso III Sanseverino, *c*. 1358 par un élève de Tino di Camaino (CAT. p. 286-287), est soutenu par quatre Vertus-cariatides, mélange de cardinales et de théologales[543] : Fides (calice), Justitia (balance et épée en pal), Caritas (cierge) et Fortitudo (massue et dépouille de lion). Bien que fragmentaires (le baldaquin a entièrement disparu), les vestiges du monument permettent de se rendre compte de son importance, tant par sa taille que par son iconographie. La figure en majesté du Connétable encadré de priants reste encore saisissante. Sur les pans du sarcophage, les personnages sous arcatures sont représentés finement, avec de nombreux détails. Une *Vierge à l'Enfant* y est entourée de sainte Catherine d'Alexandrie, saint Jean-Baptiste, saint Pierre et sainte Agnès, saint Jean l'Evangéliste et saint Paul. Sur les petits côtés, ce sont saint François et saint Benoît. Le gisant du Connétable porte la tenue franciscaine, pieds nus et la tête recouverte d'une capuche.

Le monument de Francesco della Ratta, comte de Caserta, *c*. 1359, au Dôme de Casertavecchia (CAT. p. 288), à une cinquantaine de kilomètres au nord de Naples, par un anonyme, contient trois Vertus : Caritas (cierge), Fortitudo (massue et dépouille de lion) et Fides (calice).

Une quinzaine d'années plus tard, à Naples, le sépulcre de Raimondo del Balzo, comte de Solento, *c*. 1375 à Santa Chiara par un élève de Tino di Camaino, assez bien conservé, reprend la forme établie par la lignée angevine (CAT. p. 289). Trois Vertus supportent l'ensemble, Justitia avec la balance et l'épée (fragmentaire), Fortitudo avec la dépouille de lion (la massue en grande partie lacunaire) et Mansuetudine avec l'agneau (dont la tête manque)

[543] Elles sont généralement identifiées comme les Vertus cardinales alors que leurs attributs indiquent d'autres identifications.

– ou bien il s'agit de Spes, comme sur le monument de Marie de Valois à Santa Chiara, sans le bouquet de fleurs.

Le modèle s'est diffusé au-delà du périmètre immédiat de la capitale du royaume : à près de trois cent kilomètres au sud, à Santa Maria delle Consolazione à Altomonte, le tombeau de Filippo Sangineto, officier de Robert 1er, en 1377 par le Maestro Durazzesco (CAT. p. 290). Trois Vertus soutiennent l'élégant édifice. Fides est reconnaissable avec le calice qu'elle pointe du doigt ; au centre, Caritas, avec deux cierges, un la flamme vers le haut et l'autre inversée. La troisième porte un petit animal dans ses bras, comme déjà rencontré plusieurs fois dans cette typologie, et identifiée généralement en Mansuetudine. L'agneau pourrait éventuellement renvoyer à Spes et il s'agirait alors des Vertus théologales au complet.

Le tombeau d'Isabella del Balzo, *c*. 1390 à Santa Chiara, de l'école de Tino di Camaino reprend le modèle établi par la sépulture de son mari, l'iconographie générale ne diffère que de quelques éléments (CAT. p. 291). Fides qui pointe du doigt le calice, Prudentia avec le serpent et Caritas avec un cierge soutiennent l'édifice.

Le sépulcre de Charles d'Anjou-Durazzo, *c*. 1400 à San Lorenzo Maggiore, par un anonyme (CAT. p. 292), est lui aussi encore supporté par trois Vertus : Mansuetudine (agneau), Fortitudo (massue et dépouille de lion) et Prudentia (avec le serpent enroulé et ce qui semble être un petit bouquet de fleurs dans l'autre main). Celui de Jeanne d'Anjou-Durazzo et Robert IV d'Artois, *c*. 1400, édifié en face du tombeau précédant, par un atelier anonyme, en reprend le même schéma : il est soutenu par trois Vertus (CAT. p. 293). Ce sont peut-être les théologales, l'identification de la Vertu centrale étant incertaine. Elle maintient contre son torse un oiseau (une colombe ?) et de l'autre main, elle présente deux visages masculins sur une sorte de petit plateau. Les deux autres cariatides sont identifiables aisément, à gauche, Caritas avec le cierge et à droite, Fides avec le calice contenant l'hostie.

Le tombeau d'Agnès et Clémence d'Anjou-Durazzo, *c*. 1409 à Santa Chiara, par Antonio Baboccio (CAT. p. 294), dont la restauration-reconstruction post-bombardement est bancale, fait encore parti de cette typologie – nous revenons plus longuement sur ce monument *infra*.

Parmi cette typologie, ce sont aussi le tombeau du cardinal Minutulo au Dôme de Naples, *c*. 1412, par un atelier anonyme ou encore la sépulture d'Antonio Carafa, dit Malizia,

à San Domenico Maggiore par Jacopo della Pila. La formule s'est modifiée petit à petit, les Vertus ont intégrées la surface du monument : elles sont placées dans des niches, comme sur ceux de Francesco et de Diomede Carafa à San Domenico Maggiore de Naples, par Jacopo della Pila (*c*. 1470), remaniés par Tommaso Malvito à la toute fin du XVe siècle (CAT. 304)[544].

Ce schéma funéraire « angevin » ne se limite pas uniquement à la Campanie, quelques vestiges sont présents en Toscane, comme sur le tombeau de Simone et Francesco de'Pazzi à Santa Croce à Florence, réalisé par un élève de Tino, *c.* 1330-50, peut-être Micheli Gino ou Alberto di Arnolfo. Entre les démantèlements et les dommages des bombardements de la seconde guerre mondiale, beaucoup d'éléments sculptés isolés issus d'ensembles funéraires sont aujourd'hui conservés par des musées. De cette typologie en Toscane, à Florence, le musée national du Bargello présente une statue-cariatide de Fortitudo, *c*. 1320 par Tino (à l'origine au tombeau de l'évêque Antonio d'Orso ?), une autre de Prudentia, *c*. 1320-30, par un anonyme, et une Justitia, *c.* 1330-40, de l'école de Tino. Au musée Bardini, deux statues de Fortitudo : une *c.* 1350-75 par un continuateur de Tino et la seconde *c*. 1400 par Baboccio da Piperno[545]. Le lien particulier qui unit Robert et son fils le duc Charles de Calabre à Florence est sûrement l'une des raisons de la diffusion de cette typologie funéraire dans ces territoires du Nord.

Affirmation de la continuation dynastique de la 2e maison d'Anjou-Durazzo par son iconographie funéraire

A la fin du siècle, ces commandes funéraires fastueuses, « symboles du statut de la noblesse »[546], chutent et s'arrêtent complètement. A partir de 1386, avec la mort de Charles III Anjou-Durazzo et les prétentions de Louis d'Anjou sur la couronne, une crise politique

[544] Voir *infra* et ANNEXES p. 458-465, listes et tableaux récapitulatifs et CATALOGUE p. 309-311.

[545] Ces informations sont tirées de B. Cosnet, *Sous le regard …*, *op. cit*., p. 179 ; *L'Europe de Anjou …*, *op. cit*., p. 83-85 ; J. White*, Art and Architecture …*, *op. cit*., p. 438-444.

[546] Dans *L'Europe des Angevins …, op. cit*., p. 89. N. Bock relève qu'entre 1387 et 1400, aucun tombeau n'est érigé à Naples ni dans ses environs. C'est à partir de 1400 que la coutume funéraire monumentale réapparaît, avec le tombeau de Roberto Orsini à Santa Maria della Santissima Misericordia à Nola, celui d'Enricus Caracciolus dictus Stirassus à Santissima Annunziata à Gaéta, celui de l'abbé Matteo au Dôme de Naples et la dalle funéraire de Franciscus de Francone à San Lorenzo Maggiore à Naples. Voir N. Bock, « L'art à la cour angevine : la sculpture et le gothique international », *ib*., p. 89-101 et note 2 p. 99.

s'engage, le gouvernement passe aux mains d'un conseil communal pendant quelques années[547]. Les portails des églises reçoivent à présent des ornements, avec l'objectif politique d'affirmer le pouvoir du commanditaire dans la cité. C'est lors du retour d'exil de la branche Anjou-Durazzo, en 1400, que l'activité artistique est véritablement relancée. En plus de confirmer matériellement sa puissance, la lignée veut se mettre au même niveau que les autres grandes cours européennes, alors en plein renouvellement culturel avec le courant humaniste.

La branche cadette des Anjou-Durazzo reprend la typologie funéraire de ses prédécesseurs, toujours pour assoir sa position en utilisant le vocabulaire iconographique traditionnel – presque « institutionnel » – de la dynastie, et pour s'inscrire dans sa continuité. Marguerite d'Anjou-Durazzo, veuve de Charles III Durazzo – elle assure la régence jusqu'à la majorité de son fils Ladislas 1er – appuie la légitimité de la lignée et son inscription matérielle dans le royaume, en poursuivant l'édification de sépultures dans ce qui est devenu un sanctuaire dynastique, Santa Chiara. De récentes études ont mis en évidence son rôle dans la construction de plusieurs monuments funéraires[548].

Pour celui de ses sœurs Agnès et Clémence (CAT. p. 294), les travaux auraient été interrompus par la guerre de succession, puis laissés à l'abandon pendant le départ forcé de la lignée. Ils sont repris à leur retour, Marguerite aurait commandé à Antonio Baboccio de Piperno[549], *c*. 1409, la réalisation des parties inachevées. Très dégradée pendant les bombardements – sa restauration est contestable au regard des documents antérieurs, doute alimenté par la présence d'un écu autre que celui des Anjou-Durazzo et par la différence de traitement entre certains éléments – la sépulture reprend la typologie du monument vertical

[547] Juste avant cette période, N. Bock rappelle trois sépultures de la noblesse où apparaissent déjà des innovations iconographiques : la cuve des sarcophages montre le défunt en majesté sur un trône, une mise en scène pourtant réservée à la famille royale. Il s'agit du tombeau de Raimondo del Balzo, *c.* 1375, de celui de son épouse Isabella d'Apia, édifié *c.* 1390 à Santa Chiara (les deux sont morts en 1375) et celui de Tommaso III Sanseverino, mort en 1358, à l'église San Antonio à Mercato San Severino. Voir *supra* et N. Bock, « L'art à la cour angevine : la sculpture et le gothique international », *op. cit*., note 10, p. 100.

[548] Particulièrement celle de Luciana Mocciola, « La reine Marguerite d'Anjou-Duras et la construction d'une mémoire familiale », dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome – Moyen Age*, 129-2/2017.

[549] Peintre, orfèvre et sculpteur né en 1351 à Priverno (Latium), aucun document ne témoigne de son apprentissage. Il est actif à Milan, Bologne et Venise avant d'être appelé à Naples par le cardinal Minutolo *c*. 1407. Il a alors une cinquantaine d'années, son art est abouti et il joue un rôle important dans la diffusion du gothique international dans le sud de la Péninsule. Il y aurait été actif jusqu'en 1421. Voir *L'Europe des Anjou …*, *op. cit*., p. 91-99

étagé sous baldaquin, suivant ainsi l'ordonnancement de ceux installés à la même période à la « chapelle de la Reine » à San Lorenzo Maggiore. Le sarcophage est soutenu par deux Vertus-cariatides, placées sur des socles eux-mêmes posés sur des lions couchés, dans un agencement maladroit : Caritas et Fides, aux physionomies bien distinctes et avec des différences notables dans les attributs de la première. A l'allure beaucoup plus moderne que rencontrée jusqu'alors, Caritas, sans ailes, tient dans ses bras deux enfants dont l'un est en train d'être allaité. Fides, en revanche, est plus « traditionnelle » et ressemble à ses sœurs issues de l'école de Tino. Le visage rond, la silhouette peu marquée par sa féminité, elle pointe de l'index (disparu) le calice qu'elle tient de l'autre main. Sa tête est couronnée d'un petit triangle, sorte de diadème ou flammette déjà rencontré sur les Vertus du tombeau de Tommaso III Sanseverino à Mercato San Severino (*c*. 1358), également de l'école de Tino (CAT. p. 286-287). Deux anges soulèvent les voiles de la chambre funéraire. La cuve présente une scène biblique, une *Complainte sur le Christ mort*, remplaçant l'*Imago pietatis* tripartite, plus courante. Une tendance à la théâtralité commence à apparaître – notamment sur le personnage placé sur le pilastre de gauche du sarcophage, un ange qui se déchire sa chemise dans un geste de désespoir – que Baboccio a déjà laissé entrevoir sur le portail du Dôme. Le résultat actuel de la sépulture manque d'harmonie, sûrement à cause du remantèlement aléatoire. Il n'y a plus l'effet visuel fort qui se dégage généralement de ce type de structure.

Durant la même période, Marguerite reprend les travaux abandonnés du tombeau de son père Charles d'Anjou-Durazzo, de celui de sa sœur Jeanne et de son époux Robert d'Artois, à San Lorenzo (CAT. p. 292 et 293). Quasiment similaires, ils sont la plupart du temps envisagés comme issus d'une seule campagne de réalisation (toute fin du XIVe siècle ou bien des premières années du suivant). Dans son étude récente, L. Mocciola revient sur cette chronologie : Jeanne aurait commandité en 1387 des tombeaux, un pour son père Charles III et un pour elle et son mari. On ne sait pas si les travaux étaient terminés à sa mort en 1393. En 1409, la reine Marguerite fait agrandir ou modifier la chapelle où les deux tombeaux étaient disposés, pour y édifier le sépulcre de sa fille Marie, surélevé par deux lions stylophores à la place des habituelles Vertus. Depuis, la chapelle est rattachée à Marguerite, elle est communément appelée « chapelle de la Reine », même si elle n'en est pas la fondatrice – une chapelle dite du duc d'Anjou-Durazzo est attestée dès 1374, dans le bras nord.

Les tombeaux de Charles et du couple Jeanne-Robert sont des structures verticales étagées, à baldaquin. Ils partagent le même programme iconographique, à quelques détails près. Trois Vertus-cariatides les soutiennent, sur la cuve du sarcophage, les trois médaillons, et au-dessus, les anges qui relèvent les rideaux. Les attributs permettent d'identifier les allégories qui, malgré une allure assez proche sur les deux monuments, ne sont pas les mêmes. Sur celui de Charles III, au centre, Fortitudo avec la dépouille de lion, à droite, Prudentia incline la tête vers le serpent qui s'enroule contre son bras, elle tient aussi un petit bouquet. La figure de gauche est plus difficilement identifiable, elle porte un agneau (CAT. p. 292), comme déjà rencontré pour Mansuetudine et pour Caritas. Sur le tombeau de Jeanne, ce sont *à priori* les Vertus théologales. A gauche, Caritas tient un cierge et à droite, Fides porte le calice. C'est celle du centre qui est la plus difficilement identifiable. Elle tient contre son cœur un oiseau la tête en bas (une colombe ?), et l'autre tenant deux têtes posés sur un plat, symbolisant peut-être le Saint-Esprit et incarnant alors Spes (CAT. p. 293).

Nicolas Bock remarque que les auteurs de ces deux sépultures ne sont pas les mêmes. Il relève aussi le « caractère non politique de leur iconographie », exceptionnel dans les monuments de la famille royale, où le lien de filiation, ascendant ou descendant, est presque toujours évoqué[550]. La forme du tombeau est suffisamment proche de celles des Anjou, il n'y a pas besoin d'évocation de filiation, surtout en connaissance du contexte politique de succession ayant permis à la branche cadette Anjou-Durazzo de parvenir au pouvoir. La sépulture s'inscrit dans la continuation dynastique rien que par sa forme, et c'est la piété de ses représentants qui est mise en avant.

Les membres du clergé s'engagent également dans cette inscription matérielle au sein de la capitale du royaume par l'édification de monuments funéraires. Contrairement à la famille royale, ils peuvent s'écarter du programme iconographique traditionnel et renouveler la typologie en la « modernisant », en l'adaptant aux formes contemporaines. Le cardinal Arrigo Minutolo est le premier à entreprendre, de son vivant, le projet de sépulture fastueuse, au Dôme, au sein d'une chapelle familiale, à partir de 1402[551]. Il y conçoit un programme

[550] Dans *L'Europe des Anjou …*, *op. cit*., p. 91.

[551] C'est lui qui fait venir Antonio Baboccio à Naples pour la réfection du palais épiscopal, *c.* 1407. Baboccio réalise ensuite les commandes royales, notamment celles de Marguerite d'Anjou-Durazzo (cf. *supra*). Le programme ornemental du portail, très riche en sculptures, intègre les armes d'Anjou, ce qui lui apporte une visée politique, rare témoin napolitain de l'implication de la maison gouvernante pour l'un des deux partis durant

iconographique complet avec des fresques, son tombeau est placé au centre de la chapelle agrandie, il est encadré d'un baldaquin à colonnes toriques et l'ensemble est très chargé de nombreux éléments ornementaux. Deux Vertus encore ailées, plutôt discrètes, légèrement en retrait du large baldaquin, soutiennent le sarcophage. A gauche, elle porte un agneau de taille réaliste (Mansuetudine, Courtoisie ou encore Spes ?) et à droite, Caritas, facilement reconnaissable avec les deux enfants. Le monument est attribué à un atelier local, en raison de son style général assez lourd, encore très imprégné de l'art du XIVe siècle.

C'est avec la structure élaborée pour le cardinal Francesco Carbone, dans la cathédrale de Naples (CAT. p. 295), que la modernisation de la typologie s'affirme et la fait complètement entrer dans l'art du XVe siècle. Bien que conservant l'organisation originale – Vertus-cariatides (les trois théologales dont les attributs sont en train de se définir pour cette fin de Moyen Age : Spes avec un petit bouquet de fleurs ; Caritas allaitant un enfant et en trainant par le bras un second ; Fides avec le calice), sarcophage, gisant, anges, la *praesentation animae* devant la Vierge, le tout encadré par un baldaquin – c'est sur la cuve du sarcophage que se trouve une nouveauté : le cardinal est montré en train de rendre la justice. Là encore, le monument aurait été réalisé par des artisans napolitains, cette fois-ci d'une qualité d'exécution supérieure. L'originalité du motif, le cardinal représenté dans ses fonctions, serait influencée par l'art des enlumineurs, notamment par les illustrations du *Decretum Gratiani*[552].

Une autre réalisation de Baboccio participe au basculement de la typologie dans sa forme « moderne » : le tombeau d'Antonio de Penna, secrétaire royal, commandité par son neveu Onofrio, à Santa Chiara, qui devait aussi contenir sa dépouille. L'ensemble est très dégradé, le sarcophage, déplacé au XVIIe siècle dans une autre chapelle, s'intégrait au baldaquin resté sur place. La facture du gisant est différente de celles rencontrées jusqu'alors, en faible saillie, peut-être pour des raisons financières. Remplaçant les cariatides, les deux défunts sont debout, devant les colonnes du sarcophage (statues aujourd'hui disparues). Ils sont ensuite visibles sous le baldaquin, sur les fragments de fresques encore lisibles, agenouillés devant une *Vierge en majesté*. La structure reste donc la même, un monument étagé sous baldaquin, mais les formes d'expression changent.

la période du schisme.

[552] Hypothèse de N. Bock, *L'Europe des Anjou …*, *op. cit.*, p. 91.

C'est au cours de cette période de reprise de la production monumentale que Marguerite d'Anjou-Durazzo meurt (en 1412) et suivant son testament, son tombeau est édifié au Dôme de Salerne, derrière le maître-autel du couvent des clarisses, par Antonio Baboccio (CAT. p. 296-297). La structure est identique : un monument vertical étagé (Vertus-cariatides, sarcophage, gisant avec anges), le baldaquin a disparu mais les axes verticaux sont surmontés d'un couvrement semblable. Les traces de polychromie sont particulièrement visibles sur l'ensemble du monument. Marguerite est montrée trônant sur la cuve avec ses dames de cour et leurs enfants, et de l'autre côté, elle est entourée de clarisses, pour renvoyer à sa piété. Les deux faces ont des modelés contrastés, celui de la partie tournée vers l'autel, donc vers l'assistance, est plus doux. La filiation de succession n'est pas indiquée, peut-être en raison du jeune âge de son fils lorsque Marguerite meurt. L'inscription est succincte : « Regina Margerita » et « Mater Ladislai »[553]. Les Vertus sont quatre, placées à chaque angle de la cuve et toutes tournées vers l'extérieur. Prudentia avec le serpent ; à sa droite, la Vertu présente une couronne contenant des fleurs devant elle (Spes ?) ; sur l'autre côté, derrière Prudentia, c'est Fortitudo avec la dépouille de lion ; l'autre tient une sorte de calice, ce serait alors Fides.

La structure générale de la typologie établie pendant les trois générations précédentes perdure donc, adaptée aux nouvelles formes architecturales. Le vocable, c'est-à-dire les motifs choisis, évolue en fonction du statut social (royauté, aristocratie, religieux). L'intention n'est pas la même et le discours se diversifie.

Avec Antonio Baboccio, le gothique international s'implante à Naples[554], l'intérêt pour la sculpture antique reste toujours présent en Campanie alors qu'il a disparu dans les autres régions de la péninsule, tout comme la pratique du remploi de matériaux, abandonnée ailleurs. Avant sa mort, Baboccio commence l'édification du tombeau de l'amiral et conseiller

[553] Voir N. Bock, *ib.*, p. 94.

[554] Le décor du portail de Dôme édifié en 1407 par Baboccio est considéré comme la première œuvre de gothique international à Naples. Cette commande fait date puisqu'il travaille ensuite pour la couronne, la noblesse et la curie. Il réalise une chapelle privée pour Arturo de'Pappacoda, un proche du roi Ladislas, la chapelle San Giovanni, terminée en 1415, sur le modèle du portail du Dôme mais avec un autre contenu. Il y utilise des matériaux de remploi, de différentes couleurs. Il semble que durant la décennie où Baboccio est dans la capitale angevine, il ait le monopole des productions monumentales, aucun autre atelier n'est visible. Il œuvre après à Messine qui lui commande un portail, *c.* 1420, et où il meurt. Pour les informations historiques sur Baboccio, la majorité des éléments est issue de N. Bock dans *L'Europe des Anjou …, ib.*, p. 91-95.

du roi, Ludovico Aldomorisco à San Lorenzo Maggiore. La typologie verticale étagée, soutenue par des cariatides et surmontée d'un couvrement est conservée. Les Vertus sont remplacées par des représentations de ses fils en costume militaire. Un nouveau motif apparait sur la cuve : la cérémonie de son enterrement. C'est la cour anglaise qui élabore cette cérémonie, avec la pratique de l'effigie du défunt (un mannequin ou un acteur), présente pendant tout le cérémoniel, jusqu'à ce que le tombeau soit scellé et que le successeur soit investi de ses fonctions[555]. Cette tradition s'implante ensuite en France, diffusée par la noblesse. La cour napolitaine est très cosmopolite – et ses origines, même lointaines, sont françaises –, il s'y mélange des coutumes diverses. Le relief du tombeau de Ludovico Aldomorisco est le premier témoignage de cet usage en Italie.

Jeanne II succède rapidement à son frère Ladislas 1er[556]. Pendant son règne, les ambitions expansionnistes sont stoppées, la priorité est donnée au maintien du pouvoir, de nombreuses luttes internes sont à arrêter, la position de Jeanne est fragile. Elle reprend les travaux commencés par son frère à San Giovanni a Carbonara pour y accueillir son tombeau, *c*. 1428. Jeanne II opte pour la typologie traditionnelle afin, là encore, de s'inscrire dans la continuité dynastique et de confirmer sa légitimité. Le sépulcre (CAT. p. 298-303), très ornementé et luxueux, est une réinterprétation contemporaine de celui de Robert d'Anjou. C'est une structure monumentale étagée, d'une ampleur jamais rencontrée jusqu'alors à Naples, plus grande que les autres (18 mètres) et surtout plus large : elle occupe toute la largeur du mur du chœur et elle est prolongée par deux ailes latérales, remplissant ainsi la totalité du chœur. En plus de cette taille exceptionnelle, une statue équestre de Ladislas couronne l'ensemble (CAT. p. 301), inspirée par les statues des Condottieri, notamment celle de Bernabò Visconti à Milan et celles des Scaligeri à Vérone[557]. La statue équestre vient

[555] Voir notamment à ce sujet l'ouvrage d'Ernst Kantorowitz*, Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Age*, Princeton, 1957 et celui d'Alain Erlande-Brandeburg, *Le roi est mort. Etude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Genève, 1965.

[556] Ladislas 1er de Naples, fils de Charles III de Naples, roi de Naples et de Hongrie, et de Marguerite d'Anjou-Durazzo, meurt en 1414. Il a commandité l'agrandissement de l'église San Giovanni a Carbonara à Naples pour y édifier son tombeau. Jeanne II poursuit le projet et fait réaliser le grand monument funéraire de son frère, achevé en 1428. Par la suite, l'église continue d'abriter des Vertus : la « chapelle Miroballo », du dernier quart du XVe siècle, édifiée par un atelier de l'école lombarde (?). Structure sculptée monumentale engagée contre un mur, la « chapelle » est dédiée à saint Jean Baptiste, les Vertus cardinales sont placées dans des niches, plus grandes que le saint. Elles ont leurs attributs traditionnels.

[557] Celui de Bernaboò est réalisé par Bonino da Campione à partir de 1363. Une statue équestre surmonte un sarcophage sculpté, lui-même surélevé par des colonnettes. A Vérone, les arches funéraires de Cangrande Ier,

rappeler que Ladislas a été un roi guerrier, un conquérant, qui assurait lui-même le commandement de son armée.

Plusieurs noms sont évoqués pour l'attribution de l'atelier ayant reçu la majestueuse commande. Les traces documentaires indiquent que la reine fait appel à Leonardo et Francesco de Riccomanni, sculpteurs originaires de Pietrasanta en Toscane, accompagnés du pisan Giovanni de Gante. D'autres artistes toscans viennent avec eux à Naples pour y travailler, Leonardo de Vitale, Pardini de Pietrasanta, Tommaso de Lucques ainsi qu'Andrea Guardi di Firenze. Les nombreuses mains sont visibles à travers la variété des styles des éléments qui composent le sépulcre. Il est difficile d'attribuer la part de chacun.

Les Vertus occupent une place prépondérante sur le monument de Ladislas. D'abord en cariatides, bien plus grandes que nature, avec attributs, ce sont trois des Vertus cardinales (Temperantia, Fortitudo et Prudentia), accompagnées de Magnanimitas[558], qui soutiennent l'ambitieux édifice (CAT. p. 302-303). Les Vertus sont aussi sur le deuxième niveau, à une place jusqu'alors jamais rencontrée : assises dans la tribune royale, deux par deux, elles flanquent le jeune couple en majesté. A gauche du roi, ce sont Spes, les mains jointes en prière et Justitia avec un globe et une épée (CAT. p. 299). Elle porte un casque plat à l'antique. A droite de la reine, Caritas avec deux enfants sur les genoux et Fides, une main sur le cœur et l'autre tenant le calice (CAT. p. 300). Au-dessus, la chambre mortuaire est dévoilée par les anges et saint Louis de Toulouse, en ronde bosse derrière le sarcophage, est en train de bénir le gisant, donnant une impression de réalisme à la scène (CAT. p. 301). Il est inhabituel de trouver un autre personnage en très haut-relief que le gisant à cet emplacement. La cuve du sarcophage est ornée des représentations des parents des jeunes souverains ainsi que de leurs propres portraits, en majesté sous arcature. Sur le fronton du niveau supérieur, une *Vierge à l'Enfant* et finalement, la statue équestre qui couronne l'ensemble. A sa base, l'inscription « Divus Ladislaus » affirme les ambitions du défunt.

---

de Mastino II et de Cansignorio sont toutes surmontées d'une statue équestre. Celle de Cansignorio, bien plus fastueuse que les précédentes, est aussi commanditée à Bonino da Campione. Sur ces monuments, voir *supra*.

[558] Leur nom est inscrit sur la base de la colonne. Leurs attributs sont traditionnels (Temperantia transvase un liquide d'un récipient à l'autre – plus commun en Campanie qu'en Toscane – puis Fortitudo avec la colonne et Prudentia, un serpent enroulé autour du poignet), hormis celui de Magnanimitas, qui tient dans sa main une petite figure de putto ailé, brandissant une épée.

En se faisant représenter en majesté auprès de son frère sur son sépulcre (CAT. p. 299), la nouvelle reine Jeanne II inscrit sa légitimité par cette filiation généalogique, son frère étant mort sans enfant. La présence du septénaire complet, augmenté de Magnanimitas, non seulement dans sa fonction structurelle traditionnelle de cariatide mais aussi dans l'environnement direct des souverains, à leur côté dans la tribune, sert d'argument à Jeanne pour sa justification. Magnanimitas est une allégorie particulièrement utilisée par les gouvernants. Issue d'Aristote, la notion de « magnanimité » permet à une personne de pouvoir illustrer sa légitimité à gouverner grâce à ses œuvres de générosité et de clémence. Le lien dynastique est néanmoins évoqué sur la cuve du sarcophage avec les représentations des parents, Charles III et Marguerite d'Anjou-Durazzo, et de leurs deux primo-héritiers, Ladislas et Jeanne.

La forme générale du tombeau – d'une largeur, hauteur et ornementation jamais atteintes jusqu'alors – évoque toujours la typologie funéraire des Anjou de Naples, même si elle a été réalisée par une majorité d'artistes toscans. Un aspect militaire marqué s'en dégage, avec la statue équestre du roi, auparavant rencontrée en contexte funéraire uniquement dans le nord de l'Italie.

Par son ampleur, le tombeau de Ladislas forme une arche par laquelle il faut passer pour accéder à la chapelle Caracciolo del Sole où, à la même époque, est édifié celui du sénéchal Caracciolo († 1432, favori de Jeanne II), attribué à Andrea Guardi di Firenze. Tombé en disgrâce à sa mort, c'est son fils qui reprend en 1440 les travaux commencés du vivant de son père. Comme sur la sépulture de l'amiral Aldomorisco, réalisé par Baboccio *c*. 1421 à San Lorenzo Maggiore, les Vertus-cariatides sont remplacées par trois figurations masculines en tenues militaires antiques. Ils évoquent ici les *Uomini Famosi*[559].

Le tombeau du cardinal Rinaldo Brancacci (originaire de Naples et mort à Rome) est l'un des derniers exemples de cette typologie, témoin de la circulation des artistes et des modèles. De son vivant, Brancacci fait construire à Naples l'église San Angelo a Nilo pour accueillir sa sépulture, qu'il commande à l'atelier pisan de Donatello et Michelozzo[560] en 1428-

[559] Nous reprenons les conclusions de N. Bock, *op. cit*., p. 97. Le personnage central est barbu, il a en main une massue et la dépouille d'un petit lion, c'est Hercule. Les deux autres sont imberbes, tous portent la même cuirasse richement gravée de motifs floraux dans lesquels se mêlent les armes des Caracciolo et celles des Angevins de Naples.

[560] Michelozzo di Bartolommeo (1396-1472) est apprenti avec Donatello auprès de Ghiberti à Florence, avec

29. Le tombeau est ensuite transporté par bateau jusqu'à Naples et n'est assemblé qu'en 1437[561]. La formule funéraire napolitaine est encore perceptible, notamment par les cariatides de soutien de l'ensemble, mais le basculement vers l'art de la Renaissance apparait fortement (CAT. p. 305). Il s'agit toujours d'une structure verticale étagée soutenue par trois Vertus-cariatides, encadrée d'un baldaquin, avec le gisant sur le sarcophage. La chambre mortuaire est plus haute qu'à l'habitude, et un quatrième niveau est formé par le tympan contenu au-dessus des anges. Ils sont debout et, dans un mouvement dynamique, chacun tient le pan du rideau complètement relevé. Le baldaquin porte un *Christ bénissant* en son centre, juste au-dessus de la *Vierge à l'Enfant* du tympan. L'influence de l'Antiquité n'est visible que dans la forme des colonnes du baldaquin et sur les cariatides.

La conception de la forme de l'ouvrage est communément attribuée à Michelozzo, la part de Donatello se limiterait à l'effigie et éventuellement au dessin des deux putti, plus inventif que ceux des Vertus[562]. Les reliefs de l'*Assomption* seraient également de sa main. Michelozzo est l'auteur des parties restantes. Les études du monument montrent que de nombreux détails sont inachevés, donnant à l'ensemble un rendu général un peu « grossier ». Les Vertus ont pu être exécutées d'après des modèles de cire créés par Donatello, hypothèse

lequel il participe, entre 1417 et 1424, au chantier de la première porte en bronze du Baptistère. Une fois formé, *c.* 1425, des sources contractuelles témoignent de la collaboration de Michelozzo avec Donatello dans un atelier commun, jusqu'en 1433. Avant de réaliser la sépulture du cardinal Brancucci, ils ont la commande de la tombe de Jean XXIII au Baptistère, commencée en 1424 (cf. *infra*). La répartition des tâches semble avoir évolué entre les œuvres du début de leur collaboration, Michelozzo s'occupe alors surtout des éléments en bronze, et les plus matures, où c'est Donatello qui les réalise et Michelozzo en charge des sculptures sur marbre. Michelozzo retourne travailler avec Ghiberti entre 1437 et 1442. Lors du départ de Donatello à Padoue en 1443, Michelozzo devient l'un des sculpteurs les plus importants de Florence, il répond à plusieurs commandes prestigieuses, dont la sépulture en bronze du pape Martin V. A partir de 1445, il collabore avec Luca della Robbia et Maso di Bartolomeo sur la porte de la sacristie nord du Dôme, finalement installée en 1475. A partir des années 1430, son travail d'architecte prend plus d'importance. Il succède à Brunelleschi en 1446 au poste de Capomaestro du Dôme. Il est aussi le responsable du Palazzo Medici pendant une quinzaine d'années et en charge de la décoration du cortile. Les vingt dernières années d'activité sont consacrées à diverses commandes de Florence et de ses environs. Sculpteur et architecte prolifique, ayant collaboré avec plusieurs grands maîtres de son temps, Michelozzo garde un style classique puissant, peut-être moins novateur que certains de ses contemporains, mais efficace quant à son application des nouvelles règles architecturales élaborées à cette époque. Sur la carrière de Michelozzo et de Donatello, voir John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance …, op. cit*., p. 346-364, sur le tombeau Brancacci, particulièrement p. 363-364. La sépulture était originellement placée derrière l'autel principal, elle est déplacée en 1565.

[561] John Pope-Hennessy, *ibid.*, p. 142.

[562] *Ib*., p. 363.

admise également pour les reliefs de la lunette, plus inventifs que ceux réalisés par Michelozzo pour le tombeau de Coscia au Baptistère de Florence (inachevé).

Typologie funéraire des Anjou de Naples : quelques éléments de conclusion

La première maison d'Anjou appuie sa position dynastique à Naples avec l'édification d'un sanctuaire dynastique à Santa Chiara et des fondations privilégiées de monastères avec San Lorenzo, Santa Maria Donna Regina, San Giovanni a Carbonara et San Domenico. La cathédrale de Naples abrite les tombeaux de Charles Ier, de Charles Martel et celui de son épouse Clémence de Habsbourg, dans la chapelle Saint-Louis (détruits à la fin du XVIe siècle).

Charles II est le seul à affirmer ses liens avec la Provence : inhumé une première fois à San Domenico à Naples, et suivant sa volonté, son corps est ensuite enseveli dans l'église dominicaine Notre-Dame-de-Nazareth à Aix-en-Provence.

La deuxième maison d'Anjou privilégie les cathédrales comme lieu de sépulture : le corps de René d'Anjou à Angers, ceux de Jean de Calabre à Barcelone, Charles II du Maine au Mans, Charles III de Provence – Charles IV du Maine – neveu du roi René, à Aix (CAT. 309, récapitulatif).

De la tradition spécifiquement élaborée pour et par la dynastie Anjou-Naples – diffusée en France qu'au siècle suivant[563] –, des caractéristiques typologiques émergent distinctement. Monuments verticaux à étages, couronnés par une scène en majesté (Vierge à l'Enfant, roi, couple royal ou roi défunt et son successeur), encadrés par un baldaquin à fronton et pinacles, les sépulcres présentent un schéma similaire. La plupart du temps, ils sont surélevés par les statues-colonnes de Vertus, inspirées des cariatides antiques et de leur rôle structurel. Les tombeaux des hommes de la famille sont généralement accompagnés d'au moins six Vertus (huit pour Charles de Calabre) alors que ceux des femmes n'ont que trois ou quatre Vertus,

[563] René d'Anjou s'inspire de la forme de la sépulture de son aïeul Robert pour concevoir celle de son cœur à la chapelle des Bernardins à l'église des Cordeliers à Angers, reprenant aussi les armoiries placées sur le sarcophage et six portraits de membres de la famille d'Anjou, comme sur ceux de Naples qu'il a pu voir lors de son séjour (1438-1442). Le tombeau du corps de René à la cathédrale d'Angers est également de type napolitain avec un sarcophage à baldaquin (CATALOGUE p. 352-353). Mais les éléments y sont inversés : c'est un squelette qui trône en majesté, au-dessus de l'effigie du gisant. Il y a renversement de la « relation transi et gisant », expression de C. de Mérindol dans « Les monuments funéraires des deux maisons d'Anjou, Naples et Provence », *op. cit*., p. 458.

cardinales et/ou les théologales, voire seulement deux (Caritas et Spes pour Catherine d'Autriche, le premier prototype du genre)[564].

En effectuant une rapide synthèse des Vertus présentes sur vingt-neuf tombeaux de la typologie subsistants entièrement[565], depuis son élaboration au XIIIe siècle jusqu'à la fin du XVe siècle, Caritas est la figure la plus utilisée, présente sur dix-neuf monuments, suivie par et par Fides et Fortitudo, les deux sur quatorze monuments, puis par Justitia et Prudentia, les deux apparaissent douze fois, Spes a dix occurrences, et c'est Temperantia qui revient le moins, seulement sur sept monuments. Hors septénaire, Mansuetudine apparaît six fois, mais cette attribution n'est pas complètement certaine, puisque des fois, l'allégorie féminine portant un agneau et ou un bouquet de fleurs a pu être identifiée comme Spes. Magnanimitas, Moderatio, Religio et apparaissent chacune une fois[566].

Alors que certains des attributs portés par les Vertus sont novateurs, d'autres sont bien au contraire plutôt « traditionnalistes » comme pour Temperantia – dont on trouve le moins d'occurrences parmi les Vertus napolitaines – encore représentée avec les deux aiguières alors qu'en Toscane et en France, on la trouve depuis le début du XIVe siècle avec un instrument de mesure, du temps le plus souvent (horloge mécanique ou sablier). En Toscane, on peut également la voir maintenir fermement son épée au fourreau ou bien avec le mors à la bouche, déjà très fréquent dans les autres régions). Il en va de même pour Prudentia, qu'on

[564] ANNEXES p. 458-463, récapitulatifs de la typologie funéraire des Angevins, p. 464-465 synthèse des Vertus et CATALOGUE, p. 310-311, tableau synthétique des Vertus selon chaque tombeau. Pour les femmes : Catherine d'Autriche : Caritas et Spes ; Marie de Hongrie : Vertus cardinales ; Marie de Valois : Caritas et Spes et une 3e démantelée avec une hermine (Fides ?) ; Sanche de Majorque, très lacunaire : Caritas ; Marie d'Anjou-Durazzo : Caritas et Fides (?) ; Jeanne d'Anjou-Durazzo (et Robert IV d'Artois) : Vertus théologales ; Agnès et Clémence d'Anjou-Durazzo : Caritas et Fides ; Marguerite d'Anjou-Durazzo : Vertus cardinales (?), Prudentia et Fortitudo mais les deux autres ont des attributs qui ne correspondent pas aux autres Vertus cardinales : le calice (Fides) et la couronne et les fleurs (Spes ?) ; Isabella del Balzo : Fides, Prudentia, Caritas. Pour les hommes : Charles de Calabre : 8 Vertus (Caritas et Fides ; Spes et Vertu non identifiée avec fleurs et couronne – Courtoisie ? – ; Temperantia [?] et Prudentia ; Fortitudo et Justitia) ; Philipe 1er d'Anjou : Caritas, Spes, Fortitudo, Justitia ; Robert 1er d'Anjou : Caritas, Justitia, Fortitudo et Temperantia, Prudentia, Fides ; Charles d'Anjou-Durazzo, exception : Mansuetudine (?), Fortitudo et Prudentia ; Ladislas 1er : le septénaire et Magnanimitas ; Bartolomeo Brancaccio : Caritas, Fides, Fortitudo et Justitia … E. Panofsky a noté cette différence sans y apporter plus d'éléments de conclusion, dans *La sculpture funéraire …*, *op. cit*., p. 88.

[565] Les éléments fragmentaires isolés ne sont pas pris en compte dans cette synthèse, puisqu'ils ne sont connus que partiellement, leur liste n'est pas exhaustive. Les sépultures complètes, bien souvent remantelées, peuvent également avoir subi une reconstitution aléatoire, à la fiabilité moyenne.

[566] CATALOGUE, p. 310-311.

ne rencontre qu'une seule fois bicéphale, sur le tombeau de Charles de Calabre. A Naples, elle ne porte ni compas ni miroir. En revanche, le serpent lui est quasiment toujours associé et elle a presque systématiquement le Livre, attribut qu'on ne lui connait pas en France. Le bouquet de fleurs porté par Spes va se retrouver en Toscane dans les manuscrits (*Canzonne delle Virtù e delle scienze*), notamment dans des régions sous l'influence du royaume de Naples. Des correspondances avec l'agneau porté par Mansuetudine sont plus difficiles à mettre en œuvre. Mais l'identification d'une allégorie en cette Vertu reste néanmoins aléatoire puisqu'il existe aussi des représentations de Spes, ou encore, plus anciennes, de Fides, portant ce même animal. L'association agneau et bouquet de fleurs laisse alors plutôt incliner pour Spes.

Parmi les motifs traditionnels répétés dans la typologie angevine, Fortitudo avec la dépouille de lion et la massue est peut-être la plus fréquente. Cela bascule avec le tombeau de Ladislas 1er où elle est montrée portant le fût de colonne, comme on le verra un siècle plus tard en France, alors que de façon contemporaine, on commence à la voir plutôt avec enclume, pressoir à vis et dragon extirpé d'une tour dans les manuscrits français dès le premier quart du XVe siècle.

Les éléments novateurs de la typologie angevine sont : le puis les cierges de Caritas, une flamme vers le haut, l'autre vers le bas ; le bouquet de Spes (et la couronne quelques fois) ; Fortitudo avec le globe et l'épée est inconnu ailleurs. On trouve aussi quelques uniques occurrences de motifs : la colombe maintenue contre la poitrine au-dessus de deux têtes posées sur un plateau (Spes ?) ; l'écu à chérubin portant une épée en pal de Magnanimitas. Une autre particularité de l'iconographie royale angevine est la récurrence des représentations des souverains angevins avec le sceptre et le globe (et non l'orbe comme on a pu le voir dans les figurations des empereurs carolingiens par exemple).

Influence directe des nouveaux tombeaux de saints toscans et lombards pour la fonction structurelle des Vertus napolitaines et pour leurs attributs ?

Durant cette période, dans le nord de l'Italie, d'autres typologies funéraires innovantes sont élaborées. Tout d'abord, deux monuments majeurs commandités non pas par la dynastie régnante, mais par l'ordre dominicain, pour abriter les reliques de saints de l'Eglise. Il s'agit de l'arc de Dominique dans l'église éponyme à Bologne, *c*. 1264-1267 par Nicola Pisano (CAT. p.

210) et de celui de Pierre-Martyr dans l'église dominicaine Sant'Eustorgio à Milan, *c*. 1335-39 par Giovanni di Balduccio (CAT. p. 216-218), dont la forme est fortement influencée par le premier et grâce auquel on peut se faire une idée de son ordonnancement original. Les huit Vertus-cariatides de Pierre ont une parenté directe avec les napolitaines[567].

Les spécialistes attribuent à Balduccio d'avoir introduit la sculpture gothique toscane en Lombardie. Parmi les artisans ayant œuvré sur les sépultures royales de Campanie, plusieurs ont aussi travaillé en Toscane, comme Giovanni Pisano et Tino di Camaino notamment. Avec ces nombreux mouvements d'artistes et de leurs ateliers, les formes et les nouveautés circulent assez rapidement d'une région à l'autre, en fonction des commandes. Les apprentis, une fois passés maîtres, reprennent les formules qu'ils connaissent bien, mises au point auparavant par leurs prédécesseurs, avant de se les réapproprier. C'est sûrement pour ces raisons qu'on trouve le même type de structure monumentale dédiée à la conservation de reliques et à la glorification de personnages importants, du monde laïc comme du monde religieux, sur des territoires plutôt éloignés les uns des autres.

Le tombeau de saint Augustin à San Pietro in Ciel d'Oro à Pavie, *c.* 1350-1362 par un élève de Giovanni di Balduccio (CAT. p. 219-220), s'inspire aussi de celui de saint Pierre Martyr à Milan[568] mais il abandonne la formule surélevée par des statues-colonnes : les Vertus sont intégrées sur la surface de la cuve du sarcophage. Haute de trois mètres et longue d'autant, la structure est organisée en trois registres : la cuve du sarcophage, le gisant sous arcature ajourée, et le dernier registre surmonté par trois frontons sur les grands côtés. Parmi la foule de personnages, les Vertus, plus grandes et légèrement plus en saillie que les autres reliefs, gardent leur fonction structurelle – visuellement tout du moins – ainsi que leur fonction symbolique, en tant que colonne, base, fondement, voire l'essence-même de la sainteté d'Augustin. Disposées sur les ressauts de la base de la cuve, elles sont placées alternativement d'apôtres en ronde-bosse et de saints en bas-reliefs. Sur le deuxième registre, ce sont d'autres saints, évêques et frères qui occupent les piliers des arcs de la chambre mortuaire, dans laquelle le gisant est accompagné de nombreux personnages. Il porte sa tenue d'évêque et

[567] Voir *supra* p. 200, sur les contemporains de Giotto.

[568] La rivalité entre les cités de Milan et de Pavie est encore forte à cette époque, il est possible que Pavie ait voulu prouver sa grandeur en édifiant un tombeau monumental pour accueillir la dépouille d'un saint, plus ambitieux que celui réalisé par sa rivale pour saint Pierre-Martyr moins de vingt ans plus tôt. Le nombre de statues est d'ailleurs bien plus important à Pavie qu'à Milan.

tient le Livre ouvert sur son ventre, comme s'il était réellement en train d'officier. Sur le plafond de la chambre, un Christ bénissant sculpté en haut-relief dans une mandorle, entourée d'une nuée d'anges, aussi en forte saillie. Le troisième niveau montre des scènes historiées de la vie du saint, encadrées par des statues de papes et d'évêques. Les statues placées entres les frontons de la partie supérieure sont des anges, et sur les frontons, d'autres scènes de la vie d'Augustin.

Le septénaire classique[569] est augmenté d'Humilitas avec un agneau (Mansuetudine ?), de Castitas portant un lapin ou un lièvre, d'Obedentia (CAT. p. 218) – à l'allure particulièrement efficace : voilée, le visage amaigri et ridé, le joug sur les épaules, elle porte l'index à sa bouche en signe de silence –, de Religio (?), figure qui émerge d'un rocher, tenant une palme et un papyrus, pour renvoyer aux *Ecritures* (personnage aussi assimilé à Perseverantia), et de Pax (?), tenant d'une main un petit olivier contre elle, et de l'autre un papyrus et ce qui semble être des documents papiers (certains y ont vu Paupertas ou Virginitas). Toutes ont déjà été présentées comme des vertus spécifiques aux ordres monastiques comme aux mendiants.

Un dernier monument à Naples reprend les moyens de communication de légitimation dynastique mis au point par les Angevins. La maison d'Aragon est la nouvelle lignée à la tête du royaume, Jeanne II a désigné comme successeur Alphonse d'Aragon. Il fait édifier l'arc de triomphe du Castel Nuovo, entre les deux tours qui flanquent l'entrée (CAT. p. 306-307). Ouvrage plus tardif (*c.* 1443-1453), il est commandité à des lombards ou toscans : Francesco Laurana, Antonio Chelino, Pietro da Milano, Domenico Gaggini, Isaia da Pisa. L'arc est composé de trois niveaux superposés. Le premier registre est formé par l'arcade d'entrée en plein cintre du château, il est surmonté des armes d'Aragon et de deux griffons. Entre les deux premiers ordres, un grand bas-relief montrant un triomphe à l'antique, une statue équestre du roi devait surement venir compléter l'espace vide sous l'arc. Au troisième registre, quatre niches à coquille abritent les Vertus cardinales. Un dernier niveau vient surmonter l'ensemble : une

[569] Où Prudentia est représentée tricéphale (CAT. p. 220), comme à Milan (CAT. p. 216-217). Cela devient la tendance à partir de la seconde moitié du XIVe siècle, les artistes mettant ainsi en image la conception cicéronienne de cette Vertu. Elle était auparavant généralement bicéphale. Fortitudo présente devant elle une mappemonde, comme rencontrée à Milan sur l'arc de saint Pierre-Martyr et au baptistère de Bergame (CAT. p. 217-219), vue aussi sur quelques monuments funéraires campaniens (tombeau d'un membre de la famille Caracciolo au Dôme, par Tino di Camaino, avant 1330 et celui d'Antonio Malizia Carafa à San Domenico Maggiore). C'est le symbole de sa domination sur le monde, qu'elle maîtrise. Fides a le calice dans une main et dans l'autre, la croix étendard, qu'elle porte comme une épée (CAT. p. 220).

statue de saint Michel au centre et deux divinités fluviales. Les Vertus cardinales sont maintenant celles de la Renaissance, par exemple Fortitudo avec le fût de colonne.

II. Changement radical de la typologie traditionnelle des Vertus (XVe-XVIe siècles)

1. La multiplication des attributs

a. La littérature humaniste et l'utilisation des Vertus : Pétrarque, Boccace et Christine de Pisan

Nous avons vu précédemment comment les penseurs et les artistes avaient petit à petit choisi de montrer la victoire déjà acquise de la noble dame personnifiant une Vertu sur le Vice, son antagoniste, souvent personnifié par une créature sauvage monstrueuse. Ce triomphe est devenu statique, ayant abandonné la violence qui le caractérisait auparavant, pour préférer l'élégance du style et, doucement, se fondre dans la masse des personnifications secondaires gracieuses comme celles des Arts Libéraux ou des Muses.

Les *Triomphes* de Pétrarque

C'est avec la tentative de renaissance des études classiques, à la fin du XIVe siècle en France, sous l'influence de Pétrarque[570], un fervent admirateur des Anciens, dont les maîtres sont Cicéron, Virgile et saint Augustin, que les Vertus sont remises au goût du jour. Pour son érudition et sa science du passé des lettres latines, Pétrarque est adulé de son vivant en Italie

[570] Né à Arezzo en 1304, c'est le fils d'un notaire florentin obligé de s'exiler à Avignon à partir de 1312 – où la papauté vient de s'installer. Il étudie à Carpentras auprès du maître toscan Convenole da Prato, l'auteur du *Carmina Regia* dédié à Robert d'Anjou (cf. *supra* p. 103). Pétrarque part étudier le droit à Montpellier en 1316 et à Bologne en 1320, où il se met sous la protection de la puissante famille Colonna en 1325, après être rentré dans un ordre mineur, et ce, jusqu'en 1347. Il s'initie au nouvel exercice qu'est l'écriture poétique en langue vulgaire, et non plus en latin, initiée par Dante. A la mort de son père en 1326, il retourne à Avignon où il se fait rapidement remarquer au sein de la Cour pontificale par sa culture littéraire. A ce sujet, Daniel Poirion note que les recensements de la bibliothèque papale, entre 1317 et 1375, montrent « un enrichissement considérable du fonds antique » in *Littérature française. Le Moyen Age, II. 1300-1480*, Paris, 1971, p. 98-99. Cependant, Pétrarque émet des critiques acerbes sur la papauté d'Avignon et particulièrement sur les cardinaux, bien qu'il y revienne toujours. Il séjourne dans ses environs régulièrement de 1338 à 1353. Il est invité en 1341 par Robert d'Anjou à Naples pour recevoir la couronne des lauriers comme princes des poètes (voir *supra*). Il est l'auteur d'un long poème rédigé en toscan relatant son amour courtois pour Laure, le *Canzoniere*. Il s'installe ensuite à Milan, répondant à l'invitation des Visconti. Il est à Paris en 1360 où ses talents d'orateur moraliste sont admirés par les lettrés. Voir *infra* sur l'allégorie de la Fortune. Il meurt en 1374 à Arqua près de Padoue. Il aura voyagé sur les territoires toscans, vauclusiens, lombards, francs, napolitains …, en tant qu'ambassadeur, défenseur ou opposant. C'est un ami de Boccace.

comme en France[571]. Il devient celui qui remémore un passé prestigieux aux Italiens. Il compose en 1351-52 les *Trionfi* dans lesquels il remet à la mode ces processions triomphales, inspirées de l'Antiquité, où des allégories des Vertus défilent sur des chars, accompagnées d'un cortège, renouvelant alors – dynamisant – les typologies traditionnelles des Vertus.

En Italie, le souvenir des triomphes de généraux et d'empereurs romains ne s'est jamais effacé. Le thème du triomphe est une des caractéristiques de l'art italien – on l'a déjà vu avec les arcs funéraires – et c'est sous la forme d'un cortège triomphal qu'il glorifie indifféremment l'Amour et la Mort, les Sacrements ou les Vertus. Les peintres illustrent dès lors les manuscrits des *Triomphes*, très rapidement demandés, en laissant libre cours à leur créativité. En effet, Pétrarque ne pose pas trop de contraintes descriptives au sujet de toutes les composantes de son songe allégorique, contrairement à ce qu'a fait Dante Alighieri, son illustre prédécesseur et modèle, qui ne laisse que peu de place à l'imagination des artistes.

Le poème de Pétrarque, les *Triomphes,* raconte un songe de l'auteur, se trouvant sur le chemin de cortèges triomphant d'allégories personnifiées. Ce sont les triomphes successifs d'Amour sur « Faiblesse humaine », de Chasteté sur Amour, de Mort sur Chasteté puis les victoires de Renommée, du Temps, d'Éternité. Pétrarque utilise les *exempla* mythologiques et historiques pour montrer les conséquences de chacune de ces victoires éphémères. Il raconte d'abord les amours malheureux de grands personnages, comme celui de Jules César pour Cléopâtre, qui se retrouve finalement vaincu par elle, ou le tragique destin d'Hippolyte qui résiste aux assauts de Phèdre, les condamnant tous deux à la mort. Pendant le cheminement du cortège, Pétrarque rencontre Scipion l'Africain, ou encore Socrate, qu'il nomme « ses grands amis ». C'est une énumération de noms fameux, des personnages militaires, des héros légendaires, poussés vers la mort par leurs amours contrariés.

Chasteté, qui incarne la victoire de la raison sur la passion, est personnifiée par Laure, déjà célébrée par l'auteur dans le *Canzoniere*, long poème narrant l'amour qu'il se met à éprouver pour elle dès le premier regard, mais sentiment non partagé. Ici, elle fait prisonnier Amour, qu'elle emmène à Rome au temple de Pudicité. Pudeur et Honnêteté forment l'avant-garde de Chasteté, suivie par Prudence et Modestie, accompagnées de Bonne Grâce et Gaieté,

[571] Il a auparavant écrit le poème épique *Africa,* consacré à la gloire de Scipion, pour lequel il reçoit la couronne de lauriers des poètes (voir *supra*, sur les Angevins de Naples). Il est aussi l'auteur des *Remèdes de l'une et l'autre Fortune*, poème allégorique sur les questions spirituelles du Bien et du Mal (voir *infra*).

Persévérance et Gloire ferment la troupe. Douceur et Civilité volent au-dessus, Courtoisie et Sincérité établissent un camp où se trouvent Crainte de la honte et Désir d'honneur. Pétrarque décrit l'aspect de la souveraine Chasteté, en robe blanche avec le « bouclier fatal de Méduse » et une « colonne de jaspe »[572], à laquelle elle attache Amour avec une chaîne faite de « diamants et de topazes ». Le cortège des Vertus est complété par de nombreux exempla de « vierges sacrées » et de femmes célèbres, Lucrèce en tête, suivie de Pénélope avec laquelle elles brisent l'arc et les flèches d'Amour, et lui arrachent les ailes.

C'est ensuite la Mort qui triomphe sur Laure-Chasteté, pour illustrer la vanité humaine. Mais Renommée entre à son tour sur le chemin du cortège funèbre, « celle qui tire l'homme du tombeau, et qui malgré la mort lui redonne la vie »[573]. Le poète énumère alors une longue liste de gouvernants grecs et romains. Des figures masculines vétérotestamentaires (Salomon, David, Abraham, Isaac, etc…) prennent ensuite part au cortège de Renommée, avec une troupe de « femmes fortes » (des Amazones, Cléopâtre, Zénobie, Judith). Puis ce sont des rois chrétiens (Arthur, Charlemagne) et des grands guerriers (Godefroy de Bouillon). Il termine sa liste par le roi de Naples et de Sicile Robert le Sage, et Etienne Colonna, respectivement modèle de prudence et de magnanimité. Un troisième et dernier chapitre conclue le triomphe de la Renommée, ce sont les intellectuels de tout genre, philosophes, mathématiciens, poètes qui sont présentés.

Le Temps surgit, et avec un long argumentaire, il rend vain la belle Renommée, qu'il qualifie comme « un peu de bruit qui s'évanouit presque aussitôt qu'il est formé »[574]. Le poète reconnait finalement que tout en ce monde est éphémère, hormis Dieu, vers lequel toute espérance doit tendre. Pétrarque imagine alors l'après Jugement, où ni le temps ni la mort ne peuvent triompher. C'est la gloire éternelle de Dieu qui est l'ultime vainqueur face à l'Amour, à la Chasteté-Raison, à la Mort, à la Renommée et au Temps.

Les illustrations de cet ouvrage renouvellent les précédentes caractéristiques typologiques des Vertus : la violence et les associations avec leurs antagonistes vicieux ont complètement disparu, les Vertus sont représentées seules et en triomphe. Quelques

[572] Dans *Les œuvres amoureuses de Pétrarque, sonnets-triomphes*, traduites en français par P.-L. Ginguené, Paris, 1875, p. 218.
[573] *Ib*., p. 323.
[574] *Ib*., p. 379.

attributs traditionnels peuvent parfois les identifier particulièrement. Elles sont accompagnées des nombreux exempla énumérés par le poète.

Preuve de la grande popularité du poème, un exemplaire très luxueux de sa traduction en français est commandité par Georges d'Amboise, destiné à être offert à Louis XII *circa* 1503 (Paris, BNF, ms. Fr. 594, CAT. p. 320)[575], et qui fait pendant à un autre volume d'un poème de Pétrarque traduit en français, celui des *Remèdes de l'une et l'autre Fortune*, également offert au roi (CAT. p. 334-335). Ces *Triomphes* sont réalisés par un atelier parisien anonyme, désigné sous l'appellation Maître des Triomphes de Pétrarque, au style monumental nouveau, en totale rupture avec la tradition gothique tardive, encore très influencée par l'art flamand. La monumentalité des représentations se retrouve dans l'exemplaire des *Remèdes*, réalisés par le parisien Jean Pichore, suggérant un lien entre les deux ateliers. Bien que certainement installées à Paris – ou à Rouen pour celle des *Triomphes* – les deux officines montrent aussi des influences ligériennes, rappelant les œuvres des émules de Jean Fouquet, comme celles de son élève Jean Poyer, dont on retrouve l'emploi de couleurs vives pour les vêtements, ou celles de Jean Bourdichon. L'utilisation d'une gamme chromatique grise-brune pour les architectures au décor lourd, et la multiplication des personnages pour rendre un effet de foule, évoquent le travail du berrichon Jean Colombe.

Des peintures de pleine page introduisent chacun des six triomphes, en prenant le modèle antique du cortège triomphal, comme cela se faisait sur les exemplaires italiens du texte (CAT. p. 322)[576]. C'est d'abord le cortège d'Amour qui est présenté par son ombre à l'auteur lors d'un songe. Viennent ensuite les autres triomphes, montrés en diptyque sur une

[575] Sur ce manuscrit, nous nous référons notamment aux analyses du catalogue d'exposition *France 1500, entre Moyen Age et Renaissance*, Paris, 2008, p. 282-283. L'exemplaire fait 34.8 x 25 cm, il comprend un commentaire en français de Bernardo Illicino. Les armes de Louis XII sont sur le frontispice (f° 2v). Il entre dans la librairie de Blois en 1518.

[576] Les premiers manuscrits italiens illustrés du poème apparaissent au premier quart du XVe siècle. Bien que Pétrarque n'ait pas décrit le cadre de son récit, dès 1440-1450, les peintres choisissent des caractéristiques communes pour représenter ces triomphes. Ils optent pour un contexte paysagé, où, pour chacun des six triomphes, la personnification de l'allégorie est placée sur un char, avec quelques attributs plutôt constants, et elle est accompagnée d'une foule. Ensemble, ils forment le « cortège triomphal ». L'article de Marie Jacob, « Les premières représentations des *Trionfi* de Pétrarque dans le royaume de France : le triomphe des modèles italiens ? », dans G. Bresc-Bautier, T. Crépin-Leblond et E. Taburet-Delahaye, *La France et l'Europe autour de 1500. Croisements et échanges artistiques*, Actes du colloque Ecole du Louvre-musée national du Moyen Âge-Thermes et hôtel de Cluny-musée national de la Renaissance-Château d'Ecouen en partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art, 9-11 décembre 2010, Paris, 2015, p. 193-206, revient sur l'état de la recherche à ce sujet.

double-page : un Triomphe succède à chaque précédente victoire, les puissances gagnant l'une sur l'autre, au fur et à mesure du poème.

Les peintures occupent toute la surface de la page, dans un simple encadrement doré qui contient seulement le titre du triomphe sur le bandeau supérieur. La perspective, suggérée par les différents plans de la composition, formés par des frises de personnages alignés les uns derrières les autres à la manière des sarcophages antiques, donne une volumétrie aux figures et évoque les différences de profondeurs des reliefs. Le calme apparent des protagonistes, aux traits fins rendus par un modelé délicat, et leurs teints clairs prenant la lumière et projetant des ombres légères, rappellent aussi l'art statuaire. La gamme chromatique alterne les couleurs vives et brillantes pour les textiles, et des teintes claires, dégradées, pour les paysages et les carnations.

Le modèle des *Triomphes* de ce manuscrit est directement repris une dizaine d'années plus tard pour l'édition imprimée par le parisien Barthélémy Vérard. C'est l'atelier de Jean Pichore qui transpose sur gravure sur bois le Triomphe de la Mort.

La formule iconographique se retrouve dans un exemplaire de luxe contemporain de celui de Louis XII (peut-être antérieur de deux à cinq années) de la traduction française par Simon Bouguyn des *Triomphes*, comportant aussi le texte en italien, produit à Paris (BNF, ms. Fr. 12423, CAT. p. 321)[577]. Le même type de composition est utilisé, en totale rupture avec celle de l'art gothique, la peinture occupe toute la surface du folio, entourée d'un cadre simple aux fins bandeaux dorés, jouant d'un effet de trompe-l'œil avec la projection des ombres sur les rebords. Là aussi, le premier plan est formé par le char et son cortège, qui se découpe de l'arrière-plan paysagé, pastel. La monumentalité des figures est encore plus accentuée que sur l'exemplaire de Louis XII, notamment par l'usage de cernes noirs pour les contours et par les rares nuances données aux couleurs vives des vêtements, qui contrastent avec les tons clairs du paysage. L'influence des gravures florentines est perceptible dans le style du peintre,

[577] Sur ce manuscrit, voir notamment *France 1500 …, op. cit.*, p. 281-282. L'exemplaire est quasiment du même format que celui de Louis XII, 31.5 x 22 cm. Simon Bouguyn est valet de chambre de Louis XII. Le commanditaire du manuscrit est inconnu. L'ouvrage témoigne des nouvelles préoccupations pour la conception d'un livre, à cette période charnière où l'art graphique français commence à se détacher de la tradition du gothique tardif, en s'inspirant de modèles italiens, diffusés par les gravures florentines. La traduction en vers est accompagnée de sommaires et de rondeaux explicatifs, dans des lettrages différents de ceux utilisés pour le texte en italien et les vers en latin qui ont été ajoutés. En revanche, il n'y a pas d'illustration en diptyque.

que l'on rapproche de celui du Maître des Entrées de Claude de France (aussi nommé Maître des entrées parisiennes, Jean Coene). D'autres exemplaires contemporains des traductions de Pétrarque sur le même format ont subsisté (CAT. p. 323), qui utilisent aussi le schéma des *Triomphes* pour des illustrations supplémentaires[578].

Un autre schéma de représentation existe pourtant, sur un manuscrit légèrement antérieur aux exemples précédents, d'une traduction française des *Triomphes* par Georges de La Forge, exécuté par le Maître de Jacques de Besançon *c*. 1490 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Gall. 14). C'est la seule occurrence d'illustration d'une traduction française antérieure au XVIe siècle. Le peintre ne reprend pas la formule proposée par les illustrateurs italiens, renonçant au cycle iconographique à six tableaux pour préférer ne montrer que le premier triomphe. Il s'écarte notamment des quelques indications données par le poète sur l'allure d'Amour et de son cortège.

Les *Triomphes* sont peu utilisés dans les décors religieux mais l'on trouve une occurrence sur les vitraux du chœur de l'ancienne collégiale Saint-Pierre-ès-Liens à Ervy-le-Châtel dans l'Aube, commandés en 1502 par Jeanne Le Clerc, veuve du lieutenant du bailli d'Evry, Jean Girardin. Le style est celui des productions contemporaines troyennes. La verrière dite des Triomphes de Pétrarque détourne le sens originel du poème pour en faire un discours à portée morale, sous le patronage de la Vierge Immaculée[579], placée sur le registre inférieur, entre les instruments de la Passion et l'Arbre des Connaissances. Illustrant le parcours de la vie humaine pour le Salut, Marie triomphe ensuite de l'Amour par la Chasteté et surmonte alors la Mort. Puis sa Renommée écrase le Temps, et l'Eternité lui est alors acquise.

Les *Triomphes* sont ici synthétisés dans des compartiments, une seule allégorie par lancette, debout sur un char, entourée de deux ou trois phylactères déroulés avec des commentaires tirés des Ecritures. Les allégories portent également de nombreux attributs, formant ainsi un langage symbolique complexe propre à la mentalité du temps. Le char de Chasteté est ainsi tiré par un hibou et un éléphant – renvoyant respectivement au silence et à la solitude, et de plus, l'éléphant lui a déjà été associé – elle porte une couronne fleurdelisée

[578] Notamment les deux manuscrits en deux volumes chacun : ceux de Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2581/2582 et ceux de Paris, Arsenal, ms. 5065 et BNF, ms. Fr. 12424.

[579] Ce type de programme iconographique renvoie à la thématique de la Vierge de l'Immaculée Conception que l'on trouve dans certains décors religieux du début du XVIe siècle, comme le célèbre vitrail dit des Chars à Saint-Vincent à Rouen, cité dans *France 1500 …*, p. 286-287.

et un mors doré relié à ses oreilles qu'il bouche pour qu'elle n'entende pas les frivolités du monde et qu'elle puisse rester dans le silence. Son bouclier est frappé des instruments de la Passion.

Pouvant faire office de variante à la mode des *Danses macabres* ou des *Ars moriendi*, parmi les *Triomphes* de Pétrarque, celui de la Mort apparait le plus régulièrement, des fois de façon indépendante au poème.

Les illustrations de ce long poème, montrent une conception des Vertus et de leurs visualisations, à l'aube de la Renaissance, bien différentes de celles des temps carolingiens et des suivantes. Les techniques propres au dessin – l'usage des lois de proportion et de perspective, les améliorations des techniques de mélanges des pigments et des liens – rendent les images de l'époque gothique d'un esthétisme plus propre à nos goûts contemporains. Cela n'enlève rien aux qualités figuratives des précédentes typologies des Vertus, très parlantes dans leur simplicité. De militaires dévoués à leurs luttes, elles sont devenues de nobles et chastes dames. La persistance des motifs des chars et du cortège rappelle néanmoins, là encore, l'implication des motifs antiques dans la figuration d'un concept abstrait, à la toute fin du Moyen Âge.

L'intérêt porté aux cortèges triomphaux décrits par Pétrarque se retrouve aussi dans les entrées royales, d'abord en Espagne, avec le triomphe de l'Amour à Barcelone en 1397, celui de la Renommée à Valence en 1402 et celui de la Mort à Barcelone en 1412. La cité de Florence offre un exemplaire du poème à Charles VIII lors de son entrée en novembre 1494[580].

Les Hommes illustres et les Neuf Preux

Pétrarque est également l'auteur *De Viris illustribus*, un récit en prose latine commencé en 1337 et continué jusqu'à sa mort. Contenant trente-six biographies morales d'hommes célèbres – personnages historiques, mythiques et bibliques – caractérisés par leur *virtus*, l'ouvrage connaît lui-aussi un vif succès[581]. La *virtus* englobe plusieurs aspects de cette

[580] Dans *France 1500 …*, p. 279.

[581] Ces recueils de panégyriques constituent un genre littéraire à part entière dont les origines remontent à la Grèce antique, par exemple les *Vies Parallèles* de Plutarque. Ces ouvrages rassemblent des biographies de personnages qualifiés d' « illustres », donc suivant l'étymologie, ils sont « brillants, éclairés, en vue ». Saint Jérôme reprend cette tradition avec son *De viris illustribus*, où il présente cent trente-cinq auteurs chrétiens

exemplarité : signifiant d'abord la force, le courage physique du soldat, la *virtus* symbolise le courage moral du chrétien pour parvenir à la sagesse. Pétrarque renouvelle la formule littéraire traditionnelle, il y replace l'Antiquité et en fait un temps exemplaire auquel il faut aspirer, en opposition au « temps obscur » contemporain[582]. Avec sa galerie de portraits, Pétrarque participe à la redécouverte de l'Antiquité.

Il faut également relever que c'est à la suite de la visite du poète dans les villes de Naples, Milan et Padoue que leurs maisons dirigeantes – respectivement Angevins, Visconti et Da Carrare – commandent à Giotto des cycles sur ce thème, malheureusement disparus. Ainsi l'association d'un gouvernant en poste avec un cycle iconographique d'*Hommes illustres* fait partie du discours de légitimation et de glorification de ce régime, puisqu'il se base sur les exemples antiques.

A Naples, Robert le Sage fait venir Giotto qui réalise dans la grande salle du Castel Nuovo, le cycle des *Uomini famosi* (décrit dans un recueil anonyme de sonnets, *c*. 1350). Ce décor, perdu dès de XVIe siècle, constitue la première occurrence de ce thème, *c*. 1332-33. Les descriptions énumèrent Samson, Salomon, Hercule, Achille, Hector, Pâris, Enée, Alexandre et Jules César. Comme nous l'avons signalé *supra*, l'autre nouveauté de ce décor est que tous ces *Uomini famosi* sont avec leurs compagnes. P. Leone de Castris[583], pour expliquer cette présence féminine, avance l'hypothèse d'une justification de la succession par la branche féminine de la lignée, le primo-descendant de Robert venant de mourir. Cette fresque influence la commande qu'Arezzo Visconti fait à Giotto pour son palais à Milan en 1339

pour affirmer la légitimité – et la qualité – de la littérature chrétienne. Le texte, rapidement diffusé, est ensuite augmenté et sert de bibliographie historique pendant tout le Moyen Age. Le modèle est repris pour d'autres compilations, plus spécifiques, se rattachant à une zone géographique particulière ou à un ordre monastique. Le culte des saints participe aussi à la multiplication de ce type de recueil, avec des regroupements biographiques d'hommes illustres. La transposition du modèle antique de répertoire de grands hommes politiques se poursuit ainsi en catalogue de personnages loués pour leur foi, bien souvent membres du clergé. Sur la forme littéraire des *Hommes illustres*, nous reprenons notamment les conclusions de Marion Chaigne-Legouy et Anne Salamon dans « Les hommes illustres : introduction », in *Questes* [En ligne], 17|2009, mis en ligne le 01.01.2014, consulté le 20.04.2018 http://journals.openedition.org/questes/466.

[582] Pétrarque qualifie de *tenebrae* la période couvrant la chute de l'Empire romain jusqu'à son époque. Voir M. Chaigne-Legouy et A. Salomon, *ib*., p. 9.

[583] Voir Pietroluigi Leone de Castris, « La peinture à Naples, de Charles 1er à Robert d'Anjou », in *L'Europe des Anjou …*, *op. cit*., p. 114-116 et Michel Hébert, « Le règne de Robert d'Anjou », in *Les Princes angevins du XIIIe au XVe siècle, un destin européen*, *op. cit*., p. 114.

(disparue) et celle que lui passe aussi Francesco da Carrara, seigneur de Padoue de 1350 à 1388.

Les *Vœux du Paon* de Jacques de Longuyon présente une liste d'exemples illustres à suivre, ils sont appelés les Neuf Preux. Cette épopée est de très peu antérieure au *De Viris illustribus*, écrite *c*. 1310-1312. Longuyon y expose trois triades de personnages héroïques : la première est biblique (Josué, David, Judas Maccabée), la deuxième est païenne (Hector, Alexandre et César) et la dernière, chrétienne (Arthur, Charlemagne et Godefroy de Bouillon). Ce sont des incarnations de l'idéal chevaleresque, qui partagent la même valeur militaire. Les Neuf Preux deviennent un schéma qui se diffuse rapidement avec succès, en littérature comme en motif ornemental.

Les héritiers de Pétrarque

A la suite de Pétrarque, Boccace[584] compose en 1350 le *De casibus vivorum illustrium*, un recueil de biographies historiques à visée morale, qu'il reprend en 1370. Il y présente des personnages célèbres à la fin tragique, de l'Antiquité à l'époque contemporaine, où la situation politique, religieuse et sociale est intensément complexe, avec d'incessants changements de fortune. C'est ce contexte qui suscite une recherche de solution, que Boccace place à travers les exemples du passé. Son *De Claris mulieribus* est rédigé en 1361-62 avec l'intention de faire pendant au *De Viris illustribus*, en reprenant la même forme pour présenter un recueil de « vies » de femmes fortes.

C'est la reine Anne de Bretagne qui commande la traduction française des *Nobles et cleres dames*, publiée anonymement par Antoine Vérard en 1493 (Paris, BNF, Réserve des livres rares, VELINS-1223).

Parmi les nombreuses compilations d'exempla illustres à suivre, *Les Douze Dames de rhétorique*, manuscrit rassemblant la correspondance littéraire entre Jean Roberet, secrétaire du duc de Bourbon Jean II, Georges Chastelain, historiographe de Philippe le Bon de Bourgogne, et Jean de Montferrant, conseiller et chambellan à la cour de Bourgogne (des lettres écrites entre 1464 et 1465). La correspondance est accompagnée d'une description en

[584] Sur Boccace, voir *supra* sur les Angevins de Naples.

vers des douze dames de compagnie de Dame Rhétorique, qui sont les sibylles. Seulement cinq exemplaires de ce texte ont subsisté, il a néanmoins une postérité comme en témoignent les fresques du château Sainte-Marie à Lausanne où les douze Dames de Rhétorique sont accompagnées des douze Dames de Noblesse, une série de Vertus, tirées du *Bréviaire des nobles* d'Alain Chartier. Ce sont Foi en Dieu, Loyauté, Honneur, Droiture (Equité), Prouesse, Amour, Courtoisie, Diligence, Netteté, Libéralité, Sobriété, Persévérance.

Christine de Pisan

Le Livre de la Cité de Dames, écrit *c*. 1405 par Christine de Pisan avec la volonté de contrer la représentation négative de la femme portée par le *De mulieribus claris* de Boccace. Dans cet ouvrage, l'auteure développe sa théorie sur l'aptitude naturelle qu'auraient les femmes pour l'éducation et l'art de gouverner. Sa diffusion auprès des femmes de haut rang – reines, régentes, épouses nobles – donne de la légitimité à la nouvelle place que celles-ci souhaitent occuper à la fin du Moyen Age. Christine de Pisan en offre un exemplaire enluminé à l'épouse de Charles VI, Isabeau de Bavière[585]. A la fin du XVe siècle, l'ouvrage figure dans la bibliothèque d'Anne de France avec *L'Epitre d'Othéa*. Anne est un modèle de femme forte, Marguerite d'Autriche, Anne de Bretagne et Louise de Savoie vivent à sa cour durant leur enfance. Chacune, une fois adulte, montre des aptitudes dans la pratique du pouvoir. Anne de France écrit elle-même un ouvrage à destination de sa fille*, Enseignements à ma fille*, dans un monde exclusivement masculin, où les femmes sont systématiquement écartées de la sphère du pouvoir. Il n'est sans nul doute que les oeuvres de Christine de Pisan ont grandement influé sur ce boulversement des « genres » à la tête du(es) royaume(s) à la fin du siècle.

Parmi les célèbres lectrices de Christine, il faut aussi citer Marie de Hongrie, Louise d'Albret, Christine de Suède, Charlotte de Savoie, la sœur du grand Prevôt d'Utrech Walburge de Meurs, Anne de Graville, dame d'honneur de Claude de France et poétesse[586].

---

[585] Précision tirée d'Elizabeth L'Estrange, dans « Le mécénat d'Anne de Bretagne », dans K. Wilson-Chevalier et E. Pascal (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Etienne, 2007, p. 173. Les études sur l'œuvre de Christine de Pisan sont nombreuses, voir notamment A.-M. Barbier, « Dessein avoué et intentions voilées dans la représentation allégorique de l'*Espitre d'Othéa* de Christine de Pisan », in *L'allégorie dans l'art du Moyen Age : formes et fonctions, héritages, réactions, mutations, actes du colloque du RILMA, Institut universitaire de France, Paris, INHA, 27-29 ma*i, Heck C. (dir.), Turnhout, 2011, p. 289-301.

[586] Nous reprenons la liste de Tracy Adams, « Louise de Savoie, la prudence et la formation des femmes

Dans *Le Livre de la Cité de Dames*, sorte de guide sur le comportement à suivre pour les femmes, comme il existe des ouvrages de conseil pour les hommes diplomates, la prudence est l'une des spécificités des femmes fortes. Cependant, pour elle, il ne s'agit pas d'une vertu proprement féminine contrairement à la pensée traditionnelle des théologiens médiévaux. La Prudence est mise en scène dans le contexte de la gouvernance et de la diplomatie, particulièrement la féminine.

Dans *L'Epitre d'Othéa*, écrit en 1400, Christine annonce la Prudence comme la mère de toutes les Vertus. Elle met en lien la Prudence féminine avec la « perfection masculine du chevalier »[587], comme son complément nécessaire.

Le Livre des trois vertus, *c*. 1406, là encore, théorise les vertus dans le cadre d'une gouvernance féminine, où la Prudence est toujours la première à y être prôner. La Prudence doit se manifester dans la diplomatie.

b. Première occurrence française : la traduction des Éthiques d'Aristote par Nicole Oresme

C'est en France qu'apparaît pendant la première moitié du XVe siècle une iconographie complètement différente de celles établies auparavant. Elle concerne le septénaire traditionnel, faisant ainsi redevenir canonique le chiffre sept en France (douze était bien souvent choisi, par l'impératif esthétique de symétrie – à Notre-Dame de Paris par exemple, à cause de l'ordonnance des sculptures de part et d'autre du portail). On en trouve, cependant, seulement quelques exemples. En effet, ce système a surtout été diffusé par les manuscrits, qui permettent plus facilement que d'autres supports, de traduire en image des schémas complexes. Les Vertus sont toujours des jeunes femmes mais elles sont surchargées d'attributs : elles sont figurées debout, se tenant sur un premier objet/animal-attribut faisant office de socle comme pour une statue ; elles portent d'autres objets à bout de bras et elles en ont aussi sur la tête, en chapeau.

---

diplomates vers 1500 », § 25, dans *Louise de Savoie (1476-1531)*, P. Brioist, L. Fagnart C. Michon (dir.), nouvelle édition [en ligne], Tours, 2015, consulté le 27.07.19, https://books.openedition.org/pufr/8358

[587] Selon la formulation de Tracy Adams, « Louise de Savoie, la prudence et la formation des femmes diplomates vers 1500 », § 12, dans *Louise de Savoie (1476-1531), ib*.

Selon E. Mâle, cette nouvelle iconographie est présente pour la première fois sur un manuscrit des *Ethiques, Politiques et Economiques* d'Aristote (Rouen, BM, ms. 927, f° 17v, CATALOGUE p. 326-327) traduits par Nicole Oresme[588] et commandité par des magistrats de la ville de Rouen, *c.* 1452-1454[589]. Les Vertus du septénaire y sont affublées de nombreux objets, sans qu'aucune explication dans le texte ne les accompagne. Figurées dans une grande salle voûtée, elles sont alignées les unes à côté des autres au premier plan. De gauche à droite, Foi en religieuse, porte sur sa tête une maquette d'église, elle tient le Livre ouvert et un cierge allumé, qui symboliquement éclaire les ténèbres dans lesquels l'homme se trouve, de par sa nature. Espérance, une jeune femme élégante debout sur une cage enfermant un oiseau, a

[588] *C*. 1325-1382, il est doyen du chapitre de Rouen et évêque de Lisieux, il devient secrétaire de Charles V. C'est un grand savant sur tous les champs de connaissance de l'époque (philosophie, théologie, mathématiques, musique et astronomie). Bibliophile reconnu, le roi lui confie la traduction en français des versions latines des ouvrages d'Aristote. Voir D. Poirion, *Littérature française. Le Moyen Age, II. 1300-1480*, Paris, 1971, p. 98.

[589] La date de la commande et son origine sont documentées, le manuscrit est destiné à la bibliothèque des échevins de Rouen. Le volume reste ensuite à Rouen jusqu'à aujourd'hui. L'ouvrage est composé de deux parties distinctes : d'abord la traduction des *Politiques*, avec commentaires, ornée d'une miniature et de dix bordures fleuries par le Maître de John Talbot, réalisées à Rouen. La deuxième partie est consacrée aux *Ethiques*, dont chaque livre comprend une peinture en frontispice (celle du livre X a disparu), et ensuite aux *Economiques* (la seule décoration n'a pas été achevée). Le peintre a choisi de représenter certains des sujets allégoriques sous la forme de scène de genre, où les allégories sont personnifiées par des figures du quotidien. C'est le cas pour le frontispice du livre III (f° 29v) où Vertu, Courage et Lâcheté sont incarnées par des hommes « normaux », mis en scène dans une représentation de la vie « banale » (trois hommes qui maintiennent un quatrième de force, au centre un jeune élégant offrant la charité à un pauvre, le dernier duo présente un duel entre deux jeunes chevaliers, en costume qui semble étranger). L'arrière-plan est occupé de nombreux personnages secondaires, dans des activités décrites par Aristote. Un intérêt réaliste nouveau apparaît dans ce cycle. Sur d'autres peintures, le peintre préfère une représentation non narrative, seulement symbolique, comme pour le frontispice du Livre II sur la Théorie des Vertus (f° 17v). Selon les conclusions de Nicole Reynaud dans *Les manuscrits à peinture* ..., *ib.*, p. 92-93, le style des peintures n'est pas rouennais, l'attrait narratif et descriptif, tout comme la forme des bordures, rappellent des caractéristiques du Nord de la France. Les détails des paysages, avec les horizons marqués haut ou les intérieurs très réalistes ont d'abord été conçus dans le Nord. Nicole Reynaud rapproche le peintre du manuscrit de Rouen de celui d'un livre d'heures à l'usage de Thérouanne avec calendrier de Saint-Omer (Glasgow, Univ. Lib., Euing 4), où l'on trouve aussi des paysages avec des rangées lointaines de petits arbres et des remparts de ville en briques roses. Les physionomies des personnages présentent des points communs sur les deux manuscrits, avec leurs silhouettes légèrement trapues, des visages aux traits sommaires et les joues rougies. Nicole Reynaud conclue que c'est l'auteur des peintures du livre d'heures de Saint-Omer, originaire du Nord, qui a reçu la commande des échevins de Rouen, venant de perdre le fameux Maître de John Talbot, peintre d'origine parisienne, retranché à Rouen avec la communauté anglaise depuis la reprise de Paris en 1436.

une nef à la voile pliée comme chapeau, et elle présente une ruche d'une main, une bêche et une faucille dans l'autre, les trois symboles des espérances de récolte et de moisson du paysan. La nef renvoie à l'espérance du Salut, comme l'oiseau retenu, libéré aussi lors du Salut. Charité porte sur la tête le nid d'un pélican en train de nourrir ses petits du sang de sa poitrine ouverte[590]. Elle se tient debout sur un brasier[591], un cœur rouge tenu contre sa poitrine, elle présente de l'autre main le monogramme IHS en gloire. Au centre, Tempérance se tient debout sur un moulin à vent, elle porte une large robe bleue dont elle soulève un pan, laissant voir une robe à motifs et des chaussures à éperons. Sur la tête, une large horloge mécanique fait office de chapeau, elle a le mors en bouche, dont elle tient les rênes d'une main, et des lunettes de l'autre. Vient ensuite Justice, debout sur un lit drapé de pourpre, c'est la seule à ne rien avoir sur la tête de plus que le fin ruban qui lui cercle le crâne pour retenir ses cheveux. Elle porte une simple robe vert clair resserrée à la taille par une ceinture rouge où est attachée la balance à deux plateaux. La tête tournée sur le côté, elle regarde la pointe de l'épée en suspens sur son pouce gauche, comme dans un exercice d'équilibriste. De l'autre main, elle tient normalement une seconde épée, la pointe vers le haut. Prudence, en robe et manteau bleu, un voile blanc sur les cheveux, un cercueil blanc orné d'une grande croix lui sert de couvre-chef. Elle tient un miroir convexe d'une main et prend appui de l'autre sur un large crible. En pendentif, elle a un écu frappé de la Sainte Croix et des instruments de la Passion. La dernière de la file est Force, jeune femme élégante en robe rouge, debout sur un pressoir à vis et avec une enclume en couvre-chef. Dans un geste calme, elle tient par la gorge un dragon qu'elle extirpe d'une petite tour gothique. Une chaîne d'or s'enroule autour du bras droit de Force, celui qui tient le dragon – chaine qui évoque la légende de saint Georges et le dragon.

Une autre représentation de Justice se trouve dans ce manuscrit, au f° 71v (CAT. p. 327), cette fois seule – sur le frontispice du livre V des *Ethiques*, qui lui est consacré – elle y est décrite comme la Vertu principale, puisque c'est elle qui fait que les hommes respectent les lois et l'égalité. C'est de Justice que découlent les autres Vertus. Justitia (ou Disciplina) est une vierge à la couronne fleurdelisée et en robe pourpre. Elle tient une hallebarde, et un large

[590]Les statues en albâtre du tombeau de D. Juan II, sculpté en 1493 par Gil de Siloé à la Chartreuse de Miraflores près de Burgos, prouvent par ces coiffures que l'iconographie française a pénétré en Espagne (voir *infra*).

[591] E. Mâle explique la présence de la « fournaise » par la conception des théologiens de la fin du Moyen Age, qui envisage la Charité comme « de la nature du feu », in *L'art religieux à la fin du Moyen Age*, Paris, 1922, p. 312.

glaive de l'autre main avec un faisceau de bois callé dans le pommeau. A sa droite un *Judex indifferens* qui assure la *Tutella bonorum,* en écrasant de son pied Cecus Amor et Servilis Timor, et à sa gauche un *Judex inflexibili* qui exerce la *Vindicta malorum*, en repoussant Munera et Preces. On retrouve ici le concept de justice distributive et commutative[592], mis en image sur les murs de la Salle des Neuf à Sienne par Lorenzetti.

Au folio 93v (CAT. p. 327), pour le frontispice du livre VI, ce sont les « Vertus intellectuelles » qui sont figurées : Prudentia sur un large trône à dossier bleu, entourée de Circonspectio et Providencia d'un côté et Caritas (?) et Docilitas de l'autre. Elles sont toutes en tenue élégante contemporaine, comme les dames de cour.

C'est dans un manuscrit du duc de Nemours Jacques d'Armagnac[593], *c.* 1470, qu'Emile Mâle trouve les explications de ces attitudes originales – voir un peu fantasques. Ce manuscrit ne présente que les Vertus cardinales (f° 304, CAT. p. 328-329), qui servent d'introduction à la traduction française de la *Formula Vitae Honestae* de Martin de Braga[594] par Jehan de Courtecuisse. Elles aussi sont surchargées par leurs attributs mais les quelques vers qui les accompagnent donnent des éléments de compréhension[595]. Placées dans deux registres

[592] « La justice distributive, par quoi chacun se voit attribuer ce qui lui est dû, est au fondement de la législation civile, elle est l'armature même de la cité. », formulation de la fiche de l'exposition virtuelle de la BNF *Utopie*, qui présente le folio 71v (avec Justice commutative) du manuscrit de la traduction des *Ethiques* par Nicolas Oresme (Rouen, BM, ms. 927). http://expositions.bnf.fr/utopie/grand/1-47.htm.

[593] Paris, BNF, ms. fr. 9186, compilation par Henri Romain, *Abrégé de Tite-Live, Compendum historial* et autres textes de divers auteurs, dit « Le Mignon », produit par Maître François et son atelier. Jacques d'Armagnac en possède deux exemplaires enluminés par l'atelier du maître parisien. Voir F. Avril et N. Reynaud, *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, Paris, 1993, p. 45-50. Le manuscrit présenté ici est de grand format (455 x 310 mm), richement décoré de neuf peintures de pleine page et trente-six miniatures. Le second est conservé à la bibliothèque publique et universitaire de Genève (ms. Fr. 79), de format plus petit et de facture plus ordinaire, sûrement pour pouvoir être utilisé lors de voyages, et ne comprenant que sept grandes miniatures. L'exemplaire de Paris contient l'abrégé par Henri Romain des trois premières *Décades* de Tite-Live et de la *Première Guerre punique* de Bruni d'Arezzo ; le *Compendium historial*, compilation faite par Henri Romain à partir d'une synthèse de la traduction de la *Cité de Dieu* de saint Augustin par Raoul de Presle et de citations de divers auteurs anciens ; le *Livre des quatre vertus cardinales* de Martin de Braga traduit par Jehan Courtecuisse et le *De la vieillesse* de Cicéron, traduit par Laurent de Premierfait.

[594] Fréquemment intitulé *De Quatuor Virtutibus Cardinalibus* et longtemps attribué à Sénèque.

[595] Sur l'écriteau de Prudence : « De bonne coustume s'amort *[se mortifie]* / Qui pense souvent à sa mort / En beau miroir sa face mire / Qui son estat voit et remire / Mémoire de la Passion / Targe male tentation / Discrétion *[discernement]* est ou gredier *[le crible]* / Quant du grain retrait le paillier / Ce n'est que peine et décevance / D'amasser planté de chevance ». Sur celui de Justice : « L'espée du souverain juge / Est dessus cil qui autrui juge / Pour la vérité maintenir / Doit on l'espée en main tenir. / La balance justement livre / A chascun le sien et delivre. / Le lit enseigne qu'en repos / Doit juge dire son pourpos. / Comme est l'orlier au lit propice / Est misericorde a justice ». Pour Force : « L'enclume se rend clere et fine / Par souvent prendre

superposés, chacun séparé en deux par une fine colonnette pour figurer une large salle d'apparat, les quatre Vertus sont assises. En haut à gauche, sur un large trône, Prudence est une religieuse, elle tient d'une main un crible et de l'autre un miroir : car le crible sépare le grain de la paille, et c'est en nous observant nous-mêmes que nous pouvons choisir une règle de conduite. Elle a sur la tête un cercueil et sous ses pieds un sac renversé duquel se déverse des pierres précieuses (pépites ?)[596]. Ce motif signifie qu'elle rejette les biens de ce monde. A son bras, un bouclier portant les emblèmes de la Passion. E. Mâle ajoute que ce bouclier l'aide justement à se détourner de la matérialité quotidienne[597].

A droite, Justice, assise sur le rebord d'un lit – qui renvoie, bien sûr, au traditionnel lit de justice – et le panneau indique que c'est aussi parce que pour pouvoir être juste, Justice doit se retirer du monde, et sa miséricorde nécessite la paix intérieure. Sa balance l'accompagne, suspendue à la pancarte, juste au-dessus de l'avant-bras de la Vertu. Elle tient deux épées, une la pointe en l'air et l'autre, renversée, la pointe en équilibre entre son index et son pouce. C'est parce qu'elle pèse les raisons sur les plateaux de sa balance et, une fois sa sentence rendue, elle la fait – si besoin – respecter par l'épée.

En dessous à gauche, Force, avec le voile des religieuses, debout sur un pressoir à vis, est inclinée par le poids de l'enclume posée sur son dos[598]. Elle est en train d'arracher d'une tour lézardée un dragon, « le mauvais ver », une allusion au péché.

A droite, Tempérance avec une horloge en guise de couvre-chef, tient d'une main des lunettes alors que de l'autre, les rênes du mors qu'elle a déjà à la bouche[599]. Avec ses pieds,

---

discipline / La force du cuer est la tour / Qui n'est vaincue par nul tour / Qui mest hors de sa conscience / Le mauvais ver est grant science. / Au pressoir de contrition / Sont lermes *[larmes]* de devotion. / Ainsi qu'un pressoir ferme a vis / Force se conduit par aviz ». Pour Tempérance : « Qui a l'orloge soy regarde / En tous ses faicts heure et temps garde / Qui porte le frein en sa bouche / Chose ne dict qui a mal touche / Qui lunettes met a ses yeux / Près lui regarde sen voit mieux / Esperons monstrent que cremeur *[crainte]* / Font estre le josne homme meur / Au moulin qui le corps soutient / Nul excès faire n'appartient ». Transcription tirée d'Emile Mâle dans *L'art religieux à la fin du Moyen Age,* Paris, 1922, p. 313, note 2, p. 314, note 3, p. 315, note 2 et p. 316, note 1, reprises dans CAT. p. 328-329.

[596] Ce motif ne figure pas sur le manuscrit de Rouen (CAT. p. 326).

[597] Emile Mâle, *L'art religieux à la fin du Moyen Age*, Paris, 1922, p. 314.

[598] Sur le manuscrit de Rouen, l'enclume est placée sur sa tête. Au tombeau du roi Juan II à Miraflores, Force, coiffée d'une enclume, est assise sur un pressoir.

[599] Par suite d'une confusion entre *mors* et *mort*, sur les stalles de la cathédrale d'Auch, Tempérance foule aux pieds une tête de mort. Sur les *Heures à l'usage de Paris* (Barcelone, Bibliothèque de Catalogne, département des incunables, f° 7, CAT. p. 124), des incunables imprimés par Simon Vostre en 1498, Atemprance tient dans une main un crâne humain, alors que de l'autre, elle tient le miroir, plus traditionnellement associé à Prudence. Sur ce livre, voir *supra*, les Vertus avec des personnages bibliques.

elle active les battants du moulin à vent placé devant elle. Ses chaussures ont des éperons. Cette complexe association symbolique doit se traduire ainsi : l'horloge (« *horlogium Sapientiae »*) règle la vie du sage ; le frein à la bouche signifie qu'il est maître de ses paroles et qu'il sait réfréner sa langue ; le moulin qui tourne de nuit et de jour symbolise le travail régulier.

Cependant ces petits textes[600] ne concernent que les Vertus cardinales, dont les attributs sont assez traditionnels, c'est leur accumulation qui est surprenante. Ils sont si nombreux que la Vertu ne peut les tenir uniquement dans ses mains et qu'elle s'en retrouve presque submergée, notamment Tempérance (CAT. p. 329). Les Vertus théologales n'étant pas abordées dans ce volume, l'origine de cette nouvelle surcharge d'objet n'est pas plus explicitée.

E. Mâle n'avait pas à sa connaissance deux autres exemplaires du *Compendium*, dans lesquels on retrouve cette composition des quatre Vertus au symbolisme compliqué de façon quasi identiques malgré une moindre qualité d'exécution. Ce sont le second manuscrit de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours conservé à Genève, ainsi qu'un autre, dont la destination commerciale est restée inconnue (l'écu a été laissé en blanc), conservé au Musée Condé à Chantilly (ms. 282), qui viendrait lui-aussi de l'atelier de Maître François[601].

Rosemond Tuve a trouvé une série de ces nouvelles Vertus cardinales sur un manuscrit anglais commandité pour Sir John Fastolf en 1450[602]. Elles accompagnent une version française du *Breviloquium de Virtutibus* de Jean de Galles[603]. Dans cette série, en plus de leurs

---

[600] Pour R. Tuve, ils ont été écrits et rajoutés ensuite pour expliquer ces illustrations complexes alors que selon C. Sterling, dans *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500, II*, Paris, 1990, ce motif nouveau des pancartes de textes suspendues au-dessus des Vertus par un anneau, à la manière d'un trompe-l'œil, serait inspiré de Fouquet ou du Maître de Charles de France, et alors à dater après 1473, date supposée du séjour du Maître François auprès de Charles du Maine, dans l'Ouest, où il aurait rencontré ce motif. Pourtant, pour F. Avril et N. Reynaud, *op. cit*., p. 60, le manuscrit dit « Le Mignon », en raison de sa technique et de sa palette, devrait dater d'avant la série des *Cité de Dieu*, c'est-à-dire avant 1473.

[601] Voir Avril F. et Reynaud N., *Les manuscrits …, ib.*, p. 48. Maître François apparait comme « le miniaturiste parisien favori » du duc, qui possède six manuscrits de sa main et d'autres issus de son atelier.

[602] Oxford, Bodleian Library, ms. Laud misc. 570, *Livre des quatre vertus cardinaulx*. Voir R. Tuve, "Notes on the Virtues and Vices", dans *JWCI*, vol. 26 (1963), p. 73-76. W. Voelke, "Morgan ms. 359 and the origin of the "new Iconography" of the virtues in the fifteenth century", dans *Album Amicorum Kenneth C. Lindsay, Essays on art and litterature*, Binghamton University, New York, 1990, p. 61, a repéré ce motif dès 1420 dans un livre d'heures du Maître de Bedford (New York, Pierpont Morgan library, MS 359).

[603] R. Tuve suggère que cette version serait en fait celle de Christine de Pisan, hypothèse reprise par W. Woekle, *ib*., p. 61.

nombreux attributs, chaque Vertu est accompagnée par des jeunes femmes identifiées dans les descriptions comme une « partie » dépendante de la Vertu, une subdivision – suivant en cela Cicéron ou Macrobe. D'ailleurs, elles sont nommément identifiables et correspondent aux « sous-parties » définies par Macrobe. En effet, par exemple, Prudence est accompagnée par Raison, Intelligence, Circonspection, Docilité, Providence et Précaution.

Pourtant, ce *Breviloquium* ne constitue pas la source de ces représentations nouvelles puisque le texte ne mentionne pas le crible que tient Prudence ni le dragon que Force extirpe de la tour, rien non plus sur l'horloge, les lunettes et le moulin à vent de la Tempérance. Selon R. Tuve, ces différents attributs peuvent trouver leur source dans les petits traités de dévotion à l'usage des laïcs, qui sont riches de métaphores rappelant ces nouvelles formules iconographiques. Ce sont des expressions comme le « pressoir de la contrition », « l'enclume de la discipline », « le crible de discrétion », « l'oreiller de pitié » et le « lever de la conscience »[604] .

Le mors et les rênes de Tempérance sont présents en Italie dès Giotto à l'Arena. Au début du IXe siècle déjà, Théodulf d'Orléans[605] décrit Modération comme une « partie » de Tempérance, avec le mors et le fouet. Ces attributs se retrouvent bien plus tard, dans un ouvrage largement diffusé, *Le Ménagier de Paris*[606], *c.* 1393, où Tempérance correspond au corps maîtrisé, tel le cheval asservi par le mors et les rênes. Sur le manuscrit du duc de Nemours, elle tient d'une main les brides du mors qu'elle a serré entre les dents. Il est à souligner que quatre des attributs de Tempérance sont des développements technologiques récents : les lunettes ont été inventées à la fin des années 1280 ; les éperons sont du XIIIe siècle ; les horloges mécaniques sont inventées pendant le deuxième quart du XIIIe siècle et le moulin à vent avec la rotation sur le toit conique date de la fin du XIVe siècle[607].

Le pressoir est utilisé dans l'image allégorique du Christ dans le pressoir à vin. Guillaume de Digulleville emploie les expressions « le vers de la conscience » dans le *Pèlerinage de l'âme* et « l'enclume de la discipline » dans le *Pèlerinage de la vie humaine*[608]. Le dragon et l'enclume

[604] Dans W. Voelke, *op. cit.,* p. 62.
[605] Mort en 821, cité dans A. Katzenellenbogen, *op. cit.,* p. 64.
[606] Cité dans W. Voelkle, *op. cit.,* p. 62.
[607] Le type basique du moulin date des années 1180.
[608] R. Tuve, *Allegorical imagery, some medieval books and their posterity*, Princeton, 1966, p. 150 et 166.

sur le dos ou la tête de Fortitude en sont l'évocation. La tour est tirée de la *Bible, Psaume* 60 : 4.

Un bel exemple de ce programme iconographique complexe se trouve déjà dans le *Livre d'Heures* de la Pierpont Morgan Library (MS 359), par l'atelier parisien du Maître de Bedford, *c.* 1420. Les Vertus sont placées aux *Heures du Saint-Esprit*. Leurs séquences sont identiques à celles du manuscrit de Rouen, également concentrées dans une seule image.

E. Mâle avait suggéré que cette iconographie provenait de Rouen, élaborée *c*. 1452-1454. Le manuscrit de New York, qu'il ne connaissait pas, démontre qu'elle était déjà connue à Paris *c.* 1420-30. La question des sources exactes de cette iconographie est toujours discutée[609].

Jean Meschinot, le poète de la cour des ducs de Bretagne et son ouvrage *Les Lunettes des princes*, *c.* 1461-1464, est aussi à mettre en lien avec cette nouvelle symbolique. Dans un songe, l'auteur dialogue avec Raison, qui lui remet des *Lunettes* pour lire le livre qu'elle lui tend, intitulé *Conscience*. Chaque élément de ces lunettes correspond à l'une des Vertus cardinales, les verres sont Prudence et Justice, l'ivoire de la monture est Force et le fer des vis est Tempérance. Nous revenons plus longuement *infra* sur ce texte dans l'étude du monument funéraire du duc François II.

Ce foisonnement d'attributs est présent dans la peinture de frontispice d'un manuscrit offert à Anne de Bretagne, *La « Toison d'Or »* de Guillaume Fillastre (Paris, BNF, ms. Fr. 138, CAT. p. 330-331), *c*. 1492-1498, où la reine est montrée accompagnée des Vertus du septénaire, surchargées d'attributs. L'illustration en pleine page est figurée dans un cadre architecturé sous arcature, aux armes de la reine (son chiffre et la cordelière) et du roi Charles VIII, et présente une scène d'intérieur où se tiennent d'un côté les Vertus les unes derrière les autres, et de l'autre, la reine, plus grande. De nombreux phylactères inscrits précisent les personnages, bien que leur lecture soit aisée grâce à leurs attributs.

[609] Voir pour plus de détails, W. Voelkle, *op. cit.,* p. 69-70. F. Avril et N. Reynaud, *Les manuscrits à peinture …*, *ib.*, p. 45-50 et 91-93, reprennent les différentes conclusions de R. Tuve, *ib.*, de W. Voelke, *ib.*, et celles de J.-P. Antoine, « Ancora sulle virtù : la « nuova iconografia » e le immagini di memoria », dans *Prospettiva*, 30, 1982, p. 13-29, où il interprète ces compositions comme « des images de la mémoire artificielle conçues selon la technique enseignée dans les manuels *d'ars memoriae* », en reprenant la formulation de F. Avril et N. Reynaud.

Le groupe de gauche semble être introduit auprès de la reine par la Magnus Dei qui émerge d'un nuage placé au-dessus de Charité, comme portée par deux anges. En premier, Foi, debout sur un piédestal, est une religieuse (robe bleue et manteau pourpre, les deux aux reflets dorés), porte le Livre et la Table des Commandements. Une maquette d'église complète cet ensemble symbolique. A sa gauche, Espérance, avec une nef à la voile déployée en couvre-chef, est debout sur une cage. Vêtue en paysanne, ses chaussures laissant apparaître ses orteils, elle tient une bèche d'une main et une ruche de l'autre. Derrière elles, légèrement en hauteur pour être visible, Charité, un bras tendu comme si elle présentait ses sœurs à la reine, un soleil en gloire est placé contre cette main ouverte. Elle tient de l'autre main un cœur rouge. Sur sa tête, le pélican qui s'ouvre le buste de son propre bec pour nourrir ses oisillons. Vient ensuite Tempérance, placée sur la même ligne qu'Espérance et Foi, avec l'horloge sur la tête, le mors en bouche dont elle tient les rênes, et les lunettes dans l'autre main. Devant elle, un petit moulin à vent. Ensuite c'est Prudence, avec le même costume de religieuse que Foi, manteau pourpre sur robe azur, avec un cercueil sur la tête, elle tient un miroir (à moins que ce ne soit un instrument de navigation, octant ou sextant). Elle tient de l'autre main un large crible. Force porte une robe longue dont le buste rappelle les cuirasses stylisées à l'Antique[610], et une enclume posée sur la tête. Elle a déjà capturé le petit dragon ailé de la tour tenue de l'autre main. Justice ferme le groupe, en religieuse portant les couleurs traditionnellement réservées à la Vierge (au manteau azur sur une robe rouge), elle tient la balance à deux plateaux et l'épée.

Sur le phylactère tenu par Anne, on peut lire « O c'est la bonne fin » et sur les bandeaux sous l'image, il est écrit « A se me rans pour james. A[nne] ». Sur celui que tiennent les anges « Dieu le arra a garrants ».

Sur la peinture qui fait pendant à celle-ci, dans un décor d'architecture, l'auteur présente le livre à Charles duc de Bourgogne. Une large baie ouvre la pièce sur l'extérieur où six dames se tiennent debout. Ce sont Magnanimité, Justice, Prudence, Fidélité, Patience et Clémence. A leurs pieds, des toisons où sont inscrits Jason, Jacob, Moïse, Gédéon, Job et Otoniel (?)[611].

[610] Notamment la cuirasse que porte cette même Vertu sur le tombeau de François II de Bretagne à Nantes (cf. *infra*).

[611] Sur ce manuscrit, nous avons trouvé quelques informations dans l'ouvrage d'Alexis Paulin Paris, *Les manuscrits français de la bibliothèque du roi, leur histoire et celle des textes allemands, anglais, hollandais, italiens, espagnols de la même collection*, Paris, 1836, t. I, p. 269-273.

L'art du XVIe siècle fait un tri parmi ces attributs en surnombre. Il supprime les extravagantes coiffures des Vertus et au lieu de placer sur la tête d'Espérance une caravelle aux voiles déployées ou pliées, il se contente de mettre dans sa main une ancre de navire. Mais il garde l'essentiel : le cierge de Foi, le cœur de Charité, la tour au dragon de Force, la balance et l'épée de Justice, le miroir de Prudence, l'horloge et le mors de Tempérance.

Les représentations plus traditionnelles des Vertus ont donc laissé la place, pendant le XVe siècle, à de nouveaux systèmes dont la source demeure indéterminée. En parallèle à ce type d'iconographie, les Vertus continuent d'intéresser les hommes de pouvoir. Ce ne sont plus les Vertus théologales et cardinales, elles n'ont alors plus les mêmes attributs, ni les mêmes noms, mais elles restent des personnifications des Vertus. Un bel exemple de cette typologie « monarchique » se trouve dans *Le Mortifiement de Vaine Plaisance*, composé en 1455 par René d'Anjou[612], un traité de morale religieuse sur le mode allégorique : pour le contraindre de renoncer à Vaine Plaisance, symbole des pernicieuses tentations de ce monde, l'Âme remet son cœur à deux personnifications, Crainte de Dieu et Contrition. Au moyen de trois paraboles, la première explique à l'Âme comment gagner le salut. Le cœur est ensuite confié à quatre Vertus, Souveraine Amour, Vraie Espérance, Ferme Foi et Grâce Divine, qui l'expurgent de ses mauvaises passions en le clouant sur la Croix, puis en lui perçant le côté. Ainsi, le Cœur lave ses propres fautes, en saignant sur la Croix, sous le regard de saintes femmes. Alors, il va naître à nouveau.

Sur les peintures de l'exemplaire conservé à Metz, les moindres indications – ou les formules implicites – du récit sont rendues avec une attention particulièrement minutieuse, une sensibilité réaliste à l'affût du moindre détail concret[613]. Les Vertus sont de belles jeunes

[612] Actuellement onze copies du texte sont connues dont sept illustrées. L'exemplaire sur lequel nous nous appuyons est celui conservé à Metz, BM, ms. 1486, avec cinq miniatures. Sur cet ouvrage à la riche bibliographie, on peut se référer à P. Champion, *Le roi René écrivain,* Monaco, 1925 ; V. Bubenicek, "Le *Mortifiement de Vaine plaisance* (1455) de René d'Anjou, littérature et spiritualité", in *La littérature angevine médiévale. Actes du colloque du 22 mars 1980*, Angers, 1981, p. 177-198 ; P. Durrieu, « La bibliothèque du bon roi René », in *Congrès international des bibliothécaires et bibliophiles (Paris, 1923)*, Paris, 1925, p. 442-447, et particulièrement l'étude complète de Lyna Frédéric, *Le Mortifiement de Vaine Plaisance de René d'Anjou. Étude du texte et des manuscrits à peinture*, Bruxelles, Weckesser, 1926.

[613] Ces illustrations seraient la reprise du modèle original de Maître de René, selon N. Coulet, A. Planche et F.

femmes à l'allure distinguée. Sur la représentation de l'Ame présentant le Cœur aux deux Vertus, elles portent le voile blanc des religieuses et un riche manteau bleu aux reflets dorés-ocres, rappelant celui de la Vierge. Crainte de Dieu est en costume commun, une épée est suspendue à l'horizontale au-dessus de sa tête, ses cheveux blonds dorés sont détachés dans le dos. Contrition, présentée de face, est vêtue en religieuse, tout en blanc avec voile sur la tête. Elle tient sous le coude un faisceau de branchages séchés. Lors de la scène de « Crucifixion », Ferme Foi, Vraie Espérance, Souveraine Amour et Grâce Divine sont couronnées et portent les tenues très riches des femmes nobles. Ferme Foi porte une couronne à douze fleurons, qui représentent les douze articles de la Foi ; Vraie Espérance a une couronne à sept fleurons, ce sont les Œuvres de miséricorde ; Souveraine Amour a une couronne à dix fleurons, ce sont les dix commandements de Dieu. Grâce Divine a une couronne à trois fleurons : la puissance, la sagesse et la bonté qui soutiennent la pomme d'or surmontant le diadème[614].

Les *Emblemata* d'Alciat, parus une première fois en 1531, prennent ensuite une grande part dans la diffusion rapide de systèmes iconographiques symboliques, à la composition complexe (mêlant des éléments d'héraldique, d'enseigne, de chiffre et devise, et encore de hiéroglyphes). Par exemple, Paix est figurée par un essaim d'abeilles qui transforme un casque en ruche. Ce répertoire d'emblèmes est repris à la fin du siècle dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa, un ouvrage particulièrement diffusé, qui correspond à l'intellect du nouvel humanisme de la Renaissance, friand de formules érudites.

Robin, *Le roi René, le prince, le mécène, l'écrivain, le mythe,* Aix-en-Provence, 1982, p. 127. F. Avril et N. Reynault dans *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, Paris, 1993, p. 236, émettent l'hypothèse que cet exemplaire ait été réalisé par Jean Colombe, copiant l'original du Maître de René. Ils évoquent également une autre possibilité : commencé par Barthélemy d'Eyck, repris par Jean Colombe. Voir aussi J. H. Albanes, « La bibliothèque du roi René », dans *Revue des sociétés savantes*, 1874, p. 301-311 ; B. Gagnebin, « Un manuscrit du *Mortifiement* retrouvé à Genève », in *Scriptorium*, t. XXVI (1972), p. 51-53 et *ibid., L'enluminure de Charlemagne à François 1er, Les manuscrits de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève*, Genève, 1976 ; V. Minet-Mahy, « L'iconographie du cœur et de la croix dans le *Mortifiement de Vaine Plaisance* de René d'Anjou et les *Douze Dames de Rhétorique* de Georges Chastelain. Un dialogue avec Jean Gerson », dans *Les Librairies aristocratiques dans les anciens Pays-Bas au Moyen Age. Actes de la journée d'étude internationale organisée à Bruxelles (Palais des Académies) le 20 octobre 2006*, édités par An Faems et Colette Van Coolput-Storms, *Le Moyen Age*, t. 113, fasc. 3-4, 2007, p. 569-590.

[614] Ce traité de René d'Anjou est décrit, le texte et ses illustrations, dans l'ouvrage de N. Coulet, A. Planche et F. Robin, *Le roi René, le prince, le mécène, l'écrivain, le mythe,* Aix-en-Provence, 1982, p. 165-181. On peut également se référer à A. Lecoy de la Marche, *Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires*, 2 vol., Paris, 1875.

c. *L'éducation princière de François de Valois-Angoulême*

Louise de Savoie, mère de François de Valois-Angoulême, a porté une attention toute particulière à l'éducation de son fils, son « César » qu'elle prédestine à devenir roi[615], bien qu'il ne soit le primo-héritier d'aucune couronne. Par son père, Charles de Valois, comte d'Angoulême, François est l'arrière-arrière-petit-fils du roi Charles V et le cousin du roi régnant Charles VIII et de Louis d'Orléans, futur Louis XII. Les deux règnes successifs sans héritiers mâles laissent à Louise l'espoir de voir son fils monter sur le trône. Grâce à des enseignements du type des miroirs des princes, spécifiquement rédigés à sa demande pour son fils, Louise le prépare à la plus haute fonction.

Le jeune duc est élevé au château royal d'Amboise, résidence octroyée par Louis XII à Louise et à ses enfants. Le roi le reconnaît comme son futur beau-fils et successeur dès 1505. A partir de 1508, il vit à la cour du roi à Blois.

Des précepteurs s'occupent d'inculquer au jeune François les notions de religion, de droit, d'histoire et de morale, qu'il doit connaître et appliquer. L'abbé François Demoulins de Rochefort (*c.* 1470-1526)[616], chanoine de Poitiers entre 1501 et 1508, est nommé précepteur de François d'Angoulême entre 1510 et 1514. Proche du futur roi, il joue un rôle important dans l'entourage intime de la duchesse de Savoie. Il devient l'un des aumôniers de François 1er et il est finalement élevé Grand aumônier de 1519 – à la demande de Louise – jusqu'à sa

[615] Saint François de Paule, présent à la cour française depuis 1433, prédit à la duchesse qu'elle enfantera un roi. C'est en hommage au saint ermite qu'elle le prénomme François. Voir la synthèse biographique de Louise dans l'article de Mary Beth Winn, « Louise de Savoie, ses enfants et ses livres : du pouvoir familial au pouvoir d'état », dans K. Wilson-Chevalier et E. Pascal (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, St-Etienne, 2017, p. 251-281. De nombreux documents d'archive ayant subsisté (comptes, inventaires, courriers …), en plus du *Journal* que Louise tient durant de longues années – et dont la large contribution de François Demoulins dans sa rédaction est admise – ont permis aux chercheurs de retracer une bonne partie des activités tant politiques que privées ou encore de mécénat artistique de la duchesse deux fois régente du royaume de France (et n'étant pas reine, ce qui constitue une exception dans le régime traditionnel des régences françaises, la loi salique écartant les femmes de la couronne).

[616] Les informations biographiques sur la vie de François Demoulins et ses liens avec Louise de Savoie sont tirés de l'ouvrage *Louise de Savoie (1476-1531)*, P. Brioist, L. Fagnart et C. Michon (dir.), nouvelle édition [en ligne], Tours, 2015 (consulté le 25/07/2019), https://books.openedition.org/pufr/8342, particulièrement ici l'article de Charlotte Bonnet, « Louise de Savoie et François Demoulins de Rochefort », p. 253-262. Sur ce thème, voir surtout l'ouvrage fondamental d'Anne-Marie Lecoq, *François 1er imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, 1987.

mort en 1526. Une fois Grand aumônier, le roi le charge de réformer les hôtels Dieu et hôpitaux du royaume, preuve de son influence au sein du cercle proche du pouvoir.

Les ouvrages qui nous intéressent ici sont encore des manuscrits enluminés et non des ouvrages imprimés. C'est parce qu'ils sont réservés à l'usage du jeune duc, futur roi, et de son entourage. Leur diffusion est ainsi très limitée, spécifiquement dédiés aux destinataires des Maison de Valois-Angoulême et de Savoie.

Parmi les premiers livres composés à la demande de la duchesse pour l'éducation de son fils, il faut citer l'ouvrage anonyme intitulé *Le Compas du dauphin* (*c*. 1505-1506, enluminé par le Maître de Philippe de Gueldre, Paris, BNF, ms. Fr. 2285, CAT. p. 332) où elle est mise en scène dans le frontispice (f° 5) avec cet objet symbole de la perfection, puisque ce n'est qu'avec lui que l'on peut créer la forme parfaite, c'est-à-dire un cercle. Elle tient ce large compas au centre duquel se tient son fils, accompagné d'un dauphin. A l'aide du compas, elle lui indique la direction à suivre pour tenir un bon gouvernement : il s'agit des vertus cardinales.

Le cas d'école des ouvrages de François Demoulins

C'est lorsqu'il est précepteur de François que Louise de Savoie lui demande de composer un traité contre le jeu intitulé *Dialogue sur le jeu* (Paris, BNF, ms. Fr. 1863), rédigé à Amboise en 1505. Louise de Savoie y apparaît en Dame Prudence pour la première fois sur l'une des vignettes du manuscrit[617].

Il écrit ensuite le *Traité sur les vertus cardinales* (BNF, ms. Fr. 12247, CAT. p. 332)[618], *c*. 1509-1515, dont Louise est peut-être la commanditaire, plusieurs « clins-d'œil » à la duchesse sont glissés dans les peintures (l'acrostiche des premiers vers notamment, formant son prénom). Illustré par Guillaume II Le Roy et Robinet Testard, ce sont les Vertus nécessaires aux

[617] Louise de Savoie a vécu à la cour d'Anne de France de ses sept à ses douze ans. Femme de pouvoir, Anne de France a marqué fortement la politique de la première moitié du XVe siècle et a pu servir de modèle aux jeunes filles élevées à sa cour (Louise, Marguerite d'Autriche et Anne de Bretagne). Dans la bibliothèque de la régente figurent les ouvrages de Christine de Pisan, *Le Livre de la Cité des Dames, L'Epitre d'Othéa* et *Le Livre des trois vertus*, dans lesquels est largement développée la notion de Prudence et sa nécessaire maîtrise dans le cadre de la gouvernance, particulièrement celui de la gouvernance féminine.

[618] Sur ce manuscrit voir F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, Paris, 1993, p. 362-364 et notice 204.

princes qui sont décrites dans l'ouvrage. Louise est représentée dans la peinture de pleine page servant en quelque sorte de frontispice, debout, en tenue de veuve, elle tient un large compas et un cerf est placé à ses côtés, dans les bois duquel se trouve le Christ crucifié entouré de l'Alpha et de l'Oméga.

Lorsque François monte sur le trône en 1515, Demoulins reste à son service. Le roi étant parti pour l'Italie très rapidement, c'est auprès de la régente Louise qu'il officie. Il la met en scène l'année suivante dans un commentaire du psaume *Dominus illuminatio mea* (Paris, BNF, ms. Fr. 2088) sous les traits de Dame Concorde. Demoulins participe à l'élaboration du langage symbolique – emblématique – de Louise. Ici, Concorde est à lire en lien avec son étymologie « con-cordia », la cordelière faisant parti des emblèmes de la Maison de Savoie. Une particularité iconographique dans la mise en page des illustrations est propre aux créations du peintre Godefroy le Batave : les images sont placées dans des médaillons au centre de la page, entre les deux registres de texte. Ce schéma est directement inspiré des illustrations du *Songe de Poliphile*, dont Louise possède un exemplaire[619].

Il a été également attribué à Demoulins *Le Chapelet des vertus* (Paris, BNF, ms. Fr. 1892), peut-être rédigé à la demande de Louise où, là encore, la Prudence est désignée comme la mère des vertus, dans une définition très similaire à celle formulée dans *L'Epitre d'Othéa* de Christine de Pisan[620].

En 1517, Demoulins entretient une correspondance avec Erasme, c'est d'ailleurs lui qui demande à Jean Thenaud de traduire son *Eloge de la folie*. Il introduit l'humaniste Guillaume Budé auprès du roi et dialogue avec Jacques Lefèvre d'Etaples sur différentes questions théologiques (notamment sur l'existence des trois Marie, avec la rédaction de la *Vie de la belle et clere Magdalene*).

Personnage majeur de l'entourage proche, voir intime, de la duchesse de Savoie, deux fois régente, François Demoulins laisse une emprunte dans la littérature contemporaine.

[619] Information tirée de la notice du manuscrit sur la base de données de la BNF : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90595718/f1.planchecontact.r=ms

[620] Précisions tirées de Tracy Adams, « Louise de Savoie, la prudence et la formation des femmes diplomates vers 1500 », § 26, dans *Louise de Savoie (1476-1531)*, *op. cit*.

Jean Thenaud (*c*. 1470 - *c*. 1542) a sûrement été introduit à la cour par François Demoulins, il devient plus tard l'un des aumôniers de Louise de Savoie. Auteur prolifique, ce franciscain ne fait pas parti de la branche la plus rigoriste de l'ordre, il montre d'ailleurs un intérêt particulièrement marqué aux penseurs réformés. C'est lui qui traduit en français pour la première fois *L'Eloge de la Folie* d'Erasme. Il écrit une *Cabale* déjudaïsée, devenue entièrement christianisée. Il est nommé précepteur de François d'Angoulême. Il n'occupera pas de fonction aussi haute que son prédécesseur François Demoulins mais il est envoyé plusieurs fois à l'étranger comme émissaire du roi, ou bien en sa compagnie.

C'est à la demande de Louise de Savoie qu'il écrit *Le Triumphe des vertus*, traité sur les vertus cardinales conçu comme un miroir des princes, pour l'éducation du jeune François. Somme monumentale en deux volumes de deux traités chacun, où l'auteur combine plusieurs procédés littéraires (« songe, récit de voyage, roman allégorique, traité sur les vertus et miroir des princes »[621]). Thenaud achève le premier des deux en 1517 dont trois exemplaires nous sont parvenus ; le second est terminé l'année suivante ou celle d'après et n'est connu que par un seul exemplaire[622]. Chaque Vertu est associée à un membre de la famille royale : Prudence à Marguerite, Force à François 1er, Tempérance à Claude et Justice au dauphin François 1er. Tous sont mis en scène aux côtés de grands exempla historiques. Le dédicataire implicite est Louise de Savoie. Ces triomphes sont inspirés de ceux de Pétrarque – auxquels il fait explicitement référence – et de la poésie en prose de Dante. Une parenté textuelle existe avec les formulations de Rabelais[623].

Le premier de ces *Triomphes* est bien sûr celui de Prudence, puisque, nous l'avons déjà vue selon la théologie contemporaine, il s'agit de la mère de toutes les vertus (et le parallèle avec Louise de Savoie en Dame Prudence, et donc la mère du roi, qui lui se retrouve alors l'incarnation de toutes ces Vertus). La forme littéraire de ces *Triomphes* est celle du songe

[621] Jean-François Vallée, « Un paradoxal éloge de la folie érasmienne : *Le Triumphe de prudence* de Jean Thenaud », dans *Comètes. Revue des littératures d'Ancien Régime*, n° 3, 2006, p. 3.

[622] Il s'agit du manuscrit de Paris, BNF, ms. Fr. 144, CATALOGUE p. 333. Les trois exemplaires – correspondant à des états différents d'écriture – du premier volume (contenant les traités sur la Prudence et la Force) sont : St-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, Fr. F. v. XV, 1 ; Paris, BNF, ms. Fr. 443 et Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3358, celui-ci étant considéré comme la version la plus aboutie de l'ouvrage.

[623] Nous reprenons les éléments de conclusion de M.-L. Demonet, « Le royaume d'Eutrapélie de frère Jean Thenaud », dans *Louise de Savoie (1476-1531)*, *op. cit.*

initiatique dans lequel le héros rencontre une multitude de personnages mythologiques, bibliques, historiques et contemporains (pas moins de 900)[624]. Le héros se nomme l'Explorateur, endormi au sommet du mont Sinaï, la déesse Prudence lui apparaît pour lui montrer la « périgrination » qu'il va devoir entreprendre pour parvenir à la source du fleuve Phison – à chaque Vertu est associé le fleuve du Paradis lui correspondant – et ainsi découvrir le royaume de dame Prudence dans le paradis terrestre. Ce premier traité s'achève avec le couronnement de la fille de Prudence, c'est-à-dire Marguerite. Mais alors qu'il croyait être sur la fin de son voyage vers le royaume de Prudence, l'Explorateur s'égare et se retrouve dans le monde de dame Folie. Thenaud insère alors son adaptation (plutôt que véritable traduction) de *L'Eloge de la Folie* d'Erasme[625].

C'est surtout dans les *Triomphes* suivants que la fin est réellement marquée par les triomphes antiques, remis au goût contemporain par Pétrarque. Dans le *Triomphe de Force*, François, le jeune roi est mis en scène sur un char triomphal avec un cortège de plus de deux cents personnages, mené par le roi Arthur et neuf « Preux » et neuf « Preues »[626].

Louise de Savoie comme l'incarnation de Prudence

L'une des dernières figurations symboliques de la duchesse est celle du frontispice des *Gestes de Blanche de Castille* d'Etienne Le Blanc, *c*. 1520-1522, enluminé par Noël Bellemare (Paris, BNF, ms. Fr. 5715), dans lequel l'auteur fait un parallèle entre l'illustre mère de saint Louis et Louise. Le fontrispice montre la régente (pour la deuxième fois) en train de manipuler un large gouvernail, en référence à son action gouvernementale dans le contexte exceptionnel d'une régence (CAT. p. 333).

Parmi les livres de sa bibliothèque personnelle, il faut aussi citer les *Rondeaux des vertus*, attribué à André La Vigne et enluminé par Jean Pichore en 1527, conservé à Ecouen

[624] Chiffre tiré de Jean-François Vallée, « Un paradoxal éloge de la folie érasmienne : *Le Triumphe de prudence* de Jean Thenaud », dans *Comètes. Revue des littératures d'Ancien Régime*, n° 3, 2006, p. 2.

[625] Pour les précisions sur cette adaptation du texte latin d'Erasme, voir J.-F. Vallée, « Un paradoxal éloge de la folie érasmienne : *Le Triumphe de prudence* de Jean Thenaud », dans *Comètes. Revue des littératures d'Ancien Régime*, n° 3, 2006 et A.-M. Lecoq, *François 1er imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, 1987.

[626] *Ib*., p. 17, note 17.

(Mr 1815), dédicacé à la régente. C'est une suite de courts poèmes glorifiant Louise de Savoie en la présentant en incarnation des Vertus triomphant des Vices. Et aussi un luxueux exemplaire des *Remèdes de l'une et l'autre Fortune* de Pétrarque (Paris, BNF, ms. Fr. 225, CAT. p. 334-335), offert par Louis XII[627].

François Demoulins comme Jean Thenaud ont largement insisté sur la vision de Louise de Savoie en tant que Dame Prudence. Cette image perdure après sa mort, et trouve sa continuité dans certains éléments du langage symbolique de son fils, le roi très chrétien François 1er.

Ainsi, un des décors sculptés du château de Chambord présente une allégorie de cette Vertu mixée à l'emblématique de Louise et à celle de François 1er. Le miroir, élément traditionnel des attributs de Prudence, est montré mais à la place du serpent, c'est la salamandre de François 1er. La robe que porte la personnification est de facture grossière afin de former un 8, qui renvoie au « lacs d'amour ou nœud de concorde, emblème de la maison de Savoie »[628]. Ainsi, ce mélange d'éléments symboliques issus d'emblématiques distinctes – le système de la personnification allégorique traditionnelle ; la symbolique de Louise et celle de son fils François – signifie l'assimilation totale par François de la vertu principale, et mère de toutes les autres vertus, de Louise, c'est-à-dire la Prudence.

Il est à rappeler que dans le langage emblématique de la maison de Savoie, la corde (« lacs d'amour ou nœud de concorde ») est présente depuis bien longtemps. Louise s'en sert également pour illustrer la concorde politique qu'elle vise avec sa régence. François 1er incorpore aussi cet élément dans son emblématique personnelle (l'extrémité de la queue de sa salamandre se terminant avec un nœud en 8, le « nœud de concorde », par exemple).

Thibaud Fourrier et François Parot rappellent également que Louise de Savoie est associée à la corne d'abondance par Demoulins. Dans l'emblématique de François, on peut retrouver la salamandre jaillissant des flammes qui sortent d'une corne d'abondance[629].

---

[627] Un recensement récent des ouvrages contenus dans la bibliothèque, avec des précisions sur ceux particulièrement commandités par Louise se trouve dans l'article de M. B. Winn, « Louise de Savoie, ses enfants et ses livres : du pouvoir familial au pouvoir d'état », dans K. Wilson-Chevalier et E. Pascal (dir.), *Patronnes et mécènes …, op. cit*, p. 277-281.

[628] Dans Thibaud Fourrier et François Parot, « L'enjeu dynastique à travers le décor sculpté de Chambord : rôle et place de Louise de Savoie », dans *Louise de Savoie (1476-1531)*, *ib*., p. 167-181, § 14.

[629] *Ib*., § 22. Les ailes de Louise sont également parfois reprises par son fils.

d. L'allégorie de la Fortune

En Janvier 1361, Pétrarque fait un discours à Paris sur la Fortune, qui fait écho à la mauvaise posture dans laquelle se trouve alors le royaume Franc. Il le compile dans un texte en prose latine, *De remedis ultriusque fortunae*[630]. L'ouvrage est traduit à la demande de Charles V en 1378 par Jean Daudin, *Remède à la bonne et mauvaise Fortune* – c'est d'ailleurs le premier à être traduit en français. Il connait au début du XVe siècle un grand succès, rapidement diffusé par l'imprimerie, comme les autres ouvrages de Pétrarque, nouvellement traduits. C'est un dialogue entre Raison et Joie puis Raison et Douleur, dans l'optique moralisatrice de la Fortune, bonne ou mauvaise. C'est une incarnation du hasard plutôt issue de la Fortuna romaine que de la providence divine – impliquant une notion de causalité qui s'écarte de cette conception chrétienne. Pétrarque décrit les réactions des hommes face aux revers de leur destinée, il ne cherche pas à en expliquer les raisons. La seule réelle parade est l'application des Vertus chrétiennes.

Le luxueux exemplaire commandité par Georges d'Amboise pour être offert à Louis XII (BNF, ms. Fr. 225), conçu comme le pendant des *Triomphes* (cf. *supra* et CAT. p. 320), est illustré par le peintre parisien Jean Pichore en 1503[631]. La peinture de frontispice (CAT. p. 334) présente l'allégorie de la Fortune, monumentale, couronnée et vêtue de pourpre. Les clercs et les princes voient leur destin soumis à son bon vouloir : elle distribue ou retire les couronnes et mitres avec ses deux fois cinq mains. Elle est à double-face, la moitié gauche de son visage est noire et l'autre blanche. Ses yeux sont bandés. Prospérité et Joie dans la partie positive, et Douleur, Crainte et Avarice dans la partie négative, sont en train manipuler la roue.

Le problème contemporain de la succession dynastique est directement évoqué sur l'enluminure du f° 165 (CAT. p. 335), où le « roi sans fils » (selon le nom du chapitre concerné) est montré en train de discuter avec Raison trônant. Au premier plan, la reine Anne avec sur ses genoux sa fille Claude, à cette heure unique descendante du couple, donc écartée du trône par la loi salique.

[630] La fameuse bibliothèque de Charles V comporte un exemplaire des *Remèdes* de Pétrarque. Voir D. Poirion, *Littérature française. Le Moyen Age, II. 1300-1480*, Paris, 1971, p. 79.

[631] Sur ce manuscrit, voir F. Avril et N. Reynaud, *Les manuscrits à peinture …*, *op. cit*., p. 414-415, n° 236 et *France 1500 …*, *op. cit*., p. 284, n° 140.

2. Les Vertus introduites dans les spectacles publics

a.Les mystères et le Procès de Paradis

Au XIVe siècle, le genre littéraire dramatique des *Mystères* met en scène le récit de la Passion du Christ[632]. Peu à peu, ils prennent une ampleur considérable et leur interprétation s'accompagne d'une importante participation musicale. Les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ*, attribuées à saint Bonaventure (XIIIe siècle) commencent à inspirer les artistes à la fin du XIVe siècle. L'auteur a imaginé une foule de dialogues entre Joseph et Marie, entre Jésus et ses disciples, entre Jésus et sa mère. Tout parle dans ce livre : Dieu, les anges, les Vertus, les âmes. Les *Méditations* sont à la fois pittoresques et dramatiques : elles mettent en scène le dogme fondamental du christianisme. C'est pour ces deux raisons qu'elles ont tant séduit les auteurs des Mystères.

Les *Méditations* s'ouvrent par une scène pleine de grandeur[633]. Il y a déjà plus de cinq mille ans que l'humanité s'est séparée de Dieu par le péché. Le monde est sombre : les fils d'Adam vivent et meurent sans espoir. Dieu, enfermé dans son éternité, semble indifférent au sort de sa créature. Mais le Ciel s'en émeut. Deux figures célestes, Miséricorde et Paix, qui sont des pensées de Dieu, des « filles de Dieu », paraissent en suppliantes devant le trône du Père. « N'aurait-Il pas enfin pitié des hommes ? Ne les arrachera-t-Il pas à la mort ? Devait-Il les tirer du néant pour les laisser retomber au néant ? » - Mais voici que se lèvent deux figures sévères : Justice et Vérité. Elles sont aussi filles de Dieu et elles sont inexorables comme la Loi. « Dieu ne saurait se contredire, disent-elles ; Il a condamné Adam et sa race à mort, sa parole doit s'accomplir. » - « S'Il ne pardonne pas, c'en est fait de moi », s'écrie Miséricorde. – « C'en est fait de moi, s'Il pardonne », dit Vérité. La lutte est longue entre les deux couples d'avocats. Mais, à la fin, Dieu prononce la sentence : « Je donnerai raison aux deux parties, dit-Il, les fils d'Adam mourront, mais la mort cessera d'être un mal. Pour vaincre la mort, il faut qu'un juste consente à mourir pour les hommes. Ainsi, il ouvrira une brèche dans la mort, et par cette brèche, l'humanité passera ». Sans tarder, Justice et Miséricorde descendent en ce monde à la recherche d'un homme juste, mais elles reviennent sans en avoir trouvé. Alors Dieu

[632] Sur ce genre littéraire spécifique, voir particulièrement E. Roy, *Le mystère de la Passion en France*, Dijon, 1903-1904 (réimp. à Genève, 1974) ; E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, 1975 et J.-B. Bordier, *Le Jeu de la Passion, le message chrétien et le théâtre français (XIIIe-XVIe siècles)*, Paris, 1998.

[633] Résumé tiré d'E. Mâle, dans *L'Art religieux à la fin du Moyen Age*, Paris, 1922 (1ère éd.), p. 37.

s'adressant à Gabriel : « Va, et dis à la fille de Sion : « Voici ton roi qui vient ». Et Il envoya son Fils dans le sein d'une vierge. C'est alors que s'accomplit la parole du Psalmiste : « La Miséricorde et la Vérité se sont rencontrées, la Justice et la Paix se sont embrassées. »

L'auteur des *Méditations* avertit le lecteur qu'il se contente de copier saint Bernard en l'abrégeant. La dispute des quatre Vertus tient une place importante dans la première journée des grands Mystères : elle forme la conclusion du Prologue, entre la Chute et l'Incarnation, elle fait transition naturelle. Arnoul Gréban, l'auteur des *Mystères de la Nativité* (*c*. 1450), introduit devant le trône de Dieu Justice et Miséricorde, Paix et Vérité. Ces grandes figures planent au-dessus de la tragédie et lui donnent son sens. C'est la justice en lutte avec l'amour.

Ce plaidoyer des quatre Vertus au pied du trône de Dieu n'a pas tardé à entrer dans l'art du XVe siècle. Les peintres de manuscrit sont parmi les premiers à représenter cette scène nouvelle[634]. Un manuscrit de la BNF (Français 992), enluminé dans la seconde moitié du XVe siècle, introduit tout d'abord le Paradis (f° 2) : Dieu est assis entre Justice, qui tient fermement une épée la pointe vers le haut, et Miséricorde, avec un lis. Devant le trône, les anges se présentent en suppliants et semblent intercéder pour le salut de l'humanité. Sur la peinture suivante (f° 3v), Dieu a décidé l'Incarnation : à l'arrière-plan, il est lointain et comme reculé dans les profondeurs du ciel. A ses côtés, ce sont toujours Justice et Miséricorde maintenant réconciliées, car déjà l'ange Gabriel s'incline pour recevoir le message. Au premier plan, l'ange réapparaît : il est à présent sur la terre, dans la chambre de la Vierge et il s'agenouille devant elle pour lui annoncer qu'elle enfantera le fils de Dieu.

Cette iconographie se retrouve dans plusieurs ouvrages contemporains (CAT. p. 338-339), avec certaine fois des détails supplémentaires, notamment sur deux manuscrits de la BNF, un *Miroir historial* de Vincent de Beauvais (Fr. 50, f° 197) du XVe siècle et un *Livre d'Heures* (Lat. 13294, f° ?), du XVe-XVIe siècle, où la peinture de pleine page du *Procès de Paradis*, intégrée dans un large encadrement d'entrelacs végétaux, fait pendant à une *Annonciation*.

[634] Il est difficile d'établir une chronologie. Emile Mâle fait apparaître les prémisses du thème guère avant la première moitié du XVe siècle, dans le *Bréviaire* du duc de Bedford (ms. Lat. 17294, f° 440), où l'archange est présent auprès de Dieu avant l'Annonciation. E. Mâle évoque ensuite le ms. lat. 18026 de la BNF *(cotte inexacte)* où, au f°113, Paix et Justice, Vérité et Miséricorde s'embrassent près de la Croix de Jésus-Christ. Le manuscrit daterait *c.* 1400, mais cependant, pour E. Mâle, cette peinture paraît postérieure aux autres, *c.* 1420-1430. Dans *L'art religieux de la fin …, op. cit*., p. 43, note 1.

Dans un luxueux exemplaire de la *Légende dorée* (Paris, BNF, ms. fr. 244, f° 107)[635], de la fin du XVe siècle, Gabriel et les quatre Vertus sont devant la Trinité, puis au moment où a lieu l'Annonciation, Justice embrasse Paix.

Selon Emile Mâle, une particularité témoigne de la source d'inspiration des peintres : les Mystères viennent compléter le texte des *Méditations*. En effet, sur plusieurs manuscrits, on voit, à côté des Vertus, le chœur des prophètes et des patriarches en train de supplier Dieu d'envoyer celui qui doit venir. Or, précisément, dans les Mystères, avant d'entendre les Vertus plaider leur cause, les prophètes et les patriarches tendent les bras vers Dieu du fond des limbes et lui demandent le Sauveur qu'il a promis[636]. Dans un manuscrit de la BNF Français 244, f° 4, la scène a atteint une véritable grandeur, car ce ne sont pas seulement les patriarches et les prophètes, c'est l'humanité tout entière qui fait monter sa plainte vers Dieu.

Le thème du « Procès de Paradis » passe ensuite dans les livres imprimés : dans les éditions illustrées des Mystères[637] et aussi dans les *Livres d'Heures*, en complément de l'Annonciation. On le trouve également dans les arts décoratifs. En effet, Justice et Miséricorde sont régulièrement montrées sur les tapisseries du XVe siècle et du XVIe siècle. Au Musée national de la Renaissance à Ecouen, dans une série consacrée à David[638], elles planent au-dessus du roi repentant. Au Louvre, dans la belle tapisserie du Jugement dernier[639], Miséricorde avec le lis accueille les élus et Justice, l'épée à la main, repousse les réprouvés.

---

[635] Voir notamment F. Avril et N. Reynaud, *Les manuscrits …*, *op. cit*., p. 254-259 et CAT. p. 338-339.

[636] Voir la *Passion* de Gréban et le *Mystère de la Nativité* de Rouen. La scène se rencontre aussi dans les *Méditations* (ch. IV). Ces informations sont tirées d'E. Mâle, *L'art religieux à la fin …, op. cit*., p. 42-44.

[637] Une édition de 1507 par Arnoul Gréban du *Mystère de la conception et nativité de la glorieuse Vierge Marie avecques le mariage d'icelle, la nativité, passion, résurrection et assension de nostre sauveur et rédempteur Jesucrist, jouée à Paris l'an de grace mil cin cens et sept*, conservée à la BNF de Paris, Réserve des livres rares, RES-YF-16, f° 1r, reprise au f° 35v, présente en première illustration les quatre Vertus autour de Dieu en trône. Voir aussi E. Mâle, *L'Art religieux à la fin …, op. cit.*, p. 45.

[638] Anciennement au Musée national du Moyen Age à Paris. Tous les panneaux de la série ne sont pas conservés à Ecouen. Le panneau 7 montre les reproches que Nathan fait à David, se repentant de sa conduite. Des Vertus, figures ailées, sont placées dans la partie supérieure (Contricio, Ira Dei, Misericordia, Justicia, Sapiencia, Penitencia ; Luxuria vient s'y ajouter).

[639] Il s'agit du dixième et dernier panneau d'une série de tapisseries consacrée à la *Rédemption de l'homme*, dont certaines tentures sont dispersées à travers l'Europe et les USA (panneau 7, *Les Vertus et les Vices*, est conservé au MH Yong Museum de San Francisco par exemple).

On voit donc que les artistes choissisent de les faire apparaître « donc toujours aux moments décisifs de l'histoire du monde »[640].

Une occurrence du Procès de Paradis, datant de la seconde partie du XVIe siècle (influence de l'école de Fontainebleau) apparaît sur un vitrail de St-Patrice à Rouen. Devant Miséricorde et Vérité, Justice embrasse Paix ; au-dessus, Jésus tout juste sacrifié sur la Croix[641].

Emile Mâle termine son inventaire du thème par un exemple tardif de l'art sculpté (tout début du XVIIe siècle), à l'église de Fontaine-sur-Somme, dans la chapelle de la Vierge, sur les pendentifs[642]. Tout le développement de l'allégorie y est représenté, accompagné de nombreuses inscriptions : d'abord, la réprobation de Dieu à Adam et Eve après la faute, puis les Vertus qui plaident devant Dieu. Les anges et les prophètes supplient ensemble Dieu. L'Annonciation conclue l'ensemble.

b.Les entrées royales

Les entrées royales dans les villes sont d'abord conçues comme de simples fêtes, puis elles deviennent un spectacle avec une solennité quasi-religieuse. Le roi qui pénètre dans la ville, devant tous ses représentants, constitue la concrétisation matérielle de son appartenance à la couronne. Ce sont des entrées triomphales, pendant lesquelles le roi visite ses possessions. Se substituant en quelque sorte au sacre – accessible qu'aux élites de la société politique – l'entrée peut avoir lieu n'importe où et peut se répéter à volonté, devenant la manifestation publique royale la plus fréquente[643]. Lors de son entrée, les différentes

[640] Nous reprenons ici la formule d'E. Mâle, *ib.,* p. 46. Dans son bref inventaire de cette typologie, il cite également une tapisserie flamande conservée à la Galerie des Tapisseries du Vatican. La tapisserie est décrite dans les *Annales Archéologiques*, vol. XV, 1855, p. 235-237 : Justice et Miséricorde apparaissent auprès du trône où siègent la Trinité. Sur une tapisserie de Madrid, elles sont debout au pied de la Croix, Miséricorde recueille le sang du Sauveur et Justice remet son épée au fourreau car elle est enfin satisfaite.

[641] Un autre exemple subsiste à Rumilly-les-Vaudes (Aube).

[642] E. Mâle, *ibidem*, p. 46.

[643] Dans de nombreuses cités italiennes, les fêtes religieuses ont une grande importance au sein de toute la communauté. C'est un évènement annuel auquel tous les habitants participent, pendant lequel de nombreux spectacles ont lieu (courses, combats, distributions de nourriture, spectacles pyrotechniques …), sur plusieurs jours. Les dirigeants y prennent part, financièrement ou en étant honorés par le peuple. A Naples, la fête de la saint Jean, ou à Sienne, celle de l'Assomption de la Vierge, offrent des moments forts de démonstration du bon gouvernement en place. Ces fêtes suivent les tendances politiques : le Carnaval de Florence est réprimé par l'austérité de Savonarole. A Sienne, c'est d'abord les bonnes actions de la République communale qui sont célébrées au XIVe siècle. La cité se soumet le siècle suivant à la couronne franque, c'est alors à la

catégories de la population gouvernées par le roi sont mêlées (clergé, représentants municipaux et représentants des corporations, bourgeois), pour le voir au plus près. A la fin du XVe siècle, les entrées triomphales sont devenues un grand théâtre où le sentiment monarchique est de plus en plus exalté et la politique royale de mieux en mieux justifiée. Ce n'est qu'au milieu du XIVe siècle que l'entrée royale française est ritualisée, et seulement *c*. 1430 qu'elle est complètement définie. En Angleterre et en Ecosse, le cérémoniel perdure presque inchangé jusqu'à la fin du XVIe siècle, malgré les querelles religieuses[644].

L'entrée est organisée par les corporations et les bourgeois des villes. C'est l'occasion d'un dialogue entre un roi plus proche et des sujets moins passifs[645]. Toutes les entrées royales n'ont pas la même importance. Seule la première entrée de chaque roi dans une ville donne lieu à une cérémonie solennelle et coûteuse. Les cérémoniaux d'entrée sont issus de l'*adventus* des empereurs du Bas Empire Romain. Ce sont d'abord les papes et les empereurs carolingiens qui font à Rome des entrées proches de celles qu'a pu faire Auguste. Peu à peu, les monarchies s'emparent de cette tradition antique, réservée aux « seuls pouvoirs universels, Empire ou Papauté »[646]. Le roi est accueilli en tant que le seigneur de la ville par la communauté, qui doit l'héberger et lui offrir des cadeaux. Le roi confirme alors les privilèges locaux. Des rites annexes se greffent ensuite sur ce schéma global de la cérémonie dont le faste va augmenter.

Les entrées royales sont décrites dans les chroniques contemporaines. Suivant le schéma des processions religieuses qui parcourent les rues de la cité, l'entrée triomphale commence nécessairement par la remise des clés au roi par ses représentants locaux les plus

monarchie que le peuple présente ses hommages. Finalement, elle devient une dépendance du grand-duché de Florence sous les Médicis au XVIe siècle, c'est donc eux que l'on célèbre. Un ensemble de procédés allégoriques sert ces discours de justification et de glorification (issus de la mythologie antique, des *Ecritures*,…), mis en scène dans des tableaux vivants. Des présentations des meilleures productions des artisans de la cité, qui donnent lieu à des pièces de très hautes qualités, au thème orienté vers ces discours, complètent le programme des festivités. A ce sujet, voir notamment Françoise Decroisette et Michel Plaisance (dir.), *Les Fêtes urbaines en Italie à l'époque de la Renaissance. Vérone, Florence, Sienne, Naples*, Langres, 1993.

644 Voir la rapide présentation de Roy Strong dans *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650). Art et pouvoir*, Arles, 1991 (1ère éd. 1973), p. 15.

645 Sur les entrées royales, voir L. M. Bryant, *La cérémonie de l'entrée royale à Paris au Moyen Age*. *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*, 1986, p. 513-542, et l'ouvrage de B. Guenée, *op. cit.*

646 Colette Beaune, *Le Miroir du Pouvoir. Les manuscrits des Rois de France au Moyen Age*, Paris, 1997, p. 131.

importants. C'est ensuite une revue des bonnes actions du roi dans la cité et des qualités de cette dernière qui est proposée sous différentes formes.

De nombreux personnages occupent les estrades (échafauds) placées tout au long du parcours que le roi et sa cour vont suivre à travers la ville. Des comédiens – les citoyens de la ville visitée – interprètent des passages de la *Bible* et différentes allégories liées à la fonction royale, dont des Vertus, qui sortent plus ou moins du septénaire classique. Avec l'évolution des machineries de décors, les estrades prennent de l'ampleur, de faux châteaux, fontaines, jardins, arbres généalogiques, embellissent les rues, animées par une foule d'allégories et d'exempla bibliques et historiques. Les thèmes sont destinés à souligner la soumission de la ville au roi[647], et surtout à exalter la personne et l'institution royales. Ces deux dernières sont légitimes et le défilé de leurs allégories vertueuses fonctionne alors comme un « miroir des princes » vivant, pour une fois, pas uniquement réservé à la personne royale mais à l'ensemble de ses sujets[648]. Le roi se donne à voir, son peuple exprime ses doléances.

A Paris, par exemple, pour sa première entrée en novembre 1437, ce sont sept Vertus et sept péchés mortels qui viennent à la rencontre de Charles VII, puis, sur des échafauds, il assiste à diverses scènes de la *Vie du Christ*, des représentations de saints et enfin, un *Jugement dernier* avec le *Paradis, l'Enfer et saint Michel*[649]. Les Vertus sont toujours des belles jeunes femmes richement vêtues.

L'entrée de Marguerite d'Anjou à Londres en 1445 est conçue dans l'effort de rapprochement entre les deux couronnes grâce au mariage de la fille de René d'Anjou, roi de Naples, duc d'Anjou, de Bar, de Lorraine et comte de Provence, nièce du roi de France Charles VII, cousine de Louis XI, avec Henri VI d'Angleterre. La tentative de réconciliation échoue

[647] Reulos M., « La place de la Justice dans les fêtes et cérémonies du XVIe siècle », in *Les Fêtes de la Renaissance*, t. III, Paris, 1975, p. 71-91.

[648] Roy Strong, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650). Art et Pouvoir*, Arles, 1991, p. 16. La cérémonie de l'entrée royale renvoie à la conception des rois thaumaturges, considérés comme en dehors du cercle naturel des hommes, ce sont des lignées à part. Poussant la comparaison, Roy Strong conclue sur l'association évidente de « l'image du roi à celle d'un Christ pénétrant dans une nouvelle Jérusalem ».

[649] Des personnifications de « la Loy divine, la Loy de nature et la Loy humaine » font aussi parti du cortège d'accueil du roi, renvoyant aux préoccupations thomistes des théoriciens de la politique à la fin du Moyen Age. Voir Jacques Verger, « Théorie politique et propagande politique », dans *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento. Relazionei tenute al convegno internazionale di Trieste (2-5 marzo 1993),* Rome, Ecole Française de Rome, 1994, n° 201, p. 29-44. Le récit de l'entrée est rapporté dans l'ouvrage de B. Guenée et F. Lehoux, *Les entrées royales françaises, de 1328 à 1515*, Paris, 1968, p. 70 et dans C. Beaune, *Le Miroir du Pouvoir. Les manuscrits des Rois de France au Moyen Age*, Paris, 1997 (1ère éd. 1989), p. 132.

cependant rapidement. Le thème principal de cette entrée, dans ce contexte particulier de crise politique de la guerre de Cent ans, est bien sûr, l'objectif visé par cet évènement : la paix. C'est un motif récurrent de ce type de cérémoniel, elle accueille Charles VIII en 1484 et Louis XI en 1461 lors de leurs entrées parisiennes. A Londres, l'autre personnification qui accompagne Paix est, en revanche, beaucoup moins fréquente – ou carrément hapax selon C. de Mérindol[650] – l'Abondance.

L'entrée à Paris de Louis XI en 1461 présente les lettres de la ville incarnée par Paix, Amour, Raison, Joie et Sûreté (Justice est figurée ailleurs). L'accent est donc placé sur le bon gouvernement du roi.

Près d'un demi-siècle plus tard, lors de sa première entrée à Paris en 1484, Charles VIII est encore accueilli par les Vertus. De manière similaire, ce sont six personnifications féminines, conçues comme les feuilles d'un même et grand lis, qui avancent vers le roi : Justice, Miséricorde, Amour, Science, Raison et Paix[651]. Lors de sa première entrée à Rouen l'année suivante, sur un échafaud, le roi est mis en scène entouré des quatre Vertus cardinales augmentées de Paix, dès le premier tableau vivant, appelé « Repos Pacifique »[652]. L'effigie du roi est assise au centre sous un dais et tenant le sceptre, entourée des Vertus[653], disposées

[650] Christian de Mérindol, « La paix, la justice et la prospérité : des effets du bon gouvernement au milieu du XVe siècle », dans Philippe Contamine et Olivier Guyotjeannin (dir.), *La guerre, la violence et les gens au Moyen Âge, Actes du 119e congrès des sociétés historiques et scientifiques, 26-30 oct. 1994, I. Guerre et violence*, Paris, 1996, p. 345-367, ici p. 361.

[651] B. Guenée et F. Lehoux, *ib.*, p. 104.

[652] Précision tirée de C. de Mérindol, « La paix, la justice et la prospérité : des effets du bon gouvernement au milieu du XVe siècle », », dans P. Contamine et O. Guyotjeannin (dir.), *La guerre, la violence et les gens au Moyen Âge, Actes du 119e congrès des sociétés historiques et scientifiques, 26-30 oct. 1994, I. Guerre et violence*, Paris, 1996, p. 361, les lettres de la ville sont incarnées par Repos pacifique, Ordre politique, Union des rois, Espoir en la Croix et Nouvelle eau celique.

[653] B. Guenée et F. Lehoux, *op. cit.,* p. 243. Elie Konigson dans *Les fêtes de la Renaissance, vol. III,* 15e colloque international d'études humanistes, Tours, 10-22 juillet 1972, J. Jacquot et E. Konigson (dir.), Paris, 1975, p. 62, ajoute que dès sa première entrée à Paris, le jeune roi est représenté en effigie entourée des allégories du pouvoir. Présenter alors une effigie du roi, face au souverain lui-même est une nouveauté. On trouvait seulement, et depuis peu, l'usage de l'effigie de cire dans les cérémonies funéraires royales, pour « marquer symboliquement la continuité du pouvoir royal par-delà la vie et la mort des souverains ». L'origine anglaise de cette tradition vient des « deux corps du roi », sur ce sujet, voir particulièrement Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi*, Princeton, 1957. Pour E. Konigson, *ibid*., p. 62, l'insertion de l'effigie dans le cérémonial de l'entrée en France est utilisée pour marquer la permanence de la royauté. Les effigies du roi accompagnées d'allégories morales qui renvoient à sa fonction de gouvernant, deviennent alors un véritable *miroir du prince* vivant. « (…) dans ces premières années de Charles VIII, le portrait idéal du souverain a conquis la rue, développé en tableaux par les propagandistes du pouvoir ». La cérémonie est également présentée par Roy Strong, *op. cit.*, p. 18.

autour du roi dans un ordre réfléchi : Justice et Force sont derrière le trône, sur les côtés, Prudence et Tempérance. Paix est placée aux pieds du roi. Elles sont complémentaires : « à la fois de gauche à droite : Justice implique Force et Prudence implique Tempérance ; de haut en bas : Justice implique Prudence et Force implique Tempérance ; ou en diagonale : Justice implique Tempérance et Force implique Prudence. La figure de Paix étant dans ce schéma la résultante des quatre Vertus royales ». La définition du bon souverain est exprimée par ses principes-mêmes : « le roi impose Paix et Justice par la Force, tempérée par cette Sagesse dont le premier attribut est la Prudence » [654]. Les lettres qui composent le nom du roi sont prises une à une, et chaque lettre forme la première d'un mot correspondant à une qualité, une Vertu, de façon à exalter la personne royale et son bon gouvernement. Ce sont Conseil royal, Haut pouvoir, Amour populaire, Royal pouvoir, Libéralité, Espérance, Sapience, placés sous le trône. Les tableaux vivants suivants mettent en parallèle des exempla bibliques et la généalogie de la lignée royale, notamment ses saints ancêtres.

D'autres récits des entrées de Charles VIII rapportent la place importante qu'occupent les Vertus. Lors de l'entrée à Troyes en 1486, sont présentés sur les échafauds : le combat de David contre Goliath, sainte Hélène et cinq autres saints locaux, et la Sainte Trinité. Les chevaliers et les religieux troyens présentent au fur et à mesure leurs hommages à Charles VIII, un chœur de deux cent garçons de six ans environ chante pour lui. La cérémonie est longue et fastueuse, on y mange aussi. Trois jeunes filles, appelées « pucelles », illustrent des Vertus : Doctrine, Justice et Miséricorde. Plus loin, le roi est assis dans une tente richement ornée, entouré de sept géants symbolisant Paix, Foi, Prudence, Force, Espérance, Justice, Vérité, Tempérance, Persévérance et Charité. A Vienne, en 1490, c'est Hercule qui illustre la force du roi. Plusieurs personnifications féminines sont présentes sur des échafauds : sur l'un, la cité de Vienne accompagnée d'Humilité et de Fidélité, sur un autre, un arbre généalogique avec les membres de la lignée royale, etc…[655]

[654] Nous reprenons les formulations d'E. Konigson, *op. cit*., p. 63.

[655] B. Guenée et F. Lehoux, *Les entrées royales …, op. cit.*, p. 28, 265-283, 295-306. Voir aussi Chevalier U., « Les deux entrées et séjours du roi Charles VIII en la cité de Vienne, les années 1491 et 1494 », dans *Revue du Dauphiné et du Vivarais*, 1881, t. 5, pp. 25-36. J. Jacquot et E. Konigson (dir.), dans *Les fêtes de la Renaissance, vol. III, op. cit*., p. 16, précisent que c'est lors des entrées de Charles VIII que se développe « un accent particulier mis sur la personne du roi et la transmission héréditaire du pouvoir (…). Plus encore que la personnalité du souverain, c'est la pérennité de la figure royale qu'on exalte ».

Elles sont toujours intégrées aux entrées royales du XVIe siècle. A Paris, en 1498, le roi Louis XII est au pied d'un lis triomphant, entouré de Noblesse et Humanité, Richesse et Libéralité, Puissance et Fidélité[656].

Ce type de cérémoniels se retrouve dans toutes les cours d'Europe, avec le même genre de représentation. En 1431, lorsque le roi Henri VI d'Angleterre fait son entrée à Londres, trois impératrices viennent à sa rencontre sur le Tower Bridge, ce sont Nature, Grâce et Fortune, qui lui accordent « science and conying », « strenght and faireness » et « prosperite and richnesse »[657]. Ces dons sont issus de la tradition du « miroir des princes » et de celle d'un *pageant*[658] où quatorze jeunes filles sont présentées au roi, sept incarnent les dons de l'Esprit-Saint et les sept autres, les dons de la Grâce. Roy Strong cite un autre *pageant* où ce sont Miséricorde, Vérité et Clémence qui entourent le roi, accompagné de juges et de chambellans[659].

Les entrées militaires des troupes royales menées par le roi diffèrent des cérémonies d'entrées en temps de paix. Durant les guerres d'Italie, Charles VIII puis Louis XII font leurs entrées à Gênes et à Milan à la tête de leurs troupes. Le cérémonial change de celui pratiqué en France : inspiré par l'Antiquité, des arcs de triomphe de bois peint, trophées, statues équestres vêtues à la romaine et colonnades sont disposés le long du parcours. On y trouve le char de triomphe qui présente des scènes religieuses et historiques, ou bien allégoriques (la

[656] Voir notamment pour cette époque Castaigne E., « Les entrées solennelles dans la ville d'Angoulême depuis François 1er jusqu'à Louis XIV », dans *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, 1856, 2e s., t. 1, p. 303 et s. On peut se référer aussi à Guigue G., *Entrée de Louis XII à Lyon, le 17 juillet 1507*, Lyon, 1885 et du même auteur, *L'Entrée de François 1er roy de France en la cité de Lyon le 12 juillet 1515*, Lyon, 1899 ou encore Le Verdier Pierre, *L'Entrée du roi Louis XII et de la reine à Rouen (1508)*, Rouen, 1900. Pour le détail des entrées des rois dans leurs villes au Moyen Age, voir surtout B. Guenée et F. Lehoux*, op. cit.*, p. 28, 110 et 243-244 et B. Guenée (dir.), *Les entrées, gloire et déclin d'un cérémonial*, *Actes du colloque tenu au château de Pau les 10 et 11 Mai 1996*, Biarritz, 1997.

[657] Nous reprenons le descriptif de la cérémonie établi par R. Strong dans *Les Fêtes de la Renaissance …*, *op. cit.*, p. 17. Ce sont science et intelligence, force et équité, prospérité et richesse.

[658] Appellation anglaise des Mystères, ces tableaux vivants où des comédiens interprètent des passages des *Ecritures* sur une estrade (échafaud).

[659] R. Strong*, Les Fêtes …*, *op. cit.*, p. 17. Le cérémoniel de l'entrée triomphale perdure en Angleterre au XVIe siècle, par exemple lors de celle d'Elisabeth 1ère à Londres en 1559, les éléments purement catholiques sont supprimés, le lignage reste évoqué par un arbre et les rosiers des familles d'York, de Lancaster et des Tudors. Les Vertus du « miroir des princes » laissent la place à leur interprétation protestante avec les béatitudes bibliques et le triomphe de la vertu sur le vice. Voir R. Strong, *op. cit.*, p. 24-25.

justice ou la piété du prince). C'est sous le règne de François 1er que « l'inspiration antique » de certains éléments du cérémoniel des entrées italiennes passent dans le royaume franc.

En 1515, à l'entrée de François 1er à Lyon, le système des Vertus portées dans les lettres du prénom du souverain est encore employé[660]. Le lignage est évoqué avec un tableau vivant consacré à Clovis, premier roi chrétien de France. La descendance dynastique est figurée par un monumental décor de fleur de lis, où le jeune roi est entouré de Grâce de Dieu, de la France et des Vertus des « miroirs des princes » (CAT. p. 342). Elles portent également des attributs particuliers. Elles sont adaptées en fonction de la personne à honorer. Pour l'entrée de Claude de France à Paris en 1517 après son couronnement, l'un des échafauds – celui du Châtelet – présente l'arbre généalogique maternel de la jeune reine, devant lequel se tiennent Sévérité, Mansuétude, Loi et Coutume, incarnant les quatre lois de justice (CAT. p. 341)[661].

Les entrées royales à Paris de 1514 et 1517 sont d'ailleurs organisées par une seule personne, et non comme habituellement par les différentes corporations de la ville désignant chacune artistes et poètes pour leur échafaud. La ville de Paris charge Pierre Gringore[662] de

---

[660] Ce sont : Foi, Raison, Atrampance, Noblesse, Charité, Obédience, Justice, Sapience. Voir aussi Graham V. E., « L'Humanisme lyonnais à travers les entrées triomphales au XVIe siècle », dans *L'humanisme lyonnais au XVIe siècle*, Grenoble, 1974, p. 185-199 et Muzerelle D., « Les entrées des Valois », in *Entrées royales et fêtes populaires à Lyon (XVe-XVIIe siècles),* Lyon, 1970, p. 71 et suiv.

[661] L'entrée et ses « tableaux vivants » sont rapportés et illustrés dans *Le Sacre, le couronnement et entrée de Madame Claude royne de France*, tableau vivant montré au Châtelet, 12 mai 1517, par un anonyme, Paris, BNF, ms. Fr. 14116, f° 37 (?) et le Fr. 5750, f° 45, cité in *Anne de Bretagne, une histoire, un mythe*, Paris et Nantes, 2007, p. 116 et 179. Les personnifications sont figurées en tenue royale, un homme et une femme placés de part de d'autre du tronc de l'arbre, portant couronne et sceptre, manteau (pour les hommes) et surcot (pour les femmes) garnis d'hermine. La BNF propose une exposition virtuelle sur François 1er où le manuscrit Fr. 5750 est présenté. Dans son « cartel », rien n'indique que les personnages placés à la racine de l'arbre sont des personnifications. Ils sont présentés comme étant les ancêtres de Claude (Charles VI et sa femme) et ceux de François (Louis d'Orléans et et Valentine Visconti).
Voir http://classes.bnf.fr/arbre/grandes/fr5750_45.htm

[662] Né *c.* 1475 et mort *c.* 1538, il fait partie des grands poètes français de la toute fin du Moyen Age. Il est également dramaturge et dès 1502, il dirige les mystères mis en scène à Paris. Auteur prolifique, il s'essaie à différents types littéraires : des poèmes moraux comme le *Château de Labour* (1499), ouvrage largement diffusé ; des poèmes satiriques – voués à la cause du roi français, comme *Les Folles entreprises* (1502). Il est l'auteur d'une sotie qui connaît un grand succès, *Le Jeu du Prince des Sots et de Mère Sotte*, une comédie politique – *la première (?)* – là encore, en soutien à la royauté dans les luttes qui l'opposent à l'Eglise. Il est aussi connu pour ses nombreux rondeaux (plus de trois cent). Il est mentionné comme « facteur-historien et compositeur » lors des grandes manifestations. C'est lui qui a la charge de la préparation des entrées à Paris des reines Anne de Bretagne (1504) et Marie d'Angleterre (1514, CAT. p. 340), de celles de François 1er (1515) et de la reine Claude de France (1517). Informations tirées de l'article d'André Lebois, « L'art naïf et subtil de Pierre Gringore », dans *Annales de Normandie*, 1977, n° 9, p. 47-49.

l'ensemble des cérémonies (sept échafauds), il en devient le seul « dramaturge », et peut donner ainsi plus de cohérence au discours mis en scène. Lors de l'entrée de Marie Tudor en 1514, Pierre Gringore ne semble pas avoir reçu de directives directes de la part du roi. Durant les cérémonies de cette époque, les artistes et littérateurs « s'efforcent plutôt à contribuer à la magnificence royale »[663]. L'un des manuscrits rapportant cette entrée (BL, Cotton MS Vespasien B. II, CAT. p. 340), contient sept peintures en pleine page figurant les échafauds, attribuées à Jean Coene de Bruges. Parmi les différentes allégories et personnifications que la reine croise, les Vertus se trouvent sur quatre « tableaux vivants ». On les voit d'abord sur le quatrième (f° 8v), où Dieu émerge d'une nuée au-dessus d'un couple royal trônant. Il tend un grand cœur rouge aux épousés et, de l'autre main, il tient un bouquet de lis et de roses. Dans le registre inférieur, les personnifications des deux royaumes engagés trônent, entre elles sont placées Amitié, Confédération et Paix. Sur la cinquième peinture (f° 10), c'est un jardin contenu dans une enceinte murée, au centre duquel se trouve un rosier d'où pousse un chardon. De cette plante émerge une femme. Un évêque (« *le grant pasteur* ») et un prince l'encadrent, l'inscription « *L['Junique Vouloir des Princes* » est placée entre la femme et le prince. A l'entrée de l'enceinte, Paix chasse Discorde. A l'arrière-plan, un balcon où se tiennent Miséricorde, Vérité, Force et Clémence, autour un grand lis blanc, placé dans la continué de la jeune femme sortant du chardon. La sixième peinture (f° 13) présente Justice, avec l'épée, et Vérité, le Livre, trônant en majesté sur une estrade, sous une grande couronne ouverte fleurdelisée. C'est l'échafaud du Châtelet, là où se tient la justice ordinaire. Lors de la cérémonie royale, par un artifice technique, Justice descend lentement du ciel, avec son épée, et se pose auprès de Vérité, qui s'élève alors vers le ciel. C'est le caractère divin de la justice

[663] Voir sur ce point, Nicole Hochner, *Louis XII, les dérèglements de l'image royale (1498-1515)*, Seyssel, 2006, p. 15, 20, 48-49. Dans les *Folles entreprises*, le refrain du chant royal reprend la formule mise en scène lors de l'entrée de Marie d'Angleterre à Boulogne en 1514 : « ung Dieu, ung Roy, une Foy, une Loy » (inscription sur la coque du bateau accueillant Marie, telle une devise). La concorde que suggère le refrain diffère de la suite du chant royal où Vengeance a remplacé Dieu, le roi se nomme Discension, alors que Félonie et Avidité sont idolâtrées, Discorde et Faulseté devenues conseillères des seigneurs. Gringore conclue avec « car vous le méritez » adressés aux hommes. Il enchaîne ce texte avec un court miroir des princes intitulé *Des quatre vertuz principales que les princes doyvent toujours avoir en eulx et se gouverner par icelle* où ce sont Justice, Miséricorde, Vérité et Paix, qui seules, peuvent résoudre les impasses politiques contemporaines. Une supplication à la Vierge termine l'ensemble. Dans le rondeau de conclusion de l'entrée de 1514, il utilise la formule « Marie au Ciel et Marie en la terre ». Nicole Hochner, *ib*., p. 48-49, précise que ces mots n'ont pas dû être prononcés par les comédiens.

qui est ici mis en avant[664]. Devant elles, des personnages légendaires (Phébus, Diana, Minerve et deux autres non identifiés). De part et d'autre, trois duos les uns au-dessus des autres, des évêques et des chevaliers. Chacun porte un écu frappé à ses armes. Ce sont les douze pairs de France, une référence à la royauté très chrétienne, aux « apôtres de la sacralité du roi »[665]. Sur le dernier tableau (f° 15), sous l'*Annonciation*, le couple royal trône, ses armes et emblèmes placés juste au-dessus. Le couple est flanqué de Justice et Vérité, avec leurs armes royales. Devant eux, des bergers et bergères.

François 1er a totalement assimilé les enseignements de sa mère : il lui emprunte même des éléments de sa symbolique. Lorsqu'il entre à Rouen en 1517, Pallas-Minerve (en tant que l'incarnation de sa mère Louise) « offre à un enfant-roi le bouclier cristallin de Prudence, à tête de Méduse »[666].

Reflet des évènements contemporains, les entrées dans les bonnes villes de province peuvent montrer un peu plus d'originalité dans leur programme, particulièrement pour l'image de la Justice, comme pour celles de Louis XII à Lyon en 1507[667] puis à Rouen l'année suivante. C'est la victoire du roi sur Gênes qui est alors célébrée. A Lyon, il rencontre Justice, France, Bon Conseil, Prince et Chascun.

Lors de l'entrée d'Eléonore d'Autriche, reine de France, à Bordeaux en 1530, le thème de l'amour est associé aux Vertus. Elles sont mises en scène autour d'un lit, sur lequel est allongée Amour, une belle fille avec à ses côtés, deux autres jeunes femmes, Raison et Justice.

[664] Gringore fait placer un écriteau auprès des deux allégories où est inscrit le verset 11 du *Psaume 84* paraphrasé dans cette mise en scène : « Veritas de terra orta est et iusticia de celo prospexit » (*la vérité est sortie de la terre et la justice nous a regardé du haut du ciel*). Voir N. Hochner, *ib*., p. 179.

[665] Sur ce point, voir particulièrement Nicole Hochner, *ib.*, p. 48-51 et 179.

[666] Formulation de Thibaud Fourrier et François Parot, « L'enjeu dynastique à travers le décor sculpté de Chambord : rôle et place de Louise de Savoie », dans *Louise de Savoie …*, *op. cit*., p. 167-181, § 13, en ligne https://books.openedition.org/pufr/8377#bodyftn12.

[667] Le livret est signé de Jean Richer, la mise en scène par Clément Trie et les décors par Adam et Jean Ramel. Nicole Hochner, *ib*., p. 179-184. Un échafaud assez complexe techniquement illustre la Justice du roi. Au centre, une jeune femme vêtue de drap d'or, portant la balance et l'épée, est assise à côté d'une fontaine. La symbolique est ici la répartition égale de la justice (l'eau). L'eau coule depuis la figure du roi, passe par la prairie où se tiennent Justice, la fontaine et un agneau (l'emblème de Rouen), ainsi que deux léopards (emblème de Normandie).

Un berceau est présenté au pied du lit, dans lequel repose la nouvelle-née Paix, bercée par Alliance[668].

Les exemples se multiplient, les Vertus sont devenues, au XVIe siècle, un motif quasi-constant des entrées royales[669]. Elles sont toujours un peu différentes, avec des noms différents d'une entrée à une autre ou d'un roi à l'autre, mais leur sens reste identique. Ce sont encore des personnifications de qualité morale. Elles ne sont plus dans l'espace réservé de l'Eglise, ni des combattantes en action contre le Mal. Cependant, elles gardent une véritable valeur religieuse puisqu'elles sont rattachées au souverain : elles émanent de sa personne divine. En revanche, l'entrée en elle-même est de plus en plus un monologue, devant le peuple muet. C'est une apothéose de la monarchie qui est présentée pendant ces évènements.

Les Vertus apparaissent aussi lors de fête organisée par une cour, des divertissements privés qui viennent compléter les bases de ce qui deviendra, quelques années plus tard, le théâtre. C'est à la cour de Bourgogne que se déroule la *Fête du faisan* en 1454 à Lille où, parmi les nombreux moments des festivités, durant la soirée, des personnifications des douze Vertus et de Grâce de Dieu viennent à la rencontre du duc pour le féliciter et déclarer ses actions légitimes[670].

La diffusion des *Emblemata* d'Alciat, publiés pour la première fois en 1531 puis sans discontinu jusqu'à la fin du XVIe siècle, signe la rupture entre la tradition symbolique visuelle médiévale utilisée lors de ces cérémonies et celle, en cours d'élaboration, basée sur des combinaisons complexes de signes hiéroglyphiques, de citations mythologiques, d'emblèmes ou encore d'héraldique. Le message est à décoder à travers ces formules érudites, modifiables à volonté, par le complément ou la suppression d'un des éléments qui la composent. Leur compréhension devient accessible à un groupe de plus en plus restreint selon le niveau de

[668] Description tirée de l'article d'E. Berriot-Salvadore, dans *Les entrées, gloire et déclin d'un cérémonial*, *Actes du colloque de Pau, Mai 1996*, p. 99-101.

[669] Pour un comparatif avec les autres pays, se référer à Mardsen C. A., *Entrées et Fêtes espagnoles au XVIe siècle*, in *Les Fêtes et Cérémonies au temps de Charles-Quint,* Paris, 1960.

[670] La fête est citée par R. Strong dans *Les fêtes de la Renaissance*, …, *op. cit*., p. 33-34.

complexité des associations d'emblèmes. La portée du discours est la même, ce sont les vertus royales qui sont célébrées, incarnées à la Renaissance par la magnificence et la libéralité[671].

3. Les Vertus funéraires (XVe-XVIe siècles)

a. En Italie

Vertus et Princes de l'Eglise : les sépultures papales en Italie

Il n'y a pas, dans le nord de l'Italie, d'unité typologique pour les monuments funéraires comme on le trouve à Naples depuis l'implantation des Angevins au trône, avec le prototype établi par Tino di Camaino pour la sépulture de Catherine de Habsbourg, puis sur celle de Marie de Hongrie dans les années 1325. Durant les XIVe et XVe siècles, les sépultures du nord de l'Italie sont généralement des plaques tombales intégrées au sol de l'église. Quelques rares structures monumentales apparaissent, comme les arches des Scaligeri à Vérone mais ce sont des exemples isolés[672].

La sculpture en bronze comme moteur du renouveau de l'art monumental funéraire toscan

Il faut attendre le siècle suivant pour observer le développement de commandes funéraires de grande ampleur. Le sépulcre de Jean XXIII au baptistère Saint-Jean à Florence (CAT. p. 346), réalisé par Donatello et Michelozzo, *c*. 1424-1428, est le premier monument funéraire à avoir été conçu à Florence en tant qu' « entité rationnelle »[673]. Du point de vue artistique, le monument de Jean XXIII est moins ambitieux que celui édifié par les deux sculpteurs pour le cardinal Brancacci à Naples, véritable morceau d'architecture indépendant

[671] Sur la transformation des motifs, voir R. Strong, *ib*., p. 39-80. Il résume ensuite qu'entre 1450 et 1650, « on assista à l'évolution de l'entrée triomphale vers un triomphe à caractère absolutiste, imité des formes antiques de la Rome impériale. Cela impliqua une transformation non seulement de l'aspect extérieur, mais également de la structure idéologique de ces cérémonies qui désormais ne pouvaient plus être utilisées comme moyens de communication avec les classes moyennes », *op. cit*., p. 81.

[672] Voir *supra*, le monument de Bernabò Visconti à Milan et les arches des Scaligeri à Vérone.

[673] Formule de John Pope-Hennessy dans *Italian Renaissance Sculpture*, New York, 2002 (1ère éd. 1958), p. 142. Le sépulcre est présenté dans le catalogue.

du reste du bâtiment. En revanche, l'insertion d'un élément en bronze, et non des moindres puisqu'il s'agit du gisant sur son lit mortuaire, en fait une œuvre innovante. C'est une structure verticale plaquée à un mur, en faible saillie dans sa partie inférieure. La partie supérieure est en haut relief, sous un dais abritant le lit mortuaire sur lequel est le gisant en bronze, d'une qualité d'exécution remarquable, très naturaliste, surmonté d'une *Vierge à l'Enfant*. Trois niches à coquille occupent la partie inférieure où sont placées les Vertus théologales, debout avec attributs traditionnels. Elles sont empreintes de l'art nouveau de la Renaissance, où se ressent l'influence d'une Antiquité idéalisée, perceptible dans les lourds drapés.

Le développement de la sculpture en bronze par la technique de la cire perdue, notamment grâce au travail de Donatello, fait émerger une nouvelle tendance de production de monuments funéraires incorporant des éléments en bronze, ou réalisés entièrement dans cette matière.

Le tombeau du pape Sixte IV à Saint-Pierre de Rome au Vatican (CAT. p. 348), édifié uniquement en bronze par Antonio del Pollaiuolo[674], entre 1484 et 1493, consiste en une magistrale structure monumentale plaquée au sol, sur laquelle repose le gisant sur son lit mortuaire, surélevé par des pans inclinés recevant des reliefs allégoriques en faible saillie.

La structure générale est composite, à la fois plaque funéraire en haut-relief et gisant sur le lit mortuaire installé sur le couvercle du sarcophage. Le visage de Sixte IV est rendu de manière très naturaliste, Pollaiuolo devait connaître celui de Jean XXIII sur sa sépulture réalisée cinquante ans plus tôt à Florence par Donatello. Les deux défunts sont en tenue ecclésiastique, la monotonie propre à ces représentations horizontales de gisant est brisée avec l'artifice des jeux de plis cassés. Le gisant de Sixte IV est surélevé par un soubassement aux pans inclinés, légèrement curvés, portant les Arts Libéraux en bas-relief. La surface supérieure qui reçoit le lit a son propre encadrement, en faible relief. Tout autour du lit mortuaire, les Vertus du

[674] Né *c.* 1426-1431, mort en 1498, il est certainement formé par Ghiberti avec lequel il travaille à la Porte du Paradis en 1466 en tant qu'orfèvre et métallurgiste. Auparavant il a réalisé un Crucifix en argent pour le Baptistère de Florence (conservé au Museo dell'Opera del Duomo). Il est aussi peintre, et travaille avec son frère Pietro. Il connait un succès rapide et répond à de multiples demandes en sculpture comme en peinture. Seulement deux de ses œuvres sont formellement authentifiées et datées : la tombe de Sixte IV (malgré la signature sur le monument qui n'indique qu'Antonio, les contrats précisent qu'il y travaille avec son frère) et le monument d'Innocent VIII à Saint-Pierre de Rome (voir le catalogue). Le style de Pollaiuolo reste influencé par Donatello, qu'il a dû très probablement étudier. Sur la carrière de Pollaiuolo, voir John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture* …, *op. cit.*, p. 399-401.

septénaire sont placées séparément dans des compartiments : trois sur chaque longueur, et Caritas au-dessus de la tête du Pape – Spes et Fides qui flanquent les épaules et préfigurant la disposition des Vertus théologales sur le tombeau d'Innocent VIII (CAT. p. 349).

Elégantes jeunes femmes assises, elles portent des robes à l'Antique qui permettent aux sculpteurs de jouer avec les drapés – plis cassés, plis en cloche, … – ce qui donne aux Vertus une volumétrie légère, une allure « aérienne ». Elles ont leurs attributs traditionnels, seule Caritas diffère un peu des autres dans sa posture, en grande partie en raison de son cadre horizontal. Elle est assise au sol, un coude appuyé sur un petit support, tenant une corne d'abondance, et alors qu'elle allaite un jeune enfant, un autre lui grimpe sur une jambe.

Il été démontré que les reliefs des Vertus, hormis ceux de Caritas et Fortitudo, sont à rapprocher d'un cycle de peintures commandité par la Mercanzia de Florence à Pietro Pollaiuolo, le frère d'Antonio, qui y collabore[675]. La différence de style entre les reliefs des Arts Libéraux et ceux des Vertus permettent de supposer que les premiers sont d'Antonio, avec ceux de Caritas et Fortitudo, et aussi l'effigie, et les seconds, de la main de Pietro. Le programme iconographique correspond aux préoccupations intellectuelles du temps, avec des références classiques et des citations d'auteurs plus récents, notamment pour les attributs des Arts Libéraux, comme Vincent de Beauvais ou Roger Bacon.

La présence des Arts libéraux sur un monument funéraire reste très exceptionnelle. On les voit cent cinquante ans plus tôt à Naples sur la sépulture de Robert le Sage, dans la chambre mortuaire, derrière son gisant[676]. Le motif devient courant au XVIe siècle en France, pour les monuments de cœur notamment, comme sur celui de François 1er.

La forme du sépulcre, sorte de *tumulus*, connait une postérité en étant reprise dans toute l'Europe, particulièrement en Espagne.

Première occurrence de deux effigies de défunt sur un même monument : le tombeau d'Innocent VIII

Alors que le tombeau de Sixte IV n'est pas encore achevé, Antonio del Pollaiuolo reçoit

[675] Sur les précisions sur la commande et la réalisation du tombeau, nous reprenons les données fournies par John Pope-Hennessy, *ib*., p. 400-401.

[676] Précision tirée d'E. Panofsky, *La sculpture funéraire …*, *op. cit*., p. 102-103.

la commande de celui du pape Innocent VIII en 1492, toujours pour la basilique Saint-Pierre (CAT. p. 349). C'est cette fois-ci une structure verticale étagée adossée à un mur, constituée d'un plaquage en marbre qui forme le cadre auquel sont intégrés les éléments funéraires en bronze[677]. Il s'agit du lit mortuaire avec le gisant dans sa tenue papale, surmonté de son effigie en trône, en très haut-relief, en geste de bénédiction et qui présente devant lui la relique de la Sainte Lance, nouvellement acquise par la Papauté.

L'association sur une sépulture d'une statue d'un pape vivant « *in cathedra* » – représentation assez courante hors contexte funéraire – avec une autre qui le figure en gisant est une innovation. Le trône est encadré par les Vertus cardinales en faible relief, placées deux par deux, dans des niches à coquille superposées, elles sont très similaires à celles de Sixte IV. Une corniche surplombe le pape bénissant et supporte la lunette supérieure qui contient au centre Caritas dans une mandorle, flanquée de Fides et Spes. La qualité d'exécution des reliefs est inférieure à celle du tombeau de Sixte IV, dont l'influence se sent encore sur certains motifs, comme les Vertus cardinales. L'effigie du défunt trônant peut être rapprochée de celle que l'on trouve sur des sépultures royales napolitaines, initiées par Robert le Sage à Santa Chiara à Naples, tout comme l'association du défunt avec les Vertus. La position de celles-ci, les théologales dans la partie supérieure et les cardinales originellement dans la partie inférieure, correspond à la conception thomiste. Les ailes des premières, comme la position assise des secondes, soulignent aussi cette référence.

Le schéma de la structure verticale étagée, insérée dans un large cadre architectural est reprise pour les sépultures de grands personnages séculiers, tels les cardinaux Ascanio Sforza et Basso Della Rovere, les deux réalisés par Andrea Sansovino[678], sculpteur

[677] L'ordonnancement original n'est pas celui-là, la tombe a connu plusieurs démantèlements. Deux dessins du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle présentent l'effigie assise du pape au-dessus des Vertus cardinales et non par devant comme aujourd'hui, et le monument était complètement intégré dans un arc triomphal en marbre, avec des pilastres aux armes d'Innocent VIII. Voir J. Pope-Hennessy, *op. cit*., p. 401. E. Panofsky dans *La sculpture funéraire* …, *op. cit*., p. 101-102, précise que le montage original présentait le sarcophage avec le gisant sur la large corniche, et ainsi directement sous la protection des Vertus théologales du tympan.

[678] Andrea Contucci, dit Sansovino, est un sculpteur et architecte originaire de Monte San Savino, dans la région d'Arezzo (*c*. 1460-1529), formé à Florence sûrement auprès de Pollaiuolo. Son style est encore empreint de l'influence de Donatello et du naturalisme de Luca Della Robbia. Les rares sources documentaires indiquent qu'il est au Portugal de 1491 à 1500, les musées de Lisbonne et Belém conservent des *Madone* où la manière de Donatello est toujours perceptible. Au tout début du XVIe siècle, Sansovino retourne à Florence, alors en pleine émulation artistique, avec la présence des grands maîtres de la Renaissance – Leonardo da Vinci, Michelangelo et Raffaello – qui apportent une nouvelle sensibilité dans l'œuvre d'Andrea. Il est ensuite

certainement formé par Antonio del Pollaiuolo. Chez Sansovino, l'originalité est surtout dans la position du gisant – allongé sur le côté, la tête calée par le coude replié, position fréquente sur les tombeaux anglais – et à la place de plus en plus importante faite au cadre, véritable morceau d'architecture, avec avant-corps, niches à coquille profondes, pinacles…

Vers plus en plus de monumentalité pour les doges de Venise

L'art vénitien reste gothique assez tardivement comparé à la Toscane, et il bascule sans véritable transition dans les nouvelles conceptions architecturales élaborées à Florence quelques années plus tôt. Les exemples de tombeaux aménagés en monument vertical tripartite plaqué contre une paroi, avec plusieurs registres horizontaux, et des niches pour accueillir des statues en pieds, sont nombreux.

Déjà dans l'une des réalisations de l'atelier Bartolomeo Buon, atelier le plus fameux de Venise durant la première moitié du XVe siècle – au style encore empreint des traditions gothiques mais qui développe néanmoins les tendances antiquisantes et naturalistes de l'époque – le tombeau de Francesco Foscari à Santa Maria dei Frari (CAT. p. 347), la structure du tombeau surélevé, plaqué contre une paroi et encadré de baldaquin, est du même type que certains exemples tardifs de la typologie napolitaine, commun également à celui de Jean XXIII.

Erigé *c.* 1460-80, et en très grande partie par l'assistant du maître, Antonio Bregno[679], le sépulcre du doge Foscari est couronné d'un fronton en faible saillie recevant un Christ triomphant, encadré par la Vierge de l'Annonciation et Gabriel. En dessous, en plus haut relief, le rideau ouvert du baldaquin montre la chambre mortuaire où se trouve le gisant, accompagné par les Vertus cardinales, en pieds, deux par deux. Chacune dans une attitude différente, avec une gestuelle dynamique et expressive, Fortitudo et Temperantia sont aux pieds du doge, tenant respectivement la colonne et les deux récipients. A la tête du défunt, Prudentia avec le miroir (?) et Justitia (dont l'attribut peu visible sur les reproductions). Le lit est installé sur le sarcophage dont les pans sont ornés de trois haut-reliefs séparés par des

appelé à Rome par Jules II, pour réaliser les tombeaux des cardinaux Ascinao Sforza (1506-1509) et Girolamo Basso Della Rovere (1507-1509), à Santa Maria del Popolo. Il finit sa carrière aux travaux de décoration de la Santa Casa de Loreto. Son art, marqué par la grandeur de l'Antique, est un modèle prisé des maniéristes.

[679] Sur Antonio Bregno et le monument Foscari, nous reprenons les éléments documentaires rassemblés par J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture, op. cit*., p. 311-312, 418-419.

colonnettes, ce sont les Vertus théologales. Deux larges colonnes flanquent l'ensemble, chacune surmontée par une statue de soldat en pied, se plaçant dans l'axe des Vertus cardinales.

Le monument Foscari est dans la continuité de celui réalisé par Pietro di Niccolò Lamberti pour Tommaso Mocinego un quart de siècle plus tôt, où se sont des soldats qui relèvent les rideaux, le sarcophage porte le même genre de relief que celui des Vertus de Foscari, et deux putti sont installés derrière le lit.

Le monument de Niccòlo Tron par Antonio Rizzo à Santa Maria dei Frari, *c*. 1476, est une belle illustration des récentes théories architecturales (CAT. p. 350)[680]. Organisé en cinq registres horizontaux, l'effet de verticalité est obtenu en partie par les deux lignes verticales formées de chaque côté par trois niches superposées abritant des statues. Chaque registre est rythmé par des statues en pied. L'ensemble des statues est en ronde bosse, elles sont comme posées légèrement en avant de leur emplacement sous arcature ou dans une niche. En bas, le Doge est entouré de Caritas et Prudentia (ou, selon certains spécialistes, Caritas en tant qu'Amor Proximi et Caritas, Amor Dei[681]). Sur le registre supérieur, des paires de putti entourent l'épitaphe, et sur les niches latérales, des guerriers portent les armes de Niccòlo Tron. Le sarcophage est sur le troisième registre, entre Spes et une Vertu non identifiée. Le quatrième niveau est occupé par sept niches qui abritent des allégories légèrement plus petites que les autres, dont Pax, Abundantia et Securitas. Tout en haut, sous un arc légèrement écrasé, le Christ triomphant domine l'ensemble, encadré par les figures de l'Annonciation.

Pour le tombeau du doge Andrea Vendramin à San Giovanni e Paolo (CAT. p. 350), en 1495, Tullio Lombardo reprend la structure architecturale de l'arc de triomphe, l'intégrant en avant-corps d'un plaquage de pans verticaux avec des statues dans des niches et deux niveaux superposés marqués par des corniches.

---

[680] Rizzo est originaire de Vérone, il n'est documenté qu'à partir de 1465, sur un chantier de Pavie. Il est ensuite à Venise où il a certainement collaboré avec Antonio Bregno sur l'Arc Forscari. L'une de ses premières œuvres en tant que seul intervenant est le monument d'Orsato Guistiniani à Santa Eufemia, connu par quelques fragments et un dessin. Il continue avec le monument de Vittore Cappello à Santa Elena in Isola (aujourd'hui à San Aponal). L'une de ses commandes la plus prestigieuse est sa participation au chantier de la Scala dei Giganti du Palais Ducal, en 1491. Durant les dernières années de sa carrière, il est occupé par le tombeau de Giovanni Emo à Santa Maria dei Servi, détruit mais dont des fragments subsistent, et celui du Doge Antonio Barbarigo à la Chiesa della Carità. Il meurt *c*. 1500. Sur ce monument et Antonio Rizzo, voir J. Pope-Hennessy, *ib*., p. 419-420.

[681] Indication trouvée dans J. Pope-Hennessy, *op. cit.,* p. 420.

La structure est déjà utilisée à quelques variantes près sur les sépultures des doges Pietro Mocenigo, terminée en 1481, et Giovanni Mocenigo, achevée au tout début du XVIe siècle, à la basilique San Zanipolo.

Ainsi, le cadre architectural de la sépulture va prendre de plus en plus d'importance. De la formule plus simple sous baldaquin à rideau, c'est devenu une véritable structure monumentale, une architecture à part entière, qui sert d'écrin au défunt, en véritable mausolée. C'est ce modèle qui devient prisé en Italie au XVIe siècle[682], puis avec l'art baroque et son goût des ornements, il prend des proportions de plus en plus importantes, comme sur les tombeaux de Saint-Pierre de Rome. Et finalement, à la fin du XVIe siècle, les éléments de statuaires figurées éclipsent la structure architecturale.

Un toscan en Angleterre : la sépulture de Margaret Beaufort et celle d'Henry VII et d'Elizabeth d'York par Torrigiano

Bien que la position initiale du monument de Sixte IV réalisé par Antonio del Pollaiuolo ne soit pas connue – l'installation directement au sol gêne la lisibilité de la partie supérieure, le tombeau a dû être conçu en en prenant compte, il devait certainement être surélevé ou incliné – le monument illustre bien la rupture avec l'art funéraire « gothique » de l'Italie du Nord, et l'émergence d'une nouvelle manière, encore en pleine conceptualisation, développée par les sculpteurs de la Renaissance.

Ce modèle de tombeau formé d'un sarcophage en marbre noir rehaussé de plaquages ornementaux en bronze doré, avec gisant en bronze, est repris quinze ans plus tard pour les sépultures de Margaret Beaufort, *c*. 1508-09, la mère du roi d'Angleterre Henry VII, et celle du roi et d'Elizabeth d'York à l'abbaye de Westminster à Londres, commandées à l'artiste florentin Pietro Torrigiano[683]. Torrigiano connait le travail de Pollaiuolo sur la sépulture de Sixte IV, il en

[682] Par exemple, le tombeau du cardinal De Castro (Rome, Santa Maria del Popolo) par un anonyme en 1506.

[683] Pietro Torrigiano est un sculpteur florentin né en 1474 et mort en 1528. Il est surtout connu pour avoir diffusé l'art florentin dans le nord de l'Europe. Formé à Florence avec le maître Bertoldo di Giovanni, il travaille pour la cour de Laurent le Magnifique. Il est connu pour être entré en conflit avec Michelangelo. Torrigiano est appelé à Rome par le pape Alexandre VI. Après y avoir réalisé différentes commandes, il est à Sienne, puis en 1509-1510 à Anvers, à la demande de Marguerite d'Autriche. Il reprend ensuite la commande d'Henry VIII d'Angleterre en 1512 pour le tombeau d'Henry VII et Elizabeth d'York, achevé en 1517-18. Sur les tombeaux, voir Margaret Whinney, *Sculpture in Britain, 1530-1830*, Londres, 1988 (1ère éd.), 1964, p. 31. Torrigiano

modernise la structure et marque alors la transition à l'art de la Renaissance, laissant derrière lui l'influence des plaques funéraires gothiques de l'Italie du Nord. Contrairement au travail de Pollaiuolo, les visages des gisants n'ont pas un rendu très naturaliste comme celui de Sixte IV. L'influence de Verrocchio se retrouve sur les putti tenant les armes du roi. En plus du style florentin de la Renaissance, Torrigiano amène aussi l'utilisation de matériaux dont on s'était désintéressé jusqu'alors, comme le bronze. Il s'agit de l'un des rares témoins de l'influence de l'art florentin de la Renaissance dans la partie la plus septentrionale de l'Europe.

b. En France

Rupture dans la tradition funéraire royale française : abandon de la dalle classique pour une structure monumentale inspirée des réalisations italiennes pour les Valois

Nous rappelons ici le tombeau de René d'Anjou à la cathédrale Saint-Maurice d'Angers, détruit mais documenté (CAT. p. 352-353)[684], non pas parce qu'il contient des Vertus mais en raison de l'influence de la sépulture de Robert d'Anjou à Naples, perceptible dans la forme du monument, notamment par la représentation en majesté du défunt. Au contraire de la figure sereine et puissante du roi de Naples qui couronne son monument funéraire, le sépulcre de René comprenait une inversion de cette effigie traditionnelle en trône avec celle du squelette du défunt, véritable hapax dans l'art funéraire monarchique. Cette représentation est peinte sur toile plaquée sur la paroi en 1472 par Coppin de Delf, peintre de la cour d'Anjou, puis reprise en 1533 suite à un incendie, et enfin en 1783.

René s'est toujours inquiété de sa mort, c'est peut-être cette préoccupation qui prévalue à ce choix. Cette sépulture – ses témoignages – est unique dans le Nord au XVe siècle, par l'usage de la typologie à deux niveaux (effigie du corps en décomposition dans la partie basse et effigie du corps dans ses fonctions sur son lit de parade), comme avec l'inversion des

réalise également un autel à Westminster, et en 1511, la sépulture de Margaret Beaufort, sur le même modèle mais au rendu plus gothique, notamment dans les silhouettes des putti. Torrigiano effectue plusieurs commandes pour des membres de la cour d'Angleterre. Il réalise un projet de tombeau pour Henry VIII et Catherine d'Aragon, abandonné par la suite. Il est en Espagne en 1521 pour faire un buste de l'impératrice Isabelle du Portugal et d'Aragon. Il meurt à Séville en 1528. Sur la carrière de Torrigiano, voir aussi *France 1500 …, op. cit.,* p. 206 et John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance …, op. cit*., p. 403-404.

[684] Le tombeau est connu par des descriptions et le relevé de la collection Gaignières. Il est cité dans les ouvrages consacrés à René d'Anjou, et dans E. Panofsky, *La sculpture funéraire …, op. cit*., p. 77.

figures transi-personnage en trône, le squelette occupant la place d'honneur, avec couronne, robe royale, qui a déjà lâché les regalia : il écarte du pied le sceptre et le globe tombés au sol. Pour Panofsky, cette inversion macabre de la mise en scène initiée par Robert le Sage à Naples est à mettre en rapport avec l'infortune caractéristique de René, cristallisée dans l'échec de sa campagne italienne. Il s'agirait d'une intention volontaire d'ironie face à sa malchance.

Lorsque Charles VIII meurt subitement par accident en 1498, la reine confie la réalisation de son tombeau à Guido Mazzoni, dit Paganino[685], artiste italien venu en France à la suite des conquêtes transalpines, et il est édifié à Saint-Denis. La forme du monument, comme son emplacement, sont principalement choisis par son successeur, Louis XII. Au moment d'une rupture/transition dynastique, le choix de la basilique Saint-Denis s'impose alors comme une affirmation de la légitimité du nouveau représentant de la monarchie. Revenant au centre de rayonnement du pouvoir, le corps du défunt roi est enseveli au sein d'un monument luxueux où sa dévotion est affirmée, grâce au choix de l'effigie royale en priant.

Détruit à la Révolution, il est connu par de nombreux témoignages, notamment les relevés de la collection Gaignières de la BNF (CAT. p. 354-355)[686]. Le tombeau était l'un des plus majestueux de la nécropole royale (huit pieds et demi sur quatre et demi), avec sa statue grandeur nature en bronze doré du roi en priant, portant la robe azur fleurdelisée (le manteau

[685] Sculpteur, peintre et enlumineur originaire de Modène (1450-1512). Il est mentionné comme l'un des organisateurs de l'entrée d'Eléanore d'Aragon, épouse d'Hercule Ier d'Este en 1473. Il est connu pour ses réalisations en terracotta de sculptures religieuses (une Mise au tombeau à Santa Maria degli Angeli à Busseto, une Lamentation à San Giovanni della Buena Morte à Modène, une Nativité aujourd'hui dans la crypte du Dôme de Modène, etc.). Il suit Charles VIII en France en 1495, et exécute son tombeau *c.* 1498. Il retourne brièvement à Modène en 1507. On le retrouve ensuite travaillant sur une statue équestre de Louis XII à Blois. Il repart définitivement en Italie après la mort du roi en 1515. Il a entre-temps réalisé une esquisse pour le tombeau d'Henry VII*, c.* 1509, finalement commandé à Torrigiano (voir *supra*). Il est mentionné à Modène en 1516, où il meurt deux ans plus tard. Avec Pietro Torrigiano, Mazzoni joue un rôle majeur dans la diffusion de la Renaissance italienne dans le Nord. Sur la carrière de Guido Mazzoni, voir J. Pope-Hennessy, *Italian …*, *op. cit.,* p. 412-413.

[686] Département des Estampes et de la Photographie, Réserve Pe1a, f° 48. La légende de ce relevé précise « Tombeau de marbre les figures et le priez Dieu, de cuivre doré, à gauche de l'autel dans le chœur de l'Eglise de l'Abbaye de Saint Denis. Il est de Charles VIII, Roy de France, mort le 7 Avril veille de Pasques fleuries 1498 ». Voir le catalogue d'exposition *Anne de Bretagne, une histoire, un mythe*, Paris et Nantes, 2007, p. 171-172 et Claire Mazel, « A corps et à cœurs : les monuments funéraires des Valois, 1461-1589 », dans Juliusz A. Chroscicki, Mark Hengerer et Gérard Sabatier (dir.), *Les funérailles princières en Europe, XVIe-XVIIIe siècle*, *2. Apothéoses monumentales*, Rennes et Versailles, 2013, p. 231-232. Un second relevé issu de la collection Gaignières est enregistré à la BNF dans l'ensemble *Recueil. Gravures de tombeaux conservés avec les dessins de la collection Gaignière*s (Estampes et Photographie, Réserve, Pe-11c-Fol).

est en émail bleu et les fleurs en or). Son édification au sein de la nécropole royale marque la volonté de rétablir l'unité monarchique, durant la période de transition dynastique entre les Valois et les Valois-d'Orléans. La richesse des matériaux employés (or et émail) et l'emplacement du monument (au nord-ouest du maître-autel, où il était plus visible) soulignent la volonté de supériorité des rois de France, les rois Très Chrétiens, sur les autres gouvernants européens.

Au sein de la nécropole de Saint-Denis, c'est la première figuration du roi en priant[687] sur la dalle qui recouvre la cuve du sarcophage. Quatre anges portent ses armes aux angles. Figures en buste encapuchonnées étant aussi interprétées comme des pleurants – le relevé ne leur indiquant pas d'attribut – les Vertus sont représentées dans des reliefs circulaires placés sur les faces de la cuve (CAT. p. 355)[688]. Ce schéma est repris par la suite sur le tombeau des parents d'Anne. C'est surtout leur nombre, douze, et la forme en tondo dans laquelle ces figures sont placées, qui appuient l'hypothèse de leur identification comme Vertus. Ces deux éléments semblent manifestement renvoyer à la série des Vertus et des Vices du portail principal de Notre-Dame de Paris – où ce sont les Vices qui sont dans les tondo, alors que les Vertus sont sous arcature.

La statue de Charles VIII constitue la première occurrence de priant pour un tombeau royal au sein de la nécropole royale, formule qui devient ensuite une tendance courante, utilisée par ses successeurs Louis XII, François 1er et Henri II. Les tondo placés en frise sur le soubassement du sarcophage sont également conservés.

[687] C'est son prédécesseur Louis XI qui est le premier roi européen à se faire représenter en priant sur son tombeau. Commandité en 1482 à l'orfèvre Conrad de Cologne et au fondeur Laurent Wrine, en cuivre doré, il est édifié à Notre-Dame de Cléry. Détruit dès 1562, il est refait à la demande de Louis XIII, sans conserver la physionomie réaliste de l'original, voulue par Louis XI lui-même. Sur ce point, nous reprenons les conclusions de C. Mazel, « A corps et à cœurs : les monuments funéraires des Valois, 1461-1589 », dans Juliusz A. Chroscicki, Mark Hengerer et Gérard Sabatier (dir.), *Les funérailles princières en Europe, XVIe-XVIIIe siècle*, *2. Apothéoses monumentales*, Rennes et Versailles, 2013, p. 230-231. Pour expliquer cette rupture typologique, C. Mazel avance la grande piété de Louis XI et la dimension messianique qui a marqué son règne.

[688] E. Panofsky affirme qu'il s'agit de la première occurrence de Vertus sur un monument funéraire royal français, dans *La sculpture funéraire …, op. cit*., p. 89.

Dès la fin du XIVe siècle, pour affirmer sa puissance, la cour de Bourgogne commence la conception d'un véritable sanctuaire dynastique à Champmol avec le tombeau de Philippe le Hardi (commandé en 1381 et édifié en 1410). A la fin du siècle suivant, la commande de celui de Jean sans Peur par Philippe le Bon précise qu'il doit être « aussi bon ou meilleur » que celui de l'initiateur du sanctuaire[689].

Pour les princes d'Europe méridionale, c'est d'abord en Espagne que le prestige de la dynastie régnante est affirmé par l'édification de sépultures exceptionnelles. Le grand tombeau de Jean II, roi de Castille, et de la reine Isabelle du Portugal est commandé en 1486 par leur fille, Isabelle la Catholique, et édifié à la chartreuse de Miraflorès (CAT. p. 376-377). C'est un artisan du Nord, d'Anvers, Gil de Siloe qui en a la charge. Le socle reprend un motif traditionnel mudéjare, en forme d'étoile à huit branches, où sont percées des niches qui abritent des statuettes de personnages bibliques et de Vertus[690].

Pour l'Italie, ce sont d'abord les puissants ducs de Milan qui confirment leur pouvoir avec la réalisation de grandioses monuments funéraires. En 1492, Ludovico Sforza fait édifier à la chartreuse de Pavie le tombeau du premier duc de Milan, Gian Galeazzo Visconti. Il s'occupe ensuite de sa propre sépulture, en passant commande à Cristoforo Solari en 1497, pour être installée à Santa Maria delle Grazie à Milan.

Le tombeau de Charles VIII se démarque de ces autres grandes dynasties : par l'effigie en ronde bosse et le choix du retour au sanctuaire dynastique traditionnel franc. L'effigie en priant est alors choisie uniquement par les rois de France. Elle est connue en Angleterre mais pas encore utilisée par les hommes de pouvoir.

En France, ce sont surtout des sculpteurs italiens qui amènent de nouveaux schémas de représentation funéraire, aussi bien du point de vue de la forme – structure verticale étagée – que de celui des contenus iconographiques – notamment les Vertus. En revanche, l'effigie du défunt en priant est absente des monuments italiens.

[689] Information tirée de C. Mazel, « A corps et à cœurs : les monuments funéraires des Valois », *op. cit*., p. 232.
[690] Voir *infra* sur ce tombeau.

L'œuvre la plus ancienne réalisée en France par Giovanni Juste – la signature du monument n'indique que ce nom mais il a peut-être été aidé de son frère Antonio – est le tombeau de Thomas James, évêque de Dol, *c*. 1507, à la cathédrale Saint-Samson à Dol-de-Bretagne. C'est la forme italienne qui a été choisie, avec le sarcophage placé dans enfeu sous arcature – où devait figurer une effigie, disparue – avec une encadrure en saillie ornementée. L'ensemble n'est pas particulièrement harmonieux, ce qui permet à P. Vitry de suggérer que les sculpteurs sont encore inexpérimentés[691], hypothèse plus nuancée par la recherche actuelle[692]. Le soubassement de l'enfeu est orné de niches à coquille dont deux présentent encore des fragments sculptés, où Fortitude et Justitia sont encore distinguables[693]. Le fond de l'enfeu porte aussi des décors en relief et les petits côtés du sarcophage sont frappés d'un médaillon avec les profils des deux neveux de Thomas Dol, les exécuteurs de son testament. Ce monument est l'un des premiers témoins de l'implantation de sculpteurs italiens en France. Mais c'est peut-être parce qu'il reprend trop le schéma italien sans l'acclimater au goût français que ce tombeau ne fait pas date. La structure générale avec enfeu sous arcature n'est pas reprise par la suite, alors que certains des éléments ornementaux – les médaillons à profil notamment – apparaissent sur des monuments français.

Une autre occurrence de la production de la famille Juste autour de la Loire est le tombeau contemporain[694] – de forme française – de Guy de Blanchefort, abbé de Ferrières, mort en 1505, attribué à Jean Juste le père. Ce monument illustre le « syncrétisme » qui est en train de s'opérer entre l'art italien renaissant et les traditions monumentales françaises, où les caractéristiques des deux pays peuvent cohabiter avec cohérence. Le bloc rectangulaire isolé, sur lequel repose un gisant – disparu – est une structure typiquement française,

[691] Voir *infra* plus en détail sur la carrière des frères Juste.

[692] Les frères Juste répondent avant 1506 (date du règlement) à une commande prestigieuse, pour une médaille royale commémorative (voir *infra*), laissant supposer une solide réputation, déjà bien installée. Giovanni a dû arriver quelques années avant 1507, date de la réalisation du tombeau de James. Nous reprenons ici des éléments d'analyse tirés du catalogue *Tours 1500*, *op. cit*., p. 197-199.

[693] P. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture de son temps*, *op. cit*., p. 205-209.

[694] La date avancée est généralement *c.* 1504-1507. Paul Vitry, *ib.*, p. 209, opte pour une quinzaine d'années plus tard, *c*. 1520, période à laquelle, selon lui, l'italianisme est complètement assimilé par l'école de la Loire, dont Guillaume Regnault est le grand représentant.

l'influence italienne se ressent sur les niches des pans de côté du sarcophage et les autres éléments ornementaux comme les petits pilastres. Les niches des grands côtés sont occupées par les Vertus du septénaire complétées d'un saint Benoit[695]. Les petits pans de la cuve portent aussi des niches à anges.

Les Vertus du tombeau du duc de Bretagne François II : chef-d'œuvre du genre

La commande que la reine de France Anne de Bretagne[696] passe à Michel Colombe et Jean Perréal en 1499 pour le tombeau de ses parents, le duc de Bretagne François II et Marguerite de Foix, initialement édifié dans le chœur de l'église des Carmes (détruite), aujourd'hui installé dans la cathédrale de Nantes, est l'un des chefs-d'œuvres monumentaux de la période charnière de la fin du Moyen Age et du début de la Renaissance (CAT. p. 356-367). Michel Colombe fait partie des grands maîtres de la sculpture française du « post-gothique » ou « pré-Renaissance », bien que très peu de ses réalisations n'aient subsisté. Sous son influence, un style différent de la tradition gothique française se développe, imprégné des nouvelles « manières » artistiques, synthèse des croisements et des échanges stylistiques flamands, italiens et français. Témoin de l'intérêt porté aux formes funéraires italiennes et de la volonté de les renouveler, le sépulcre du duc marque véritablement la transition stylistique entre l'art monumental de la fin de la période gothique, plus lyrique, voir pathétique, sous l'influence des écoles du Nord, et l'art de la Renaissance, encore en germination en France, sous « tutelle » italienne.

---

[695] P. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture de son temps, op. cit.*, p. 208.

[696] De façon concomitante, la reine commande l'édification du tombeau de ses enfants issus de son mariage avec Charles VIII, originellement destiné au chœur de l'abbatiale Saint-Martin de Tours, et remonté dans la cathédrale Saint-Gatien au XIXe siècle, attribué à Guillaume Regnault, assistant (et neveu par alliance) de Michel Colombe, et à Jérôme Pacherot, sculpteur florentin, *c.* 1502-1507. Le monument réunit la nouvelle mode italienne avec les représentations habituelles des défunts en France : le soubassement – réalisé par Pacherot – est italianisant, avec des guirlandes florales en faible saillie, des animaux et des putti, les lignes droites des angles sont brisées par des représentations de dauphin qui forment des arrêtes légèrement curvées, et les gisants, encore inscrits dans la tradition funéraire gothique française, attribués à Guillaume Regnault. Avec ses deux commandes d'importance, la reine montre sa volonté d'ancrer matériellement le rattachement du duché de Bretagne à la couronne franque, de le mettre au même niveau dans la hiérarchie royale. Sur ce tombeau, voir *France 1500 …, op. cit.,* p. 155, *Tours 1500 …, ib.,* p. 195-196, *Anne de Bretagne, une histoire, un mythe*, catalogue de l'exposition présentée au Château des ducs de Bretagne-Musée d'histoire de Nantes en 2007, Paris et Nantes, 2007, p. 55.

Seulement trois œuvres authentifiées de Michel Colombe nous sont parvenues, produites dans les environs de la Loire, particulièrement de la région tourangelle[697]. Il s'agit de la médaille commémorative de l'entrée de Louis XII à Tours en novembre 1500 (Paris, BNF, Cabinet des médailles)[698] ; du tombeau de François II et Marguerite de Foix (1499-1507) et du retable en marbre *Saint Georges et le dragon*, pour la chapelle haute du château de Gaillon, *c*. 1509 (Paris, musée du Louvre). Les nombreuses sources documentaires (contractuelles, comptables, épistolaires, littéraires …) ont permis de retracer en partie sa carrière. Depuis une trentaine d'années, les chercheurs ont repris le « dossier » de Michel Colombe, rassemblé au début du XXe siècle par Paul Vitry[699] dans son « anthologie » *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*. De récentes expositions ont présenté au grand public les avancées de la recherche sur ce sculpteur majeur de la période charnière de la fin du Moyen Age : *France 1500. Entre Moyen Age et Renaissance* aux Galeries nationales du Grand Palais[700] et *Tours 1500. Capitale des Arts* au Musée des Beaux-Arts de Tours[701].

Né *c*. 1430 à Bourges, il est le fils du sculpteur Philippe Colombe, et certainement le frère de l'enlumineur Jean Colombe[702]. Michel a sûrement été formé dans l'atelier paternel *c*.

---

[697] Paul Vitry nomme « école de la Loire », *op. cit*., p. 25 – terminologie encore utilisée – pour les œuvres produites dans les ateliers tourangeaux et dispersées depuis Rouen et sa périphérie jusqu'à Paris (saint Georges de Gaillon et la Vierge d'Ecouen) au nord, et à La Rochelle (Sépulcre de Solesmes) au sud, et d'Orléans (Vierge d'Olivet) à l'est, jusqu'à Nantes (tombeau de François II) pour l'ouest.

[698] La fonte d'une médaille commémorative frappée d'un portrait du roi est une pratique récente en France, venue d'Italie. La première occurrence subsistante est celle offerte par la ville de Lyon en 1493 à Charles VIII et Anne de Bretagne. C'est durant le règne de Louis XII que ces monnaies « cultuelles » sont « distribuées ». Voir Nicole Hochner, *Louis XII, les dérèglements de l'imagerie royale (1498-1515*), Seyssel, 2006, p. 15-16.

[699] Paris, 1901 (1ère éd.).

[700] A Paris, du 6/10/2010 au 10/01/2011, catalogue d'exposition, Paris, 2010, principalement p. 104, 155, 159-160.

[701] Du 17/03 au 17/06/2012, catalogue d'exposition, Paris et Tours, 2012, particulièrement p. 69, 133-135, 177-191, 216-217.

[702] Jean Colombe est l'un des enlumineurs les plus réputés de son temps. Les sources documentaires abondent dans le sens d'une parenté directe entre le peintre Jean et le sculpteur Michel, les deux seraient les fils de Philippe Colombe, sculpteur et architecte de Bourges. Jean Colombe travaille pour la cour de France. C'est lui qui a la charge d'achever les fameuses *Très Riches Heures du duc de Berry* après la mort des Frères de Limbourg. Il devient ensuite peintre officiel à la cour de Savoie à partir de 1486. Guillaume Regnault, l'assistant de Michel Colombe, se marie avec la fille de Jean. Voir sur ce sujet l'article de J.-Y. Ribault, « Les Colombe, une famille d'artistes à Bourges au XVe siècle », dans J.-R. Gaborit (dir.), *Michel Colombe et son*

1445-1450. A cette période, de grands chantiers animent la capitale berrichonne, avec les commandes de Jacques Cœur, pour lesquelles des artistes confirmés travaillent, comme Etienne Bobillet et Paul Mosselman, que le jeune apprenti Michel Colombe a dû rencontrer.

Dans les premières années de la décennie 1470, il s'installe à Tours en entrant au service de Jean de Bar, bailli de Touraine et capitaine des châteaux de Tours et d'Amboise. En 1484, il est au service du duc Jean II de Bourbon, où il a certainement travaillé au décor de la Sainte-Chapelle de Bourbon-l'Archambault. Il a alors pu être en contact avec des artistes bourguignons, peut-être avec Antoine Le Moiturier. Le petit priant conservé à la Walters Art Gallery de Baltimore est l'un des rares fragments restants de ce monument, commandité par le duc. La même année, Michel Colombe participe à l'organisation de l'entrée de la duchesse Catherine d'Armagnac à Moulins. En 1499, la ville de Tours lui passe commande pour la médaille commémorative de l'entrée de Louis XII l'année suivante. Le relief de *Saint Georges et le dragon* présente des similitudes avec la médaille, notamment le modelé léger et nuancé, et la représentation de la créature fantastique qui rappelle la silhouette donnée au porc-épic sur la médaille.

Les nombreuses sources contractuelles apportent des informations sur des œuvres disparues – les guerres de religion ayant été particulièrement destructrices dans la région de la Loire – comme un retable pour l'église Saint-Saturnin de Tours (disparu) qui, selon les témoignages contemporains, aurait fait date. Ou encore sur des commandes non abouties. Pour l'église des Carmes à Nantes, Colombe réalise aussi un crucifix en marbre blanc, un saint François et une sainte Marguerite d'un autel monumental (disparus). La reine Anne de Bretagne lui commande également la sépulture de son confesseur Guillaume Guéguen, évêque de Nantes, mort en 1506 (l'enfeu subsiste dans la cathédrale avec des fragments de décor du mur oriental de la chapelle). Juste après l'achèvement du tombeau du duc François II, Colombe répond à une commande d'une *Mise au tombeau* pour l'église Saint-Sauveur de La Rochelle.

La réalisation suivante est la troisième et dernière œuvre attestée de Colombe, commanditée par le cardinal Georges 1er d'Amboise, le retable de *Saint Georges et le dragon*, pour la chapelle haute du château de Gaillon, en collaboration avec le sculpteur florentin

temps, Actes du 124e Congrès des sociétés historiques et scientifiques, Nantes, 19-26 avril 1999, Paris, 2001, p.13-26.

Jérôme Pacherot. C'est une œuvre de maturité, Colombe a alors environs quatre-vingt ans. Il s'agit aussi de son premier relief, et du premier relief de cette taille de la Renaissance française. Le cardinal y est montré sous les traits de son saint patron, en train de terrasser le monstre. Bien qu'il n'y ait que Colombe en charge de la réalisation du chevalier, la marque italienne est visible dans l'armure ornementée et sur la robe à la mode contemporaine de la princesse, avec une coiffe perlée comme celles que portent les Vertus à Nantes. Le traitement du relief en trois niveaux d'épaisseur est nouveau, chacun présentant un moment de la légende, le cavalier et le dragon en haut-relief sur les deux-tiers de la longueur, la princesse, en bas-relief dans le dernier tiers, sur un fond végétal.

La dernière trace documentaire de Colombe émane d'une commande non aboutie de Marguerite d'Autriche, pour un tombeau au monastère de Brou. Différents documents le mentionnent comme « tailleur d'image du roi » et valet de chambre de la reine[703], avec son assistant Guillaume Regnault. On rattache à son influence la *Mise au tombeau* de l'abbaye de Solesmes, *c*. 1496, période pour laquelle aucune trace sur l'activité de Colombe n'a subsisté.

Jean Perréal, dit Jean de Paris, actif de 1483 jusqu'à sa mort en 1530, est solidement implanté à Lyon mais on ne connaît toujours pas ses origines. Il est architecte, dessinateur de patron de sculpture et d'orfèvrerie, peintre, et valet de chambre du roi. Il organise des manifestations publiques, comme l'entrée de Louis XII à Lyon en juillet 1499. Il est le peintre en titre de Charles VIII, de Louis XII, fonction qu'il garde à l'avènement de François 1er jusqu'à sa mort. Il travaille pour Anne de Bretagne, et aussi pour l'archiduchesse Marguerite d'Autriche (pour son tombeau à Brou, dont le projet ne sera pas retenu). Il se rend en Italie, en Angleterre et sur les territoires de l'Empire. Très apprécié par la cour et les lettrés, en tant que peintre, il est surtout connu pour avoir conçu un nouveau type de portrait, peint ou enluminé, avec un cadrage serré, sur un petit format.

Son rôle quant au choix de la forme nouvelle du sépulcre de François II et Marguerite de Foix, est connu par une lettre qu'il a écrite à l'attention de Marguerite d'Autriche, où il se sert de cette innovation structurelle dont il serait l'auteur unique, pour faire sa publicité. La

[703] Sur la carrière de Colombe, voir P. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française …, op. cit*. Les connaissances ont été réactualisées par les études contemporaines, comme celles rassemblées par Jean-René Gaborit (dir.), *Michel Colombe et son temps*, *Actes du 124e Congrès des sociétés historiques et scientifiques, Nantes, 19-26 avril 1999*, Paris, 2001, ou plus récemment le catalogue d'exposition *Tours 1500 …, op. cit*., p. 186-191 et 360.

théorie a été largement diffusée par Paul Vitry[704]. Les chercheurs d'aujourd'hui ont tendance à penser que Vitry a surévalué cette responsabilité revendiquée par Perréal pour la conception du monument, qui a eu, dès son édification, un large succès.

Ce qui est certain, c'est que Jean Perréal a accompagné Charles VIII dans ses campagnes italiennes, à Florence, Rome, Naples et Milan. Il a dû ramener de ces voyages quelques éléments décoratifs spécifiques italiens, encore inconnus en France ou utilisés différemment jusqu'alors, comme les Vertus en contexte funéraire. Leur disposition ici, sans aucun lien structurel avec le sarcophage, serait plutôt due à l'initiative d'un peintre qu'à celle d'un maître sculpteur, qui aurait sûrement attribué une valeur architectonique à ces rondes bosse en pieds, représentées presqu'à grandeur nature.

Une structure funéraire innovante, alliant tradition française et l'art italien de la Renaissance

L'ordonnancement général du monument – soubassement intégré dans le bloc du sarcophage, son organisation en deux registres, avec niches et tondos, et les Vertus aux angles (CAT. p. 356) – illustre cette volonté de renouveler les formes, que Paul Vitry attribue plus particulièrement à Jean Perréal[705], l'auteur du patron du monument. Il est probable que la reine Anne ait validé le plan avant les années 1500, une commande de marbre blanc de Gênes ayant été passée par la reine avant la fin du siècle[706].

Un des écrits de Perréal à nous être parvenu précise que Michel Colombe travaille de 1502 à 1507 avec deux sculpteurs « tailleurs de maçonnerie antique italiens », parmi lesquels sûrement Jérôme Pacherot[707], et deux collaborateurs « tailleurs d'image » comme lui, dont

[704] *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901 (1ère éd.), p. 384.

[705] Sur le tombeau, voir *Tours 1500 …, op. cit*., p. 216-217 ; sur la carrière de Perréal, entre autre, *France 1500 …, op. cit*., p. 38, 114.

[706] Cette commande est effectuée en 1499 et concerne les matériaux prévus pour trois monuments. Suite à la mort soudaine de Charles VIIII (en 1498), Anne se rend en Bretagne où Louis XII la rejoint au début de l'année suivante pour leur mariage. C'est certainement lors de ce séjour de veuvage qu'Anne projette l'édification d'un tombeau d'apparat prestigieux pour son père le duc, finalement le dernier de la dynastie bretonne a avoir été à la tête d'un duché indépendant du royaume franc. Elle commande aussi les matériaux pour le tombeau de ses enfants et, bien que ce soit à Louis XII de s'en occuper, les matériaux pour la sépulture du défunt roi. Le document notarial original est évoqué par tous les spécialistes. On peut se référer à l'article de Bertrand Jestaz, « Le tombeau de François II de Bretagne à Nantes », dans *303. La revue des Pays de la Loire*, n° 18, 1988, p. 48, qui en reprend les termes.

[707] D'origine florentine, Girolamo Paciarotto dit Jérôme Pacherot (ou aussi Jérôme de Fiesole) est actif à Naples puis il se joint aux artistes qui accompagnent Charles VIII en France en 1495. D'abord installé à Amboise, son

Guillaume Regnault son assistant[708]. Le soubassement et les Vertus ont dû certainement être pensés dès le plan original. Après cinq ans de travaux, le monument est finalement édifié en 1507 dans le chœur de l'église des Carmes à Nantes.

Le duc et duchesse sont en gisant traditionnel (mains jointes en prière) sur le bloc massif du sarcophage, légèrement surélevé par une dalle (CAT. p. 356 et 367)[709]. Il y a jeu de contraste entre le massif rectangulaire en marbre blanc et la console où reposent les gisants en marbre noir. Trois anges installent les oreillers sous la tête des défunts – une action originale pour un motif pourtant dans la continuité de la tradition, comme sur les tombeaux de Dijon par exemple. Le choix du nombre trois est aussi innovant, permettant de dégager cette face du tombeau. Un seul ange au centre garantit la simplification du groupe, avec moins de répétition dans les attitudes[710]. Aux pieds des gisants, les armes sont portées par un lion pour François et par un lévrier pour la duchesse, entourées d'une cordelière[711]. Le rendu des animaux est très naturaliste.

---

activité est attestée à Tours de 1498 à 1532. Il travaille avec Guillaume Regnault et Michel Colombe aux commandes royales des tombeaux des dauphins et de celui des parents de la reine (c'est lui qui est envoyé à Carrare pour choisir le marbre). Il officie ensuite au décor du château Gaillon, avec Michel Colombe, Bertrand Meynal et Jean Gersaille, en 1507-1508. Il y est responsable du portail, inspiré de l'arc du Castel Nuovo de Naples. Son nom apparaît plus tard dans une étude hydrographique. Des sources notariales tourangelles le mentionnent canonnier du roi jusqu'en 1532. Pacherot, avec la famille de sculpteurs Juste, a joué un rôle déterminant dans l'assimilation du style « renaissant » florentin et napolitain autour de la Loire. Sur sa carrière, voir *Tours 1500 …, op. cit.*, p. 195-196. Sur le tombeau du duc François II, on lui attribue la réalisation des sculptures du soubassement.

[708] Guillaume Regnault est d'abord connu pour avoir été l'assistant de Michel Colombe durant de nombreuses années. Marié à Louise Colombe, la nièce du sculpteur – certainement la fille de Jean, l'enlumineur – il reprend l'atelier du maître, mort sans descendance. Il est certain qu'il ait participé au tombeau de Nantes en 1511-1512 et il est aussi associé au projet de 1511 pour Philibert le Beau à Brou. Son rôle est attesté pour la réalisation du tombeau de Louis de Poncher et de Robine Legendre. Regnault est alors associé à Guillaume Chaveleau. Un témoignage de Colombe permet de dater le début de leur collaboration à partir des années 1470. Il porte le titre de « tailleur d'images de feu la reine Anne » à partir des années 1515. Il serait mort *c.* 1533. Pour plus de précisions sur sa carrière, voir notamment le catalogue *Tours 1500 …, ib.,* p. 192-194.

[709] Le sépulcre mesure 3.90 mètres de long, 2.33 de large et 1.27 de haut, soubassement compris. Michel Colombe serait l'auteur des principales figures du tombeau – les gisants et les Vertus – ou au moins de leur visage. Parmi la large bibliographie sur le sujet, voir aussi Christian de Mérindol, « Un emblème de la maison de Bretagne », dans J.-R. Gaborit (dir.), *Michel Colombe et son temps, Actes du 124e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques*, Nantes, 19-26 avril 1999, Paris, 2001, p. 37-49.

[710] S. de Gourcy dans *Le tombeau des ducs de Bretagne. Un miroir des Princes sculpté*, Paris, 2015, p. 102, justifie ce nombre trois en tant que rappel de la présence d'un troisième corps dans le sépulcre, celui de la première femme du duc, Marguerite de Bretagne. Elle note également qu'ici, et pour la première fois, les anges sont actifs, en train de soulever les oreillers des gisants, geste qui symbolise leur résurrection à venir.

[711] La cordelière est déjà adoptée comme emblème par François Ier de Bretagne, en signe de dévotion à son saint patron François d'Assise. Son successeur François II la reprend et en fait un emblème familial, qu'Anne porte

Les pans du sarcophage sont creusés de niches qui accueillent des statuettes en haut-relief. Sur les longs côtés, ce sont les Apôtres, et sur les largeurs, deux par deux, saint François et sainte Marguerite, les saints patrons des défunts, et sur l'autre, les rois francs sanctifiés, Charlemagne et Louis IX. Sous les niches, un bandeau horizontal abrite des médaillons contenant des statuettes de pleurants encapuchonnés, réalisés dans un marbre sombre, poursuivant le jeu de contraste et d'alternance blanc-noir sur chaque élément du tombeau. Les deux registres horizontaux sont composés de marbres de couleur différente. Sur celui du haut, les statuettes se détachent d'un fond de marbre rouge décoré. Les pleurants du registre inférieur sont sculptés dans du marbre ou du porphyre vert foncé, avec quelques parties travaillées en marbre blanc (mains, pieds et livres de prière – une fois ouvert et celle d'après, fermé). Le jeu de contraste continue sur les armes des défunts, en noir sur blanc, et jusqu'à la mosaïque blanche et noire de la marche qui surélève le tombeau.

Ayant travaillé pour le duc de Bourbon, Jean Perréal doit connaître les tombeaux de Souvigny, il a pu aussi voir ceux des ducs de Bourgogne. De Souvigny, que la reine doit aussi connaître puisqu'elle a séjourné à Moulins, il conserve les gisants allongés côte à côte, mains jointes, en costume d'apparat[712]. Par contre, leurs yeux fermés sont similaires à la mode italienne[713]. Les pleurants, eux, sont issus de la tradition funéraire bourguignonne.

Christian de Mérindol relève un détail de la tenue du duc : le « collier de l'Epi », formé d'un rang de perles qui cerne le bord intérieur du collier, lui-même formé par des groupes de cinq bâtons rompus représentant les tiges (CAT. p. 366). Sur la bordure extérieure, des petites figurations d'épis de blé pendent. Un pendentif central composé d'une hermine suspendue par une chaînette orne le collier. Ce motif renvoie à l'ordre de l'Epi, un ordre de chevalerie peu documenté, dérivant de l'ordre de l'Hermine, fondé par Jean IV en 1381. L'Epi est mentionné une première fois sous François Ier, c'est pourquoi sa création lui est attribuée. Ce serait à partir de François II que l'hermine aurait été ajoutée au collier initial de l'Epi. La

occasionnellement sur certains de ces sceaux d'avant son mariage avec Charles VIII. Elle l'abandonne alors et le réemploi une fois mariée à Louis XII. Elle en renforce la symbolique de dévotion en la mettant en parallèle avec les instruments de la Passion et les cordes avec lesquelles le Christ a été attaché. Elle l'intègre au sein de son emblématique courante. Elle fonde ensuite *c*. 1500 l'ordre de la Cordelière, ordre féminin qui n'accueille que des personnalités ayant convaincu la reine de leur « excellente moralité ». Voir sur ce point le catalogue d'exposition *Anne de Bretagne, une histoire, un mythe*, *op. cit*., p. 57.

[712] C. de Mérindol, « Un emblème … », *op. cit*., p. 37-49.

[713] P. Vitry, *op. cit*., p. 390.

symbolique portée par ce collier avec comme ornement des épis de blé renvoie évidemment à la prospérité. A cette période, les réserves de grains ne sont plus suffisantes dans le royaume franc, à l'inverse de celles du duché de Bretagne. C'est par le bon gouvernement que le duché est prospère : parmi ses possessions, sa production agricole lui permet de nourrir son peuple[714]. Paradoxalement, le choix de l'emblème de l'épi de blé au sein de l'héraldique breton marque aussi une volonté de se rapprocher de la maison de France. Habituellement tiré du monde animal, les emblèmes de la maison de Bretagne (hermine au naturel, fourrure d'hermine, lion, léopard et sanglier) intègrent alors un élément végétal, plus proche des motifs utilisés par la maison de France (les fleurs de lis, le genêt, le rosier). La présence du collier sur le gisant de François II coïncide également avec l'utilisation de ce motif dans plusieurs éléments de décor contemporains de la ville de Nantes[715]. Parmi les décors ornementaux des pilastres italianisants, des brins de blé sont aussi disséminés un peu partout sur le tombeau (cuve du sarcophage, sur les retombées des marches).

Première occurrence des Vertus cardinales en contexte funéraire royal en France

Le tombeau du duc François II constitue la première manifestation des Vertus cardinales en contexte funéraire en France. Simplement accolées à chaque angle du massif rectangulaire, elles n'intègrent pas réellement la structure, comme lorsqu'elles sont des cariatides en Italie. Presque à échelle réelle, elles sont en marbre blanc et n'auraient jamais reçu de couleurs, hormis quelques dorures appliquées par Jean Perréal[716]. Sous leur apparence tranquille, Michel Colombe parvient à suggérer « une profondeur intérieure et une

[714] Des témoignages littéraires confirment cette richesse, C. de Mérindol évoque notamment une ballade de Jean Meschinot en 1471 (p. 48). L'usage iconographique de l'épi de blé se retrouve à la même période à la cour d'Alphonse d'Aragon à Naples. C. de Mérindol constate que l'utilisation de ce motif est en lien avec des célébrations de « la justice, la paix, […] et, d'une manière plus exceptionnelle, la prospérité », en témoigne la première occurrence d'Abondance lors de l'entrée de Marguerite d'Anjou à Londres en 1445, accompagnée par Paix.

[715] Le détail du collier porté par le gisant du duc est repris dans l'article de J. L. Burk, « 'A l'anticque' à Nantes et 'à la moderne' à Brou : styles architecturaux et conception de la statuaire funéraire au moment du passage du gothique tardif de la Renaissance », dans K. Wilson-Chevalier et E. Pascal (dir.), *Patronnes et mécènes …*, *op. cit.*, p. 232.

[716] Paul Vitry, *op. cit*., p. 385. Quelques rehauts noir sont apparents sur des détails (sur le manteau des gisants ; les hermines sur les armes et sur le surcot de Justice).

épaisseur psychologique »[717] à ces figures élégantes. Tournant le dos aux gisants, leurs têtes dépassant de l'ensemble, elles font face aux fidèles, comme le ferait une escorte militaire. Leur présence sur le tombeau fait écho à un poème contemporain alors très connu, en partie dédié au duc, les *Lunettes des princes* de Jean Meschinot[718]. C'est un poème de conduite morale, où Raison offre au prince des lunettes métaphoriques, constituées des Vertus cardinales. Prudence et Justice en sont les verres, Force est la monture, et Tempérance, le clou qui maintient l'ensemble.

Sur le tombeau, l'apparence des Vertus est très soignée, leurs robes se terminent par d'élégants jeux de plis, leurs coiffes sont décorées de multiples petits détails. Michel Colombe leur a donné une individualité avec des visages distincts et des expressions particulières pour chacune. Plusieurs attributs les qualifient, surchargeant peut-être un peu la lecture de l'ensemble, bien qu'ils soient traditionnels, juste légèrement « réactualisés » par Colombe et son équipe. Les costumes des Vertus sont semblables à ceux que portaient les dames de cour à cette époque. Le sculpteur en décrit avec minutie certains éléments, notamment les perles ornant la coiffe de Prudence (CAT. p. 360) ou les rosaces sur la cuirasse à l'antique de Force (CAT. p. 363), mais les formes générales sont encore simples. Il n'y a pas d'effet de foisonnement de drapés ou de chiffonnements exagérés, comme cela se développe alors en Bourgogne et en Flandres. Les vêtements sont faits de larges draperies, aux plis souples, formant des silhouettes pleines, larges, douces et pondérées. Nous verrons plus loin que ces drapés jouent néanmoins un rôle dans la lecture « spirituelle » de la sépulture.

En plus de leur élégance remarquée, ces Vertus se démarquent de la tradition iconographique usuelle : chacune arbore des attributs novateurs, dont certains n'ont jamais été rencontrés jusqu'alors.

A première vue, Justice semble assez fidèle à sa tradition iconographique (CAT. p. 357-359). Magistrale avec sa couronne et son épée, sa balance est bien visible. Couronnée, c'est d'ailleurs la seule à l'être – puisque c'est la Vertu que les gouvernants doivent absolument atteindre. Sur sa couronne ouverte, ce sont fleurs de lis et ce qui paraît assez grossier pour

[717] Jean-Marie Guillouët dans *Tours 1500 …, op. cit*., p. 191.

[718] Il est d'abord maître de l'hôtel de la duchesse Anne puis après le succès de ce long poème, il devient le poète officiel de François II. L'ouvrage est le premier livre à être choisi par la reine pour être imprimé à Nantes par Etienne Larcher.

des fleurons (de prime abord, on peut se demander si il ne s'agit pas de bourdons, la ruche et l'abeille étant le nouvel emblème de Louis XII ou encore des épis de blé, en référence à l'ordre de l'Epi et donc à la Bretagne), qui s'alternent (CAT. p. 358). L'air déterminé, elle tient son large glaive en pal, comme appuyé sur son épaule. Détail surprenant – et jamais rencontré jusqu'alors – un bandeau pend encore à sa pointe, certainement celui qui lui couvrait les yeux[719]. Le bras qui porte l'épée est d'ailleurs protégé par un brassard d'armure (CAT. p. 359, spalière, canon de l'arrière-bras articulé au canon d'avant-bras par la cubitière : des éléments d'armure typiques de la fin du XVe siècle sculptés minutieusement). Son mouvement est arrêté : c'est qu'elle vient à l'instant d'enlever le bandeau qui lui voilait les yeux, il est toujours accroché à la pointe de son glaive, dont l'extrémité du pommeau est ornée d'un soleil rayonnant (CAT. p. 357). De sa main gauche, elle présente le Livre ouvert où est figurée, en légère saillie, la balance à deux plateaux. Il s'agit d'une représentation courante en Italie, qui synthétise sur une même image le Livre en tant que seule Justice possible.

Les hermines[720] qui rehaussent son surcot et les lis de sa couronne signifient que le royaume franc et le duché de Bretagne sont des incarnations de la Justice, son glaive et son brassard d'amure rappelant l'usage de la force au service de l'équité. En effet, hormis les hermines, propres à la Bretagne, Justice porte le costume royal adopté depuis Charles V pour les reines de France, le même que celui que porte la reine Anne sur l'enluminure dédicatoire du *Trésor de l'âme* de Robert de Saint-Martin sur l'exemplaire de la fin du XVe siècle, où le libraire Antoine Vérard offre son ouvrage à Anne (Paris, BNF, Réserves, f° 6). Il s'agit d'« une robe azur avec un surcot d'hermines garni de boutons d'or sous un manteau royal semé

[719] Selon S. de Gourcy dans *Le tombeau des ducs de Bretagne. Un miroir des princes sculpté*, Paris, 2015, p. 77-78, le bandeau qui aveugle Justice apparaît dans les entrées royales réalisées par Pierre Gringore, une iconographie qu'il reprend dans son ouvrage *Des abus du monde* (1504). Mais le bandeau enlevé ne serait apparu qu'en 1494 dans *La Nef des fous* de Sébastien Brant où un fou accompagne cette Justice aveuglée. Néanmoins la personnification antique de la Justice, la Thémis grecque, déesse à la fois de la Justice, la Loi et l'Equité, porte la balance, le glaive et sur quelques occurrences un bandeau lui couvre les yeux, symbole de son impartialité. Tyché, autre déesse grecque qui incarne la destinée – c'est la Fortuna des romains – a aussi le regard couvert sur la numismatique antique. Ce symbole se retrouve bien plus tard, par exemple dans le célèbre manuscrit offert à Louis XII, *Les Remèdes de l'une et l'autre Fortune*, parmi les belles peintures de pleine page, Fortune est représentée tournant sa roue, les yeux bandés (voir *supra*). En revanche, il s'agit de la seule occurrence de notre corpus d'une Justice avec bandeau (enlevé ou non) en contexte funéraire.

[720] Sophie de Gourcy dans *Le tombeau des ducs de Bretagne ..., op. cit.*, p. 39 et 75, relève que l'écu d'*hermine plain*, adopté par le duc Jean III en 1316, apparaît neuf fois sur le tombeau de François II et qu'il souligne « la majesté des ducs, leur fierté dynastique, la vitalité et l'enracinement de leur lignage ».

d'azur »[721]. D'autres exemples de comparaison avec la figure de Justice sur le tombeau et l'iconographie contemporaine existent, telles les représentations des saintes Hélène, Ursule et Catherine dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (Paris, BNF, ms. Lat. 9474, f° 199v, 203v, 207v), un manuscrit enluminé par Jean Bourdichon *c*. 1505, où elles portent également la même tenue[722]. La correspondance se poursuit avec le vêtement porté par le gisant de Marguerite de Foix sur le tombeau, aussi avec le surcot d'hermines. On peut encore mettre en lien la statue de Justice sur le tombeau avec le sceau utilisé par Anne au tout début de sa prise de fonction de duchesse et avec la monnaie d'or qu'elle fait frapper pendant son veuvage à Nantes (la Cadière) où elle est montrée trônant, couronnée, et tenant l'épée en pal[723].

Force (CAT. p. 362-363), avec une belle cuirasse « à l'antique » idéalisée – fantaisiste – et casque évoquant la léonté d'Hercule[724], attrape à main nue un dragon[725] par la gorge de la petite tour crevassée de style gothique, tenue de l'autre main. Alors que les autres Vertus ont des expressions assurées, affirmées, sereines, à l'inverse, Force semble douter, voir même souffrir. Son expression évoque la douleur – les sourcils légèrement froncés, la bouche entrouverte comme en train d'expirer – bien que par sa gestuelle, son action semble facile, sans effort. Sur son avant-bras droit, le pan de tissu de son manteau semble lourd et contraindre encore plus son mouvement.

L'emplacement de chacune des Vertus est à prendre en compte : Justice et Force sont placées du côté du duc – Justice à sa tête et Force aux pieds – c'est parce qu'elles constituent des Vertus propres au gouvernement, en plus d'être associées plus spontanément à des qualités masculines que féminines. Ce sont aussi les deux Vertus du groupe qui portent des

[721] Cité dans *Anne de Bretagne, une histoire …, op. cit.*, p. 41, 172.

[722] Voir E. L'Estrange, « Le mécénat d'Anne de Bretagne », dans K. Wilson-Chevalier et E. Pascal (dir.), *Patronnes …, op. cit.*, p. 186-187.

[723] E. L'Estrange, *ibid.*, p. 187. La comparaison est reprise par S. de Gourcy dans *Le tombeau des ducs de Bretagne …, op. cit.,* p. 76-77. Le visage de Justice sur le tombeau a aussi été considéré comme un portrait de la reine, quand on ne lui préfère pas celui de Prudence.

[724] A cette époque, ce genre de casque ornementé (ici à visière en mufle de porc-épic, emblème de Louis XII) est produit dans les armureries royales pour les parures militaires d'apparat. L'Armurerie du Prado à Madrid conserve des exemples contemporains. Sur le manuscrit de la *Toison d'Or* d'Anne de Bretagne, réalisé dans la dernière décennie du XVe siècle (Paris, BNF, ms. Fr. 138, f°1, CAT. p. 330-331), la tenue que porte Force est très similaire à celle du tombeau nantais (voir *supra*, la multiplication des attributs).

[725] P. Vitry dans *Michel Colombe …, op. cit.*, p. 406, rapproche le corps robuste mais souple de ce dragon à écailles à celui du même animal sur le relief de Gaillon.

éléments d'armure contemporains. Ainsi, suivant ce raisonnement, Tempérance et Prudence se trouvent du côté de la duchesse Marguerite – Prudence à sa tête. Cette partition féminine/masculine est annoncée par Christine de Pisan dans l'*Epître d'Othéa*, où Tempérance et Prudence sont attribuées à des déesses alors que Justice et Force correspondent à Minos et Hercule[726].

Le jeu de correspondance se poursuit avec les personnages sous arcatures sur les côtés courts du tombeau : à côté de Justice, saint Louis[727] ; à côté de Prudence, Charlemagne – les deux les saints patrons du royaume franc. Sainte Marguerite et saint François d'Assise sont à l'opposé, aux pieds du duc et de la duchesse.

Pour la Vertu suivante, une innovation technique contemporaine apparaît : l'horloge remplace le sablier de Tempérance (CAT. p. 364-365), apparu au XIVe siècle à Sienne pour la première fois. Il s'agit d'une horloge dite « de table », emblématique de l'époque (le ressort est inventé *c.* 1450 et grâce à lui, les premières montres). L'horloge renvoie bien sûr à la maîtrise du temps, et de son être, conception largement diffusée avec l'ouvrage du dominicain rhénan Henri Suso, *Horlogium sapientiae*, composé en 1334. Ici, l'horloge que porte Tempérance n'a qu'une seule aiguille : c'est un *memento mori*, la mort vient, pas besoin d'en indiquer plus.

Le mors reste encore aussi son attribut, tenu dans l'autre main. D'allure légèrement plus massive, elle semble être âgée de quelques années de plus que les trois autres. Les joues sont plus pleines, accentuées par la guimpe qui cache son cou, un élément de costume passé de mode en ce début de XVIe siècle mais qui reste utilisé par certaines femmes en signe de veuvage ou d'extrême dévotion, c'est d'ailleurs l'attribut des reines douairières[728].

[726] Référence mentionnée par S. de Gourcy, *Le tombeau des ducs de Bretagne*…, *op. cit*., p. 40, 77 et note 56.

[727] S. de Gourcy, *ibid*., p. 83-86, affirme que le visage du saint est un portrait de Louis XII et elle appuie cette hypothèse en le comparant avec son portrait sur son tombeau à Saint-Denis, de quinze ans postérieur. Selon elle, Jean Perréal serait l'auteur du premier comme du second, les frères Juste devaient certainement côtoyer l'atelier tourangeau de Michel Colombe. De plus, elle soulève plusieurs indices de référence au roi sur le tombeau du duc, comme le casque à mufle de porc-épic de Force. La présence de saint Louis évoque également les préoccupations contemporaines (la croisade et la réforme judiciaire). Avec Charlemagne, ils incarnent le prince idéal.

[728] Sur les usages vestimentaires de l'époque, nous reprenons des éléments d'analyse de P. Vitry, *Michel Colombe …, op. cit*., p. 403-407.

De ces quatre très belles statues, celle de Prudence provoque peut-être le plus l'attrait du regardant (CAT. p. 357 et 360-361). Bicéphale, on voit d'abord une belle jeune femme à l'air grave et satisfait – certains ont voulu reconnaître la reine Anne, d'autres lui ont préféré Justice – le visage légèrement incliné vers le miroir convexe dans lequel elle se regarde, un compas tenu dans l'autre main. A ses pieds, un serpent au corps totalement enroulé créant un effet de torsade, la tête retournée. Sa robe, assez simple, similaire à celle des dames de la cour, est resserrée à la taille par une cordelière, un des emblèmes de la reine. C'est sur sa coiffe perlée que le sculpteur s'est appliqué à rendre une richesse ornementale particulièrement réaliste. En s'écartant un peu, on découvre un visage de vieil homme à la longue barbe, sculpté en creux dans l'arrière de sa capuche. La barbe longue et légère est placée exactement à l'emplacement des cheveux de Prudence, les remplaçant visuellement et participant ainsi au rendu harmonieux de la double figure. L'effet est saisissant et toujours efficace, le contraste entre les deux physionomies élégantes fonctionnent encore aujourd'hui. Le vieil homme se retrouve à la hauteur des têtes des gisants, il apparaît entre les anges, comme en train de veiller sur les défunts (CAT. p. 367). Prudence bicéphale permet un rendu plus réaliste que dans ses représentations tricéphale, comme celles de Milan et de Pavie où les trois visages obligent à des contorsions sur le cou, au rendu moins gracieux. Colombe et son atelier ont aussi donné à Prudence plus de volumétrie qu'aux autres Vertus, avec un déhanchement plus marqué, qui rend la présence du corps plus sensible sous ses lourds vêtements.

Alors que le décor du soubassement du sarcophage, avec niches à coquille et tondo, est marqué par l'art déjà bien affirmé de la Renaissance italienne, les statues de Michel Colombe, avec leurs attributs gothiques, témoignent de ce moment de transition, où les influences s'interpénètrent, sans encore renoncer à leur identité propre.

La formule du tombeau en sarcophage encadré par des statues des Vertus cardinales en pieds est reprise pour l'un des fidèles des rois Louis XI, Charles VIII et Louis XII, le chancelier Guillaume de Rochefort, mort en 1508 et inhumé à Cîteaux. Aujourd'hui détruit, le monument est connu par un dessin de la collection Gaignières. Il présente exactement les mêmes caractéristiques que celui de Nantes, bien que la gravure révèle un ensemble moins harmonieux. Les soubassements portent les écus des familles, les gisants ont les mains jointes. Accolées aux angles, sur des socles indépendants, les Vertus sont debout, portant des attributs

(Tempérance avec le mors et l'horloge, Prudence le miroir, Force avec un casque ailé, tient un monstre en main, et Justice avec la balance et l'épée). L'épouse du chancelier, Marie Chambellan est la gouvernante de Claude de France, la fille d'Anne de Bretagne, ce qui pourrait expliquer ce choix de programme iconographique, dont la parenté avec celui de Nantes est frappante[729]. Un pleurant encapuchonné de noir est placé en avant du monument, qui, lui, est à majorité blanc. Un jeu de contraste est perceptible avec l'agencement de dalles sombres pour le support du sarcophage et son couvercle, le reste étant en pierre claire. Les dalles de support des Vertus sur leur piédestal sont aussi sombres.

Les Vertus et les hauts dignitaires : le fastueux tombeau des Cardinaux d'Amboise

Personnage éminent de la fin du XVe siècle, dans le cercle intime de trois rois successifs, Georges d'Amboise (1460-1510) occupe les postes les plus hauts du pouvoir[730]. Proche du duc Louis d'Orléans, il devient son principal ministre lorsque ce dernier accède au trône en 1498, tout en continuant de cumuler les fonctions ecclésiastiques. Très actif lors des guerres d'Italie, il participe à la conquête du Milanais – il est présent lors de l'entrée triomphale du roi en octobre 1499 – puis à celle de Naples. C'est lui qui couronne Anne de Bretagne reine de France en 1504. De ses séjours fréquents en Italie, il a gardé le goût de l'art de la Renaissance lombarde comme campanienne. Il finance plusieurs chantiers de reconstruction au sein des possessions de l'archevêché (le château de Gaillon – l'un des premiers foyers de la Renaissance en France[731] – la résidence de campagne des archevêques, l'archevêché de

[729] Albums de Roger de Gaignières, Paris, BNF, dép. Estampes et Photographie, Pe4, f° 17. A ce sujet, nous nous référons à la présentation de J.-R. Gaborit dans *Michel Colombe et son temps …, op. cit.,* p. 8 et 11 ; dans *Tours 1500* …, *op. cit.*, p. 181.

[730] Sur la carrière de Georges 1er d'Amboise, voir particulièrement Jonathan Dumont et Laure Fagnard (dir.), *Georges 1er d'Amboise (1460-1510). Une figure plurielle de la Renaissance*, Actes du colloque de Liège, les 2 et 3 décembre 2010, Rennes, 2014. Voir aussi Flaminia Bardati, *Hommes du roi et princes de l'Eglise romaine. Les cardinaux français et l'art italien (1495-1560)*, Collection de l'Ecole Française de Rome, n° 506, Rome, Ecole française de Rome, 2015, p. 187-195. Il est aumônier de Louis XI en 1481, puis évêque de Montauban (1484-1491), archevêque de Narbonne (1432-94), archevêque de Rouen (1495-1510), cardinal en 1498, légat en 1501 et enfin légat à vie en 1503. Ses hautes fonctions de ministre, gouverneur et lieutenant général des armées, ne lui font pas oublier ses charges ecclésiastiques. Il lance plusieurs réformes, notamment dans les ordres mineurs, et il fonde l'ordre des Annonciades. Il envisage le Siège Pontifical mais ce sont Pie III puis Jules II qui le remportent successivement.

[731] Parmi les nouvelles réalisations propres à cette Renaissance française, il faut citer la commande pour la chapelle du château de stalles en marqueterie d'essences de bois précieux, dès 1503 à Nicolas Castille, pas

Rouen, le château de Vigny). C'est aussi un bibliophile : il rachète la bibliothèque royale de Naples à Frédéric d'Aragon. Il possède plusieurs tableaux de peintres italiens de renom (Andrea Mantegna et le Pérugin).

Preuve de l'attachement de Louis XII à son cardinal-ministre, c'est le roi qui organise ses funérailles, qui sont à l'image de celles d'un prince de sang[732].

Suivant son testament, son tombeau est élevé dans la cathédrale Notre-Dame de Rouen (CAT. p. 368-369)[733]. Mort en 1510, la réalisation du monument s'avère longue, employant plusieurs ateliers successifs. La commande n'est engagée qu'en 1513 sous la direction de Roullant le Roux, chef de chantier, et des imagiers Mathieu Laignel et Jean de Rouen. Roullant est le neveu de Jean le Roux, le précédent maître d'œuvre de la cathédrale. Il devient l'architecte du Chapitre. Maître-maçon de la ville de Rouen, il est très actif et connu. Il disparait sans raison connue des registres comptables du chantier en 1520, ainsi que les deux imagiers. De 1516 à 1520, les éléments du monument ont été taillés dans l'atelier de Roullant. C'est Pierre des Aubeaux qui reprend les travaux en 1523 à la demande de Georges II d'Amboise, désirant être inhumé et représenté à côté de son oncle[734]. La première pierre

encore entièrement achevées à la mort du cardinal. Sur les boiseries de Gaillon, nous nous référons à J.-J. Marquet de Vasselot, « Les boiseries de Gaillon au Musée de Cluny », in *Bulletin monumental*, 1927, p. 321-370. Sont figurés sur ces stalles : dans la partie supérieure en bas-relief, des épisodes de la vie du Christ, de la Vierge et du martyr de saint Jean-Baptiste. Les dossiers sont recouverts par une fine marqueterie de bois de différentes couleurs où sont représentées des Vertus et des Sibylles, dans un style franco-italien : elles sont assises et les attributs traditionnels des deux pays y sont mélangés. Ces stalles sont installées dans la basilique de Saint-Denis par Viollet-le-Duc à la fin du XIXe siècle. L'iconographie de cette commande est à mettre en relation avec celle du tombeau, passée juste après. Voir sur ce point G. Lanfry, E. Chirol et J. Bailly, *Le tombeau des Cardinaux d'Amboise*, Rouen, 1959, p. 41.

[732] Indication tirée de F. Barbati, *Hommes du roi et princes de l'Eglise romaine. Les cardinaux français et l'art italien (1495-1560)*, Collection de l'Ecole Française de Rome, n° 506, Rome, 2015, p. 191 et note 45.

[733] L'ouvrage de référence sur la réalisation du tombeau est celui de Georges Lanfry, Elisabeth Chirol et Jean Bailly, *Le tombeau des Cardinaux d'Amboise*, Rouen, 1959. Sur l'atelier ayant reçu la commande, nous utilisons en grande partie la synthèse d'Yves Bottineau-Fuchs, « A propos des sculpteurs du tombeau des cardinaux d'Amboise », dans *Annales de Normandie*, 38e année, n° 4, 1988, p. 283-294. La conception du tombeau a connu une rupture au moment de sa concrétisation, avec le départ du maître-d'œuvre original, qui est certainement l'auteur du dessin. Cette hypothèse justifie le manque d'homogénéité de certaines parties sur la réalisation finale. La décision de Georges II d'augmenter l'actuel sépulcre encore en chantier, pour accueillir sa dépouille, a dû jouer sur le réagencement de l'ensemble. Par exemple sur la disposition des évêques dans de trop petites niches ou encore l'ajout de la Vertu Virginité, certainement à cause de l'impératif de symétrie. Mais sa position entre deux niveaux est peu harmonieuse et contraint sa lisibilité. Voir aussi G. Lanfry *et alii*, *Le tombeau des Cardinaux d'Amboise*, Rouen, 1959, p. 18 et suiv.

[734] Pierre des Aubeaux travaille avec Chaillou, Theouyn et le « Flament ». La tête du priant de Georges II est modifiée plusieurs fois, pour correspondre à l'âge avancé du prélat, et refaite finalement par Jean Goujon en

est posée en 1520 dans la cathédrale et l'année suivante, les peintres de Gaillon le peignent d'or et d'azur. Le monument est en grande partie préservé du vandalisme révolutionnaire, les priants et la statuette d'Espérance, qui étaient déjà dégradés, ont été déplacés. Le reste subit des altérations dommageables. En 1834, le monument est démonté pour être nettoyé et solidifié. Les restaurations concernent surtout le soubassement et les priants (draperies et mains). La statue d'Espérance est remplacée et les attributs disparus sont refaits (hostie de Foi, cœur et crucifix de Charité, miroir et compas de Prudence, épée de Justice). L'attribution des différentes parties est donc assez complexe[735].

Le cardinal confie la conception du programme spirituel – et donc iconographique – sous la responsabilité au Chapitre, c'est-à-dire au Vicaire général du Cardinal, Artus Fillon. L'ensemble présente quatre registres horizontaux superposés (de bas en haut) : les Vertus et pleurants ; derrière les priants, les saints patrons avec Georges à la place d'honneur ; sur le baldaquin, les Apôtres et Sibylles ; et sur le couronnement, des saints martyrs (Adrien et Sébastien) et le jugement de Pilate. C'est donc ici une mise en perspective des deux Testaments. Bien que l'iconographie du sépulcre soit très dense et semble très riche rien que par le nombre des figurations, le rôle politique du cardinal n'est pas évoqué, c'est sa haute qualification pour occuper sa fonction qui est plutôt illustrée[736].

Concernant l'inspiration stylistique et formelle de la structure, les stalles de Gaillon et le tombeau de Charles VIII apportent des éléments nouveaux dans l'art contemporain et constituent une base de réflexion sur ces innovations artistiques. Homme imprégné de l'art italien, le cardinal connait les monuments funéraires des doges (celui d'Andrea Verdamin à San Giovanni e Paolo et celui de Tommaso Mocenigo à Santa Maria dei Frari), qui sont des

1542. En 1550, les insignes de sa dignité cardinalice sont ajoutés. Des ciseaux de Pierre des Aubeaux, il ne reste plus qu'une partie du corps.

[735] La parenté stylistique entre la statue de Tempérance au tombeau et une figure de la première voussure du portail central de la cathédrale réalisée par Pierre des Aubeaux et son atelier vient appuyer l'hypothèse que celui-ci serait l'auteur des Vertus (cf. Lanfry *et alii, Le tombeau des Cardinaux …*, *op. cit.*, p. 48).

[736] Analyse tirée de G. Lanfry *et alii*, *ib.*, p. 34-39. Les auteurs avancent plus loin le nom d'Arnoult de Nimègue, maître verrier actif en Normandie, auteur de plusieurs ensembles contemporains du tombeau à Tournai et surtout à Rouen. G. Lanfry *et alii* concluent leur étude en lui attribuant, avec le maître du Chapitre, Artus Fillon, la paternité des dessins de l'ornementation, largement inspirée des nombreux motifs végétaux et figurés du *Songe de Poliphile*, ouvrage qui connait alors une vaste diffusion en France.

réinterprétations des arcs de triomphe antiques, maintenant édifiés contre une paroi. Georges a pu vouloir reprendre pour lui-même ces formules funéraires italiennes.

C'est une structure verticale monumentale en marbre et en albâtre édifiée entre les travées d'une chapelle, d'une hauteur totale de 8 mètres sur une longueur de près de 6 mètres[737]. Il n'y a plus de véritable baldaquin, le couvrement est directement intégré au monument : un dais rectangulaire en forte saillie. Plusieurs niveaux et profondeurs rythment l'ensemble, très chargé en sculptures ornementales et figurées. Toutes les surfaces sont recouvertes de reliefs, organisés par un jeu complexe de renfoncements avec des niches verticales, et des compartiments horizontaux séparés par des pilastres. Au niveau médian, sur une corniche en légère saillie, les gisants sont remplacés par des priants des cardinaux. Ils sont tournés vers le chœur.

Dans les niches du soubassement, en très haut-relief, six Vertus sont assises, complétées par deux autres, placées légèrement plus haut dans les piliers de retombées du dais – le Septénaire est augmenté de Virginité. Le caractère mixte franco-italien est très marqué, les spécificités des deux pays sont mélangées : le détail des robes contemporaines élégantes et les nombreux attributs renvoient à la manière de la Renaissance italienne ; la position assise, aux Vertus gothiques monumentales françaises.

Pour Paul Vitry, les Vertus de Rouen sont directement inspirées de celles de François II par Michel Colombe, mais ici l'emplacement leur fait perdre la monumentalité saisissante des premières. Assises dans ces niches ornementées peu profondes (voir trop petites), installées les unes à côté des autres, sans d'espace vide entre elles – aucune surface du monument n'est laissée vide, des décors floraux, géométriques ou des figurations occupent chaque centimètre – elles n'ont pas l'indépendance structurelles de leurs « cousines » bretonnes.

En revanche, les Vertus cardinales portent exactement les mêmes attributs qu'à Nantes, poussant la similarité par quelques détails vestimentaires ou par l'attitude de la silhouette : Tempérance (CAT. p. 369), ici aussi avec la guimpe, présente devant elle une horloge mécanique très détaillée alors qu'elle tient dans l'autre main l'un des deux mors du

[737] Hauteur de la plinthe : 0.45 m ; hauteur du soubassement : 2.32 ; longueur de la dalle portant les priants : 5.20 ; son épaisseur : 0.19 ; sa profondeur : 0.95 ; hauteur des Vertus : 0.70 à 0.77 ; hauteur des deuillants : 0.30 ; hauteur du priant de Georges 1er : 1.51 ; de celui de Georges II : 1.55 ; hauteur des saints patrons : 0.80 à 1.05 ; hauteur des statuettes du couronnement : 0.30 à 0.35.

rêne qui est rattaché à sa taille par une chaine métallique montée sur une ceinture de cuir. Force (CAT. p. 369) est montrée la bouche entrouverte, la tête sur le côté pour donner une impression de mouvement, d'élan dynamique dans le geste qu'elle est en train accomplir. Le dragon qu'elle arrache de la petite tour, un monstre à écailles, est assez similaire à celui de Nantes. Mais la tour ici n'est plus fissurée (« lézardée »). Au contraire, c'est par la porte à arc brisé surplombé d'une croix en pinacle que le corps de la bête est évacué, sans même l'endommager.

Cependant, pour appuyer l'hypothèse d'une influence directe de l'école de Michel Colombe sur la réalisation du tombeau, Paul Vitry insiste aussi sur la différence de physionomie et d'expression entre Force et les autres Vertus du groupe de Rouen, comme dans celui de Nantes. Sur le monument rouennais, Force n'est pas de face comme les autres, sa tête est tournée sur le côté, elle est dynamique, en mouvement. Son expression n'est pas impassible comme celle de ses sœurs. La bouche ouverte, elle est en plein effort, comme celle de Nantes. Son manteau, attaché par une fibule sur l'épaule et qui laisse son bras armé découvert, semblant trop large malgré son brassard d'armure, lui donne également un aspect « à l'antique », comme pour la bretonne.

Prudence (CAT. p. 369) a le miroir, dont la monture est formée par le serpent, elle tient le compas dans l'autre main. En revanche, elle ne présente qu'un seul visage, peut être en partie à cause de sa position dans une niche, elle-même placée en soubassement, et par conséquent avec une visibilité limitée. Justice (CAT. p. 369) tient également ici le Livre frappé de la balance à deux plateaux en léger relief et le glaive de l'autre main. Foi incline légèrement sa tête voilée sur sa gauche, vers le calice contenant l'hostie qu'elle tient d'une main, de l'autre le Livre ouvert posé sur un genou. C'est la seule à avoir des attributs totalement italiens.

Parmi les différents éléments pouvant être l'objet de comparaison entre le monument de Rouen et celui de Nantes, le surcot à l'antique que porte Justice sur le premier édifice est similaire à celui porté par Prudence sur le deuxième. G. Lanfry, E. Chirol et J. Bailly ont également relevé que la coiffe de Charité à Rouen est semblable à celle de Prudence nantaise.

Ils poussent même à voir dans les amples manches resserrées au poignet sur la robe de Charité un écho à celles de la robe de Tempérance à Nantes[738].

En ce qui concerne les spécificités vestimentaires, c'est bien un mélange des tendances contemporaines des modes septentrionale et méditerranéenne. Charité (CAT. p. 368) a des bijoux italo-flamands : sa ceinture à grelots est connue en Italie et ses pendentifs d'oreille sont du Nord. Justice et Prudence sont en tenue contemporaine du 1er quart du XVIe siècle, différente de celle du tout début du siècle. Les coiffes hautes et complexes sont abandonnées, comme les robes trop resserrées sous la poitrine de la mode précédente. Les robes sont portées sur des chemises en tissu fin, visibles depuis le large décolleté carré et les ouvertures des manches, comme on les voit sur les enluminures françaises de l'époque[739]. Selon G. Lanfry, E. Chirol et J. Bailly, Foi est la plus italienne de toutes, non seulement en raison de ses attributs (évoqués *supra*) mais aussi par le bustier qui ressert fermement son buste. La double ceinture sur la robe de Tempérance se rencontre régulièrement en Italie[740]. L'élément commun à toutes les Vertus rouennaises est le large manteau enveloppant, qui retombe la plupart du temps le long des épaules et un pan sur les genoux.

Espérance et Virginité se retrouvent placées sur les côtés de la structure, entre deux niveaux, le soubassement et la corniche, certainement en raison des remaniements qu'a connus le monument durant son édification.

G. Lanfry, E. Chirol et J. Bailly mettent en rapport les Vertus du tombeau avec celles qui sont produites au même moment pour orner les vitraux de la chapelle Saint-Romain de la cathédrale. Ils relèvent également que le nom « Mathieu Laignel » est indiqué en tant qu'auteur de plusieurs tombeaux dans la région. De plus, une parenté peut être établie entre les Vertus d'Amboise et les fragments d'un tombeau produit hors de la région normande : le sépulcre du maréchal de France Jacques II de Chabannes, dit Jacques de la Palice, édifié par sa veuve Marie de Melun, *c*. 1530-35. On voit ainsi que les nouvelles tendances italianisantes se diffusent très rapidement. Mort à la bataille Pavie, La Palice connait l'art funéraire de la péninsule. Les fragments de son sépulcre concernent seulement trois des Vertus cardinales, dont la facture est à rapprocher de celles de Rouen, comme de celles du tombeau de Charles

[738] *Le tombeau des Cardinaux d'Amboise, ib*., p. 44-50.

[739] Comme sur le fameux BNF, ms. Fr. 225.

[740] *Le tombeau des Cardinaux d'Amboise*, *ib*., p. 48.

II de Bourbon (détruit, connu par un relevé de Gaignières, CAT. p. 380), bien plus tardives (*post*. 1612) mais de la même région d'origine[741].

Les pilastres qui séparent les niches du soubassement reçoivent des petits pleurants, exécutés par Jean de Rouen, sculpteur pour les Bourbon, puis actif à Lyon et à Brou. La présence d'un collaborateur de Michel Colombe sur le chantier de Rouen pourrait expliquer les correspondances entre le tombeau des cardinaux et celui de François II. Les petits pleurants encapuchonnés, ici montrés en pied et non plus dans des médaillons, rappellent ceux du monument du duc, leur association avec les Vertus et les Apôtres ici aussi souligne la parenté des deux tombeaux[742].

Le priant de Georges 1er, d'une grande qualité, est de Pierre des Aubeaux et réalisé d'après des portraits peints du cardinal. Le caractère italien de la sculpture laisse à penser qu'il s'agit certainement de ceux exécutés lors des séjours transalpins[743]. Les saints patrons sont de la main de Mathieu Laignel, commencés dès 1517. Le baldaquin est mis en place *c*. 1521, les Prophètes et les Sibylles sont attribués à Pierre des Aubeaux, alors que pour les Apôtres, l'influence italienne est perceptible. Trois autres sculpteurs sont les auteurs des petites figures qui couronnent l'ensemble, de qualité inégale.

Paul Vitry voit dans cet ensemble l'influence, voir la collaboration, de certains artistes de l'école de la Loire, contemporains des auteurs du tombeau des Poncher[744] – notamment pour les figures des Vertus, tout à fait ligériennes – et aussi sûrement des artisans italiens au sein de l'atelier normand. La complexification des drapés témoigne de l'implantation de la mode italianisante dans laquelle les artistes aiment à exposer leur virtuosité, une mode plus

[741] G. Lanfry et *alii*, *ib*., p. 59. Voir aussi *infra*.

[742] Nous reprenons les conclusions de P. Vitry, *ib.*, p. 453. L'association de ces trois motifs – Vertus, Apôtres et pleurants – se retrouve sur le tombeau du duc François II et sur celui de Louis Poncher (CAT. p. 370). De plus, comme à Nantes (et dans une moindre mesure comme sur le tombeau de Charles VIII), les pleurants occupent une part très minime de l'ensemble, contrairement à la tradition funéraire bourguignonne notamment. Ils ont été néanmoins minutieusement réalisés. Leur proximité avec les Vertus (par manque de place suite à un éventuel remaniement ?) « bouche » partiellement la lecture du registre.

[743] Voir particulièrement sur ce point G. Lanfry *et alii*, *ib*., p. 50-54.

[744] *Michel Colombe et la sculpture de son temps, op. cit*., p. 449-452, appuie son hypothèse par la parenté entre une petite Vierge à l'Enfant du tombeau de Rouen, celle d'Olivet et celle d'Ecouen, notamment dans la disposition des manteaux bien que ceux de Rouen soient plus marqués et animés. En revanche, il n'y a pas d'éléments ligériens dans le relief du saint Georges sur le tombeau de Rouen que Vitry rapproche plutôt des sculptures flamandes.

souple et libre que celle du Nord. Parmi les nombreuses figurations purement ornementales, les têtes de mort et les chérubins sont plutôt des motifs italiens que normands. Pour G. Lanfry, E. Chirol et J. Bailly, on peut attribuer aux ciseaux d'un flamand les éléments décoratifs du côté gauche du monument, en s'appuyant sur la comparaison entre les deux pilastres extérieurs[745]. Les éléments flamands s'entrecroisent avec des structures purement italianisantes (par exemple le joueur de cornemuse accroupi et les tempietti du baldaquin).

Sobriété et élégance italianisante du monument de Louis de Poncher

Un exemple presque contemporain témoigne encore du mélange des traditions funéraires italiennes et françaises – avant l'assimilation complète des modes italianisantes en France – pour un personnage éminent de la cour, le trésorier de France Louis de Poncher. Son tombeau (accueillant aussi sa femme Robine Legendre) est commandité à Guillaume Regnault et à Guillaume Chaleveau en 1521 et édifié en 1523 à Saint-Germain-L'Auxerrois de Paris (aujourd'hui conservé au musée du Louvre, CAT. p. 370)[746]. Regnault, alors certainement âgé, a dû travailler dans son atelier tourangeau puis expédier les éléments à Paris pour leur mise en place. Pour Paul Vitry, c'est Guillaume Chaleveau[747] qui est le maître d'œuvre, responsable de la formule architecturale et en charge de l'ornementation à « l'antique ».

C'est une réalisation sobre et élégante, où la structure française est décorée à l'italienne. Les pans du massif rectangulaire qui supporte le couple de gisants sont rythmés par une alternance de couleurs – un plaquage de marbre clair et de marbre noir – et de formes avec, aux extrémités, des statuettes dans des niches à coquille encadrées par de fins pilastres à motifs végétaux en faible saillie. L'ordonnancement original n'est pas connu mais le sarcophage était sûrement placé dans un enfeu. Sur la partie conservée du soubassement, les trois niches accueillent des Vertus théologales – Charité manque aujourd'hui – et deux

[745] Dans *Le tombeau des Cardinaux d'Amboise*, *ib*., p. 70-71. La partie gauche est plus lourde, les formes taillées un peu plus grossièrement que sur la partie droite et aussi moins détaillées.

[746] Sur ce monument, voir le catalogue d'exposition *Tours 1500* …, *ib*., p. 178-179 ; P. Vitry, *ib.*, p. 444-448.

[747] Originaire de Sens, Chaleveau est connu à Tours de 1514 à 1527. Il apparait en 1523 comme associé à Guillaume Regnault pour la réalisation de ce chantier. Son style le démarque légèrement des formes ligériennes, peut-être en partie dû à l'origine différente de sa formation.

cartouches portant les épitaphes occupent les espaces vides. Les Vertus cardinales – disparues – occupaient le fond de l'enfeu[748].

Bien que les éléments de décor soient typiquement italiens comme les Vertus et les ornements architecturaux de niches et de pilastres, les gisants, eux, sont tout à fait français. Ils sont en tenue contemporaine – Louis en armure avec une cotte armoriée et Robine en robe longue et ample, aux grandes manches ouvertes, une mode pourtant dépassée en 1523 mais qui peut être encore employée par des femmes pieuses et humbles, renonçant aux fioritures recherchées dans les créations vestimentaires contemporaines. Le modelé des drapés, les plis souples et élégants, rappellent les tenues de Nantes et des Vierges à l'Enfant réalisées par les maîtres ligériens et leurs émules. Le rendu des visages également, particulièrement ceux des femmes, est très appliqué et dégage une simplicité et une sérénité générale. C'est notamment pour ces raisons que la réalisation de ces gisants est attribuée à Guillaume Regnault[749].

Le thème italien des deux Vertus subsistantes est interprété à la française : leurs tenues et physionomies rappellent celles de la Vierge d'Olivet, attribuée à Guillaume Regnault, ou celles de la Vierge d'Ecouen (les deux aujourd'hui conservées au Louvre), avec certains détails qui sont complexifiés, comme les plis du manteau de Foi, qu'elle ramène par devant. L'attitude est encore calme bien que le mouvement des jambes soit plus marqué que sur les exemples mentionnés précédemment. Pour Espérance, le réalisme des détails des tissus laisse place aux conventions, avec des effets de draperie à plis chiffonnés superflus. La dramatisation est également accentuée par la pause alerte de cette Vertu, les mains jointes et le regard porté au ciel.

Hapax d'une statue équestre en contexte funéraire français : le tombeau du Sénéchal Louis de Brézé

Un autre témoignage de la diffusion du modèle funéraire royal moderne dans les classes les plus hautes de la noblesse est celui de Louis de Brézé, sénéchal et gouverneur de

[748] Sur la structure originale du monument, nous reprenons les conclusions de P. Vitry, *ib.*, p. 445.

[749] Voir P. Leveel, « L'ancien faubourg Saint-Etienne de Tours et la maison de Michel Colombe », dans J.-R. Gaborit (dir.), *Michel Colombe …*, *op. cit*., p. 34.

Normandie, par Jean Goujon, *c*. 1531, à la cathédrale de Rouen (CAT. p. 371)[750]. Ici, c'est la formule italienne – une structure monumentale verticale – qui est retenue, en y associant deux typologies : celle de l'arc triomphal inséré dans une architecture plaquée contre une paroi et celle de la statue équestre, venant rappeler la fonction exercée par le défunt, grand sénéchal. Il s'agit d'ailleurs de la seule édification funéraire de ce genre, ou ayant subsistée, en France : la représentation du défunt à cheval, directement issue de l'art italien. Le monument est commandité par sa femme Diane de Poitiers, favorite du roi Henri II, à un jeune artiste qui fait ainsi ses premiers pas auprès des commanditaires prestigieux de la cour, Jean Goujon [751].

La structure est rythmée par un jeu de contrastes, avec un plaquage en marbre noir et les éléments figurés en albâtre. La verticalité du monument est marquée par les trois registres superposés, séparés par des corniches à guirlandes ou entrelacs et animaux fantastiques. Les deux parties latérales sont en avant-corps, formant un enfeu autour du sarcophage. Sur le registre inférieur, un transi occupe la surface de la cuve du sarcophage, au visage et au corps décharnés. Il est encadré d'une Vierge à l'Enfant et de Diane de Poitiers, représentée voilée et inclinée en prière. Un portrait en buste (disparu) était originellement plaqué sur la paroi au-dessus du sarcophage[752].

---

[750] Le tombeau est édifié contre la même paroi que celle du monument des cardinaux d'Amboise. Les deux sépulcres encadrent ainsi un grand retable de bois doré.

[751] La vie de Jean Goujon est mal documentée. Né *c*. 1510 en Normandie, on le trouve sur les chantiers rouennais de la cathédrale Notre-Dame et de Saint-Maclou. Sculpteur et architecte, il est à Paris à partir des années 1540 au service de Pierre Lescot – architecte du Louvre de François 1er et de ses successeurs – pour le jubé (disparu) de Saint-Germain-l'Auxerrois. Il est engagé par le connétable Anne de Montmorency en 1545 et deux ans plus tard, au service du roi Henri II, là encore sous l'autorité de Pierre Lescot. Il participe à la décoration de l'entrée royale à Paris en 1549, pour laquelle est créée la seule œuvre pérenne de ce type de manifestation, la fontaine des Innocents. Il officie aux décorations du Louvre (diverses allégories en bas-relief à la cour carrée) et on lui doit les fameuses Cariatides soutenant la tribune des musiciens. Il est l'auteur d'autres commandes royales, la plupart détruite. Il est reconnu comme le graveur des illustrations de la première édition française de Vitruve, les *Dix livres de l'architecture* et on lui attribue aussi celles de la version française du *Songe de Poliphile*, probablement d'après les illustrations originales qui pourraient être d'Andrea Mantegna. De confession réformée, il s'est certainement réfugié à Bologne où il meurt entre 1563-1568. L'art de Jean Goujon est le témoin de la redécouverte de l'art antique et son interprétation italienne nouvelle. Il reprend le jeu savant des drapés, le « drapé mouillé », les encadrements architecturaux et connait un succès rapide. Son art s'écarte de l'influence directe de l'école de Fontainebleau, car il semble trop attaché aux proportions classiques antiques et aux musculatures exagérées (typiques de l'art hellénistique). Il est considéré, avec Germain Pilon, comme le sculpteur le plus important de la Renaissance française.

[752] E. Panofsky, *La sculpture funéraire …*, *op. cit*., p. 97.

Le registre médian est constitué de la statue équestre du sénéchal au centre et, de part et d'autre, des duos d'élégantes Vertus-cariatides. Elles soutiennent l'entablement du niveau supérieur par l'artifice de corbeilles de fruits. Le registre supérieur est couronné par une figure féminine en majesté, au centre. Loin de la traditionnelle Vierge à l'Enfant, déjà placée au plus près du défunt, c'est une femme aux ailes déployées, un serpent enroulé autour d'un bras, et de l'autre, elle tient un épais glaive pointe au sol. Elle semble porter une tête d'animal en couvre-chef. Le serpent est habituellement attribué à Prudence (suivant saint Paul, « Soyez prudent comme des serpents ») alors que le glaive évoque plutôt Justice ou Force dans sa représentation plus « médiévale » (chevalier en cotte de maille), comme à Notre-Dame de Paris, typologie pourtant abandonnée à la fin du XVe siècle en France comme en Italie pour lui préférer la colonne brisée. La peau de bête (léonté) qu'elle semble porter ici renforce la parenté avec Force. La bouche de cette figure de couronnement est contrainte par un large mors, l'attribut de Tempérance. Son trône est formé par un buisson épineux, rappelant alors Patience, Vertu plus rare mais que l'on rencontre régulièrement lorsqu'il faut augmenter le Septénaire (elle figure à Notre-Dame de Paris par exemple). E. Panofsky conclue alors que cette Maèsta serait « la Vertu en général »[753].

Ce ne sont pas non plus les Vertus cardinales classiques qui encadrent le cavalier. A gauche, pour la première, l'attribut semble être une couronne de laurier et pour l'autre, une sorte de petit panneau portant deux mains qui se joignent, comme en signe d'applaudissement. A droite, la Vertu placée à l'extérieur tient une palme alors que celle de l'intérieur semble la désigner de son index, l'autre main retenant les pans de sa robe. La couronne des lauriers, les applaudissements – qui n'ont jamais été rencontrés jusqu'à présent – et la palme évoquent certainement la Renommée.

Exaltation de l'exception du Roi Très Chrétien français : la sépulture de Louis XII et d'Anne de Bretagne

Le tombeau de Louis XII et Anne de Bretagne est commandité par François 1er en 1516 et est édifié en 1531 à la basilique Saint-Denis (CAT. p. 372). Le monument est réalisé par

[753] *Ib.*, p. 97.

l'atelier d'Antoine Juste à Amboise puis, après sa mort en 1518, dans l'atelier de Jean à Tours, où les trois frères ont collaboré. Alors que Paul Vitry avançait le nom de Guido Mazzoni (†1518) pour l'ordonnancement architectural général du monument, Flaminia Bardati et Tommaso Mozzati reviennent ultimement sur les questions d'attribution et de la conception du tombeau. La parenté formelle de la structure avec les ouvrages funéraires florentins et milanais du XVe siècle appuie l'hypothèse d'une conception italienne du monument, directement par les frères Juste. Les références au tombeau de Gian Galeazzo Visconti à la Chartreuse de Pavie – que François 1er devait connaître – renvoient peut-être à ses ambitions françaises dans le Milanais. Flaminia Bardati et Tommaso Mozzati évoque également la présence de Léonard de Vinci au Clos-Lucé à la période de réalisation du tombeau dans l'atelier d'Antoine à Amboise. Pour ces auteurs, il serait vraisemblable que les frères Juste aient cherché à présenter leur projet au grand maître toscan[754]. Selon P. Vitry, Guillaume Regnault est l'auteur des priants et des transis. La recherche actuelle a réhabilité entièrement la paternité des éléments sculptés à la famille des Juste et exclue complètement Regnault de la réalisation du monument, ne le mentionnant à aucun moment[755]. Cependant, certains spécialistes considèrent encore Guillaume Regnault au moins comme l'auteur des transis de Louis XII et de la reine Anne[756].

Les Juste, acteurs de la diffusion des prototypes italiens en France

La famille Juste, des sculpteurs toscans installés en France *c*. 1500, joue un rôle essentiel dans l'importation de prototypes italiens dans l'art français. Ce sont trois frères, Antonio (né en 1481), Giovanni (en 1483) et Andrea (en 1487), sûrement formés dans l'atelier paternel, Giusto di Antonio di Michele à San Martino a Mensola. Les recherches récentes mettent en avant la proximité presque permanente de la fratrie avec l'italien Jérôme Pacherot, en France depuis 1495, certainement en raison de son rôle dans leur venue en

[754] P. Vitry, *Michel Colombe …*, *ib*., p. 456-457 et F. Bardati et T. Mozzati, « Des collines florentines à Tours : Antoine Juste et sa famille », dans Marion Boudon-Machuel (dir.) *La sculpture française du XVIe siècle. Etudes et recherches*, Marseille, 2011, p. 179-181.

[755] P. Vitry, *ib*., p. 456-457 ; *Tours 1500 …*, *op. cit*., p. 199 et F. Bardati et T. Mozzati, *ib.*, p. 179-181.

[756] P. Leveel dans « L'ancien faubourg Saint-Etienne de Tours et la maison de Michel Colombe » in J.-R. Gaborit (dir.), *Michel Colombe et son temps …, op. cit.,* p. 34.

France. Il est même présent lors de leur naturalisation en 1514[757]. Les traces notariales témoignent d'une commande royale en 1505 pour le modèle d'une médaille commémorative de l'entrée de Louis XII à Bourges, passée à Antonio, qui n'a alors que vingt-quatre ans. Les Juste s'installent d'abord entre Tours et Amboise, où Antonio réside dès 1508. Sa production est bien connue, il travaille au chantier du château Gaillon, l'un des plus importants chantiers de la Renaissance. Il apporte en France le savoir-faire de la terracotta. Il travaille ensuite à Blois. Jean est mentionné en 1521 comme « ymagier du roi » et habite alors Tours, où il s'intègre rapidement, marié à une tourangelle. Il meurt en 1549. A Jean est attribué le tombeau de Thomas Bohier à Saint-Saturnin, détruit à la Révolution et celui de Thomas James à Dol-de-Bretagne, *c*. 1507 (voir *supra*). Son fils Jean II reste à Tours où il est mentionné sur quelques documents comme l'auteur de sépultures. André est aussi à Tours mais aucun témoignage de sa production n'a subsisté. Le fils d'Antoine, Juste, né à Florence en 1501, s'établit à Tours après la mort de son père en 1518. Juste de Juste répond dans les années 1530 à des commandes royales et il intègre le chantier de Fontainebleau de 1532 à 1538.

Antoine est à Carrare en 1516 pour choisir les marbres. Son fils, Juste de Juste, y participe jusqu'en 1521. C'est en 1531 que les éléments sont transportés par bateau jusqu'à Saint-Denis et que Jean touche le solde de la commande. L'année suivante, la mise en place du tombeau est achevée. La longue durée dévolue à la réalisation du monument s'explique en partie aussi par la situation politique mouvementée dans le royaume, avec la perte du Milanais en 1522, puis la captivité en Espagne suite à la défaite de Pavie en 1525. Ce n'est qu'après la signature du traité de Cambrai en 1529 que le tombeau revient dans les préoccupations royales, en participant à la réhabilitation de l'imagerie royale[758]. L'identification des différentes mains reste complexe.

Les nouveautés du monument : catafalque de pierre et double effigie

La multiplication des sculptures de personnages en pied, en plus grands formats que jamais rencontrés jusqu'alors, accentue l'impressionnant effet de monumentalité de la

[757] A ce sujet, voir *Tours 1500, ib*., p. 197-199 et sur la fratrie, l'étude récente de Flaminia Bardati et Tommaso Mozzati, « Des collines florentines à Tours : Antoine Juste et sa famille », *op. cit.*, p. 167-181.

[758] Sur l'historique précis du chantier et des évènements politiques, nous reprenons les conclusions de F. Bardati et T. Mozzati, *ibid*., p. 174-175.

sépulture. Deux effigies du couple royal sont présentées au sein de cette structure architecturale d'inspiration italienne[759], avec un dais abritant le sarcophage – comme le faisait le catafalque lors des funérailles – qui repose sur un soubassement en saillie. Toutes les surfaces sont ornementées, des motifs végétaux en faible saillie occupent les pilastres des retombées des arcades. L'intérieur de l'architecture est aussi décoré, par exemple des rosaces insérées dans des caissons pour le « plafond » du catafalque. Couronnant l'ensemble, le roi et la reine sont en priants grandeur nature, une typologie qui ne s'est développée en France que récemment, comme sur les tombeaux de Louis XI et de Charles VIII, et pourtant déjà ancrée en Angleterre bien qu'inutilisée par ses gouvernants.

En plus de la structure architecturale inédite en France, l'innovation majeure du sépulcre est qu'à la place des traditionnels gisants, le couple est représenté en *transi,* première occurrence de ce type pour un roi, bien qu'il soit apparu dès le XIVe siècle. Les deux défunts sont montrés en train de rendre l'âme, précisément au moment de leur dernier souffle. Les corps vieillis et nus convulsent, attrapant le drap fin devenu linceul. La tête d'Anne est rejetée en arrière dans un mouvement d'abandon total, alors que celle de Louis est un peu relevée, sa bouche entrouverte par un ultime rictus. Le réalisme de la figuration des corps décharnés, les os saillants et les veines gonflées par les spasmes, transcrit avec efficacité le trépas. Une large cicatrice aux points apparents fend verticalement l'abdomen du roi. Il s'agit de l'une des premières représentations de ce détail « chirurgical »[760], témoin de l'enlèvement des entrailles lors de la pratique de l'embaument, indiquant le prélèvement du cœur selon la coutume de division du corps.

Le contraste avec les priants est saisissant. En haut, ils sont montrés avec toute la dignité due à leur rang alors qu'en bas, c'est une vérité plus cruelle, celle qui attend tout chrétien au moment du Jugement.

---

[759] La sépulture de Gian Galeazzo Visconti à la Chartreuse de Pavie a certainement pu inspirer la forme du tombeau royal. Réalisé par Cristoforo Romano entre 1492 et 1497, le sépulcre présente un gisant sous un arc triomphal et les victoires militaires des Visconti sur les bas-reliefs de l'attique. La sépulture de Louis XII reprend le même type de structure architecturale sur arcature, qui encadre le sarcophage avec un gisant, des anges assis aux angles. Sur le monument de Pavie, toutes les surfaces sont recouvertes de motifs en faible saillie. Un second registre présente au centre une Vierge à l'Enfant dans une niche à coquille.

[760] Voir G. Reuss, « Le tombeau d'Antoine Duprat dans la cathédrale Saint-Etienne de Sens », dans Marion Boudon-Machuel et H. Prigent (dir.), *La sculpture française du XVIe siècle*, *op. cit.*, p. 28.

La nonchalance affichée des Vertus placées aux quatre angles participe au jeu de contrastes. Assises au bord du soubassement supportant le dais du sarcophage, une jambe en avant à demi pliée, elles dégagent toutes une impression différente. L'air presque léger, le sculpteur a su leur insuffler un naturel dans leur expressivité. Elles semblent bien réelles, comme cherchant le regard des fidèles, particulièrement Tempérance, avec un petit sourire « en coin », presque provocante (moqueuse ?) et Prudence, le miroir tenu sur le côté, la tête tendue en avant, comme en discussion. Seule Justice, les yeux relevés et la bouche entrouverte, paraît plus distante. Les attributs sont réduits à un ou deux pour chacune, qu'elles tiennent négligemment, devenant de simples accessoires, des éléments de décor, qui ne sont plus essentiels pour véhiculer le discours souhaité. Elles sont tout à fait italianisantes, aussi bien dans leur allure que par leurs attributs (le globe de Justice a déjà été vu en Italie près d'un siècle plus tôt pour Justice, par exemple sur le tombeau de Ladislas 1er, roi de Naples et de Hongrie ou la léonté pour Force). Leur posture décontractée, le buste en arrière, les jambes en partie étendues ou écartées, et les drapés à l'antique, au foisonnement de plis irréels, contribuent à l'étrangeté de ces sculptures, en totale opposition avec la retenue des Vertus du tombeau de François II à Nantes. Elles n'en sont pas moins d'une stature pleine et elles sont aussi stables et sereines que les précédentes. Leur traitement est celui pratiqué pour des rondes bosses autonomes, et comme le précise E. Panofsky, leur placement sur les extrémités des diagonales du catafalque de pierre concrétise leur rôle de « cardines »[761], c'est-à-dire les gonds, les pivots, les axes qui portent le chrétien vertueux. C'est le positionnement initié pour la première fois sur le sépulcre de François II de Bretagne.

En ce qui concerne l'attribution des différentes parties du tombeau, les spécialistes divergent encore. Pour certains, les priants du couple royal reviennent aux ciseaux de Jean, comme les transis[762], alors que pour d'autres, ils sont de la main de Guillaume Regnault[763]. Pour les transis, malgré l'altération des corps, les deux physionomies sont reconnaissables, les traits de Louis XII sont identifiables. Le visage du transi de la reine a certainement été réalisé d'après le masque mortuaire exécuté quelques jours après son décès par Jean Perréal[764]. Les

[761] E. Panofsky, *La sculpture funéraire*, …, *op. cit.*, p. 89.

[762] C'est le point de vue de Marion Boudon-Machuel dans son étude récente dans *Tours 1500 …, ib.*, p. 199.

[763] C'est le parti de Pierre Leveel, « L'ancien faubourg Saint-Etienne de Tours et la maison de Michel Colombe », in *Michel Colombe et …, op. cit.*, p. 34.

[764] Sur ce point, voir le catalogue *Anne de Bretagne, une histoire, un mythe*, *op. cit.*, p. 140-141 et 184-186.

priants agenouillés, les mains jointes, rappellent par leur position celui de Charles VIII mais contrairement à lui, ils ne portent pas les regalia. Le roi, la tête nue un peu inclinée sur la droite dans une position qui lui donne un air pensif, il esquisse un léger sourire. Anne est plus impassible, légèrement raide, elle regarde droit devant elle.

Entre les arcatures du dais, figurés légèrement plus petits que les Vertus, les douze apôtres sont assis[765]. Les victoires militaires du roi sont en bas-relief sur les retombées du soubassement du monument (*Bataille d'Agnadel*, *Reddition du général vénitien Bartolomeo d'Agliano*, *Entrée triomphale à Milan*, *Passage des Alpes à Gênes*). Ces reliefs sont attribués à Antoine. Les statues des apôtres et des Vertus seraient plutôt de la main de son fils, Juste de Juste. L'association de ces représentations guerrières et des apôtres accompagnés des Vertus cardinales rend hommage à la fois aux victoires militaires du souverain et à la grande piété du couple royal, tourné vers le maître-autel.

Avec ce choix architectural inédit en France, inspiré de l'Antique et de l'art nouveau italien, qui intègre deux effigies royales, en priants et en transis, le commanditaire François 1er affirme sa volonté de se démarquer des autres puissances européennes. C'est en effet l'époque où Marguerite d'Autriche est toujours en train de concevoir les tombeaux de Brou, qu'elle souhaite résolument « modernes »[766].

La reine Anne désire que son cœur repose dans le tombeau qu'elle a fait édifier à Nantes pour ses parents. Là encore, en dissociant le tombeau de son cœur[767] de celui de son corps, Anne de Bretagne souligne à la fois son attachement au duché breton et à ses usages – c'est l'affirmation avancée par l'historiographie moderne de la reine, insistant sur le renoncement de l'indépendance du duché, plus nuancée aujourd'hui – et surtout sa volonté

[765] F. Bardati et T. Mozzati dans « Des collines florentines à Tours … », *op. cit*., note 44 p. 172, font le parallèle avec le projet de tombeau pour Henri VIII d'Angleterre proposé par Baccio Bandinelli qui plaçait les prophètes et les apôtres autour de la sépulture, l'ensemble devant être couronné par une statue équestre du roi.

[766] Voir *infra*.

[767] Le cœur d'Anne de Bretagne est enfermé dans un écrin en or, nommé « vaisseau », conservé au musée Dobrée à Nantes. Il est réalisé par un orfèvre parisien. La surface extérieure est recouverte d'un poème inscrit au repoussé, exaltant les vertus de la reine, qui se termine sur les bandeaux d'écriture placés en liseré sur les deux faces intérieures. Le vaisseau est accompagné d'une couronne fleurdelisée finement exécutée. Les deux étaient entourés d'une cordelière (disparue). Voir *France 1500, …, op. cit*., p. 107 ; *Anne de Bretagne, une histoire …, op. cit.,* p. 140-141 et 184-186.

de s'insérer dans les traditions royales françaises où la pratique de la division du corps est avérée dès le XIIIe siècle en France – et dès le siècle précédent pour l'Angleterre (voir *infra*).

La postérité de la formule du tombeau avec catafalque architecturé, double effigie (priant et transi ou gisant) et Vertus

Pour un religieux

Comme le cardinal d'Amboise le fut pour le règne de Louis XII, un autre homme d'Eglise, Antoine Duprat (1463-1535)[768] occupe une place prédominante dans la hiérarchie politique durant les années de règne de François 1er, et dont l'action a été très contestée. Le chancelier du roi – de son avènement jusqu'à sa mort – se fait édifier un tombeau monumental reprenant la typologie établie par celui de Louis XII (CAT. p. 373). Antoine Duprat est un fidèle de François 1er, qui le place à la tête de la réorganisation de Milan après la victoire de Marignan. Devenu veuf en 1517, il embrasse la carrière ecclésiastique, tout en restant proche du roi. Il est nommé archevêque de Sens en 1525, puis cardinal deux ans plus tard. Pour célébrer sa nomination en tant que légat du pape, il fait une entrée triomphale à Paris en 1530. Il meurt cinq ans plus tard.

Preuve de l'éminence de ce personnage : à sa mort à Nantouillet en juillet, il bénéficie de la *Dilaceratio corporis*. Son cœur est inhumé à la cathédrale de Meaux et son corps embaumé et transporté à Sens pour des funérailles somptueuses en août. Un témoignage contemporain précise qu'une effigie de Duprat est installée dans l'église du faubourg Saint-Maurice. Le lendemain, le cercueil est emmené dans la cathédrale et ce n'est que quelques années plus tard que le tombeau y est édifié[769].

---

[768] C'est Louise de Savoie qui introduit le juriste à son fils et qui lui suggère sa nomination au titre de chancelier de France en 1515. De par son influence sur le roi et sa proximité avec la régente, ses actions sont remises en cause à plusieurs reprises. Voir sur ce point l'article de Cédric Michon, « Le rôle politique de Louise de Savoie (1515-1531) », dans *Louise de Savoie (1476-1531)*, p. 103-116, P. Brioist, L. Fagnart, C. Michon (dir.), nouvelle édition [en ligne], Tours, 2015, https://books.openedition.org/pufr/8371#tocto1n1.

[769] Gabriela Reuss, « Le tombeau d'Antoine Duprat dans la cathédrale Saint-Etienne de Sens », dans *La sculpture française au XVIe siècle*, *op. cit.*, p. 26 et nous revenons *infra* sur cette pratique funéraire, utilisée seulement sous certaines conditions.

Les témoignages et les vestiges de son monument funéraire révèlent une œuvre grandiose, largement inspirée par les sépultures royales, donnant une idée de l'importance de la position sociale occupée par le défunt. L'auteur et la date de réalisation du tombeau sont encore inconnus[770]. Le maître d'œuvre Nicolas Godinet est mentionné dans des documents comptables des années 1535-1536, documents qui précisent que les travaux ont été commandités par le cardinal. Le tombeau est installé en 1540 dans la cathédrale de Sens, une épitaphe le complète en 1571. L'ensemble est connu par le relevé de Roger de Gaignières (Paris, BNF, Estampes et photographie, collection Gaignières, Pe6, f° 49) et par le récit de Théodore Tarbé, un historien local[771]. La tombe était placée dans le chœur, derrière le maître-autel et proche de l'autel Saint-Pierre. Des relevés postérieurs subsistants indiquent que la sépulture était encadrée par quatre colonnes, augmentant l'effet de monumentalité de la structure (démantelée dès le XVIIIe siècle).

L'aspect extérieur de l'ensemble du monument est connu par le dessin de la collection Gaignières, qui a permis de le sauvegarder et de le reconstituer partiellement suite aux destructions de 1794. Le défunt y est présenté deux fois : surplombant la structure, il est montré en priant dans son habit de cardinal devant son prie-Dieu (disparus), et sous cette évocation de catafalque, en transi (subsistant). Quatre grandes statues des Vertus occupent les angles (disparues), assises sur le soubassement qui supporte l'édicule, tout comme sur le tombeau de Louis XII. Les quatre bas-reliefs du soubassement montrent le défunt dans ses fonctions (des fragments subsistent).

La double présentation du défunt en priant et en transi ne permet aucun doute quant à sa référence à la sépulture de Louis XII et Anne de Bretagne. Le transi de Duprat porte la même évocation de la pratique de l'embaumement que celui du roi Louis, avec la large cicatrice verticale à l'abdomen, qui constitue l'une des plus anciennes occurrences de ce détail sur une représentation, et la première pour un roi. Duprat retient aussi le drap devenu linceul avec sa main crispée dans un dernier spasme. En revanche, le visage du transi de Duprat est

[770] Les fragments (transi sur lit mortuaire et bas-reliefs du soubassement) sont conservés au palais synodal de Sens. Une synthèse récente de l'état des connaissances sur ce monument a été réalisée par Gabriela Reuss, dans son travail de doctorat, brièvement présenté dans *La sculpture française au XVIe siècle*, *op. cit.*, sous le titre, « Le tombeau d'Antoine Duprat dans la cathédrale Saint-Etienne de Sens », p. 22-33.

[771] *Recueil des inscriptions et épitaphes de la ville de Sens*, conservé à Auxerre, BM, ms. 215, cité par G. Reuss, *ibid.*, p. 26.

peu réaliste, en comparaison de celui de son « modèle ». Les Vertus assises sur les angles, grandeur nature, reprennent là encore la structure innovante du précédent roi. Antoine Duprat connait le monument funéraire de Louis XII, c'est d'ailleurs lui qui en a ordonné le règlement du transport en sa qualité de chancelier de France, en 1531[772].

Le style des reliefs subsistants est plutôt à rapprocher de ceux du monument de François 1er que de ceux de Louis XII, notamment dans la composition des scènes.

Malgré ces éléments comparatifs, l'attribution des différentes parties du tombeau sont toujours des hypothèses peu documentées : un atelier grenoblois inconnu ou Pierre Bontemps, l'auteur de l'essentiel de la statuaire du tombeau de François 1er ou encore le Primatice, successeur de Philippe Delorme, le maître-d'œuvre du monument royal. L'auteur du schéma général doit être un artiste parisien.

Gabriela Reuss ajoute que le faste du tombeau voulu par Duprat ne sert qu'à la glorification des actions du défunt, et de lui seul[773]. Ayant une famille avant de rentrer en religion, la sépulture ne porte aucune référence d'un quelconque lignage – c'est son petit-fils qui fait placer l'épitaphe trente ans plus tard – et ses proches ont des sépultures individuelles ailleurs. En tant qu'archevêque de Sens, le tombeau devrait manifester les valeurs portées par sa fonction, comme c'est le cas du monument des cardinaux d'Amboise, au discours religieux intense. Ici, les Vertus sont le seul motif religieux de tout l'ensemble. Le reste est entièrement consacré à la carrière du défunt, homme d'Eglise et d'Etat.

Pour un laïc

Autre grand personnage du règne de François 1er, dont il est le cousin, Claude de Lorraine, 1er duc de Guise (1496-1550) est d'abord le compagnon d'arme du futur roi puis, bien plus tard, devient le conseiller militaire de la régente Louise de Savoie lors de la captivité de François 1er à Pavie. Il est remercié en étant nommé Grand Veneur en 1526. Il se fait édifier une sépulture monumentale réalisée par Domenico Florentin sur un dessin du Primatice à l'église Saint-Laurent de Joinville (détruite à la Révolution, certains éléments subsistent,

[772] Ces informations sont mentionnées par Gabriela Reuss dans son article « Le tombeau d'Antoine Duprat dans la cathédrale Saint-Étienne de Sens », dans *La sculpture française au XVIe siècle*, *op. cit*., p. 28-29.

[773] *Ibid*., p. 30-31.

dispersés entre Joinville, les musées de Chaumont et du Louvre). La sépulture est terminée et installée en 1552.

Le choix de l'emplacement est à relever : l'église du XIIe siècle est à la fois castrale et paroissiale, créant un lien entre le château et le bourg, ce qui légitime la prééminence de la lignée sur la région. Le duc fait construire une chapelle funéraire pour abriter son sépulcre et bénéficier ainsi du prestige de la proximité avec les sépultures des anciens seigneurs de Joinville. C'est donc ici encore l'expression par l'art funéraire du pouvoir d'une lignée sur un territoire donné[774]. Comme pour Antoine Duprat, les traces documentaires de ses funérailles montrent un faste que l'on trouve plutôt dans les cours royales. Les Guise ont des ambitions sur la couronne de Sicile et de Jérusalem et par ce cérémoniel extraordinaire – autorisé par le roi – ils souhaitent rivaliser avec les autres puissantes maisons européennes[775].

La conception du projet du tombeau est connue par des documents originaux ; la première idée était un monument indépendant avec le sarcophage surélevé par quatre cariatides d'angle, finalement abandonné pour intégrer structurellement la chapelle[776]. Le marbre est acheté en Italie par Le Primatice en 1550 et réalisé par Domenico Florentin et Jean Picard. Le tombeau reprend la formule royale à double effigie (gisants surmontés de priants)

[774] Nous reprenons les conclusions d'Isabelle Balsamo, « Les tombeaux des Guises », dans J. Balsamo (dir.), *Les Funérailles à la Renaissance*, Actes du XIIe colloque international de la Société Française d'Etude du Seizième Siècle, Bar-le-Duc, 2-5 décembre 1999, Genève, 2002, p. 171-172. Voir aussi Jessica Munns et Penny Richards, « Antoinette de Bourbon, première duchesse de Guise, et Rémy Belleau : construction d'un tombeau, création d'un mythe », dans K. Wilson-Chevalier et E. Pascal (dir.), *Patronnes et …*, *op. cit.*, p. 402-417.

[775] Voir notamment sur ces précisions l'article d'Ian Wardropper, « Le mécénat des Guise. Art, religion et politique au milieu du XVIe siècle », dans *Revue de l'Art*, 94, 1991, p. 29. Les Guise font appel à un héraut d'armes professionnel pour organiser les obsèques du duc et rédiger la publication du cérémoniel. Par le jeu des alliances, ils manœuvrent aussi pour se rapprocher de la couronne, d'abord celle d'Ecosse avec le mariage de leur fille Marie de Guise, duchesse de Longueville, à Jacques V, puis directement à celle de France avec le mariage de la fille de cette dernière, Marie Stuart avec le dauphin François, fils d'Henri II et de Catherine de Médicis. François de Lorraine est marié à Anne d'Este, petite-fille de Louis XII et Charles III, duc de Lorraine est marié à Claude, fille d'Henri II et de Catherine de Médicis.

[776] Nous nous référons ici à l'article d'Ian Wardropper, « Le style de la sculpture de Dominique Florentin de 1550 à 1570 », dans *Germain Pilon et les sculpteurs …*, *op. cit.*, p. 317-336, particulièrement p. 325-327 ; du même auteur, « Le mécénat des Guise. Art, religion et politique au milieu du XVIe siècle », dans *Revue de l'Art*, 94, 1991, pp. 27-44 ; et l'article d'Isabelle Balsamo, « Les tombeaux des Guises », dans J. Balsamo (dir.), *Les Funérailles à la Renaissance*, Actes du XIIe colloque international de la Société Française d'Etude du Seizième Siècle, Bar-le-Duc, 2-5 décembre 1999, Genève, 2002, p. 171-179. Egalement Marjorie Meiss-Even, *« Un aspect de vue de prince » : le corps noble et sa parure*, dans *Les Guise et leur paraître* [en ligne], Tours, 2013, consulté le 05 mai 2019 (http://books.openedition.org/pufr/7953).

accompagnées des Vertus cardinales (comme sur le tombeau de Louis XII, achevé en 1531 et en partie sur celui de François 1er, alors en chantier).

Le plan et l'élévation du tombeau de Claude de Lorraine et Antoinette de Bourbon (Paris, BNF, fr. 22429, collection Gaignières, *Recueil de pièces sur les maisons de Lorraine et de Guise (XIIe-XVIIIe siècle)*, f° 128) et un dessin conservé au Louvre (n° 8580), attribué à Primatice, *c*. 1550, donnent un aperçu général du monument. Sur le dessin du Primatice, les cariatides sont sur un socle orné de ce qui semble être un défilé triomphal en bas-relief et elles soutiennent une corniche. Elles sont toutes placées de face – position abandonnée dans la version définitive au vu des positions des deux restantes – le personnage de droite sur le dessin, tenant un calice, apparaît comme modèle pour chacune des autres Vertus (alors que Foi ne figure pas dans la version définitive des Vertus-cariatides)[777]. Un autre dessin du Primatice, plus précis, montre des Vertus assises, tournées vers l'extérieur. Mais l'espace restreint dans l'église impose une structure plus élancée, la solution des Vertus-cariatides debout s'avère efficace. Finalement une chambre mortuaire complète l'espace inférieur, sous le catafalque. Des tympans surmontent les gisants avec en haut-relief les Vertus théologales associées à une représentation d'Abondance.

Les cariatides sont plus grandes que nature (« six pieds », soit 198 cm). Sur le dessin du Primatice, elles sont d'autant plus monumentales car elles ne sont rattachées à aucun support. Dans le projet final, les cariatides supportent toujours le niveau supérieur mais cette fois, elles sont adossées à des piliers. Sur les quatre, seules Tempérance et Justice ont subsisté, elles sont attribuées à Jean Picard, dit Jean Le Roux et conservées au château du Grand Jardin à Joinville (actuelle mairie). Elles semblent directement inspirées par celles réalisées par Jean Goujon au Louvre. Selon d'autres documents à nous être parvenus[778], elles portaient des attributs : Tempérance avec bassin et aiguière, Justice avec le glaive et sûrement la balance, celle de droite a un compas, c'est donc Prudence. Celle de gauche soutient une colonne, c'est Force bien qu'elle soit représentée ici avec un serpent. Il doit plutôt s'agir du dragon qu'elle extirpe traditionnellement d'une tour, depuis le XVe siècle.

[777] Nous reprenons ici l'hypothèse d'Ian Wradropper, « Le mécénat des Guise… », *op. cit*., p. 30.

[778] En plus des dessins préparatoires de Primatice et du relevé de la collection Gaignières, un dernier témoignage antérieur à la Révolution subsiste : un dessin précis du chanoine Pailette. Cf. l'article d'I. Wardropper, « Le mécénat des Guise. Art, religion et politique au milieu du XVIe siècle », in *Revue de l'Art*, 94, 1991, p. 31-33.

La cuve du sarcophage est recouverte de reliefs (un *Triomphe de Claude* conservé au Louvre, des scènes de batailles), deux bas-reliefs plus grands montraient la Charité et la Justice de Claude. Des putti, un crâne humain couronné complètent l'ensemble. A l'intérieur de la chambre mortuaire, dans les écoinçons placés au-dessus des niches des murs latéraux, représentées en hauts reliefs, sur la gauche : Charité avec ses enfants et Abondance, ou plutôt Libéralité car son attribut ici n'est pas la corne d'abondance mais un vase qui verse de la monnaie. Sur la droite, Foi avec la Croix et le calice, et Espérance (Religion pour Wradropper), qui regarde vers le ciel et porte une sphère armillaire au lieu de l'habituelle ancre ou bateau. La sphère sert à calculer les mouvements du ciel. Mise en relation avec l'allégorie de la Foi, cette personnification pourrait bien être celle de Religion et alors, les deux incarneraient à la fois la pratique et le dogme du christianisme. C'est le catholicisme militant des Guise qui est mis en avant par cette iconographie. Sur le relief de son *Triomphe*, Claude de Lorraine est représenté deux fois : à gauche siégeant dans une assemblée et au centre, conduisant un char triomphal. C'est parce qu'il est lieutenant du roi et grand chambellan de France. Le bas-relief de la Charité, qui se situait dans le mur, renvoie à son rôle de bienfaiteur pour l'est de la France, lors de sa victoire sur les hérétiques luthériens. Celui de Justice appuie cette action, c'est l'implacable justice militaire.

Son petit-fils Henri le Balafré, dont l'ambition politique est restée la même que celle de son aïeul, reprend ces mêmes caractéristiques pour exprimer la particularité de la lignée : il se fait représenter sur son tombeau accompagné de Religion et Force et pour celui de sa femme, Foi et Prudence (voir *infra*).

Transition consommée de l'art du Moyen Age vers celui de la Renaissance française : le monument d'Henri II et de Catherine de Médicis

Alors que le sépulcre qu'il commandite pour son père est un monument purement « classique » de la Renaissance italianisante, d'une grande sobriété pour exprimer la piété du Roi Très Chrétien, le tombeau d'Henri II est témoin de l'ancrage de ces formes transalpines dans la manière française, et leur interprétation en conséquence.

Le tombeau de François 1er et de Claude de France est commandité par Henri II en 1548 à l'architecte Philibert Delorme, puis le Primatice reprend les travaux en 1559. Il est édifié à

partir de 1554 et achevé en 1570, sculpté par François Carmoy, Pierre Bontemps, François Marchant et autres. Le sépulcre garde la formule du catafalque encadrant le sarcophage avec transis, et qui supporte en même temps les priants. La structure monumentale n'intègre pas d'autres grandes représentations comme les Vertus ou les Apôtres du tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Par contre, les enfants de France y figurent, également présentés en priants (François, dauphin de France et duc de Bretagne, Charlotte de France et Charles d'Orléans).

L'urne du cœur de François 1er, initialement placée à l'abbaye de Haute-Bruyère, près de Rambouillet (à Saint-Denis maintenant), est, à l'inverse du tombeau du corps, ornée de nombreuses personnifications allégoriques (Musique, Géométrie, Poésie, Peinture, Architecture …), renvoyant aux qualités intellectuelles – et « civilisatrices » – du roi. C'est grâce à la possession de ces qualités que le roi peut mettre en place un bon gouvernement, par lequel l'Harmonie entre lui et son peuple est possible.

Le monument d'Henri II (CAT. p. 374) est commandité par sa veuve Catherine de Médicis, dans la chapelle des Valois Notre-Dame-de-la-Rotonde, qu'elle fait construire à partir de 1570 – et dont le chantier est arrêté à sa mort en 1589. Le dessin est du Primatice, le grand concepteur des décors de Fontainebleau[779]. Jean Bullant reprend le projet à la mort du maître bolonais, plusieurs sculpteurs participent au chantier, notamment Germain Pilon et Ponce Jacquio[780]. Catherine de Médicis souhaite un écrin à l'italienne pour accueillir sa dépouille, dans un tombeau inscrit dans la tradition funéraire dynastique.

[779] Voir notamment Mary L. Levkoff dans « Précisions sur l'œuvre de Germain Pilon et sur son influence », in *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 26 et 27 octobre 1990, sous la direction de G. Bresc-Bautier, Paris, 1993, p. 64 et note 3 p. 82. Le Primatice a fourni les dessins d'après lesquels Pilon réalise les sculptures du tombeau (deux priants et le gisant de Catherine). Le relief du soubassement du tombeau est effectué par l'équipe du Primatice.

[780] Selon les hypothèses, Ponce Jacquio a dix ans de plus ou de moins que Pilon. Originaire de Champagne, Ponce commence sa carrière de sculpteur d'abord en Italie, depuis *c.* 1527 aux années 1550. On trouve ensuite sa trace en France, où il a peut-être suivi le Primatice lors de sa seconde visite à Rome en 1546. Il a pu travailler à Fontainebleau avec le maître italien. Il est engagé par Philippe Delorme en 1558 sur le chantier du tombeau de François 1er. Il travaille aussi sur la sépulture d'Henri II en 1563 au service du Primatice. Sur la carrière de Ponce, nous nous référons à l'article d'A. Radcliffe, « Ponce et Pilon » dans *Germain Pilon et …*, *ibid.*, p. 275-296.

Germain Pilon (*c*. 1528-1590) est l'un des grands sculpteurs de la Renaissance tardive française, œuvrant tout du long du veuvage de Catherine de Médicis, soit trente années de commandes royales, princières et de la cour. Formé dans l'atelier parisien de son père, Germain travaille toutes les matières : bronze, marbre, albâtre, terracotta. Dès 1549, il fait partie de l'équipe de Pierre Bontemps qui officie pour Pierre Delorme au monument de François 1er. Le tombeau d'Henri II constitue l'édifice le plus connu de Pilon, dont nombre des réalisations ont disparu pendant les guerres de Religion. Sa carrière se décompose en deux grandes périodes : ses premières œuvres sont empreintes de l'influence du Primatice et de Michel Ange, avec des pièces massives, solides, aux proportions raisonnées. La seconde période correspond à la « manière » de Pilon, avec des exagérations, l'accentuation de certaines caractéristiques physiques, des jeux savants de drapés … La plupart de son travail à avoir subsisté date du règne d'Henri III. Auparavant il a organisé les entrées royales de Charles IX. Il est ensuite nommé contrôleur général de la Monnaie. Il conçoit l'horloge du Palais de la Cité *c*. 1580 (entièrement modifiée depuis), alors flanquée par les personnifications de Loi et Justice. Pilon a comme apprenti Barthélémy Prieur, qui aura la charge de réaliser le monument de cœur d'Anne de Montmorency[781].

Germain Pilon participe à l'élaboration – de près ou de loin, esquisse pour le projet et/ou réalisation en propre – à une vingtaine de monuments funéraires, notamment le fameux tombeau de Valentine Balbiani. Dès 1560, Pilon est chargé par le Primatice des monuments funéraires d'Henri II : la sépulture de cœur aux Célestins puis le tombeau lui-même, et à la mort du maître italien, une paire de gisants supplémentaires. Le reste de la décoration sculptée de la chapelle funéraire lui incombe également[782].

Ainsi, la sépulture d'Henri II[783] est au centre de la chapelle, tout s'organise autour d'elle dans un espace indépendant, autonome. La forme de la structure architecturale symbolisant le catafalque est gardée, encadrée par des statues des Vertus en pieds, presque à grandeur

[781] Sur l'œuvre de Pilon et son contexte, voir notamment G. Bresc-Bautier (dir.), *Germain Pilon …, op. cit*.

[782] H. Zerver, « Germain Pilon et l'art funéraire », in *Germain Pilon …*, *ibid*., p. 193-212, particulièrement p. 196.

[783] Le chantier du tombeau dure de 1560 à 1573, période qui correspond à un moment relativement « calme » dans la crise politique que traverse le pays. Primatice est le maître-d'œuvre de la rotonde des Valois ; Pilon est l'auteur de la majorité de la décoration sculptée ; le gisant de la reine est d'abord ébauché par Girolamo Della Robbia ; Dominique Florentin avait la charge du priant du roi mais il est terminé par Pilon ; Ponce Jacquio réalise les bronzes de Prudence et de Tempérance ; Frémyn Rousseul est l'auteur d'un relief de Charité. Cf. le catalogue sommaire de l'œuvre de Pilon dans *Germain Pilon …*, *ib*., planche IV p. 16.

nature. Jouant encore avec les contrastes des matériaux utilisés, des éléments en marbre et en bronze s'alternent. Il n'y a pas d'illustrations militaires, contrairement aux sépultures des prédécesseurs. On leur a préféré quatre grandes figures de Vertus, qui renvoient dans ce contexte particulier de crises politique et religieuse, à l'idéal de sagesse ultime, parfaite harmonie entre philosophie classique et la haute moralité chrétienne.

Justice et Force seraient des ciseaux de Pilon alors que Prudence et Tempérance, de ceux de Ponce. Les deux premières sont plus statiques, figées, mais plus délicates que les secondes, et leurs silhouettes plus élancées que les deux dernières. En effet, Prudence et Tempérance ont des physiques un peu plus ramassés qui leur confèrent une allure plus puissante, aux proportions classiques. Leurs draperies sont lourdes et masquent les corps, contrairement à celles de Justice – la plus maniérée de ces deux-là – et de Force notamment. On voit facilement la parenté entre Force du tombeau et les Trois Grâces du monument de cœur d'Henri II par Pilon, au contraire de Prudence ou Tempérance, totalement différentes[784].

La multiplication des effigies royales perturbe légèrement la lecture du monument. Ce sont maintenant trois représentations des défunts : les corps du roi et de la reine sont montrés en transis dans la partie basse – dont le réalisme de la dégradation des chairs est adouci, semblant endormis et non plus en putréfaction – en priants en costume de sacre au niveau supérieur, et au-devant de la structure, au sol sur une dalle, en gisants couronnés en tenue d'apparat[785]. Ce sont le « corps physique, le corps spirituel et le corps souverain »[786] qui sont présentés en même temps, comme éléments de discours de la propagande royale, au moment où la royauté vit une crise profonde depuis plusieurs années et qui perdure aux règnes suivants.

Un détail remarqué par Henri Zerner dans la position du priant du roi : contrairement à la typologie établie depuis la sépulture de Louis XI à Notre-Dame de Cléry, Henri II n'a pas

[784] Sur ces détails comparatifs, nous nous servons des conclusions d'A. Radcliffe, « Ponce et Pilon », *op. cit*., particulièrement p. 284-287.

[785] Ces deux gisants sont sculptés par Pilon à partir de 1583, après la mort du Primatice. Henri Zerner avance l'hypothèse que ces deux nouvelles effigies surnuméraires sont exécutées pour « tempérer » l'aspect païen du tombeau dans le contexte de la Contre-Réforme. En effet, les transis sont presque sensuels, alors que les Vertus sont complètement suggestives, ces sculptures des défunts en gisants sont figées, raides. En tenue d'apparat avec couronne, le sculpteur n'idéalise plus les traits des souverains comme sur les transis. Les mains sont fermement jointes. Voir H. Zerner, *ibid*., p. 203.

[786] C. Mazet, « A corps et à cœurs … », *ib*., p. 36, 52-71.

les mains jointes en prière – bien que celles de Catherine le soient. La main droite du roi est comme ramenée contre son cœur alors que la gauche est tendue devant lui. Sa tête est légèrement inclinée. Il faut visualiser le prie-Dieu (disparu) pour pouvoir reconstituer la posture du défunt, sur lequel était posé un livre. La statue du roi agenouillé aurait dû faire face à l'autel principal de la rotonde des Valois, elle en aurait été en son centre. Zerner rappelle que cette position correspond au schéma des donateurs représentés sur les retables, mais ils ont toujours les mains jointes. Zerner relève qu'il s'agit ici de la première occurrence de ce type de figuration. Il suggère que cela peut être en raison du contexte des guerres de Religion, Henri II figuré ainsi, la main tendue vers le Livre, est le garant, « le défenseur de l'orthodoxie »[787].

Ce sont les crises religieuses qui mettent fin à la communication politique par l'édification des sépultures royales. François II et Charles IX sont inhumés à Saint-Denis sans monument. La chapelle des Valois, voulue par Catherine de Médicis, est abandonnée en 1589, et reste inachevée[788]. La Ligue met fin à la dynastie des Valois lorsqu'Henri III est assassiné. Son corps est inhumé à Compiègne sans cérémonie. Son cœur est secrètement ramené à l'abbatiale de Saint-Cloud. Cela marque la rupture avec la tradition funéraire des monarques de la dynastie des Valois. La nécropole royale est abandonnée, les cérémonies rituelles n'ont pas eu lieu et on a renoncé à l'édification d'un monument mémoriel. Avec l'assassinat d'Henri III, la dynastie des Valois s'éteint, le pouvoir est donné à un Bourbon. L'abandon de la double effigie après l'inhumation de Louis XIII marque la fin de ce besoin de légitimer la filiation dynastique par l'édification de sépultures monumentales glorificatrices.

[787] Voir son article sur les réalisations funéraires de Pilon, *op. cit*., p. 198-203.

[788] Le programme iconographique peut être partiellement reconstitué grâce à quelques fragments dispersés : une Résurrection du Christ réalisée par Pilon et une esquisse d'une Vierge de douleur (les deux conservées au Louvre). La version définitive est aujourd'hui visible à l'église Saint-Paul-Saint-Louis du Marais. A la cathédrale Sainte-Croix-de-Paris des Arméniens se trouve un saint François d'Assise en extase qui devait intégrer la Rotonde.

c. *Ailleurs en Europe*

Les rivalités de pouvoir exprimées par l'art funéraire : la nécropole dynastique de la Maison de Savoie voulue par l'archiduchesse Marguerite d'Autriche

Le tombeau de Philibert le Beau, duc de Savoie, est commandé par sa veuve Marguerite d'Autriche, fille de l'empereur germanique Maximilien Ier, petite-fille de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, régente des Pays-Bas à partir de 1506, charge qu'elle garde à la demande de son neveu Charles Quint. Dès 1504, la duchesse entreprend la construction d'une nécropole dynastique édifiée dans le couvent bénédictin de Brou, suivant ainsi la volonté de sa belle-mère défunte Marguerite de Bourbon. Elle fait construire un véritable complexe monastique : elle fonde en 1506 l'église Saint-Nicolas de Tolentino et le monastère augustin. Les plans de l'église sont confiés à Louis van Boghem, qui en supervise le chantier (1512-1532). Le chœur de l'église abrite les tombeaux de Marguerite d'Autriche, de Philibert de Savoie son mari, et de Marguerite de Bourbon, la mère de Philibert. Fermé par un jubé, le chœur est alors transformé en chapelle funéraire. Ces trois monuments font partie des dernières productions du gothique flamboyant du Nord, véritables dentelleries de pierre. Des stalles, les vitraux, un retable en albâtre finement sculpté complètent ce grand chantier entièrement dédié à la gloire de la Maison de Savoie.

Marguerite d'Autriche fait d'abord appel à des artistes locaux et une fois désignée gouvernante des Pays-Bas, elle sollicite des personnages à la réputation bien ancrée, tel Jean Perréal[789] pour la conception des monuments, puis à Pietro Torrigiano, avant de confier finalement la charge du projet à des artistes flamands. Le projet connait en effet plusieurs phases connues par les sources documentaires[790]. Jan van Roome dit Jean de Bruxelles pour la conception du projet, et Conrad Meït de Worms, le sculpteur favori de Marguerite, obtiennent la commande des trois tombeaux, Louis van Boghem est le maître d'œuvre du

[789] En plus d'être un des artistes les plus réputés de l'époque, Perréal a été valet de chambre de l'archiduchesse lorsqu'elle était toute jeune enfant à la cour d'Amboise (1484-1490). Sur les destins croisés de Marguerite d'Autriche et d'Anne de Bretagne, nous utilisons la synthèse de Jens Ludwig Burk, « 'A l'anticque' à Nantes et 'à la moderne' à Brou : styles architecturaux et conception de la statuaire funéraire au moment du passage du gothique tardif à la Renaissance », dans K. Wilson-Chevalier et E. Pascal (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Etienne, 2007, p. 225-250.

[790] La première phase correspond aux années 1505-1506 avec les artistes locaux ; la deuxième, 1509-1512, où Marguerite fait appel à Jean Perréal et Michel Colombe ; la dernière phase est celle de la réalisation effective des tombeaux de 1513 à 1522. Les gisants n'ont été commandés qu'en 1526 à Conrad Meït.

chantier de l'église et des tombeaux. Les matériaux utilisés sont des plus luxueux : le marbre noir vient de Liège et de Suisse, l'albâtre est le même que celui utilisé par les Bourguignons à Champmol (albâtre de Saint-Lothain dans le Jura), et le marbre blanc de Carrare. L'ensemble est achevé *c*. 1531.

Bien que Marguerite d'Autriche cherche à concevoir un ensemble funéraire moderne[791], elle n'opte pas pour la représentation en priant, qui constitue pourtant la dernière grande innovation typologique des sépultures royales[792]. C'est peut-être la marque d'une volonté de se démarquer de la « mode » initiée par les monarques français, et d'appuyer ainsi sa différence.

La forme des trois tombeaux confirme le statut hiérarchique de chacun. Marguerite d'Autriche choisit la typologie traditionnelle pour le tombeau de sa belle-mère, Marguerite de Bourbon, dans un enfeu avec une seule effigie en gisant, les yeux ouverts (« au vif »). En revanche, pour celle de son mari comme pour la sienne, elle préfère la typologie « moderne », où ce sont deux effigies qui portent l'image ducale. Il s'agit de deux monuments isolés, chacun une structure à deux niveaux, où les transis sont dans la partie basse et les gisants en tenue d'apparat dans la partie haute.

Placée au centre du chœur, devant le maître-autel – et dominant ainsi l'espace de la chapelle – la sépulture de Philibert est constituée d'une dalle de marbre noir, supportée par plusieurs piliers à niches à dais avec les arcatures outrepassées typiques de l'art flamboyant du Nord, qui abritent dix statuettes de Vertus. Le défunt est représenté deux fois : sur le

---

[791] La conception du projet des tombeaux est très documentée, Marguerite d'Autriche veut obtenir le programme iconographique le plus novateur : c'est à cette période que toutes les grandes cours européennes renouvellent le souvenir dynastique – et sa glorification – par l'édification de nouvelles nécropoles (ou des campagnes de restauration de l'existant). Marguerite d'Autriche fait donc appel à plusieurs artistes avant de prendre sa décision. Voir notamment *supra*, sur Jean Perréal sollicité pour cette commande, se servant de sa récente réalisation sur le tombeau de François II comme publicité auprès de la duchesse de Savoie. On trouve des informations à ce sujet dans la plupart des ouvrages consacrés à l'art sculpté ou funéraire de cette époque. Par exemple, la nécropole dynastique est plusieurs fois évoquée par E. Panofsky dans *La sculpture funéraire …*, *op. cit*., p. 92-93 ou plus récemment, Claire Mazel, qui en rappelle rapidement l'historique dans « A corps et à cœurs : les monuments funéraires des Valois *», op. cit.*, p. 232-235. Paul Vitry le mentionne aussi dans sa monographie sur Colombe.

[792] Voir E. Panofsky, *ib*., p. 92-93. De plus, J. Burk, « 'A l'anticque' à Nantes et 'à la moderne' à Brou : styles architecturaux et conception de la statuaire funéraire au moment du passage du gothique tardif à la Renaissance », dans K. Wilson-Chevalier et E. Pascal (dir.), *Patronnes …, op. cit.*, p. 249, précise que la forme-même du tombeau ne permet pas une représentation en priant. C'est l'effigie en transi, placée sous celle en gisant, qui constitue la modernité souhaitée par Marguerite.

dessus de la dalle, gisant en tenue d'apparat par-dessus une armure, un lion est couché à ses pieds. Le duc est entouré de petits angelots tenant différents éléments d'ornement (épitaphe, casque de parade, …). Sous la dalle, il est montré en transi (« sépulture à la moderne »[793]), les yeux clos, les premiers effets de la putréfaction apparaissant sur le corps. Ce n'est pas une représentation effrayante de la mort comme l'est le détail de l'évidemment des entrailles du transi de Louis XII, tout à fait contemporain. Par contre, comme le roi français, le visage du duc n'a aucune marque de décomposition. Il est nu, seul le drap mortuaire couvre son bassin. Tout comme celui de sa femme sur son transi, les visages sont idéalisés, particulièrement élégants, même beaux. E. Panosfsky parle de la « sœur du sommeil » plutôt que du « redoutable maître » que constitue la Mort, incarné par la figuration habituelle en transi où le défunt est montré dans son dernier soupir, voire décharné, jusqu'à ce premier quart du XVIe siècle[794]. Sur le tombeau de Marguerite, la représentation en transi la montre comme endormie, les traits fins, le visage encadré par ses longs cheveux dénoués, parsemés de petites fleurs et étalés sur son buste. Le transi d'Anne de Bretagne, tout à fait contemporain, est lui aussi une représentation idéalisée de la défunte.

Les piliers qui séparent les deux niveaux du tombeau abritent des statuettes placées dans les niches à baldaquin ornementé, les nombreux documents originaux de l'élaboration de la commande (lettres, contrats, compte-rendu de l'avancée des travaux[795]) indiquent qu'il s'agit de dix Vertus alors que pour les historiens de l'art, ce sont des Sibylles. En effet, bien que le compte-rendu sur l'avancement du chantier en 1522 les mentionne en tant que Vertus, elles sont par la suite pourtant communément considérées plutôt comme des sibylles[796]. Ce

[793] Jean-Gabriel Lemoine tire la formulation des documents originaux de la commande, dans « Les Sibylles du tombeau de Philibert à Brou », in *Annales de la Société d'émulation de l'Ain*, 1945, p. 16 et suiv.

[794] E. Panofsky, *La sculpture* …, *ibid*., p. 93.

[795] J.-G. Lemoine les énumère, *ibidem*, p. 19-20 : la lettre de 1511 écrite par Jean Lemaire de Belges, chargé des négociations du projet avec Michel Colombe pour la réalisation de la maquette du tombeau sur un dessin proposé par Jean Perréal. Jean Lemaire décrit à l'archiduchesse la maquette et y précise « le gisant aura un pied et demi de longueur ; les Vertus un demi-pied ». Le deuxième document est la lettre rédigée par Jean Perréal en 1512 après être allé voir l'avancement de la maquette : « Michel Colombe fait les maquettes des dix Vertus comme il a promis ». Le troisième est le compte-rendu des travaux de l'église en 1512, sur le tombeau de Philibert : « la pierre de marbre noir est presque à moitié taillée, et les vertus alentour ». Le dernier document cité par Lemoine est le contrat passé entre l'archiduchesse et Conrad Meït où il est précisé que Meït s'occupe des « visages, mains et vifs » et les « vertus à M. Van Boghem », l'architecte et le maître-d'œuvre du chantier.

[796] Nous reprenons ces éléments de J. Burk, *op. cit*., p. 241 et note 31. C'est avec l'étude de J.-G. Lemoine, *ibidem*, que la thèse de l'identification des statuettes en Sibylles plutôt qu'en Vertus est défendue avant d'être admise

sont des jeunes femmes élégantes, à la silhouette élancée, la poitrine haute et la taille fine selon la mode gothique. Leurs tenues sont typiques de celles de la noblesse flamande contemporaine. Les visages sont ovales, le menton pointu et avancé, la bouche est petite, tout comme les yeux en amande. Néanmoins, ces morceaux de sculptures témoignent de la transition du gothique tardif à l'art de la Renaissance : le foisonnement des plis des vêtements est réellement conçu en trois dimensions – et non plus sur une seule surface – formées des différentes strates d'épaisseurs autour du corps sculpté. La volumétrie est d'autant plus marquée, encore accentuée par un hanchement prononcé. Elles sont toutes individualisées par leurs positions variées, par leurs coiffures aux longues chevelures savamment nattées ou bien rangées sous un voile. Dans les niches des deux autres tombeaux, des pleurants accompagnent le gisant de Marguerite de Bourbon ; des saints et saintes sur celui de Marguerite d'Autriche.

L'ordonnancement des statuettes n'est plus l'original, elles ont été plusieurs fois déplacées. Aujourd'hui, en partant du côté droit de la tête de Philibert : une Vierge aux cheveux dénoués foule aux pieds un être hybride aux jambes recouvertes d'écailles, c'est la sybille Persique, annonciatrice de l'Apocalypse. Cette statuette est d'un style un peu différent des autres. Pour J.-G. Lemoine, elle constitue le dernier vestige du projet de Perréal[797]. La sibylle tient généralement une lanterne car elle parle depuis les ténèbres – c'est aussi ce qui la distingue de l'iconographie de sainte Marguerite. La suivante est la sibylle Erythréenne, avec un voile plié qui lui couvre les cheveux et retombe sur l'épaule gauche. Elle relève son manteau de sa main restante (elle porte habituellement une rose). Elle est l'annonciatrice de l'Incarnation. Vient ensuite la sibylle de Samos, les cheveux rangés sous un bonnet simple, le hanchement très marqué, elle retient un pan de son manteau sur son ventre, l'autre main manque. Elle est traditionnellement représentée enceinte et tenant une crèche. La sibylle de Cumes apparaît ensuite, les cheveux nattés, elle présente devant elle la large éponge, annonciatrice de l'accouchement de la Vierge. La sibylle Cimmérienne est peut-être la plus connue de ces petits chefs-d'œuvre statuaire. Elle porte une coiffe en sorte de cornes, retenue sous le menton par un voile. Le hanchement est très prononcé, elle soulève sa jupe d'une

par la discipline. Huit des sibylles ont été décapitées en 1831, elles ont ensuite connu des restaurations hasardeuses. Cf. sur ce point l'article de J.-G. Lemoine, *op. cit*., qui relève toutes les modifications connues. La sibylle de Cumes a pu être reconstituée en 2018.

[797] J.-G. Lemoine, *ibidem*, p. 22.

main, l'autre, lacunaire, tenait un olifant connu par un dessin de 1774[798] au lieu de son habituelle corne d'abondance. La sibylle de Tibur porte un voile et s'enroule dans son manteau. La sibylle Agrippa est aussi parmi les plus séduisantes du groupe bien que la tête actuelle ne soit pas l'originale. Elle se penche sur le côté pour attraper le pan de sa robe. Ses longs cheveux sont nattés. L'originale avait la tête complètement redressée et elle portait un diadème. Traditionnellement, elle tient un fouet (la corde à nœuds est encore visible le long de la robe), annonciateur de la Flagellation du Christ. La sibylle Delphique a le hanchement marqué, elle écarte son manteau de ses deux bras. Les mains ont disparu, généralement c'est la couronne d'épines qu'elle tient ; la tête lacunaire est connue par un dessin : ses cheveux nattés en torsade autour de la tête, retenus par un ruban en nœud au sommet[799]. L'avant-dernière est la sibylle Hellespontique, la tête couverte d'un large bonnet resserré par un bandeau large, avec un voile à l'arrière. C'est la seule à ne pas porter de manteau. Les bras sont lacunaires, elle tient habituellement la Croix de la Passion. La sibylle Phrygienne porte une longue robe flottante. La tête et les mains manquent mais sont connus par un dessin : avec une coiffe en pointe devant, retenue par un voile sous le menton. Ses yeux sont baissés. La tête actuelle est celle de la sibylle Samienne[800].

Les objets qu'elles portent ne correspondent absolument pas avec la tradition iconographique des Vertus. La théorie de Jean-Gabriel Lemoine explique effectivement et efficacement la différence entre le vocable utilisé dans les sources documentaires originales du projet et la réalité des figurations représentées. Là encore, le fait de ne pas présenter de statues monumentales de Vertus autour du défunt selon la nouvelle typologie funéraire amorcée par Anne de Bretagne au tombeau de ses parents, correspond peut-être pour la Maison de Savoie le moyen de se démarquer de la grande dynastie concurrente.

Rares exemples espagnols

Isabelle la Catholique commande en 1486 le tombeau de son père Juan II, roi de Castille († 1454) et de sa mère, Isabelle du Portugal, dans le chœur de la Chartreuse de Miraflorès, il

[798] *Ibidem*, p. 25.
[799] *Ib.*, p. 27.
[800] *Ib.*, p. 29.

est édifié en 1493 (CAT. p. 376-377). La chartreuse a été fondée par Juan II et conçue dès l'origine en tant que nécropole dynastique. C'est un sculpteur originaire d'Anvers qui est en charge de la réalisation du tombeau, Gil de Siloe[801], de 1489 à 1493.

Le sépulcre est placé au centre du chœur de l'église, devant le majestueux et monumental retable en bois doré qui orne l'abside. Sur le côté, le tombeau de l'infant Alfonso, en priant sous un enfeu à arc brisé – première occurrence de cette typologie pour un membre de la lignée royale en Castille, bien que la formule soit utilisée quelques fois dans la région. Gil de Siloe en est aussi le maître-d'œuvre. Les deux monuments sont des ouvrages exceptionnels, d'une finesse et d'une richesse non seulement dans les motifs utilisés mais aussi dans leurs détails et leur variété. Il faut envisager l'ensemble (architecture, sépulcres et retable) comme réfléchis en un véritable sanctuaire dynastique, selon la volonté d'Isabelle.

Le tombeau des rois de Castille et d'Aragon est d'un faste remarquable et il est extraordinaire par sa forme[802]. La forme de la cuve du sarcophage est celle d'un motif traditionnel mudéjare, l'étoile à huit branches, où sont percées des niches qui abritent des statuettes de personnages bibliques et de Vertus. C'est la seule occurrence connue en Castille comme en Europe de cette forme pour un monument funéraire. Pour les spécialistes, cette étoile est à relier à un auteur que la reine affectionne, Ludolphe de Saxe, dit « le Chartreux », qui rédige la *Vita Christi*, une œuvre dérivée des *Meditationes Viatea Christi*, longtemps attribuée à tort à saint Bonaventure, aujourd'hui au franciscain Giovanni de Calibus. En 1502, la reine a le patronage de l'édition imprimée de la traduction de l'ouvrage par Ambrosio Montesino et elle en possède un exemplaire[803]. La forme de l'étoile renvoie alors à celle des corps célestes, c'est-à-dire une fois que les âmes quittent le corps, l'enveloppe charnelle, elles deviennent étoiles.

La formule avec des gisants traditionnels – en albâtre comme l'intégralité du tombeau – est associée à des petites figurations bibliques et de Vertus. Ces gisants sont considérés

[801] Sculpteur formé aux Pays-Bas († *c.* 1505), il s'installe à Burgos *c.* 1475.

[802] Nous nous référons à la synthèse sur le tombeau effectuée lors de sa campagne de restauration par Joaquin Yarza Luaces, « Los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores », dans *Cuardenos de restauraciòn de Iberdrola*, volume XIII (I), Madrid, 2007 et l'article de Carmen Marìa Labra Gonzàlez, « De la chartreuse de Miraflores à la chapelle royale de Grenade », dans *e-Spania* [En ligne], 3|juin 2007, consulté le 15 mai 2019, http://journals.openedition.org/e-spania/171 ; DOI : 10.4000/e-spania.171.

[803] Voir sur ce point l'étude de Carmen Marìa Labra Gonzàlez, « De la chartreuse de Miraflores à la chapelle royale de Grenade », *ib.*, particulièrement § 16 et suiv.

parmi les plus belles réalisations sculptées de la Renaissance espagnole. Ils sont en costume de couronnement, quelques détails de leur représentation sont inédits tel le nimbe en relief sur l'oreiller du roi. Ou l'attitude de la reine, montrée en train de lire le Livre ouvert posé sur sa poitrine[804]. Le roi lui ne sait que faire de ses mains, il ne tient ni épée ni sceptre (les deux aujourd'hui disparus) mais un pan de son manteau, et sa tête est tournée vers l'extérieur. Cette attitude suggère le mouvement, et donc la vie. Les deux sont représentés jeunes et à la beauté idéalisée.

Figurés bien plus petits que les gisants mais étant les plus grands éléments de la petite statuaire du tombeau, les quatre Evangélistes sont assis sur les pointes principales de l'étoile, sur le niveau du lit mortuaire et ils dépassent en hauteur l'ensemble. Ils se tiennent tournés vers l'extérieur, les plis de leurs vêtements animent les silhouettes. Ils se calent un bras contre un scriptorium, comme on les voit bien souvent représentés sur les manuscrits. L'attention du sculpteur s'est surtout concentrée sur le rendu des visages, très individualisés et expressifs. Les animaux du Tétramorphe les accompagnent. Toujours sur ce niveau supérieur, placés sur les autres pointes de l'étoile, des saints debout, légèrement plus petits que les Evangélistes.

Sur les pans de la cuve du sarcophage, le foisonnement des petites statuaires ne laisse aucun espace disponible, elles y sont placées dans des niches, sous des dais gothiques ou bien en saillie. On trouve des chartreux encapuchonnés en train de lire ; le roi David ; Esther ; le sacrifice d'Isaac ; Samson ; Joseph ; la Vierge au lait ; une Pietà ; le Septénaire traditionnel des Vertus. Des lions rugissants et affrontés portent les armes du roi sur les deux angles de la cuve, du côté des têtes des gisants. Il est à noter qu'aucune des Vertus n'est de la même taille et le style diffère de l'une à l'autre. De plus, l'ordonnancement général – et particulièrement celui des Vertus – n'est pas l'original. Tout le niveau inférieur (la base) est occupé par des lions en ronde bosse, très animés, chacun dans une position différente.

Comme les Vertus de François II, celles-ci encadrent le gisant mais sur le niveau de la cuve, qui renvoie à leur premier emplacement sur les soubassements (au portail de Notre-Dame à Paris et sur le tombeau de Charles VIII) et aussi à la fonction de supports du sépulcre comme les cariatides italiennes des siècles précédents. Elles sont placées du côté de la reine,

[804] Selon Philippe Ariès dans *Images de l'homme devant la mort*, Tours, 1984, p. 68, la lecture pieuse en contexte funéraire est réservée à la femme, en cette fin de Moyen Age.

deux par deux, une architecture à dais avec des petites figurations grotesques pour les séparer. Elles sont assises sur un large trône ornementé et leur nom est inscrit sur la marche de ce siège. Le premier tandem est celui de Fe et Esperanza (CAT. p. 377). La première est la seule des Vertus a être une femme âgée, le visage marqué par de nombreuses rides, elle porte voile et guimpe. L'inscription la présente comme Foi, pourtant, ses attributs sont ceux rencontrés pour Prudence dans la nouvelle iconographie apparue en France au XVe siècle, sur les manuscrits d'Aristote ou sur le *Mignon* de duc de Nemours (voir *supra*). Sur ses genoux, elle tient le crible et à ses pieds, le sac de pièces ouvert. Des lacunes gênent la lisibilité : une main manque (celle qui tenait le miroir ?) et le dessus de sa tête, peu visible mais où on distingue un élément en saillie, peut-être la trace de fixation d'un cercueil, comme l'on le voit en France. L'inscription serait alors erronée. La vérification est simple : la Vertu nommée plus loin Prudencia a sur les genoux le Livre ouvert et son couvre-chef est une maquette d'Eglise, comme sur les miniatures françaises (les mains ont disparu, la privant de ses autres attributs, le calice et le cœur). Elle est, de plus, placée à côté de Charidad, une Vertu théologale.

A côté de cette Fe/Prudencia, Esperanza porte une ruche d'une main et de l'autre une bêche reposant sur une cage. Une faucille devait compléter ces nouveaux attributs, là aussi déjà rencontrés en France, symboles des espoirs des paysans. Comme sur les manuscrits français des années 1450, une nef aux voiles pliées lui fait office de coiffe.

Justicia est avec Fortaleza, leurs physionnomies diffèrent beaucoup, la première est plus grande et plus massive. Il s'agit de la seule représentation sculptée de Justicia aux deux épées : une dans chaque main. A la main droite, l'épée est abaissée ; à la main gauche, elle est en pal. Et la balance est placée au bras gauche. Une large couronne ouverte ceint ses cheveux dénoués. Un drap est figuré sur son trône, évocation du lit de justice traditionnel.

Fortaleza est beaucoup plus élancée que les autres et elle paraît beaucoup plus animée que sa voisine. Elle a pour coiffure un bloc à six faces, une enclume. Elle est assise sur un pressoir à vis (attribut de force matérielle, de lourdeur et de solidité). Les lacunes des bras et des mains correspondent éventuellement au dragon extirpé de la tour.

Charidad (CAT. p. 377), jeune femme couronnée, en majesté, avec large manteau à ganse décorée, l'anagramme du Christ orne sa robe. Elle tient un soleil rayonnant, l'objet qu'elle présente de l'autre main manque. A ses pieds, un petit bloc rectangulaire avec deux soleils rayonnants en faible saillie, cela pourrait s'agir d'un brasier comme sur le manuscrit de

Rouen. Le pélican nourrissant ses petits était peut-être placé sur son crâne, la couronne faisant office de nid.

Templanza fonctionne avec la Pietà. A la place de l'horloge mécanique un cadran solaire lui sert de coiffe. Une bonne partie de son visage est couverte par le large mors qui entrave sa bouche. L'avant-bras et la main droite manquent mais la main gauche tient un petit récipient, elle devait donc transvaser un liquide d'un autre contenant tenu de l'autre main.

La présence de ces attributs nouveaux mélangés avec certains plus traditionnels témoigne de la participation d'un sculpteur qui connait les récentes modernisations du thème des Vertus, à la symbolique complexe. De Siloe garde le style flamboyant de la fin de l'art gothique mais ces innovations iconographiques nombreuses pour cette région sont la preuve de l'intégration en péninsule ibérique d'un art funéraire imprégné des Renaissances italienne et française.

L'un des rares – le seul ? – antécédents d'une sépulture funéraire ornementée selon une nouvelle tendance est l'ensemble des tombeaux d'Alvaro de Luna († 1453), connétable de Castille, conseiller et favori de Juan II et de sa femme Juana Pimentel, édifiés à la cathédrale de Tolède, commandités par leur fille Maria de Luna en 1489 à Sebastiàn de Almonacid (ou Sebastiàn de Tolède)[805]. Il s'agit de deux monuments isolés identiques, chacun avec quatre personnages masculins agenouillés aux angles, tournés vers le gisant. Pour le connétable, ce sont des cavaliers commandants de l'ordre de Santiago, suivant en cela les demandes de la commande et pour sa femme, des moines tonsurés[806]. Les Vertus sont sur la cuve du sarcophage d'Alvaro, assises sous arcatures, de part et d'autre des armes du défunt. Le tombeau de sa femme reprend le même arrangement avec les Apôtres à la place des Vertus.

Pour la commande du tombeau de Juan II et d'Isabelle du Portugal, Isabelle la Catholique a pu s'inspirer de cette récente réalisation totalement originale en Espagne.

[805] Sculpteur espagnol certainement formé par le hollandais Egas Cueman, ou Egas de Bruxelles, qui a grandement participé à la diffusion du style du Nord à Tolède.

[806] Voir sur ce monument l'article de Matilde Miquel Juan et Olga Pérez Monzon, « Entre imaginerìa, brocados, colores, pinceles y el arte nuevo. Patronato artistico femenino de Marìa de Luna y la memoria paterna, dans *e-Spania* [en ligne], 24 / juin 2016, consulté le 10 mars 2019, § 24, http://journals.openedition.org/e-spania/25527 ; DOI : 10.4000/e-spania.25527.

L'art italien pénètre en Espagne notamment par le travail du sculpteur florentin Domenico di Alessandro Fancelli (1469-1519). Sûrement formé à Rome, son style est imprégné de l'art de Sansovino et de celui de Verrocchio. Il œuvre principalement en Espagne où il est rapidement remarqué et réalise de prestigieuses commandes. Par exemple le tombeau de l'Infant Don Juan au monastère royal de Santo Tomàs (Avilla, Castilla y Leon), *c.* 1511-1512, très influencé par le tombeau de Sixte IV : il en a repris la forme et le réalise en marbre.

Diffusion européenne des Vertus d'angle

Les Vertus cardinales positionnées aux angles du sarcophage se retrouvent sur le tombeau du cardinal Tavera à Tolède, réalisé par Alonso Berruguete entre 1552 et 1561, le grand peintre et sculpteur espagnol de la Renaissance qui introduit tout au long de son œuvre les éléments nouveaux italiens et français en Espagne[807]. Elles sont cette fois-ci sur les angles de la dalle soutenant le lit mortuaire. En petites statuaires, assises, portant des drapés antiques, elles se tournent vers le défunt. Le réalisme de l'effigie funéraire comme le style à l'Antique sont propres à la mode italienne que Berruguete connait grâce à un séjour florentin, où il aurait notamment travaillé dans l'atelier de Michel Ange. Sur les longs côtés, ce sont au centre saint Jean-Baptiste pour l'un et saint Jacques pour l'autre. Sur les petits côtés, Charité et saint Ildefonse. Le visage de l'effigie est celui tiré du masque mortuaire du cardinal. Le monument est inspiré par celui du cardinal Cisneros par Bartolomé Ordoñez, en 1518-1524, à l'église San Ildefonso de Alcalà de Henares, où ce sont les Pères de l'Eglise qui sont placés aux angles du couvercle du sarcophage. Les Arts libéraux sont représentés dans les tondos des longs pans de la cuve.

La formule de la double effigie royale en priant et en gisant est reprise par les rois du Danemark Christian III et Frédéric II, sur leurs tombeaux dans la chapelle des Rois Mages de la cathédrale de Roskilde[808], l'ancienne capitale du Danemark qui abrite une véritable nécropole royale à partir de la seconde moitié du XVe siècle. Le premier, inachevé, est commandité en

[807] Voir Lezzie Boubli, « *Magnificao mastre Alonso Berruguete* : introduction à l'étude de son œuvre graphique », dans *Revue de l'art*, 1994, n° 103, pp. 11-32, ici p. 13.

[808] Les informations sur ces deux monuments sont tirées de l'article de Philippe Sénéchal, « Jean Second à Saint-Denis : les tombeaux de Charles VIII et de Louis XII en 1532 », dans *Revue de l'Art*, 1993, n° 99, pp. 74-79.

1568 à Cornelis Floris. Exécuté à Anvers entre 1568 et 1575, transporté au Danemark en 1579, il reprend le jeu de contraste entre des marbres noirs et des marbres blancs. Comme à Saint-Denis pour Louis XII, c'est une véritable structure architecturale avec dais sur lequel sont installés les priants. Les gisants sont en-dessous, sur les sarcophages et à la place des Vertus, quatre soldats debout en armes occupent les angles. Celui de Frédéric II est commandité à Gert van Egen et édifié *c*. 1594 dans la même chapelle que celui de Christian III. La présence de bas-reliefs rapportant les campagnes militaires du souverain renforce la parenté avec les tombeaux français, notamment celui de Louis XII et d'Anne de Bretagne.

Les Vertus aux angles sont présentes sur le très fastueux cénotaphe de l'empereur Maximilien 1er à Innsbruck, projet initié du vivant de l'empereur, *c*. 1502 et seulement finalisé entre 1573 et 1584 par Ferdinand 1er. Le défunt est figuré en priant sur le dessus de la structure à deux niveaux, surplombant ainsi le monument et le chœur de la cathédrale et les Vertus cardinales, l'encadrent, placées à chaque angle de ce même niveau, assises et figurées plus petites que l'empereur, n'ayant plus rien de novateur.

La formule du tombeau à catafalque monumental avec Vertus d'angle est reprise également dans le Nord, comme sur le sépulcre de Guillaume 1er d'Orange, dit Le Taciturne, (†1584) à la Nieuwe Kerk de Delft. Le mausolée est édifié une quinzaine d'années plus tard par Hendrick de Keyser[809], achevé en 1623. Le « libérateur » des Pays-Bas est représenté deux fois : en trône, avec les regalia, sous l'une des arcatures du catafalque, et en gisant, sur la cuve du sarcophage placé derrière la première effigie. Il y est encadré – et glorifié – par Renommée, Justice avec la balance, Courage/Patience puisqu'elle tient aussi une épine dans la main droite, Religion portant le Livre et une maquette d'église et Liberté (*Aurea Libertas*) avec sceptre et bonnet rituel romain[810]. Keyser s'inspire directement du tombeau d'Henri II, jusqu'aux draperies collées des Vertus, où l'influence de Pilon se ressent totalement[811].

[809] Il est considéré comme l'un des plus fameux artistes de la Renaissance hollandaise tardive. Architecte et sculpteur (1565-1621), il travaille toutes les matières dans le style maniériste. En 1606, il voyage en Angleterre où il prend connaissance, par l'intermédiaire de l'architecte anglais formé en Italie Inigo Jones, des nouvelles règles de l'architecture mises au point dans la péninsule cent cinquante ans plus tôt. Il rentre aux Pays-Bas accompagné par Nicholas Stone, engagé à Londres. Ils appliquent ensemble ces principes novateurs, les diffusant ainsi dans le Nord de l'Europe. C'est son fils qui termine le chantier du mausolée du Taciturne.

[810] Indications tirées d'E. Panofsky, *La sculpture funéraire …*, *op. cit.*, p. 103-104.

[811] Nous reprenons ici les conclusions énoncées par M. L. Levkoff, « Précisions du l'œuvre de Germain Pilon et sur son influence », dans *Germain Pilon …*, *op. cit.*, p. 79.

Les monuments funéraires anglais du XVIe siècle n'ont pas une unité typologique à part entière, comme c'est le cas à la cour napolitaine dès le XIVe siècle. C'est avec les commandes qu'Henry VIII passe à un artiste florentin que la sculpture funéraire anglaise évolue. Mais malgré les monuments en bronze d'Henry VII et d'Elizabeth d'York, et celui de Margaret de Beaufort, une forme particulière ne se détache pas pour s'imposer comme modèle, différentes compositions sont employées, par exemple un sarcophage avec gisant, sans encadrement ou couvrement extérieur, ou au contraire, avec. Et l'on ne pratique pas la structure verticale plane adossée à un mur.

La première moitié du XVIe siècle est marquée par la présence de sculpteurs toscans, apportant la qualité de leur savoir-faire, et quelques éléments du style Renaissance intègrent alors l'art monumental anglais. C'est ensuite l'influence française qui se ressent, notamment celle d'artiste tel Michel Colombe et l'école ligérienne. Des sculpteurs français sont établis en territoire anglais à la demande d'Henry VIII, et certains travaillent au chantier du palais de Nonsuch.

Le programme décoratif des sépultures est la plupart du temps très sommaire et n'intègre pas de Vertus. Les armes du défunt sont portées par des putti, et sur de rares exemples, elles sont accompagnées de personnages bibliques. Répondant aux nouvelles règles de la Réforme protestante, les représentations religieuses, type *Vierge à l'Enfant* ou Christ bénissant disparaissent.

La rupture politique et religieuse qu'entraînent les règnes d'Henry VIII et ceux de ses successeurs avec Rome, coupe également en grande partie les interactions artistiques avec le continent. Les innovations de la Renaissance italienne, parvenues rapidement en France, ne vont pas intégrer le style anglais aussi vite. Rares sont les maîtres d'atelier anglais à se rendre en Italie, quelques-uns vont en France, plus attirés par le style du Nord.

Sous l'impulsion de la Réforme, ce sont les artistes Hollandais qui ont la faveur de la cour à la fin du XVIe siècle, Hans Holbein en étant le chef de file. Les thèmes non religieux ne laissent que peu de place à la créativité des sculpteurs de cette époque et les commandes se concentrent surtout sur les monuments funéraires. Plusieurs variantes apparaissent, des

monuments plaqués au mur sont édifiés et les priants sont régulièrement employés[812]. Les marques d'originalité d'un monument concernent ensuite principalement la position du défunt, qui, de gisant traditionnel le dos plaqué contre le lit mortuaire, se tourne légèrement sur le côté, en s'appuyant la tête sur le coude replié[813]. Souvent, les yeux mi-clos, il esquisse un sourire. C'est là l'une des caractéristiques de l'art funéraire anglais. Une autre de ces spécificités anglaises, depuis le 2e quart du XIIIe siècle, est que les chevaliers – et uniquement les chevaliers – sont représentés en gisant avec les jambes pliées sur le côté ou croisées[814]. Parmi les motifs ornementaux récurrents, les figurations de soldats en arme sur la cuve du sarcophage sont nombreuses. La représentation macabre du transi en squelette décharné est également courante au XVIe siècle.

On trouve une particularité commune à l'art funéraire français sur le monument du 3e duc de Norfolk, à Framingham (Suffolk) *c.* 1560. C'est un massif rectangulaire sur lequel repose le gisant où les apôtres occupant les niches sur les pans de la cuve rappellent ceux du tombeau de Nantes. Le duc s'est rendu plusieurs fois en France et il connait donc son art funéraire[815].

Deux occurrences très tardives des Vertus cardinales accompagnant le défunt existent. Sur la sépulture du 1er Comte de Salisbury, Robert Cecil (CAT. p. 378), homme politique majeur des règnes d'Elisabeth 1er puis de Jacques 1er Stuart, par le sculpteur du roi Maximilian Colt[816] en 1612 à Hatfield (Hertfordshire). L'effet visuel est saisissant : le sculpteur joue sur les contrastes du marbre blanc employé pour les représentations du gisant, du transi et des Vertus placées aux angles, avec le marbre noir du socle et du lit mortuaire. Il n'y a pas de

[812] Sur l'art funéraire anglais, nous nous référons à l'ouvrage de Margaret Whinney, *Sculpture in Britain, 1530-1830*, Londres, 1988 (1ère éd. 1964), p. 30-66.

[813] C'est surtout dans la péninsule italienne que la formule du « gisant accoudé » est très fréquente au XVIe siècle. Voir E. Panofsky, *La sculpture funéraire …, op. cit*., p. 69, et J.-R. Gaborit, « Le voyage de Germain Pilon en Italie : une hypothèse », dans *Germain Pilon …*, *op. cit.,* p. 170.

[814] Sur ce point, voir E. Panosfsky, *op. cit*., p. 67-68.

[815] Margaret Whinney, *Sculpture in Britain …*, *ib*., p. 37-38.

[816] Né à Arras, actif de 1600 à 1641, Maximilian Poutrain se fait appeler Colt à partir de 1618. Il est à Londres dès les premières années du règne d'Elisabeth 1ère, il travaille pour le comte de Salisbury et se fait connaître de la cour. Talentueux, c'est à lui que Jacques 1er commande le majestueux tombeau d'Elisabeth à Westminster, achevé en 1606. Monument magistral par sa taille, ses matériaux et son style, il n'est cependant pas original. Le réalisme du visage de la défunte gisante surprend, certainement réalisé d'après son masque mortuaire. Maximilian est ensuite nommé maître sculpteur du roi. Il officie aux travaux de décorations de différents monuments et manifestations officielles. Il travaille pour les membres de la cour, notamment pour des commandes funéraires. Sur la vie de Colt, voir M. Whinney, *ibid*., p. 60-62.

surcharge de sculpture, au contraire, chaque partie du monument est visible. Aucun ornement n'est superflu. Il s'agit seulement du gisant sur la dalle noire soutenue par les personnages agenouillés aux angles et du transi sur la dalle inférieure. L'ensemble est lisible, aéré, il n'est pas encadré par une structure architecturale (arc de triomphe plaqué ou catafalque de pierre). Le transi n'est pas représenté expirant son dernier souffle, c'est un véritable squelette, la figuration de la Mort, la chair ayant laissé la place aux os.

Les Vertus, toutes un genou au sol, ont retrouvé leur fonction structurelle, le lit est directement posé sur leurs épaules. En plus d'être les « gonds », elles redeviennent les cariatides du tombeau. Elles sont certainement inspirées de celles des tombeaux de Louis XII (surtout pour leur physionomie massive à la volumétrie puissante) et du duc de Bretagne François II (aux angles d'une structure isolée sans couvrement). Là aussi, elles sont tournées vers l'extérieur du monument, toutes dans des attitudes différentes. Mais les visages restent assez similaires, ils sont peu individualisés. Les attributs sont plus ou moins traditionnels, Tempérance est encore en train de transvaser un liquide, elle ne tient pas d'instrument de mesure comme l'horloge mécanique, objet complètement ancré dans les manières française et italienne contemporaines. Leurs silhouettes sont épaisses et leur féminité très exposée (Prudence a la poitrine nue, celle de Force est moulée par sa cuirasse, ou encore la cuirasse percée à cet endroit pour Tempérance). Elles ont des coiffures savantes, celles de Justice et de Prudence sont ornées d'une perle sur le front, symbole de virginité. Force, avec cuirasse et spartiates « à l'antique », est couronnée de laurier. Le schéma d'ensemble apparait donc comme classique, en revanche son traitement l'est un peu moins.

Tout à fait contemporaine est la sépulture d'Henry Howard (1540-1614), comte de Northampton, dans l'église St-Mary de Castro au château de Douvres (CAT. p. 379), selon la volonté du défunt, *c*. 1614-1616[817]. Le monument est démantelé dès le XVIIe siècle et installé

[817] Le monument est cité par M. L. Levkoff dans « Précisions sur l'œuvre de Germain Pilon … », *op. cit*., p. 79 et note 75, au sujet de la postérité du modèle funéraire établi pour Henri II. Nous utilisons l'article de Lisa Ford, « A Body in Motion : the Afterlilves of the tomb of Henry Howard, Earl of Northampton », in *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle*, volume 74/75, Printemps 2012, consulté en ligne https://journals.lib.unb.ca/index.php/mcr/article/view/20456/23621. L'article de K. A. Esdaile, « Three monumental drawigs from Sir E. Dering's collections in the library of the Society of Antiquaries », in *Archaeologia Cantiana*, t. XLVII, 1935, p. 219 et suiv., est aussi utile. Elle y indique que les quatre Vertus ornent le jardin de l'Hôpital en 1886, peintes pour avoir l'aspect de bronze. Aujourd'hui, elles sont placées à l'entrée de la chapelle et il ne reste rien d'une précédente coloration.

à l'Hôpital de la Trinité de Greenwich, il n'est jamais restauré dans sa forme originale bien qu'elle soit connue par de nombreuses sources. La commande est confiée à Nicholas Stone[818], ancien apprenti du sculpteur hollandais Hendrick de Keyser[819] et à Isaac James. Le contrat entre les deux sculpteurs et l'exécuteur testamentaire, le secrétaire du comte, donne de nombreuses précisions sur la réalisation à produire (les matériaux, les dimensions, …) et indique la volonté de voir figurer les Vertus cardinales aux angles. Œuvre typique de la Contre-Réforme, c'est une large structure monumentale à deux niveaux, le sarcophage est sous un catafalque de pierre, le défunt représenté en priant par-dessus, en armure, costume d'apparat (et collier de l'ordre de saint Georges ?)[820], accompagné par plusieurs putti portant ses armoiries. Les Vertus cardinales debout sont placées aux angles, légèrement à l'extérieur. Elles n'ont rien d'original et sont comme le prolongement des colonnes du catafalque. Ici aussi Tempérance transvase un liquide. Les deux relevés[821] montrent le jeu de contraste de couleurs qui rythme l'édifice, avec alternance des surfaces blanches et des surfaces noires.

Le monument de Thomas Gorges, valet de chambre d'Elisabeth 1ère et de sa femme Helena, marquise of Northampton, dame de compagnie de la reine, à la cathédrale de Salisbury, de 1635, témoigne de l'imprégnation – lente mais bien présente – du vocabulaire formel comme iconographique de l'art funéraire du continent, élaboré le siècle précédent. Le mausolée reprend la formule du baldaquin à colonnes torses initiée quelques années plus tôt par Le Bernin. Les gisants sont placés dessous et le couvrement de la structure est orné de

[818] Fils d'un ouvrier de carrière de pierre du Devon, Stone naît *c*. 1587. L'atelier de son premier apprentissage reste inconnu, certainement chez un tailleur local. Les deux dernières années de son apprentissage se déroulent à Londres dans l'atelier d'Isaac James. C'est certainement là que Nicholas rencontre en 1606 Hendrik de Keyser, le célèbre architecte et sculpteur hollandais. Stone accompagne Hendrik en Hollande en tant qu'apprenti et reste jusqu'en 1613 avec lui, date à laquelle il épouse la fille de son maître et retourne en Angleterre. Une dizaine d'années plus tard, il est devenu l'un des sculpteurs les plus reconnus de son pays. Sa production est variée, toujours de très haute qualité, et sortant des modèles habituels anglais. La dernière décennie de sa carrière est connue par un carnet tenu de sa main sur ses principales commandes (environ quatre-vingt). Il meurt en 1647. Sur l'œuvre de Stone, voir M. Whitney, *ib*., p.67-81.

[819] C'est Keyser qui réalise à peu près à la même époque le mausolée de Guillaume 1er d'Orange, dit le Taciturne, à Deft aux Pays-Bas où figurent des Vertus aux angles du catafalque, augmentées d'autres figures allégoriques (voir *supra*).

[820] Le priant est conservé dans la chapelle de l'Hôpital de Greenwich.

[821] Le dessin du monument original par ou pour Sir Edward Dering dans son *Recueil de gravures de monuments et armoiries des églises du Kent, 1628-1634*, SAL/MS/497/A, Society of Antiquaries of London et la reconstitution du tombeau par Charles Heathcote Tathaam conservée à la British Library, MS Add. 32364, f° 186.

motifs géométriques complexes (polyèdres), typiques de l'art des emblèmes, augmentés de quatre obélisques. Les Vertus cardinales debout sont placées aux angles de cette canopée.

L'art funéraire anglais ne développe pas un attrait marqué pour les représentations des Vertus – ou de quelqu'autre thème que ceux de la famille ou des armes – mais l'on constate quand même la diffusion du modèle franco-italien sur ce territoire à travers ces quelques exemples subsistants.

d. La fin de la typologie funéraire royale avec Vertus

Derniers exemples français

Le tombeau de Jacques II de Goyon, seigneur de Matignon, maréchal de France reprend la typologie mise en place par les souverains Valois. Brillant militaire à la carrière reconnue, toujours loyal à la couronne, qu'il sert tout au long des guerres de Religion, d'abord sous Henri II et jusqu'à Henri IV. Mort en 1597, il se fait inhumer à l'église de Thorigni-sur-Vire (Manche). Le monument détruit est connu par la gravure du *Recueil. Gravures de tombeaux conservées avec les dessins de la collection Gaignières* (BNF, Est. RESERVE PE-11 (A)-PET FOL, f° 27). La structure n'a rien d'original : un massif rectangulaire légèrement surélevé par une marche, sur lequel le défunt et son épouse sont en priants sur la cuve, en tenue d'apparat[822]. Les Vertus cardinales debout ornent chaque angle, légèrement en contrebas sur le niveau de la cuve. La fidélité du Maréchal à la couronne de France se retrouve donc jusqu'à la reprise du schéma royal pour sa sépulture. Il subsiste du monument un bas-relief en marbre, qui devait certainement orner la cuve du sarcophage, c'est une allégorie de la Victoire (conservée au Louvre). La figure centrale aux ailes déployées est en train de brûler les armes déposées à ses pieds, reprenant l'allégorie romaine antique de la Paix. De l'autre main, elle brandit sa trompette. Deux captifs l'encadrent.

Les vestiges du monument funéraire de Christophe de Thou († 1582), prévôt des marchands de Paris, conseiller du roi Henri II puis de ses fils, montrent encore la présence de Vertus et le jeu de contraste des matériaux utilisés, typiques de l'art funéraire royal. Le

[822] M. L. Levkoff, « Précisions sur l'œuvre de Germain Pilon et sur son influence », dans *Germain Pilon* …, *op. cit*., p.70 considère qu'à partir de 1550, le monde ecclésiastique adopte la formule du tombeau surmonté d'un gisant alors que la noblesse lui préfère celle surmontée d'un priant.

tombeau est démembré à la Révolution, ses fragments sont conservés au Louvre. La commande revient à Barthélémy Prieur qui réalise ici une œuvre typique du maniérisme français avec des éléments inspirés de Michel Ange (la pose des deux génies funéraires est directement reprise de celles des figures du Jour et de la Nuit du tombeau des Médicis à Florence). Deux Vertus flanquaient un portrait en buste du défunt qui surplombait le sarcophage et les génies étaient placés devant. Ce sont Justice avec l'épée (lacunaire) et un rameau d'olivier pour remplacer la balance, et Prudence avec son miroir.

Les sépultures édifiées par Catherine de Clèves, duchesse d'Eu, veuve d'Henri 1er de Guise, dit le Balafré, à la chapelle du collège des Jésuites à Eu[823], pour elle et son mari, mettent en scène les deux défunts en gisants accoudés, placés face à face sous une structure rappelant le catafalque, plaquée dans une arcature ouverte et surmontée par un priant des défunts. Chaque tombeau est flanqué par deux Vertus, Religion et Force pour Henri et Prudence et Foi pour sa femme, association présente sur le sépulcre de son ancêtre, le premier duc de Guise, Claude de Lorraine, à Joinville (cf. *supra*).

Le tombeau de Charles II de Bourbon, comte de Soissons et de Dreux († 1616) et d'Anne de Montafié à la chartreuse Notre-Dame-de-Bonne-Espérance à Bourbon-lez-Gaillon (CAT. p. 380) termine en quelque sorte la diffusion de la typologie funéraire à Vertus d'angle (détruit en 1764). Charles de Bourbon est le demi-frère du prince de Condé et le cousin du roi de Navarre devenu Henri IV. Edifiée sous Charles 1er de Bourbon, cardinal et archevêque de Rouen, la chartreuse devient le sanctuaire dynastique des Bourbon.

Le schéma général continue le jeu de dichotomie noir-blanc : la cuve est en marbre noir alors que les gisants et les quatre Vertus placées aux angles sont en marbre blanc. Les longs pans de la cuve, en marbre blanc aussi, portent des représentations de deux des filles du couple, Elisabeth et Charlotte.

On peut encore citer le tombeau d'Henri II de Bourbon, prince de Condé († 1646) par Gilles Guérin en 1651, à l'église Saint-Thomas de Vallery, qui a échappé aux destructions, où

[823] Le duc est assassiné en 1588, l'édification du collège est engagée depuis le début de la décennie. Catherine de Clèves décide d'y ajouter une chapelle pour accueillir le cénotaphe de son époux dont le corps a été brûlé et les cendres dispersées. Les travaux ne commencent qu'en 1613 et s'achèvent en 1624.

les Vertus cardinales sont des cariatides plaquées contre la structure verticale, couronnée par une représentation du défunt à demi allongé.

Abandon du modèle des Valois au profit de la nécropole dynastique comme « tombeau commun »

C'est à l'époque moderne qu'une rupture se produit dans les pratiques funéraires, visible dans toutes les grandes cours princières : les sépultures de tous les membres de la dynastie sont rassemblées dans un même lieu d'inhumation, créant ainsi de nouvelles véritables nécropoles royales. C'est le cas en Espagne où, en 1654, Philippe IV fait déplacer les sarcophages de ses ancêtres (Habsbourg-Bourbon) dans la crypte de la chapelle royale de l'Escurial, ne laissant dans l'église que les priants en cuivre doré de Charles Quint, Philippe II et d'autres membres de sa famille[824]. Il fait alors construire le « Panthéon de los Reyes », qui devient la nécropole royale des souverains de l'Espagne unifiée. Chaque membre de la dynastie est enseveli dans un cercueil en plomb, sans motifs distinctifs les uns des autres, et superposés en plusieurs piles. Les Habsbourg d'Autriche procèdent à la même politique de rassemblement des membres de la lignée au sein d'un lieu unique, la crypte des Capucins de Vienne. Ici les sarcophages sont encore individualisés, avec une décoration fastueuse.

Les Anglais ont gardé le même lieu d'inhumation, l'abbaye de Westminster, pour ses gouvernants du début du XVIe siècle à la seconde moitié du XVIIIe siècle. Comme les rois français à Saint-Denis, l'unité géographique a été préservée. C'est ce qui a prévalu ensuite pour les autres puissances européennes à l'époque moderne. Louis XIV rend systématique l'inhumation de tous membres directs de la lignée Bourbon au sein de la nécropole dynastique de Saint-Denis. Seuls quelques grands personnages de la cour, des militaires morts au combat, obtiennent le privilège de reposer auprès des rois. Sous les Bourbon, le cérémoniel change, on renonce aux fastueuses constructions monumentales, le cercueil du roi défunt reste visible à l'entrée du caveau dans la crypte placée sous le chevet, jusqu' à la mort de son successeur.

[824] Eléments tirés de Claire Mazel, dans « A corps et à cœurs : les monuments funéraires des Valois, 1461-1589 », *op. cit.*, p. 240-241.

La division du corps du défunt – *Dilaceratio corporis* – est une pratique funéraire traditionnelle et exceptionnelle dans quelques pays européens. Les entrailles, le cœur et le corps sont ensevelis dans des lieux différents[825]. C'est sous les règnes de saint Louis et de Philippe III que les Capétiens adoptent cette coutume ancienne encore usitée dans l'Empire germanique et en Angleterre. La partition du corps est élaborée d'abord pour des contraintes matérielles : si le défunt souhaite se faire inhumer dans un lieu éloigné de celui de son décès, le transfert de sa dépouille en putréfaction s'avère souvent difficile. Ainsi, dans l'Empire comme en Angleterre, la conservation des corps est possible grâce à la pratique de l'éviscération et de l'embaument de la dépouille[826]. La coutume est reprise traditionnellement lorsque le souverain meurt dans un endroit éloigné du sanctuaire funéraire[827]. Pour l'Angleterre, c'est la position insulaire et continentale du royaume qui, au XIIe siècle, amène les souverains anglais à pratiquer la division des corps. Mort en Normandie, Henri Ier Beauclerc est le premier roi anglais à être soumis à la partition de sa dépouille. Ses entrailles (cerveau, langue, yeux et viscères, dont sûrement le cœur) sont inhumées sur le continent, à l'église du prieuré de Notre-Dame-du-Pré. Son corps embaumé parvient en Angleterre un an plus tard, pour être inhumé à l'abbaye de Reading[828]. Quelques autres exemples confirment cette pratique.

[825] Sur les sépultures de cœur, outre les nombreuses références existantes à ce sujet dans les ouvrages consacrés aux pratiques funéraires à l'époque médiévale, nous utilisons ici largement la récente étude d'Alexandre Bande, *Le cœur du roi. Les Capétiens et les sépultures multiples, XIIIe-XVe siècle*, Paris, 2009, qui reprend très précisément l'historique de cette coutume, en s'appuyant sur de nombreux documents (testaments, vestiges, textes pontificaux …).

[826] C'est le cas pour Charles le Chauve qui meurt en 877 dans les Alpes, il est alors embaumé en vue de son inhumation à Saint-Denis. Mais l'embaumement n'a pas été bien fait et le corps se putréfie quand même. Il est enterré sur place. Ce n'est que sept ans plus tard qu'il est finalement déplacé à Saint-Denis. Othon 1er décède également loin du lieu initialement prévu pour son inhumation, il est enseveli à Magdebourg et ses entrailles sont déposées à Notre-Dame d'Utrecht.

[827] A. Bande rappelle l'autre technique pour transporter une dépouille royale si le décès arrive loin du lieu d'inhumation prévu, mise en place à la fin du Xe siècle dans l'Empire : le « *Mos teutonicum* » (« usage teuton »). Le corps est découpé pour être bouilli afin que les os se détachent des chairs. Ils sont ensuite placés dans des châsses pour le transport. C'est ce qui est fait pour Frédéric Ier Barberousse. Voir A. Bande, *Le Cœur du roi. Les Capétiens et les sépultures multiples, XIIIe-XVe siècles*, Paris, 2019, p. 52-53.

[828] A. Bande, *ib.*, p. 53, précise que l'épitaphe du tombeau des entrailles porte une mention sur cette division : la *pars bona* est reçue par les Anglais (c'est-à-dire le corps) et la *pars melior* (donc le cœur ou le cerveau) revient, elle, aux Normands.

Alexandre Bande déduit de ces premiers exemples de division une logique : la partie du corps qui se putréfie le plus vite (entrailles, et/ou yeux et cerveau) est la première à être inhumée, peu de temps après le décès, et bien souvent sur place. Pour l'Eglise, ce sont les os qui constituent la partie la plus importante de la dépouille. Leur conservation étant plus facile à préserver (par embaumement ou par l'« usage teuton »), c'est cette partie-là qui est transportée dans les lieux d'ensevelissement éloignés[829]. La pratique se développe particulièrement au début du XIIIe siècle, et ne concerne alors pas uniquement la lignée royale[830]. Le premier exemple royal est alors le roi Henri III offrant son cœur à l'abbaye de Fontevraud, pour qu'il repose auprès de sa mère, au sein de la nécropole dynastique. Son frère et sa femme expriment aussi cette volonté de division du corps. Ainsi, ce sont les Plantagenets de la fin du XIIIe siècle qui prennent l'habitude de cette pratique funéraire, la *Dilaceratio corporis*, avec une sépulture pour le corps et une autre pour le cœur[831].

La coutume anglaise se serait ainsi implantée petit à petit sur le continent, à partir du XIIIe siècle, comme l'attestent des exemples de *Dilaceratio corporis* dans la noblesse française[832]. Les souverains capétiens, au XIIe et au début du XIIIe siècle, meurent tous à proximité de Paris, il n'y a pas nécessité à pratiquer la division du corps. C'est lorsque Louis VIII décède à Montpensier en Auvergne en 1226 que la partition du corps d'un roi capétien est effectuée[833]. Sa veuve, Blanche de Castille, confirme ensuite l'usage de cette pratique au sein du lignage royal[834]. C'est la première reine de France à avoir un sépulcre de cœur. La

---

[829] *Le Cœur du roi. Les Capétiens et les sépultures multiples, XIIIe-XVe siècles*, Paris, 2019, p. 54.

[830] L'archevêque de Canterbury, Edmond d'Abingdon bénéficie de cet usage lorsqu'il meurt en exil sur le continent en 1240, conformément à sa volonté testamentaire. Sa canonisation favorise ensuite la diffusion de la pratique de la *Dilaceratio corporis* au sein de la dynastie royale anglaise.

[831] Ces tombeaux de cœur sont régulièrement édifiés au sein des nécropoles dynastiques de Westminster et de Fontevraud, ou de couvents mendiants londoniens. Voir A. Bande, *ibid*., p. 55. Il conclue ce point sur les origines communes à l'Europe de l'usage en évoquant les ducs de Brabant qui, eux aussi, utilisent la *Dilaceratio corporis*.

[832] Les croisés qui meurent en chemin ou en Orient participent également à la diffusion de la *Dilaceratio corporis*. La nouvelle législation canonique confirme l'usage de cette pratique puisque si le décès survient en terre infidèle, le corps – ou ce qui peut être transporté – doit être enseveli en terre consacrée par l'Eglise. Voir A. Bande, *ibid*., p. 56-57.

[833] L'histoire est connue, rapportée dans la *Chronica Majora* par Matthieu Paris (*c*. 1236-1259). Le corps du roi est éviscéré et salé pour être ensuite placé dans un cuir de bœuf afin d'être enterré à Saint-Denis. Ses entrailles sont ensevelies à Saint-André de Clermont.

[834] Elle meurt en 1252 à l'abbaye de Maubuisson, qu'elle a fondée. Son corps est ramené à Saint-Denis pour une cérémonie funéraire, cérémonie ensuite « itinérante », se terminant à Maubuisson, selon la volonté de la reine. Son cœur est enseveli quelques mois plus tard dans l'autre abbaye fondée par la reine, Notre-Dame-du-Lys (près de Melun).

pratique va apparaître de plus en plus régulièrement dans le lignage capétien, à partir des années 1270-1280.

Saint Louis meurt à Tunis en 1270. Il a exprimé avant sa mort son vœu d'être enseveli à la nécropole royale de Saint-Denis : il demande donc implicitement que l'on pratique la *Dilaceratio corporis*, mise en œuvre par « l'usage teutonique ». Les ossements et le cœur sont ensuite rapportés à Saint-Denis. Ses entrailles sont cédées à Charles Ier d'Anjou, roi de Sicile, frère du défunt roi, par son neveu et héritier du trône, Philippe III[835]. Plusieurs membres croisés de la lignée royale sont ensuite soumis à l'usage teutonique, pour être enseveli dans leurs terres. C'est cet épisode historique qui entérine la division du corps pour les personnes de rang royal. Il ressort aussi des différents exemples que les descendants directs de Louis IX et ses frères bénéficient tous d'une inhumation séparée du cœur. Preuve que la coutume se diffuse rapidement, les testaments peuvent mentionner le souhait de la partition volontaire du corps, en cas de décès dans une région éloignée[836].

Philippe III est le premier roi franc à disposer d'une sépulture de cœur. Mort à Perpignan en 1285, ses entrailles sont enterrées à Narbonne et ses ossements sont transportés à Saint-Denis. Son héritier, le jeune Philippe IV, décide de faire inhumer le cœur de son père au couvent des dominicains de la rue Saint-Jacques de Paris. Ne pas choisir Saint-Denis pour lieu d'inhumation du cœur royal ébranle alors la communauté religieuse et créé un véritable scandale et des tensions entre les deux grands centres spirituels parisiens (les moines dionysiens et les frères prêcheurs). Le testament ne stipule rien en ce sens[837], ce qui accentue la crise théologique en une crise morale.

Il se joue également à cette période le débat théologique sur la conservation du corps défunt dans la perspective de la résurrection. La division du corps est contre-nature pour certains ; la multiplication des lieux de sépulture, et donc de prières, n'a pas non plus d'intérêt car les prières seraient moins ferventes. Boniface VIII promulgue une décrétale en 1299, *Detestande feritatis*, qui condamne fermement la partition du corps, qu'il considère comme

[835] Pour plus de précision sur ce cas, voir A. Bande, *op. cit*., p. 64-66.

[836] Alexandre Bande, *ibid.*, p. 69-70.

[837] Il y est seulement indiqué que son corps doit reposer à Saint-Denis, sans autre détail sur la procédure à suivre pour la conservation de sa dépouille. A. Bande, *ib.*, p. 75-76, précise le contexte de la rédaction du document : à la veille de son départ pour une campagne militaire. Le roi était donc conscient de l'éventualité de sa mort loin de la nécropole dynastique.

« un usage d'une férocité abominable »[838]. La pratique est pourtant largement répandue pour les saints.

Philippe IV est le premier à indiquer spécifiquement dans son testament le souhait de deux sépultures distinctes : son corps dans la nécropole dynastique de Saint-Denis et son cœur au couvent des dominicains de la rue Saint-Jacques, où reposent déjà ceux de Philippe III, de Pierre d'Alençon et de Charles 1er d'Anjou.

Lorsque le procès en canonisation de Louis IX s'achève en 1297, Philippe IV veut investir la Sainte Chapelle édifiée par son grand-père en un lieu de mémoire dédié au saint. Bien que le pape autorise le transfert de la tête de Louis, les moines dionysiens s'y opposent et ce n'est qu'en 1306 que la translation est effective. Philippe le Bel poursuit cette entreprise de glorification de la sainte dépouille, en dotant la nouvelle collégiale de Saint-Louis de Poissy – qu'il a fait édifier peu de temps avant la canonisation, sur le lieu de naissance de Louis IX – de reliques (mâchoire inférieure et nez).

Cependant, la bulle papale de 1299, *Detestande feritatis,* est toujours effective. Il convient donc de la contourner. C'est ainsi que Philippe le Bel demande une exemption auprès de Benoît XII, qui l'autorise à pratiquer la partition de son corps en cas de décès loin de la nécropole dynastique. Le roi continue ensuite en sollicitant une seconde exemption auprès du successeur de Benoît XII, Clément V, cette fois-ci pour disposer de son cœur. Le roi Franc obtient donc le privilège de la division du corps et des sépultures multiples[839]. Il choisit finalement Saint-Louis de Poissy pour abriter son cœur, placé dans une urne d'étain. C'est son dernier fils, Charles IV, qui fait édifier un tombeau avec gisant du roi (disparu)[840]. Ici l'effigie porte le sceptre et la main de justice, contrairement au tombeau du corps où seul le sceptre figure. La main de justice renvoie à l'équité, qui est la plus haute forme de justice. Avec la charité, ce sont les deux vertus fondamentales attribuées au cœur[841]. C'est donc avec Philippe

[838] La décrétale est citée entièrement par A. Bande, *ib.*, p. 79-80.

[839] Nous faisons ici la synthèse de l'historique de la partition du corps, développé par A. Bande, *op. cit.*, p. 75-83.

[840] Il est connu par un dessin de la collection Clairambault, présenté par A. Bande, *ib*., p. 85-86.

[841] Nous ne détaillons pas les nombreuses caractéristiques spirituelles attribuées à l'organe cœur par les théologiens. Elles sont débattues et mises en métaphore tout au long du Moyen Age depuis l'époque paléochrétienne. Tirées du texte biblique, ces spécificités construisent, au fil des siècles, une exégèse variée du cœur. Vont se joindre à cet aspect spirituel toutes les réflexions sur le rôle du cœur, du point de vue physique, liées aussi au développement de la médecine, et particulièrement à celui de la chirurgie. Sa fonction vitale, ou encore sa place par rapport à l'âme, sont autant de questions qui animent les théologiens. Le cœur du roi occupe également une grande place dans les *Miroirs des princes*, genre littéraire à succès depuis la

le Bel que la sépulture du cœur devient une « prérogative » propre à la dynastie capétienne, perpétuée par ses successeurs. La tradition est rapidement reprise par les membres de la lignée royale des descendants de saint Louis et, exceptionnellement, par certains membres de la haute aristocratie. Les premiers Valois s'approprient ensuite cette pratique, s'inscrivant ainsi dans la continuité de la dynastie précédente, pour appuyer leur légitimité.

Durant le dernier quart du XIVe siècle, le lignage royal et les familles princières pratiquent largement les sépultures multiples[842]. Seuls deux personnages hors lignée royale obtiennent le privilège de bénéficier d'une sépulture de cœur, offert par Charles V (le cardinal Jean de Dormans et le connétable Bertrand Du Guesclin, les deux sont des très proches conseillers du roi).

L'un des fidèles d'Henri II, le connétable Anne de Montmorency bénéficie d'une faveur royale rare : sa sépulture de cœur est installée à proximité de celle du cœur du roi à la chapelle des Orléans dans l'église des Célestins à Paris (aujourd'hui à Saint-Denis, CAT. p. 375). Famille parmi les plus puissantes du royaume, il est le fils du général des Finances de Charles VIII. Filleul de la reine Anne, il vit à Amboise auprès du futur roi de France François 1er et devient ensuite l'un de ses très proches conseillers. Il participe aux batailles d'Italie et il est nommé connétable de France grâce à son action pour la défense de la Provence en 1536. Il connaît pourtant la disgrâce quatre ans plus tard et ce, jusqu'à la mort du roi en 1547. C'est Henri II qui l'appelle alors auprès de lui, il connait le connétable depuis toujours. Montmorency doit

seconde moitié du XIIIe siècle. Le cœur y est pensé comme le réceptacle des vertus, et aussi des péchés. Siège de la sagesse, il est le centre, de la morale de l'homme, pécheur par nature. Voir sur ces points, A. Bande, *ib.*, p. 105-130.

[842] Jeanne d'Evreux, 3e épouse de Charles IV ; Jeanne de Bourbon, épouse de Charles V ; puis sa belle-mère, Isabelle de Valois, et son frère, Louis Ier d'Anjou, roi de Sicile et de Jérusalem. Ce dernier, mort en Italie en 1384, le duc fondateur de la dynastie royale des Angevins de Naples bénéficie de la division de sa dépouille. Son corps est enterré à Bari dans la péninsule et, pour répondre à sa volonté, son cœur est enseveli à Angers, après que ses entrailles l'aient été à Tours. L'importance de la cérémonie des funérailles du cœur qui a alors lieu a pour but de marquer la présence politique d'une lignée en l'absence de la dépouille. Son successeur n'est acclamé en Italie uniquement après que le cérémonial funéraire du cœur ait eu lieu à Angers, donc trois mois plus tard. Charles II de Navarre, beau-frère du roi, souhaitait aussi la division de sa dépouille mais son décès prématuré n'a pas permis ce vœu. Cf. A. Bande, *op. cit.*, p. 44-45. La plupart de ces édifices a disparu mais les exemples subsistants prouvent l'intérêt qui leur était porté. Aussi soignés que ne le sont ceux du corps, les tombeaux du cœur et des entrailles en reprennent la forme, avec gisant aux traits du défunt, comme Isabelle de Valois l'a indiqué dans son testament, avec un cœur entre les mains en prière pour le tombeau dédié. Jeanne d'Evreux se fait aussi représenter en gisant sur le tombeau de ses entrailles (avec Charles IV), un sac de cuir destiné à recevoir les entrailles est placé sur le buste (des deux), le tombeau de son cœur a disparu dans le même incendie que celui de Jeanne de Bourbon au couvent des Franciscains de Paris.

collaborer avec son concurrent direct, le duc de Guise, et ce tout du long du règne d'Henri II. C'est ensuite dans les guerres de religion que le connétable se distingue. Il meurt au combat en 1567. Homme d'arme, c'est aussi un amateur d'art et un mécène. Collectionneur de l'art nouveau de la Renaissance, c'est lui qui fait rénover le château médiéval de Chantilly. Il fait édifier le château d'Ecouen pour demeure principale. Jean Bullant en est l'architecte principal, il participe plus tard au chantier du palais des Tuileries. C'est aussi le connétable qui fait connaître Jean Goujon grâce aux commandes du château d'Ecouen.

Le monument de cœur, dessiné par l'architecte des Montmorency Jean Bullant, se présente initialement avec l'urne supportée par une haute colonne torsadée à incrustation, évocation de la colonne « salomonique » de Saint-Pierre de Rome (l'urne a été fondue à la Révolution). Disposées sur un soubassement en marbre d'une autre couleur, ce sont trois Vertus qui entourent la colonne (et donc le cœur)[843]. L'orfèvre Barthélémy Prieur[844] réalise en bronze en 1571 deux des Vertus, dans un style pourtant éloigné du maniérisme de Fontainebleau. Les visages sont idéalisés, les mouvements sobres et les drapés simplifiés qui soulignent les corps.

En pleine guerre de religion, Paix, Justice et Abondance (ou Félicité)[845] viennent signifier la Justice pacificatrice. Abondance – une Vertu généralement réservée à l'espace

[843] La forme générale est largement reprise de celle du monument du cœur de François II dessiné par Primatice *c.* 1560, à Saint-Denis où ce sont trois putti qui cantonnent la colonne centrale.

[844] Barthélémy Prieur (*c.* 1536-1611), originaire de Champagne, a peut-être reçu sa formation de sculpteur au Pays-Bas. Il est en Italie à Turin de 1564 à 1568, au service du duc Emmanuel-Philibert de Savoie. On trouve sa trace ensuite à Paris en 1571 où il réalise deux des Vertus du monument du cœur du connétable Montmorency, commande de sa veuve, Madeleine de Savoie, la cousine du duc. Il continue sa collaboration avec l'architecte Jean Bullant pour le tombeau du connétable et de sa femme, à l'église Saint-Martin de Montmorency en 1576 (les gisants sont conservés au Louvre, le tombeau ayant été démembré pendant la Révolution). Il participe aussi au chantier du tombeau de Christophe de Thou, également détérioré durant la Révolution et dont quelques fragments subsistent conservés au Louvre. Il réalise enfin le priant de Marie de Barbançon-Cani, première épouse de Jacques-Auguste de Thou, le fils de Christophe, dont l'effigie est conservée au Louvre. Il est nommé sculpteur du roi en 1591. Il réalise de nombreux décors pour le Louvre et exerce la fonction de garde des antiques. Sa dernière commande est celle du tombeau de cœur d'Henri IV et de Marie de Médicis. Il participe aux préparatifs de l'entrée de Marie de Médicis à Paris. Il introduit en France la pratique des petits bronzes, permettant la production d'exemplaires multiples. C'est donc un travail d'atelier, dans lequel on trouve Guillaume Dupré, son gendre, qui reprend l'œuvre de Prieur à sa mort. Il aura travaillé sous les règnes de Charles IX, Henri III et Henri IV. Sur les indications biographiques et l'historique du chantier, nous nous référons à l'article de Regina Seelig-Teuwen, « Barthélemy Prieur, contemporain de Germain Pilon », dans *Germain Pilon* …, *op. cit*., p. 365-385.

[845] Dans la promesse contractuelle du fondeur Nicolas Péron faite à Barthélemy Prieur, c'est bien Abondance qui est nommée. Elle est communément appelée Félicité par la suite. Voir sur ce point l'article de R. Seelig-

profane plutôt qu'à celui du funéraire – sa corne remplie à ses pieds, offre d'une main des épis de blé et du raisin, issue de l'iconographie romaine impériale. Paix est en train de brûler les armes, formule connue par la numismatique antique et reprise dans la sculpture toscane du XVIe siècle[846]. La troisième est réalisée par Martin Lefort (connu de 1562 à 1582), avec aussi une iconographie particulière : Justice ou Astrée puisqu'elle porte un manteau parsemé d'étoiles (elle est traditionnellement l'incarnation d'un nouvel âge d'or après une période de guerre sur Terre). Elle tient son habituelle épée et, de l'autre main, au lieu de la balance, c'est un rameau d'olivier qu'elle porte[847]. Dans le contexte des guerres de Religion, le rameau est le symbole de la Justice pacificatrice, en opposition à la Justice punitive, et le manteau d'Astrée évoque la Justice irréprochable qu'appliquait le connétable. Abondance-Félicité renvoie, elle, au retour de l'âge d'or sur terre suite à cette justice. Sur les soubassements, des reliefs de marbre incrusté rappellent également la Concorde avec sous la Paix des épis de blé et deux mains jointes tenant une sphère armillaire surmontée d'un cœur. Sous Abondance-Félicité, c'est un caducée augmenté d'un gouvernail (renvoyant à Fortune) et d'une balance à deux plateaux, deux cornes d'abondance sur les côtés, avec des branches d'olivier.

Le reste de l'iconographie du monument poursuit cette volonté d'exprimer la loyauté du connétable à la couronne – il aura servi sous trois rois – son action de défenseur de la justice toujours irréprochable, un crâne humain couronné de laurier posé sur l'un des soubassements, des épées gravées sur les socles (c'est l'emblème du connétable et par sa fonction, il est « l'épée de France »). Son rôle est ainsi rappelé sur toutes les surfaces. Il obéit aux ordres de son roi et pour sa fidélité, il bénéficie de cette grâce royale exceptionnelle, l'érection d'un monument d'un faste inédit pour un membre hors lignée princière.

Avec ses figures élégantes, reprenant en tous points les modèles antiques (traits, coiffures, costumes), la sépulture de cœur du connétable Montmorency fait écho à l'urne du cœur d'Henri II, réalisée par Germain Pilon sur une commande de Catherine de Médicis. Les trois Grâces qui soutiennent l'urne, accompagnées d'une épitaphe de Ronsard, sont néanmoins beaucoup plus animées que les Vertus de Prieur. En effet, elles semblent figées,

Teuwen, « Barthlemy Prieur », *ibid.,* p. 376 et note 21 p. 385.

[846] *Ibidem*, p. 378.

[847] Dans le contrat, il est indiqué que l'épée est tenue de la main gauche et de la main droite, la balance ou le caducée. Le manteau d'Astrée renvoie à cette notion de justice incorruptible. Voir sur ce point R. Seelig-Teuwen, *ibid.*, p. 376-377.

un peu raides, bloquées dans leurs lourds drapés aux trop nombreux plis, empêchant les vêtements de suivre les mouvements des corps. En comparaison avec les Vertus du tombeau d'Henri II à Saint-Denis, celles de Montmorency sont plus proches de celles fondues par Ponce Jacquio que celles de Germain Pilon, considérées comme les plus belles. Le style de Prieur n'est pas celui d'un artiste formé sous l'influence de Fontainebleau, comme le maniérisme de Pilon témoigne de son apprentissage français.

Dernière illustration de l'utilisation de Vertus sur un monument de cœur, une occurrence tardive témoignant de la persistance du motif, celui d'Henri IV et de Marie de Médicis édifié au collège jésuite de La Flèche (vallée de la Loire), encore par Barthélémy Prieur en 1610 et certainement finalisé par son gendre Guillaume Dupré, dont seule la statue de Justice subsiste (conservée à la National Gallery of Art à Washington). Elle est représentée avec l'épée et le rameau d'olivier.

Rupture baroque

Dans le monde religieux, ce sont de véritables apothéoses monumentales qui sont réalisées au XVIIe siècle. Déjà au siècle précédent, avec le projet non achevé du tombeau de Jules II de Médicis par Michel Ange à Saint-Pierre de Rome, la démesure atteint des proportions jusque-là jamais connues. Le contrat est passé en 1504, le tombeau est remanié dès à partir de 1513 et régulièrement jusqu'en 1545, pour être finalement édifié à la basilique Saint-Pierre-aux-Liens, bien qu'encore inachevé. La célèbre statue de Moïse fait partie du majestueux ensemble. Michel Ange réalise d'autres commandes funéraires, quelques années après le contrat pour le tombeau de Jules II dont les tombeaux des Médicis à San Lorenzo de Florence (sépulture de Julien duc de Nemours et celle de Laurent, duc d'Urbino), avec les célèbres figurations du Jour et de la Nuit (pour Jules), et du Crépuscule et de l'Aurore (pour Laurent).

Viennent au siècle suivant les grandioses tombes papales baroques réalisées par Guglielmo della Porta pour Paul III, puis par Le Bernin pour celle d'Urbain VIII, commencée en 1628 et achevée en 1647, qui faisait face à la première. Sur celle du Bernin, le pape est figuré en bénédiction, en trône au-dessus de son sarcophage à volutes, flanqué de deux Vertus, Charité et Justice. L'une des dernières œuvres du grand maître est le tombeau d'Alexandre VII

(1671-1678), où le pape est en priant au-dessus d'une représentation macabre de la Mort, squelette décharné tenant un sablier. Trois Vertus l'accompagnent, Charité, Prudence et Justice, augmentées d'une quatrième allégorie : Vérité tenant un soleil rayonnant contre son cœur. Comme l'explique efficacement E. Panofsky : « la Vérité n'est pas une Vertu et ne fut pratiquement jamais considérée comme telle ; autrement dit, elle ne personnifie pas un principe de conduite recommandable, mais plutôt – comme la Santé, la Paix et la Postérité – l'objet et la fin d'une vertu »[848]. Vérité joue ici office de pendant au squelette, le Temps, et elle était initialement nue. Le contraste devait être d'autant plus saisissant. Bien que le Temps brandisse son sablier (la Mort) dans un geste puissant et inévitable, c'est le soleil de Vérité qui triomphe, que le défunt ait été vertueux ou non.

[848] Dans *La sculpture funéraire …*, *ib.*, p. 111.

Les Vertus sur sites funéraires royaux ou princiers

ELEMENTS DE CONCLUSION

Le choix d'une typologie funéraire s'inscrit dans une démarche de caractérisation spécifique d'une dynastie, d'un système de gouvernement, en opposition à un autre. C'est la volonté de se démarquer, de se distinguer de ses concurrents, en mettant en avant certains aspects de son règne (conquêtes militaires ou œuvres de piété), des qualités propres au défunt, qui permettent son individualisation. Le faste, bien sûr, participe à la glorification du personnage, et par extension, du royaume qu'il gouverne. Cependant, bien souvent cette emphase peut s'avérer contradictoire avec le message de piété ou d'humilité voulant être transmis. Quelques détails viennent alors préciser ce discours qui utilise de toute façon un vocabulaire visuel particulier, propre à l'art des classes gouvernantes, dont les bases sont constituées par l'emploi de matériaux précieux, dus à leur rang.

Les rois français se distinguent par l'emploi de l'effigie en priant, ils sont les seuls princes d'Europe à faire systématiquement ce choix, les autres – Bourguignons, Castillans, Milanais – lui préférant la représentation en gisant.

La double représentation du roi, en priant et en transi, renvoie à l'immortalité de la fonction royale. Son corps charnel est voué à la destruction mais sa dignité royale lui confère un corps immortel, permanent[849].

Au cours du XIVe siècle, l'utilisation initiée en Italie – et bientôt récurrente dans une bonne partie de l'Europe – des Vertus sur des sites funéraires correspond à la période de « sécularisation de l'éloge biographique »[850], comme on le voit sur le monument de Cangrande della Scala, avec ses triomphes militaires et civils sculptés sur le sarcophage. Les doges et les papes poursuivent ces nouveaux discours post-mortem. Ces éloges sont confirmés près de cent cinquante ans plus tard de l'autre côté des Alpes avec le tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne et ceux de leurs successeurs. Les hommes d'Etats, laïcs et religieux, reprennent

[849] Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Age*, Paris, 1989 (1ère éd. Princeton, 1957).

[850] Selon la formulation d'E. Panofsky dans *La sculpture funéraire …*, *op. cit.*, p. 88.

ces formules, en les copiant dans la forme comme dans le vocabulaire iconographique utilisé. En effet, les personnages les plus proches de ceux en place sur le trône reprennent presque à l'identique les modèles établis par les illustres gouvernants défunts. C'est le cas pour plusieurs grands ministres, des religieux – suivant aussi en cela les exemples des princes de l'Eglise, papes et doges – ou des hommes d'arme. On ne peut alors que constater une véritable cohérence au sein des propositions funéraires des classes dirigeantes. Les défunts veulent donner à la postérité certains aspects de leur personnalité. Ils se montrent représentés en action dans leur fonction (militaire ou ecclésiastique) et des Vertus illustrent les principes de conduite appliqués de leur vivant. Bien que voulant se distinguer les uns des autres, c'est le même vocabulaire iconographique qu'ils utilisent et l'on a bien vu comment les Vertus occupent une place plus que significative dans ce vocable particulier. Comme les nombreux exemples étudiés l'ont démontré, avec plusieurs variantes possibles, les Vertus sont physiquement, structurellement, la base de ce discours-épitaphe, elles en sont le fondement, le socle-même. Des exceptions existent où elles sont absentes, et le discours semble alors plus distant, il perd l'aspect très concret, humain, que les Vertus lui confèrent généralement. Leur présence assure une sorte d' « effet miroir » auprès de ceux qui observent les monuments, en les renvoyant à leur propre comportement vertueux.

Relevant du caractère humain, les Vertus cardinales sont inhérentes au chrétien (contrairement aux théologales qui sont influes de Dieu). Personnifiées autour du royal défunt, elles le rendent plus « humains », le dégageant légèrement du caractère divin de leur rang.

Sans compter les monuments funéraires entièrement disparus, trente-deux tombeaux de la typologie napolitaine présentent des Vertus (et cinq fragmentaires conservés dans des musées), dans une chronologie relativement courte : du premier quart du XIVe siècle à *c*. 1450, soit environ cent vingt-cinq ans. Sur des modèles différents mais tous avec des Vertus, ce sont vingt tombeaux de rois, de papes et de saints en Italie et en France, treize de hauts dignitaires religieux et civils en France ainsi que deux monuments de cœur, trois tombeaux en Angleterre, trois en Espagne, un en Autriche et un aux Pays-Bas, le tout du deuxième quart du XIIIe siècle au premier quart du XVIIe siècle, soit sur près de quatre siècles.

Ainsi ce sont quatre-vingt occurrences du motif des Vertus, cardinales pour une grande partie, en contexte uniquement funéraire, de la première moitié du XIIIe siècle au début du XVIIe siècle, sur un vaste territoire (voir ANNEXES p. 458-571 et CATALOGUE p. 309-331 et 381-

383). Il y a donc une véritable tradition dans la façon dont les souverains, les membres de la lignée royale, ceux qui occupent les plus hautes fonctions civiles et ceux de la Curie romaine choisissent de se faire inhumer. Le fait de retrouver le même vocabulaire iconographique pendant près de cinq siècles, sur des territoires éloignés les uns des autres, témoigne et de la parenté tant intellectuelle que spirituelle des classes gouvernantes ; et de la circulation des motifs (et des artistes) d'une région à l'autre, en l'adaptant en fonction des besoins.

CONCLUSION GENERALE

Le motif iconographique des Vertus occupe une place majeure dans le contexte du pouvoir, tout type de gouvernement est concerné, monarchie, tyrannie ou Commune. Les Vertus constituent le motif récurrent de l'expression visuelle d'une politique. Elles font partie du vocabulaire courant des stratégies de communication de propagande du pouvoir, ou de celles des aspirants au pouvoir.

L'axe de notre travail de doctorat nous a permis de mettre en avant la constance du motif iconographique des Vertus, tant dans la sphère religieuse que dans celle du pouvoir laïc et dans l'espace public et ce, durant tout le Moyen Age. C'est un thème majeur de l'iconographie médiévale et de la Renaissance, comme en témoigne le nombre considérable d'occurrences du motif. Cependant, la recherche en histoire de l'art ne s'est que peu intéressée aux Vertus en tant que motif prédominant de l'iconographie médiévale. Face à des images purement religieuses comme celles de la Vierge à l'Enfant ou la Fuite en Egypte, le motif des Vertus apparait *à priori* mineur. Notre démonstration met en exergue le contraire : les Vertus constituent un thème majeur du vocabulaire iconographique médiéval, par exemple à Sienne, au Palais Public, les Vertus du *Bon Gouvernement* de Lorenzetti font pendant à la *Maestà* de Martini. C'est donc que ces deux images ont le même niveau d'importance dans le langage visuel. Ainsi, on ne peut que constater l'importance du thème au sein du vocabulaire iconographique, en tant qu'ornement, du Moyen Age comme dans celui de la Renaissance. Son origine se trouve dans les vocables antiques, qui ont été sans cesse adptés (nous pensons aux philosophes grecs ou aux empereurs romains dont les pensées et le language visuel se retrouvent dans la morale chrétinnne).

En faisant un focus sur le contexte gouvernemental, on voit bien l'importance du thème, sa régularité et sa lisibilité. En effet, le but de ces images est de transmettre un message, qui doit être intelligible. Bien qu'utilisant des éléments différents d'une représentation à l'autre (le nombre des Vertus, leurs intitulés, les attributs …), chaque allégorie personnifiée reste compréhensible par le plus grand nombre, grâce au système des *ars memoriae*.

Elles sont à la fois destinées à ceux qui gouvernent, c'est-à-dire les dominants, laïcs et religieux, et à ceux qui sont gouvernés par ces premiers, soient les dominés, exposées sur les façades des bâtiments civils et religieux, et lors des spectacles publics, Mystères et entrées royales, jusque sur les sépultures des dominants. Les destinataires de ces images peuvent être pluriels, et l'objectif visé par ce mode de communication est double. D'une part, les gouvernants expriment un discours de légitimité d'une action, d'un état de fait, auprès d'une population ; et de l'autre, cette population accepte l'autorité en place, grâce aux bénéfices qu'elle lui procure.

En s'intéressant à l'histoire de la politique et des développements iconographiques mis en œuvre pour exprimer le pouvoir (et son action sur un territoire, sur une population), le thème des Vertus se démarque par sa fréquence et la place centrale qui lui est bien souvent consacrée. Il est pourtant resté un peu à l'écart de la recherche en iconographie médiévale, ou abordé partiellement. On leur a bien souvent préféré leur pendant négatif, lui aussi largement développé en contexte non gouvernemental, notamment depuis saint Grégoire et la classification des péchés. Les Vertus – peut-être aussi en raison de leur proximité avec la philosophie classique – n'ont pas tout à fait bénéficié du même traitement d'analyse. Il faut cependant nuancer ce constat car depuis une quinzaine d'années, un intérêt nouveau pour cet aspect précis de l'iconographie médiévale s'est développé dans le champ de recherche de l'histoire de l'art, en connexion avec celui de l'histoire politique, et dans lequel notre travail s'est inscrit.

Nous allons maintenant présenter les différentes étapes ayant permis l'élaboration de cette thèse. Ainsi dans un premier point, nous expliquerons comment la problématique de la recherche s'est dégagée à partir du champ iconographique étudié lors du travail de Master. Dans un deuxième point, nous démontrerons l'intérêt de cette orientation pour la discipline de l'iconographie médiévale. Nous verrons ensuite quelle méthodologie nous avons mis en œuvre (méthode et outils). Puis, nous présenterons les approfondissements ultérieurs de ce champ d'étude auxquels nous souhaitons nous consacrer. Et pour conclure, plus largement, sur ce que notre travail apporte à la discipline.

Le thème de ce travail de doctorat, les Vertus et les gouvernants, est apparu au fil de l'élaboration du mémoire du Master 2, qui a été rapidement pensé comme un inventaire du motif des Vertus, restés nous l'avons dit jusqu'alors plutôt discret dans la recherche en histoire de l'art médiéval. Cet inventaire a permis la mise en exergue de la présence quasi-systématique des Vertus auprès des gouvernants, depuis leur éducation jusqu'à leur mort. Le modèle du prince vertueux est bien connu des historiens de la politique. La fréquence – et la régularité – de cette association souverain-Vertus tout au long du Moyen Age constitue un très large corpus iconographique. Le croisement des champs de recherche, en s'intéressant à l'art funéraire au sein de la thématique générale du motif des Vertus associées au gouvernant, mis en lumière par le Professeur Russo, a tout de suite été choisi pour sa pertinence. Pertinence confirmée par la rareté des études sur ce sujet, rareté qui a aussi été l'un des moteurs de cette dynamique de recherche. La problématique de la thèse s'est donc imposée à nous : de l'exercice des Vertus par le pouvoir. Tout pouvoir s'assoie sur la morale, donc les Vertus, et tout pouvoir se justifie par les Vertus. Et ce, tout au long de l'histoire. Le pouvoir se fonde, se base, sur une morale, qui est modélisatrice[851]. La façon réitérée de présenter la morale par tous les arts (architecture, littérature, peinture …) a toujours pour vocation de justifier l'ordre établi.

Cette thématique a également été choisie en fonction de sa modernité. On voit au fil des siècles que ce processus iconographique s'installe durablement et permet aussi une analyse d'ordre « psychologique », et aussi de sciences politiques.

C'est suite à l'inventaire général des différentes typologies iconographiques des Vertus effectué lors du travail de Master que le grand nombre d'occurrences des Vertus en contexte gouvernemental a été mis en avant. De ce premier constat sur la grande quantité d'exemples issus de cette typologie est apparu tout l'intérêt de se pencher précisément sur cette thématique. L'inventaire est complété ensuite lors des premiers temps du doctorat. Les sources iconographiques se sont avérées plus que foisonnantes, témoignant ainsi la pertinence de cet axe de recherche.

[851] La pensée de Machiavel, puisqu'elle est contraire à la notion moralisatrice du pouvoir, n'a pas été retenue dans notre raisonnement.

Matériellement, la première méthode de travail a été la recherche bibliographique. Le sujet de l'image du roi est un thème qui a largement été étudié alors que celui de son environnement décoratif ne l'a été mais que de façon ponctuelle, pour quelques grands centres de pouvoir – et surtout pour la période moderne. Pourtant, les Vertus y apparaissent constamment, particulièrement à l'époque médiévale. Il y a donc là un champ de recherche.

Une grande littérature existe sur la conception-même des Vertus chrétiennes, depuis Aristote jusqu'aux philosophes contemporains, mais les études sont moins nombreuses sur les moyens mis en œuvre pour mettre en image ces conceptions abstraites, presque constamment présentes dans le monde médiéval. Etudié de manière fragmentaire au XIXe siècle et au début du XXe siècle, le thème commence à être considéré comme un champ de recherche à part entière seulement depuis une quinzaine d'années. Le renouveau de l'histoire de la politique à cette période y a certainement participé.

C'est donc pour ces raisons que nous avons orienté notre recherche sur l'environnement politique, sa complexité, sa variété et son foisonnement. Il a fallu intégrer des éléments de l'histoire politique, qui se manifeste dans l'iconographie étudiée, en incluant les différents types de gouvernement au sein de la vaste période chronologique concernée. Cela a constitué une étape majeure dans notre travail. Il nous a semblé plus intéressant de regarder au-delà du territoire français car, pour avoir un point de vue plus objectif et général de la situation, la comparaison avec les états voisins nous a paru nécessaire. Le cadre historique étendu de notre sujet correspond à une grande cohérence dans la communication politique, avant la rupture totale durant l'époque moderne, c'est pourquoi nous avons décidé de le considérer entièrement, en étendant notre corpus jusqu'aux derniers représentants de cette thématique, au premier quart du XVIIe siècle.

Le grand nombre d'occurrence par pays, et par typologie (d'abord les différentes typologies des Vertus en général, et ensuite celles des Vertus et des rois ou des gouvernants en particulier), nous a amené à nous pencher plus précisément sur la dernière typologie d'ordre royal, c'est-à-dire les Vertus et les rois dans le cadre uniquement funéraire. Notre travail met donc en avant cette typologie en relevant la réelle homogénéité des constructions

funéraires royales (ou de personnages importants) et ce, durant plusieurs siècles et sur ces territoires connexes.

Notre travail n'a pas pu être complètement exhaustif, nous étudions et faisons références à plus de trois cent œuvres dans notre corpus mais malgré une application particulière pour les inventorier au maximum, certaines n'ont pas pu être évoquées. La plupart du temps pour des raisons de pertinence, ces œuvres n'apportant rien de plus, ce sont comme des « doublons » d'autres exemples déjà présentés et comparés.

Bien évidemment, nous n'avons pas pu nous confronter à toutes les œuvres présentées ici, en raison de toutes les difficultés matérielles que cela représente. Il a été possible de visiter *in situ* certains des monuments concernés par ces réalisations (Paris et Saint-Denis bien sûr, quelques monuments de province et quelques villes d'Italie). L'engouement actuel pour les grandes manifestations muséales sur l'art médiéval nous a permis de découvrir plusieurs œuvres du corpus, normalement dispersées en Europe et aux Etats-Unis surtout. Et lorsque ces manifestations se sont déroulées bien avant le commencement de notre recherche (durant ces deux dernières décennies, nombre d'expositions se sont tenues sur des personnages historiques majeurs de l'époque médiévale, et sur certains aspects de leur mécénat, les livres par exemple), il a été possible d'en prendre connaissance grâce aux publications des catalogues d'exposition, augmentées bien souvent par l'édition des actes des colloques internationaux s'étant tenus autour du thème de l'exposition. La numérisation des collections des bibliothèques mondiales, en enrichissement constant, a diffusé, au compte-goutte au début, quelques pièces étudiées mais notre sujet s'intéressant à une thématique considérée jusqu'alors comme mineure dans l'histoire de l'art médiéval, il a fallu attendre plusieurs années pour que les manuscrits que nous abordons soient mis en ligne. C'est aujourd'hui le cas pour la grande majorité des exemplaires présentés.

C'est pourquoi dès le début de ce travail, nous avons voulu réaliser un volume spécifiquement dédié à la documentation iconographique, dont la lecture peut se faire indépendamment du volume « texte » de notre thèse où nous développons notre problématique, et ce, pour pallier une des difficultés majeures rencontrées lors des étapes préparatoires à la rédaction : trouver les reproductions (de bonne qualité) des œuvres étudiées. Face aux nombres d'occurrences trouvées, à leurs variétés et aussi souvent à des

emplacements un peu discrets, et n'ayant pas non plus vraiment captivées l'intérêt du regardant moderne, nous avons d'abord peiné à rassembler les premiers éléments de cette documentation. Mais ce travail est le fruit de plusieurs années de recherche, durant lesquelles nous nous sommes appliquée à constituer une riche base de données iconographiques, toujours avec l'objectif de la présenter en parallèle. L'accessibilité de plus en plus importante aux sources documentaires par le biais d'Internet a grandement facilité la visibilité de certaines, notamment en ce qui concerne les monuments de province, en France comme ailleurs.

Nous étudions les images, et bien qu'elles doivent être mises en rapport avec des écrits de référence, particulièrement pour la période médiévale, nous estimons qu'il est essentiel de les garder à l'esprit. Le « catalogue » est en cela une grande aide. Il permet également de voir la constance de certains symboles et schémas sur l'ensemble des occurrences du corpus. Nous retrouvons de nombreux éléments similaires, identiques, sur des supports différents, dans des régions éloignées les unes des autres, et sur des périodes chronologiques étendues. On voit ainsi explicitement comment les correspondances s'établissent d'une typologie à l'autre, comment le thème est adapté en fonction du contexte dans lequel il est implanté, d'où proviennent certains emprunts et quelques fois, des productions originales uniques dont l'interprétation est plus difficile.

Approfondissements ultérieurs dans ce champ d'étude

Lors de cette recherche sur les Vertus dans le contexte spécifique du pouvoir, de l'action gouvernementale, la régularité de la présence de franciscains dans le cercle proche des acteurs du pouvoir (ou autres ordres mineurs) est apparue. La mise en lumière de cette proximité peut être un aspect à approfondir. L'iconographie des Vertus au sein de l'ordre franciscain a récemment été étudiée, notamment dans les travaux de B. Cosnet. Mais la double association Vertus-religieux, ici des ordres mineurs, dans le cercle proche du pouvoir reste un axe qui nous semble mériter un développement plus conséquent.

En plus de venir compléter un pan de la recherche en iconographie médiévale, l'objectif de ce travail est de présenter un axe différent sur les mécanismes du pouvoir, dans un effort de synthèse entre littérature morale, exégèse religieuse, manuel pédagogique pour l'éducation des princes, et les moyens visuels mis en œuvre pour exprimer ces différents concepts, du point de vue d'un historien de l'art.

La similitude entre les divers moyens de communication visuelle des types de gouvernement existants en Europe médiévale (monarchie, tyrannie ou commune) est rapidement apparue comme un point central de notre thème. En effet, pendant près de dix siècles, tous ces types de pouvoir reprennent le même modèle imagé, la même organisation visuelle, autour du souverain régnant ou de son « incarnation » pour les gouvernements communaux, justifiant sa légitimité par ses Vertus. Depuis la naissance du prince (avec les manuels d'éducation ou les manifestations publiques) à la mort du roi (sur les tombeaux), et aussi par la prolifération de ces représentations vertueuses (dans les églises, les lieux de vie, en éléments décoratifs urbains), l'ensemble de la population est informé, et donc formé en amont, dans ces perspectives. Cela nous renvoie ainsi à la construction, à l'élaboration d'un métarécit. C'est une histoire fondatrice qui donne du sens à l'existence de ceux qu'elle concerne et qui est adaptée, modifiée, en fonction des intérêts et des objectifs qu'elle souhaite poursuivre, c'est-à-dire les intérêts des commanditaires de cette histoire. Ainsi le discours change selon les besoins de celui qui le tient, le commanditaire-dominant, et les attentes qu'il a envers ceux destinés à le recevoir, les destinataires-dominés. Cette histoire dans l'Histoire est celle qui est « écrite » par ses acteurs, et réécrite au fur et à mesure des évènements, elle est en quelque sorte vivante, animée. C'est pour ces raisons qu'elle dépeint bien souvent de façon plus « humaine », plus « vraie », la réalité concrète d'une époque, que ne le fait la grande Histoire, qui se veut, par définition, beaucoup plus objective.

L'ambivalence entre le discours de légitimation du pouvoir d'un personnage et ses actions est fréquente. Les images concernent l'espace public, une hypocrisie existe bien des fois entre la communication visuelle et les actions effectives du commanditaire de cette communication. C'est parce qu'elle est élaborée dans un but de propagande politique, pour assurer son autorité publique. Un rapport de soumission entre le peuple dominé et la personnalité dominante est ainsi mis en image.

La constance des Vertus dans le contexte gouvernemental, la régularité des attributs qui les caractérisent, s'adaptant petit à petit aux nouveaux modes de vie mis en place – les innovations technologiques remplaçant les objets plus « désuets **»** (par exemple le sablier puis l'horloge augmentée du mors et des éperons, autre nouveauté, qui remplacent les deux aiguières de Tempérance à partir du XVe siècle) ou les attitudes des Vertus – prouvent la place primordiale qu'elles occupent dans la conception-même du pouvoir, et ainsi, le comportement vertueux de celui qui détient ce pouvoir. Elles font à la fois office de ligne de conduite à tenir – et à certaines occasions, de rappel à l'ordre –, de discours de légitimation des actions gouvernementales, de formation/éducation auprès des peuples soumis à cette autorité, et d'idéal à toujours vouloir atteindre.

De manière assez évidente, ce sont principalement les Vertus de Justitia, Caritas et Fortitudo qui reviennent le plus souvent dans ces discours imagés de justification d'une action gouvernementale, puisque ce qu'un dirigeant doit absolument assurer pour son peuple est tout d'abord la justice. La charité vient ensuite, car, premièrement, c'est la Vertu primordiale selon bon nombre de théologiens (c'est la première des théologales, celles influes de Dieu), et deuxièmement, en tant que dirigeant chrétien, le gouvernant doit se montrer charitable en appliquant la mère des Vertus. La force est aussi une qualité mise en avant dans ces discours de légitimation. Le souverain doit assurer la protection de son peuple, il lui faut donc incarner cet aspect et la Vertu Fortitudo en est l'illustration. Prudentia vient ensuite car il est nécessaire, essentiel, pour un dirigeant de réfléchir aux conséquences de ses actes. Il a aussi ét démontré comment cette Vertu est associée aux femmes, car elle serait plus féminine que la Force ou la Justice, vues comme « masculines ». Fides et Spes sont aussi très présentes car dans un environnement chrétien, la foi reste capitale, tout comme l'espérance. Seule Temperantia est moins récurrente (sauf pour la typologie française des Vertus cardinales sur tombeaux royaux). L'ordre traditionel des Vertus théologales et des Vertus cardinales n'est pas un critère, elles sont mélangées en fonction de la volonté du commanditaire. Hors Septénaire traditionnel, ce sont Liberalitas et Magnanimitas qui apparaissent fréquemment dans le contexte du pouvoir avec, bien sûr et sans beaucoup de surprise, Pax et Sapientia.

Dès le Haut Moyen Age, les Vertus cardinales sont régulièrement présentes aux côtés des gouvernants. Celles du Septénaire apparaissent assez tôt dans l'Italie gothique autour de la Vierge dans une typologie rare mais marquante qu'on retrouve plusieurs fois dans le cadre

du pouvoir. Les Vertus sont alors les intercesseurs entre la Vierge et les chrétiens, c'est-à-dire le peuple. C'est dans des Républiques ou Communes que cette typologie apparaît. Il y a ensuite un basculement rapide entre la figure de la Vierge trônant avec celle du gouvernant. Comme les Vertus cardinales pouvaient être placées de part et d'autre des dirigeants de l'époque carolingienne, les Vertus du Septénaire augmentées de quelques autres sont représentées avec celui qui incarne le pouvoir (le roi, le tyran ou encore le conseil de la Commune). La fonction de ces allégories est toujours de justifier les choix des dirigeants-dominants auprès des peuples dominés, soumis à leur autorité. Elles expriment les choix comme les objectifs visés et les bénéfices déjà acquis. Ce discours n'appelle pas de réponse, il est unilatéral, il est imposé et ne peut être discuté. Ce sont les Vertus qui en sont, en quelque sorte, le garant.

Dans les manifestations publiques, les personnifications des Vertus sont présentes au même titre que les armes du roi, ses écus ou autres emblèmes. C'est parce qu'elles incarnent le gouvernant comme le gouvernant en est l'incarnation. On peut dire qu'elles constituent tous les éléments de la fonction gouvernementale en elle-même.

Cette utilisation constante des Vertus comme moyen de communication des gouvernants, depuis le haut Moyen Age jusqu'à la période moderne induit que la population, c'est-à-dire un groupe de dominés, connaît ces codes de langage imagé, qu'elle ait été éduquée. Déjà durant l'Antiquité, la communication visuelle – forcément utilisée et donc commanditée par les dominants – se sert des mêmes moyens : ce sont des métaphores parlantes répétées sans cesse, qui s'ancrent ainsi dans les mentalités populaires, celles de ceux qui sont dominés. Ces dominés ne considèrent pas nécessairement ces conceptions abstraites dans leur totalité, dans tous les aspects spirituels et/ou religieux qu'elles peuvent porter – et qui intéressent les théologiens et autres lettrés. C'est que ces figures synthétisent un large panel de notions et en donnent en même temps une image simplifiée, appréhendable facilement pour une personne y étant confrontée régulièrement.

La variété des contextes de la présence des Vertus dans le cadre du pouvoir, tant chez les empereurs carolingiens ou germaniques qu'au sein des lieux de gouvernance de type collectif, jusque dans la monarchie moderne, apparait comme un élément essentiel du vocable de légitimation des actions de ceux qui détiennent le pouvoir. Les nombreux exemplaires de

manuscrits religieux luxueux où les Vertus accompagnent un personnage important sur leurs peintures les plus prestigieuses, et ce, là encore, sur des territoires éloignés les uns des autres (de l'Angleterre à l'Allemagne et à Constantinople), sont autant de témoignage de la prégnance du motif dans le cadre du gouvernement (civil et spirituel), dès le Haut Moyen Age.

Elles sont aussi présentes sur les objets de la liturgie, et des objets d'importance (croix de procession, autel portatif, staurothèque ou encore calice), qui sont manipulés uniquement par des hommes de l'Eglise, désignés pour accomplir les gestes sacrés par un pouvoir tout aussi important que celui d'un empereur, même supérieur puisqu'il s'agit de celui de Dieu. Rappelons-nous que les Vertus figurent également sur les fonts baptismaux, éléments essentiels d'un baptistère dont la portée est évidente puisque c'est le « cœur » de la foi chrétienne, en Allemagne comme en Angleterre et en Italie. D'ailleurs, dans la péninsule, les Vertus incorporent aussi le vocabulaire iconographique des chaires des églises. Là-aussi, elles servent physiquement et conceptuellement d'assise, de base, à un discours, celui qui diffuse la parole du Christ à ses fidèles.

L'intérêt croissant de l'histoire de la politique pour les expressions visuelles du pouvoir, nous pensons notamment aux fresques du *Bon Gouvernement* auxquelles Rosa Maria Dessì a consacré plusieurs travaux sur la notion de spectre, de palimpseste, contenue dans de nombreuses œuvres, particulièrement celles conçues par les « dominants » qui, forcément, fluctuent à mesure des changements, et destinées à un public de « dominés ». C'est un axe essentiel à prendre en compte dans ces démonstrations de communication visuelle auprès d'un public qu'il faut sans cesse convaincre de sa légitimité.

C'est grâce à l'organisation thématique et chronologique de notre recherche, qui s'est d'ailleurs tout de suite imposée à nous, que nous avons mis en exergue comment ces différentes typologies au sein de la thématique générale des Vertus, selon une période historique donnée, se répondent, s'enrichissent et présentent le climat d'une époque, son système de valeur. Le lien intrinsèque de ces deux axes – thème et histoire – permet cette lecture. Il faut garder en tête la notion qu'un motif iconographique correspond à un message précis qui donne des informations particulières (en fonction du commanditaire et du « receveur » notamment). C'est ce message qui contribue à forger l'esprit d'une époque, il est émis, diffusé, dans l'attente d'une réaction, dans l'attitude de ceux qui le reçoivent.

Avec ce travail de doctorat, nous avons examiné un large pan de l'iconographie médiévale, d'abord sur la mise en image des concepts moraux inhérents à tout homme vivant en communauté, ici le fidèle au sein de la Chrétienté. La présence continue du motif des Vertus dans le cadre particulier du pouvoir nous permet de réaliser combien les hommes ont recourt aux mêmes procédés bien que venant de cultures différentes. La morale se trouve au cœur de la politique, et des expressions du gouvernement, tant spirituel que civil. Incarnée par les personnifications des Vertus, elles sont à la place d'honneur partout où les dirigeants sont présents.

ANNEXES

Listes et tableaux récapitulatifs

LISTE DES SEIZE MANUSCRITS AVEC LE CYCLE ICONOGRAPHIQUE COMPLET DU POEME SELON LE SYSTEME DE CLASSIFICATION DE R. STETTINER

Groupe I : P^1, Le^1, C, Lo^1, Lo^2, M

P^1 : Paris, BNF, ms. Lat. 8318, fin du Xe siècle, vers Tours - Vatican, BAV, Codex reg. Lat. 596.

Le^1 : Leyde, BU, Cod. Voss. Lat. Oct. 15, 1ère moitié du XIe siècle, Angoulême ou Limoges.

C : Cambridge, Corpus Christi College, ms. 23, 1ère moitié du XIe siècle, Malmesbury Abbey.

Lo^1 : Londres, BL, ms. Add. 24199, 1ère moitié du XIe siècle, Bury St. Edmunds ?

Lo^2 : Londres, BL, ms. Cotton Cleopatra C. VIII, 1ère moitié du XIe siècle, Angleterre.

M : Munich, Bibliothèque royale, folio isolé.

Groupe II : Le^2, P^2, B^1, V, Ly, P^3, B^2, B^3, Be, K

Le^2 : Leyde, BU, Cod. Burmani Q 3, 2ème moitié du IXe siècle, St-Amand.

P^2 : Paris, BNF, ms. Lat. 8085, fin du IXe siècle, France.

B^1 : Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 9987-91, 2ème moitié du IXe siècle, St-Amand.

V : Valenciennes, BM, ms. 563, début du XIe siècle, St-Amand.

P^3 : Paris, BNF, ms. lat. 18554.

Ly : Lyon, Bibliothèque du Palais des Arts, ms. 22, 2ème moitié du XIe siècle, France.

B^2 : Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 10066-77, fin du Xe siècle, abbaye de St-Laurent, Liège.

Be : Berne, Stadtbibliothek, ms. 264, fin du IXe siècle, sud de l'Allemagne.

K : Cologne, Bibliothèque de l'Evêché, ms 81.

B^3 : Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 9968-72, milieu du XIe siècle, abbaye de St-Laurent, Liège ?

Extra: G, Lo^3, P^4

G : St-Gall, Stifsbibliothek, ms. 135, 1ère moitié du XIe siècle, St-Gall.

Lo^3: Londres, BL, ms Cotton Titus D XVI, *c.* 1100, St-Alban.

P^4: Paris, BNF, ms. Lat. 15158, 1298, St-Victor, Paris.

LES SCENES DU CYCLE COMPLET DE LA *PSYCHOMACHIE*

***Praefatio* :**

Scène 1, vers 1 : Abraham sacrifie Isaac. **S2V15 :** Lot capturé par les rois. **S3V19 :** Abraham sauve Lot. **S4V34 :** retour d'Abraham et de Lot. **S5V38 :** Abraham et Melchisédech. **S6V45 :** Abraham et les anges.

***Psychomachia* :**

S7V1 : Prudentius invoque Dieu. **S8V21 :** Fides attaquée par Veterum Cultura Deorum. **S9V30 :** Fides écrase Veterum Cultura Deorum. **S10V36 :** Fides couronne les martyrs. **S11V40 :** Pudicitia attaquée par Libido. **S12V46 :** Pudicitia désarme Libido. **S13V50 :** Pudicitia poignarde Libido avec son épée. **S14V53 :** Pudicitia fulmine contre Libido. **S15V99 :** Pudicitia lave son épée. **S16V107 :** Pudicitia consacre son épée. **S17V109 :** Patientia non découragée par les Vices. **S18V113 :** Patientia accostée par Ira. **S19V118 :** Patientia tournée en dérision par Ira. **S20V121 :** Ira jette sa lance sur Patientia. **S21V125 :** les armes d'Ira se cassent. **S22V137 :** Ira attaque Patientia avec une épée. **S23V145 :** l'épée d'Ira se brise. **S24V151 :** Ira se suicide. **S25V155 :** Patientia fulmine contre Ira. **S26V162 :** Patientia et Job. **S27V169 :** Patientia conseille Job. **S28V172 :** Patientia s'adresse aux Vertus. **S29V178 :** Superbia entre dans le rang. **S30V190 :** Superbia conduit un cheval fougueux. **S31V194 :** Superbia menace Humilitas et Spes. **S32V253 :** Superbia fonce droit sur Humilitas et Spes. **S33V257 :** Superbia tombe dans un trou. **S34V274 :** Humilitas désarçonne Superbia. **S35V278 :** Spes tend une épée à Humilitas. **S36V280 :** Humilitas décapite Superbia. **S37V282 :** Humilitas offre la tête de Superbia à Spes. **S38V284 :** Spes fulmine contre Superbia. **S39V305 :** Spes vole au Paradis. **S40V310 :** Luxuria fait un festin. **S41V316 :** Luxuria entend les trompettes de la bataille. **S42V321 :** Luxuria entre dans la bataille sur un char. **S43V323 :** Luxuria flatte les Vertus. **S44V332 :** Luxuria persuade les Vertus de laisser tomber leurs armes. **S45V340 :** Luxuria tente les Vertus. **S46V344 :** Sobrietas fait des reproches aux renégats. **S47V407 :** Sobrietas stoppe Luxuria. **S48V417 :** Sobrietas lance une pierre à la tête de Luxuria. **S49V427 :** Sobrietas fulmine contre Luxuria. **S50V342 :** Jocus lance au loin ses cymbales. **S51436 :** Amour volant. **S52V439 :** Pompa jette au loin ses ornements. **S53V443 :** Voluptas volant. **S54V450 :** Sobrietas décline le butin. **S55V454 :** Avaritia ramasse le butin. **S56V458 :** Avaritia range le butin dans ses vêtements. **S57V464 :** la progéniture d'Avaritia. **S58V480 :** Avaritia comme cause de tous les crimes. **S59V458 :** Avaritia comme Tromperie. **S60V490 :** Avaritia jette des hommes au feu. **S61V551 :**

Avaritia déguisée. **S62V557 :** Avaritia trompe les hommes. **S6V564 :** Avaritia enchaîne les hommes. **S64V568 :** les Vertus commencent à douter d'Avaritia. **S65V573 :** Avaritia attaquée par Largitas. **S66V584 :** Avaritia incrédule. **S67V589 :** Largitas attache Avaritia. **S68V596 :** Largitas écrase Avaritia. **S69V598 :** Largitas distribue le butin aux pauvres. **S70V604** : Largitas se réjouit avec la foule. **S71V629 :** arrivée de Pax. **S72V636 :** intervention de Pax. **S73V639 :** les Vertus voient la Main de Dieu. **S74V644 :** Concordia ordonne les principes du camp. **S75V646 :** Concordia mène la foule vers la ville. **S76V665 :** les Vertus arrivent à la ville. **S77V667 :** Discordia attaque Concordia. **S78V681 :** Discordia est découverte par les Vertus. **S79V705 :** Discordia est attrapée par les Vertus. **S80V715 :** Fides écrase Discordia. **S81V719 :** Discordia est démembrée. **S82V726 :** les Vertus construisent un tribunal. **S83V734 :** Fides et Concordia montent sur le tribunal. **S84V740 :** Fides rassemble les hommes. **S85V746 :** Concordia s'adresse aux Vertus. **S86V799 :** Fides s'adresse aux Vertus. **S87V823 :** Fides et Concordia mesurent le sol. **S88V830 :** le Temple. **S89V868** : Sapientia trône dans le Temple. **S90V888 :** Prudentius offre des prières.

Avec le développement du cycle iconographique, trois scènes supplémentaires ont été ajoutées à la série : **scène 3b, v. 34 :** Abraham met en déroute les rois ; **scène 33b, v. 253 :** Fraus creuse un trou ; **scène 61b, v. 501 :** Ratio protége les prêtres.

LES VERTUS ET LES VICES CHEZ PRUDENCE

VERTUS	VICES	VICES SECONDAIRES
Fides (Foi)	Veterum Culturum Deorum (Idolâtrie)	
Pudicitia (Pudeur)	Libido (Débauche)	
Patientia (Patience)	Ira (Colère/Désespoir)	
Mens Humilis (Humilité)	Superbia (Orgueil)	Fraus (Tromperie/Ruse)
Spes (Espérance)	Luxuria (Luxure)	
Sobrietas (Sobriété)		
Operatio (Raison/Intelligence/ici Charité[852])	Avaritia (Avarice)	
Pax (Paix)		
Concordia (Concorde)	Discordia (Discorde)	
Sapientia (Sagesse)		

[852] Seulement chez Prudence.

LISTE DES EDIFICES RELIGIEUX AVEC DES VERTUS HERITIERES DE LA *PSYCHOMACHIE* DE PRUDENCE AUX XIIE ET XIIIE SIECLES

En Saintonge et dans le Poitou, et dans leurs environs, au XIIe siècle :

- AULNAY (CHARENTE-MARITIME), EGLISE SAINT-PIERRE : voussures du porche central de la façade occidentale, selon les auteurs, *c.* 1120-1130 ou 3e quart du XIIe siècle et celles de la fenêtre centrale du croisillon sud du transept, *c.* 1195-1198 (de dix-quinze ans postérieur à la façade occidentale).
- ARGENTON-LA-VALLEE (ANCIENNEMENT ARGENTON-CHATEAU, DEUX-SEVRES), EGLISE ST-GILLES : voussures du porche central de la façade occidentale, *c.* 1130-1135 ou 3e quart du XIIe siècle.
- PONT-L'ABBE D'ARNOULT (CM), EGLISE SAINT-PIERRE : portail central, début du XIIe siècle.
- CORME-ROYAL (CM), EGLISE ST-NAZAIRE : façade occidentale, fenêtre centrale de l'étage, *c.* 1135-1140.
- CHADENAC (CM), EGLISE ST-MARTIN : archivolte du porche central de la façade occidentale, *c.* 1140-1175.
- FENIOUX (CM), EGLISE NOTRE-DAME DE L'ASSOMPTION : façade occidentale, voussures du porche, *c*. 1150 (3e quart du XIIe siècle).
- FONTAINE D'OZILLAC (CM), EGLISE SAINT-MARTIN : façade occidentale, archivoltes du porche, *c.* 1150 (3e quart du XIIe siècle).
- MELLE (DEUX-SEVRES), EGLISE SAINT-HILAIRE : portail nord, *c.* 1150.
- PARTHENAY (DEUX-SEVRES), EGLISE NOTRE-DAME-DE-LA-COULDRE : porche central de la façade occidentale, *c.* 1150-1170.
- PERIGNAC (CM), EGLISE ST-PIERRE : galerie de la façade occidentale, *c.* 1150.
- BLASIMON (GIRONDE), ANCIENNE ABBATIALE SAINT-NICOLAS : archivoltes du porche de la façade occidentale, *c.* 1160.
- CIVRAY (VIENNE), EGLISE ST-NICOLAS : arcs des baies de la façade occidentale, 1165.
- ANGERS (MAINE-ET-LOIRE), ANCIENNE ABBAYE SAINT-AUBIN : voussures de la porte du réfectoire, 3e quart du XIIe siècle.

- VARAIZE (CM), EGLISE : archivolte du porche central de la façade occidentale, 3e quart du XIIe siècle.
- CASTELVIEL (GIRONDE), EGLISE : archivolte du porche, toute fin du XIIe siècle.
- LA GRIPPERIE-SAINT-SYMPHORIEN (anciennement BROUE, CM), EGLISE SAINT-SYMPHORIEN : fenêtre de la façade, deuxième moitié du XIIe siècle.
- FOUSSAIS-PAYRE (VENDEE), EGLISE SAINT-HILAIRE : voussure portail central, un seul couple de contraires, XIIe siècle.
- SAINT-POMPAIN (DEUX-SEVRES), EGLISE SAINT-POMPAIN : voussure portail central, un seul couple de contraires, 2nd moitié du XIIe siècle.

Autres régions et pays :

- AUVERGNE : CLERMONT-FERRAND (PUY-DE-DOME), BASILIQUE NOTRE-DAME-DU-PORT : chapiteau du chœur, *c.* 1140.
- ANGLETERRE, STANTON-FITZWARREN (WILTSHIRE), EGLISE SAINT-LEONARD et SOUTHROP (GLOUCESTERSHIRE), CATHEDRALE : deux fonts baptismaux en marbre ornés de haut-relief aux motifs de Vertus guerrières sur les Vices vaincus, *c.* 1160.
- HORS ZONE GEOGRAPHIQUE DU CORPUS, UNE OCCURENCE RUSSE : NOVGOROD, CATHEDRALE : plaques de bronze sculptées sur la porte, *c.* 1152-1154.

A l'époque gothique :

- LAON (AISNE), CATHEDRALE NOTRE-DAME : façade occidentale, archivoltes du portail nord, fin du XIIe siècle.
- CHARTES (EURE-ET-LOIR), CATHEDRALE NOTRE-DAME : façade septentrionale, porche nord, archivolte, *c.* 1220-35.
- SALISBURY (ANGLETERRE, WILTSHIRE), CATHEDRALE : archivoltes de la salle capitulaire, *c.* 1263-70.
- STRASBOURG (ALSACE), CATHEDRALE NOTRE-DAME : statues-colonnes du porche nord de la façade occidentale, *c.* 1280.
- NIEDERHASLACH (BAS-RHIN), COLLEGIALE SAINT-FLORENT : vitraux des XIIIe et XIVe siècles.

Voir les tableaux récapitulatifs dans le volume catalogue.

REINTERPRETATION DE LA *PSYCHOMACHIE* DANS LA SCULPTURE ROMANE DU SUD-OUEST DE LA FRANCE
HISTORIQUE DES EDIFICES CONCERNES

Les sermons complets

AULNAY (CHARENTE-MARITIME), EGLISE SAINT-PIERRE, *c.* 1122-1130 : portail central de la façade occidentale et décor extérieur d'une fenêtre du transept sud (de dix ans antérieur à la façade occidentale).

Dans le sud du comté de Poitou, l'église Saint-Pierre d'Aulnay est propriété du chapitre de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers, située au carrefour de deux axes majeurs de la région, la route reliant Melle à Cognac et l'autre, de Melle à Saintes, sur la *via Turonensis*. C'est une étape sur le chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle à mi-chemin entre Poitiers et Saintes et elle garde longtemps cet usage – l'église est d'ailleurs classée à ce titre patrimoine mondial de l'humanité par l'Unesco. Depuis Poitiers, c'est la troisième étape vers la Galice.

L'église se compose d'un triple vaisseau, les murs gouttereaux renforcés de contreforts sont percés de cinq fenêtres en plein cintre, de dimensions modestes. Deux absidioles encadrent l'abside, chacune percée d'une fenêtre. Une coupole hémisphérique couvre le chœur et est surmontée par un clocher rectangulaire. L'origine de la pierre calcaire utilisée ici pour la construction n'est pas connue mais il s'agit d'un matériau d'une grande qualité permettant la réalisation d'un véritable travail de dentellerie sur pierre. En effet, une abondance de décors sculptés vient accompagner chaque partie structurelle du bâtiment, comme pour en marquer les contours. Des éléments d'ornementation végétaux ou géométriques se mêlent avec mouvement et précision à des personnages figurés. Des frises sur les corniches, dont les modillons sont aussi décorés ; plusieurs portails sculptés ; des chapiteaux historiés ou uniquement à motifs ornementaux à l'intérieur de l'édifice, composent le vaste programme décoratif sculpté de l'église paroissiale. Des créatures fantastiques, des hybrides mi-hommes, mi-monstres viennent se mêler aux silhouettes régulières des personnages figurés et aux entrelacs élégants.

Trois ateliers distincts de sculpteurs ont pu être identifiés : le premier a réalisé les sculptures du portail méridional, celles du chevet et celles des chapiteaux de la croisée du transept et

des absidioles. Le deuxième atelier est l'auteur de la partie supérieure de la façade méridionale et de tous les chapiteaux de la nef. Le troisième atelier s'est occupé des sculptures de la façade occidentale. La virtuosité des artisans employés et la taille de l'édifice en lui-même le place un peu à l'écart des ensembles suivants, même si il en est certainement le prototype, car il est de format général plus important que les autres, par sa taille et la richesse de son ornementation. Arthur Kingsley Porter date le portail méridional des années 1130 et la façade occidentale de quelques années postérieures, 1140 étant la limite (dans le volume 1 de son ouvrage *Romanesque sculpture on the pilgrims road*, Boston, 1923, p. 332).

FENIOUX (CHARENTE-MARITIME), EGLISE, *c.* 1150-1160 : porche de la façade occidentale**.**

L'église du Saint-Esprit de Fenioux (jusqu'au XIXe siècle, Notre-Dame de l'Assomption), à nef unique, est fondée à la fin du Xe siècle ou au tout début du XIe siècle. Un agrandissement de l'édifice a lieu au XIIe siècle, avec notamment l'édification d'un clocher ; la façade monumentale est alors aussi reprise, son décor sculpté, actuellement très érodé, est daté des années 1150-1160. Une grande partie des nouveaux aménagements a disparu (tribune, voûte). La façade occidentale est soutenue par deux larges contreforts-colonnes disposés aux angles. L'ébrasement très profond du portail est certainement influencé par le portail occidental d'Aulnay et les cinq archivoltes présentent le « sermon complet » (cf. catalogue). Au-dessus du portail, sous la baie, une frise de personnages en haut-relief termine le programme iconographique. Il s'agit du Christ portant le Livre, accompagné du tétramorphe et entouré de six apôtres. Une corniche à modillons ornés de figures grimaçantes surplombe l'ensemble et vient souligner le pignon. La façade nord comprend une unique porte dont les voussures et les chapiteaux sont presque uniquement ornés de décors végétaux. Le clocher, considérablement remanié au XIXe siècle, en flèche conique est recouvert en pomme de pin, comme à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers ou à Sainte-Marie de l'abbaye aux Dames de Saintes.

ARGENTON-CHATEAU (DEUX-SEVRES), EGLISE SAINT-GILLES, *c.* 1130-1135 : porche occidental.

L'église Saint-Gilles d'Argenton-les-Vallées (anciennement Argenton-Château) est rattachée depuis 1100 à l'abbaye de Saint-Jouin-de-Marnes, sur le territoire de laquelle elle a été

construite. Il ne reste de l'église d'origine, construite au milieu du XIe siècle, qu'une partie du bras sud du transept et deux fenêtres du chœur. La façade occidentale est reconstruite au milieu du XIIe siècle et la nef est alors voûtée. L'édifice est ensuite agrandi après la guerre de Cent ans puis connait de nombreuses modifications.

La façade occidentale est structurée sur deux niveaux : la partie inférieure avec le portail en encorbellement profond, voussures et colonnes engagées supportant le décor ; la partie supérieure composée d'un pignon percé d'une baie en plein cintre et surmonté d'une croix. Le programme iconographique est principalement concentré sur les cinq rouleaux du portail et aussi dans les écoinçons qui l'encadrent. Les similitudes de facture des différents motifs ornementaux laissent à penser qu'il s'agit des mêmes artisans que ceux ayant œuvrés sur la façade occidentale de Saint-Pierre d'Aulnay.

PONT-L'ABBE-D'ARNOULT (CHARENTE-MARITIME), EGLISE, de peu postérieure à AULNAY : portail central.

Saint-Pierre de Pont-l'Abbé d'Arnoult est rattaché en 1067 à l'abbaye aux Dames de Saintes lors de sa fondation par le comte d'Anjou. Organisée sur trois niveaux, sa façade a été reprise mais on trouve encore le rythme donné par le jeu des arcatures au sein des deux premiers niveaux, le dernier supporte le clocher carré. Le programme iconographique se concentre là encore sur les voussures des trois arcatures inférieures ; le « sermon éclaté » est sur les quatre rouleaux du portail central.

Les sermons éclatés et incomplets

CORME-ROYAL (CHARENTE-MARITIME), EGLISE SAINT-NAZAIRE, *c.* 1135-1140.

L'église de Saint-Nazaire de Corme-Royal est rattachée au prieuré de l'abbaye aux Dames, fondée dans le troisième quart du XIIe siècle. La façade est ouverte d'une porte haute et d'une baie en plein cintre sur une nef à trois vaisseaux ; un chevet plat à baie ogivale a remplacé l'abside originelle. Durant la guerre de Cent ans, de nombreuses modifications ont lieu, notamment l'ouverture du mur septentrional de la nef par six grandes baies. Sur le mur méridional, ce sont cinq fenêtres en arc brisé qui amènent la lumière dans l'édifice et des

éléments défensifs qui sont ajoutés (créneaux, meurtrières, chemin de ronde). Un clocher vient compléter la structure renforcée dans sa partie sud, lui donnant un aspect très massif. La façade occidentale est rythmée par plusieurs registres horizontaux superposés dont chaque élément structurel est décoré. Au niveau inférieur, le portail en plein-cintre est encadré de deux arcatures aveugles en arcs brisés. Une fine corniche surmonte ce premier niveau. La partie centrale est percée d'une fenêtre flanquée de part et d'autre d'une baie aveugle, toutes les trois en plein-cintre. Une corniche décorée de rinceaux et de feuillages surplombe l'ensemble et sert d'assise à la statue d'un ange sur un piédestal orné de deux lions, placée sur le pignon. De fines colonnettes séparent chacun des arcs de la façade, les chapiteaux et les bases des colonnettes sont finement sculptées de scènes historiées ou uniquement décoratives, tout comme les modillons des corniches. L'ensemble du programme iconographique est ici aussi très riche mais a été grandement restauré au XIXe siècle. On y trouve des scènes bibliques (la Présentation de Jésus au Temple ou la Visitation de Marie à Elisabeth ; la Pesée des âmes par saint Michel), des anges thuriféraires, des clercs recevant l'Evangile de la main du Christ, des créatures fantastiques (des griffons, des sirènes), des rinceaux et des entrelacs végétaux parsemés d'oiseaux. Les représentations des Vertus triomphantes sur les Vices sont ici placées au premier étage de la façade occidentale, sur l'arcature aveugle sud. Elles invitent les fidèles à suivre le chemin des justes représentés sur son pendant, l'arcature aveugle nord qui montrent quatre saints (une abbesse ; saint Nazaire et saint Celse ; sainte Catherine d'Alexandrie, reconnaissable à sa roue). L'arc surmontant la baie centrale, coupant la corniche et s'élevant par-dessus, présente les Vierges sages et les Vierges folles.

CIVRAY (VIENNE), EGLISE SAINT-NICOLAS, *c.* 1165.

L'église Saint-Nicolas de Civray est citée dès 1118 parmi les possessions de l'abbaye de Nouaillé (Vienne). Eglise principale d'une seigneurie importante, elle est de dimensions conséquentes avec un décor soigné. C'est un édifice à façade rectangulaire à deux étages rythmés chacun par un jeu de trois arcades et limitée par deux clochetons d'angle au couvrement en pomme de pin (rajouts du XIXe siècle, la façade est un remontage, le tympan est une totale invention). Une nef à trois vaisseaux se terminant avec une abside et deux absidioles constituent le plan simple de l'église. La façade est fortement rectangulaire car il

n'y a pas de pignon pour élancer la silhouette. Les ornementations de la façade se concentrent ici aussi sur les éléments structuraux de l'architecture : les voussures des arcades, les bandeaux des corniches et les modillons les soutenant sont tous décorés. On retrouve également le même répertoire de motifs secondaires décoratifs – rinceaux, entrelacs végétaux parsemés de petites figures humaines, hybrides, monstrueuses ou simplement animales. Les représentations principales sont celles du « sermon éclaté ou incomplet » avec autour du portail central, le Christ tétramorphe, la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, l'Assomption de Marie, le Zodiaque. Sur les arcatures aveugles flanquant le portail central, on trouve quelques scènes bibliques dont Samson et le lion, Samson et Dalila ou encore saint Georges contre le dragon, ainsi que des créatures fantastiques comme une sirène ou un griffon. C'est au registre supérieur, au-dessus de la baie centrale, qu'ont été placées les six Vertus triomphantes. La fenêtre est entourée des statues de saint Paul et de saint Pierre. L'arcature aveugle de gauche montre des anges louant Dieu, une statue équestre occupait l'espace formé ; l'arcature aveugle droite est supportée par deux statues colonnes et présentent notamment les vieillards de l'Apocalypse. Le programme iconographique ici développe particulièrement la vie courtoise (musiciens et acrobates, scènes de chasse, représentation de personnages nobles, … voir précisément N. Kenaar-Kedar, *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language*, Brookfield, Vermont, USA, 1995, p. 62-66).

MELLE, EGLISE SAINT-HILAIRE

L'église Saint-Hilaire à Melle dépendait du prieuré bénédictin de Saint-Jean-d'Angély, certainement offerte à l'abbaye par le comte de Poitou en 961. Reconstruite en pierre au XIIe siècle en deux étapes, *c*. 1109 pour le chœur et le transept et *c.* 1150 pour la nef et la façade. De plan complexe – une nef à collatéraux menant au transept entouré d'absidioles, un chœur à déambulatoire et à chapelles rayonnantes – son but était de faciliter la circulation des pèlerins. La façade occidentale est encadrée par deux colonnes-contreforts, surmontées de clochetons. Elle est organisée en trois niveaux : deux registres horizontaux rythmés par des arcatures et un troisième étage formé par le pignon, resté nu. Le portail central est flanqué de part et d'autre d'une arcature aveugle alors qu'au-dessus, les trois arcatures sont percées d'une baie chacune, en arc brisé, la centrale plus haute que les deux autres. Sur la façade

méridionale, une corniche au-dessus du portail porte le Zodiaque. Sur la façade septentrionale, une statue équestre est placée dans une niche au-dessus du portail dont les voussures sont décorées par des éléments du « sermon » mélangés : trois couples de Vertus écrasant les Vices se distinguent nettement (un quatrième peut-être en bas à droite), mélangés à des motifs du Zodiaque et des travaux des Mois. Il est à noter que la ville de Melle propose trois églises romanes d'envergures différentes (Saint-Savinien, Saint-Hilaire – la plus grande – et Saint-Pierre), rares exemples d'une telle concentration architecturale de cette époque pour une zone géographique très restreinte. Profitant des mines de plomb argentifère connues depuis l'antiquité, Melle a eu la charge de premier atelier monétaire en Poitou à la période carolingienne, lui ayant assuré une certaine fortune (cf. R. Oursel, *Haut-Poitou roman*, *op. cit.,* p. 275). De plus, il s'agit de la deuxième escale depuis Poitiers vers Compostelle : la ville a pu aussi tirer avantage de cette position.

FONTAINE D'OZILLAC, EGLISE SAINT-MARTIN

Dépendance de Saint-Etienne de Baignes (Charente-Maritime), a été largement modifiée au XVIe siècle, comme en témoigne sa façade composite dont la partie gauche correspond à la période romane alors que la droite, à la version remaniée. Surmontée d'un large pignon, la partie gauche est organisée sur deux niveaux, un portail encadré de deux baies aveugles et au-dessus, cinq arcatures. La partie droite diffère complètement et est hors de notre sujet.

VARAIZE, EGLISE SAINT-GERMAIN

Dans le nord de la Saintonge, à proximité du Poitou et donc assez proche d'Aulnay. L'édifice qui nous est parvenu correspond à la reconstruction de l'église dans la deuxième moitié du XIIe siècle, après son rattachement à l'abbaye bénédictine de Saint-Jean-d'Angély. Son architecture a beaucoup souffert, cependant la nef est encore séparée des collatéraux par des faisceaux de colonnes. C'est la façade méridionale qui reçoit la plus grande partie du décor, les voussures du portail latéral sont richement ornées. La façade occidentale est surmontée d'un pignon, elle n'a que très peu de décor, concentré sur la voussure de la grande baie en plein cintre et sur celles du portail. Un clocher carré couvre le transept. François Eygun rapproche l'art de Varaize plus particulièrement à celui de Fenioux du fait de « l'élégance plus

maniérée dans la sculpture des personnages », même si il est forcément dérivé de celui de Saint-Pierre d'Aulnay (dans *Saintonge romane*, *op. cit*., p. 182).

CHADENAC, EGLISE SAINT-MARTIN

Dépendance de Charroux (Vienne). Sa façade est structurée sur trois niveaux, trois arcades rythment la partie inférieure, le registre médian est couvert par cinq arcatures aveugles séparées par des sous arcs géminés aveugles. Le pignon est lui-même rempli par une arcade centrale unique. Le décor se concentre sur le registre inférieur, les voussures du portail reçoivent les éléments du « sermon éclaté » : le Christ de l'Ascension dans une mandorle entouré d'anges adorateurs ; veillant sur lui, les Vertus écrasant les Vices sont placées sur le rouleau supérieur. La pierre ayant souffert d'altérations importantes, tous les motifs ne sont pas identifiables (les Vieillards de l'Apocalypse mêlés à des saints ?), on reconnaît cependant les Vierges sages et les Vierges folles. Des voussures plus petites viennent en alternance des rouleaux plus larges. Les statues qui occupaient les niches des arcatures du registre supérieur sont aujourd'hui très dégradées et d'identification douteuse. Quelques scènes bibliques sont encore visibles sur les chapiteaux de ce niveau. Selon A. Kingsley Porter, dans *Romanesque sculpture on the pilgrims road,* vol. 1, Boston, 1923, pp. 333-334, l'église de Chadenac date des années 1140 car elle est antérieure à Notre-Dame de Chartres, dont les débuts commencent avant 1145 et que son aspect général rappelle celui de la façade occidentale d'Aulnay, dont le *terminus ad quem* est 1140. Il en déduit alors que ces deux ensembles sculptés doivent être à peu près contemporains.

BLASIMON (GIRONDE), EGLISE SAINT-NICOLAS DE L'ABBAYE SAINT-MAURICE

D'abord rattachée aux bénédictins de Saint-Jean-d'Angély puis, en 1166, elle devient une possession de l'abbaye de La Sauve-Majeure (Gironde). Le portail est refait lors des travaux de 1150. La façade est coiffée au XVIe siècle par un pignon percé de cinq baies ogivales. La partie inférieure de la façade est organisée autour d'un portail central aux voussures en plein cintre sculptées, flanqué de deux portes latérales aveugles. Le décor se concentre sur les voussures du portail central – le « sermon incomplet » avec les anges, les Vertus triomphantes, une scène de chasse et des motifs végétaux stylisés – et les chapiteaux qui les

soutiennent. Grâce à la forme des boucliers des deux Vertus placées au nord, on a pu dater les sculptures entre 1150 et 1170.

PARTHENAY, EGLISE NOTRE-DAME-DE-LA-COULDRE : l'une des plus belles églises de la ville, dont le développement a été rapide dès le Xe siècle, a été presque entièrement démolie lors de la Révolution française. La partie inférieure de la façade a subsisté, avec deux absidioles et des fragments des murs latéraux. La façade est datée de la moitié du XIIe siècle, elle est composée d'un portail central flanqué d'arcatures aveugles. Les verticales sont marquées par les colonnes jumelles qui séparent les trois ensembles de la façade. La décoration est encore placée sur les parties structurelles de l'architecture : ce sont les voussures du portail qui la reçoivent. En partant de l'intérieur de l'arc, la première voussure porte un médaillon sur sa clé figurant le Christ bénissant, porté de part et d'autre par des personnages barbus à la silhouette étirée et aux mouvements fluides (les évangélistes, des saints ou des prophètes ?). Viennent ensuite sur la deuxième voussure des anges aux ailes déployées qui encadrent le Saint Esprit. C'est sur la troisième que sont placées les six Vertus armées. La voussure est assez abîmée mais on les voit encore écraser de petits personnages hybrides ou seulement monstrueux. Elles portent un large écu et ont une lance ou une épée. La dernière voussure présente les vieillards de l'Apocalypse avec des instruments de musique. Les arcatures aveugles latérales comprenaient des grands bas-reliefs, aujourd'hui très mutilés (à gauche, Samson terrassant le lion et à droite un cavalier).

ANGERS (MAINE-ET-LOIRE), ANCIENNE ABBAYE SAINT-AUBIN : porte du réfectoire, troisième quart du XIIe siècle.

De fondation mérovingienne, il n'en subsiste aujourd'hui que quelques vestiges dont la tour Saint-Aubin qui constituait le clocher de l'église abbatiale, une aile du cloître et les colonnes romanes incorporées à l'actuelle Préfecture – c'est sur ces supports d'arcatures et de chapiteaux qu'est concentré le programme décoratif restant. La tour date du XIIe siècle et pouvait avoir un usage défensif comme en témoignent les meurtrières et puits, elle servait aussi de tour de guet. C'était un élément distinct du reste de l'abbaye attenante, de

construction antérieure. Son édification aurait commencée en 1130 et se serait terminée *c.* 1170, d'après son style.

Nouveautés et limites de cette réinterprétation

CASTELVIEL (GIRONDE), milieu du XIIe siècle

L'édifice a été construit entre 1130 et 1150-60 et a été largement transformé au XIVe siècle. A chevet plat orienté, la façade occidentale est surélevée par un pignon et sa poussée est supportée par un épais contrefort central. Elle n'est percée que d'une petite porte ogivale pour la partie inférieure alors que dans la partie supérieure, il y a trois baies cintrées destinées à recevoir les cloches. Le programme iconographique se trouve sur les voussures du portail de la façade méridionale, flanquée de deux plus petites arcatures aveugles. Les rouleaux des voussures portent des motifs uniquement décoratifs végétaux et géométriques mêlés à certains éléments du « sermon » saintongeais.

PERIGNAC (CHARENTE-MARITIME), EGLISE SAINT-PIERRE, *c.* 1175 et modifiée au XIIIe siècle : ne paraît pas avoir reçu son programme ornemental complet : la décoration du rez-de-chaussée semble inachevée, il est en effet beaucoup moins travaillé que les deux registres d'arcatures qui le surmontent. Sur le premier niveau d'arcatures aveugles, ce sont des statues de la Vierge et des Apôtres qui ont été placées sous les arcs entre chaque colonne de retombée. Le second registre devait porter huit couples de Vertus et de Vices, quatre de part et d'autre de la fenêtre centrale, mais elles n'ont jamais été achevées. Trois pierres sont restées en épannelage et cinq seulement ont été sculptées. Ces Vertus, qui ne sont pas contraintes à la loi sévère du cintre de l'arc qu'elles ornent, ressemblent cependant étonnamment à leurs sœurs : leurs têtes sont délicatement inclinées, les corps souples sont visibles sous leurs robes fluides aux plis harmonieux. Elles ont bouclier et lance, sous leurs pieds a été placé un nain difforme et contorsionné.

MOTIFS TIRES DE LA *PSYCHOMACHIE* SUR AUTRES SUPPORTS

En peinture murale :

Certains motifs de la *Psychomachie* sont aussi repris en peinture murale, quelques témoins nous sont parvenus :

- MONTOIRE-SUR-LE-LOIR (LOIR-ET-CHER), CHAPELLE SAINT-GILLES : décor de l'intrados de l'arc de l'abside, début du XIIe siècle.
- NOHANT-VIC (INDRE), EGLISE SAINT-MARTIN : décor de l'intrados de l'arc à l'ouverture du chœur, 2nd quart du XIIe siècle.
- TAVANT (INDRE-ET-LOIRE), EGLISE SAINT-NICOLAS : décor de deux chapiteaux de la crypte, début du XIIe siècle.
- BRIOUDE (HAUTE-LOIRE), BASILIQUE SAINT-JULIEN : fenêtre de la tribune, décor sur l'intrados de l'arc et décor sur une des colonnes séparant la nef du chœur, sur la partie basse.
- SAINT-JACQUES-DES-GUERETS (LOIR-ET-CHER), EGLISE.

Décor d'objets liturgiques :

- FLORENCE, MUSEE NATIONAL DU BARGELLO : collection Carrand, plaque d'ivoire sculptée, IXe siècle.
- TROYES (AUBE), CATHEDRALE SAINT-PIERRE-ET-SAINT-PAUL, TRESOR : reliquaire (cuivre doré et émaux champlevés), atelier anglais, *c.* 1200.
- *Psautier de la reine Mélisende* : Londres, BL, MS Egerton 1139, aplats de la couverture en ivoire, *c.* 1131-1144.

Sur manuscrits

Conflictus virtutum et virtiurum : Paris, BNF, ms. Lat. 2077

Lumen Animae : Vorau, Stiffsbibliothek, ms. 130

LES VERTUS « HIERATIQUES » GOTHIQUES

En France :

- PARIS (ILE-DE-FRANCE), CATHEDRALE NOTRE-DAME : façade occidentale, soubassements du portail central, 1ères décennies du XIIIe siècle et les vitraux de la rose occidentale, légèrement postérieurs, *c*. 1225-1235.
- AMIENS (PICARDIE), CATHEDRALE NOTRE-DAME : soubassements du portail central de la façade occidentale, *c.* 1230.
- CHARTES (EURE-ET-LOIR), CATHEDRALE NOTRE-DAME : façade méridionale, piliers du porche sud, *c.* 1240 (*terminus ad quem* 1250).
- REIMS (CHAMPAGNE), CATHEDRALE NOTRE-DAME : façade occidentale, portail de droite, contemporain des précédents.
- AUXERRE (YONNE), CATHEDRALE SAINT-ETIENNE : rose d'une fenêtre du chœur, à peu près contemporain du porche de Chartres (1220-1250).
- LYON (RHONE-ALPES), CATHEDRALE SAINT-JEAN : verrières nord de l'abside, consacrées à saint Etienne, 1ère moitié du XIIIe siècle.
- SENS (YONNE), CATHEDRALE SAINT-ETIENNE : façade occidentale, portail nord, soubassements (2 allégories seulement, Caritas et Avaritia), fin du XIIe siècle.

Les Vertus dans ces ensembles

Suivant l'ordre de Paris (présentes aussi à Amiens et Chartres) :

Ebrasement gauche, de l'intérieur vers l'extérieur : Fides, Spes et Caritas, puis Prudentia, Castitas et en dernier, Humilitas – l'origine de tous les biens.

Ebrasement droit, de l'intérieur vers l'extérieur : Fortitudo, Patientia, Mansuetudo, Concordia, Obedientia et Constancia.

Les Vices : Superbia, Stultitia (Folie), Luxure, Avaritia, Desperatio et Idolatria ; Ignavia (Lâcheté), Ira, Malignitas, Discordia, Contumacia (Rébellion), Inconstantia.

En Italie

- PADOUE, ARENA, CHAPELLE SCROVEGNI : fresques de Giotto
- PISE, BAPTISTERE : chaire de Nicola Pisano
- PISE, DUOMO : chaire de Giovanni Pisano, 1302-1310 ;
- FLORENCE, BAPTISTERE : reliefs de la porte de bronze par Andrea Pisano, début XIVe siècle
- FLORENCE, SANTA MARIA DEL FIORE, CAMPANILE : reliefs soubassement, par Andrea Pisano, *c*. 1390
- SIENNE, DUOMO : chaire de Nicola Pisano
- PISTOIA, SAN GIOVANNI FUORCIVITAS : bénitier par Nicola et Giovanni Pisano
- BERGAME, BAPTISTERE : reliefs
- FLORENCE, EGLISE D'OR-SAN-MICHELE : *Tabernacle de la Vierge*, par Orcagna, *c.* 1350-59

TABLEAU RECAPITULATIF DES ATTRIBUTS DES VERTUS DU SEPTENAIRE

Fides	Croix, calice, cœur enflammé, cierge allumé, Tables de la Loi, manne. Sur la tête[853], une église ou une tiare.
Spes	Croix de Résurrection, couronne présentée par un ange, corne d'abondance, ancre, ruche, sphère. Sur la tête, un navire aux voiles gonflées.
Caritas	Cœur offert au Christ, enfants recueillis ou allaités, agneau. Sur la tête, un pélican qui nourrit ses petits de son sang et à ses pieds une bourse.
Fortitudo	Epée et tenue militaire, peau de lion et massue d'Hercule, colonne brisée, dragon arraché d'une tour crevassée. Sur la tête, une enclume.
Justitia	Balance à deux plateaux, épée(s), faisceau de licteur.
Prudentia	Serpent, miroir, crible, bicéphale ou tricéphale, sphère armillaire. Sur la tête, un cercueil.
Temperantia	Vin mêlé d'eau dans une aiguière, horloge ou sablier, mors, lunettes. Sur la tête, un moulin à vent.

[853] Les couvre-chefs apparaissent à la fin du XIVe siècle et complètent la symbolique de chaque Vertu bien que la surchargeant, elle est alors associée à quatre, cinq ou six objets.

LES VICES ET LES PECHES CAPITAUX
SELON LES CLASSIFICATIONS MEDIEVALES

Les Vices chez Prudence	Les Péchés Cardinaux chez Evagrius de Pontus[854]	Les Péchés Cardinaux chez Jean Cassien [855]
Veterum Cultura Deorum	Gula	Gula
Sodomita	Luxuria	Luxuria
Ira	Avaritia	Avaritia
Superbia	Tristitia	Ira
Luxuria	Ira	Tristitia
Avaritia	Acedie/accidia[856]	Acedia
Discordia	Vana gloria	Vana gloria
	Superbia	Superbia

[854] Il s'agit du premier auteur orthodoxe chrétien connu à avoir utilisé les Péchés Cardinaux († *c.* 400).

[855] L'œuvre théologique de Jean Cassien († *c.* 435) constitue un important intermédiaire entre la tradition ascétique monastique égyptienne et l'enseignement de l'Eglise occidentale. C'est dans ses *Collationes* qu'il reprend une liste quasi-identique des péchés cardinaux à celle d'Evagrius, qui connaît une belle fortune pendant tout le Moyen Age. On retrouve ces listes ensuite dans l'Eglise Celtique, adoptées comme liste de pénitence.

[856] Désespoir/Paresse.

LES PECHES, SUITE

Liste établie par Grégoire le Grand ***Moralia in job*** **(*Livre XXXI*, 4)**	**Liste du Concile de Latran (1215)** **Reprise par Saint Thomas d'Aquin**
Superbia	Superbia
Ira	Avaritia
Invidia[857]	Invidia
Avaritia	Ira
Acedia	Luxuria
Gula	Gula
Luxuria	Acedia

[857] Envie.

LES DONS DE VERTUS

Dons de l'Esprit-Saint[858]	Les péchés capitaux	Les dons de Vertus
Timor Domini	Superbia	Humilitas/Humblesse/Mekenesse
Pietas	Invidia	Mansuetudo/Pietas/Amor
Scientia	Ira	Equitas/Pax/Temperantia/Discretio/Patientia/Compunctio
Fortitudo	Acedia	Fortitudo/Prouesse/Force
Consilium	Avaritia	Misericordia/Largitas/Piété
Intellectis	Luxuria	Castitas
Sapientia	Gula	Sobrietas/Pax/Temperantia

[858] *Isaïe* XI, 2-3.

PARALLELES ENTRE DIFFERENTS JEUX DE « SEPT »[859]

Hugues de Saint-Victor, *De quinque septenis seu septinariis*

Vices	Pater Noster	Dons de l'Esprit-Saint	Vertus	Béatitudes
Superbia	Sanctifecetur nomen tuum	Spiritus Timoris Domini	Paupertas Spiritus ou Humilitas	Regnum coelorum
Invidia	Adveniat regnum tuum	Spiritus Pietatis	Mansuetudo ou Benignitas	Possessio terrae Viventium
Ira	Fiat voluntas tua, sicut un coelo et in terra	Spiritus Scientiae	Compunctio ou Dolor	Consolatio
Tristitia	Panem nostrum quotidianum da nobis hodie	Spiritus Fortitudinis	Essuries Justitiae ou Desiderium Bonorum	Justitiae satietas
Avaritia	Et demitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimis debitoribus nostris	Spiritus Consilii	Misericordia	Misericordia
Gula	Et ne nos inducas in tentatione	Spiritus Intellectus	Cordis Munditia	Visio Dei
Luxuria	Sed libera nos a malo	Spiritus Sapientia	Pax	Filiatio Dei

[859] Tableau repris de l'ouvrage de Jennifer O'Reilly.

EXEMPLAIRES ILLUSTRES DU *PELERINAGE DE LA VIE HUMAINE* ET DU *PELERINAGE DE L'AME*[860]

- AIX-EN-PROVENCE, BM, ms. 110 : 2nde moitié du XIVe siècle, sud-est de la France, quatre-vingt neuf miniatures dont une seule pour le second pèlerinage.
  [Les deux premiers pèlerinages seulement]
- BRUXELLES, BIBLIOTHEQUE ROYALE, ms. 10176-78 : les trois pèlerinages (P. 1 : f° 1-113, P2 : f° 201v-298v, P. 3 : f° 299-300v), cent dix sept miniatures et initiales figurées.
  [Pas de date sur base données belgica]
- BRUXELLES, BIBLIOTHEQUE ROYALE, ms. 10197-98 : les trois pèlerinages (P. 1 : f° 1-101, P. 2 : f° 110-189, P. 3 : f° 189-276), dix miniatures.
  Apparaît dans l'inventaire de la Bibliothèque de Bourgogne dès 1404.
- CAMBRAI, BM, ms. 212 : 1385-1390, origine inconnue, une initiale ornée.
- DOUAI, BM, ms. 768 : 1385-1390, Belgique (?), miniatures.
- PARIS, BIBLIOTHEQUE DE L'INSTITUT DE FRANCE, ms. 0009 : *c*. 1400, Paris, dans le style de l'atelier du Maître de l'Epître d'Othéa (attribution valable pour les trois textes ?), *Pèlerinage de Jésus-Christ* (f° 1-78v), cent sept miniatures ; *Pèlerinage de la vie humaine* (f° 78v-157), cent vingt-six miniatures et *Pèlerinage de l'âme* (f° 157-237v), cent douze miniatures.
- PARIS, BNF, ms Fr. 376 : 2ème quart du XVe siècle, Rennes, miniatures (exemplaire présenté dans le catalogue).
- PARIS, BNF, ms. Fr. 377 : fin du XIVe siècle, Paris, miniatures.
- PARIS, BNF, ms. Fr. 829 : *c*. 1390, Paris, miniatures (exemplaire présenté dans le catalogue).
- PARIS, BNF, ms. Fr. 1645 : 1403, en français, miniatures.
- PARIS, BNF, ms. Fr. 1647 : 1403, en français, miniatures.

[860] La base de données Initiales de l'IRTH recense les exemplaires illustrés de l'ouvrage (http://initiale.irht.cnrs.fr/ouvrages/ouvrages.php?id=9755&indexCourant=1#). Certains n'ont pas reçu les décorations prévues en amont, l'espace réservé étant resté vide, comme sur le manuscrit 42 de la BM de Cherbourg, du XVe siècle, du nord de la France.
Le site internet « Archives de littérature du Moyen Age » (ARILMA) donne la liste complète des manuscrits médiévaux de l'ouvrage : http://www.arlima.net/eh/guillaume_de_digulleville.html#vie.

- PARIS, BNF, ms. Fr. 24303 : XVe siècle, en français, miniatures.
- PARIS, BIBLIOTHEQUE SAINTE-GENEVIEVE, ms. 1130 : 3e tiers du XIVe siècle, Paris (?), *Pèlerinage de la vie humaine* (f° 1-88v), cent six miniatures, initiales ornées et armoiries ; *Pèlerinage de l'âme* (f° 89-158v), qutre vingt douze miniatures, initiales ornées ; *Pèlerinage de Jésus-Christ* : cent quinze miniatures, initiales ornées, quatre feuillets manquants et cinq miniatures découpées.
- SOISSONS, BM, ms. 208 : 4e quart du XVe siècle, Paris (?), possesseur Antoine de Beauvau (destinataire ?) ; *Pèlerinage de la vie humaine* (f° 1-161), trois pages décorées, soixante deux miniatures, trois encadrements ornés, cinquante neuf marges ornées [état de conservation très moyen] ; *Pèlerinage de l'âme* (f° 162-259), une page décorée, treize miniatures, douze marges ornées, initiales champies.
- TOURS, BM, ms. 950 : fin du XIVe siècle, origine inconnue, quatorze miniatures.

VERTUS CARDINALES

Décor d'objets liturgiques

- HILDESHEIM, CATHEDRALE : fonts baptismaux, *c*. 1226
- TOURNAI, EGLISE ST-MARTIN-ET-ST-GHISLAIN, TRESOR : reliquaire de saint Ghislain, *c*. 1160-1170
- FRITZLAR, DOMSCHATZ UND MUSEUM DES ST PETRI-DOMES : croix de procession, *c.* 1200
- MUNICH, BAYERISCHE NATIONALMUSEUM : autel portatif dit de Watterbachen
- AUGSBOURG, DIÖZESANMUSEUM : émail d'un autel portatif
- PARIS, MUSEE NATIONAL DU MOYEN AGE : autel-« tablette »
- BERLIN, KUNSTGEWERBEMUSEUM : autel portatif
- VIENNE, CATHEDRALE, MUSEE DIOCESAIN : plaques d'émaux d'un autel portatif fragmenté
- FLORENCE, MUSEE NATIONAL DU BARGELLO : crosse épiscopale en émail rhénan du XIe siècle.
- PARIS, MUSEE NATIONAL DU MOYEN AGE: antependium de la cathédrale de Bâle

Décor de manuscrits occidentaux, les Vertus cardinales avec un dirigeant :

Bible de Vivien (*Première Bible de Charles le Chauve*), PARIS, BNF, ms. Latin 1, *c.* 849-851. Peinture de présentation (f° 423).

Bible de San Callisto (*Bible de Charles le Chauve*), ROME, BASILIQUE ST-PAUL-HORS-LES-MURS, *c.* 870-875.

Evangiles dit de Charles le Chauve, CAMBRAI, BM, ms. 327, fin du IXe siècle.

Evangiles de Lothaire 1er, PARIS, BNF, ms. Latin 266, *c.* 849-851.

Evangiles d'Henri II, VATICAN, BAV, Cod. Otto. Lat. 74/74 (? à vérifier), 1014-1024, (f° 193v).

Codex Aureus, MADRID, REAL BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL, Cod. Vitr. 17, 1033-1046, (f° 3).

Sacramentaire de l'archevêque Frederick, Cologne, Dombibliothek, ms. Fol. 59, *c.* 1130, (f° I).

Carolinus de Gilles de Paris, PARIS, BNF, ms. Latin 6191, XIIIe siècle.

Les Vertus constantinopolitaines accompagnant un dirigeant :

Vienna Dioscurides (De Materia Medica), VIENNE, BIBLIOTHEQUE NATIONALE D'AUTRICHE, Cod. Med. gr. 1, vers 512-513, (f° 6v).

Homélies de Jean Chrysotome, PARIS, BNF, ms. Coislin 79, *c.* 1074-1081, (f. 2).

Evangiles de Jean II Comnènes, VATICAN, BAV, Urb. gr. 2, *c.* 1128, (f. 19v).

Les Vertus cardinales sans gouvernant

Codex d'Uta, MUNICH, Clm. 13601 (f° 1v).

Livre des quatre vertus cardinaulx de Christine de Pisan, OXFORD, BODLEIAN LIBRARY, ms. Laud. Misc. 570, *c.* 1450.

Le Trésor de Brunetto Latini, GENEVE, BIBLIOTHEQUE PUBLIQUE ET UNIVERSITAIRE, ms. Fr. 160, 3e quart du XVe siècle.

« Le Mignon » du duc de Nemours. Recueil de divers traités, deux exemplaires : PARIS, BNF, ms. Français 9186, *c.* 1470 et Genève, bibliotheque publique et universitaire, ms. Fr. 79, *c.* 1475.

Traité sur les vertus cardinales de François Desmoulins, PARIS, BNF, ms. Fr. 12247, XVIe siècle, contreplat supérieur : les Vertus cardinales.

Autres typologies des Vertus :

- VENISE, BASILIQUE SAN MARCO : coupole de l'Ascension
- LIEGE, EGLISE COLLEGIALE DE LA SAINTE-CROIX : reliquaire de la Vraie-Croix
- BALTIMORE, WALTERS GALLERY : croix-staurothèque
- DEUTZ : châsse de saint Héribert
- BRUXELLES, MUSEES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE : fragment de reliquaire ; chef-reliquaire pape Alexandre ; reliquaire de Saint Gondulph
- CLEVELAND, MUSEUM OF ART : phylactère
- NAMUR, MUSEE DES ARTS ANCIENS DU NAMUROIS : phylactère de l'*Agnus Dei*
- BERLIN, MUSEE DES ARTS DECORATIFS ET FRANCFORT, MUSEE DES ARTS APPLIQUES : fragments du retable de saint Remacle

Sur manuscrits :

- *Apocalypse* : Bamberg, Staastbibliothek, Msc. Bibl. 140
- *Mort et transfiguration de Lambert* : Boulogne, BM, ms. 46
- *Manuscrit germanique* : Cologne, Stadtarchiv, W. f. 255
- *Psautier de Bonmont* : Besançon, BM, ms. 54
- *Légende la Sainte-Croix* : Oxford, Keble College, ms. 49
- *Bible de Floreffe* : Londres, BL, ms. Add. 17738
- *Summa de virtutibus et vitiis* : Londres, BL, ms. Harley 3244
- *De fructibus carnis et spiritus* : Leipzig, Bibliothèque de l'Université, ms. 148
- *Liber Floribus* : Chantilly, Musée Condé, ms 724
- *Speculum Virginum* : Cologne, Stadtarchiv, ms. W 276a ; Troyes, BM, ms 0252 ; Baltimore, The Walters Art Museum, MS W. 72
- *Methodus varias aegritudines cauteriis curandi 22 figuris illustrata* : Munich, Bayerisches StaatsBibliothek, ms Clm. 13002
- *Libellus capitulorum :* Stuttgart, Landesbibliothek, Codex brev. 128
- *Hortus deliciarum* : Paris, BNF, ms. Nouv. Acq. Fr. 6083
- *Dialogus de laudibus sanctae crucis* : Munich, Bayerische StaatsBibliothek, Clm 14159
- *De rota verae et falsae religionis* : Heiligenkreuz, Stitsbibliothek, ms. Cod. 226
- *Songe du Vergier* : Paris, BNF, ms. Fr. 537 et Londres, BL, MS Royal C IV
- *Songe du Vieil Pèlerin* : Paris, BNF, ms. Fr. 25242
- *Heures à l'usage de Paris* imprimées par Simon Vostre : Barcelone, Bibliothèque de Catalogne, Incunables
- *Livre du Trésor* : Genève, Bibliothèque publique et universitaire, ms. Fr. 160

AUTRES TYPOLOGIES ITALIENNES GOTHIQUES

Les Vertus mariales

MASSA MARITTIMA, PALAZZO PUBBLICO : *Maestà* d'Ambrogio Lorenzetti

MONTESIEPI, SAN GALGANO : *Maestà* d'Ambrogio Lorenzetti

COLLECTION PRIVEE : *Maèsta* attribuée à Giotto

FLORENCE, SANTA CROCE : *Polyptique Rinuccini* de Giovanni del Biondo

VATICAN, PINACOTHEQUE : *Vierge Parturiente* attribuée à Cenni di Francesco

Vertus franciscaines

- ASSISE, BASILIQUE SAINT-FRANÇOIS

Les Hommes illustres

- ROME, MONASTERE DES SANTI QUATTRO CORONATI

Autres typologies italiennes sur manuscrits :

- *Omélie latine* Paris, BNF, ms. It. 112
- *Carmina Regia* Vienne, BN, Cod. ser. n. 2639 ; Londres, BL, Royal MS 6 E IX ; Florence, BNCF, Banco Rari 38
- *Canzone delle Virtù e delle Scienze :* Chantilly, musée Condé, Ms 599
- *Bible d'Anjou* : Louvain, Bibliothèque de la Faculté de théologie, ms. 1

LA *SOMME LE ROI* DE LAURENT D'ORLEANS

a. Sommaire de l'ouvrage[861]

***1er traité : Les 10 commandements*[862]**

***2ème traité : Les 12 articles de la foi (Credo)*[863]**

***3ème traité : Traité des vices*[864]**

Chap. 31 - La Bête de l'Apocalypse, commençant par *Messire sainz Jehan...*

Chap. 32 à 38 - Les sept péchés mortels[865].

1. Orgueil
2. Envie
3. Ire
4 Acédie
5. Avarice
6. Luxure
7. Gourmandise

Chap. 39 – Les péchés de langue[866]

***4ème traité : Éloge de la vertu (la vertu en général)*[867]**

Chap. 40 – Apprendre à bien mourir

Chap. 41 – Apprendre à haïr le péché

Chap. 42 – Apprendre à bien faire

Chap. 43 – Comment on vient à bonne vie

Chap. 44 – Les petits biens

Chap. 45 – Les moyens biens

---

[861] Tiré de la publication d'E. Brayer et d'A.-F. Leurquin-Labie (2008).

[862] Ce premier traité est entièrement de Laurent, il n'a rien à voir avec le *Miroir du monde.*

[863] De même pour le second.

[864] Ce traité est placé en deuxième position dans le *Miroir du monde*. Le premier chapitre est différent. Dans le *Miroir* (chapitre 30, inc. : *Qui ne donne aime*...), il développe le thème des deux arbres du bien et du mal. La *Somme* remplace ce chapitre par une description des vices fondée sur la Bête de l'Apocalypse.

[865] Ces sept chapitres sont identiques dans la *Somme* et le *Miroir.*

[866] Ce chapitre manque dans le *Miroir*.

[867] Ce traité est placé en première position dans le *Miroir du monde*. Il commence par *Envis muert...* dans la *Somme* et par *On sieut dire que envis muert...* dans le *Miroir*.

Chap. 46 – Le vrai bien

Chap. 47 – Les biens honorables

Chap. 48 – Les biens profitables

Chap. 49 – Les biens délectables

5ème traité : Traité des vertus[868]

Chap. 50 – Le jardin des vertus

Chap. 51 – La *Paternoster*

Chap. 52 – Les dons du Saint-Esprit

Chap. 53 à 59 – Les sept vertus conduisant aux sept béatitudes

53 – Don de peur et vertu d'humilité

54 – Don de pitié et vertu d'amitié

55 – Don de science et vertu d'équité

56 – Don de force et vertu de prouesse

57 – Don de conseil et vertu de miséricorde

58 – Don d'entendement et vertu de chasteté

59 – Don de sapience et vertu de sobriété

b. Liste des manuscrits de la *Somme le roi*

Les premiers exemplaires

Philippe V en possède un très bel exemplaire enluminé (LONDON, BL, ms. Add. 54180), il en offre un à son épouse Jeanne de Bourgogne en 1317 (sans doute le manuscrit de la BIBLIOTHEQUE MAZARINE, ms. 870) ; un autre est exécuté pour l'abbaye royale de Maubuisson, fondée par la reine Blanche de Castille (LONDON, BL, ms. Add. 28162 et ms. Yates Thompson 11) ; un autre encore pour Jeanne, comtesse d'Eu et de Guines, apparentée à la famille royale par son mari Jean II de Brienne (PARIS, BIBLIOTHEQUE DE L'ARSENAL, ms. 6329) et liée à l'abbaye royale de Maubuisson, étant la nièce de l'abbesse Blanche de Brienne ou d'Eu.

[868] Cette partie, absente du *Miroir,* est l'œuvre de frère Laurent.

Fin XIIIe siècle et 1ères décennies du XIVe siècle

ANGERS, BM, ms. 264 ; CHANTILLY, MUSEE CONDE, ms. 684 ; LONDRES, BL, ms. Add. 28162 et ms. Add. 54180 ; METZ, BM, ms. 665 ; PARIS, BIBLIOTHEQUE DE L'ARSENAL, ms. 6329 ; PARIS, BNF, ms. fr. 938, 1824, 13304, 22932 et ms. Nouv. Acq. fr. 10875 ; PARIS, BIBLIOTHEQUE MAZARINE, ms. 870 ; PARIS, BIBL. STE-GENEVIEVE, ms. 2899 ; ST-PETERSBURG, BIBL. NATIONALE DE RUSSIE, fr. F.v.XVII.I et VERDUN, BM, ms. 391 ; HANOVRE, NIEDERSÄCHSISCHE LANDESBIBL., I 82.

XIVe siècle : plus de quarante copies.
XVe siècle : plus de vingt-cinq copies.

c. Inventaires et marques de possesseurs dans les manuscrits[869]

Des traces documentaires témoignent que Clémence de Hongrie, veuve de Louis X en possède un[870]. Le roi Jean le Bon a un exemplaire sur lequel il a apposé sa signature, les inventaires de la bibliothèque de Charles V en enregistrent dix exemplaires et ceux de Charles VI, sept (déjà présents dans la bibliothèque de son père). Blanche de Navarre en possède deux[871], un légué à sa dame de compagnie Jeanne du Mesnil et l'autre, un exemplaire de grand luxe ayant appartenu à Philippe IV, identifié par M. et R. Rouse comme le manuscrit Add. 54180 de LONDRES. Il est légué à Louis d'Orléans, qui en a également acquis une autre copie – l'actuel manuscrit PARIS, BNF, ms. fr. 1040 – un an avant le testament de Blanche de Navarre.
Les inventaires de la bibliothèque des ducs de Bourgogne en recèlent au moins quatre exemplaires[872]. Jeanne de Châlon, comtesse de Tonnerre, liée à la famille royale par son époux Robert de Bourgogne, petit-fils de Louis IX, possède sa *Somme*.

[869]Ces données sur la place de la *Somme le roi* dans les bibliothèques princières sont synthétisées depuis l'ouvrage d'E. Brayer et A.-F. Leurquin-Labie, *op. cit.,* p. 27.

[870]Le volume, aujourd'hui disparu, a été acheté avec d'autres manuscrits de même provenance par Jeanne d'Evreux, troisième épouse de Charles IV. Elle le lègue avec la quasi-totalité de sa bibliothèque à sa fille Blanche de France, duchesse d'Orléans. Voir aussi M. et R. Rouse, *Manuscripts and their makers. Commercial book producers in medieval Paris*, 1200-1500, Turnhout, t. I, 2000, p. 166.

[871]Voir M. et R. Rouse, *op. cit.*, t. I, p. 148.

[872]Dont les manuscrits de Bruxelles, Bibl. Royale 10320, 11041 et 11206-207.

A la fin du XVe siècle encore, l'ouvrage de frère Laurent figure dans l'inventaire des livres de Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse[873], dans la bibliothèque d'Antoine de Chources (CHANTILLY, MUSEE CONDE, ms. 134 et ms. 135), et la duchesse de Bretagne Isabelle d'Écosse en commande un exemplaire très richement décoré (PARIS, BNF, ms. fr. 958).

[873]C'est l'actuel manuscrit Paris, BNF, ms. fr. 942.

SANCTUAIRES DYNASTIQUES

Trois types : sanctuaires dynastiques ; fondations privilégiées et sépultures dans les capitales le plus souvent liées à une collégiale.

Maison de France : SAINT-DENIS = nécropole dynastique. Remaniements par saint Louis qui fait construire les sépultures des rois et reines du VIIe au XIIe siècle ainsi que celles de Philippe Auguste et de Louis VIII. Continuité dynastique mérovingiens-carolingiens-capétiens.

Plantagenêt : ABBAYE DE FONTEVRAUD.

Sanctuaires dynastiques « inachevés » :

Carolingiens : AIX-LA-CHAPELLE par Charlemagne.

Capétiens, abbayes privilégiées : FLEURY par Philippe Ier en 1108 et de BARBEAU (près de MELUN) par Louis VII en 1180.

Maison de Savoie, sanctuaire dynastique : chapelle des Princes à HAUTECOMBE par Aymon de Savoie, *c*. 1331-42.

Maison de Bourgogne : nécropole à CHAMPMOL.

Maison capétienne de Naples, 1ère maison d'Anjou

Dans la capitale, plusieurs lieux consacrés à la mémoire dynastique et à sa glorification

- Sanctuaires dynastiques : STA CHIARA et peut-être SAN LORENZO.
- Fondations privilégiées : SAN LORENZO avant STA CHIARA (achevée en 1328), STA MARIA DONNA REGINA ; SAN GIOVANNI A CARBONARA ; SAN DOMENICO.

SAN LORENZO :

- Tombeau de Catherine d'Autriche, 1ère épouse de Charles de Calabre.
- Tombeaux de Jeanne de Duras, fille de Charles de Duras et de Marie d'Anjou, et de son époux Robert II d'Artois

SANTA MARIA DONNA REGINA : tombeau de Marie de Hongrie, épouse de Charles II.

DUOMO SAN GENNARO : tombeaux de Charles 1er, de Charles-Martel (fils de Charles II) et celui de son épouse Clémence de Habsbourg (détruit en 1596).

SAN DOMENICO : tombeaux de Philippe de Tarente et de Jean de Duras, les deux derniers fils de Charles II. Charles II est inhumé une première fois à San Domenico puis selon son testament, son corps est enseveli à Notre-Dame-de-Nazareth à Aix-en-Provence.

SANTA CHIARA : tombeaux de Robert, de Charles de Calabre, de Marie de Valois, 2nde épouse de Charles, de leurs deux filles Marie (morte jeune) et Marie d'Anjou, de Agnès et Clémence, les filles de Marie d'Anjou et Charles Duras.

SALERNE, CATHEDRALE : tombeau de la reine Marguerite de Duras.

SAN GIOVANNI A CARBONARA : tombeau de Ladislas (dernier Duras).

AIX-EN-PROVENCE : Alphonse II et Raymond Bérenger V, Béatrice de Provence, sa fille Blanche d'Anjou et son fils Charles II.

2nde maison d'Anjou :

Les cathédrales des capitales : corps de René dans celle d'ANGERS, celui de Jean de Calabre dans celle de BARCELONE, Charles III du Maine dans celle du MANS, Charles II de Provence-Charles IV du Maine à la CATHEDRALE D'AIX.

Les autres puissances européennes : Ecosse, pas de capitale mais un sanctuaire dynastique ; Bretagne, dispersion individualiste ; Angleterre, seul pays où les sépultures se trouvent dans une cathédrale (YORK, LONDRES, WINCHESTER) ; l'empereur Charles IV, CATHEDRALE ST-GUY à PRAGUE où il réunit les fondateurs et ancêtres.

<u>Les lieux d'inhumation des cœurs et des entrailles</u>

Semble être d'avantage affectif : Charles de Navarre en son royaume, René d'Anjou aux CORDELIERS D'ANGERS, Jean de Calabre à ANGERS. Dispersion des corps pas retenue par les Angevins.

TYPOLOGIE FUNERAIRE DES ANGEVINS DE NAPLES

TOMBEAUX ROYAUX

Commandités sous Robert d'Anjou et Sanche

- Catherine de Habsbourg, 1ère épouse de Charles de Calabre (NAPLES, SAN LORENZO MAGGIORE) par Tino di Camaino et un atelier local, *c*. 1325
  - Caritas et Spes
- Marie de Hongrie, épouse de Charles II (NAPLES, STA MARIA DONNA REGINA) par Tino di Camaino et Gagliardo Primario, *c*. 1326
  - Vertus cardinales
- Charles de Calabre, fils de Robert 1er (NAPLES, STA CHIARA) par Tino et autre atelier, *c*. 1333
  - Caritas et Fides ; Spes et une Vertu non identifiée avec des fleurs et une couronne fleurdelisée (Courtoisie ?) ; Temperantia (?) avec oiseau et Prudentia à deux visages ; Fortitudo et Justitia
- Marie de Valois, 2nde épouse de Charles de Calabre (NAPLES, STA CHIARA) par Tino et autre atelier, *c*. 1336
  - Caritas et Spes (agneau et petit bouquet) + une troisième démantelée (conservée à Sta Chiara), avec une hermine (Fides ?)
- Philippe 1er d'Anjou, prince de Tarente (NAPLES, SAN DOMENICO MAGGIORE) par le Maestro della Dama con l'Ermellino, *c*. 1335-1340
  - Caritas, Spes, Fortitudo et Justitia
- Jean de Duras (NAPLES, SAN DOMENICO MAGGIORE) parfois attribué à l'atelier de Tino, *c*. 1335
  - anges (Vertus ?)

Commandités sous Jeanne 1ère

- Robert 1er d'Anjou (NAPLES, STA CHIARA) par Pacio et Giovanni Bertini, à partir de 1343
  - Caritas, Justitia et Fortitudo / Temperantia, Prudentia et Fides
- Sanche de Majorque, épouse de Robert 1er (NAPLES, STA MARIA DELLA CROCE) *c*. 1345-52, par Pacio Bertini, détruit, fragment :
  - Caritas (tenant un cierge, conservée au MUSEE DES BEAUX-ARTS DE LYON, attribuée à Tino ou à Pacio Bertini)
- Marie de Durazzo (sœur de Jeanne) (NAPLES, SANTA CHIARA, à gauche du monument de Robert), après 1366 : Caritas et Fides (? calice ou livre)

Commandités sous Marguerite d'Anjou-Duras

- Charles III d'Anjou-Durazzo (NAPLES, SAN LORENZO MAGGIORE) anonyme, *c*. 1387-1409
  - Mansuetudine (agneau), Fortitudo et Prudentia (serpent enroulé)
- Jeanne d'Anjou-Duras et Robert IV d'Artois (NAPLES, SAN LORENZO MAGGIORE), anonyme, *c*. 1387-1409
  - Vertus théologales
- Agnès et Clémence d'Anjou-Duras (NAPLES, STA CHIARA) par Antonio Baboccio da Piperno, *c*. 1409
  - Caritas avec deux enfants et Fides (calice)
- Marguerite d'Anjou-Duras (SALERNE, DOME) par Baboccio, 1412
  - Vertus cardinales ? Doute en raison des attributs de deux : le calice (Fides) et une couronne et des fleurs (Spes ?), les deux autres sont Prudentia et Fortitudo.

Commandités sous Jeanne II

- Ladislas 1er (NAPLES, SAN GIOVANNI A CARBONARA), 1428 (fin)
  - Septénaire + Magnanimitas

TOMBEAUX DE MEMBRES DU CLERGE

- Bartolomeo Brancaccio, évêque de Trani (NAPLES, SAN DOMENICO MAGGIORE), école de Tino, *c*. 1340
  - Caritas (avec cierge), Justitia, Fides et Fortitudo
- Cristoforo et Tommaso d'Aquino (NAPLES, SAN DOMENICO MAGGIORE), anonyme, *c.* 1357
  - Caritas (avec cierge) et Prudentia (avec un serpent enroulé et une fleur de l'autre main)
- Cardinal Minutulo (NAPLES, DUOMO SAN GENNARO), atelier local, *c*. 1412
  - Caritas et Mansuetudine ou Spes ?
- Cardinal Francesco Carbone (NAPLES, DUOMO SAN GENNARO), atelier local, *c*. 1400-1410
  - Vertus théologales
- Cardinal Rinaldo Brancacci (NAPLES, SAN ANGELO A NILO), par les pisans Donatello et Michelozzo, 1428-1429
  - Trois Vertus sans attributs

TOMBEAUX DE LA NOBLESSE

- Nicola (?) Caracciolo (NAPLES, DUOMO SAN GENNARO), anonyme, avant 1330
  - Fortitudo (attribuée à Tino di Camaino) et Mansuetudine, anonyme
- Ludovico, Giannotto, Antonello et Manella Caracciolo (NAPLES, SAN LORENZO MAGGIORE), anonyme, *c*. 1347
  - Caritas et Justitia
- Tommaso III Sanseverino, connétable du royaume, MERCATO SAN SEVERINO, EGLISE SAN ANTONIO, par un élève de Tino di Camaino, *c*. 1358
  - Fides (avec calice), Justitia (balance et épée en pal), Caritas (cierge) et Fortitudo (massue et dépouille de lion)
- Francesco della Ratta, comte de Caserta (CASERTAVECCHIA, DUOMO) anonyme, *c*. 1359
  - Caritas, Fortitudo, Fides
- Raimondo del Balzo, comte de Solento (NAPLES, STA CHIARA) par un élève de Tino, *c*. 1375
  - Justitia, Fortitudo, Mansuetudine (portant un agneau, elle est des fois identifiée comme Prudentia)
- Filippo Sangineto, officier de Robert 1er (ALTOMONTE, STA MARIA DELLE CONSOLAZIONE) par le Maestro Durazzesco, 1377
  - Fides, Caritas et Mansuetudine (à moins que cette dernière, avec l'agneau, ne soit Spes, et alors ce sont les Vertus théologales)
- Isabella del Balzo (NAPLES, STA CHIARA) par un élève de Tino, *c*. 1390
  - Fides, Prudentia (serpent) et Caritas (cierge)
- Antonio Carafa, dit Malizia, (NAPLES, SAN DOMENICO MAGGIORE), par Jacopo della Pila, *c*. 1438-1440
  - Justitia (? épée et globe), Temperantia (les deux récipients) et Prudentia (le serpent et ce qui semble être un miroir, première occurrence de cet attribut pour cette typologie)
- Diomede Carafa, conseiller et ambassadeur des rois aragonais (NAPLES, SAN DOMENICO MAGGIORE), par Jacopo della Pila, *c*. 1470 et modifié par Tommaso Malvito, *c*. 1490, même structure que celle de Francesco
  - Justitia et Prudentia ; Temperantia et Moderatio

- Francesco Carafa (NAPLES, SAN DOMENICO MAGGIORE) par Jacopo della Pila (?), *c*. 1470 († 1487) et modifié par Tommaso Malvito, *c*. 1490, même structure que celle de Diomede
  - Religio et Fortitudo ; Prudentia et saint Jean-Baptiste
- Niccolò Piscicelli, archevêque (SALERNE, DUOMO) par Jacopo della Pila, 1471
  - Vertus théologales

EN DEHORS DE LA CAMPANIE

- Cardinal Petroni (SIENNE, DOME), Tino di Camaino
  - Quatre anges ou Vertus cardinales sans attribut
- Simone et Francesco de'Pazzi (FLORENCE, STA CROCE) réalisé par un élève de Tino (Micheli Gino ou Alberto di Arnoldo ?), *c.* 1330-50
  - Vertus cardinales

STRUCTURE VERTICALE ETAGEE SANS VERTUS

- Bertrado et Jean Lautrec à l'ABBAYE DE MONTEVERGINE, *c*. 1330 (?)
- Boletto de Planca à SANT'ELIGLIO AL MERCATO, démantelé, sarcophage réutilisé pour celui de Malizia Carafa à NAPLES, SAN DOMENICO MAGGIORE, *c*. 1330 (?)
- Rizzardo VI da Camino à VITTORIO VENETO (VENETIE), STA GIUSTIZIA, anonyme du nord ou du centre, 1337
  - Vertus remplacées par quatre soldats en orant
- Divers fragments conservés à NAPLES, SAN LORENZO MAGGIORE
- Marie d'Anjou-Duras (NAPLES, SAN LORENZO MAGGIORE), *c.* 1409
  - Vertus remplacées par lions stylophores
- Antonio de Penna (NAPLES, STA CHIARA), *c.* 1410
  - Vertus remplacées par les deux défunts
- Ludovico Aldomorisco, grand amiral et conseiller de Ladislas (NAPLES, SAN LORENZO MAGGIORE) par Baboccio, *c*. 1421

- Vertus remplacées par les fils du défunt

- Sénéchal Sergianni Caracciolo (NAPLES, SAN GIOVANNI A CARBONARA), *c*. 1428-1440
  - Vertus remplacées par trois personnages en cuirasse antique, évocation *Uomini Famosi* : Hercule au centre, le seul barbu, avec massue et dépouille de lion, les deux autres ont des épées courtes

FRAGMENTS ISOLES CONSERVES PAR DES MUSEES :

- GENES, MUSEE DU PALAZZO SPINOLA : tombeau de Marguerite de Brabant par Giovanni Pisano, à partir de 1313, initialement à SAN FRANCESCO DI CASTELLETO à GENES, démantelé début XVIIe siècle, fragment de cariatides : Justitia imperialis
  Autres fragments de cariatides : Temperantia (tête), GENES, MUSEO DI SANT'AGOSTINO ; Prudentia (? tête), SUISSE, COLLECTION PRIVEE ; Fortitudo : disparue
  La cuve du sarcophage présentait les Vertus cardinales augmentées de Caritas (?), disparues
- PARIS, MUSEE DU LOUVRE : un ensemble de quatre Vertus cariatides, école de Giovanni Pisano, 1ère moitié XIVe siècle : Prudentia, Justitia, Fortitudo et Spes
- FLORENCE, MUSEE NATIONAL DU BARGELLO : statue-cariatide de Fortitudo par Tino (originellement au tombeau de l'évêque Antonio d'Orso ?), *c*. 1320 ; une autre de Prudentia, anonyme, *c*. 1320-30 et une Justitia par un élève de Tino, *c.* 1330-40.
- FLORENCE, MUSEE BARDINI : deux statues de Fortitudo : une par un continuateur de Tino *c.* 1350-75 et la seconde par Baboccio da Piperno, *c*. 1400.
- GENES, MUSEE SANT'AGOSTINO : trois statues monumentales, certainement à l'origine en support d'un monument funéraire, Fortitudo, Temperantia et Prudentia avec attributs, par Leonardo et Francesco Riccomanni, 3e quart du XVe siècle.

SYNTHESE DES VERTUS UTILISEES DANS LA TYPOLOGIE FUNERAIRE ANGEVINE

Pour les femmes :

- Catherine d'Habsbourg : Caritas (cheveux enflammés et enfants) et Spes (couronne et arbuste)
- Marie de Hongrie : Vertus cardinales (Temperantia avec oiseau et un autre attribut lacunaire avec motif végétal)
- Marie de Valois : Caritas et Spes (+ Fides démantelée ?)
- Sanche de Majorque (lacunaire) : Caritas
- Marie de Durazzo : Fides (calice ou livre ?) et Caritas (cierge)
- Jeanne d'Anjou-Durazzo (et Robert IV d'Artois) : Vertus théologales
- Agnès et Clémence d'Anjou-Durazzo : Caritas et Fides
- Marguerite d'Anjou-Durazzo : Vertus cardinales ou Fortitudo et Prudentia avec Fides et Spes ?
- Isabella del Balzo : Caritas, Fides et Prudentia

Pour les hommes :

- Charles de Calabre : septénaire + Courtoisie (?)
- Philipe 1er d'Anjou : Caritas, Spes, Fortitudo, Justitia
- Robert 1er d'Anjou : Caritas, Fides, Fortitudo, Justitia, Prudentia et Temperantia
- Charles III d'Anjou-Duras, exception : Mansuetudine (ou Caritas ?), Fortitudo et Prudentia (Spes ?)
- Ladislas 1er : septénaire + Magnanimitas
- Bartolomeo Brancaccio : Caritas, Fides, Fortitudo et Justitia
- Cristoforo et Tommaso d'Aquino : Caritas et Prudentia
- Cardinal Minutulo : Caritas et Humilitas (ou Manuetudine ou Spes ?)
- Cardinal Francesco Carbone : Vertus théologales
- Cardinal Rinaldo Bracaccio : trois Vertus sans attribut
- Nicola Caracciolo : Fortitudo et Mansuetudine
- Ludovico, Giannotto, Antonello et Manella Caracciolo : Caritas et Justitia
- Antonio « Malizia » Carafa : Justitia, Temperantia et Prudentia

- Tommaso III Sanseverino : Fides, Justitia, Caritas et Fortitudo
- Francesco della Ratta : Caritas, Fides et Fortitudo
- Raimondo del Balzo : Justitia, Fortitudo et Mansuetudine
- Filippo Sangineto : Caritas, Fides et Mansuetudine (ou Spes ?)
- Diomede Carafa : Justitia, Temperantia, Prudentia et Moderatio
- Francesco Carafa : Fortitudo, Prudentia, Religio (et Jean-Baptiste)
- Simone et Francesco de'Pazzi : Vertus cardinales
- Niccolò Piscicelli : Vertus théologales

VERTUS SUR MONUMENTS FUNERAIRES DE DIRIGEANTS ECCLESIASTIQUES ET SECULIERS
(HORS TYPOLOGIE ANGEVINE)

Allemagne :

- BAMBERG, CATHEDRALE : tombeau du pape Clément II, *c.* 1237.

Italie :

- BOLOGNE, SAN DOMENICO : arc de saint Dominique par Nicola Pisano, *c*. 1264-1267.
- MILAN, SANT'EUSTORGIO : arc de saint Pierre-Martyr par Giovanni di Balduccio, 1335-1339.
- PAVIE, SAN PIETRO IN CIEL D'ORO : arc de saint Augustin, école de Giovanni di Balduccio, 1350-1362.
- AREZZO, DOME : autel-tombeau de saint Donato par Giovanni di Francesco da Arezzo et Betto di Francesco da Firenze, après 1362.
- MILAN, CASTELLO SFORZESCO (initialement à SAN GIOVANNI A CONCA) : tombeau de Bernabò Visconti par Bonino da Campione, à partir de 1363.
- VERONE, STA MARIA ANTICA : tombeaux de la famille Scaligiere : Cangrande 1er, Mastino II et Cansignorio, le dernier par Bonino di Campione, à partir de 1364.
- FLORENCE, BAPTISTERE SAN GIOVANNI : tombeau du pape Jean XIII par Donatello et Michelozzo, *c*. 1424-1428.
- VENISE, STA MARIA DEI FRARI : tombeau du doge Francesco Foscari par l'atelier de Bartolomeo Buon (notamment son assistant Antonio Bregno), 1ère moitié du XVe siècle.
- VENISE, STA MARIA DEI FRARI : tombeau du doge Niccòlo Tron par Antonio Rizzo, c. 1476.
- VENISE, SAN GIOVANNI E PAOLO : tombeau du doge Andrea Vendramin par Tullio Lombardo, 1495.
- VENISE, BASILIQUE SAN ZANIPOLO : tombeaux des doges Pietro Mocenigo, achevé en 1481 et Giovanni Mocenigo, début XVIe siècle.

- VATICAN, BASILIQUE SAN PIETRO : tombeau du pape Sixte IV par Antonio del Pollaiolo, 1484-1493.
- VATICAN, BASILIQUE SAN PIETRO : tombeau du pape Innocent VIII par Antonio et Pietro Pollaiolo, 1492.
- ROME, STA MARIA DEL POPOLO : tombeau du cardinal Ascanio Sforza par Sansovino en 1505.
- ROME, STA MARIA DEL POPOLO : tombeau du cardinal Basso Della Rovere, par Sansovino au début du XVIe siècle.
- ROME, STA MARIA DEL POPOLO : tombeau du cardinal De Castro, anonyme, 1506.

Sans Vertus :

- PAVIE, CHARTREUSE : tombeau de Gian Galeazzo Visconti, 1er duc de Milan, par Cristoforo Romani, 1492-1497.
- MILAN, STA MARIA DELLE GRAZIE : tombeau de Ludovico Sforza, par Cristoforo Solari, 1497.

France :

- NANTES, CATHEDRALE (initialement à l'EGLISE DES CARMES, détruite) : tombeau du duc de Bretagne François II et de Marguerite de Foix sur un dessin de Jean Perréal, par Michel Colombe et son atelier (Guillaume Regnault, Jérôme Pacherot), 1505-1507.
- SAINT-DENIS, BASILIQUE : tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne par les Juste (dessin et réalisation), 1516-1531.
- SAINT-DENIS, BASILIQUE : tombeau d'Henri II et de Catherine de Médicis sur un dessin du Primatice et de Philibert Delorme, par Germain Pilon et autres (François Carmoy, Pierre Bontemps, François Marchant), 1554-1570.

Avec Vertus hors lignage royal :

- DOL-DE-BRETAGNE, CATHEDRALE SAINT-SAMSON : tombeau de l'évêque Thomas James par Giovanni Juste et peut-être son frère Antonio, *c*. 1507.

- FERRIERES, EGLISE : tombeau de Guy de Blanchefort, attribué à Jean Juste, *c*. 1504-1507 ou *c*. 1520.
- CÎTEAUX, ABBAYE : tombeau du chancelier Guillaume de Rochefort († 1508), détruit.
- ROUEN, CATHEDRALE NOTRE-DAME : tombeau des cardinaux d'Amboise par Rolland Le Roux et Pierre des Aubeaux, 1515-1550.
- PARIS, SAINT-GERMAIN-L'AUXERROIS (aujourd'hui au MUSEE DU LOUVRE) : tombeau de Louis de Poncher, trésorier de France et de sa femme Robine Legendre, par Guillaume Regnault et Guillaume Chaveleau, 1521-1523 (Vertus théologales + cardinales).
- LA PALISSE, CHAPELLE PALATIALE (détruit, fragments conservés aujourd'hui au MUSEE CALVET d'AVIGNON) : tombeau de Jacques II de Chabannes, dit Jacques de La Palice, c. 1530.
- ROUEN, CATHEDRALE NOTRE-DAME : tombeau du sénéchal Louis de Brézé par Jean Goujon, *c.* 1531.
- SENS, CATHEDRALE SAINT-ETIENNE : tombeau du cardinal Antoine Duprat, *c*. 1535-1540 (partiellement détruit, vestiges conservés au MUSEE SYNODAL DE SENS).
- JOINVILLE, EGLISE SAINT-LAURENT (détruite, vestiges du monument aujourd'hui dans les musées de CHAUMONT et du LOUVRE) : tombeau de Claude de Lorraine, 1er duc de Guise et d'Antoinette de Bourbon, sur un dessin du Primatice, par Domenico Florentin, installé en 1522.
- PARIS, EGLISE ST-ANDRE-DES-ARCS (fragments au MUSEE DU LOUVRE) : tombeau de Christophe de Thou (†1582), conseiller d'Henri II et de ses fils, par Barthélémy Prieur.
- THORIGNI-SUR-VIRE, EGLISE SAINT-LAURENT : tombeau de Jacques II de Goyon, seigneur de Matignon, maréchal de France (†1597), détruit.
- EU, COLLEGE DES JESUITES, CHAPELLE : mausolée d'Henri 1er de Guise, dit le Balafré et celui de sa femme Catherine de Clèves, *terminus ante quem* 1624.
- BOURBON-LEZ-GAILLON, CHARTREUSE NOTRE-DAME-DE-BONNE-ESPERANCE : tombeau de Charles de Bourbon, comte de Soissons et de Dreux (†1616) et d'Anne de Montafié (détruit).
- VALLERY, EGLISE SAINT-THOMAS : tombeau d'Henri II de Bourbon, prince de Condé († 1646), par Gilles Guérin en 1651.

Sans Vertus, lignage royal :

- ANGERS, CATHEDRALE SAINT-MAURICE : tombeau de René d'Anjou, *c*. 1472 (détruit).
- CLERY, NOTRE-DAME : tombeau de Louis XI, commandité en 1482 à Conrad de Cologne (orfèvre) et à Laurent Wrine (fondeur), détruit dès 1562.
- SAINT-DENIS, BASILIQUE : tombeau de Charles VIII pat Guido Mazzoni, après 1498 (détruit).

Monuments de cœur :

- PARIS, EGLISE DES CELESTINS, CHAPELLE DES ORLEANS (aujourd'hui à SAINT-DENIS) : monument du cœur du connétable Anne de Montmorency, dessiné par Jean Bullant, fondue par Barthélémy Prieur en 1571.
- LA FLECHE, COLLEGE JESUITE (fragment à la NATIONAL GALLERY DE WASHINGTON) : monument de cœur d'Henri IV et de Marie de Médicis, par Barthélémy Prieur, 1610.

Sans Vertus :

- PARIS, EGLISE DES CELESTINS, CHAPELLE DES ORLEANS (aujourd'hui à SAINT-DENIS) : monument du cœur d'Henri II par Germain Pilon.

MAISON DE SAVOIE :

- BOURG-EN-BRESSE, MONASTERE ROYAL DE BROU, EGLISE SAINT-NICOLAS-DE-TOLENTIN : tombeaux de Philibert le Beau, de Marguerite de Savoie et celui de Marguerite de Bourbon, sur un dessin de Jan van Roome dit Jean de Bruxelles, par Conrad Meït de Worms et Louis van Bonghem comme maître d'œuvre du chantier, achevé en 1531.

En Angleterre :

- HATFIELD (HERFORDSHIRE), EGLISE : tombeau du 1er Comte de Salisbury, par Maximilian Colt en 1612.
- DOUVRES, CHATEAU, EGLISE ST-MARY : tombeau d'Henry Howard, comte de Northampton, par Nicholas Stone et Isaac James, *c*. 1614-1616 (fragmentaire, les Vertus sont conservées à l'HOPITAL DE LA TRINITE DE GREENWICH).
- SALISBURY, CATHEDRALE : tombeau de Thomas Gorges et d'Helena, marquise de Northampton, 1635.

Sans Vertus :

- WESTMINSTER, CATHEDRALE : tombeau du roi Henry VII et de son épouse Elizabeth d'York, et celui de Margaret de Beaufort, par Pietro Torrigiano, c. 1508-1509.
- FRAMINGHAM (SUFFOLK), EGLISE : tombeau du 3e duc de Norfolk, *c.* 1560.

Espagne :

- BURGOS, CHARTREUSE DE MIRAFLORES, EGLISE PRINCIPALE : tombeau de Juan II, roi de Castille et d'Isabelle du Portugal, par Gil de Siloé et autres, 1489-1493.
- TOLEDE, CATHEDRALE : tombeau d'Albaro de Luna, par Sebastiàn de Almonacid (ou Sebastiàn de Tolède), 1489.
- TOLEDE, CATHEDRALE : tombeau du cardinal Tavera par Alonso Berruguete, 1552-1561.

Sans Vertus

- TOLEDE, CATHEDRALE : tombeau de Juana Pimentel, par Sebastiàn de Almonacid (ou Sebastiàn de Tolède), 1489.
- ALCALA DE HENARES, EGLISE SAN ILDEFONSO : tombeau du cardinal Cisneros, par Bartolomé Ordoñez, 1518-1524.

Autriche :

- INNSBRUCK, HOFKIRCHE (EGLISE PALATIALE) : cénotaphe de l'empereur Maximilien 1er, initié c. 1502 et finalisé *c*. 1573-1584.

Danemark, *les deux sans Vertus* :

- ROSKILDE, CATHEDRALE, CHAPELLE DES ROIS MAGES : tombeau de Christian III, exécuté par Cornelis Floris en 1568-1575 à Anvers, expédié en 1579 et le tombeau de Frédéric II, par Gert van Egen, *c*. 1594.

Pays-Bas :

- DELFT, NIEUWE KERK : cénotaphe de Guillaume 1er d'Orange, par Hendrick de Keyser, achevé en 1623.

VERTUS DANS LES DECORS DE LIEUX DE GOUVERNANCE

Fresques et ornements sculptés dans bâtiments civils

ITALIE, SIENNE, PALAIS PUBLIC, fresques du *Bon et du Mauvais Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti, 1337-1339

ITALIE, PADOUE, PALAIS DE LA REGION, fresque de Giusto de'Menabuoi, *c.* 1370-1390

SUISSE, LAUSANNE, CHATEAU SAINT-MARIE, évêché.

BELGIQUE, BRUGES, PALAIS DE JUSTICE, cheminée, 1529-1532.

ESPAGNE, BURGOS, HOTEL DE VILLE, 1560.

FRANCE, PARIS, PALAIS DE JUSTICE, tour de l'Horloge, cadran.

Tapisseries

QUEDLINBOURG, CATHEDRALE, fin du XIIe siècle.

SAN FRANCISCO, MH DE YOUNG MUSEUM, *c.* 1500, *Rédemption de l'homme,* panneau 7*, les vertus et les vices.*

Ensemble de tapisseries dispersées à travers l'Europe et les USA, du début du XVIe siècle :

Le Triomphe des Sept Vertus, BRUXELLES, MUSEES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE (six panneaux, la *Tempérance* a disparu).

Fortitude : 5 versions (FRANCE : LANGEAIS et CHENONCEAUX ; ANGLETERRE : LIVERPOOL ; ESPAGNE, TOLEDE ; USA, SAN FRANCISCO)

CLUNY, PITTSBURG, MOSCOU : *Espoir* ; CHENONCEAUX et TOLEDE : des *Charité* ; ASHEVILLE et SAN FRANCISCO, ÉDIMBOURG et VIENNE : des *Prudence.*

VIENNE, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, tapisserie avec le *Triomphe de la Prudence*.

MADRID, *La Foi accompagnée des Vertus qui foulent aux pieds des hommes célèbres de l'Antiquité.*

BIBLIOGRAPHIE

Abréviations

J.W.C.I. : Journal of Warburg and Courtauld Institutes

P.M.L.A. : Publications of Modern Language Association

S.C.S.M.L. : *Smith College Studies in Modern Languages*

T.A.P.A. : Transactions of the American Philological Association

Dictionnaires spécialisés

Dictionnaire de théologie catholique

Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie

ACETO F., « Tino di Camaino a Napoli », in R. Bartalini (dir.), *Scultura gotica senese 1260-1350*, Sienne, 2011, p. 196 et suiv.

ACKERMAN Phyllis, « Recently identified designers of gothic tapestries », in *The Art Bulletin*, 1926.

Ibid., *Tapestry, the mirror of civilization*, New York, 1933.

ALBANES J. H., « La bibliothèque du roi René », dans *Revue des sociétés savantes*, 1874, p. 301-311.

Annales Archéologiques, vol. XV, 1855, p. 235-237.

ANTOINE J.-P., « Ancora sulle virtù : la « nuova iconografia » e le immagini di memoria », *Prospettiva*, 30, 1982, pp. 13-29.

ANTONOPOULOS Elias, « *Metanoia* : la personne, le sentiment et le geste », dans *Université Ionienne*, 2000, p. 11-12, 21, 24.

ARAUJO (DE) Nicolas, « Le prince comme ministre de Dieu sur terre. La définition du prince chez Jean de Salisbury (*Policraticus,* IV, 1) », dans *Le Moyen Age*, 2006, tome CXII, pp. 63-74.

ARIES Philippe, *Images de l'homme devant la mort*, Tours, 1984.

ARNAULDET P., « Inventaires des tapisseries du château de Blois », dans *Bulletin de la société nationale des Antiquaires de France*, 1905, p. 346-352.

ASSELBERGHS J. P., *La tapisserie tournaisienne au XVe siècle*, Tournai, 1907.

AUBERT H., « Les principaux manuscrits à peinture de la bibliothèque publique et universitaire de Genève », dans *Bulletin de la société française de reproduction des manuscrits à peinture*, Paris, 1912.

AVRIL François, « Trois manuscrits napolitains des collections de Charles V et de Jean de Berry », dans *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, CXXVII, Paris, 1969.

Ibid., « La peinture française au temps de Jean de Berry », in *Revue de l'art*, n° 28 (1975), pp. 40-52.

Ibid., « Manuscrits à peinture d'origine française à la Bibliothèque nationale de Vienne », in *Bulletin monumental,* 1976, pp. 329-338.

Ibid., L'enluminure à la cour de France au XIVe siècle, Paris, 1978.

Ibid., St Louis roi de France. Le livre des faits de Monseigneur saint Louis, Paris, 1990.

Ibid., *L'enluminure à l'époque gothique, 1200-1420*, Paris, 1995, part. pp. 21-24.

AVRIL F. et REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, Paris, 1993, p. 45-50, 60, 92-93, 236, 254-259.

BABELON J.-P., « La Renaissance », *Le Roi, la sculpture et la mort. Gisants et tombeaux de la basilique de Saint-Denis,* in *Bulletin des archives départementales de la Seine-Saint-Denis,* 1976, n° 5, pp. 31-45.

BALACE S., *Historiographie de l'art mosan*, thèse soutenue à l'Université de Liège en 2009, pp. 27, 84.

BALSAMO J. (dir.), *Les Funérailles à la Renaissance*, Actes du XIIe colloque international de la Société Française d'Etude du Seizième Siècle, Bar-le-Duc, 2-5 décembre 1999, Genève, 2002.

BANDE Alexandre, *Le Cœur du roi. Les Capétiens et les sépultures multiples, XIIIe-XVe siècle*, Paris, 2009.

BARBIER A.-M., « Dessein avoué et intentions voilées dans la représentation allégorique de l'*Espitre d'Othéa* de Christine de Pisan », in *L'allégorie dans l'art du Moyen Age : formes et fonctions, héritages, réactions, mutations, actes du colloque du RILMA, Institut universitaire de France, Paris, INHA, 27-29 ma*i, Heck C. (dir.), Turnhout, 2011, p. 289-301.

BARBERO Alessandro, « La propaganda di Roberto d'Angio re di Napoli (1309-1343) », dans *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Tecento. Relazioni tenute al convegno internazionale di Trieste (2-5 marzo 1993)*, Rome, 1994, p. 111-131.

BARNET P., BRANDT M. et LUTZ G. (éd.), *Medieval Treasures from Hildesheim*, New Haven et Londres, 2013, p. 8-10.

BARON R., *Hugues de Saint-Victor, six opuscules spirituels (La médiation. La parole de Dieu. La réalité de l'amour. Ce qu'il faut aimer vraiment. Les cinq septénaires. Les sept dons de l'Esprit-Saint)*, Paris, 1969 [*Sources chrétiennes*, 155].

BARRAU Julie, « Ceci n'est pas un miroir, ou le *Policraticus* de Jean de Salisbury », dans *Le Prince au au miroir de l'Antiquité aux Lumières*, Rouen-Havre, 2007, p. 87-111.

BARRY M., *Four late gothic Flemish tapestries of Virtues and Vices from the collection of William Randolph Hearst, given by the Hearst Foundation to the Detroit Institute of Arts*, Detroit, 1955.

BARTOLI DA BOLOGNA Bartolomeo (di), *La canzone delle virtù e delle scienze*, Bergame, 1904.

BARDATI Flaminia et MOZZATI Tommaso, « Des collines florentines à Tours : Antoine Juste et sa famille », dans BOUDON-MACHUEL M. (dir.), *La sculpture française du XVIe siècle. Etudes et recherches*, Marseille, 2011.

BARDATI Flaminia, *Hommes du roi et princes de l'Eglise romaine. Les cardinaux français et l'art italien (1495-1560)*, Collection de l'Ecole Française de Rome n° 506, Rome, 2015.

BASKERVILLE Ch. R., *Pierre Gringore's pageants for the entry of Mary Tudor into Paris. An unpublished manuscript*, Chicago, 1934.

BAUX E., « Louise de Savoie et Claude de France à Lyon, 1515-1516 », in *Revue d'histoire de Lyon*, t. 1 (1902), pp. 452 et s.

BAYER E. et LEURQUIN-LABIE A.-F., *La Somme le Roi de Frère Laurent*, Paris, 2008.

BAYOT A., *Martin Le Franc, L'Estrif de Fortune et de Vertu. Etude du manuscrit 9510 de la Bibliothèque royale de Belgique venant de l'ancienne « librairie » des Roy de Chimay*, Paris-Bruxelles-New York, 1928.

BEAUNE Colette et AVRIL François, *Le Miroir du pouvoir. Les manuscrits des rois de France au Moyen Age*, Paris, 1989.

BECKWITH John, *The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art, 330-1453,* Londres-New York, 1961, réed. 1968.

BELL D. M., *Étude sur le « Songe du Vieil Pèlerin » de Philippe de Mézières (1327-1405), d'après le ms. fr. B. n. F. 22542. Document historique et moral du règne de Charles VI*, Genève, 1955.

Ibid., *L'idéal éthique de la royauté en France au Moyen Age, d'après quelques moralistes de ce temps*, Genève, 1962, pp. 17-19.

BERNARD A., « Antoine Vérard et ses livres à miniatures au XVe siècle », in *Bulletin du bibliophile*, 1860, pp. 1589-1608.

BERTAUX Émile, « Les tapisseries de Saragosse », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1909.

BINSKI P., *The Painted Chamber at Westminster*, Londres, 1982.

BLOOMFIELD Morton W., *The Seven Deadly Sins, an introduction to the history of a religious concept, with special reference to medieval English literature*, Michigan, 1967 (1ère éd. 1952).

Ibid., "A Grammatical Approach to Personification Allegory", in *Modern Philology*, LX, 3 (1962-63), pp. 161-171 ou in *Essays and Explorations. Studies in Ideas, Language and Literature*, Cambridge, 1970, p. 242-260.

BOERNER M., « Réflexion sur les rapports entre la scolastique naissante et les programmes sculptés du XIIIe siècle », dans CHRISTE Yves (dir.), *De l'art comme mytagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Poitiers, 1996, pp. 55-68.

BOND Francis, *Fonts and fonts cover*, Londres, New York et Toronto, 1908.

Ibid., Wood carving in English churches, *I: Misericords*, Londres, New York, Toronto et Melbourne, 1910.

BONNEFOY J.-Fr*., Le Saint-Esprit et ses dons selon saint Bonaventure*, Paris, 1929.

BONTEMS C., « *L'Institution du prince* de Guillaume Budé », dans *Le Prince dans la France du XVIIe siècle,* Paris, 1965, p. 1-143.

BORDIER Jean-Pierre, *Le Jeu de la Passion, le message chrétien et le théâtre français (XIIIe-XVIe siècles)*, Paris, 1998.

BOTTINEAU-FUCHS Yves, « A propos des sculpteurs du tombeau des cardinaux d'Amboise », dans *Annales de Normandie*, 38e année, n° 4, 1988, p. 283-294.

BOUBLI Lezzie, « *Magnificao mastre Alonso Berruguete* : introduction à l'étude de son œuvre graphique », dans *Revue de l'art*, 1994, n° 103, pp. 11-32.

BOUCHERON Patrick, « 'Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercez le pouvoir, celle qui est peinte ici' La fresque du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti », dans *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2005/6 (60e année), p. 1137-1199.

Ibid., Conjurer la peur. Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images, Paris, 2003.

BOURGEAT J. B., *Etudes sur Vincent de Beauvais, théologien, philosophe, encyclopédiste ou spécimen des études théologiques, philosophiques et scientifiques au Moyen Age, XIIIe siècle, 1210-1270*, Paris, 1856, p. 27 et suiv.

BOZZOLO C., *Manuscrits des traductions françaises d'œuvres de Boccace, XVe siècle*, Padoue, 1973.

BRAYER Édith, « Contenu, structure et combinaisons du *Miroir du monde* et de la *Somme le roi* », in *Romania,* t. 79, 1958, p. 1-38 et 433-470.

BRAYER Édith et LEURQUIN-LABIE Anne-Françoise (éd.), *La Somme le Roi par Frère Laurent*, Paris, 2008.

BRESC-BAUTIER Geneviève, *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 26 et 27 octobre 1990, Paris, 1993.

BRIOIST P., FAGNARD L. et MICHON C. (dir.), *Louise de Savoie (1476-1531)*, nouvelle édition [en ligne], Tours, 2015, consulté le 27.07.2019, https://books.openedition.org/pufr/8389.

BRUBAKER Leslie, « The *Vienna Dioskorides* and Anicia Juliana », in *Byzantine Garden Culture*, LITTLEWOOD Anthony, MAGUIRE Henry et WOLSCHKE-BULMANH Joachim (éd.), Washington, 2002, p. 209-213.

BRYANT L. M., *La cérémonie de l'entrée royale à Paris au Moyen Age*, *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations.*, 1986, pp. 513-542.

BUBENICEK V., "Le *Mortifiement de Vaine plaisance* (1455) de René d'Anjou, littérature et spiritualité", in *La littérature angevine médiévale. Actes du colloque du 22 mars 1980*, Angers, 1981, p. 177-198.

BUBERL P., *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*, Leipzig, 1905.

Ibid., Die illuminierten handschriften in Steirmark, Liepzig, 1911.

BÜHLER Curt, "The sources of the court of Sapience", in *Beiträge zur englischen Philologie*, *herausgegeben von Förster*, XXIII, Leipzig, 1932.

Ibid., « Les *Fleurs de toutes vertues* et Christine de Pisan's *Epître d'Othéa* », in *Publications of the Modern Language Association*, LXII (1947), p. 32-43.

Ibid., « Sir John Fastolf's MSS. Of the *Epitre d'Othéa* and Stephen Scrope's translation of this text", in *Scriptorium*, III (1949), p. 128.

BURGNOLO Furio, « '*Voi che guardate*… '. Divagazioni sulla poesia per pittura del Trecento », in CIOCIOLA C. (dir.), *« Visibile parlare ». Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medievo al Rinascimento*, Naples, 1997, pp. 305-339.

BURK Jens L., « 'A l'anticque' à Nantes et 'à la moderne' à Brou : styles architecturaux et conception de la statuaire funéraire au moment du passage du gothique tardif de la Renaissance », dans WILSON-CHEVALIER K. et PASCAL E. (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Etienne, 2007.

BYRNE D., *Manuscript ruling and pictorial design in the works of the Limbourgs, the Bedford Master and the Boucicaut Master,* in *Art Bulletin*, 1984, pp. 117-135.

CALVERT Albert F., *The Spanish Royal Tapestries*, Londres, 1921.

CAMES Gérard, *Allégories et symboles dans l'Hortus deliciarum*, Leyde, 1971.

CAMMAROSANO Paolo, « Il comune di Siena dalla solidarietà imperiale al guelfismo : Celebrazione e propaganda », in. *Id.* (éd.), *Le forme della propaganda politica nel due e nel trecento*, Rome, Ecole française de Rome, 1994, pp. 455-467.

CAMPBELL P., *Study on the source of Othéa of Christine de Pisan*, Paris, 1924.

CAMPANELLA T., *Delle virtu et dei vizi, in particulare,* Rome, 1976.

CARRUTHERS L. M., « La *Somme le roi* et ses traductions anglaises : étude comparée », in *Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur*, 12, III, Paris, 1986).

CASAGRANDE C. et VECCHIO S., *Les péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, Paris, 1991.

Ibid., *Histoire des péchés capitaux au Moyen Age*, Paris, 2003.

CASTAIGNE E., « Les entrées solennelles dans la ville d'Angoulême depuis François 1er jusqu'à Louis XIV », in *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, 1856, 2e s., t. 1, pp. 303 et s.

CHAIGNE-LEGOUY Marion et SALAMON Anne, « Les hommes illustres : introduction », in *Questes* [En ligne], 17|2009, mis en ligne le 01/01/2014, consulté le 20/04/2018, http://journals.openedition.org/questes/466.

CHAMPION P., *Le roi René écrivain,* Monaco, 1925.

CHATELET A., « Roi ou artisan ? Le problème du maître du Cœur d'Amours espris », in *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1982, p. 7-14.

CHESNEY K**.**, "Two MSS. Of Christine de Pisan", in *Medium Aevum*, I, 1932, p. 35-41.

CHEVALIER U., « Les deux entrées et séjours du roi Charles VIII en la cité de Vienne, les années 1491 et 1494 », in *Revue du Dauphiné et du Vivarais*, 1881, t. 5, p. 25-36.

CHOPIN-PAGOTTO M., « La prudence dans les *Miroirs du prince* », in *Chroniques italiennes*, n° 60-4/1999), p. 87-89 et particulièrement 90-91.

CHRISTE Yves, « L'Apocalypse de Jean : traditions exégétiques et iconographiques, IIIe-XIIIe siècle », in *Actes du colloque de la Fondation Hardt, 29 février-3 mars 1976*, Genève, 1979.

Ibid., *L'Apocalypse de Jean : sens et développement de ses visions synthétiques*, in *Bibliothèque des Cahiers archéologique*, XV, Paris, 1996.

CHROSCICKI Juliusz A., HENGERER Mark et SABATIER Gérard (dir.), *Les funérailles princières en Europe, XVIe-XVIIIe siècle*, *2. Apothéoses monumentales*, Rennes et Versailles, 2013.

COCKERELL S. C., “The Parisian Miniaturist Honoré”, in *The Burlington Magazine*, 10 (1906), pp. 186-191.

COHEN A. S., *The Uta Codex. Art, Philosophy and Reform in Eleventh-Century Germany*, University Park, Pennsylvania, USA, 2000.

COSNET Bertrand*, « Les personnifications dans la peinture monumentale en Italie au XIVe siècle : la grisaille et ses vertus »,* in *Aux limites de la couleur, monochromie et polychromie dans les arts (1300-1600),* BOUDON-MACHEUL M., BROCK M. et CHARRON P. (dir.), Tours, 2009, pp. 119-126.

Ibid., Sous le regard des Vertus, Italie, XIVe siècle, Rennes, 2015.

Ibid., « ‘Flos florume flore, Florencia’ : l’épanouissement du lys florentin », in *Heraldica Nova : Medieval and Early Modern Heraldry from the Perspective of Cultural History*, publié le 19/05/2015, consulté le 15/07/2018 (https://heraldica.hypotheses.org/3271).

Ibid., « Des colonnes pour des vertus dans l’art communal italien du XIVe siècle », in *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre*, 19.2/2015.

Ibid., « La Vierge aux Vertus. Une fortune éphémère », in *IKON/10/2017*, Center for Iconographic Studies, Université de Rijeka, 2017, p. 377-387.

CONTAMINE P., « Un préambule explicatif inédit dans un manuscrit (milieu du XVe siècle) du *Songe du Vieil Pèlerin* (1389) de Philippe de Mézières : le texte et l’image », in *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, volume 151 (2007), n° 4, p. 1901-1923.

CORBET P., « L’autel portatif de la comtesse Gertrude de Brunswick (vers 1040). Tradition royale de Bourgogne et conscience aristocratique dans l’Empire des Saliens », in *Cahiers de civilisation médiévale,* 34e année (n° 134), avril-juin 1991, p. 97-120.

COSTAS DE BEAUREGARD R., « Le compas, instrument de connaissance occulte à la Renaissance », in *Devins et charlatans au temps de la Renaissance*, Paris, 1979.

COULET N., PLANCHE A. et ROBIN F., *Le roi René, le prince, le mécène, l’écrivain, le mythe,* Aix-en-Provence, 1982.

CRAIG Hardin, « Morality plays and Elizabethan drama », in *Shakespeare Quarterly*, I (1950), p. 64-7.

CRICK-KUNTZIGER M., “La tapisserie bruxelloise au XVe siècle”, in *Bruxelles au XVe siècle*, Bruxelles, 1953, p. 85-102.

CROZET René, *L’art roman en Saintonge*, Paris, 1971.

DALTON O. M., *Catalogue of the Ivory Carving of the Christian Era in the British Museum*, 1909.

DANGIBEAUD C., « L'école de sculpture romane saintongeaise », in *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1910.

DELAUNAY I., *L'enluminure en France au temps de Jean Fouquet*, Paris, 2003, p. 73.

DELABORDE H.-F., « Note sur le *Carolinus* de Gilles de Paris », in COLLINET Paul (dir.), *Mélanges : recueil de mémoires concernant la littérature et l'histoire celtiques, dédiés à H. d'Artois de Jubainville à l'occasion du 78e anniversaire de sa naissance*, Genève, 1972, p. 195-207.

DELISLE L., « Exemplaires royaux et princiers du *Miroir historial* », in *Gazette des Beaux-Arts*, XI (1886).

Ibid., *Recherche sur la librairie de Charles V*, Paris, 1907, t. I, p. 23 et suiv. et t. II, p. 3 et s., p. 87-90, 236-247.

DEMARTEAU J., *Le retable de saint Remacle à Stavelot, Extrait du Bulletin de l'Institut archéologique de Liège,* tome XVII, Liège, 1882, p. 10.

DEONNIA W., « Les fresques de la Maison de Ville de Genève », in *Revue suisse d'Art et d'Archéologie*, 1952.

DESCHAMPS Paul, « Le combat des Vertus et des Vices sur les portails romans de la Saintonge et du Poitou », in *Congrès Archéologique d'Angoulême*, 1912.

DESSÌ Rosa Maria, « L'invention du 'Bon gouvernement'. Pour une histoire des anachronismes dans les fresques d'Ambrogio Lorenzetti (XIVe-XXe siècle) » in *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 165, 2007.

Ibid., « Entre Sienne, Naples et Avignon au XIVe siècle. Formes de la communication visuelle et circulation des peintres magistrats » in LEMONDE A. et TADDEI I., *Circulation des idées et des pratiques politiques, France et Italie (XIIIe-XVIe siècles)*, Rome, Ecole française de Rome, 2013, p. 305-327.

Ibid., Les spectres du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti. Artistes, cités communales et seigneurs angevins au Trecento, Paris, 2017.

DESTREE J. et VAN DEN VEN P., *Musées royaux du Cinquantenaire, les tapisseries*, Bruxelles, 1910.

DIDRON A., « Iconographie des quatre Vertus cardinales », in *Annales archéologiques,* vol. XX (1860), p. 40-56, 65-79 et dans le même volume « Iconographie des trois Vertus théologales », p. 196-207.

DILLANGE M., *Vendée romane*, La-Pierre-Qui-Vire, 1976, p. 218-219.

DONATO Maria Monica, « Cose morali, e anche apparteneti secondo e'luoghi » : Per lo studio della pittura politica nel tardo Medievo toscano », in CAMMAROSANO P. (éd.), *Le forme della propagnada politica nel due e trecento*, Rome, 1994, pp. 491-517.

DOREZ L., *La Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna, Testo inedito del scolo XIV tratto dal ms. Originale del museo Condé ed illustrato. A cura di Leone Dorez*, Bergame, 1904.

DOUTREPONT G., *La littérature française à la Cour des ducs de Bourgogne*, Paris, 1909, surtout p. 137-38, 222, 426-28.

DUBREUCQ Alain, *Jonas d'Orléans, Le métier de roi (De institutione regia). Introduction, texte critique, traduction, note et index*, Paris, 1995.

DUFOUR J., *La bibliothèque et le scriptorium de Moissac*, Genève-Paris, 1972, notice 56, p. 120.

DUMONT Jonathan et FAGNARD Laure (dir.), *Georges 1er d'Amboise (1460-1510). Une figure plurielle de la Renaissance*, Actes du colloque de Liège, les 2 et 3 décembre 2010, Rennes, 2014.

DURRIEU P., *Un grand enlumineur parisien au XVe siècle, Jacques de Besançon et son œuvre*, Paris, 1982, p. 71-72 et pl. II.

Ibid., « Le maître des *Heures du maréchal de Boucicaut* », in *Revue de l'art ancien et moderne*, t. 19 (1906), p. 401-404 et t. 20 (1906), pp. 21-23.

Ibid., « La bibliothèque du bon roi René », in *Congrès international des bibliothécaires et bibliophiles (Paris, 1923)*, Paris, 1925, p. 442-447.

DURRIEU P. et MARQUET DE VASSELOT J. J., « Les manuscrits à miniatures de *Héroïdes* d'Ovide traduites par Saint-Gelais et un grand miniaturiste français du XVIe siècle », in *L'Artiste*, mai-juin 1894, p. 10.

ESDAILE K. A., « Three monumental drawigs from Sir E. Dering's collections in the library of the Society of Antiquaries », in *Archaeologia Cantiana*, t. XLVII, 1935.

EISLER C., "The athlete of virtue. The iconography of asceticism", in *De Artibus opuscula, XL*, *Essays in honor of Erwin Panofsky*, MEISS M. (éd.), New York, t. 1.

ENGELS J., « Notice sur Jean Thenaud », in *Vivarium*, t. 8 (1970), pp. 99-122 ; t. 9 (1971), pp. 138-156 et t. 10 (1972), p. 107-123.

Entrée à Rennes et couronnement de François de Valois dauphin de France et duc de Bretagne, 12, 13 et 14 août 1532, Rennes, 1879.

ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *Le roi est mort. Etude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux de rois en France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Paris, 1975.

EVANS M., "An illustrated fragment of Peraldus's *Summa of vice* : Harleian 3244", in *JWCI,* n° 45 (1982).

EYGUN F., *Saintonge romane*, La-Pierre-Qui-Vire, 1971.

FABIO (DI) Clario et LAMBERT Geneviève, « 'Depositum cum statua decumbente'. Recherches sur Giovanni Pisano à Gênes et le monument de Marguerite de Brabant », dans *Revue de l'Art*, 1999, p. 13-26, https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1999_num_123_1_348426.

FAVREAUX R., « Les inscriptions des fonts baptismaux d'Hildesheim, Baptême et quaternité », in *Cahiers de civilisation médiévale*, XXVIII, 1995.

Ibid., « Les autels portatifs et leurs inscriptions », in *Cahiers de civilisation médiévale*, 46e année (n° 184), octobre-décembre 2003.

FEVRIER P.-A., « Les quatre fleuves du Paradis », in *Rivista d'archeologia Cristiana*, t. 32, p. 179-199.

FIGUERAS Joan Molina, « Rhétoriques visuelles et débats historiographiques autour de la Naples angevine », in *Perspective* [En ligne], 2/2010, mis en ligne le 13/08/2013, consulté le 23/04/2018, https://journals.openedition.org/perspective/1160

FORD Lisa, , « A Body in Motion : the Afterlilves of the tomb of Henry Howard, Earl of Northampton », in *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle*, volume 74/75, Printemps 2012, consulté le 12/03/2018, https://journals.lib.unb.ca/index.php/mcr/article/view/20456/23621.

FRANCOIS G., « *Declamatio* et *disputatio* », in *L'Antiquité classique*, Tome 32, fasc. 2, 1963, p. 513-540.

FRAISSE C., « Un traité des vertus et des vices illustré à Moissac dans la première moitié du XIe siècle », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 42e année (n° 167), Juillet-Septembre 1999, p. 221-242.

FREYHAN R., "Evolution of the Caritas Figure in the thirteenth and fourteenth centuries", in *JWCI,* n°11 (1948), p. 68-86.

FROJMOVIC E., "Giotto's allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padoua: a reconstruction", in *JWCI,* n°59 (1996), p. 24-47.

GABORIT J.-R. (dir.), *Michel Colombe et son temps, Actes du 124e Congrès des sociétés historiques et scientifiques*, Nantes, 19-26 avril 1999, Paris, 2001.

GAGNEBIN B., « Le Boccace du duc de Berry », in *Geneva,* t. V (1957), p. 129-148.

Ibid., « Un manuscrit du *Mortifiement* retrouvé à Genève », in *Scriptorium*, t. XXVI (1972), p. 51-53.

Ibid., L'enluminure de Charlemagne à François 1er. Les manuscrits de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Genève, 1976.

GALACTEROS DE BOISSIER L., « Images emblématiques de la Fortune. Éléments d'une typologie », in *L'Emblème à la Renaissance*, Paris, 1982, p. 79-125.

GASPAR C. et LYNA F., *Les principaux manuscrits à peinture de la Bibliothèque royale de Belgique,* Paris, 1937.

GAUDE-FERRAGU Murielle, *D'or et de cendres. La mort et les funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen Âge*, Villeneuve d'Ascq, 2005.

GAUVRAT Cl., « Christine de Pisan a-t-elle eu une pensée politique ? », in *Revue historique*, CCL (Oct.-Déc. 1973), p. 418.

GIESEY R. E., *Le roi ne meurt jamais. Les obsèques royales dans la France et la Renaissance*, Paris, 1987.

GINGUENE P.-L., *Les œuvres amoureuses de Pétrarque, sonnets-triomphes*, Paris, 1875.

GLENISSON Françoise, « Fête et société : l'Assomption à Sienne et son évolution au cours du XVIe siècle », dans *Les Fêtes urbaines en Italie à l'époque de la Renaissance, Vérone, Florence, Sienne, Naples*, DECROISETTE Françoise et PLAISANCE Michel (dir.), Langres, 1993.

GOMBRICH E. H., « Botticelli's Mythologies », in *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance, II,* Londres, 1972 (1ère éd. 1945), p. 31-81.

GOURCY (DE) Sophie, *Le tombeau des ducs de Bretagne. Un miroir des princes sculpté*, Paris, 2015.

GOURON André, « Les *Quaestiones de juris subtilitatibus* : une œuvre du maître parisien Albéric », dans *Revue historique*, PUF, 2001/2 n° 618, p. 343-362.

GOUSSET M. Th., POIRION D., UNTERKIRCHER F., *Le Coeur d'Amour Epris.* Paris, 1981.

GOMPERTZ S., « Le voyage allégorique chez Christine de Pizan », in *Senefiance,* 2 (1976), p. 209-219.

GRABAR André, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 118-120, 199-220.

Ibid., *Les grands siècles de la peinture Byzantine*, Genève, 1953.

GRAHAM V. E., « L'Humanisme lyonnais à travers les entrées triomphales au XVIe siècle », in *L'Humanisme lyonnais au XVIe siècle*, Grenoble, 1974, p. 185-199.

GREEN R., “Virtues and Vices in the Chapter House Vestibule in Salisbury”, in *JWCI,* n°31 (1968).

GROSS Thomas et SCHIEDDER Rudolf*, “*Hincmarus *De ordine palatii*. Editio altera*“*, in *Monumenta Germaniae Historica. Fontes Iuris Germanici Antiqui*. III, Hanovre, 1980.

GUENEE Bernard et LEHOUX Françoise, *Les entrées royales françaises de 1320 à 1515*, Paris, 1968.

GUENEE B. (dir.), *Les entrées, gloire et déclin d’un cérémonial*, *Actes du colloque tenu au château de Pau les 10 et 11 Mai 1996*, Biarritz, 1997.

GUGLIELMINETTI M., *Lettres européennes : Manuel d’histoire de la littérature européenne*, BENOIT-DUSAUSOY A. et FONTAINE G. (dir.), Bruxelles, 2007, p. 139.

GUIFFREY J., *Tapisseries françaises*, in *Histoire de la tapisserie*, t. 1, Paris, 1878-1884.

GUIGUE G., *Entrée de Louis XII à Lyon, le 17 juillet 1507*, Lyon, 1885.

Ibid., *L'Entrée de François 1er roy de France en la cité de Lyon le 12 juillet 1515*, Lyon, 1899.

HARAN Alexandre*, Le Lys et le globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France aux XVIe et XVIIe siècles*, Seysssel, 2000, p. 22-23.

HASENORH G., « Aperçu sur la diffusion et la réception de la littérature de spiritualité en langue française au dernier siècle du Moyen Age », in *Wissensorganisierende und wissensvermittelnde Literatur im Mittelalter. Perspektiven ihrer Erforschung*, Wiesbaden, 1987, p. 57-90.

HAWORTH Kenneth R., *Deified Virtues, Demonic Vices and Descriptive Allegory in Prudentius’ Psychomachia,* Amsterdam, 1980, p. 12

HECK Christian*, L’Echelle céleste dans l’art du Moyen Age. Une image de la quête du ciel*, Paris, 1997.

HEERS J., *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d’Occident à la fin du Moyen Age*, Montréal, Paris, 1971, réed. 1982.

HERMAND-SCHEBAT Laure, « Pétrarque et Jean de Salisbury : miroir du prince et conceptions politiques », PRES Lyon - Université Lyon 3, 2009, in *Archive ouverte pluridisciplinaire HAL*.

HIDRIO G., « Le Livre V du *Speculum Virginum,* sa place dans le traité et ses liens avec le programme figuré », in *La pensée du regard. Etudes d’histoire de l’art du Moyen Age offertes à C. Heck*, CHARRON P., GIL M. et VILAIN A. (éd.), Belgique, 2016, p. 215.

HINKS Roger, *Carolingian Art : a study of early medieval painting and sculpture in Western Europe*. Londres, 1935.

HOCHNER Nicole, *Louis XII, les dérèglements de l’image royale (1498-1515)*, Seyssel, 2006.

HOCHSTETLER B. S., “New document relative to the date of death of Antoine Juste and the tom of Louis XII and Anne de Bretagne in Saint-Denis”, in *Gazette des Beaux-Arts*, t. 79 (1972), p. 251-252.

HOULET Jacques, *Les combats des vertus et des vices : la Psychomachie dans l’art*, Paris, 1969.

HOURIHANE Colum (dir.), *Virtue and vice, the personifications in the index of Christian art, Princeton* (New Jersey), 2000.

HULST R. A., d’, *Tapisseries flamandes du XIVe au XVIIIe siècle*, Bruxelles, 1960.

JACOB Marie, « Les premières représentations des *Trionfi* de Pétrarque dans le royaume de France : le triomphe des modèles italiens ? », dans BRESC-BAUTIER G., CREPIN-LEBLOND T. et TABURET-DELAHAYE E., *La France et l’Europe autour de 1500. Croisements et échanges artistiques*, Actes du colloque Ecole du Louvre-musée national du Moyen Âge-Thermes et hôtel de Cluny-musée national de la Renaissance-Château d’Ecouen en partenariat avec l’Institut national d’histoire de l’art, 9-11 décembre 2010, Paris, 2015

JAMES H. M. R., *Descriptive catalogue of fifty manuscripts from the collection of Henry Yates Thompson*, Cambridge, 1898, p. 225-232, n° 40.

JAROSLAWIECK-GASIOROWSK M., « Les principaux manuscrits à peinture du musée des princes Czartoryski à Cracovie », in *Bulletin de la société française de reproduction des manuscrits à peinture*, 1935, p. 81-90.

JAUSS H. R., « La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240 : d’Alain de Lille à Guillaume de Lorris », in *L’humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIe au XIVe siècle, Actes et colloques du Centre de Philologie et de Littérature Romanes de l’Université de Strasbourg*, Fasc. 3, Paris, 1964, p. 107-46.

JESTAZ Bertrand, « Le tombeau de François II de Bretagne à Nantes », dans *303. La revue des Pays de la Loire*, n° 18, 1988.

JONAS D’ORLÉANS, *Le métier de roi (De institutione regia)*. *Introduction, texte critique, traduction, note et index* par DUBREUCQ Alain, Paris, 1995.

JONSSON Einar-Mar, *Le miroir, naissance d’un genre littéraire*, Paris, 1995.

Ibid., « Les *miroirs aux princes* sont-ils un genre littéraire ? », in *Médiévales*, n° 51 (2006), p. 153-166.

JUBINAL A., *Les anciennes tapisseries historiées ou collection des monuments les plus remarquables de ce genre qui nous soient restés du Moyen Age, à partir du XIe siècle au XVIe siècle inclusivement*, Paris, 1838, 2 vol.

JULLIEN DE LA BOULLAYE E., « Entrées et séjours de François 1er à Langres », in *Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres*, t. 1 (1880), p. 68-100.

JUNG M.-R., *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, in *Roma Helvetica, Seris Linguistica*, vol. 82, Berne, 1971, p. 25-34.

KANTOROWICZ Ernst H.*, Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Princeton, 1957, traduction française 1989.

KARAPALI K. et PAPSTAVROU H., *Autels portatifs (Altaria portalia) – Antimensia. Courte note*.

KATZENELLENBOGEN Adolph, *Allegories of Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian times to the Thirteenth Century*, Toronto, 1939.

KENAAN-KEDAR N., *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language*, Aldershot, 1995.

Ibid., « Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque », in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIX, 1986, p. 311-330.

KENDRICK A. F., *Victoria and Albert Museum, Catalogue of tapestrie*s, Londres, 1914, 3ème éd. 1924.

KESSLER Herbert L., *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977, p. 96-110 et p. 125-139. Même auteur et DUTTON Paul E., *The Poetry and Painting of the First Bible of Charles the Bald*, University of Michigan Press, 1997, particulièrement p. 71-87.

KINGSLEY PORTER A., *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, vol. 1 et vol. 7, Boston, 1923.

KLEIN P., « L'art et l'idéologie impériale des Ottoniens vers l'An Mil : l'*Evangéliaire* d'Henri II et l'*Apocalypse* de Bamberg », in *Cahiers de St-Michel de Cuxa*, n° 16 (1985).

KLEIN R., « La Forme et l'Intelligible », in *Umanesimo e Simbolismo*, Padoue, 1958, ré-éd. in *La Forme et l'Intelligible*, Paris, 1970, p. 151 et suiv.

KLEIN R. et ZERNER H., « Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne », in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, 1964, p. 49-60.

KOEHLER Wilhelm, *Die karolingischen Miniaturen*, 1930.

KÖNIG E., *Das Studenbuch des Markgraphen Christoph I. Von Baden. Codex Durlach Ider Badischen Landesbibliothek*, Karlsruche, 1978, pp. 165, 179, 181, 198, fig. 22.

Ibid., Leuchtendes Mittelalter IV. Grobe Buchmalerei zwischen Rouen und Paris : Der Froissart des Kardinals Georges d'Amboise aus der Sammlung des Fürsten Pückler-Muskau mit 200 Miniaturen, Rotthalmünster, 1992, p. 18 et 26.

Ibid., Das Barberini-Studenbuch für Rouen. Ein Meisterwerk französischer Buchkunst, um 1510, Zurich, 1994, p. 108-113.

KONIGSON Elie, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, 1975.

KONIGSON E. et JACQUOT J. (dir.), *Les fêtes de la Renaissance, vol. III,* 15e colloque international d'études humanistes, Tours, 10-22 juillet 1972, Paris, 1975.

KOSMER E.-V., *A Study of the Style and Iconography of a Thirteenth-Century Somme le Roi (British Museum, Ms. Add. 54180) With a consideration of Other Illustrated Somme Manuscripts of the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Ph.D. Yale University, 1973.

Ibid., "Gardens of Virtue in the Middle Ages", in *JWCI*, n° 41 (1978), p. 302-307.

KRYNEN Jacques*, Idéal du prince et pouvoir royal, en France à la fin du Moyen Age (1380-1440). Etude de la littérature politique du temps*, Paris, 1981.

Ibid., *L'empire du roi. Idées et croyances politiques en France, XIIIe-XVe siècle*, Paris, 1993.

KUHNEL B., « The kingly statement of the bookcovers of Queen Melissende's Psalter », in *Tesserae. Festschirift für Josef Engemann*, Münster, 1991.

KUROSE T., *Miniatures of Godess Fortune in Medieval Manuscripts,* Tokyo, 1977, pl. 64 a-n.

LA BATUT (G. de), « Manuscrits à peintures de la Bibliothèque Mazarine », in *Bulletin de la Société Française de Reproduction de Manuscrits à Peintures*, t. 16 (1935), p. 16-20.

LABORDE Comte A., *Les principaux manuscrits à peinture conservés dans l'ancienne bibliothèque de Saint-Pétersbourg,* Paris, 1936-1938, 2 vol.

LABRA GONZALEZ Carmen Marìa, « De la chartreuse de Miraflores à la chapelle royale de Grenade », dans *e-Spania* [En ligne], 3 |juin 2007, consulté le 15/05/2019, http://journals.openedition.org/e-spania/171 ; DOI : 10.4000/e-spania.171.

LABROT Gérard, « Du clan à l'individu. Le témoignage des tombeaux aristocratiques napolitains (XVIe-XVIIIe siècles) », dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 115, n° 1, 2003, *Représentation et identité en Italie et en Europe (XVe-XIXe siècle)*, p. 123-143, http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_2003_num_115_1_9986.

LACHAUD Frédérique, *L'Ethique du pouvoir au Moyen Age. L'office dans la culture politique (Angleterre, vers 1150-1330)*, Paris, 2010.

LANFRY G., CHIROL E. et BAILLY J., *Les tombeaux des cardinaux d'Amboise*, Rouen, 1959.

LANGLOIS C.-V., *La vie en France au Moyen Âge*, vol. IV, *La vie spirituelle : enseignements, méditations et controverses d'après des écrits français à l'usage des laïcs*, Paris, 1902 (4e éd. 1982).

LATINI Brunetto, *Li Livres dou tresor*, édition critique par CARMODY Francis J., Genève, 1975 (ré-éd. de Berkeley, Los Angeles, 1946).

LAUER P. et BLUM A., *La miniature française aux XVe et XVIe siècles*, Bruxelles, 1930, p. 90, pl. 74.

LAVARENNE Maurice et CHARLET Jean-Louis, *Prudence. Vol. 3. Psychomachie ; Contre Symmaque*, Paris, 1992.

LEBOIS André, « L'art naïf et subtil de Pierre Gringore », dans *Annales de Normandie*, 1977, n° 9, p. 47-49.

LECOQ A.-M., « Le puy d'Amiens de 1518. La loi du genre et l'art du peintre », in *Revue de l'art*, n° 38, p. 63-74.

Ibid., « La grande conjonction de 1524 démythifiée pour Louise de Savoie. Un manuscrit de Jean Thenaud à la Bibliothèque nationale de Vienne », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance,* t. 43 (1981), p. 39-60.

Ibid., François 1er imaginaire : symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française, Paris, 1987.

LECOY DE LA MARCHE A., *Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires*, 2 vol., Paris, 1875.

LE GOFF J. (dir.) et autres*, Le sacre royal à l'époque de Saint Louis : d'après le manuscrit latin 1246 de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, 2001.

LEMOINE Jean-Gabriel, « Les Sibylles du tombeau de Philibert à Brou », in *Annales de la Société d'émulation de l'Ain*, 1945.

Les Grandes chroniques de France. Reproduction intégrale en fac-similé des miniatures de Fouquet, ms. Fr. 6465 de la Bibliothèque nationale de France, Paris, sous la direction de AVRIL F., GOUSSET M.-T. et GUENEE B., Paris.

L'ESTRANGE Elizabeth, « Le mécénat d'Anne de Bretagne », dans WILSON-CHEVALIER K. et PASCAL E. (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Etienne, 2007.

LEURQUIN-LABIE A.-F., « Mise en page et mise en texte dans les manuscrits de la *Somme le roi* », dans *La Mise en page du livre religieux, XIIIe-XIXe siècles*, Paris, 2004 [*Études et rencontres de l'École des Chartes*, 13], p. 9-25.

Ibid., "Un fragment de la *Somme le roi* (manuscrit Verdun, Bibl. Mun. 391)", dans *Cultura Neolatina,* t. 65, 2005, p. 209-218.

LE VERDIER Pierre, *L'Entrée du roi Louis XII et de la reine à Rouen (1508)*, Rouen, 1900.

LEWIS C. S., *The allegory of Love, a study in medieval tradition*, Oxford, 1967 (1ère éd. 1936).

LIMOUSIN R., *Jean Bourdichon, peintre et enlumineur : son atelier et son école,* Lyon, 1954, p. 91-92, fig. 197-198.

LOBRICHON G., « Jugement sur la terre comme au ciel. L'étrange cas de l'*Apocalypse* millénaire de Bamberg », dans *Médiévales* 37, automne 1999, p. 71-79.

LOTTIN O., « Les dons du Saint-Esprit chez les théologiens depuis Pierre Lombard jusqu'à saint Thomas d'Aquin », in *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, Janv. 1929.

Ibid., « La théorie des vertus cardinales de 1230 à 1250 », in *Mélanges Mandonnet, Etudes d'histoire littéraire et doctrinale du moyen âge*, II, Paris, 1930, p. 233-259.

Ibid., « Les ramifications des vertus cardinales avant saint Thomas d'Aquin », in *Recherche de théologie ancienne et médiévale*, VI (1934), p. 88-94.

Ibid., « Les premières définitions et classifications des vertus au Moyen Âge », in *Psychologie et morale aux XIIe et XIIIe siècles*, t. 3, Louvain-Gemblaux, 1943.

Ibid., « Le traité d'Alain de Lille sur les vertus, les vices et les dons du Saint-Esprit », in *Medieval Studies*, XII (1950), p. 20-25.

LOWES John Livingston, « Chaucer and the seven deadly sins », in *PMLA*, XXX (1915), p. 237-371.

LUBAC H. de, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Ecriture*, I, 1, Paris, 1959, p. 171-219.

LUCHERINI V., « Le tombe angioine nel presbiterio di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d'Angiò », *in* A. C. Quintavalle (dir.), *Medioevo : i committenti*. Atti del convegni internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), Milan, 2011, p. 477-504.

Ibid., « Celebrare e cancellare la memoria dinastica nella Napoli angioina : le tombe del principe Andrea d'Ungheria e della regina Giovanna I », dans *Hortus Artium Medievalum*, vol. XXI, 2015, p. 76-91.

LUSIGNAN Serge et PAULMIER-FOUCART Monique (dir.), *Vincent de Beauvais, frère prêcheur, un intellectuel et son milieu au XIIIe siècle*. Actes du colloque « Rencontres à Royaumont », juin 1995, Paris, 1997.

LYNA Frédéric, *Le Mortifiement de Vaine Plaisance de René d'Anjou. Étude du texte et des manuscrit à peintures*, Bruxelles, Weckesser, 1926.

MACINTYRE A., *Après la vertu*, Paris, 1994 (1ère éd. 1981), p. 143-152.

MACKENZIE W. Roy, *The English moralities from the point of view of allegory,* Boston et Londres, 1914.

MACGOWAN Margaret, « Form and Themes in Henry II's Entry into Rouen », in *Renaissance Drama*, I (1968), p. 217 et suiv.

MÂLE E., « Les Arts libéraux dans la statuaire du Moyen Age », in *Revue archéologique*, Janv.-Juin 1891, XVII, p. 334-346.

Ibid., *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1898 (1948, 8e éd.).

Ibid., *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1922 (1ère éd. 1902).

Ibid., « Le renouvellement de l'art par les « mystères » à la fin du Moyen Age », in *Gazette des Beaux-Arts*, février 1904, t. XXI, p. 89-106 ; mars 1904, p. 215-230 ; avril 1904, p. 283-301 et mai 1904, p. 379-394.

Ibid., *L'art religieux du XIIe siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris, 1922.

Ibid., « La Clef des allégories peintes et sculptées aux XVIIe et XVIIIe siècles », in *Revue des Deux Mondes*, 7e série, XXXIX (1927), p. 106 et suiv. et p. 375 et suiv.

Ibid., *L'art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie. France. Espagne. Flandres*, Paris, 1932.

Ibid., *Notre-Dame de Chartres*, Paris, 1948.

MANDONNET Pierre, « Laurent d'Orléans auteur de la *Somme le roi* », in *Revue des langues romanes*, t. 56 (1913), p. 20-25.

MANN M., "Petrarch's role as moralist in XVth century France", in *Humanism in France at the end of the Middle Ages and the Early Renaissance*, 1970, Manchester et New York, p. 6-28.

Ibid., « The manuscripts of Petrarch's *De Remediis :* a checklist », in *Italia medioevale e umanistica,* t. 14 (1971), p. 80 et suiv.

Manuscripts in the fifty years after the invention of printing. Colloque du Warburg Institute, Londres, 1982.

MARDSEN C.A., *Entrées et Fêtes espagnoles au XVIe siècle*, in *Les Fêtes et Cérémonies au temps de Charles-Quint,* Paris, 1960.

MARQUET DE VASSELOT J.-J., « Les boiseries de Gaillon au Musée de Cluny », in *Bulletin monumental*, 1927, p. 321-370.

MARQUET DE VASSELOT J.-J. et WEIGERT R.A., « Bibliographie de la tapisserie, des tapis et de la broderie en France », in *Archive de l'Art français*, t. XVIII, Paris, 1935.

MARTIN H., *Le Boccace de Jean sans Peur*, Paris, 1911, notamment l'introduction et p. 15.

Ibid., *La miniature française du XIIIe au XVe siècle*, Paris et Bruxelles, 1924, p. 29 et 88, pl. 2, 16, 17 et fig. II et XX-XXI.

Ibid., « La *Somme le Roy*. Reproduction des miniatures du ms 870 de la Bibliothèque Mazarine, XIIIe siècle », in *Trésors des bibliothèques de France*, 1925, I, p. 43-57.

MARTIN H. et LAUER P., *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1929.

MARTIN A., « Le tombeau du Pape Clément à Bamberg », dans *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, vol. IV, Paris, 1856

MASSENA V., prince d'Essling et MÜNTZ E., *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits* Paris, 1902, p. 88-94.

MEHL J. M., « Le roi de l'échiquier : approche du mythe royal à la fin du Moyen Age », in *Revue d'histoire et de philosophie religieuse,* 1978, a. 58, n° 2, p. 145-161.

MEHU D., « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IXe-XIe siècles) », in *Images Re-vues* [en ligne], 11 / 2013, mis en ligne le 14/01/2014, consulté le 30/09/2016.

MEISS Millard, *French Painting in the time of Jean de Berry.* Vol. I : The Late XIVth century and the patronage of the Duke, Londres, 1967, p. 40-43 ; vol. II : *The Boucicaut Master*, Londres et New York, 1967, p. 25-26, pp. 87-88 et fig. 69, 72-78, p. 298, 310, 357-359 et fig. 267-268.

Ibid., *The Boucicaut Master*, Londres, 1968, p. 124.

MEISS-EVEN Marjorie, *« Un aspect de vue de prince » : le corps noble et sa parure*, dans *Les Guise et leur paraître* [en ligne], Tours, 2013, consulté le 05/05/2019 http://books.openedition.org/pufr/7953.

MENDELL E. L., *Romanesque sculpture in Saintonge*, New Haven (Connecticut), 1940.

MERINDOL (DE) Christian, « Les monuments funéraires des deux maisons d'Anjou, Naples et Provence », dans *La mort et l'au-delà en France méridionale (XIIe-XVe siècle)*, Cahiers de Fanjeaux, n° 33, Toulouse, 1998.

Ibid., « La paix, la justice et la prospérité : des effets du bon gouvernement au milieu du XVe siècle », dans CONTAMINE Philippe et GUYOTJEANNIN Olivier (dir.), *La guerre, la violence et les gens au Moyen Âge, Actes du 119e congrès des sociétés historiques et scientifiques, 26-30 oct. 1994, I. Guerre et violence*, Paris, 1996, p. 345-367.

MEURGEY J., *Les principaux manuscrits à peinture du musée Condé à Chantilly*, Paris, 1930, p. 134, 136 et pl. CXIII.

MEYER P., « Notice sur le manuscrit de la Bibliothèque nationale, ms. fr. 13304, renfermant les trois premières parties de la *Somme le Roi* », in *Romania*, t. XXIII (1894), p. 449-455.

MICHEL Paul-Henri, « La *Psychomachie*, notes sur le cycle biblique de St-Savin », in *Gazette du Bulletin Archéologique*, 1952.

MIGEON G., *Les tapisseries des Chasses de Maximilien*, Paris, 1920.

MILLAR Eric G., *An illuminated manuscript of La Somme le Roy attributed to the Parisian miniaturist Honoré*, Oxford, 1953.

Ibid., *The Parisian miniaturist Honoré*, Londres, 1959, p. 5-15 et pl. 1 à 8.

MINET-MAHY Virginie, « L'iconographie du cœur et de la croix dans le *Mortifement de Vaine Plaisance* de René d'Anjou et les *Douze Dames de Rhétorique* de Georges Chastelain. Un dialogue avec Jean Gerson », in *Les Librairies aristocratiques dans les anciens Pays-Bas au Moyen Age. Actes de la journée d'étude internationale organisée à Bruxelles (Palais des Académies) le 20 octobre 2006*, édités par FAEMS An et VAN COOLPUT-STORMS Colette, *Le Moyen Age*, t. 113, fasc. 3-4, 2007, p.569-590.

MIQUEL JUAN Matilde et PEREZ MONZON Olga, « Entre imaginerìa, brocados, colores, pinceles y el arte nuevo. Patronato artistico femenino de Marìa de Luna y la memoria paterna, dans *e-Spania* [en ligne], 24 / juin 2016, consulté le 10/03/2019, http://journals.openedition.org/e-spania/25527 ; DOI : 10.4000/e-spania.25527.

MITCHELL B., *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreing Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Florence, 1986.

MOCCIOLA Luciana, « La reine Marguerite d'Anjou-Duras et la construction d'une mémoire familiale », dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome – Moyen Age*, 129-2/2017.

MOMBELLO G., « Quelques aspects de la pensée politique de Christine de Pisan d'après ses œuvres publiées », in *Atti del Convegno su « Culture et politique en France à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance »* (Turin, 1971), Turin, 1974, p. 43-153.

MOMMSEN T. E., "Petrarch and the story of Hercules", in *JWCI*, n° 16 (1953), p. 178 et suiv.

MORAND Kathleen, *An illuminated manuscript of the « Somme le Roy » attributed to the Parisian miniaturist Honoré*, Oxford, 1953.

MÜNTZ Eugène, *Tapisserie en Italie, Allemagne*, *Histoire générale de la tapisserie*, t. II, Paris, 1880.

Ibid., *La tapisserie à Rome au XVe siècle*.

Ibid., « Tapisseries allégoriques inédites ou peu connues : les Vertus et les Vices de la collection de M. le Baron d'Hunolstein, les moralités de la collection de M. Peyre, etc », in *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, IX (1902), p. 95-121.

MÜTHERICH Florentine et SCHRAMM P. E., *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser [in Bildern iber]*, München, 1962.

MUZERELLE D., « Les entrées des Valois », in *Entrées royales et fêtes populaires à Lyon (XVe-XVIIe siècles),* Lyon, 1970, p. 71 et s.

NAGLER A. M., *Theatre Festivals of the Medici, 1539-1637*, New Haven et Londres, 1964.

NORDSTRÖM Folke, *Virtues and vices on the XIVth century corbels in the choir of Uppsala cathedral*, Suède, 1956.

NORMAN Joanne S., *Metamorphoses of an allegory, the iconography of the Psychomachia in Medieval art*, New York, 1988.

O'REILLY Jennifer, *Studies in the iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York et Londres, 1988.

ORTH M., « Godefroy le Batave, illuminator to the French royal family, 1516-1526 », in *Manuscripts in the fifty years after the invention of printing* (Coll. Warburg Institute, 1982), Londres, 1983, p. 50-61.

Ibid., « The *Triumphs* of Petrarch illuminated by Godefroy le Batave (Arsenal, ms. 6480) », in *Gazette des beaux-arts*, 1984, 2e sem., p. 197-206.

OULMONT O., *La Poésie morale, politique et dramatique à la veille de la Renaissance : Pierre Gringore*, Paris, 1911.

OURSEL C., « Un exemplaire du *Speculum maius* de Vincent de Beauvais provenant de la bibliothèque de saint Louis », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LXXXV (1924), p. 251-262.

OURSEL R., *Haut-Poitou roman*, La Pierre-Qui-Vire, 1975, p. 41-47.

PÄCHT Otto, « Jean Fouquet. A study of his style », in *JWCI*, n° 4 (1940-1941), p. 85-102.

Ibid., "The youth of Jean Fouquet", in *JWCI*, 1948-1949.

Ibid., « René d'Anjou et les Van Eyck », in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 8 (1956), p. 40-60.

PÄCHT O. et THOSS D., *Die illuminierten Handschriften und Incunabeln der Österreichishen Nationalbibliothek, Französische Schule I,* Vienne, 1974, Texband, p. 32-37, p. 131-136 et fig. 33-35, *Tafelband*, fig. 222-238.

PALAZZO Eric, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et le Moyen Age,* Belgique, 2008.

PANOFSKY E., *La sculpture funéraire de l'ancienne Egypte au Bernin*, Paris, 1995.

PAUL E., MILLER F. et PAUL J., *Virtues and Vices*, Cambridge, 1998.

PAULMIER-FOUCART M. et LUSIGNAN S. (dir.), *Vincent de Beauvais, frère prêcheur, un intellectuel et son milieu au XIIIe siècle. Actes du colloque de Royaumont, juin 1995*, Paris, 1997.

PAULMIER-FOUCART M. et DUCHENNE M.-C., *Vincent de Beauvais et le Grand Miroir du Monde*, Turnhout, 2004.

PARIS A.-P., *Les Manuscrits français de la bibliothèque du roi*, *leur histoire et celle des textes allemands, anglois, hollandois, italiens, espagnols de la même collection*, Paris, 1836, t. I, p. 228-229, 269-273.

PATCH Howard Rollin, "The tradition of goddess Fortuna in medieval philosophy and literature", in *Smith College Studies in Modern Languages*, III, n° 4, Northampton (Mass.), 1922.

Ibid., **"**Fortune in old French literature", in *S.C.S.M.L.*, IV, n° 4, Northampton (Mass.), 1923.

Ibid., *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Cambridge (Mass.), 1927.

PELLEGRIN E., *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan au XVe siècle*, Paris, 1955.

Ibid., « Les manuscrits de Pétrarque dans les bibliothèques publiques de France », in *Italia medioevale e umanistica*, t. 7 (1964), p. 430 et s.

Ibid., Manuscrits de Pétrarque dans les bibliothèques de France, Padoue, 1966, pp. 215-217.

PERIGOT B., « Antécédences : De la *disputatio* médiévale au débat humaniste », in *Memini,* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 15/03/2011, consulté le 15/06/2016, http://memini.revues.org/74.

PFEIFFENBERGER S., *The iconology of Giotto's virtues and vices at Padoua*, Michigan, 1966.

PFISTERER Ulrich, « Civic Promoters of Celestial Protectors : The *Arca di San Donato* at Arezzo and the Crisis of the Saint's Tomba around 1400 », dans LAMIA S. et VALDEZ DEL ALAM E. (dir.), *Decorations for the Holy Dead. Visual embellishments on tombs and shrines of saints*, Turnhout, 2002, p. 219-232.

PINET M. J., *Christine de Pisan (1364-1430). Etude biographique et littéraire,* Paris, 1927.

PHILLIPS A., *The Virtues and Vices and all the Passions*, Edinburg, 1991.

PLANES E.*, La Tapisserie*, Paris, 1942.

POILPRE Anne-Orange, *Maiestas Domini. Une image de l'Eglise en Occident (V^e^-IXe siècles)*, Paris, 2005.

POIRION D., « L'allégorie dans le livre du *Cueur d'Amours Espris* de René d'Anjou » in *Travaux de linguistique et de littérature*, IX, 1971, p. 51-64.

Ibid., « Le *Cœur* de René d'Anjou », in *Les Angevins et la littérature*, Angers, 1980, p. 40-55.

Ibid., dir., *Grundriss der romanischen Literaturen de Mittelalters, VIII. La Littérature française aux XIVe et XVe siècles*, t. 1 (partie historique), Hiedelberg, 1988.

Ibid., *La littérature française au Moyen Age, II. 1300-1480*, (dir.).

POPE-HENNESSY John, *Italian Gothic Sculpture*, Londres, 1996 (4e éd.), p. 12-33

Ibidem, *Italian Renaissance sculpture*, New York, 2002 (1ère éd. 1958), p. 142, 311-312, 399-401, 403-404, 412-413, 418-420

PORCHER J., « L'Homme au verre de vin et le Maître de Jouvenel des Ursins », dans *La Revue française*, Paris, 1955, p. 17-29.

Ibid., *L'enluminure française*, Paris, 1959, p. 64-66, 73-74 et 87.

RÉAU Louis, *La décoration murale au Moyen Âge, t. II, la fresque*, Paris, 1946.

Ibid., Histoire de la peinture du Moyen Âge, la tapisserie gothique, Paris, 1947.

Ibid., *Histoire de la peinture au Moyen Âge, t. III, le décor textile, broderie et tapisserie*, Paris, 1947.

Ibid., Iconographie de l'art chrétien, Tome premier, Paris, 1955, p. 185.

REINACH S., « Manuscrits à miniatures de Genève », in *Revue archéologique*, 4e série, t. X (1907), p. 172-173.

REISS J., "Justice and Common Good in Giotto's Arena Chapel Frescoes", in *Arte Cristiana,* n° 72, 1984.

RENE D'ANJOU, *Le Mortifiement de Vaine Plaisance de René d'Anjou*, Paris, 2009, préface de Michel ZINC.

RENOUVIER J., « Les peintres et les enlumineurs du roi René », in *Mémoires de la société archéologique de Montpellier*, t. IV (1855), p. 346-374.

REULOS M., « La place de la Justice dans les fêtes et cérémonies du XVIe siècle », in *Les Fêtes de la Renaissance*, t. III, Paris, 1975, p. 71-91.

REUSS Gabriela, « Le tombeau d'Antoine Duprat dans la cathédrale Saint-Etienne de Sens », dans *La sculpture française du XVIe siècle*, Marseille, 2011.

REVIRON J., « Les idées politico-religieuses d'un évêque du IXe siècle. Jonas d'Orléans et son *De institutione regia.* Etude et texte critique », Paris, 1930, in *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, volume 91 (1930), n° 1, p. 175-180.

RICHARD J., *Saint Louis : roi d'une France féodale, soutien de la Terre sainte*, Paris, 1983.

RICCI (de) Seymour, *Description des tapisseries gothiques appartenant à M. Pierpont Morgan*, Paris, 1912.

Ibid., *Catalogue of twenty Renaissance tapestries from the J. Pierpont Morgan Collection*, Paris, 1913.

RING G.**,** *La peinture française du XVe siècle*, Paris, Londres, 1946.

RITTER G. et LAFOND J., *Manuscrits à peinture de l'Ecole de Rouen. Livres d'heures normands*, Rouen et Paris, 1913, p. 15, 17-18, 23, 37-42, pl. XV-XXVIII et pl. LXVI-LXVII.

ROBIN Françoise, « La politique religieuse des princes d'Anjou-Provence et ses manifestations littéraires et artistiques (1360-1480) », in *La littérature angevine médiévale*, Angers, 1981, p. 155-176.

Ibid., *La cour d'Anjou-Provence, la vie artistique sous le règne de René*, Paris, 1985.

ROUSE M. et R., *Manuscripts and their makers. Commercial book producers in Medieval Paris, 1200-1500*, Turnhout, 2000, t. I, p. 145-171 ; *Appendix*, t. II, p. 170-172 ; t. II, p. 400, n° 79-90.

ROY E., *Le mystère de la Passion en France*, Dijon, 1903-1904 (réimp. à Genève, 1974).

RUBINSTEIN Nicolai, « Political ideas in Sienese art : the frescoes by Ambrogio Loenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Publico », in *JWCI*, n° 20 (1958), p. 179-207.

RUSSO Daniel, « Le nom de l'artiste, entre appartenance au groupe et écriture personnelle », dans IOGNA-PRAT D. et BEDOS-REZAK B., *L'individu au Moyen Age. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, 2005, p. 235-246.

SARTOR M., *Les tapisseries, toiles peintes et broderies de Reims*, Reims, 1912.

SAXL Fritz, "A spiritual encyclopedia of the later Middle Ages", in *JWCI*, n° 5 (1942), p. 82-142.

SBRICCOLI Mario, "La triade, le bandeau, le genou. Droit et procès pénal dans les allégories de la Justice du Moyen Age à l'âge moderne », in *Crime, Histoire et Sociétés*, vol. 9, n° 4, 2005, http://chs.revues.org/index382.html.

SCHAEFER C., « Deux enluminures du Maître de Jouvenel des Ursins à la Biblioteca Nacional à Lisbonne », in *Arquivos do Centro cultural português*, VII, Paris, 1974, p. 117-147 et pl. 30-34.

Ibid., « Le Maître de Jouvenel des Ursins (Coppin Delf ?), illustrateur du *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais », in *Arquivos do Centro cultural português*, VIII, Paris, 1974, p. 81-114 et pl. 18-27.

SCHAEFER L., *Study of the illustrated exemplars of Othéa*, 1937.

SCHELLER R. W., "Imperial themes in art and literature of the early French Renaissance: the period of Charles VIII", in *Simiolus*, t. 12 (1981-1982), p. 5-69.

Ibid., "Ensigns of authority: French royal symbolism in the age of Louis XII", in *Simiolus* (1983), t. 13, p. 75-141.

SCHNERB-LIEVRE M., *Le Songe du Vergier, édité d'après le manuscrit Royal 19 C IV de la British Library*, Paris, 1982, 2 vol.

Ibid., *Somnium viridarii*, Paris, 1993.

SCHROEDER N.*, Wibald en questions. Un grand abbé lotharingien du XII*^{e} *siècle. Actes du colloque de Stavelot*, LEMEUNIER A. et SCHROEDER N. (dir.), Chauveheid, 2010, p. 73-78.

SENECHAL Philippe, « Jean Second à Saint-Denis : les tombeaux de Charles VIII et de Louis XII en 1532 », dans *Revue de l'Art*, 1993, n° 99, p. 74-79

SEROUX D'AGINCOUT J.-B., *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV*^{e} *siècle jusqu'à son renouvellement au XVI*^{e} *siècle*, Paris, 1823, p. 64 et pl. LIX.

SHEARMAN John, "Pontormo and Andrea del Sarto, 1513", in *The Burlington Magazine*, CIV (1962), p. 478-483.

SILVERS Holly R., *Repulsive rhetoric : profanity in the visual vernacular of village churches on romanesque Saintonge*, thèse soutenue à l'Université de l'Indiana, 2010.

SKINNER Quentin, *L'artiste en philosophie politique, Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, Paris, 2003.

SKUBISZEWSKI P., « La staurothèque de Poitiers », in *Cahiers de civilisation médiévale*, 35e année (n° 137), janvier-mars 1992.

SMART Walter K., "*The Castle of Perseverance*: Place, Date, and a Source", in *The Manly Anniversary Studies in Language and Literature*, Chicago, 1923, p. 42-53.

SOLENTE S., *Livre des fais et bonnes mœurs du sage roi Charles Quint,* de Christine de Pisan, Paris, 1936, 2 vol.

Ibid., *Christine de Pisan*. Extraits de l'*Histoire littéraire de la France*, t. XL, Paris, 1969, p. 47-51.

SOUCHAL Geneviève, “The triumph of the seven Virtues : reconstruction of a Brussels series (*ca.* 1520-1535)”, in *Acts of the tapestry symposium, November 1976, The Fine Arts Museums of San Francisco,* San Francisco, 1979.

SPATHARAKIS Iohannis, *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, thèse de la faculté de Leyde, Leyde, 1976, p. 107-118 et fig. 69-76, p. 79-83 et fig. 46-51, p. 145-148 et fig. 95.

SPENCER E., « *L’Horloge de Sapience*, Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. IV.111 », in *Scriptorium*, t. 17, p. 277-299.

STERLING Ch., *La peinture française : les primitifs*, Paris, 1938.

Ibid., *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, I, Paris, 1987.

Ibid., La peinture médiévale à Paris, 1300-1500, II, Paris, 1990.

SRAMEK J., « Pour une définition du métarécit », in *Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis*, L 11, 1990 (*Etudes Romanes de Brno* XX).

STETTINER R., *Die illustrierten Prudentius handschriften* et *Tafelband*, Berlin, 1905.

STRATFORD J., "La *Somme le roi* (Reims, Bibl. Mun. MS 570), the manuscripts of Thomas of Woodstock, duke of Gloucester, and the scribe John Upton", in *Le statut du scripteur au Moyen Age, actes du 12e colloque scientifique du Comité International de paléographie latine (Cluny, 17-20 juillet 1998)* réunis par HUBERT Marie-Clothilde, POULLE Emmanuel et SMITH Marc H., Paris, 2000, p. 267-282, part. p. 271 et ss.

STRONG Roy, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650). Art et pouvoir*, Arles, 1991 (1ère éd. 1973).

STRUBEL A. et BOUTET D., *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, Paris, 1979.

STRUBEL A., « *Le Songe du vieil pèlerin* et les transformations de l'allégorie au XIVe siècle », in *Perspectives médiévales* 6 (1980), p. 54-70.

Ibid., *La littérature allégorique (chap. VIII)*, in *Précis de littérature française du Moyen Age*, D. Poirion (dir.), Paris, 1983, p. 240-248, 264-265, 268, 354-365.

Ibid., La Rose, Renart et le Graal. La Littérature allégorique en France au XIIIe siècle, Genève-Paris, 1989, p. 7, 67-68.

Ibid., « Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Age, Paris, 2002, p. 20-23, 112-113, 208-225 et p. 261-267.

SWARZENSKI H., *Monuments of Romanesque Art*, Londres, 1954, pl. 170, ill. 375.

TAMASSIA MAZZAROTTO Bianca, *Le Feste veneziane,* Florence, 1961.

TOMEI A., « I *Regia Carmina* dedicati a Roberto d'Angiò nella British Library », in *Arte medievale*, IV serie – anno VI, Università di Roma, 2016.

TONNERRE N.-Y. et VERRY E. (dir.), *Les Princes angevins du XIIIe au XVe siècle, un destin européen*, *Actes des journées d'étude des 15 et 16 juin 2001 organisées par l'université d'Angers et les Archives départementales du Maine-et-Loire*, Rennes, 2003.

TOURBERT H., « Les enluminures du ms fr. 12400, *Frederico II, De arte venandi cum avibus, L'art de la chace des oisiaus », facs. e ed. critica del manuscritto fr. 12400 della Bibl. Nationale de France*, Naples, p. 387-416, p. 402, fig. 18-21.

TRAPP J.-B., *Studies of Petrarch and his influence*, Londres, 2003, p. 58, 145-148, 162-168, 169-170, 176.

TURNER D., *The development of Maître Honoré, The Eric Georges Millar Bequest of Manucripts and Drawings, 1967. A Commemorative Volumes*, Londres, 1968, p. 53-64.

TUVE R., "Notes on the Virtues and Vices", in *JWCI*, n° 26 (1963), p. 264-303 et n° 27 (1964), pp. 42-72.

Ibid., *Allegorical Imagery. Some medieval books and their posterity*, Princeton, 1966.

VALLEE Jean-Francois, « Un paradoxal éloge de la folie érasmienne : le *Triumphe de prudence* de Jean Thenaud », dans *Comètes. Revue des Littératures d'Ancien Régime*, n° 3, 2006.

VAN MARLE R., « L'iconographie de la décoration profane des demeures princières en France et en Italie aux XIVe et XVe siècles », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1926, p. 163-182 et 249-274.

Ibid., *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance*, t. II, *Allégories et symboles*, La Haye, 1932, p. 8-76.

VAUCHER L., « Le mirouer du monde », in *Bibliothèque universelle de Genève*, 4e série, t. V (1847), p. 481-502.

VERDIER P., "Virtues and Vices, Iconography of", in *New Catholic Encyclopedia*, New York, 1967, XIV, p. 710-711.

Ibid., « Staurothèques mosanes et iconographie du Jugement dernier », in *Cahiers de civilisation médiévale* (n° 62), Avril-Juin 1973, p. 97-121.

Ibid., « Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier (suite et fin) », in *Cahiers de civilisation médiévale*, 16e année (n° 63), juillet-septembre 1973, p. 199-213.

VERGER Jacques, « Théorie politique et propagande politique », dans *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento. Relazionei tenute al convegno internazionale di Trieste (2-5 marzo 1993),* Rome, Ecole Française de Rome, 1994, n° 201, p. 29-44.

VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum morale,* Strasbourg, éd. J. Mentelin, 1476.

Ibid., Speculum naturale, Strasbourg, éd. Adolf Rusch, pas après 1478.

Vincent de Beauvais. Intentions et réceptions d'une oeuvre encyclopédique au Moyen Age. Actes du 14e Colloque de l'Institut d'Études Médiévales – Montréal, avril 1988, Saint-Laurent-Paris, 1990, p. 375-389.

VITOLO Paolo, *La chiesa della regina : l'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Odersio*, Rome, 2008.

VITRY P., *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901.

VOELKE W., "Morgan ms. 359 and the origin of the "new Iconography" of the virtues in the fifteenth century", dans *Album Amicorum Kenneth C. Lindsay, Essays on art and litterature*, Binghamton University, New York, 1990.

WACH Joachim, « Hugo of St Victor on Virtues and Vices », in *Anglican Theological Review*, XXXI (1949), p. 25-33.

WALTHER I. F. et WOLF N., *Chefs-d'œuvre de l'enluminure, les plus beaux manuscrits du monde de 400 à 1600*, Cologne, 2005, p. 206-207.

WARDROPPER Ian, « Le mécénat des Guise. Art, religion et politique au milieu du XVIe siècle », dans *Revue de l'Art*, 94, 1991.

WASTON A., « The *Speculum Virginum* with special Reference to the Tree of Jesse », in *Speculum III*, 1928, p. 465-466.

WEITZMANN Kurt, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago et Londres, 1971.

Même auteur, *Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium*, Londres, 1982.

WELTER J.-Th., « L'*Exemplum* dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge », in *Bibliothèque d'histoire ecclésiastique de France*, Paris et Toulouse, 1927, p. 142.

WESCOTT W. Wynn, **"**Numbers: their occult power and mystic virtues", in *Collectanea hermetica*, IX, Londres, 1911.

WHINNEY Margaret, *Sculpture in Britain, 1530-1830*, Londres, 1988 (1ère éd.), 1964, p. 30-66.

WHITE John, *Art and Architecture in Italy, 1250-1400*, New Haven et Londres, 1993 (3e éd.), p. 74-92, 101-105, 309-330.

WHEELER J. M., "Sacred Seven", in *Bible Studies,* Londres, 1892.

WIERUSZOWSKI Helene, "Art and the Commune in the time of Dante", in *Speculum*, XIX (1944), p. 14-33.

WILLARD Ch. C., *The „Livre de la Paix" of Chritine de Pisan. A critical edition, wih introduction and notes,* La Haye, 1958.

WINN Mary Beth, « Antoine Vérard, Parisian Publisher, 1485-1512 : Prologues, Poems and Presentation »*,* in *Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 213, Genève, 1997.

WINTER Carl, *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters,* Heidelberg, Universitätsverlag, 1988, vol. VI: *La littérature didactique, allégorique et satirique*; vol. VIII/1: *La littérature française aux XIVe et XVe siècles*.

WISMAN J. A., « L'éveil du sentiment national au Moyen Age : la pensée politique de Christine de Pisan », in *Revue Historique,* CCLVII, avr-juin 1977, p. 289-299.

WOLF (DE) A., « Pratique de la personnification chez Guillaume de Digulleville et Philippe de Mézières », in *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge, VIIIe-XVe siècles*, BOUTET Dominique et HARF-LANCNER Laurence (dir.), Paris, 1993, p. 125-147.

WOLFFLIN H., *Die Bamberger Apokalypse*, Munich, 1921.

WOOD D. T. B., "Tapestries of the Seven Deadly Sins", in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, XX (1911-1912), p. 210-222, 277-289.

WORMALD E., **«** The crucifix and the balance », in *JWCI*, n° 1 (1937), p. 276-280.

YARZA LUACES Joaquin, « Los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores », dans *Cuardenos de restauraciòn de Iberdrola*, volume XIII (I), Madrid, 2007.

YATES A. M., *The Valois Tapestries*, Londres, 1959.

ZARNECKI G., *English Romanesque Sculpture 1066-1140*, Londres, 1951.

ZUMTHOR P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, p. 116, 156-166.

SOURCES BIBLIQUES

PAUL, *Premier épître aux Ephésiens*, II, 6-11 ; VI, 2 et suiv.

PAUL, *Premier épître aux Thessaloniciens*, V, 8-9.

SOURCES ORIGINALES

AUGUSTIN, *De Civitate Dei*, XVI, col. 26.

Ibid., *Traité de la Foi, de l'Espérance et de la Charité* dans ses *Traités de Morale* in *Œuvres complètes de saint Augustin*, dir. M. Rauxl, Bar-le-Duc, 1969, tome XII, p. 1-43.

TERTULLIEN, *De spectaculis*, XXIX.

VIRGILE, *Eneide*.

PRUDENCE, *Psychomachie,* traduction de M. Lavarenne et J.-L. Charlet, *Prudence. Vol. 3. Psychomachie ; Contre Symmaque*, Paris, 1992.

FARINATOR Matthias, *Lumen animae*. Augsburg (éd. Anton Sorg), 1477.

ST BERNARDIN DE SIENNE, «Cronaca senese dei fatti riguardanti la città ed il suo territorio di autore anonimo del secolo XIV», in *Cronache senesi*, éd. d'A. Lisini et F. Iacometti, *Rerum Italicarum Scriptores*, n. s., XV-6, Bologne, 1933-35, p. 78.

Ibid., *Prediche volgari : la predicazione del 1425 in Siena*, éd. Ciro Cannarozzi, Florence, 1958, t. II, p. 266.

Ibid., *Siena 1427. Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, éd. Carlo Delcorno, Milan, 1989, 2 vol., p. 1254.

DEGUILEVILLE Guillaume, *Le Pèlerinage de la vie humaine*.

Ibid., Le Pèlerinage de l'Âme.

ENTREES

Entrée de Louis XI à Paris, le 31 août 1461, récit anonyme, GUENEE B. et LEHOUX F. (éd.), 1968.

PINEL Robinet, *Codicille ou sommaire fait des figures et histoires demonstrées en la réception et entrée du tres crystien roy de France Charles VIIIe de ce nom […]* [à Rouen, le 14 avril 1485], *s.l.n.d.*, GUENEE B. et LEHOUX F. (rééd.), 1968.

Entrée de Charles VIII à Troyes, 11 mai 1486, récit en vers anonyme, GUENEE B. et LEHOUX F. (éd.), 1968.

L'entrée royale et magnifique du treschestien Roy de France Louis XIIe de ce nom en sa bonne ville et cité de Rouen […] le jeudy xxviiie jour de septembre de l'an de grace mil cinq centz et huict, LE VERDIER P. (éd.), 1900.

GRINGORE Pierre, *Relation de l'entrée de Marie Tudor à Paris, le 6 novembre 1514,* BASKERVILLE Ch. R. (éd.), 1934.

L'Entrée de François 1er roy de France en la cité de Lyon le 12 juillet 1515, GUIGUE G. (éd.), Lyon, 1899.

L'entrée de la royne de France a Paris faicte le mardy xii, jour du moys de May. L'an de grace mil cinq cens et xvii, Paris, *s. d*.

L'Entrée du trescrestien et resvictorieux Roy de France Françoys premier de ce nom faicte en sa bonne ville et cité de Rouen le second jour d'aoust. En l'an de la rédemption humaine Mil cinq cent dix sept, Rouen, *s. d*.

Entrée de François 1er à Béziers, le 13 août 1533, relation anonyme, DOMARION L. (éd.), Paris, 1866.

Les Entrées de la Reyne et de monseigneur Daulphin […] Faictes à Rouen en l'an mil cinq cents trente et ung [1532] […], Rouen, *s. d*., rééd. Fac-similé POTTIER A., Rouen, 1866.

C'est l'ordre qui a esté tenu à la nouvelle et joyeuse entrée que […] le Roy treschretien Henry deuzième de ce nom a faictes en sa bonne ville et cité de Paris […] le sezième jour de juin MDXLIX, Paris, *s. d.*

CATALOGUES D'EXPOSITION

La peinture en France sous les Valois. Les primitifs français au palais du Louvre et à la Bibliothèque nationale, 1904, Paris, Musée du Louvre, pavillon de Marsan et Bibliothèque nationale de France, catalogue sous la direction de BOUCHOT H., n° 193.

Exposition de portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIe siècles, 1907, Paris, Bibliothèque nationale de France, catalogue sous la direction de COURBOIN F., n° 81, 119.

La Tapisserie française du Moyen Âge à nos jours, 1946, Paris, Musée d'Art moderne, catalogue sous la direction de VERLET P. et SALET Fr.

Les manuscrits à peinture en France du XIIe au XVIe siècle, 1955, Paris, Bibliothèque nationale de France, catalogue sous la direction de PORCHER J., p. 81-83, 117, 128-131, n° 31.

Anne de Bretagne et son temps, 1961, Nantes, musée Dobrée, catalogue sous la direction de PORCHER J., *Les Manuscrits d'Anne de Bretagne,* n° 72.

La Tapisserie tournaisienne au XVe siècle, 1967, Tournai, catalogue sous la direction de J.-Ph. ASSELBERGHS.

La librairie de Charles V, 1968, Paris, Bibliothèque nationale de France, catalogue sous la direction de AVRIL F.

Feste e Apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II, 1969, Florence, catalogue sous la direction de G. GEATA BERTELA et A. M. PETRIOLI TOFANI.

Art and the courts. L'Art et la Cour, France et Angleterre, 1259-1328, 1972, Ottawa, Galerie nationale du Canada.

Chefs-d'œuvre de la tapisserie, du XIVe au XVIe siècles, 1973-1974, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, catalogue sous la direction de G. SOUCHAL.

Boccace en France: de l'humanisme à l'érotisme, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1975.

Trésors de la Bibliothèque de l'Arsenal, 26 mars-22 juin 1980, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, n° 90, p. 52-53.

Les Fastes du gothique. Le siècle de Charles V, 1981-1982, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, octobre 1987-février 1982, Paris, p. 277-281.

The last flowering. French painting in manuscripts, 1420-1530, from American collections, 1982-1983, New York, Piermont Morgan Library, catalogue sous la direction de PLUMMER J. P. et CLARK G., p. 90.

Renaissance painting in manuscripts. Treasure from the British Library, Malibu-New York-Londres, 1983, catalogue sous la direction de BACKHOUSE J., *French manuscripts illumination 1450-1530*.

Dix siècles d'enluminure italienne (VIe-XVIe siècles), 1984, Paris, catalogue sous la direction de AVRIL F.

Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne, 1985, p. 42, 109, 112, 296-297.

La Bretagne au temps des ducs, 1991-1992, Daoulas, abbaye de Daoulas et Nantes, musée Dobrée, catalogue avec les auteurs M.-H. SANTROT, J. SANTROT, J. KERHERVE *et al,* n° 211.

Des livres et des rois: la bibliothèque royale de Blois, 1992-1993, Blois, château de Blois - Paris, Bibliothèque nationale, catalogue sous la direction de BAURMEISTER U. et LAFITTE M.-P., p. 169-171, n° 39.

Quand la peinture était dans les livres : les manuscrits enluminés en France, 1993-1994, Paris, Bibliothèque nationale de France, catalogue d'AVRIL F. et REYNAUD N., *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, n° 236.

The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A. D. 843-1261, New York, Metropolitan Museum of Art, 11 Mars 1997-6 juillet 1997, n° 143, p. 207-209, n° 144, p. 209-210.

L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328, 1998, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, p. 29 et 280, n° 186.

« *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle* », présentée à l'abbaye royale de Fontevraud du 15 juin au 16 septembre 2001.

Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve, 2007, Paris, Bibliothèque nationale de France, catalogue sous la direction de LAFFITTE M.-P. et DENOËL C., notice 12 (p. 102-103), p. 15, 21, 32-33, 45, 53, 56-67, 86, 152 et notices 13 (p. 103-105) et 33.

Anne de Bretagne, une histoire, un mythe, 2007, Nantes, musée du Château des ducs de Bretagne, catalogue sous la direction de CHOTARD P., p. 55, 57, 116, 171-172, 179.

France 1500 : entre Moyen Age et Renaissance, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, du 6/10/2010 au 10/01/2011**,** Paris, 2009, n° 43, p. 125, n° 139, p. 38, 104, 114, 155, 159-160, 206, 281.

Tours 1500, capitale des arts, du 17/03 au 17/06/2012 au musée des Beaux-Arts de Tours, catalogue d'exposition, Paris et Tours, 2012, particulièrement p. 69, 133-135, 177-196, 216-217, 360.

Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medievo e Rinascimento, Florence, Galleria dell'Academia, Mai-Décembre 2013, PARENTI Daniela et DONATO Maria Monica (dir.).

BASES DE DONNEES EN LIGNE

Archives et manuscrits. Le catalogue des manuscrits et des fonds de la Bibliothèque nationale de France.
http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/pages/index.html

Mandragore, base des manuscrits enluminés de la B. n. F.
http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html

Enluminures. Base de données des manuscrits médiévaux enluminés conservés dans les bibliothèques municipales.
http://www.enluminures.culture.fr

Europeana Regia. Bibliothèque virtuelle présentant l'essentiel des documents royaux européens issus de la Bibliothèque nationale de France, de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, la Biblioteca historica de l'Universitat de Valence, l'Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel et la Bibliothèque royale de Belgique.
http://www.europeanaregia.eu/fr/projet-europeana-regia/presentation

Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux, manuscrits conservés dans les bibliothèques municipales et universitaires de France et de manuscrits de la Staatsbibliothek de Berlin
http://bvmm.irht.cnrs.fr/

Liber Floridus. Manuscrits enluminés issus des fonds des bibliothèques Mazarine et Sainte-Geneviève
http://liberfloridus.cines.fr/textes/biblio_fr.html

British Library, digitised manuscripts.
http://www.bl.uk/manuscripts/

Biblioteca Digitale Italiana. Cataloghi Storici Digitalizzati.
http://cataloghistorici.bdi.sbn.it/ricerca.php

E-manuscripta, portail des manuscrits numérisés provenant de bibliothèques et d'archives suisses

http://www.e-manuscripta.ch/

E-codices. Bibliothèque virtuelle des manuscrits en Suisse.
http://www.e-codices.unifr.ch/fr

Patrimoine numérique. Catalogue des collections numérisées. A l'initiative de la documentation informatisée et multimédia du ministère de la Culture et de la Communication. Catalogue portant sur les opérations de numérisation conduites par les institutions culturelles (bibliothèques, musées, services d'archives, services du patrimoine, les établissements d'enseignement, les centres de recherche, etc).
http://www.numerique.culture.fr

HAL. Archive ouverte pluridisciplinaire, destinée au dépôt et à la diffusion d'articles scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, et de thèses, émanent des établissements d'enseignement et de recherche français ou étranger et des laboratoires publics ou privés.
http://hal.archives-ouvertes.fr/

CRMH. Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes.
http://crm.revues.org/index.html

ARLIMA. Archives de littérature du Moyen Age. Site qui propose des bibliographies sur un grand nombre d'auteurs et de textes du Moyen Age, principalement en langues française et latine.
http://www.arlima.net
http://www.arlima.net/eh/guillaume_de_digulleville.html

Base de données proposant des ouvrages étrangers en ligne en totalité :
Monumenta Germaniae Historica . Bayerische StaatsBibliothek. Deutsche Forschungsgemeinschaft
http://www.dmgh.de/

CNRTL
http://www.cnrtl.fr/corpus/digulleville/documentation.pdf

SITES INTERNET

Site des expositions virtuelles de la BNF :

http://expositions.bnf.fr/

Exposition « Utopie » (2000)

http://expositions.bnf.fr/utopie/grand/1-47.htm

Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve (2007)

http://expositions.bnf.fr/carolingiens/expo/salle1/index.htm

Exposition François 1er, pouvoir et image (2015)

http://expositions.bnf.fr/francoisIer/index.htm

Informations sur auteurs carolingiens :

http://expositions.bnf.fr/carolingiens/reper/01.htm [Exposition virtuelle BNF, *Trésors carolingiens*. Repères : les principaux acteurs de la Renaissance carolingienne]

Site de l'Antiquité grecque et latine du Moyen Age. Propose des traductions d'auteurs latins, grecs, italiens, et autres ainsi qu'un dictionnaire des auteurs grecs et latins

http://remacle.org/

Sur Hincmar de Reims et une édition du texte original, une traduction et une étude critique du *De Ordine palatii*

http://remacle.org/bloodwolf/historiens/hincmar/ordinepalatii.htm

CourdeFrance.fr. Documents, études et ressources scientifiques pour la recherche sur la cour de France, de ses origines au XIXe siècle. Espace de publication pour des études scientifiques et documents historiques.

http://cour-de-france.fr/article1655.html

Dictionary of Greek and Roman Antiquities ed. William Smith, 1870. Edition mise en ligne par l'Université du Michigan.

http://www.ancientlibrary.com/smith-bio/

J. Paul Getty Museum, sur l'exposition *Florence at the Dawn of the Renaissance, Painting and Illumination, 1300-1500* (13/11/2012-10/02/2013), consulté le 24/06/18 http://www.getty.edu/art/exhibitions/florence/devotion.html,

Encyclopédie Treccani. Encyclopédie italienne de sciences, lettres et arts, utilisée pour les indications biographiques des artistes italiens romans et gothiques notamment. http://www.treccani.it/

La Chartreuse de Miraflorès à Burgos, visite virtuelle HD https://www.cartuja.org/visita-virtual/cartuja/la-cartuja-de-miraflores.html

Université de Bourgogne Franche-Comté

UFR Sciences Humaines, Département d'Histoire de l'art et d'Archéologie

École Doctorale SEPT (Sociétés, Espace, Pratiques, Temps)

Centre Georges Chevrier UMR 7366 – CNRS uB

Thèse

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Bourgogne

Discipline : Histoire de l'art médiéval

Par

Élise-Annunziata Neuilly

Le 14 décembre 2019

Des Vertus et du roi. Relectures d'une iconographie du gouvernement France-Italie, XIIIe-XVIIe siècles

Sous la direction de Monsieur le Professeur Daniel Russo

Volume 2 : Documentation Iconographique

Jury

Monsieur Martin Aurell, Professeur d'histoire médiévale, Université de Poitiers, CESCM, rapporteur

Monsieur Laurent Hablot, Directeur d'études, chaire d'Emblématique occidentale, École Pratique des Hautes Études, rapporteur

Madame Murielle Gaude-Ferragu, Maître de conférences en histoire médiévale, Université de Paris-13

Monsieur Pierre-Alain Mariaux, Professeur d'histoire de l'art médiéval et de muséologie, Université de Neuchâtel, Institut d'histoire de l'art et de muséologie

Monsieur Stéphane Ratti, Professeur d'histoire de l'Antiquité tardive, UBFC, Université de Besançon, président du jury

Monsieur Daniel Russo, Professeur d'histoire de l'art médiéval, UBFC, Université de Bourgogne, directeur de thèse

Le cycle iconographique des manuscrits du poème de Prudence

Liste des seize manuscrits avec le cycle iconographique complet du poème, selon la classification établie par R. Stettiner :

Groupe I : P^1, Le^1, C, Lo^1, Lo^2, M

P^1 : Paris, BNF, ms. Lat. 8318, f° 46-64 - Vatican, BAV, Cod. reg. lat. 596, f° 26-27, XIe siècle, vers Tours.
(R. Stettiner le date de la fin du IXe siècle, les études actuelles le placent au début du XIe siècle).
Le^1 : Leyde, BU, Cod. Voss. Lat. Oct. 15, 1e moitié du XIe siècle, Angoulême ou Limoges.
C : Cambridge, Corpus Christi College, ms. 23, 1e moitié du XIe siècle, Malmesbury Abbey.
Lo^1 : Londres, BL, ms. Add. 24199, 1e moitié du XIe siècle, Bury St. Edmunds ?
Lo^2 : Londres, BL, ms. Cotton Cleopatra C. VIII, 1e moitié du XIe siècle, Angleterre.
M : Munich, Bibliothèque royale, folio isolé, Xe siècle.

Groupe II : Le^2, P^2, B^1, V, Ly, P^3, B^2, B^3, Be, K

Le^2 : Leyde, BU, Cod. Burmani Q 3, 2e moitié du IXe siècle, St-Amand *(R. Stettiner : Xe siècle)*.
P^2 : Paris, BNF, ms. Lat. 8085, fin du IXe siècle, France (R. Stettiner : Xe siècle).
B^1 : Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 9987-91, 2^è moitié du IXe siècle, St-Amand *(R. Stettiner : Xe siècle)*.
V : Valenciennes, BM, ms. 563, début du XIe siècle, St-Amand.
P^3 : Paris, BNF, ms. lat. 18554, f° 140-168, Xe siècle, Allemagne.
Ly : Lyon, Bibliothèque du Palais des Arts, ms. 22, 2e moitié du XIe siècle, France.
B^2 : Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 10066-77, fin du Xe siècle, abbaye de St-Laurent, Liège.
Be : Berne, Stadtbibliothek, ms. 264, fin du IXe siècle, sud de l'Allemagne.
K : Cologne, Bibliothèque de l'Évêché, ms. 81.
B^3 : Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 9968-72, milieu du XIe siècle, abbaye de St-Laurent, Liège ?

Extra: G, Lo^3, P^4

G : St-Gall, Stifsbibliothek, ms. 135, 1ère moitié du XIe siècle, St-Gall.
Lo^3: Londres, BL, ms Cotton Titus D XVI, *c.* 1100, St-Alban.
P^4: Paris, BNF, ms. Lat. 15158, 1298, St-Victor, Paris.

Exemples de l'héritage iconographique antique : la présence de motifs directement tirés des croyances païennes et de l'art militaire romain



Le[1] (Leyde, B. U., Cod. Vossiani Lat. Oct. 15), f° 38
1ère moitié du XIe s., Angoulême ou Limoges

Scène 13 du poème : Pudicitia frappe de son épée Libido ; sc. 14 : Pudicitia invective Libido ; sc. 15 : Pudicitia lave son épée dans le Jourdain ; sc. 16 : Pudicitia dédicace l'épée ; sc. 17 : Patientia entourée par les Vices.



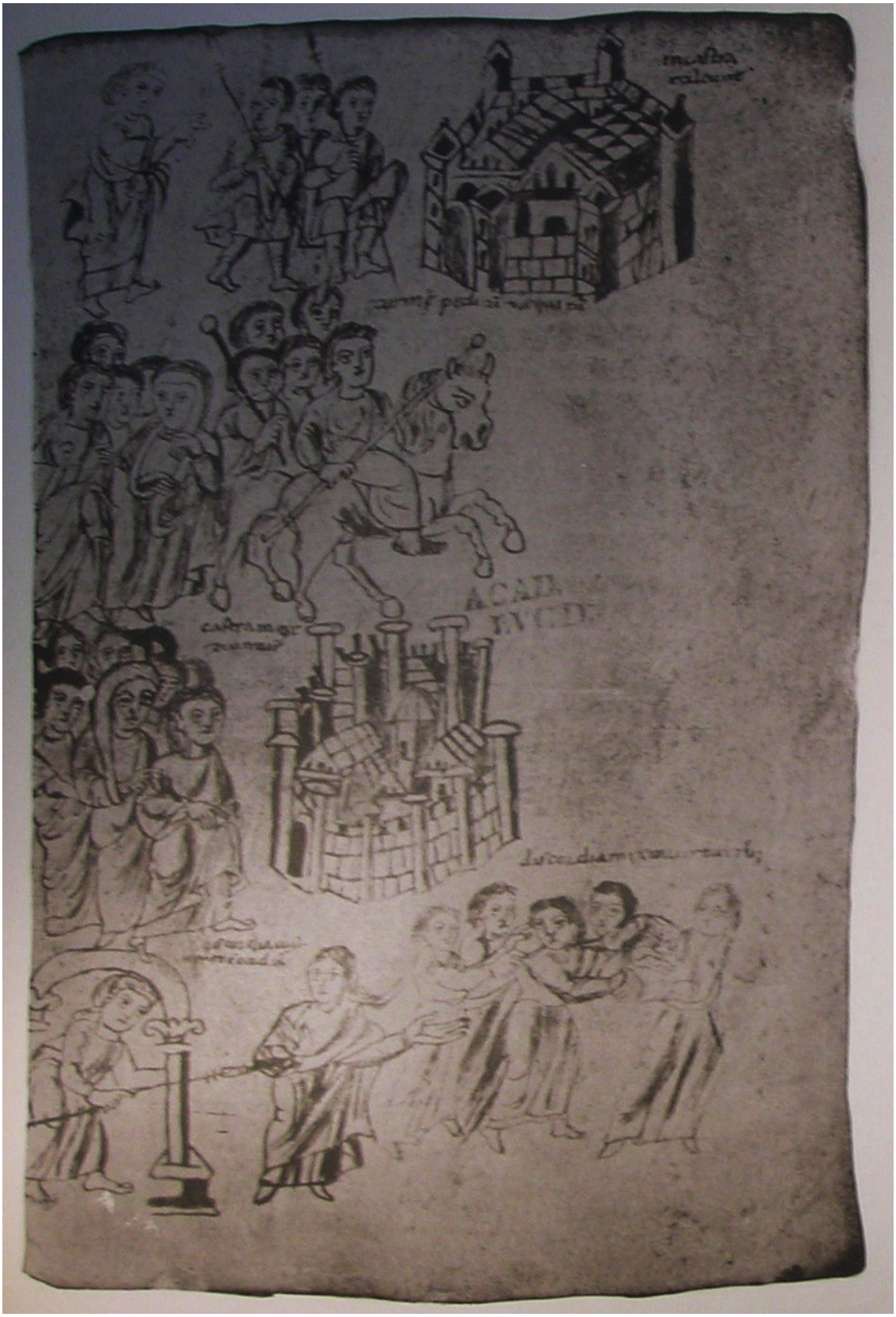


Ci-dessus à gauche : détail de la partie supérieure gauche du f° 38, Pudicitia qui lave son épée dans le mince filet d'eau sortant d'un vase tenu par la personnification de la divinité fluviale.

Ci-dessus à droite : croquis de la personnification fluviale par R. Stettiner.

Ci-dessous : détail du folio 40v, Amor, un des compagnons de Luxuria, mentionné ici Cupidon, est représenté selon la tradition antique, en personnage nu et ailé, avec un carquois et un arc.





Le[1], f° 42 : le cortège des Vertus vers le camp

C'est un véritable cortège militaire, comme l'auteur le précise dans le poème. Les troupes formées par les Vertus défilent à la manière des formations militaires : mené par les cavaliers, un régiment derrière l'autre.
Les costumes des Vertus (tunique courte et manteau) rappellent en tout point ceux des soldats romains, plusieurs d'entre elles portent une lance, renforçant cette filiation.
Elles ne sont pas spécifiquement caractérisées par les attributs féminins classiques (le voile qui couvre les cheveux longs faisant office de manteau, la robe longue et la poitrine perceptible sous les vêtements). Seules certaines apparaissent ainsi (Sobrietas au f° 40 de ce manuscrit et encore Concordia ou Sapientia).



Exemples de motifs militaires romains sur la colonne de Trajan à Rome, véritable répertoire iconographique

Le cycle d'illustrations était rapporté et diffusé loin de la cité italienne grâce aux carnets de dessins d'artistes et ce, dès sa réalisation.

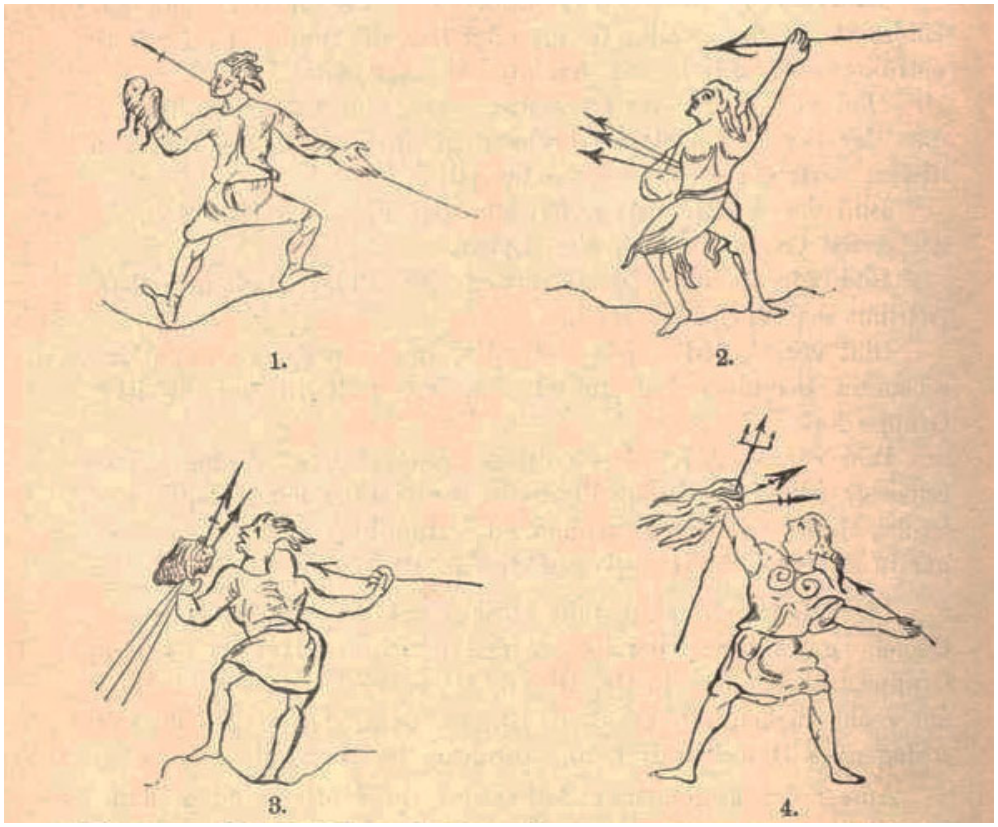
Ces séquences constituent des modèles pour les peintres, elles décrivent ici précisément l'organisation quotidienne d'une armée en pleine conquête de nouveaux territoires. Ce sont tous les moments de vie des soldats et de leurs généraux qui sont présentés, avec de nombreux détails, aussi bien dans les instants de combats que dans ceux qui concernent particulièrement la logistique des déplacements de troupes armées (la construction d'un pont pour faire passer les soldats par exemple).

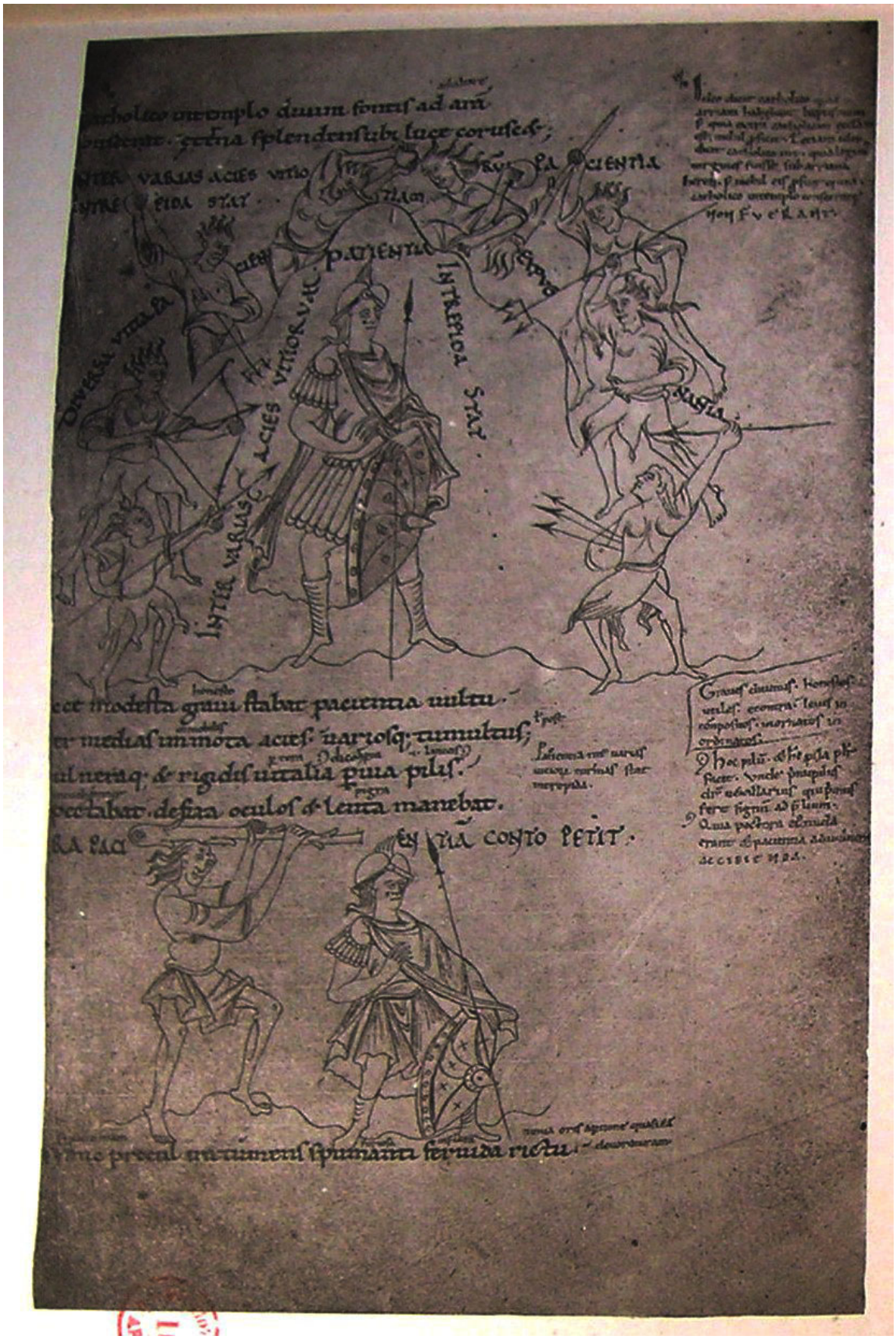


Les caractéristiques des Vices, semblables à des êtres «sauvages» ou «barbares»

Ci-dessus : B^2 (Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 10066-77, Xe s., Belgique ?)
Détail du f° 120 : Patientia et Ira, la Vertu est représentée à la même manière d'un soldat romain alors que le Vice est identique aux Furies de l'Antiquité grecque, avec des haillons pour tout vêtement et les cheveux désordonnés.

Ci-dessous : dessins comparatifs de R. Stettiner des Vices attaquant Patientia selon plusieurs manuscrits, tous du Groupe II :
1 : Be, f°38 ; 2 : Ly, f°4 ; 3 : Le^2, f°125v ; 4 : B^2, f°118.





Ly (Lyon, Bibliothèque du Palais des Arts, ms 22), f° 4 :

Patientia est attaquée de toutes parts. On retrouve le même uniforme militaire que celui du soldat romain, tout comme dans le manuscrit de B^2 au f° 120 (page de gauche).
Les Vices sont là aussi montrés en guenilles, certains avec les cheveux semblables à de petites flammes.

Un des Vices a été reproduit dans les croquis de comparaison de R. Stettiner, n° 2 de l'illustration précédente.

L'organisation du cycle iconographique des manuscrits de la *Psychomachie*

Groupe I (selon la classification établie par R. Stettiner)

C'est le principe de l'illustration exactement littérale, suivant toutes les indications données dans le poème. Les images peuvent être placées à intervalles réguliers, accompagnant les vers, organisés en petites strophes de plusieurs lignes (comme sur BNF, ms. lat 8318 = P^1).
Ou alors, c'est une succession de saynètes avec une courte légende aux côtés des personnages, pour indiquer les moments clés de l'action (Leyde, Cod. Voss. Lat. oct 15 = Le^1).

P^1 (Paris, BNF, ms. lat. 8318, *Psychomachie*, f° 49-64), Tours, IXe ou Xe siècle, f° 51v-52

Superbia tombe dans une fosse ; Superbia aux pieds d'Humilitas accompagnée de Spes ; Spes donne son épée à Humilitas ;
Luxuria dans son char ; Luxuria séduit les Vertus.

Ici, Humilitas et Spes sont représentées en robes longues, l'une porte un voile par-dessus les cheveux. Les Vertus qui se laissent séduire par l'arrivée de Luxuria sont incarnées par des hommes (au 1er registre du f° 52).



P[1], folio 52v-53
Folio 52v : en haut, Luxuria maîtresse des cœurs ; en bas, trahison de l'armée des vertueux.
Folio 53 : en haut, Superbia et Humilitas ; en bas, Gula et Abstinentia.

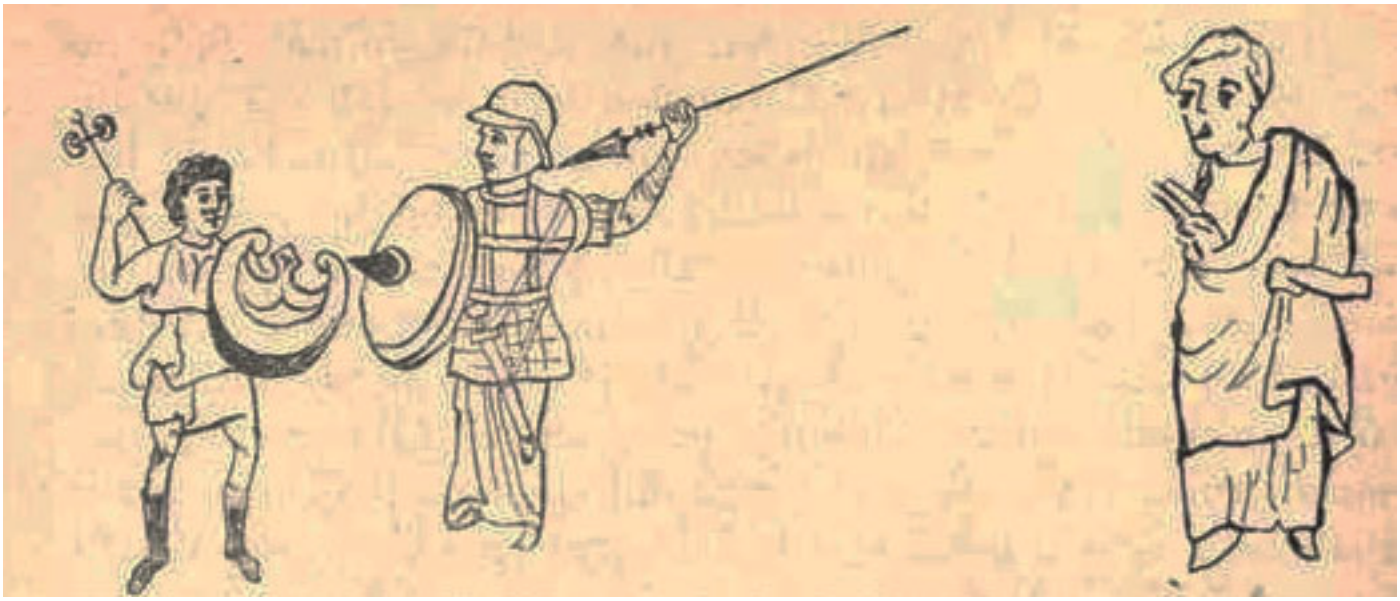
Ici, Humilitas et Abstinentia sont caractérisées typiquement en personnages féminins, robe longue et voile pour la première, qui tient aussi une épée et le bouclier ; la seconde est armée seulement de sa lance et d'une pierre.



Les motifs antiques relevés par R. Stettiner dans le Groupe I :

A gauche : Operatio lors du combat contre la suite d'Avaritia, se tient comme une amazone, la lance bien tendue en arrière vers le haut et son costume rappelle celui des soldats romains (P^1, f° 60v).

A droite : Patientia (Le^1 ,f° 38v) a la même tenue qu'un *togatus* romain.



Le groupe II

P^2 (Paris, BNF, ms. lat. 8085)

Dernier quart du IXe s. Probablement exécuté à Reims.

Dès l'époque de sa production et jusqu'à nos jours, l'usure bien plus prononcée des feuillets concernés par la *Psychomachie* montre que c'est cette partie qui a intéressé les lecteurs du manuscrit, ainsi que les plus nombreuses gloses ajoutées à cet endroit. C'est pourquoi cet exemplaire est considéré comme ayant joué un rôle important dans la diffusion du cycle illustré. L'iconographie est sans équivoque, malgré le type physique des protagonistes différent de celui des manuscrits contemporains du poème. Les illustrations sont proches stylistiquement du *Psautier de Douce* (Oxford, Bodleian Library, Douce 79).
Pour R. Stettiner et H. Woodruff, ce manuscrit est directement dû à un premier exemplaire dérivé du modèle original du IXe siècle. Le B^2 présenté ensuite est issu de cette filiation.

L'influence de l'École de Reims est perceptible dans les manuscrits répertoriés dans le groupe II : les représentations ont des cernes marqués et animés ; les attitudes des personnages leur font dégager une impression énergique.
Le groupe II a également pour particularité d'avoir intensifié la tension dramatique : les peintres ont préféré illustrer certains moments précis de l'action du poème plutôt que d'autres, notamment là où les combats sont les plus violents. Le contraste physique entre les Vertus et les Vices est insistant et exagéré.

En contradiction avec le texte par exemple, Humilitas et Spes n'apparaissent plus en femmes protégées seulement par leur force spirituelle mais comme des guerriers en armures. La plupart des Vices est caricaturée avec les aspects de créatures sauvages et primitives. Ils sont hirsutes et vêtus de haillons, qui leur confèrent tout de suite un aspect violent.
Les armes sont plus diversifiées que dans le groupe I. Ici les Vices représentent directement l'idée du mal.

P² (Paris, BNF, ms. lat. 8085)



A droite, f° 57, colonne de gauche :
Fides s'apprête à donner le coup fatal à Idolatria, étendue au sol, dont elle écrase déjà la tête du pied. Elle est en tunique courte, son couvre-chef diffère de celui des autres Vertus. On la voit ensuite en dessous couronnant les martyrs.

Colonne de droite :
Lutte entre Pudicitia et Libido.
L'opposition entre les deux personnages apparait déjà dans leurs allures : la Vertu est en tenue militaire, armée de deux épées, alors que le Vice est torse nu, un tissu en lambeaux entoure ses hanches, il menace son ennemi d'une torche enflammée.

Registre inférieur :
C'est la fin du combat, Libido est vaincue, couchée au sol, sa torche renversée.



Ci-contre à gauche, f° 59, colonne de gauche :
Les attaques répétées et infructueuses d'Ira contre Patientia poussent la première à se suicider (en bas à gauche).

Colonne de droite, registre supérieur :
la Vertu invective le cadavre du Vice avant de rejoindre Job pour traverser le champ de bataille, figuré en dessous.

B^2 (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 10066-77, f° 112-139)

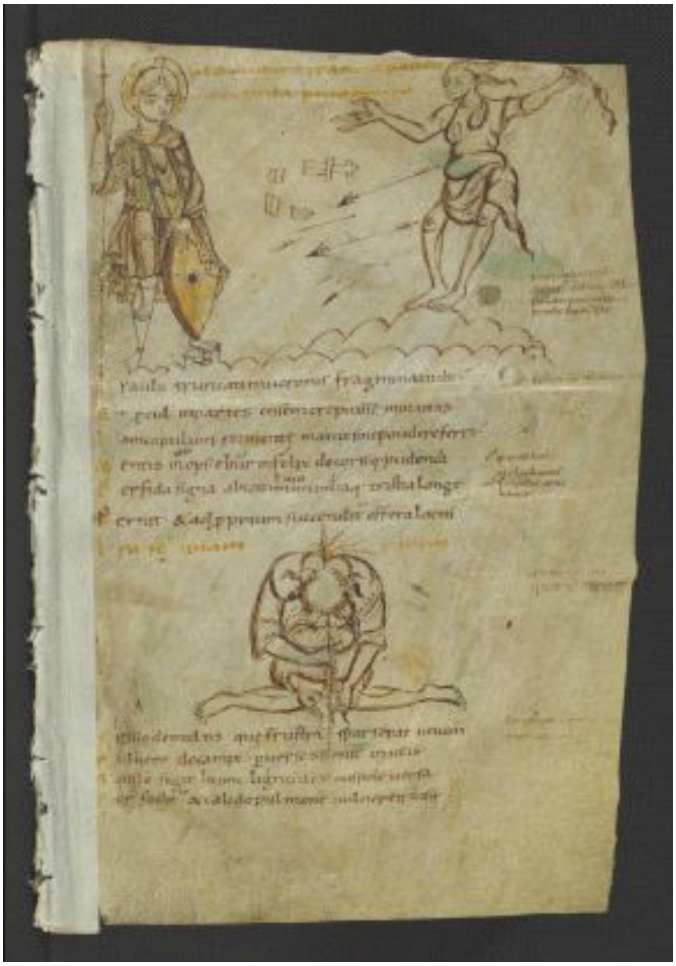
Xe siècle, Belgique (abbaye de St-Remacle, Stavelot, Belgique ou abbaye St-Laurent de Liège)

Le manuscrit est une compilation de divers textes de littérature classique, patristique et théologique, également illustrés, dans le même style que l'est la *Psychomachie*. Certains dessins du poème ont été repris, probablement au XIe siècle, par deux différentes mains, l'une plus habile que l'autre mais le style général est cependant resté identique.

Une autre des caractéristiques du groupe II est l'abandon progressif du style antique, les costumes et l'arrangement des scènes sont en effet caractéristiques de la période carolingienne. Ce manuscrit B^2 est directement issu de la filiation du modèle original du groupe II dont le P^2 présenté ci-contre est certainement l'un des premiers exemplaires.

R. Stettiner et H. Woodruff sont parvenus à déterminer l'origine des manuscrits : ceux du groupe I sont francs et anglo-saxons alors que ceux du groupe II ont été exécutés dans la vallée du Rhin et dans la vallée de la Meuse.





A gauche, f° 115v, registre supérieur : Fides renverse le culte des anciens dieux.

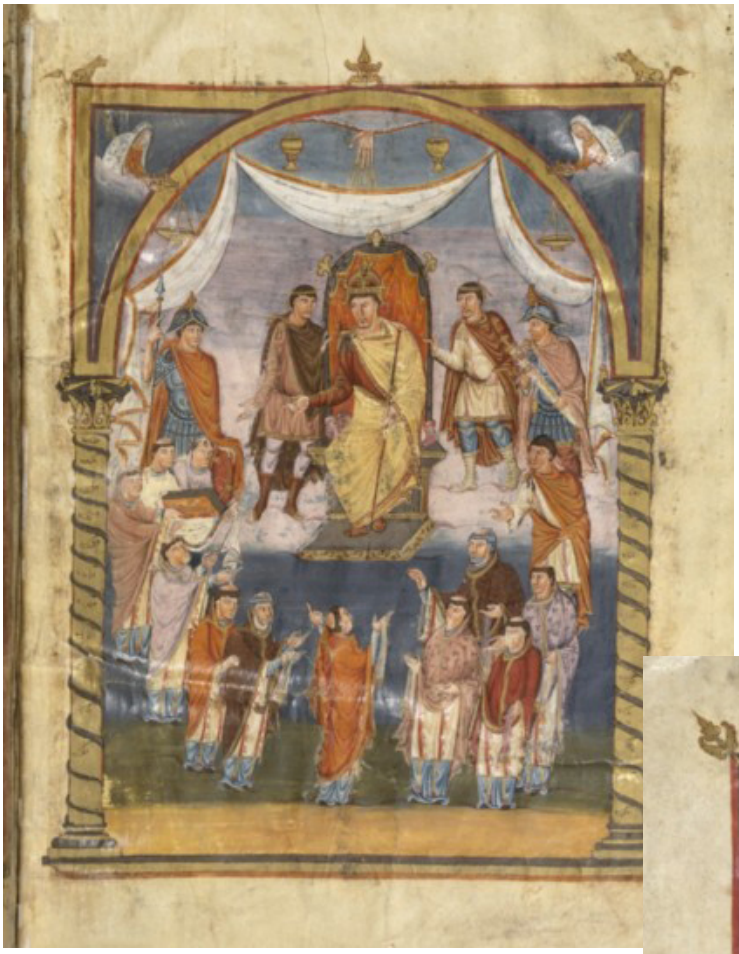
Registre inférieur : Fides couronne les martyrs.

A droite, f° 120, registre supérieur : Ira est désemparée par ses échecs répétés sur l'armure de Patientia, restée immobile. Le Vice rejette ses bras en arrière, en un geste d'abandon et d'exaspération.

Registre inférieur : Ira se suicide en se transperçant le torse avec sa lance, à genoux.
Cette image est bien démonstrative de l'intensification de la tension dramatique du groupe II : recroquevillée sur elle-même, c'est une silhouette sobre qui agit explicitement.

Comparaison avec les illustrations carolingiennes de l'École de Reims

Confrontation entre des Vertus du groupe II et les gardiens qui encadrent l'empereur Charles le Chauve sur plusieurs représentations du souverain. Dans ces compositions exceptionnelles par leur rareté et par la richesse de leur composition, des gardiens et des Vertus cardinales accompagnent le groupe royal ou celui biblique (Charles le Chauve ou le roi David).





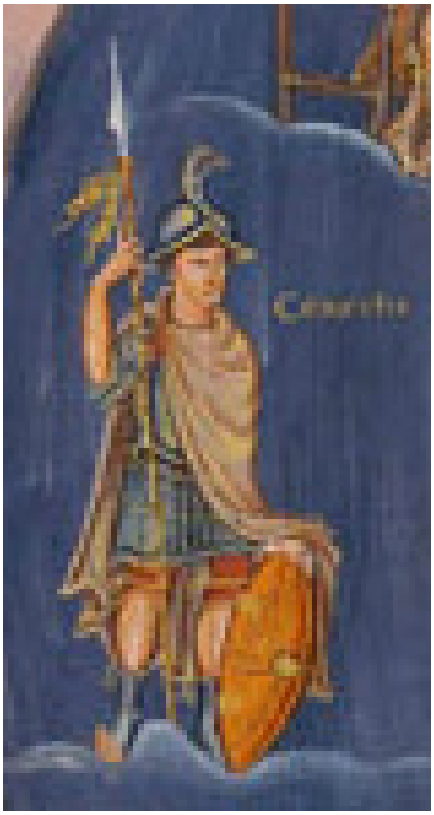
Bible de Vivien (BNF, ms. lat. 1)

Ci-dessus, f° 423 : scène de dédicace

Ci-contre, f° 215v : David et les musiciens.







En haut : croquis de R. Stettiner des Vertus des manuscrits Be, f°38, Ly, f°4 (reproduction *supra*) et Le[2], f° 125v.

En bas à gauche : détail du f° 423 de la *Bible de Vivien* (BNF, ms. lat. 1), un des gardes qui veille à l'Empereur.

En bas à droite : détail du f° 215v : un des guerriers qui encadrent David.

Bible de Vivien (Paris, BNF, ms. Latin 1)
C. 849-851

Somptueux manuscrit de la *Bible* offert par l'abbé laïc Vivien et les moines de St-Martin de Tours à Charles le Chauve en remerciement d'une immunité accordée à l'abbaye.
Les peintures ont été réalisées par trois mains différentes, dont le Maître dit «C», artiste probablement formé ou passé à Reims.

L'exemplaire offert au jeune roi présente le texte de la *Vulgate*, récemment épuré à Tours sous l'influence d'Alcuin, augmenté de trois poèmes dédiés à l'empereur, rédigés en capitales rustiques rouges ou or. Le dernier des trois précise le contexte de ce cadeau précieux : la confirmation du privilège d'immunité de l'abbaye de St-Martin de Tours par Charles le Chauve en 845.
Le manuscrit reflète l'influence de trois fortes personnalités : la version épurée de la *Vulgate* conçue à Tours sous l'abbatiat d'Alcuin, qui a fait de St-Martin un centre de réformes et de production du texte sacré ; le cycle iconographique reprenant la formule initiée d'Adalard et enfin, en tant qu'exemplaire de dédicace qui permet le lien entre l'héritage artistique de l'antiquité tardive et la nouvelle *Vulgate,* tout en servant aussi ses propres intérêts, l'abbé laïc Vivien propose la filiation entre le roi David et Charles.

La peinture de présentation (f° 423) est probablement la plus ancienne représentation d'un évènement de ce genre en Occident. La scène montre Charles le Chauve trônant sous un portique de voiles blancs rehaussés de fils d'or et aux bordures pourpres. Il est entouré de personnages en habit civil et en tenue militaire, alors que des religieux lui tendent le codex de la *Bible* dans lequel figure la miniature. La scène est divisée en deux parties, la supérieure étant consacrée à la personne royale et la partie inférieure à la communauté de l'Église.

Le roi porte les insignes royaux (couronne et sceptre), le dossier de son fauteuil, recouvert d'un tissu pourpre, le sépare du reste de la scène. Seul son bras droit franchit cette zone spécifique à sa majesté, tendu vers le codex que trois clercs lui présentent.
Deux personnages flanquent directement le trône, en tenant de la main les rebords du dossier. Ils portent tous deux un diadème et leur physionomie est semblable à celle de Charles (visage ovale, longue arrête nasale et petite moustache), ce sont les princes ou les frères du roi. Ils évoquent ici l'incarnation du pouvoir royal et sa transmission grâce au mode dynastique de la royauté.

De part et d'autre du groupe central formé par le roi et les princes, deux personnages en armure et manteau pourpre long, l'un porte une lance et un bouclier tandis que l'autre tient une épée qu'il présente des deux mains au roi.
Alors que le roi ne porte pas les attributs militaires de l'*imperium* (le commandement militaire), ce sont ces deux personnages qui symbolisent cette fonction de défenseur du royaume.
L'épée que présente le personnage de droite rappelle aussi la fonction judiciaire exercée par le roi.
Ces gardiens sont également le symbole de la protection divine accordée au roi, comme il est le gardien de la communauté chrétienne du royaume.

Ils sont présents sur d'autres portraits royaux comme celui des *Évangiles* de Lothaire (Paris, BNF, ms. Lat. 266, f° 2v). On les retrouve sur ce même manuscrit au f° 215v, en frontispice du *Livre des Psaumes*, encadrant le roi David. Ils sont sur la *Bible* de Saint-Paul-hors-les-Murs, évoquée plus bas.
Ces gardiens semblent avoir inspirés les représentations de quelques Vertus sur certains exemplaires de la *Psychomachie* (Be, f°38 ; Ly, f°4 ; Le^2, f° 125v).

Placées aux angles supérieurs, deux femmes en buste présentent du ciel des couronnes au monarque et elles tiennent des palmes. Elles ne sont pas nommées mais l'analogie avec les personnifications des Vertus cardinales dans le frontispices du *Livre des Psaumes* (f° 215v) suggère que ce sont ces mêmes Vertus cardinales.

La partie inférieure de la scène montre onze ecclésiastiques et l'abbé laïc Vivien (le personnage vêtu d'un manteau, en contrebas sur la gauche du trône), créant ainsi une parenté avec les représentations du Christ en trône et des Apôtres, mais plutôt comme «une mise en image de ce qui constitue et valide la royauté» que comme une analogie entre le roi et le Christ.
Il y a donc à la fois hommage des ecclésiastiques au roi qui lui rappellent en même temps qu'il tire sa légitimité de ses devoirs vis-à-vis de l'Église.

La construction pyramidale de la scène, avec le roi au sommet, fait écho à la position du Christ utilisée dans une grande partie de ses représentations et induit ici l'origine réelle de la royauté sacrée, ainsi que sa fonction conservatoire des lois sacrées de l'Église.
La *Magnus Dei* apparaît au-dessus de l'image, séparée de la sphère terrestre par le voile blanc rehaussé d'or, aux bordures pourpres. Elle confirme la position et la fonction du roi, ainsi que l'organisation hiérarchique de la composition, semblable à celle de l'ordre cosmique.

La peinture de dédicace fait écho au frontispice du ***Livre des Psaumes*** **(f° 215v)**, placé quelques folios plus tôt dans le codex.
Il s'agit d'une peinture en pleine page représentant David, flanqué de deux gardes et accompagné de quatre musiciens assis. David, demi-nu, est montré tenant son psaltérion triangulaire, en train de danser au centre d'une large mandorle.
Une inscription accompagne chaque personnage, les soldats sont nommés «CERETHI» et «PELETHI», du nom des familles qui protégeaient le roi David dans l'Ancien Testament.
Dans les écoinçons, les personnifications des Vertus cardinales, en buste, viennent remplir les espaces vides (PRUDENTIA, IUSTITIA, FORTITUDO et TEMPERANTIA).

Les représentations de David composant les *Psaumes* et entouré de ses musiciens sont fréquemment utilisées pour les frontispices des *Psautiers* au Moyen Age. La particularité de sa figuration au IXe siècle est la position des musiciens, montrés assis, alors qu'auparavant ils se tenaient debout à côté du roi.
Ici, les quatre psalmistes sont figurés de trois-quarts, regardant vers le centre de la page. Le même modèle a dû servir pour les quatre personnages : seul le placement de leur jambe diffère, ainsi que les instruments. Les chaises sont aussi reproduites à l'identique.

La *Bible* de Saint-Paul-hors-les-Murs comme le *Psautier* de Charles le Chauve (BNF, ms. Lat. 1152, f° 1v) comportent également un frontispice avec David dansant. Sur le *Psautier,* pourtant postérieur d'une vingtaine d'années, les musiciens sont en revanche montrés dansant, comme la tradition avait l'habitude de les représenter.
Sur ce *Psautier*, les gardes ne font pas partie de la composition alors qu'on les retrouve sur la *Bible* de St-Paul-hors-les-Murs. La formule impériale du dirigeant trônant entouré de gardes armés a été adoptée dès le haut Moyen Age chrétien pour la représentation des monarques bibliques (sur le *Psautier* d'Utrecht par exemple, des gardes encadrent Saul) ; elle apparaît en effet régulièrement sur les représentations byzantines et occidentales du roi David (sur la couverture du *Psautier de Dagulf*, entre 783 et 795, Paris, Louvre).

Le parallèle entre les gardes du frontispice du *Psautier* et ceux de la peinture de dédicace est évident : ils ont la même tenue, la même pose.
La «parenté» entre David et le Christ est manifeste par la large mandorle bleue au centre de laquelle se tient le roi de l'Ancien Testament et la position des musiciens rappellent celle qu'occupe les évangélistes dans les *Maiestas Domini.*
Nous reviendrons précisément sur ce *Psautier* et la *Bible* de St-Paul-hors-les-Murs plus tard, lors de la présentation générale de l'iconographie des Vertus cardinales.

L'introduction des Vertus cardinales dans le portrait de David sert à indiquer un autre aspect du roi de l'Ancien Testament. Là encore, c'est une innovation du peintre de la *Bible de Vivien*, les Vertus cardinales n'ayant pas été représentées jusqu'alors dans les frontispices des *Psautiers* (on trouve au f° 26 du *Psautier* d'Utrecht les personnifications de Vérité, Soumission et Justice en femmes voilées). Pour Kessler, les représentations des Vertus cardinales de la page de frontispice du *Livre des Psaumes* sont reprises du modèle placé dans la peinture de dédicace. Cette hypothèse repose sur la réalisation des personnages en buste dans les angles inférieurs, assez maladroite, contrairement à celle de la partie supérieure, quasi identique aux personnifications de la peinture de dédicace.

La similitude des traits du visage de Charles le Chauve au f° 423 et de ceux de David, ainsi que la couronne qu'ils portent sont une allusion directe à ce parallèle voulu par le peintre - et plus certainement par le commanditaire, Vivien. Cet écho est présent dans les poèmes insérés dans le manuscrit, où le roi est qualifié trois fois de «David».

Il y a une parenté entre ce frontispice du *Livre des Psaumes* de la *Bible de Vivien* avec celui ouvrant le même *Livre* dans la *Bible* de Saint-Paul-hors-les-Murs, qui représente également les musiciens assis. Kessler suggère que les deux peintures aient eu le même prototype, dans lequel l'innovation de la position assise des musiciens et non plus debout, comme le roi, devait être présente. On retrouve également l'association de David avec le Christ.

Les scènes du cycle complet de la *Psychomachie*

Praefatio
Scène 1, vers 1 : Abraham sacrifiant Isaac
S2/V15 : Lot capturé par les rois
S3/V19 : Abraham sauvant Lot
S4/V34 : le retour d'Abraham et de Lot
S5/V38 : Abraham et Melchisédech
S6/V45 : Abraham et les anges

Psychomachia
S7/V1 : Prudentius invoque Dieu
S8/V21 : Fides attaquée par Veterum Cultura Deorum
S9/V30 : Fides écrase Veterum Cultura Deorum
S10/V36 : Fides couronne les martyrs
S11/V40 : Pudicitia attaquée par Libido
S12/V46 : Pudicitia désarme Libido
S13/V50 : Pudicitia poignarde Libido avec son épée
S14/V53 : Pudicitia fulmine contre Libido
S15/V99 : Pudicitia lave son épée
S16/V107 : Pudicitia consacre son épée
S17/V109 : Patientia non découragée par les Vices
S18/V113 : Patientia accostée par Ira
S19/V118 : Patientia est tournée en dérision par Ira
S20/V121 : Ira jette sa lance sur Patientia
S21/V125 : les armes d'Ira se cassent
S22/V137 : Ira attaque Patientia avec une épée
S23/V145 : l'épée d'Ira se brise
S24/V151 : Ira se suicide
S25/V155 : Patientia fulmine contre Ira
S26/V162 : Patientia et Job
S27/V169 : Patientia conseille Job
S28/V172 : Patientia s'adresse aux Vertus
S29/V178 : Superbia entre dans le rang
S30/V190 : Superbia conduit un cheval fougueux
S31/V194 : Superbia menace Humilitas et Spes
S32/V253 : Superbia fonce droit sur Humilitas et Spes
S33/V257 : Superbia tombe dans un trou
S34/V274 : Humilitas désarçonne Superbia
S35/V278 : Spes tend une épée à Humilitas
S36/V280 : Humilitas décapite Superbia
S37/V282 : Humilitas offre la tête de Superbia à Spes
S38/V284 : Spes fulmine contre Superbia
S39/V305 : Spes vole au Paradis
S40/V310 : Luxuria fait un festin
S41/V316 : Luxuria entend les trompettes de la bataille
S42/V321 : Luxuria entre dans la bataille sur un char
S43/V323 : Luxuria flatte les Vertus
S44/V332 : Luxuria persuade les Vertus de laisser tomber leur armes
S45/V340 : Luxuria tente les Vertus
S46/V344 : Sobrietas fait des reproches aux renégats
S47/V407 : Sobrietas stoppe Luxuria
S48/V417 : Sobrietas lance une pierre à la tête de Luxuria
S49/V427 : Sobrietas fulmine contre Luxuria
S50/V342 : Jocus lance au loin ses cymbales
S51/V436 : Amour volant
S52/V439 : Pompa jette au loin ses ornements
S53/V443 : Voluptas volant
S54/V450 : Sobrietas décline le butin
S55/V454 : Avaritia ramasse le butin
S56/V458 : Avaritia range le butin dans ses vêtements
S57/V464 : la progéniture d'Avaritia
S58/V480 : Avaritia comme cause de tous les crimes
S59/V458 : Avaritia comme Fraus
S60/V490 : Avaritia jetant des hommes au feu
S61/V551 : Avaritia déguisée
S62/V557 : Avaritia trompant les hommes
S63/V564 : Avaritia enchaînant les hommes
S64/V568 : les Vertus commencent à douter d'Avaritia
S65/V573 : Avaritia attaquée par Largitas
S66/V584 : Avaritia incrédule
S67/V589 : Largitas attache Avaritia
S68/V596 : Largitas écrase Avaritia
S69/V598 : Largitas distribue le butin aux pauvres
S70/V604 : Largitas se réjouit avec la foule
S71/V629 : Pax arrivant
S72/V636 : l'intervention de Pax
S73/V639 : les Vertus voient la Main de Dieu
S74/V644 : Concordia ordonnant les principes du camp
S75/V646 : Concordia menant la foule vers la ville
S76/V665 : les Vertus arrivent à la ville
S77/V667 : Discordia attaque Concordia
S78/V681 : Discordia est découverte par les Vertus
S79/V705 : Discordia est attrapée par les Vertus
S80/V715 : Fides écrase Discordia
S81/V719 : Discordia est démembrée
S82/V726 : les Vertus construisent un tribunal
S83/V734 : Fides et Concordia montent sur le tribunal
S84/V740 : Fides rassemblant les hommes
S85/V746 : Concordia s'adresse aux Vertus
S86/V799 : Fides s'adresse aux Vertus
S87/V823 : Fides et Concordia mesurent le sol
S88/V830 : le Temple
S89/V868 : Sapientia trône dans le Temple
S90/V888 : Prudentius offrant des prières.

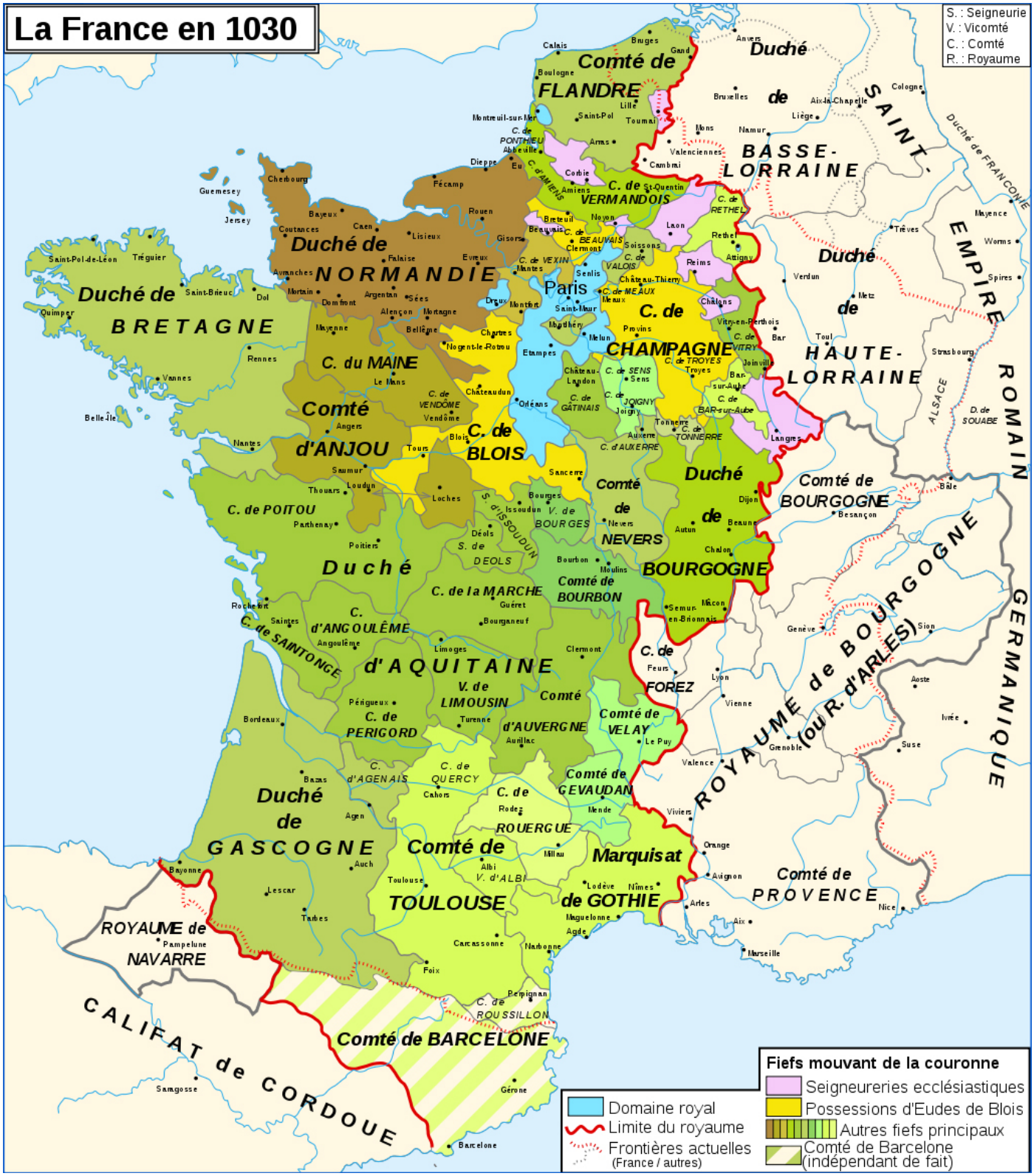
Avec le développement du cycle iconographique, trois scènes supplémentaires ont été ajoutées à la série : S3B/V34, Abraham met en déroute les rois ; S33B/V253, Fraus creusant un trou ; S61B/V501, Ratio qui protège les prêtres.

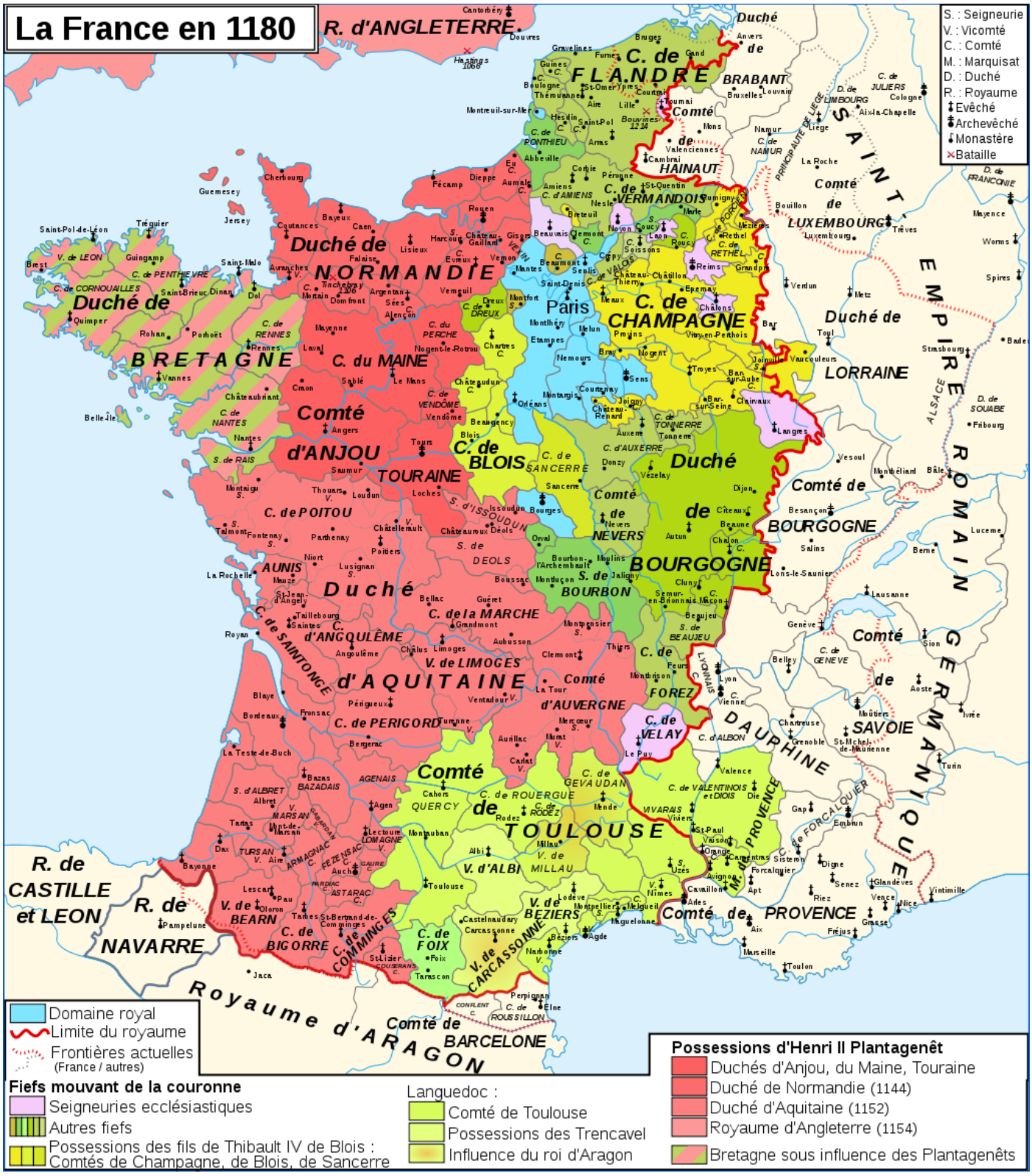
Vertus et Vices dans la *Psychomachie*

Vertus	Vices	Vices secondaires
Fides (Foi)	Veterum Culturum Deorum (Idolâtrie)	
Pudicitia (Pudeur)	Libido (Débauche)	Amor insatiatus Habendi
Patientia (Patience)	Ira (Colère/+Désespoir)	
Mens Humilis (Humilité)	Superbia (Orgueil)	Fraus (Tromperie/Ruse)
Spes (Espérance)	Luxuria (Luxure)	Iocus, Petulantia, Amor, Pompa, Venustatis, Discordia, Voluptas
Sobrietas (Sobriété)		
Operatio (Charité /Raison/ Intelligence)	Avaritia (Avarice)	Cura, Famis, Metus, Anxietas, Periuria, Pallor, Corruptela, Dolus, Commenta, Insomnia, Sordes, Crimina
Pax (Paix)		
Concordia (Concorde)	Discordia (Discorde)	
Sapientia (Sagesse)		

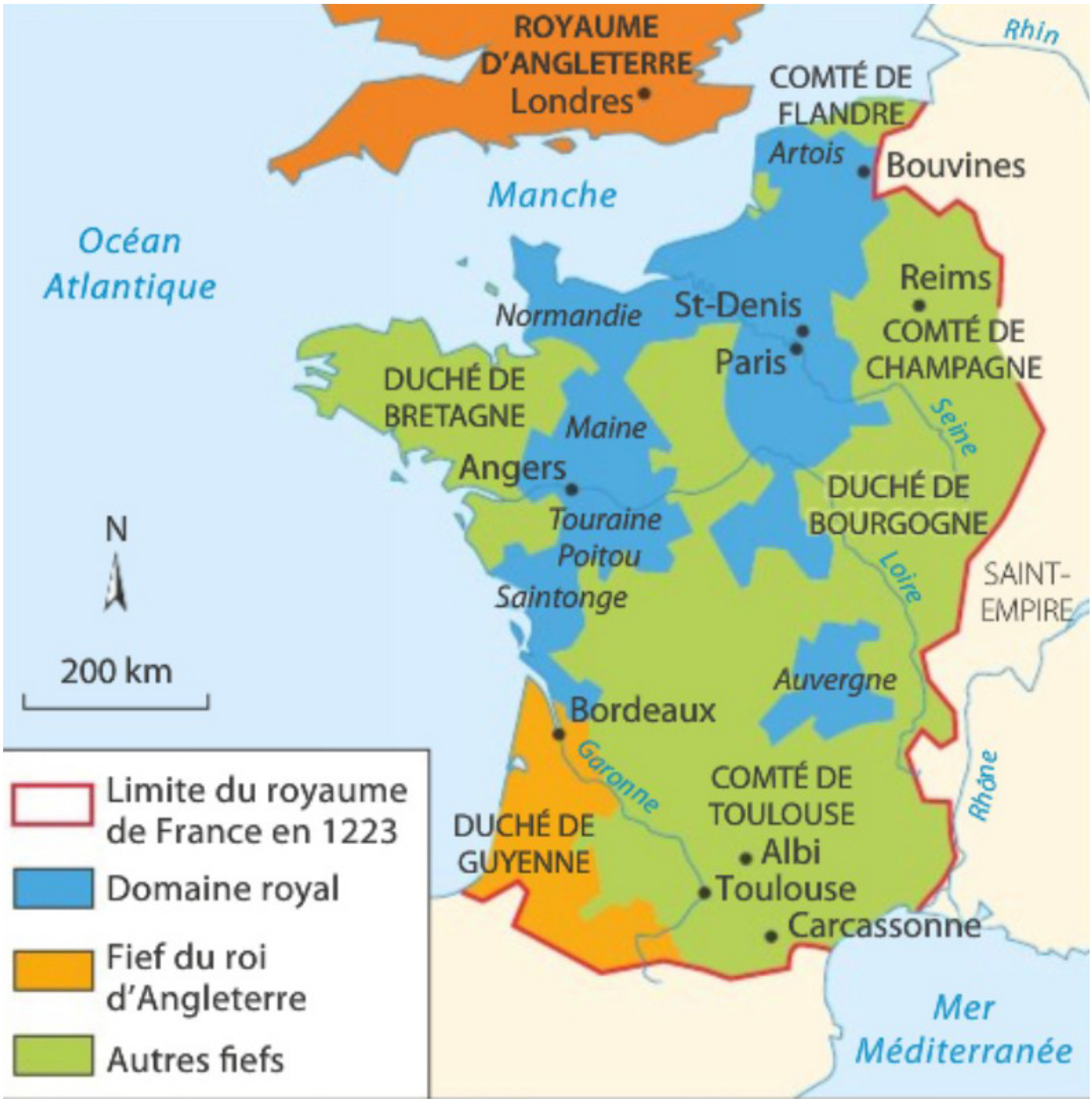
La réinterprétation du poème dans la sculpture religieuse romane de la Saintonge et du Poitou, en zone rurale

Le contexte géopolitique du XIe et XIIe siècles

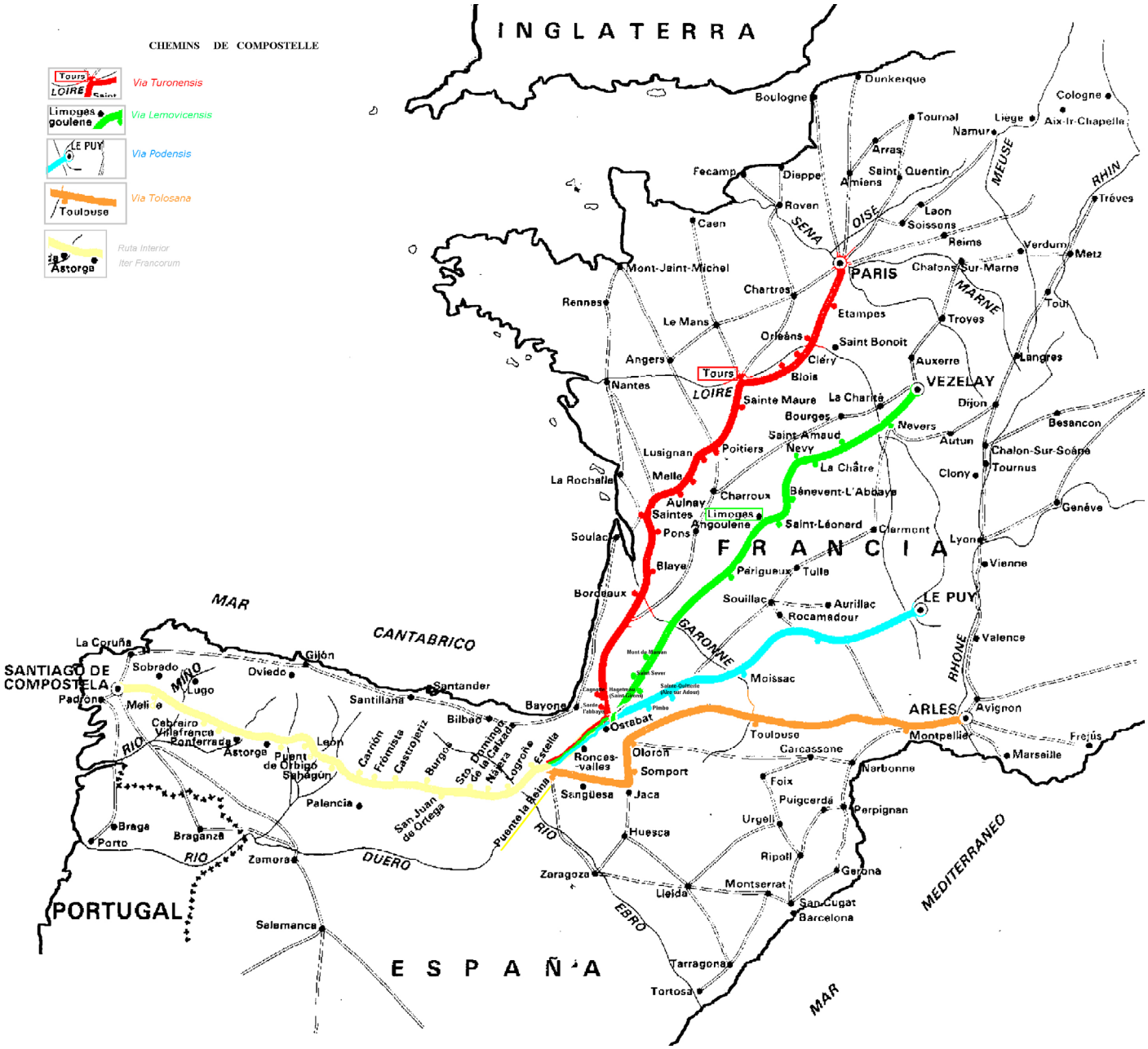



La France en 1180
R. d'ANGLETERRE
S. : Seigneurie
V. : Vicomté
C. : Comté
M. : Marquisat
D. : Duché
R. : Royaume
Evêché
Archevêché
Monastère
Bataille
C. de FLANDRE
Duché de BRABANT
Comté de HAINAUT
C. de VERMANDOIS
Comté de LUXEMBOURG
SAINT EMPIRE ROMAIN GERMANIQUE
Duché de NORMANDIE
Duché de BRETAGNE
C. du MAINE
Comté d'ANJOU
C. de POITOU
Paris
C. de CHAMPAGNE
Duché de LORRAINE
C. de BLOIS
Duché de BOURGOGNE
Comté de NEVERS
Comté de BOURBON
AUNIS
Duché d'AQUITAINE
C. de la MARCHE
C. d'ANGOULÊME
V. de LIMOGES
C. de SAINTONGE
C. de PERIGORD
Comté d'AUVERGNE
Comté de FOREZ
C. de VELAY
DAUPHINE
SAVOIE
Comté de TOULOUSE
C. de ROUERGUE
C. de GEVAUDAN
V. de MILLAU
V. d'ALBI
C. de RODEZ
Comté de PROVENCE
V. de BEZIERS
C. de FOIX
V. de CARCASSONNE
C. de BIGORRE
V. de BEARN
C. de COMMINGES
R. de CASTILLE et LEON
R. de NAVARRE
Royaume d'ARAGON
Comté de BARCELONE
C. de ROUSSILLON
Domaine royal
Limite du royaume
Frontières actuelles (France / autres)
Fiefs mouvant de la couronne
Seigneuries ecclésiastiques
Autres fiefs
Possessions des fils de Thibault IV de Blois : Comtés de Champagne, de Blois, de Sancerre
Languedoc :
Comté de Toulouse
Possessions des Trencavel
Influence du roi d'Aragon
Possessions d'Henri II Plantagenêt
Duchés d'Anjou, du Maine, Touraine
Duché de Normandie (1144)
Duché d'Aquitaine (1152)
Royaume d'Angleterre (1154)
Bretagne sous influence des Plantagenêts

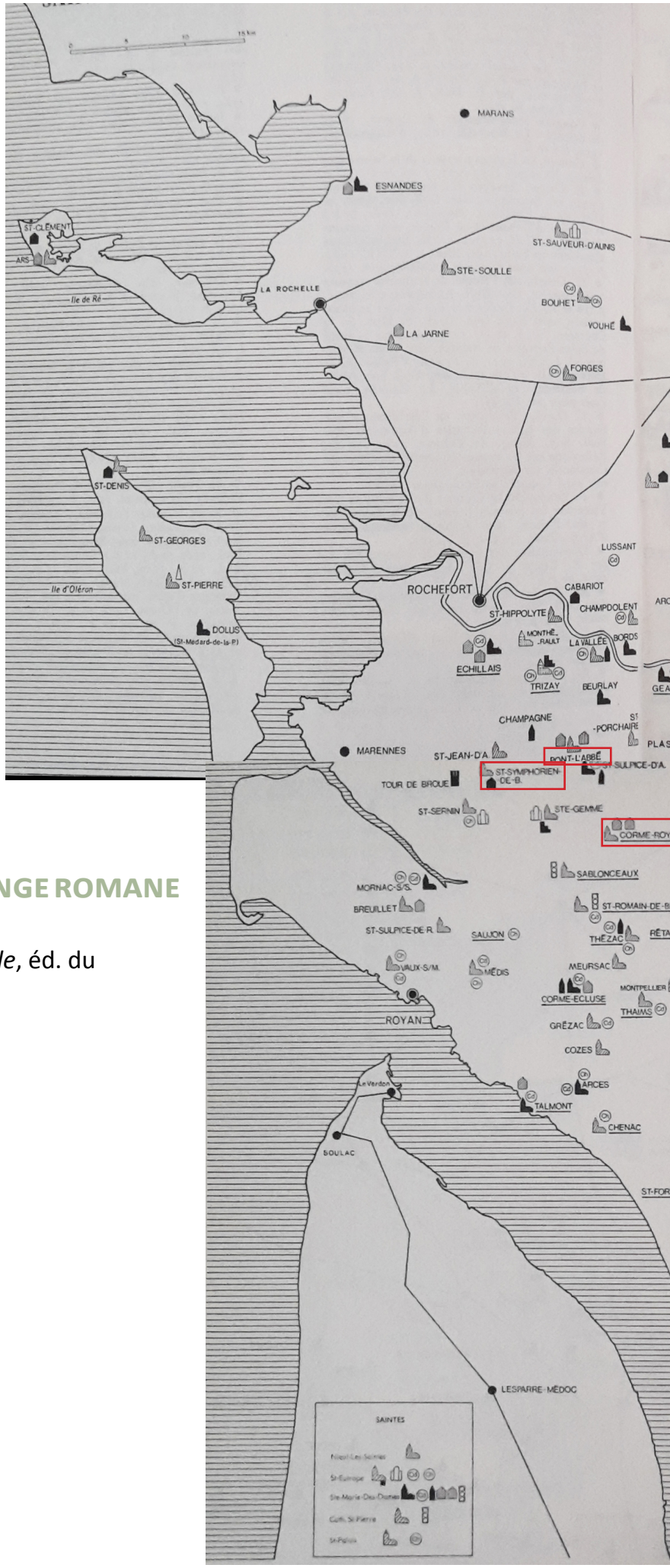
Le royaume Franc au début du XIIIe siècle à la mort de Philippe Auguste (1223)



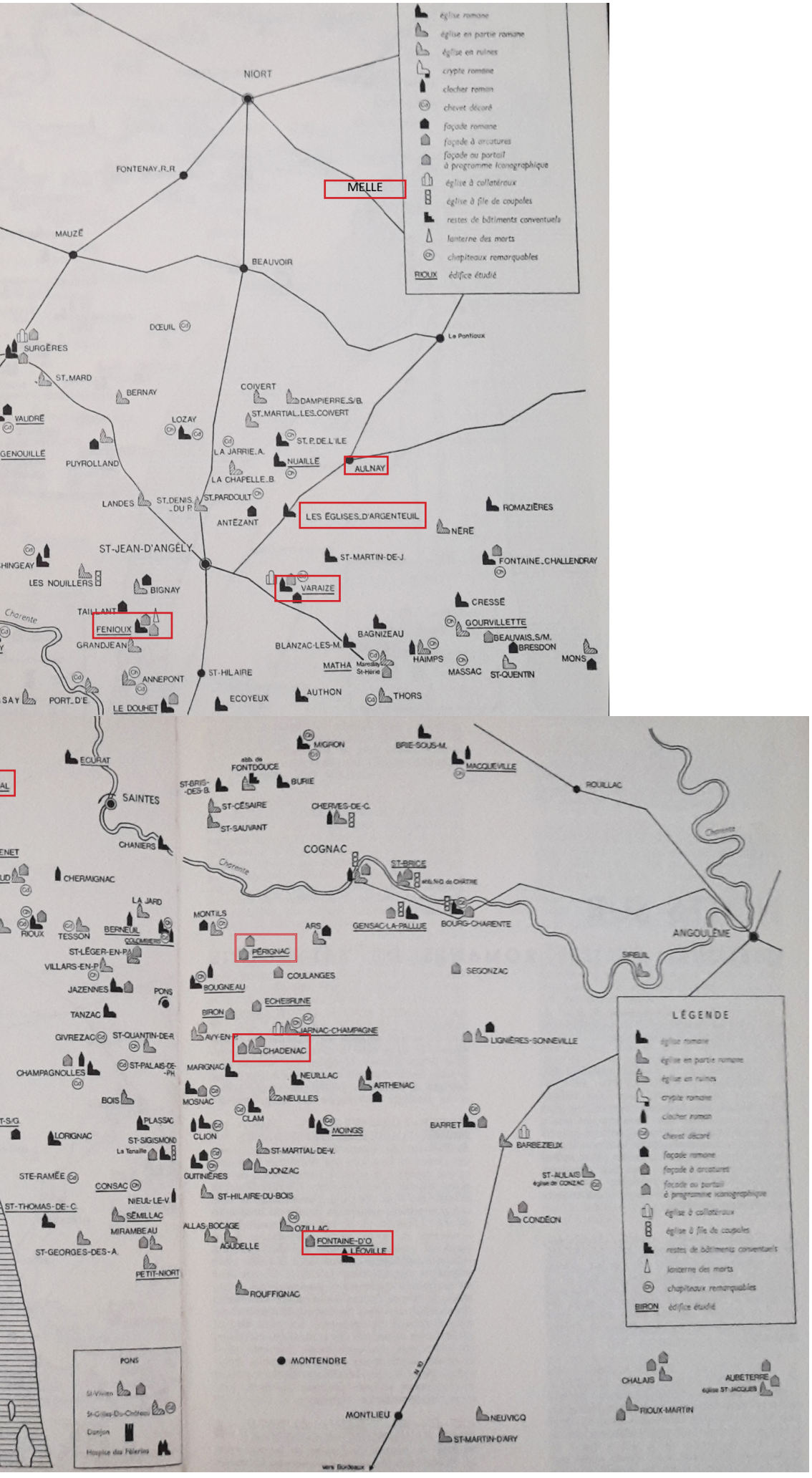
Les chemins du pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle



ÉDIFICES RELIGIEUX DE LA SAINTONGE ROMANE



[Carte tirée de F. Eygun, *Saintonge médiévale*, éd. du Zodiaque, 1971]


église romane
église en partie romane
église en ruines
crypte romane
clocher roman
chevet décoré
façade romane
façade à arcatures
façade ou portail à programme iconographique
église à collatéraux
église à file de coupoles
restes de bâtiments conventuels
lanterne des morts
chapiteaux remarquables
RIOUX édifice étudié
NIORT
FONTENAY-R.R.
MELLE
MAUZÉ
BEAUVOIR
DŒUIL
SURGÈRES
Le Pontioux
ST-MARD
BERNAY
COIVERT
DAMPIERRE-S/B.
ST-MARTIAL-LES-COIVERT
VAUDRÉ
LOZAY
ST-P.DE-L'ILE
LA JARRIE-A.
NUAILLÉ
AULNAY
PUYROLLAND
LA CHAPELLE-B.
LANDES
ST-DENIS-DU-P.
ST-PARDOULT
ANTÉZANT
LES ÉGLISES-D'ARGENTEUIL
ROMAZIÈRES
NÈRE
ST-JEAN-D'ANGELY
ST-MARTIN-DE-J.
FONTAINE-CHALLENDRAY
LES NOUILLERS
BIGNAY
VARAIZE
CRESSÉ
TAILLANT
FENIOUX
GRANDJEAN
Charente
BAGNIZEAU
GOURVILLETTE
BEAUVAIS-S/M.
BRESDON
BLANZAC-LES-M.
MATHA
HAIMPS
MASSAC
ST-QUENTIN
MONS
ANNEPONT
ST-HILAIRE
PORT-D'E.
LE DOUHET
ECOYEUX
AUTHON
THORS
MIGRON
BRIE-SOUS-M.
MACQUEVILLE
ROUILLAC
ÉCURAT
FONTDOUCE
ST-BRIS-DES-B.
BURIE
SAINTES
ST-CÉSAIRE
CHERVES-DE-C.
ST-SAUVANT
CHANIERS
COGNAC
ST-BRICE
CHERMIGNAC
LA JARD
MONTILS
ARS
GENSAC-LA-PALLUE
BOURG-CHARENTE
ANGOULÊME
RIOUX
TESSON
BERNEUIL
ST-LÉGER-EN-PA.
PÉRIGNAC
SIREUIL
VILLARS-EN-P.
COULANGES
SEGONZAC
JAZENNES
PONS
BOUGNEAU
ECHEBRUNE
TANZAC
BIRON
GIVREZAC
ST-QUENTIN-DE-R.
JARNAC-CHAMPAGNE
LIGNÈRES-SONNEVILLE
AVY-EN-P.
CHADENAC
CHAMPAGNOLLES
ST-PALAIS-DE-PH.
MARIGNAC
NEUILLAC
ARTHENAC
BOIS
MOSNAC
NEULLES
PLASSAC
CLAM
BARRET
LORIGNAC
CLION
MOINGS
ST-SIGISMOND
La Tenaille
ST-MARTIAL-DE-V.
BARBEZIEUX
STE-RAMÉE
GUITINIÈRES
JONZAC
ST-AULAIS
église de CONZAC
CONSAC
ST-HILAIRE-DU-BOIS
NIEUL-LE-V.
CONDÉON
ST-THOMAS-DE-C.
SÉMILLAC
ALLAS-BOCAGE
OZILLAC
MIRAMBEAU
AGUDELLE
FONTAINE-D'O.
LÉOVILLE
ST-GEORGES-DES-A.
PETIT-NIORT
ROUFFIGNAC
LÉGENDE
PONS
St-Vivien
St-Gilles-Du-Château
Donjon
Hospice des Pélerins
MONTENDRE
CHALAIS
AUBETERRE
église ST-JACQUES
RIOUX-MARTIN
MONTLIEU
NEUVICQ
ST-MARTIN-D'ARY
vers Bordeaux

Les édifices religieux majeurs de la région

Ci-dessous à gauche : Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, façade occidentale du deuxième quart du XIIe siècle

Ci-dessous à droite : Saint-Pierre d'Angoulême, façade occidentale de cathédrale (consacrée en 1128)

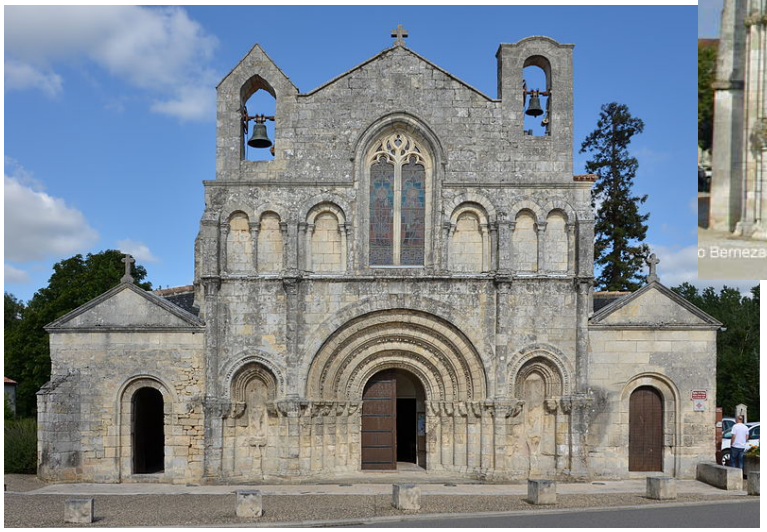




Ci-contre à droite : église Sainte-Marie de l'abbaye aux Dames de Saintes, façade (consacrée au tout début du XIe siècle), en partie agrandie au XIIe siècle.

Ci-dessous : église Saint-Vivien de Pons, XIIe siècle





Les édifices religieux secondaires

Le modèle de Saint-Pierre d'Aulnay (Charentes-Maritimes), *c*. 1130-1140, comprenant le «Sermon complet» propre à l'art roman de la Saintonge et du Poitou.



Ci-dessus : façade occidentale, *c.* 1140





Ci-dessus : détail de la voussure centrale, avec le couple Largitas-Avaritia
Ci-contre à droite : Concordia-Discordia.

Ci-dessous : détail des voussures du portail central, la deuxième en partant du bas portant la *Psychomachie*.
Humilitas et Largitas sont placées sur la clé de voûte, à l'endroit le plus honorifique.



Le «sermon» complet

L'**église de Saint-Pierre d'Aulnay** est un exemple assez complet de cette particularité ornementale des édifices religieux romans de la Saintonge et du Poitou. On trouve en effet sur une quinzaine d'églises dans ces régions, dès le tout début du XIIe siècle, une interprétation simplifiée de la *Psychomachie* au sein d'ensembles décoratifs plus vastes, conçus comme des «sermons» sur le salut chrétien.

Le programme iconographique renvoie à la condition du chrétien et à ses impératifs terrestres et spirituels avant le jour du Jugement : le Zodiaque, les travaux des Mois ou la parabole des Vierges sages et des Vierges folles ainsi que la *Psychomachie* servent à illustrer les aspects de la vie terrestre. Le Jugement est annoncé par les anges thuriféraires autour de l'Agneau de l'Apocalypse.

Selon les édifices, les motifs peuvent varier mais ils restent toujours en rapport avec le Jugement dernier (les vieillards de l'Apocalypse par exemple ou la théorie des saints martyrs, l'Assomption de la Vierge ou encore des animaux hybrides).

Les Vertus ont ici deux fonctions : la dimension spirituelle en rappelant au fidèle ses obligations morales. La deuxième fonction est de protéger l'Église - l'institution -, l'organisation des ornements sculptés suit la hiérarchie spirituelle : les voussures de l'extérieur des arcs portent les occupations terrestres et celles plus proches de l'entrée du sanctuaire concernent la spiritualité - comme le bâtiment en propre.

Sur le porche central de la façade occidentale de l'**église Saint-Pierre d'Aulnay**, toutes les voussures sont décorées, de l'extérieur vers l'intérieur : un Zodiaque, les Vierges sages et les Vierges folles, la *Psychomachie* puis les anges qui confluent vers l'Agneau dans un médaillon placé sur la clé de voûte.
La *Psychomachie* occupe la deuxième voussure en partant de l'intérieur : les Vertus protègent ainsi les anges qui entourent l'Agneau.

Un bandeau inscrit placé au-dessus de la voussure nomme chaque couple selon la nomenclature donnée par Prudence, en partant de la gauche vers la droite, ce sont Ira-Patientia, Luxuria-Casistas, Superbia-Humilitas, Largitas-Avaritia, Fides-Idolatria et Discordia-Concordia.
Ici, seulement six couples ont été représentés, par impératif symétrique.

Le calcaire est élimé, quatre des six Vertus n'ont plus de tête mais les deux restantes, les plus proches de la clé, sont coiffées d'un heaume à couvre-nuque. Ce sont Humilitas et Largitas, qui approchent leur main non armée vers une couronne placée au centre, sous la clé de l'arc, au-dessus de l'Agneau nimbé.

La féminité des Vertus est perceptible : toutes portent un manteau long sous lequel le corps est en partie visible grâce aux modelés des plis transversaux de leur robe. Elles n'ont pas un uniforme militaire complet mais elles ont comme équipement un large écu en triangle inversé et une épée ou une lance.

Les Vices sont ici représentés comme de petits démons, plus individualisés que leurs contraires, ils sont de forme humaine avec une tête de monstre. Ils servent seulement de support aux Vertus, qui les ont déjà écrasés. Ils se tiennent pliés sur eux-mêmes, dans des contorsions physiquement impossibles.

Sur la fenêtre centrale de la façade méridionale - d'environ dix ans antérieurs à la façade occidentale - quatre Vertus anonymes et hiératiques ornent la voussure centrale de l'arc de la baie, dans des attitudes stylisées sévèrement, contrairement aux Vertus de la façade occidentale, aux allures plus élégantes et qui dégagent un effet de mouvement.

Les Vertus ici sont presque entièrement dissimulées derrière leurs longs écus, disparaissant aux trois-quarts, elles sont en triomphe aussi, écrasant les Vices à leur pieds, déjà vaincus.
Les écus épousent parfaitement la courbe de l'arc qu'ils accusent. Les Vertus sont en longs vêtements à manches longues, deux portent une lance, les deux autres ont une épée. Elles ont un heaume pointu à couvre-nuque.

Les Vices sont des petits démons nus, l'un est une créature monstrueuse à écailles sur le corps, griffes aux pieds et aux mains. Ils s'agrippent à l'arme ou au bord du bouclier de celles qui les ont abattus.
Les Vertus sont ici massives et suprêmes, elles se tiennent calmement sur ces petits diables, auxquels elles donnent le coup de grâce.





Eglise Saint-Pierre d'Aulnay, façade méridionale, *c.* 1130

Quatre Vertus triomphantes anonymes ont été placées sur l'intrados de la fenêtre centrale. De facture différente et moins visibles que sur le portail occidental, elles dominent cependant la seconde entrée de l'édifice.



Fenioux, église Notre-Dame de l'Assomption





Ci-dessus : vue d'ensemble de la façade occidentale, *c*. 1150-1160 et détail du porche.

Ci-dessous : détail des sculptures des voussures du porche, de l'intérieur vers l'extérieur : des entrelacs végétaux, la *Psychomachie*, les anges thuriféraires convergeant vers l'Agneau placé au centre, les Vierges sages et les Vierges folles et pour terminer un Zodiaque, particulièrement soigné.







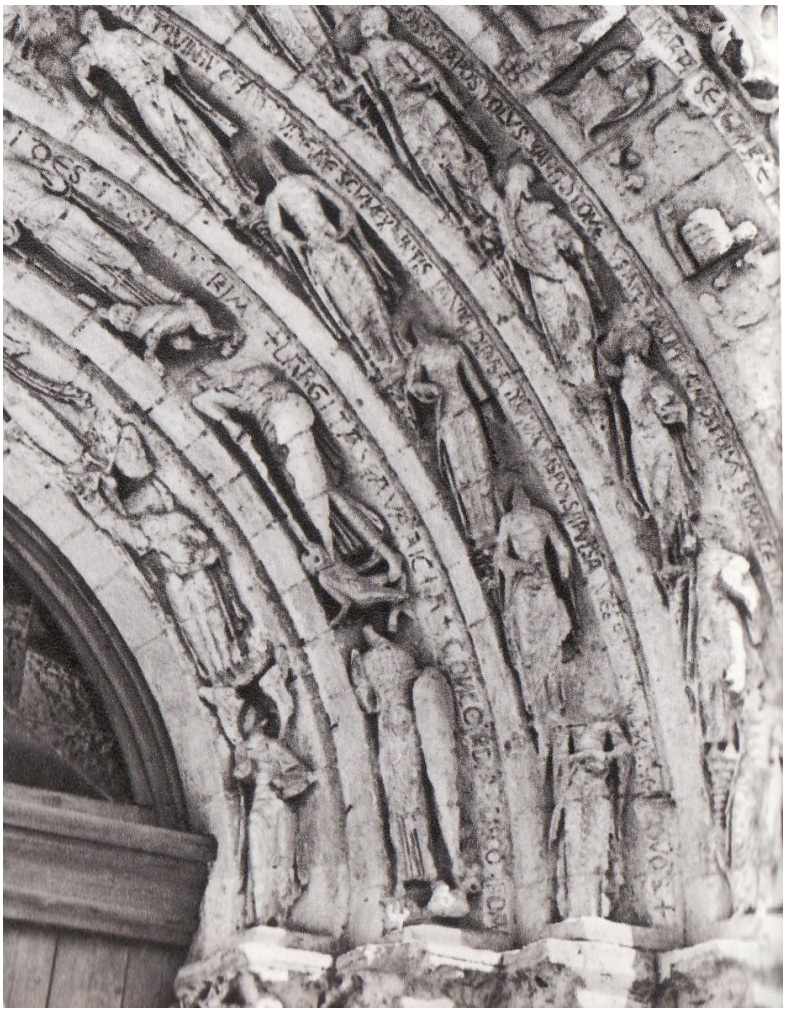


Ci-dessus à gauche : détail de la figure de Concordia à St-Pierre d'Aulnay
Au centre : une des Vertus de Notre-Dame-de-l'Assomption à Fenioux
A droite : Largitas du porche de l'église St-Gilles à Argenton-Château

On voit clairement la filiation entre les deux premiers motifs quasiment similaires, aussi bien concernant la posture et l'équipement de la Vertu que celle du Vice terrassé. Le troisième reste dans le même style, seul la posture de la Vertu est différente.

Ci-dessous et à droite :
Détails du porche de St-Gilles à Argenton-Château.





Les «sermons» éclatés et incomplets

Le discours n'est plus réuni à un seul endroit de la façade, il est «éclaté» : réparti sur les différents arcs de la façade. Les arcatures aveugles et les divers arcs ornementaux placés de part et d'autre du porche - particularité de l'architecture romane poitevine - servent de supports à des décors strictement ornementaux (feuillages ou entrelacs) ou à des enseignements figurés.

A l'**église Saint-Nazaire de Corme-Royal** (*c*. 1135-1140) et à l'**église Saint-Nicolas de Civray** (*c*. 1165) : interprétations fidèles du modèle d'Aulnay mais avec un positionnement différent. A Civray, le programme est éclaté sur les arcs des différentes baies, éparpillé sur la façade : les anges thuriféraires autour du Christ, les Vierges folles et les Vierges sages, les travaux des Mois, l'Assomption, Samson et Dalila, une sirène à deux queues, saint Georges et le dragon... et une *Psychomachie* sur la fenêtre centrale de l'étage.





Ci-dessus : **Saint-Nicolas de Civray**, façade occidentale et à droite, détail de l'arcature centrale du 2e niveau avec une *Psychomachie.*





Ci-dessus : **Corme-Royal, église Saint-Nazaire**, façade occidentale et détail de l'arcature aveugle à droite au 2e niveau : quatre Vertus écrasant des petits Vices monstrueux, placés sur l'intrados.

Une *Psychomachie* isolée

Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), sur l'un des chapiteaux du chœur, de la 1ère moitié du XIIe siècle. On y voit sur une face Caritas en arme combattant Avaricia, incarnée par un personnage barbu, avec des cornes et des pattes de bouc. Sur une autre face, deux Vertus se font face et écrasent un Vice ; sur la 3ème face, on trouve le suicide d'Ira et la dernière est ornée d'une scène de présentation du donateur.







Nohant-Vic (Indre), église St-Martin

Décor de l'intrados de l'arc à l'ouverture du chœur, 2ème quart du XIIe siècle

Reproduction à la Cité de l'architecture et du patrimoine de Paris





Brioude (Haute-Loire), basilique St-Julien
1180-1223
Décor sur la partie basse du pilier quadrangulaire à quatre colonnes engagées séparant la nef du chœur.



Ci-dessous, à gauche : la pile sud présente dans sa partie inférieure un cycle narratif autour de la colonne ouest.
Un cheval renversé, les quatre fers en l'air, se retrouve ainsi les naseaux à la même hauteur que le visage de son cavalier, gisant à terre.
Sur le pilier à droite, un personnage nimbé, également casqué et en haubert, avec une palme dans une main, le désigne et à gauche, un personnage tient un objet non identifié.
Il s'agit peut-être de la Vertu Humilité, en opposition à Orgueil - que le personnage montre du doigt - la métaphore du guerrier écrasé par son propre cheval étant devenue l'image traditionnelle du Vice décrite par Prudence.







Ci-dessus, les deux images de droite : la tribune occidentale sud qui surmonte le faux narthex porte sur un remarquable ensemble de fresques. Sur le mur ouest, quatre Vertus terrassent des Vices, deux décorent le profond ébrasement de la fenêtre alors que les deux autres sont sur l'intrados du premier rouleau (la disposition classique autour de l'arc, ci-dessus à gauche).
Sur le mur sud, de part et d'autre de la baie, quatre autres Vertus sont disposées comme en Poitou et en Saintonge. Si elles ont une arme, c'est tout ce qui leur reste de guerrier. L'état très dégradé des peintures ne nous permet pas de les présenter ici. Malgré leur datation du début du XIIIe siècle, leur style est resté ici incontestablement roman. De moins en moins armées, ces Vertus annoncent celles de l'époque gothique qui n'auront finalement plus d'arme lors du passage à la Renaissance. Cet ensemble annonce également les solennels discours gothiques culminant dans le Jugement dernier. La chapelle est consacrée ici à saint Michel, psychopompe. On trouve dans le programme iconographique un enfer très horrifique, rendu avec puissance alors que la voûte est consacrée au Ciel rempli d'anges autour du Christ pantocrator.

Les deux Vertus décorant l'intrados du rouleau de la fenêtre du mur ouest sont Fides et Spes, les Vices sont des petits personnages humains placés sous leurs pieds.
Les deux Vertus de l'ébrasement de cette même fenêtre occidentale sont Concordia et Humilitas, qui saisissent par les cheveux deux femmes de leur taille et les égorgent au couteau (en haut à droite). Elles sont impassibles, aussi froides que des bourreaux et les Vices ne se défendent pas.
On voit ici une des limites des représentations de la *Psychomachie*, quand le combat devient un meurtre et non plus une représentation artistique des luttes intimes.

Le motif transposé sur des fonts baptismaux en Angleterre

Stanton-Fitzwarren (Wiltshire), église St Leonard
Fonts baptismaux d'origine Normande, *c.* 1160
Marbre



Les bas-reliefs qui ornent la cuve présentent huit couples placés sous arcatures et séparés par une colonne.

Le nom des personnages est inscrit sur le rebord des arcs trilobés, ce sont les Vertus contre les Vices, l'Église, le Diable et un Séraphin.

Malgré une parenté évidente entre elles, les Vertus diffèrent légèrement les unes des autres, dans leur position ou par l'objet qu'elles portent, qui n'est pas forcément une arme.







Ci-dessus : à gauche, Largitas écrase Avaritia de ses pieds et pointe son épée contre sa gorge ; à droite, Humilitas avec une palme, se tient debout sur Superbia.

Ci-dessous : Pacientia contre Ira.



Southrop (Gloucestershire), cathédrale St-Peter, ***c.*** **1160**

Fonts baptismaux (marbre), bas-reliefs de la cuve.





Un exemple unique en Russie :
Porte de Magdeburg (entrée occidentale) à la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod
1152-1154

A droite en bas est gravée l'inscription PAVPERTAS en latin.



Page de droite :
Troyes (France), cathédrale Saint-Pierre, reliquaire (coffret ?), atelier anglais, *c*. 1200
Cuivre doré, émaux champlevés

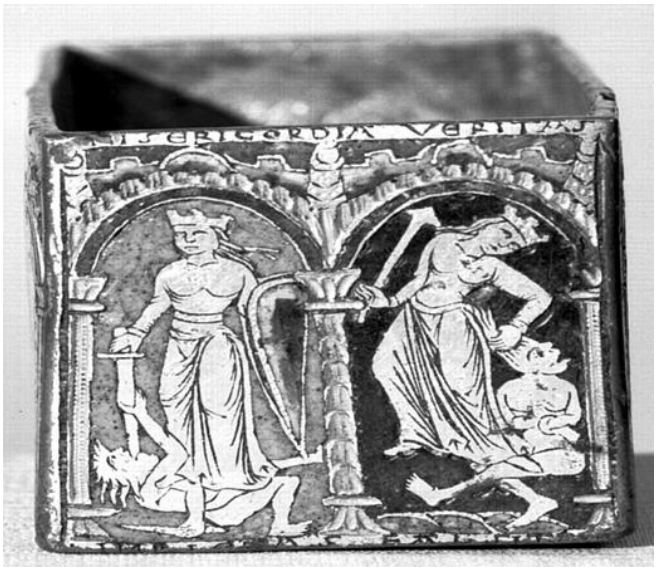
Les Vertus sont individualisées par leurs actions et une inscription sur le bord supérieur indique le nom de chacune ; son pendant est placé sur le rebord inférieur pour les Vices. Figurées sous des arcatures, elles sont toutes couronnées et armées d'une lance ou d'une épée et d'un bouclier. Le Vice leur sert de piédestal, les attitudes de chacune des Vertus varient légèrement ainsi que leurs armes (glaive, lance ou encore hache) mais elles reprennent toutes un même schéma général.

Les deux petits côtés sont décorés par les couples Patientia-Ira et Concordia-Discordia. L'un des longs côtés porte les contraires Mansuetudo-Iracundia ; Sobrietas-Ebrietas ; Parsimonia-Gula ainsi que Caritas-Odium. Le second long côté contient Fides-Idolatria ; Humilitas-Superbia ; Largitas-Avaritia et pour finir Castitas-Luxuria. Six de ces douze Vertus sont issues de la *Psychomachie*, les autres se trouvent répertoriées dans les nombreuses listes encyclopédiques établies à cette période par les théologiens.









Liste des édifices romans du Poitou et de la Saintonge avec représentation de la *Psychomachie*

En Saintonge et dans le Poitou, et leurs environs, au XIIe siècle :

- Aulnay (Charente-Maritime), église Saint-Pierre : façade occidentale, porche central, voussures, *c.* 1120-1140 ou 3e quart XIIe s. ; façade méridionale, fenêtre centrale, voussure, *c.* 1110-1120 (antérieure à la façade occidentale de dix-quinze ans).

- Argenton-la-Vallée, anciennement Argenton-Château (Deux-Sèvres), église Saint-Gilles : façade occidentale, porche central, voussures, *c.* 1130-1135 ou 3e quart XIIe s.

- Pont-l'Abbé d'Arnoult (CM), église Saint-Pierre : portail central, début XIIe s.

- Corme-Royal (CM), église St-Nazaire : façade occidentale, fenêtre centrale de l'étage, *c.* 1135-1140.

- Chadenac (CM), église St-Martin : façade occidentale, porche central, archivolte, *c.* 1140-1175.

- Fenioux (CM), église Notre-Dame de l'Assomption : façade occidentale, porche, voussures, *c.*1150 ou 3e quart XIIe s.

- Fontaine d'Ozillac (CM), église Saint-Martin : façade occidentale, porche, archivoltes, *c.* 1150 ou 3e quart XIIe s.

- Melle (DS), église Saint-Hilaire : portail nord, *c.* 1150.

- Parthenay (DS), église Notre-Dame-de-la-Couldre : façade occidentale, porche central, *c.* 1150-1170.

- Pérignac (CM), église St-Pierre : façade occidentale, galerie, *c.* 1150.

- Blasimon (Gironde), ancienne abbatiale Saint-Nicolas : façade occidentale, porche, archivoltes, *c.* 1160.

- Civray (Vienne), église St-Nicolas : façade occidentale, arcs des baies, 1165.

- Angers (Maine-et-Loire), ancienne abbaye Saint-Aubin : réfectoire, porte, voussures, 3e quart XIIe s.

- Varaize (CM), église : façade occidentale, porche central, archivolte, 3e quart XIIe s.

- Castelviel (Gironde), église : porche, archivolte, toute fin XIIe s.

- La Gripperie-Saint-Symphorien, anciennement Broue (CM), église Saint-Symphorien : façade, fenêtre 2ème moit. XIIe s.

- Foussais-Payré (Vendée), église Saint-Hilaire : portail central, voussure (un seul couple de contraires), XIIe s.

- Saint-Pompain (Deux-Sèvres), église Saint-Pompain : portail central, voussure (un seul couple de contraires), 2nde moit. XIIe s.

Autres régions et pays

- Auvergne : Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), basilique Notre-Dame-du-Port, chapiteau du chœur, *c.* 1140.

- Angleterre : Stanton-Fitzwarren (Wiltshire), église Saint-Léonard et cathédrale de Southrop (Gloucestershire), deux fonts baptismaux en marbre ornés de haut-relief aux motifs de Vertus guerrières sur les Vices vaincus, les deux *c.* 1160.

- Russie : Novgorod, **cathédrale,** plaques de bronze sculptées sur la porte, *c.* 1152-1154.

A l'époque gothique (voir *infra*)

- Laon (Aisne), cathédrale Notre-Dame : façade occidentale, archivoltes du portail nord, fin XIIe s.

- Chartes (Eure-et-Loir), cathédrale Notre-Dame : façade septentrionale, porche nord, archivolte, *c.* 1220-35.

- Salisbury (Angleterre, Wiltshire), cathédrale : salle capitulaire, archivoltes, *c.* 1263-70.

- Strasbourg (Alsace), cathédrale Notre-Dame : façade occidentale, porche nord, statues-colonnes, *c.* 1280.

- Niederhaslach (Bas-Rhin), collégiale Saint-Florent : vitraux des XIIIe et XIVe s.

Les Vertus «héraldiques» gothiques

- **Paris (Île-de-France), cathédrale Notre-Dame** : façade occidentale, portail central, soubassements, 1ères décennies du XIIIe siècle et vitraux de la rose occidentale, légèrement postérieurs, *c.* 1225-1235.

- **Amiens (Picardie), cathédrale Notre-Dame** : façade occidentale, portail central, soubassements, *c.* 1230 (de peu postérieurs à ceux de Paris).

- **Chartes (Eure-et-Loir), cathédrale Notre-Dame** : façade méridionale, porche sud, piliers, *c.* 1240 (*terminus ad quem* 1250).

- **Reims (Champagne), cathédrale Notre-Dame** : façade occidentale, portail de droite, contemporain des précédents.

- **Auxerre (Yonne), cathédrale Saint-Étienne** : rose d'une fenêtre du chœur, à peu près contemporaine du porche de Chartres (1220-1250).

- **Lyon (Rhône-Alpes), cathédrale Saint-Jean** : verrières nord de l'abside, consacrées à saint Étienne, 1ère moit. XIIIe s.

- **Sens (Yonne), cathédrale Saint-Étienne :** façade occidentale, portail nord, soubassements (deux allégories seulement, Charité et Avarice), fin XIIe s.

Tableaux récapitulatifs des édifices romans ruraux de la Saintonge et du Poitou avec l'iconographie spécifique des «sermons»

Les régions concernées

SAINTONGE	POITOU	BORDELAIS-GIRONDE	ANJOU	VENDÉE
St-Pierre d'Aulnay	St-Gilles d'Argenton	Blasimon	Angers, abbaye St-Martin	St-Hilaire de Foussais
Fenioux	Pont-l'Abbé	Castelviel		Parthenay
Pérignac	Corme-Royal			
Fontaine d'Ozillac	Civray			
Chadenac	St-Hilaire de Melle			
Varaize				
St-Symphorien de Broue				

Pages suivantes :

Pages 52-55 : tableau de correspondances entre des motifs des églises du corpus saintongeais et attributions d'école/atelier possibles.
Pages 56-57 : les sermons complets, éclatés ou incomplets, détaillés par motifs et édifices.
Pages 58-59 : le contenu des façades concernées par le sermon complet.
Pages 60-62 : synthèse iconographique des motifs utilisés sur les édifices du corpus et ceux des régions concernées.

Correspondances entre des motifs d
attributions d'écol

ÉDIFICES	DÉTAILS DES MOTIFS	DATATION POSSIBLE
AULNAY, ST-PIERRE	- Personnages solennels et vêtus modestement ; - Vertus avec très grands écus coupés droits avec angles arrondis ; - Portail latéral avec 4 Vertus aux casques différents mais tous sans nasal (1e : casque conique pointu différent de celui de la 3e ; 2e : casque à timbre bombé ; 4e : tête nue) - Épée 2e Vertu, très longue et de la même largeur des quillons à la pointe.	A. K. Porter : - ***c.* 1130** pour façade méridionale ; - Façade occidentale de quelques années postérieures, soit ***c.* 1140** (contemporaine de Chadenac ou de peu antérieure).
ARGENTON, ST-GILLES	- Personnages trop longs et richement habillés ; - Vertus avec très grands écus allongés et effilés très ronds du haut	De très peu postérieur à Aulnay ou du 3/4 du XIIe siècle
FENIOUX, NOTRE-DAME DE L'ASSOMPTION	- Personnages plus maniérés ; - Vertus avec grands écus coupés droits avec angles arrondis ; - Motif ornemental des fleurs de lis enlacées 2 à 2.	De très peu postérieur à Aulnay ou du 3/4 du XIIe siècle (1150-1160)
CHADENAC, ST-MARTIN	- Plusieurs saints sur la 3e archivolte ont la tête couverte d'une coiffure à côtes + ne sont pas chaussés ; - Épée qu'enfonce l'une des Vertus dans la tête d'un ennemi à une lame large, diminuant insensiblement vers la pointe et à quillons droits ; - Personnages solennels et vêtus modestement ; - Modillon avec un portrait de sculpteur (visage masculin imberbe ou barbu, à gauche portail central façade) ; - Vêtements très collants et à plis horizontaux ; - Position «en danseur» des personnages.	Usage de l'épée : *c.* 1140-1175 + habitude à partir 1150 + *c*. 1159-1168 (sur sceaux) A. K. Porter : ***c.* 1140 et antérieur au portail royal de Chartres, daté d'avant 1145**

DES ÉGLISES DU CORPUS SAINTONGEAIS ET ES/ATELIERS POSSIBLES

SIMILITUDES AUTRES ÉGLISES / MÊME ATELIER ?	SIMILITUDES SUR ÉDIFICES DE RÉGIONS CONCERNÉES ET CELLES SANS VERTUS
- Même support pour les Vertus et les saints que sur l'archivolte d'**Argenton** ; - Écus similaires à ceux de **Fenioux**, de **Pérignac**, de **Parthenay** et d'**Argenton** ; - Similitude des personnages avec ceux d'**Aulnay** et de **Chadenac.** **3 ateliers distincts identifiés** : - 1e : sculptures du portail méridional, du chevet et celles des chapiteaux de la croisée du transept et des absidioles ; - **2e : partie supérieure de la façade méridionale** et de tous les chapiteaux de la nef ; - **3e : sculptures de la façade occidentale**.	- Noms des Vertus et des Vices inscrits, à gauche : Humilitas/Superbia ; Castitas/Luxuria ; Paciencia /Ira ; à droite : Largitas/Avaricia ; Fides/Idolatria ; Concordia/ Discordia. - Selon R. Crozet : **courant saintongeais-languedocien, sous-groupe/style d'Aulnay** ; - **Influences languedociennes** (M. Aubert) ; - **Manière clunisienne et moissagaise** dans traitement des étoffes (R. Oursel) ; - **Inspiration des ivoires mauresques** pour les types faciaux du portail du transept + certains ornements (éléphants) - **Influence lombarde** dans les arcs supportant les corniches ; - Façade avec t**endance bourguignonne** dans la sculpture [effusion des draperies, proportions allongées aux contours larges] (A. K. Porter)
- Même support pour les Vertus et les saints que sur l'archivolte d'**Aulnay** ; - Écus similaires à ceux d'**Aulnay** et de **Fenioux**. **Même main que celle qui a exécuté la façade occidentale d'Aulnay et à Fenioux** (A. K. Porter)	Noms des Vertus et des Vices sont précisés, mêmes Vertus qu'à Aulnay ; Libido remplace Luxuria
- Écus similaires à ceux d'**Aulnay**, de **Pérignac**, de **Parthenay** et d'**Argenton** ; - **Influence école toulousaine ou bordelaise** pour fleurs de lis.	A. K. Porter : **l'auteur des sculptures de Fenioux est le même que celui qui a réalisé les façades occidentales d'Aulnay et d'Argenton.**
- Epée similaire à **Parthenay** datée *c.* 1150-1160 et à **Pont-l'Abbé** ; - Similitude des personnages avec ceux d'**Aulnay** et de **Chadenac** ; - Position «en danseur», très familière aux personnages de l'**école de Toulouse** ; - Personnages sur modillons avec visage allongé, regard pénétrant, non grimaçant et sans attributs démoniaques, similaires à **Melle**, **Civray**, **Parthenay** (et autres églises non concernées par ces représentations de la *Psychomachie*)	- Même esprit général que sur la façade occidentale d'**Aulnay** ; - Similitudes avec **Parthenay** : tête avec petite barbe de la collection Gardner proche de celle du prophète Gilbertian + mouton naturaliste sur le fragment de **Parthenay** au Louvre rappelle les animaux de **Chadenac** et de **Blasimon** + draperies flottantes des anges de la colonne à Chadenac similaires à celles des Vieillards de **Parthenay** ; - Pour les modillons : **Rétaud**, **Rioux**, **Arces**, **Talmont.** **Même main qu'à Parthenay.**

En rouge : les aspects qui concernent plus particulièrement les édifices de notre corpus

ÉDIFICES	DÉTAILS MOTIFS	DATATION POSSIBLE
PARTHENAY, NOTRE-DAME-DE-LA-COULDRE	- Personnages trop longs et richement habillés ; - Vertus avec grands écus coupés droits avec angles arrondis ; - Modillons avec portraits de sculpteurs (visages masculins imberbe ou barbu, à gauche portail central façade) - épée d'une des Vertus avec large lame diminuant de peu vers la pointe et à quillons droits.	- **Partie inférieure : 1135** ; - **Partie supérieure** (disparue) : **de peu postérieur (c. 1140)**. [*A. K. Porter, selon l'événement traditionnel rapporté entre saint Bernard et Guillaume IX d'Aquitaine*]. ***c.* 1135-1140.** Contemporain ou de peu postérieur à Chadenac daté de 1140 et antérieur à Chartres, daté d'avant 1145. Une des épées des Vertus était utilisée en 1150-1160
PONT-L'ABBE, ST-PIERRE	- Personnages solennels et vêtus modestement ; - Épée d'une Vertu similaire à celle de **Parthenay** et de **Chadenac** (large lame et quillons droits)	De peu postérieur à **Aulnay** et à **Chadenac**
FONTAINE, ST-MARTIN	- Vertus en armes avec exactitude militaire ; - Port du camail sous le casque conique, *exception dans le corpus* ; - Écus de taille moyenne avec umbo fleuronné (*seuls du corpus*), le haut est complètement rond	$^{3}/_{4}$ du XIIe siècle
PÉRIGNAC, ST-PIERRE	- Un écu complètement rond en haut ; - Autres écus plus grands coupés droits avec angles arrondis	$^{3}/_{4}$ du XIIe siècle (1175)
MELLE, ST-HILAIRE	- Modillons avec visages masculins imberbe ou barbu, à gauche portail central façade (portraits sculpteur)	Tout début du XIIe siècle (chevet) et *c.* 1150 pour la façade
CIVRAY, ST-NICOLAS	- Modillons avec visages masculins imberbe ou barbu, à gauche portail central façade	*c.* 1165
BLASIMON, ST-NICOLAS	- Silhouettes étirées et moulées par leurs vêtements et les jambes croisées (Vertus) ; - Forme boucliers des 2 Vertus placées au nord	1150-1170
CORME-ROYAL, ST-NAZAIRE (fenêtre) et ST-SYMPHORIEN-DE-BROUE	- Vêtements très collants et à plis horizontaux ; - Position «en danseur» des personnages	Corme-Royal : *c.* 1135-1140
FOUSSAIS, ST-HILAIRE		XIIe siècle (plusieurs phases de construction et incendies)
VARAIZE, ST-GERMAIN	«Élégance maniérée dans la sculpture des personnages» (F. Eygun)	2nde moitié du XIIe siècle

SIMILITUDES AUTRES ÉGLISES / MÊME ATELIER ?	SIMILITUDES SUR ÉDIFICES DE RÉGIONS CONCERNÉES ET CELLES SANS VERTUS
- Similitude des personnages avec ceux d'**Argenton** ; - Écus similaires à ceux de **Fenioux**, d'**Aulnay** et de **Pérignac** ; - Motifs modillons similaires cf. liste ci-contre droite, avec même emplacement qu'à **Rétaud** ; - Style des sculptures les plus tardives (*c.* 1140) très proche de celui de **Chadenac** (**même main** pour A. K. Porter) - Proportions draperies similaires (sur le vieillard à cornemuse du Louvre) à celles des Vertus de **Blasimon**	- Motifs modillons communs à **St-Hilaire de Foussais, St-Hilaire de Melle, St-Nicolas de Civray**, Notre-Dame de Surgères, St-Trojan de Rétaud, Notre-Dame de Rioux, St-Hérie de Matha, **Notre-Dame-de-la-Couldre de Parthenay**, St-Pierre de Chauvigny et **Chadenac**. Leur emplacement, à gauche ou à droite du portail central de la façade pour les édifices qui nous intéressent. Avec personnages sur modillons au visage allongé, regard pénétrant, non grimaçant et sans attributs démoniaques. Ce sont des autoportraits de sculpteurs. **Même atelier** (N. Kennan-Kedar) Pour A. K. Porter, **2 mains distinctes** : 1e : les sculptures encore en place (partie inférieure) / 2e main : fragments du Louvre et collection Gardner (partie supérieure).
Similitude des personnages avec ceux d'**Aulnay** et de **Chadenac**	
Écus avec le haut complètement rond se retrouvent sur l'un de ceux de **Pérignac**	Umbo fleuronné sur écu similaire à Saintes
- Écu rond en haut similaire à ceux de **Fontaine** ; - Autres écus similaires à ceux de **Fenioux**, d'**Aulnay** et de **Parthenay**	Saint-Fort-sur-Gironde, Saint-Gilles de Pons, Lorignac, Avy
- Même motif et emplacement à **Civray** ; personnage avec pupilles placées à l'angle droit des yeux, comme à **Parthenay** ; bouche close rendue par léger trait rectiligne. - Un chapiteau sculpté avec inscription *Facere me Aimericus rogavit* (Commanditaire : Aimery)	- Personnage modillon comme à **Foussais** dans position légèrement tournée vers la gauche ; la bouche close rendue par une ligne courbe descendante est l'un des traits dominants des visages de **Foussais**, Rétaud et Chauvigny
Richesse iconographique et de traitement des reliefs des chapiteaux et des voussures du portail central soutient la comparaison avec la sculpture au portail d'**Aulnay**, sans qu'il soit permis de les rattacher trop directement au style de ce chef d'école : à partir de procédé commun, la manière est ici plus souple et plus tendre (R. Oursel)	
Influences : par le style : méridionales ; le contenu est d'origine poitevine. Dans le Poitou, à **Parthenay** ou **Argenton**, les silhouettes sont étirées mais pas autant. Aussi correspondance avec motifs ornementaux sur façades Celles, **Parthenay** ou **St-Hilaire de Melle**	- Proportions des draperies des Vertus identiques à celles d'un fragment sculpté de la partie supérieure façade **Parthenay** (vieillard à cornemuse au Louvre) ; - Parenté entre les animaux naturalistes et celui du fragment de relief de **Parthenay** conservé au Louvre. **Même main que la partie la plus tardive de Parthenay**.
Position «en danseur», très familière aux personnages de l'**école de Toulouse**	
Signature de Giraud Audebert de Saint-Jean-d'Angély sur la lunette nord	
Pour Eygun, similitude avec **Fenioux** dans le «maniérisme» des silhouettes	

Les sermons complets, Détaillés par mo

ÉDIFICES	TYPE DE SERMON	PSYCHOMACHIE
AULNAY *c.* 1120-1130	COMPLET	6 couples sur voussure porche central façade occidentale (noms inscrits) + 4 duos sur voussure fenêtre centrale croisillon sud transept
ARGENTON-LA-VALLEE *c.* 1130-1135	COMPLET	6 couples sur voussure porche central façade occidentale
PONT-L'ABBE D'ARNOULT Début XIIe	COMPLET	6 couples sur voussure du portail central
FENIOUX *c.* 1150	COMPLET	6 couples sur voussures du porche de la façade occidentale
CORME-ROYAL *c.* 1135-1140	ÉCLATÉ/ INCOMPLET	4 duos, façade occidentale, arc de la fenêtre centrale du pignon
CHADENAC *c.* 1140	ÉCLATÉ/ INCOMPLET	6 duos, façade occidentale, porche central, archivolte
FONTAINE D'OZILLAC *c.* 1150	ÉCLATÉ/ INCOMPLET	6 duos sur la façade occidentale, archivolte du porche
MELLE *c.* 1150	INCOMPLET	3 (4 ?) paires sur voussure porche façade septentrionale
PARTHENAY *c.* 1150	INCOMPLET	Façade occidentale, porche central
PÉRIGNAC *c.* 1150	INCOMPLET	Galerie de la façade occidentale avec 4 Vertus
BLASIMON *c.* 1160	INCOMPLET	Archivolte du porche façade occidentale
CIVRAY *c.* 1165	ÉCLATÉ	6 paires sur arc baie 2e niveau façade occidentale
ANGERS 3/4 du XIIe	INCOMPLET	6 duos sur voussure arc porte réfectoire
VARAIZE 3/4 du XIIe	INCOMPLET	4 duos sur archivolte porche central façade occidentale
CASTELVIEL fin XIIe	INCOMPLET	Archivolte du porche
BROUE 2e moit. XIIe	INCOMPLET	6 duos façade occidentale, arc fenêtre du pignon

ÉCLATÉS OU INCOMPLETS
OTIFS ET ÉDIFICES

ZODIAQUE	TRAVAUX DES MOIS	VIERGES	ANGES	VIEILLARDS	SAINTS	ASSOMPTION	ANIMAUX
non	non	oui	oui	oui (arcature portail central)	oui	non	oui
non	non	oui	oui	non	non	oui (2e registre voussure arc)	oui
non	non	non	oui	non	non	oui	oui
non	oui	non	non	non	non	non	non
non	non	non	oui	oui	non	non	non
non	non	non	non	non	oui	oui	non
non	non	non	oui	non	non	non	non
oui	oui	oui	oui	oui	non	oui	oui
non	non	non	oui	non	non	non	non
non	non	non	oui	oui	non	non	non
oui	non	non	non	non	non	non	oui
non	non	non	non	oui (arcature portail central)	non	non	oui

Contenu des façades conc

ÉGLISES	1ère voussure (à partir de l'ext.)	2e voussure	3e voussure	
ANGERS	Samson (?), lions dévorant un animal	Saints, Agneau pascal adoré et encensé par anges	Vertus et Vices	
PARTHENAY	Vieillards	Vertus et Vices	Agneau pascal entouré anges thuriféraires	Christ
FONTAINE	Agneau pascal entouré par 2 anges, 2 saints	rinceau avec personnages et animaux	Vertus et Vices	
PONT-L'ABBE	Vierges folles et Vierges sages	Saints et saintes	Vertus et Vices	Agnea
CHADENAC	Saints	Animaux fantastiques	Vierges folles et Vierges sages	Ani
ST-SYMPHORIEN	Vieillards (au portail)	Vertus et Vices (fenêtre)		
VARAIZE	Anges (?)	Christ accompagné de 36 personnages	Vertus et Vices	Ag
AULNAY	Zodiaque	Vierges folles et Vierges sages	Vertus et Vices	Ag
FENIOUX	Zodiaque	Vierges folles et Vierges sages	Agneau pascal adoré	
ARGENTON	Zodiaque	Apôtres	Vierges folles et Vierges sages	
BLASIMON	Agneau pascal	4 Vertus (2 femmes, 2 chevaliers)	Animaux, chasse	
CIVRAY	Travaux des Mois et Zodiaque	Notre-Dame en majesté	Vierges folles et Vierges sages, Christ en gloire sur la clé	C tét

ernées par le Sermon Complet

4e voussure	5e voussure	6e voussure	7e voussure	INSCRIPTIONS EXPLICATIVES
				non
dans gloire porté par 2 saints				non
				non
au pascal adoré par les anges				non
maux et personnages	Saints	Vertus et Vices	Christ dans une gloire adoré par 4 personnages	non
				non
gneau pascal adoré				non
gneau pascal adoré				**oui**
Vertus et Vices	ornements			**oui**
Vertus et Vices	Agneau pascal adoré			**oui**
				non
hrist en gloire avec tramorphe et anges	Les Vertus sont sur le registre supérieur, au-dessus de la baie centrale			non

Synthèse Iconographique

MOTIFS	ÉDIFICES	CORRESPONDANCES/ PARTICULARITÉS
Acrobates/jongleurs	Surgères (façade, abside) ; **St-Hilaire de Melle** (porte latérale sud) ; **Foussais** ; **Civray**	
Autoportrait de sculpteur	**St-Hilaire de Foussais ; St-Hilaire de Melle ; St-Nicolas de Civray** ; Notre-Dame de Surgères ; St-Trojan de Rétaud ; Notre-Dame de Rioux ; St-Hérie de Matha ; **Notre-Dame-de-la-Couldre de Parthenay** ; St-Pierre de Chouvigny et **Chadenac**	
Agneau pascal adoré ou encensé par anges	**Fenioux** (façade) ; **Fontaine** (façade) ; **Pont-l'Abbé** (porte principale) ; **Varaize** (portes)	
Agneau pascal dans une gloire tenue par 2 anges	**Aulnay** (gloire ronde, portail) ; **Fenioux** (gloire ovale) ; Le Douhet (gloire ronde)	
Agneau pascal accompagné des attributs des 4 évangélistes	Saintes (abbaye, façade)	
Anges encadrés dans des cercles ornés	**Corme-Royal** (façade) ; **Pont-l'abbé** (dessous de voussure du portail)	A Angoulême (cathédrale, façade) et à **Civray,** bustes analogues
Assomption de la Vierge	**Civray** (portail central)	
Avarice *[femme portant une besace ou grosse bourse sur le dos, saisie par les cheveux par un démon et poussée par un autre]*	Migron (nef) ; peut-être aussi à Biron et au Douhet	
Cavalier foulant aux pieds de son cheval un personnage	**Chadenac** (façade), une femme intervient comme pour sauver le personnage écrasé ; on sait qu'à **Aulnay** il y avait des cavaliers sur la façade (à St-Eutrope de Saintes aussi) ; à Matha et à Surgères	
Christ avec les douze apôtres	Le Douhet (portail), avec livres, banderoles ou attributs en main ; **Pérignac** (sous arcature) ; **Fenioux**, seulement 6 apôtres ou saints	
Christ bénissant, accompagné de saints ou de vieillards (36)	**Varaize** (portail latéral)	
Christ donnant un livre (une règle) à 2 moines portant un bâton en forme de béquille ou de tau (disciples de st Antoine)	**Varaize** (portail latéral)	
Christ tétramorphe	**Civray** (portail central)	
Christ en gloire soutenu par 2 anges	**Fontaine** (portail) ; **Chadenac** (portail)	
Colère, Discorde ou Guerre civile (?)	Saintes (abbaye, chapiteau de la façade), combat entre 2 chevaliers à cheval, séparés par un personnage qui étend les bras et derrière chaque combattant une femme paraissant éplorée ; Biron, chapiteau, une femme poursuit un homme avec une hache	Poitiers, ancien Musée des Antiquaires de l'Ouest, chapiteau déposé avec scène identique, sans le pacificateur

MOTIFS	ÉDIFICES	CORRESPONDANCES/ PARTICULARITÉS
Fortune ?	Rioux, chapiteau, femme assise de face, dans pose raide et impassible, en riche toilette, 2 grandes nattes ramenées par devant, entourée de 2 personnages : à droite un homme fort coiffé d'un bonnet pointu, appuyé sur une hache et à sa gauche, un homme court-vêtu, dans attitude lourde et craintive, jambes un peu ployées	la Fortune ou la Richesse, vers laquelle tous convergent (le fort comme le faible)
Idolâtrie et Vraie religion	Le Douhet, chapiteau, Christ nimbé, jambes croisées, un ange dans les nuages au-dessus de lui, un gros serpent souffle dans l'oreille d'un enfant qu'une femme entraine vers une statue tenant un sceptre, posée sur un socle	Le Douhet, chapiteau, pendant du précédent, une femme influencée par un gros serpent tenant par la main un petit personnage, lequel a une main engagée dans la bouche d'une tête monstrueuse accolée et caresse un fauve. Ce 1er chapiteau unique en Saintonge ; analogie avec le 2e à St-Martin-de-Sescas (Gironde) / par le style, Le Douhet et St-Martin-de-Sescas se ressemblent
Luxure	Saintes (abbaye, façade) ; Barret (portail) ; Biron (façade) ; Champagne, une femme vêtue est assise en proie aux serpents	
Martyres	Thaims ; Saintes (voussure portail abbaye) ; Vaux ; **Pont-l'Abbé** (martyr de st Étienne) ; Echillais	
Œuvre de chair	Vaux (unique exemple en Saintonge placé à l'intérieur) ; sur modillons à Corme-Ecluse, Marignac, Montils, **Pérignac**, Lorignac, Chermignac, **Fontaine**	
Saint Georges	**Pont-l'Abbé** (bandeau gauche) ; **Civray** (clé de la voussure de la porte aveugle de droite) : un chevalier en armes combat un dragon en présence d'une femme	
Saint Pierre crucifié (bas relief dans un tympan)	**Aulnay ; Pont-l'Abbé**	
Saints	**Aulnay** (porte latérale : 24 figurines) ; Biron ; **Chadenac** (portail : 8 figurines) ; Chermignac ; **Corme-Royal** ; Le Douhet ; **Pont-l'Abbé ; Civray**	
Saintes	Biron ; **Corme-Royal ; Pérignac ; Pont-l'Abbé**	
Saintes femmes au tombeau	**Chadenac** (façade)	
Samson et Dalida	**Civray**	
Statue équestre	**Civray ; St-Hilaire de Melle ; Aulnay ; Parthenay** (en grande partie détruit) (...)	

MOTIFS	ÉDIFICES	CORRESPONDANCES/ PARTICULARITÉS
Vertus et Vices figurés par chevaliers ou femmes armées foulant aux pieds un démon	- **Aulnay**, portail façade : 6 paires ; voussure fenêtre transept : 4 sous très hauts boucliers - **Argenton** (voussure porche central façade occidentale) : 6 - **Corme-Royal** (fenêtre de la façade) : 4 (2 combattant tête nue, armées d'épées, 2 casquées, armées de lance) - **Fenioux** (voussure portail) : 6 - **Fontaine** (portail) : 6 dont 4 armées en chevaliers avec grands boucliers - **Pont-l'Abbé** : 6 - **Broue** (fenêtre de la façade) : 4 - **Varaize** (porte latérale) : 4 - **Chadenac** (voussure porche central) : 4 femmes, une se défend contre un animal qui lui mord le ventre, une chevauche un dragon, une frappe un animal sous ses pieds et la dernière est mordue à la tête par un animal - **Castelviel** (portail), 3 (similitude avec Chadenac) - **Civray** (voussure baie de l'étage de la façade occidentale) : 6 - **Foussais** (archivolte principale du portail central façade occidentale) : 1 seul couple de contraires - **Melle** (archivolte du portail façade septentrionale) : 3 (4?) mélangés avec scènes travaux Mois et zodiaque - **Parthenay** (voussure du portail de la façade) : 6 - **Pérignac** : 5 (programme initial 8, inachevé) - **Blasimon** : 4 (2 femmes, 2 chevaliers) - **Angers** : 6	
Vieillards de l'Apocalypse	Avry ; **Aulnay** (31) ; Saintes, abbaye (54) ; St-Symphorien (2 musiciens et 28 orants) ; **Varaize** (36) ; **Civray**	
Vierges folles et Vierges sages	**par 3 : Chadenac** (portail) ; **par 4 : Corme-Royal** (fenêtre) ; **Fenioux** (portail) ; **par 5 : Aulnay** (portail façade) ; **Pont-l'Abbé** ; **par 6 : Pérignac** (fenêtre façade) ; **Civray** (portail central)	
Vol	Biron (carré sur le clocher), homme assis tendant les bras vers un autre qui fuit en emportant sac ou bourse	
Zodiaque	**Aulnay ; Fenioux ; Civray** (portail central)	

Synthèses effectuées d'après les lectures de C. Dangibeaud, «L'école de sculpture romane saintongeaise» dans *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1910 et de N. Kenaar-Kedar, *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language*, Brookfield, USA, 1995.

Dernières influences de la *Psychomachie* en littérature

Conflictus virtutum et vitiurum

Produit à Moissac, fin du XIe siècle
Paris, BNF, ms. Lat. 2077, f° 162v-173

Page de droite, f° 163 : chaque Vice est caractérisé par son action alors qu'Humilitas reste imperturbable en face de toute cette agitation. Elle se tient droite avec la palme et semble discuter avec trois anges.

Les représentations des Vices sont issues du répertoire iconographique de la *Psychomachie* : Ira peut être reconnue grâce aux signes de son caractère (elle se tire les cheveux) alors qu'au f° 168, Patientia, une équerre en main, tourne le dos à la scène violente où l'un des compagnons d'Ira se suicide en se plantant une épée dans le torse.

Le f° 163 est le seul à présenter une illustration de pleine page, organisée en différents registres. C'est aussi la seule qui montre en même temps quinze Vices (les huit principaux et leurs «descendances»). Ils sont tous identifiés par une inscription.

Les personnages descendent depuis le haut du folio, de la droite vers la gauche, dans un mouvement dynamique général, amenant certaines figures placées en bas à glisser littéralement d'un registre à l'autre.
C'est en haut qu'a été placée la Vertu Humilitas, accompagnée de trois anges avec lesquels elle à l'air de converser.
Elle est représentée plus grande que les autres personnages et elle est placée le plus haut possible dans l'illustration. Elle tient une palme.

Les autres personnages sont ensuite les Vices : Concupiscentia, nu, montre du doigt le couple placé à ses côtés, dont la femme porte le nom de Luxuria, son partenaire est Eb(rietas). Au centre de ce registre, Superbia trône, une coupe en or à la main, elle a l'air de discuter avec Invidia placé à côté.
Vana Gloria et Malitia concluent ce registre.

Dans le registre médian, Ira à l'extrême droite, s'attrape les cheveux, rejoint d'un pas alerte Impatientia et Tristitia. Puis ce sont Gula, en train de manger, Rapina et Omicidium avec un arc.

Sur le registre inférieur, sur la droite, Avar(icia) et M(en)da(cium), puis Superbia qui tombe à la renverse, juste au-dessus de Libido. Entre Superbia et Mendacium, un petit personnage prosterné au sol, c'est Humilitas que l'on retrouve une seconde fois.

La double représentation du couple Humilitas et Superbia, la première trônant en haut et prosternée en bas du folio, la seconde trônant en haut et dans une position indécente en bas, renvoie à un verset de Luc XIV, 11 «Celui qui s'élève sera humilié et celui qui s'humilie s'élèvera».

De plus, la représentation d'Humilitas portant la palme rappelle la position de Fides dans le manuscrit illustré de la *Psychomachie* de Berne, au f° 35v, lorsqu'elle couronne les martyrs, elle aussi avec la palme en main (vers 36-39).

Ci-dessous : détail du f° 35v, Berne, Stadtbibliothek, ms. 264, fin du IXe siècle, sud de l'Allemagne





Psautier de Melisende, reine de Jérusalem

Monastère du Saint-Sépulcre, entre 1131 et 1143

Londres, British Library, ms. Egerton 1139



Reliure en ivoire avec sur le plat de couverture supérieur des passages de la vie de David, placés dans six médaillons, entre lesquels ont été insérés des duels tirés de la *Psychomachie* (sept paires) ainsi que cinq autres Vertus (Bonitas, Benignitas, Beatudo, Largitas et Laetitia).

Des petites «étiquettes», insérées à côté des personnages précisent leur identité.

Sur le plat de couverture inférieure, six œuvres de miséricorde sont figurées dans les médaillons, les inter-espaces sont comblés par des représentations d'animaux et de végétaux.

D'abord David défend son troupeau contre un ours et un lion ; ensuite il reçoit l'onction par Samuel à Bethléem, la main du Seigneur touche alors la corne de l'onction.

Sur les deux médaillons médians, à gauche, le combat contre Goliath, puis la remise de l'épée de Goliath à David par Abimélech, en présence de Doëg, serviteur de Saül (i Samuel xxi). La table des pains de propositions est placée entre les deux personnages.

Les deux derniers médaillons montrent tout d'abord David repentant, agenouillé devant un autel sur lequel des flammes vacillent et qui le sépare du prophète Gad. L'ange de pestilence émerge du bâtiment à l'arrière-plan, accompagné de la main du Seigneur. David est maintenant représenté couronné et en manteau royal.

Sur le sixième, le roi est assis sous un dais, jouant du dulcimer, entouré de ses quatre musiciens. C'est une scène très populaire dans l'art carolingien, on la trouve par exemple sur la *Bible de Vivien* (voir *supra*).

Les Vertus ont été intégrées dans les inter-espaces libres entre les médaillons et la bordure ornée. Elles sont représentées par des figures féminines, en longues tuniques à manches longues très larges aux poignets. Humilitas est la seule à porter une couronne. Fortitudo au centre, est représentée avec la cotte de mailles et le casque, elle ne laisse rien voir de son genre.

Elles sont montrées soit en action, en train d'achever leur contraire ou bien elles sont placées seules (dans les espaces des quatre angles et au milieu de la bordure inférieure). Elles se tiennent alors en orant, les bras ouverts avec les mains levées.

En haut à gauche, Bonitas et à droite Benigni(tas) qui semblent regarder les scènes se déroulant à côté et en dessous. En bas, dans l'angle gauche, Beatitudo est assise comme celle placée à droite, Largitas. Au centre de ce registre, debout, La(a)eticia.

Les six autres Vertus sont engagées par la mise à mort de leur adversaire. Sous la bordure supérieure, au centre, Fides éconduit le personnage prosterné, Idolatria qui s'accroche à sa bannière.

En dessous, entre les quatre premiers médaillons, Humilitas couronnée, accompagnée par Spes (dont le nom n'est pas précisé). Elle lui a présenté l'épée qui lui sert ici à trancher la gorge de Superbia, figurée en cotte de mailles et tombée dans un trou (Prudence, v. 176 et ss.).

Sur ce même niveau, à gauche, contre la bordure, Pudicitia perce la gorge de Libido avec son épée alors que tout à droite, Patiencia, casquée mais sans arme, attend qu'Ira se suicide en se transperçant le cœur ; le Vice menace en même temps la Vertu avec une épée.

Les trois inter-espaces du niveau du dessous montrent, à gauche, Sobrietas qui triomphe sur Luxuria, sa main plaquée sur la bouche du Vice, et portant l'étendard de la croix ; au centre Fortitudo avec casque et cotte de mailles transperce de sa lance au flanc Avaritia tout en l'étranglant. A droite, Co(n)cordia regarde Discordia qui est en train de se passer sa lance de part en part du visage (dans le poème, Fides regarde Discordia se percer la langue).

L'artiste a su rendre les combats dynamiques du poème et sa violence, malgré le peu d'espace qui pouvait y être consacré.

L'association d'autres Vertus à celles de la *Psychomachie* devient un phénomène régulier, particulièrement lors de commande royale.
Certaines Vertus sont en effet propres au pouvoir et à l'action politique, telles celles représentés ici : Bonitas, Benignitas, Beatitudo et Laeticia. Issues des traditions allégoriques gréco-romaines et d'autres conceptions allégoriques se rattachant à la définition des Vertus du bon chrétien, on les retrouve dans l'iconographie impériale byzantine comme dans celle du pouvoir de l'Europe occidentale.

Le plat de couverture inférieur obéit à la même disposition avec six médaillons formés par des entrelacs fleuris, les inter-espaces sont comblés par des animaux. Les scènes illustrent six des Œuvres de miséricorde. Un roi incarne le miséricordieux, dont le costume rappelle celui de l'Empereur byzantin.

L'ouvrage a certainement été réalisé par un artiste grec travaillant pour la cour angevine de Jérusalem.
Les influences orientales et occidentales sont mélangées dans la réalisation de cet ouvrage. L'organisation générale de la couverture de ce livre, avec les médaillons formés par des entrelacs circulaires végétaux est utilisée depuis l'antiquité, en Occident comme en Orient.

Pour le plat de reliure supérieur, le style diffère ici des ouvrages strictement byzantins, il est plus marqué par l'art occidental, comme le montrent les armures portées par les personnages. On retrouve le même type d'armure sur un manuscrit anglais de Prudence, enluminé à Saint Alban à la fin du XIIe siècle (Lo^{3}).

Le plat inférieur en revanche, avec les animaux et les ornements de la bordure, se rapproche plus de l'art musulman.

Les représentations d'épisodes de la vie de David sont plutôt populaires à cette époque, celles de la *Psychomachie*, très courantes et sur de nombreux supports. Les Œuvres de miséricorde connaissent alors également un essor, nous y reviendrons.

Il existe une correspondance directe entre les motifs des médaillons du plat de reliure supérieur et les inter-espaces. David est systématiquement illustré par les Vertus en action contre les Vices, synthétisant les motifs représentés dans les médaillons, en concepts moraux.
Nous reprenons ici l'exposé réalisé par Bianca Künhel à ce sujet.

L'épisode de la vie de David que l'on peut le plus aisément rattacher à la *Psychomachie* est son combat avec Goliath ; sur le *Psautier,* à côté de cette représentation, on voit Humilitas qui s'apprête à mettre à mort Superbia.
L'association de David avec Humilitas se trouve dans le texte de la *Psychomachie,* lorsque Spes célèbre la victoire de Mens Humilis sur Superbia en la comparant avec la victoire de David sur Goliath (v. 291 et s.).
La présence d'une troisième figure dans l'inter-espace consacré au duel Humilitas-Superbia – une exception, les autres combats sont des duels – renvoie directement au récit de Prudence : Humilitas est couronnée, Superbia porte la même tenue et les mêmes armes que Goliath sur le médaillon et Spes lui tend l'épée.
Sobrietas, qui cite aussi dans la *Psychomachie* les qualités de guerrier de David, est figurée à proximité du médaillon montrant le combat (sur l'inter-espace inférieur gauche du médaillon).

Bianca Künhel a montré l'association constante voulue entre les motifs consacrés aux épisodes de la vie de David et les combats de la *Psychomachie* sur le plat de reliure du *Psautier*. En effet, la première victoire de David illustrée sur l'ivoire est celle du combat contre le lion et l'ours, représentant respectivement l'Antéchrist et le Diable.
Comme pour y faire écho, on trouve sur l'inter-espace médian, Fides qui éconduit Idolatria.

Les deux médaillons supérieurs droits célèbrent une autre sorte de victoire, sans combat visible. Couronné par Samuel en haut puis la remise de l'épée de Goliath à David par Abimélech, en présence de Doëg, serviteur de Saül (i Samuel xxi) en dessous, renvoient à Saül, roi infidèle qu'épargnera David puisqu'il avait été désigné par Dieu. Les scènes tirées de la *Psychomachie* placées dans les inter-espaces en connexion directe avec le médaillon consacré à David et Samuel concernent Fides chassant Idolatria et Superbia à la merci d'Humilitas, couronnée, qui maintient son glaive sous sa gorge. Fides et Humilitas font référence ici à la relation de David et de Saül et sont la justification de la décision de David de lui laisser la vie sauve. Dans l'inter-espace inférieur droit de ce médaillon, c'est Patientia qui attend le suicide d'Ira.

B. Künhel rappelle alors que déjà saint Augustin, dans le *Contra Faustum Manichaeum* (22, 6), admirait la patience et la magnanimité dont David a fait preuve face à Saül, après les persécutions injustes que ce dernier lui a fait subir. Il y a là l'une des sources de la concordance entre les duels de la *Psychomachie* et des épisodes de la vie de David.

Les deux derniers médaillons montrent David couronné. En bas à gauche, on le voit se repentant devant Gad, avec l'inscription placée au-dessus de sa tête «EGO PECCAVI». Le prophète lui présente un phylactère sur lequel David trouve la réponse à sa repentance «CONSTRUE ALTARE D(OMI)NO».

Les couples de contraires de la *Psychomachie* placés en connexion directe avec ce médaillon sont Sobrietas-Luxuria et Fortitudo-Avaritia.
Selon Prudence lui-même, Luxuria et Avaritia sont les plus grands dangers du monde temporel ; comme l'ont été les péchés du roi David (la luxure et l'avidité).

Le motif du dernier médaillon montrant le roi David qui joue de la musique avec ses musiciens dans le Temple est complètement légitime pour illustrer une couverture de *Psautier*.
B. Künhel pousse la démonstration de la correspondance entre les épisodes de la vie de David et les duels de contraires de la *Psychomachie*, en intégrant aussi ce dernier médaillon.
Dans l'inter-espace supérieur droit, c'est Concordia qui domine Discordia. B. Künhel expose les différents éléments de la vie de David reliés au Temple (1, Chron. 15, 16/22) et en conclue que la paix est l'une des conditions pour sa construction (voir p. 345-346).

Ainsi se justifie naturellement la présence de Concordia et de Discordia à proximité de ce médaillon.

Comme le roi David qui trône dans le temple achève le cycle de David, la scène finale de la *Psychomachie* est la construction du temple de Sapientia et son installation sur le trône.

Dans les exégèses du XIIe siècle, telles celles d'Hugues de Saint-Victor, *Adnotationes in libro Regum* (*PL* 175, 105), David est l'incarnation de trois vertus : Sapientia ou Fides, Humilitas et Fortitudo. Ce sont précisément ces trois Vertus que l'on trouve sur l'axe vertical médian de la reluire du *Psautier.*

L'allégorie du bien et du mal se retrouve sur le plat de reliure inférieur, les animaux et les oiseaux devenant le pendant des Vertus et des Vices du plat de reliure supérieur.

Les Œuvres de Miséricorde que l'on trouve sur le plat de reliure inférieur font partie de la prophétie du Christ du Jugement dernier (*Matthieu* 25, 31/46). Le Paradis sera offert à ceux qui auront fait les Œuvres de Miséricorde.

Un exemple contemporain, la *Bible de Floreffe* (*c.* 1155, Londres, BL, MS Add. 177738, f. 3v), associe également sur une même représentation les Œuvres de Miséricorde, les Vertus, David et la famille de Job.
Cette association tend à révéler les trois niveaux d'interprétation : moral, historique et typologique.

Sur l'une des plaques de bronze du font baptismal de la cathédrale d'Hildesheim, Misericordia est montrée couronnée, trônant telle une reine et réalisant les six Œuvres de miséricorde.

B. Künhel cite trois autres exemples contemporains de représentation des Œuvres de Miséricorde, qui ne nous intéressent pas ici car elles ne comprennent pas de Vertus. Ce sont les illustrations les plus anciennes du thème, leur faible nombre permet de penser que le thème des Œuvres de Miséricorde n'a été utilisé et développé que tardivement dans l'iconographie médiévale. C'est également un motif uniquement occidental - Misericordia apparaît dans l'art byzantin mais elle n'est pas en train de réaliser les travaux de miséricorde.

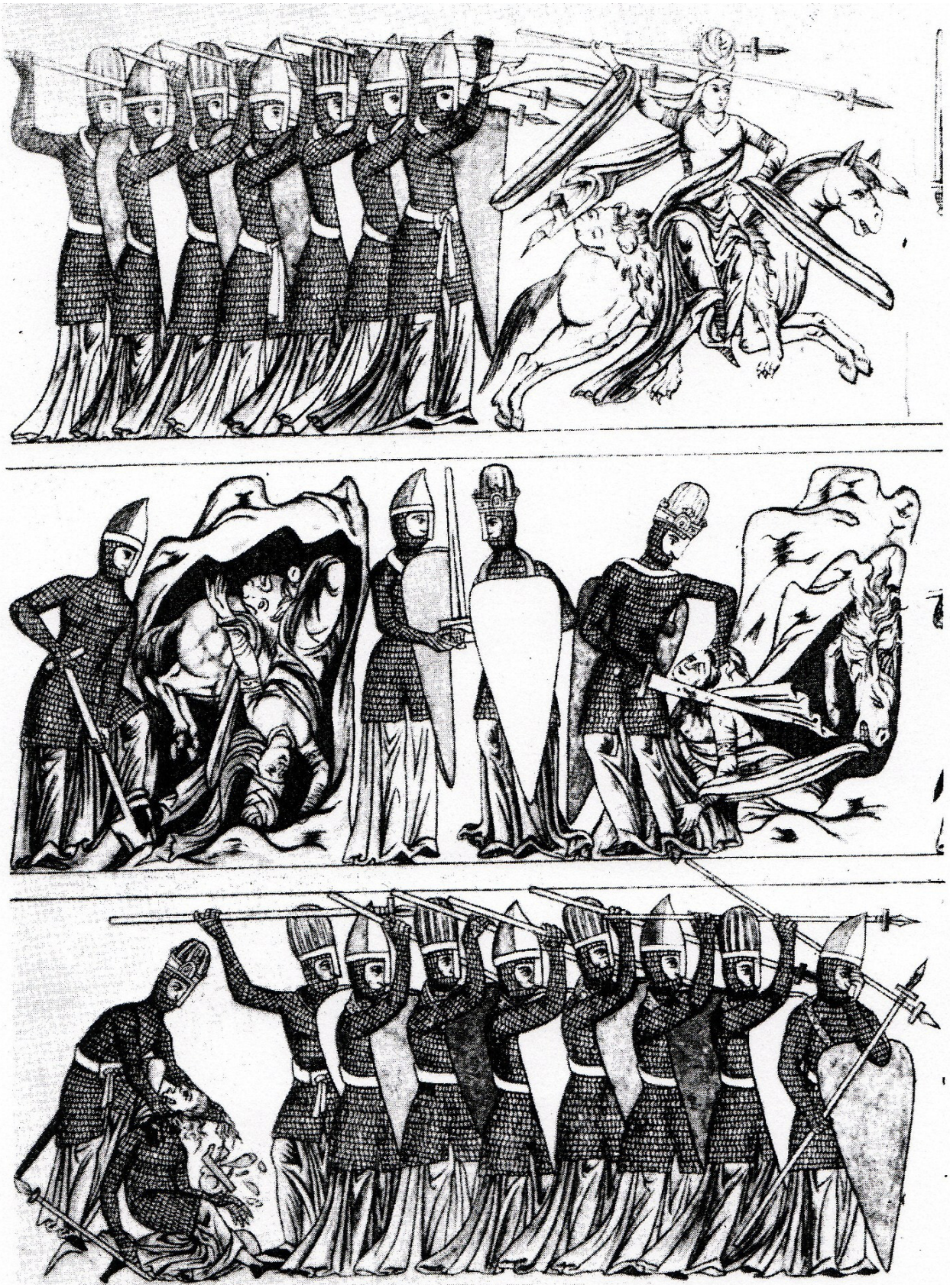
Outre le fait qu'il constitue le plus ancien exemple de représentation du motif des Œuvres de miséricorde, le plat de reliure inférieur du *Psautier* a la particularité d'être le seul parmi les exemplaires, à représenter un empereur effectuant les six travaux.
Toujours selon B. Künhler, après étude du contexte historique, la réalisation de la reliure d'ivoire correspond à une période d'apaisement entre la reine Mélisende et le roi Foulque, les deux gouvernants ayant été en conflit auparavant.
Son analyse iconographique et historique l'amène à conclure que le programme proposé sur la reliure du *Psautier* renvoie à ce que doit être et ce à quoi doit aspirer un bon roi croisé.

Hortus deliciarum

Somme à la fois littéraire et iconographique des connaissances humaines, cette compilation a été composée en grande partie sous la direction de l'abbesse Herrade de Landsberg, commencée dès 1159 et achevée 1205, au couvent du mont Sainte-Odile (Alsace).

Le manuscrit original conservé à la bibliothèque de Strasbourg a été détruit lors de son incendie en 1870, nous le connaissons encore aujourd'hui grâce à des copies, notamment celle de Paris, BNF, ms. Nouv. acq. fr. 6045, que nous utilisons ici. Les folios concernés par le poème sont du f° 199v au f° 204.

.



A droite : détail du f° 199v, Superbia.



Page de gauche, f° 199v :
Sur le registre supérieur : le Triomphe de Superbia et sur les registres suivants sa chute et sa mort.

Superbia est suivie par son « infanterie des vices secondaires » :
Luxuria, Ventris Ingluvies, Avaritia, Tristicia, Ira, Invidia et Vana Gloria

Ci-dessous : détail du folio 203v, le char d'Avaritia.





Folio 204v, le char de Misericordia et au registre inférieur, Fortitudo accompagnée de ses suivantes : Magnificantia, Confidentia, Tolerantia, Requies, Stabilitas, Perseverantia et Constantia.

L'inscription placée derrière cette dernière Vertu clôt le cycle de la *Psychomachie* : «*Hic finitur conflictus virtuum et viviorum in animabus invisibiliter pugnantium*».

Lumen Animae. Tractatus de septem vitiis et virtutibus (1332)

Vorau, Stiffsbibliothek, ms. 130 (f° 106-111v)

Le combat en corps à corps a cédé la place à une joute avec lance, chacune des allégories chevauche une monture différente, en fonction des correspondances symboliques.

Ci-dessous :

A gauche, détail du f° 109 : Superbia monte un fier cheval, celui d'Humilitas est hybride : les sabots sont remplacés par des sers de rapace et il semble avoir une langue fourchue ou alors ce sont des flammes qu'il crache.

A droite, détail du f° 110v : Luxuria est sur un ours, Castitas se tient sur une licorne, animal qui lui est régulièrement attribué en raison de sa symbolique virginale.

Avaritia et Accidia sont chacune sur un âne ; Largitas sur un jeune cerf ; Ira sur un chameau (animal pourtant associé à Obéissance à Notre-Dame de Paris, suivant saint Augustin : le chameau qui se couche à terre pour recevoir les fardeaux est le symbole de l'Humilité, de la Docilité).

En bas à gauche, f° 107v : Invidia se tient sur un gros dragon cornu.

En bas à droite, détail du f° 110 : Patientia est sur un éléphant, animal qui accompagne Tempérance, Chasteté ou Bénignité (des princes).

Caritas est sur un cerf dont les bois sont plus longs que celui que monte Largitas ; Devocio sur un grand cerf âgé à très grandes ramures ; Gula est sur un animal étrange, gros chien ou ours ; Abstinentia est montée sur un jeune cerf tacheté.









***Pèlerinage de la vie humaine* de Guillaume de Digulleville,** 2e quart du XVe siècle

Paris, BNF, ms. Français 376

Les Vertus ne sont plus des guerrières en action, elles guident et accompagnent le pèlerin dans sa quête du salut de son âme.

De haut en bas : f° 2v, Guillaume et Grâce de Dieu ; f° 82v, allégorie de l'Étude ; f° 59v, Guillaume et Avarice.











Pèlerinage de la vie humaine
Paris, *c*. 1390
Paris, BNF, ms. Fr. 829

De haut en bas :
- F° 11v, Raison prêche
- F° 117v, Guillaume se repente
- F° 182v, Justice qui s'adresse à Virginité



Liste des principaux manuscrits illustrés du *Pèlerinage de la vie humaine* et du *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville

- Aix-en-Provence, BM, ms. 110 : 2e moit. XIVe s. (Sud-Est de la France), 89 miniatures (une seule pour le 2nd pèlerinage).

- Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 10197-98 : 3e quart XIVe s. (France) avec les 3 pèlerinages, 10 miniatures. Présent dans l'inventaire de la Bibliothèque de Bourgogne dès 1404.

- Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1130 : 3e tiers XIVe s. (Paris ?), plus de 300 miniatures pour l'ensemble des 3 pèlerinages et nombreuses initiales ornées.

- Cambrai, BM, ms. 212 : *c.* 1385-1390 (origine inconnue), une initiale ornée.

- Douai, BM, ms. 168 : *c*. 1385-1390 (Belgique ?), miniatures.

- Paris, BNF, ms. Fr. 829 : *c*. 1390 (Paris), miniatures.

- Tours, BM, ms. 950 : fin XIVe s. (origine inconnue), 14 miniatures.

- Paris, BNF, ms. Fr. 377 : fin XIVe s. (Paris), miniatures.

- Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 10176-78 : *c.* 1400 (Nord de la France, Artois ?) avec les 3 pèlerinages, 117 miniatures + initiales figurées.

- Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 0009 : *c*. 1400 (Paris, dans le style de l'atelier du Maître de l'Epître d'Othéa), plus de 300 miniatures pour l'ensemble des 3 pèlerinages.

- Paris, BNF, ms. Fr. 1645 : 1403, en français, miniatures.

- Paris, BNF, ms. Fr. 1647 : 1403, en français, miniatures.

- Paris, BNF, ms. Fr. 24303 : XVe s., en français, miniatures.

- Paris, BNF, ms. Fr. 376 : 2e quart XVe s. (Rennes), miniatures.

- Soissons, BM, ms. 208 : 4e quart XVe s. (Paris ?), possesseur : Antoine de Beauvau. Seulement les 2 premiers pèlerinages, 4 pages décorées, 75 miniatures et nombreuses marges ornées.

Le site internet ARILMA répertorie la totalité des manuscrits des *Pèlerinages*, avec ou sans illustrations (http://www.arlima.net/eh/guillaume_de_digulleville.html#vie).

Les Vertus hiératiques des façades des grandes cathédrales gothiques françaises

La transformation du modèle de la *Psychomachie* dans l'art monumental religieux gothique

Chartres, cathédrale Notre-Dame,
Deux exemples de cette évolution stylistique

Exemple 1/Une dernière fois les Vertus encore en action

Façade septentrionale, portail nord, consacré à la Vierge
c. 1197-1220

Le portail de la Vierge étonne par le caractère archaïque de la sculpture du tympan et la perfection des grandes statues. Ce contraste suppose un début précoce des travaux et un long arrêt avant leur reprise (c'est le dernier des trois portails à être érigé).
Le tympan est archaïque par le style et par le choix des sujets. La Nativité, l'Annonce aux bergers et l'Adoration des Mages font parti du répertoire classique des portails romans consacrés à la Vierge, utilisés seulement dans les premiers portails gothiques.
Les perfections de la Vierge sont glorifiées dans les voussures. En partant de l'intérieur de l'arc, la première voussure montre les anges thuriféraires ; la deuxième est consacrée aux dix Vierges ; la troisième aux huit couples de Vertus et de Vices ; la quatrième aux douze Reines couronnées (certaines portant des attributs symboliques) qui figurent les dons du Saint-Esprit ; la cinquième voussure montre la vie active et la vie contemplative et la sixième les quatorze béatitudes de l'âme et du corps.

La bataille a pris fin, les Vertus sont vainqueurs, les Vices à leurs pieds. Ils sont figurés sur le même espace, chaque duo d'antagonistes est séparé par un dais, suivant la forme du rouleau.

Quelques traits précis rappellent le poème : devant Humilitas, Superbia roule dans le fossé qui s'ouvre devant lui ; sous Caritas, Avaritia cache son trésor contre sa poitrine ; aux pieds de Spes, Desperatio se suicide avec son épée. Justitia tient une balance à deux plateaux.
-
En allant de la gauche vers la droite, Prudentia brandit le Livre ouvert A ses pieds, Stultitia, à demi nue, assise les jambes croisées, mange une pierre (représentation traditionnelle du fou). Certains ont avancé le nom de Sapientia plutôt que celui de Prudentia, mais l'emplacement ne valide pas cette hypothèse, le sommet de l'arc lui étant généralement réservé.
Ensuite vient Justitia, la balance d'une main, de l'autre, elle tient un glaive dont il ne reste que le pommeau. A ses pieds, Injustitia, dégradée, semble vouloir attraper l'un des plateaux pour en fausser la pesée.
Fortitudo en cotte de maille et heaume plat, brandit son épée. Elle a dans les bras un lionceau. Ignavia, à ses pieds, est un homme rendant les armes : il pose son épée sur le sol et rampe pour s'échapper.
Castitas est une femme portant un phénix, en-dessous, Luxuria ouvre le haut de sa tunique.
Humilitas tient un très grand oiseau, certainement une colombe alors que Superbia tombe la tête la première dans une fosse.
Caritas donne un vêtement et de la nourriture à un enfant famélique à demi nu. A ses pieds, Avaritia attrape des pièces de monnaie dans le coffre-fort placé à ses côtés.
Spes regarde vers le ciel et tend la main vers une couronne (disparue). Desperatio à ses pieds se suicide en se passant une épée à travers le corps.
Fides, debout, recueille dans un calice le sang de l'Agneau immolé sur l'autel représenté au mur. A ses pieds, Synagoga est une femme aux yeux bandés.

Les Vierges sages et les Vierges folles sont plus proches du sanctuaire que les Vertus, ce qui ne se présente jamais dans l'art roman.

Malgré ces réminiscences de l'art roman, un renouvellement de l'iconographie des antagonistes Vertus-Vices est en train d'apparaître, que le porche méridional de Chartres va faire connaître.

Les Vertus ne sont plus celles de Prudence mais les théologales et cardinales, augmentées d'Humilitas. Elles ne sont plus en tenue militaire ni armées, elles n'empalent plus leurs adversaires, leur identité est connue par les objets symboliques qui leur sont attribués ou à travers les petites scènes de leurs contraires.





Ci-dessus : le portail nord de la façade septentrionale, consacré à la Vierge.

Ci-contre : Superbia qui tombe devant Humilitas.

Ci-dessous : à gauche, Caritas offre un vêtement à un pauvre. A droite, Justitia avec la balance à deux plateaux.





Exemple 2/Les Vertus hiératiques
Façade méridionale, faces intérieures des deux piliers soutenant la voussure du porche central
c. 1224-40



Les Vertus sont disposées sur les piliers du porche en groupe de reliefs par jeux de trois paires en bandeau vertical.
Chacune est assise sous une arcature par dessus laquelle est représentée une cité, qui sépare chaque niveau les uns des autres.
Voilées (hormis Fortitudo avec heaume et cotte de maille), elles présentent devant elles leurs écus frappés de leurs armes, un animal symbolique.
En dessous, aussi sous une représentation urbaine, le Vice correspondant est montré en action.

Ci-contre : plan large de la façade méridionale
Ci-dessous à gauche : une des piles portant les Vertus
Ci-dessous à droite : Humilitas et Superbia



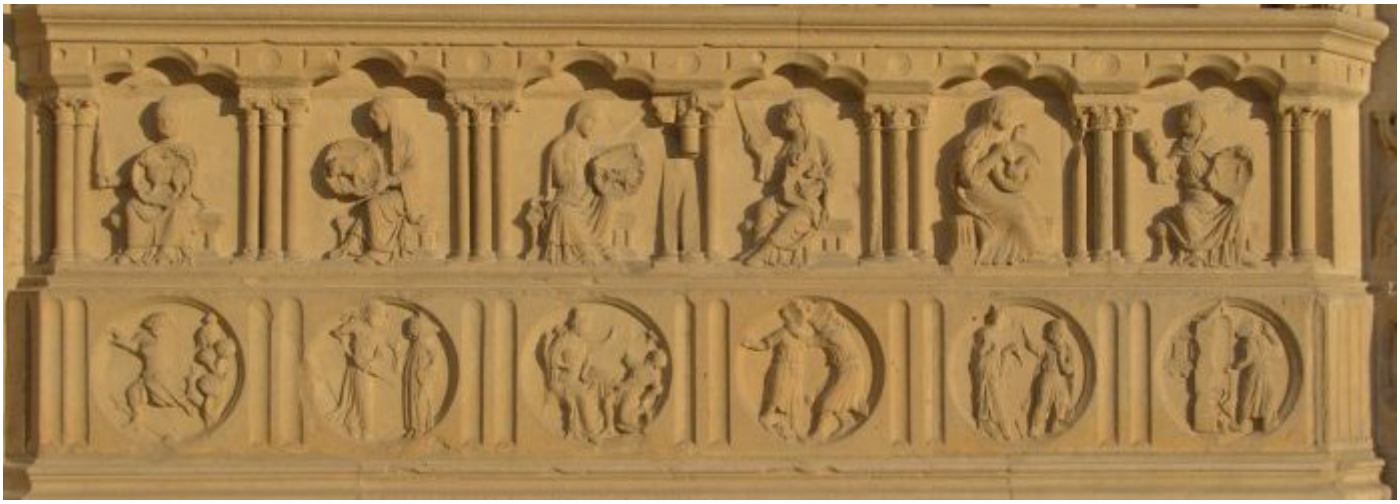


Paris, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central (*c.* 1208 et 1220)

Ébrasement nord : Humilitas, Prudentia, Castitas, Caritas, Spes et Fides.

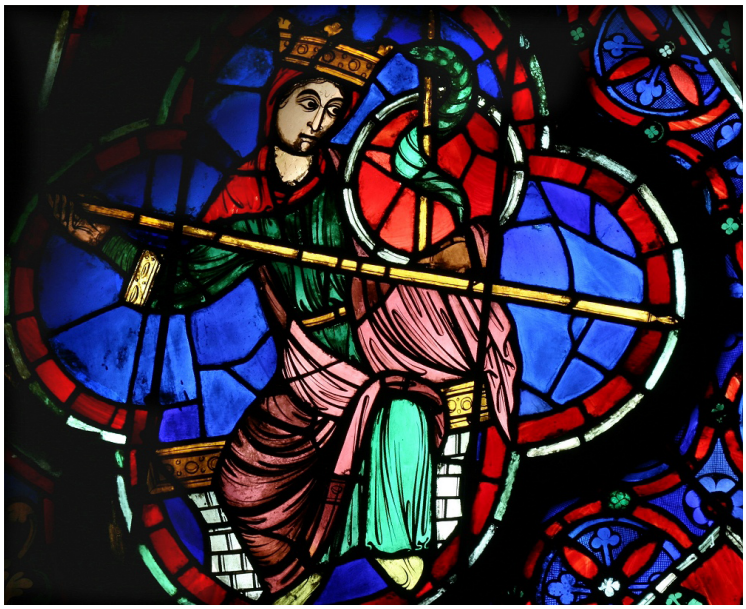


Ébrasement sud : Fortitudo, Patientia, Mansuetudo, Pax, Obedientia et Constancia.



Ci-dessous : deux vitraux de la rose occidentale, à gauche, Fides avec le calice et la croix.
A droite, Prudentia au serpent enroulé autour d'un bâton.





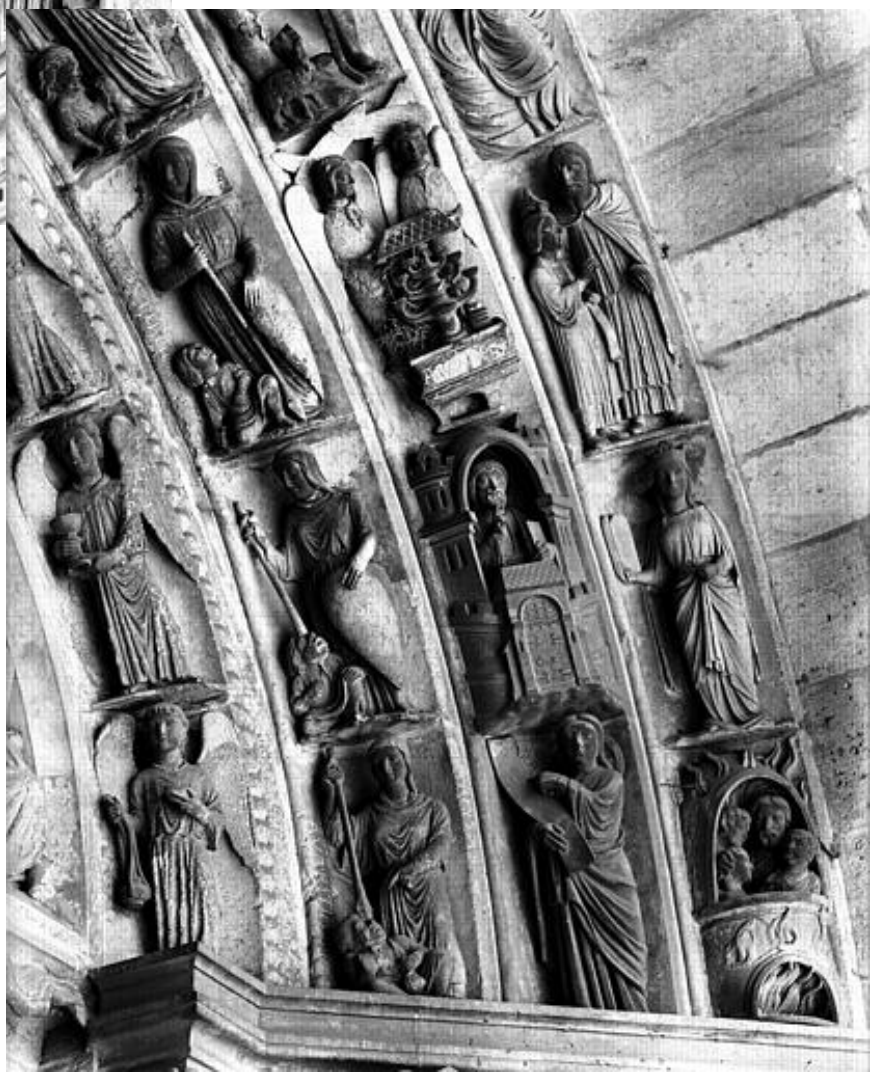
Dernières interprétations de la *Psychomachie* dans l'architecture religieuse monumentale gothique



Laon, cathédrale Notre-Dame
Façade occidentale, portail nord
Fin du XIIe siècle

Détails des voussures du tympan
Les Vertus sont placées après les anges, sur le 2ème rouleau en partant de l'intérieur de l'arc. Huit couples ont été représentés, deux paires de combattants ont été rajoutés par l'impératif esthétique de symétrie. Les Vices sont figurés en petits personnages humains, à demi écrasés par la Vertu qui les domine.

Les Vertus commencent à être individualisées par leurs attitudes et des objets symboliques leurs ont été attribués.
Le nom de chaque couple est inscrit sur le rouleau extérieur de la voussure.



Six des huit paires sont tirées de la *Psychomachie,* il manque Concordia et Discordia.
Hebetatio est ici le nom donné au contraire de Sobrietas.

Un nouveau duo a été rajouté des deux côtés : Caritas-Paupertas et Mansuetudo-Violentia.

Derrière leurs armes habituelles, des attributs symboliques commencent à leurs être confiés :
- Castitas porte un livre et un faisceau de verges ;
- Caritas abat son ennemi par une action bénéfique : elle tend un vêtement à une femme frissonnante ;
- Fides tient une grande croix.

Salisbury, cathédrale
Chapter House
c. 1263-1270



Les couples Vertus-Vices sont placés sur l'archivolte de l'une des arches géminées de l'entrée de la salle capitulaire.

Détails, de gauche à droite : Fortitudo-Invidia (?), Humilitas-Superbia (?) et Largitas-Avaritia, facilement identifiable grâce à l'action qu'elle mène : elle verse un métal fondu (or ou argent) dans la gorge de la créature à ses pieds.

L'identification des couples reste difficile, les sculptures ont subi des restaurations aléatoires au XIXe siècle (notamment le rajout des têtes).

Les Vertus sont individualisées soit par leur action, soit par l'objet symbolique qu'elles portent et qui devient alors l'attribut spécifique qualifiant la Vertu.









Strasbourg, cathédrale Notre-Dame
Façade occidentale, porche nord
C. 1280

Les Vertus sont les statues-colonnes des ébrasements du portail. Elles ont perdu toute individualité et n'ont de guerrier que leur lance avec lesquelles elles tiennent en respect les Vices placés sous leurs pieds.
Les Vertus sont des jeunes femmes élégantes couronnées alors que les Vices sont montrés en femmes contemporaines, portant un voile pour renvoyer le fidèle à la vie de tous les jours.

Les Vertus Cardinales

Vertus cardinales encadrant des personnages religieux



Codex Aureus de Saint Emmeran
Bavière, fin du IXe siècle
Munich, Bayerische Stadtbibliothek, Cod. Lat. 1400 (Cim. 55), f° 1

Au centre, l'abbé Romuald, est encadré par de petites représentations féminines en buste : les Vertus cardinales. Le Tétramorphe occupe les angles.
C'est lui qui commandite les restaurations du manuscrit à la fin du Xe siècle.



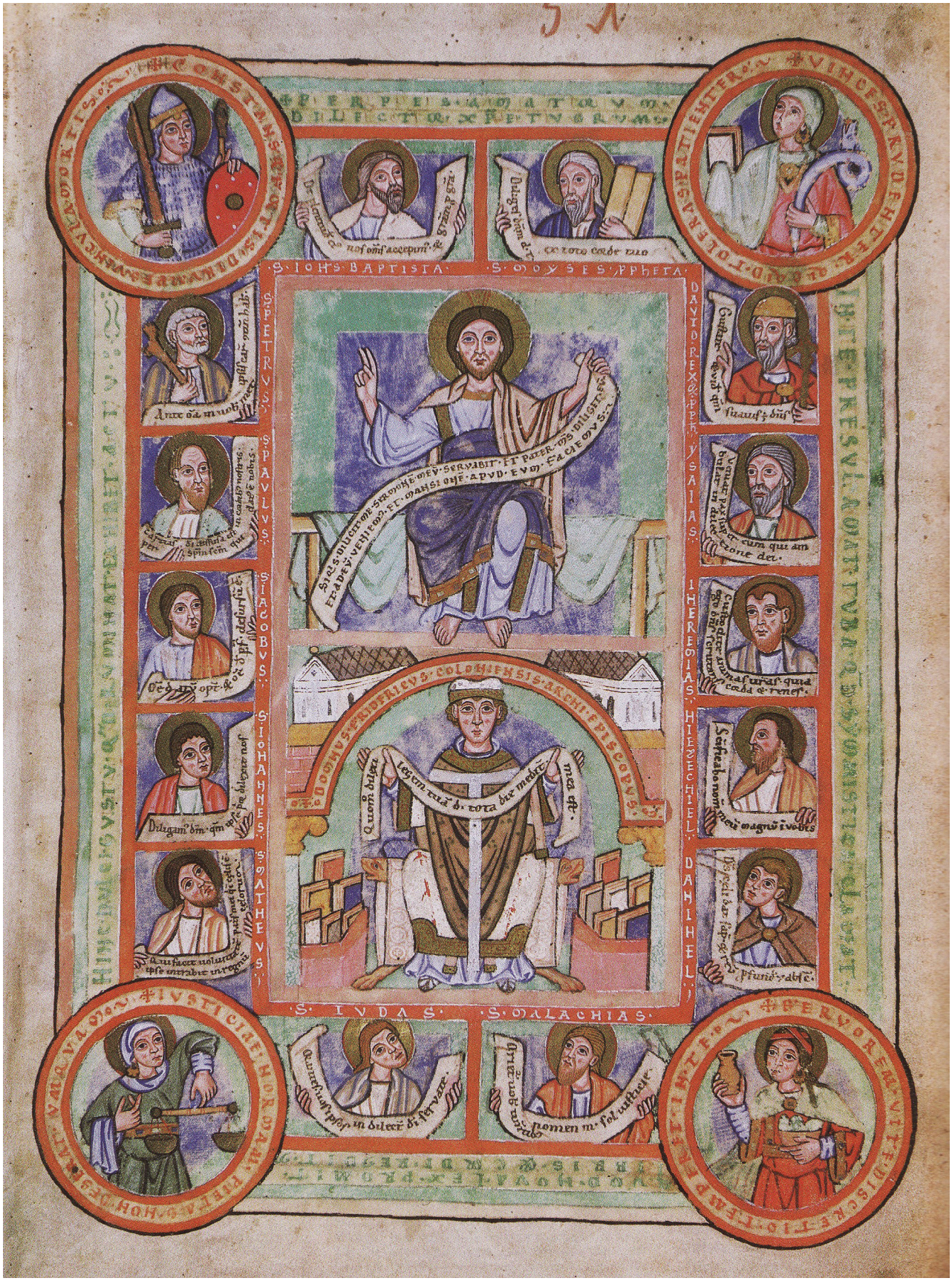
***Évangéliaire* dit de Notger,** *c*. fin du Xe siècle - 1160
Liège, Grand Curtius, Musée de l'Art religieux et de l'art mosan.

Ivoire sculpté de la fin du Xe siècle ; émaux de *c*. 1160 ; plaques dorées gravées ajoutées au XVe siècle.
Ancien propriétaire : la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste de Liège appartenant à l'abbaye de Stavelot.

La reliure composite d'émail peint, d'ivoire sculpté et d'incrustations de pierre en relief est une démonstration de la qualité de travail des artisans mosans. La plaque centrale en ivoire montre le commanditaire, l'évêque Notger, à genoux devant un autel placé dans une petite chapelle. Il prie le Livre tenu des deux mains. Au-dessus, le Christ est en majesté, avec un nimbe crucifère dans une mandorle, les pieds sont posés sur le globe terrestre. Il fait le geste de bénédiction de la main droite et tient le Livre fermé de la main gauche. La mandorle est comme tenue par le Tétramorphe.

Cette plaque est enserrée dans un cadre plus large formé de huit plus petites plaques de cuivre émaillé figurant les Vertus cardinales et les fleuves du Paradis. Les Vertus sont dans les écoinçons triangulaires accolés à l'ivoire et les fleuves sont dans ceux des angles.
La Vertu placée dans la partie supérieure a laissée place à la représentation d'une tête d'ange. Les trois Vertus restantes sont Force, Tempérance et Justice.

Notger est le premier Prince-Evêque de Liège, il est fondateur de l'église Saint-Jean.



***Lectionnaire* rhénan**, *c.* 1130
Cologne, Dombibliothek, Cod. 59, f° 1

L'archevêque Frederick, placé directement sous le Christ bénissant, est encadré par les apôtres dans les bandeaux latéraux ainsi que par les Vertus cardinales, figurées dans les médaillons aux angles et légèrement plus grandes que les apôtres. Elles ont chacune des attitudes différentes, elles sont en tenues élégantes colorées, ce sont des jeunes femmes nimbées que l'on distingue grâce à leurs attributs en plus de leur nom inscrit sur les bandeaux des médaillons.



***Sacramentaire-missel* de Ratmann**, *c*. 1159-1400
Trésor de la cathédrale d'Hildesheim, (inv. Nr. 37, folio 118v)

Les Vertus cardinales sont encore montrées à mi-corps dans des médaillons. Elles sont placées au centre de chaque bordure de la page dont la partie inférieure présente un *Agnus Dei* lui aussi dans un médaillon disposé au centre d'une croix et entouré de deux anges.









Croix de procession
Fritzlar, cathédrale Saint-Pierre
(Allemagne)
c. 1020

Connue comme la croix offerte par l'empereur Henri II, contenant 346 pierres précieuses.

Les Vertus sont placées sur le pied même de la croix, insistant ainsi sur leur portée symbolique, dans des demi-médaillons, leur nom est précisé par le bandeau surlignant le demi-cercle. Auréolées et chacune dans une attitude différente, elles tiennent leurs attributs symboliques.





Autel portatif dit de Watterbachen
Début du XIe siècle
Munich, Bayerische Nationalmuseum

Sur la plaque inférieure sont représentées en buste dans des médaillons les Vertus cardinales autour du Christ bénissant avec un nimbe crucifère.

«HIC PATER ET LOGOS NECNON PARACLITUS AGIOS» (Ici le Père, et le Verbe et le Saint Paraclet) sont les termes qui couvrent le bandeau du médaillon du Christ.

Les Vertus sont couronnées et auréolées mais sans attribut, leur nom inscrit vient les identifier.
« + JUSTITIA » et « + TEMPERANTIA » en haut à gauche et à droite, « + PRUDENTIA » et « + FORTITUDO » en bas.

Pour A. Katzenellenbogen, il s'agit ici du premier exemple de la présence des Vertus cardinales sur un autel portatif et il rapproche leur position aux angles avec celle des quatre cornes de l'autel vétérotestamentaire (*Ex*. XXXVIII. 2).



Émail d'un autel portatif, milieu du XIIe siècle
Diözesanmuseum d'Augsbourg (Allemagne).

Les Vertus sont dans les angles, elles ont leurs attributs habituels sauf Justicia qui tient une équerre et un trapèze, variante encore rare à cette période mais ponctuelle de la traditionnelle balance à deux plateaux. Son utilisation se généralise à partir du XIVe siècle.

Autres autels portatifs avec Vertus cardinales :

- **Autel portatif (autel-«tablette» ci-dessous),** *c.* 1030 (Paris, Musée national du Moyen Age), les Vertus sont placées sur la plaque inférieure, autour d'un Agnus Domini alors que sur la plaque supérieure, ce sont le Christ, saint Pierre et saint Paul, saint Blaise et saint Nicolas, Melchisédech et Aaron ainsi que le sacrifice d'Abraham qui sont présentés.

- **Autel portatif (ci-contre à droite)**, *c.* 1160, en porphyre vert (Berlin, Kunstgewerbemuseum) où elles sont représentées en pied sur la partie supérieure. Le centre en porphyre vert est placé dans un cercle de cuivre doré décoré de palmettes en champlevé, un carré encadre le tout, les symboles des évangélistes à chaque angle. De part et d'autre, deux figures debout sur des émaux, ce sont les Vertus, Prudencia avec une colombe et un miroir, Temperancia mélangeant l'eau au vin, Fortitudo avec bouclier et lance puis Iusticia avec la balance. Sur les côtés de l'autel, le Christ Juge, Marie et Jean-Baptiste, les douze apôtres enfin Marie et les Évangélistes. Les reliques de cet autel portatif y ont été déposées au XIVe siècle.

- **Plaques d'émaux d'un autel portatif fragmenté (ci-contre en bas à droite)**, *c.* 1170-1180 (Vienne, cathédrale, musée diocésain), les Vertus cardinales accompagnent des représentations bibliques. Ici Pietas remplace Fortitudo (à gauche, Justicia et à droite Pietas).



«Autel-tablette», *c*. 1030
Plat inférieur
Paris, Musée national du Moyen Age



Autel portatif, *c.* 1160
Berlin, Kunstgewerbemuseum





Plaques d'émaux d'un autel portatif fragmenté, *c.* 1170-1180
Vienne, musée diocésain de la cathédrale







Tournai, châsse de saint Ghislain, *c.* 1160-1180
Tournai, église Saint-Ghislain-et-Saint-Martin de Tournai

Temperantia, une des Vertus cardinales et Pudicitia accompagnent Fides et Caritas, deux des trois Vertus théologales.
Chacune tient un phylactère portant un des dix commandements.

Hildesheim, fonts baptismaux, *c.* 1226
Dimensions : 1 m x 2 m (environ), deux parties : cuve + couvercle.
Cathédrale Sainte-Marie-de-l'Ascension

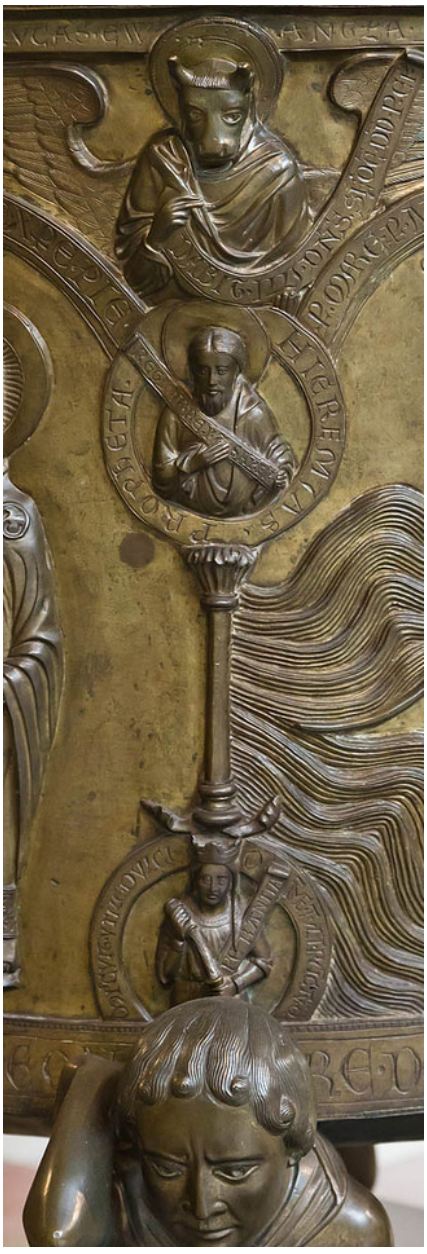
« *Les quatre fleuves qui viennent d'une seule source signifient les quatre évangélistes, c'est-à-dire le Christ … Ils irriguent le monde, c'est-à-dire l'Église, et signifient les quatre vertus … et de même que les quatre fleuves irriguent le paradis, c'est ainsi que ces quatre vertus irriguent notre cœur* », saint Jérôme.
(*Patrologie Latine*, 30, col. 533)

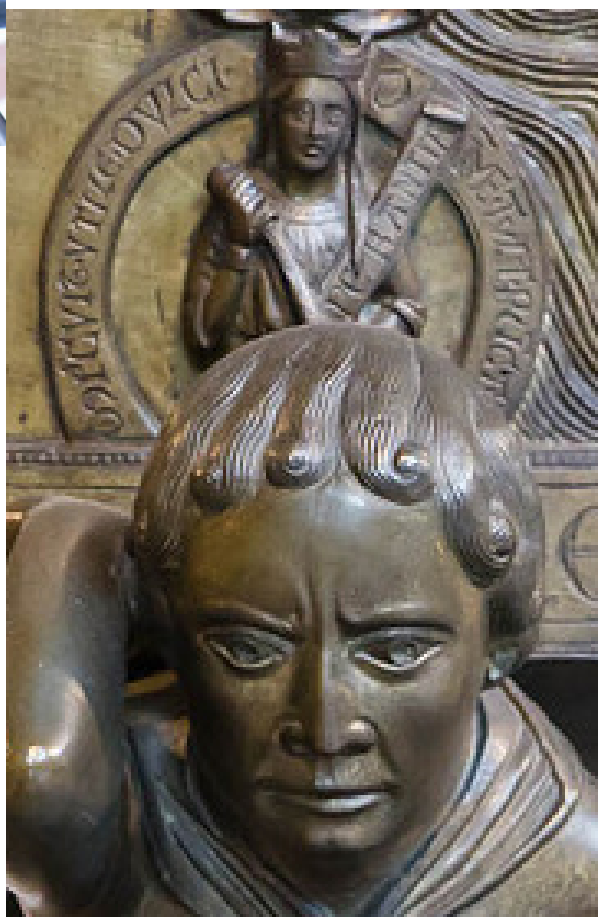






Ci-contre :
Axe présentant en haut, Matthieu aux ailes déployées ; dans le premier médaillon, Isaïe ; sous la colonne, PRUDENTIA, avec le serpent et le miroir.
C'est la personnification du Phison qui soutient cet ensemble.





Ci-contre :
Axe soutenu par le fleuve Géon. En haut, Luc, représenté par le taureau ; Jérémie est placé dans le premier médaillon et TEMPERENTIA, qui met de l'eau dans le vin, dans le médaillon au-dessus de Géon.

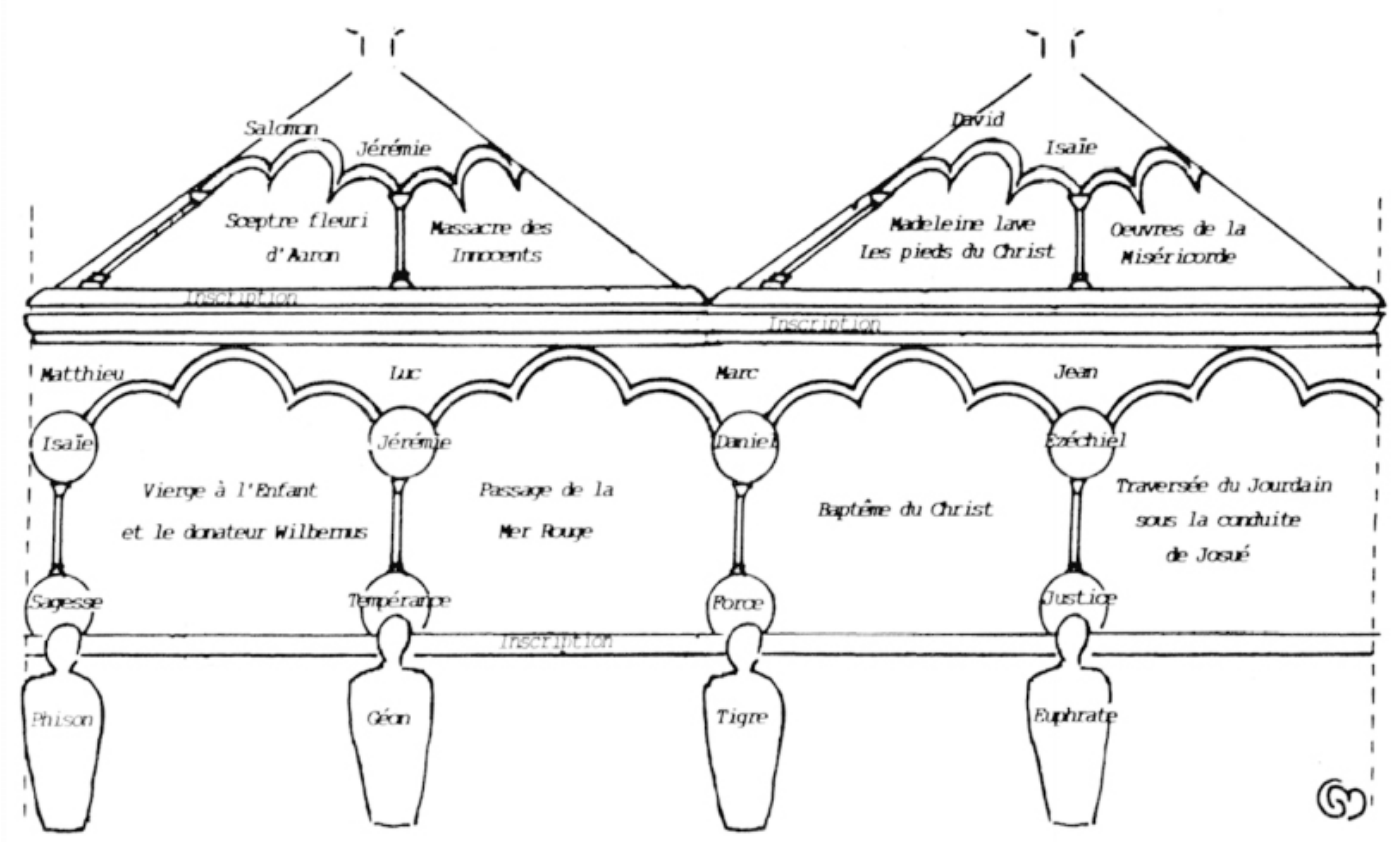
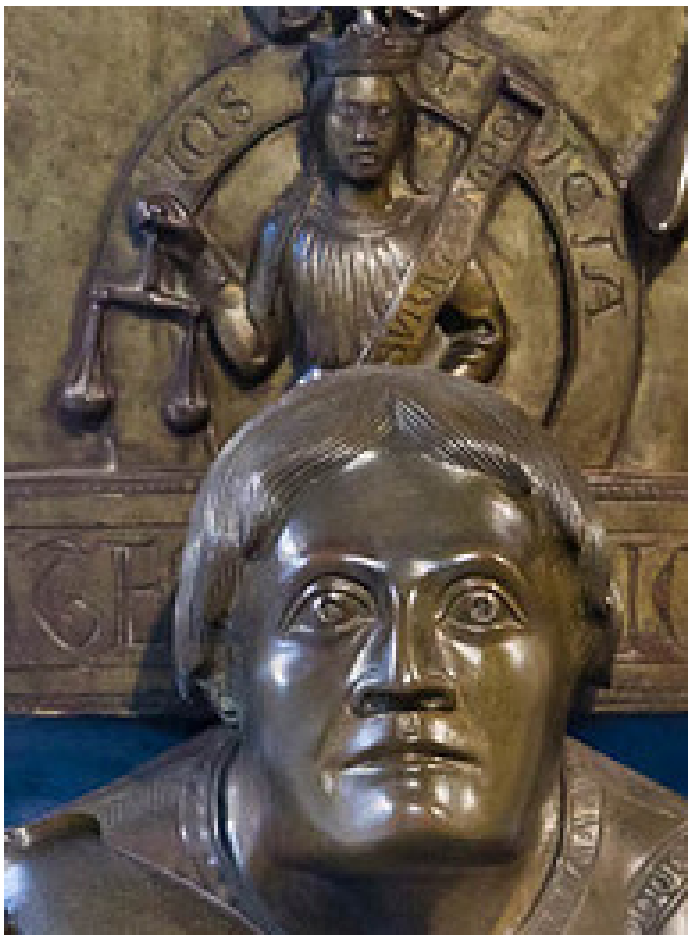


Schéma de l'iconographie des fonts baptismaux d'Hildesheim
(Tiré de R. Favreau, «Les inscriptions des fonts baptismaux d'Hildesheim. Baptême et quaternité», dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 38e année (n° 150), p. 117.

Ci-dessous : à gauche, FORTITUDO et le Tigre ; à droite, JUSTICIA et l'Euphrate.





Le programme décoratif est organisé autour du nombre quatre et des correspondances possibles entre ces différents ensembles de quatre éléments. Ce sont les fondements des Saintes Écritures et ils sont à comprendre selon leur lecture exégétique préconisée par les Pères de l'Église, notamment saint Augustin.

Ainsi, les pieds de la cuve, la base du programme iconographique, sont tenus par des personnifications des quatre fleuves du Paradis et chacun est mis en relation avec une des Vertus cardinales, représentée en buste dans un médaillon placé juste au-dessus de la tête du fleuve. Une colonne relie ensuite ce médaillon vers un autre où un personnage est figuré à mi-corps, c'est alors l'un des quatre grands prophètes. Chacun est placé sous un symbole du Tétramorphe, présenté sous la bordure supérieure de la cuve.

Sur la panse, l'espace entre chaque colonne médiane est occupé par une scène : une Vierge à l'Enfant avec le donateur ; le passage de la mer Rouge sous la conduite de Moïse ; le baptême de Jésus par Jean et Josué ; l'arche d'alliance passant le Jourdain pour entrer en la Terre promise.

Le couvercle montre les quatre types de baptême existants : l'eau, le martyre, la pénitence et les bonnes œuvres.

L'iconographie est explicitée par quatre vers placés sur la lèvre supérieure de la cuve :
«QUATOR IRRORANT PARADISI FLUMINA MUNDUM / VIRTUTESQUE RIGANT TOTIDEM COR CRIMINE MUNDUM»
(*«Les quatre fleuves du paradis irriguent le monde. / Et autant de vertus baignent le cœur pur de péché»*)

Les fleuves sont présentés dans l'ordre de la Genèse (II, 10-14) et une inscription explique la correspondance immédiate avec la Vertu placée au-dessus :
«OS MUTANS PHISON EST PRUDENTI SIMILATUS»
(*En changeant de visage le Phison est assimilé au prudent*)
«TEMPERIEM GEON TERRE DESIGNAT HIATUS»
(*Le Géon, ouverture de la terre, désigne la tempérance*)
«EST VELOX TIGRIS QUO FORTIS SIGNIFICATUR»
(*Rapide est le Tigre, par lequel le fort est signifié*)
«FRUGIFER EUFRATES EST JUSTITIAQUE NOTATUR»
(*L'Euphrate est fertile, et par lui est indiquée la justice*).

Il s'agit ci d'une synthèse des nombreuses étymologies tirées des noms des fleuves par les auteurs médiévaux, qui ne donnent que rarement la même interprétation du nom de chacun des fleuves du Paradis (voir plus précisément R. Favreau, «Les inscriptions des fonts baptismaux d'Hildesheim. Baptême et quaternité», *op. cit.*, p. 117-118).

Les quatre fleuves du Paradis sont comme les quatre points cardinaux et ils «*irriguent le monde*» avec les jarres renversées desquelles de l'eau tombe. C'est pour cela qu'au-dessus de chacun des fleuves est placée la Vertu à laquelle il est associé. L'inscription du couvercle précise que ce sont les Vertus qui «*baignent les cœurs libérés du péché*».

Les Vertus sont représentées en buste dans des médaillons, elles sont couronnées et avec des attributs. Elles sont présentées selon l'ordre de Cicéron (repris par saint Augustin).

PRUDENTIA, associée au Phison, tient dans la main droite le Livre sur lequel est gravé «ESTOTE PRUDENTES SICUT SERPENTES» («*Soyez prudents comme des serpents*», parole du Christ, dans *Matthieu* X, 16).

TEMPERANCIA, associée au Géon, verse un liquide d'un récipient à un autre. Sur le bandeau du médaillon, on lit «OMNE TULIT PUNCTUM QUI MISCUIT UTILE DULCI»
(«*Il obtient tous les suffrages celui qui unit l'utile à l'agréable*», citation de l'*Art poétique* d'Horace, vers 343).

FORTITUDO brandit son épée de la main droite, son écu tenu de la main gauche ainsi qu'un phylactère sur lequel est inscrit «VIR QUI DOMINATUR ANIMO SUO FORTIOR EST EXPUGNATORE URBIUM» («*L'homme qui est maître de soi est plus fort que celui qui conquiert les villes*», *Proverbes,* XVI, 32, l'inscription se poursuit sur le bandeau du médaillon).

Toutes les personnifications sont ici individualisées, mais le Tigre est le seul à porter la cotte de maille des militaires médiévaux, certainement en raison de son association à la Force, elle-même la seule Vertu armée.

JUSTICIA accompagne l'Euphrate, elle porte la balance à deux plateaux et un phylactère sur lequel est inscrit «OMNIA IN NUMERO, MENSURA ET PONDERE PONO» («*Je dispose de tout avec mesure, nombre et poids*», *Livre de la Sagesse*, XI, 21).

Les inscriptions placées sur la lèvre de la cuve mettent en parallèle les quatre grands prophètes et les évangélistes bien que leur ordre canonique n'a pas été respecté. Isaïe est ici associé à Matthieu, sur la scène placée à leur droite, on voit la Vierge à l'Enfant accompagnée du donateur. Jérémie est placé ensuite, mis en correspondance avec Luc et la scène présentée à leur droite est le passage de la mer Rouge.

Daniel est après associé à Marc, contrairement à l'usage. Ézéchiel arrive en dernier, en correspondance avec Jean.

Le programme iconographique correspond tout à fait à la fonction de l'objet : l'administration du sacrement du baptême. «Le Christ est la «fontaine de vie» à partir de laquelle les Évangiles irriguent le monde» (R. Favreau, p. 125). Le Christ est ici représenté par les symboles des évangélistes, les figures de sa nativité, de sa mort, de sa résurrection, de son ascension ainsi que par les grandes scènes de la cuve.

Il y a également insistance sur la notion de rémission des péchés, explicitement exprimée dans l'inscription placée sur la lèvre de la cuve : «*le cœur pur du péché*» peut alors se consacrer aux vertus. La purification par l'eau du baptême se retrouve dans les contextes liturgiques, patristiques et symboliques.



Dessin du retable de saint Remacle (disparu) à l'abbaye de Stavelot, *c*. 1148-1153
c. 1666
Liège, Grand Curtius

Les Vertus cardinales sont placées dans la partie supérieure, sous l'arc en plain cintre qui fait office de tympan à l'ensemble. Cet espace est divisé en deux zones : un registre supérieur où des anges s'inclinent en adoration autour du grand médaillon central au Christ bénissant, entre l'Alpha et l'Oméga. Il est entouré des Vertus cardinales FORTITUDO, PRUDENTIA, JUSTICIA, TEMPERANTIA et du Tétramorphe. Les quatre fleuves du Paradis encadrent ce premier ensemble de médaillons.
De part et d'autre, sous l'arc, sur deux autres registres, ce sont les patriarches Enoch et Elie qui s'entretiennent assis, sous l'Arbre du Bien et du Mal tandis que de l'autre côté, un ange accueille Remacle.
La partie inférieure est organisée en deux fois quatre panneaux, encadrant le tabernacle et qui relatent chronologiquement les principaux épisodes de la légende de saint Remacle, à lire depuis le bas par la gauche du regardant.
L'abside du tabernacle ouvert entre ces huit compositions est coiffée d'un fronton décoré de trois médaillons : les deux latéraux représentent la foi donnée par le baptême, « Fides Baptemus » et le travail des bonnes œuvres, « Operatio ».
Le médaillon central, un peu plus grand, est consacré au Saint-Esprit sous forme d'une colombe descendant des cieux.





Deux fragments d'orfèvrerie : les médaillons émaillés de «Fides Baptemus» et d'Operatio
(placés immédiatement au-dessus du tabernacle entourant la colombe de l'Esprit-Saint)

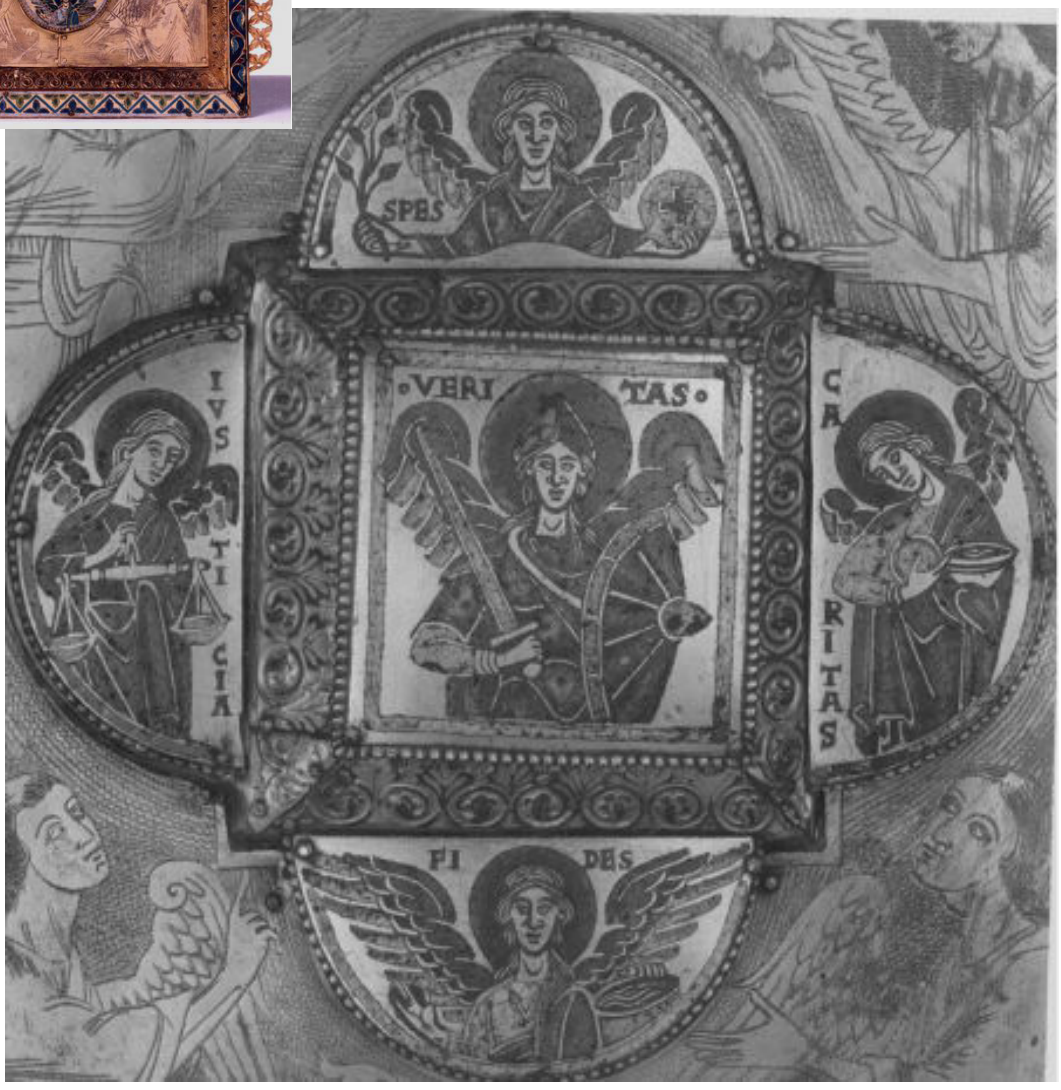
Médaillon avec Operatio, conservé à Berlin, musée des Arts décoratifs
Médaillon avec Fides baptemus, conservé à Francfort, musée des Arts appliqués

Il s'agit des seuls vestiges connus du retable.

Les nombreuses inscriptions placées sur le retable portent notamment sur les possessions foncières de l'abbaye de Stavelot, dont les noms sont précisés (soixante-trois localités sont mentionnées).

Les Vertus Théologales





Reliquaire de Saint Gondulph, *c.* 1160-1170, produit à Maastricht
Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire

Les Vertus sont toutes présentées ailées et nimbées, avec déjà des attributs pour les différencier. Au centre dans un cadre carré, Veritas, avec heaume, glaive et bouclier rond, est présentée de front. Spes est placée au-dessus d'elle dans un médaillon semi-circulaire. Elle tient d'une main un rameau et de l'autre, une sphère ou un disque avec une croix au centre. A gauche de Veritas, Iusticia a la balance à deux plateaux et à droite, c'est Caritas, qui tient de quoi nourrir le nécessiteux. En bas, aux ailes bien déployées, Fides, un bassin dans une main et de l'autre bénissant. Les Vertus théologales sont donc augmentées de Iusticia et de Veritas.

Autres typologies des Vertus



***Apocalypse* de Bamberg**
Bamberg, Staastbibliothek, Msc. Bibl. 140

Reichenau, *c*. 1001-1010

Ci-contre : f° 59v-60

Ci-dessous : détail du f° 60



Apocalypse de Bamberg

Bamberg, Staastbibliothek, Msc. Bibl. 140

Reichenau, *c*. 1001-1010

Destinée à la collégiale Saint-Étienne de Bamberg

Ce manuscrit fait partie des rares chefs-d'œuvre de l'enluminure ottonienne à nous être parvenu (avec l'*Évangéliaire* d'Henri II, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, présenté *infra*, légèrement postérieur). C'est un témoin majeur de la production du scriptorium de Reichenau, alors centre des commandes impériales, monastère richement doté durant les époques carolingienne et ottonienne. On trouve dans les représentations du manuscrit des motifs byzantins récemment introduits à Reichenau.

Les spécialistes du thème n'ont pas vraiment réussi à s'accorder sur le commanditaire du luxueux manuscrit. Pour certains, ce serait une commande d'Otton III (qui règne de 983 à 1002), d'autres pensent qu'il s'agit ici d'une donation par Henri II et Cunégonde, certainement lors de la dédicace solennelle par Benoît VIII en 1020 de la collégiale Saint-Étienne.

Henri II est le cousin et successeur d'Otton III, il meurt en 1024.

Otton III est habituellement représenté sur les manuscrits en jeune empereur, seul et imberbe, selon l'iconographie traditionnelle de la jeunesse. La peinture de couronnement au f° 59v montre un empereur jeune (imberbe) et seul, permettant de supposer que le volume a été commandité par Otton III puis reçu en héritage par Henri II qui le transmet un peu plus tard à la collégiale Saint-Étienne de Bamberg, fondée après la cathédrale en 1007-1009 et dédicacée en 1020.

Les chercheurs insistent sur la dépendance directe entre ce codex et l'*Évangéliaire* d'Henri II, produit peu après dans le même scriptorium de Reichenau. Le manuscrit est conservé au trésor de la cathédrale de Bamberg jusqu'au début du XIXe siècle, lors de la sécularisation des bien de l'Église.

Le volume contient le texte illustré du récit de l'*Apocalypse* selon Jean et se conclue par une image de couronnement impérial (f° 59v-60r), suivie d'un évangéliaire. Les deux folios sont organisés de la même manière, sur deux registres horizontaux superposés. Un bandeau pourpre inscrit de lettres d'or surmonte les deux registres.

Le couronnement : en haut, en position frontale, un jeune roi imberbe, en tenue impériale (rouge et pourpre), trône. Il tient les attributs du pouvoir : le sceptre de la main droite et la sphère frappée d'une croix de la gauche. Les saints Pierre et Paul le couronnent. En dessous, quatre silhouettes féminines couronnées, ce sont les personnifications des nations qui rendent hommage à l'empereur.

Sur les bandeaux : en haut, «Utere terreno, caelesti postea regno» (Règne commun sur la terre comme plus tard au ciel). En bas «Distinctae gentes famulantur donna ferentes» (Différentes nations font hommage en apportant des dons).

Ainsi associées au couronnement impérial représenté sur la page de gauche, les quatre Vertus accompagnent chacune un personnage de l'Ancien Testament, qui figurent ici des exempla positifs. Il ne s'agit pas des Vertus cardinales.

Elles sont toutes dans la même posture, debout sur une petite figure nue, leur antagoniste, vaincu mais qu'elles transpercent encore avec leurs lances. Vêtues en religieuses avec un voile blanc qui recouvrent leurs cheveux, toutes tiennent la main à un personnage masculin, différencié par leur tenue et l'éventuel objet qu'il tient.

En haut, il pourrait s'agir de Moïse avec Pureté (Castitas), vient ensuite Abraham portant le Livre, tenu par la main par Obéissance-Timor Domini.

En-dessous, c'est David, couronné et avec le sceptre, tenu par Penitentiae. A droite, Patientia est avec Job, comme dans le poème de Prudence (*Praefatio*, vers 162-171).

L'identification des hommes de la partie supérieure est incertaine, pour A. Katzenellenbogen, l'association Vertus et Patriarches est sûre et canonique. P. Klein remarque à ce sujet le teint de peau blême, particulier à ces deux figures et qui est généralement propre aux Deux Témoins d'*Apocalypse* XI, 3-11 et aux Ressuscités du Jugement Dernier.

La légende inscrite sur les bandeaux «Iussa Dei complens, mundo sis corpore splendens / Poeniteat culpae, quid sit patientia disce».

L'association Vertus-empereur a déjà une longue tradition. Ici la main droite des Vertus est levée comme celle de l'empereur, créant une assimilation formelle : l'empereur est légitime sur le trône car il est vertueux. La filiation avec la tradition byzantine des empereurs byzantins légitimant leur pouvoir par ces Vertus qu'ils appliquent eux-mêmes est confirmé par le titre qu'Otton III adopte en 1000, le même que celui utilisé par les byzantins : «Servus Jesu Christi».

grana · ures hostricas cuerruantium · quid iudith in holoferne · quem di
cere possumus totum infernum · quasi qui nichil supernū habeat ·
quid iahel in sysara madianitarum principe fecerint · que ualentia
serus infirmioris nichil aliud est · nisi quod humilitas semper pre
ualet superbie in quacumq; scōrum professione ·



Speculum Virginum attribué à Conrad de Hirsau

Début du XIIIe siècle ; provenance : abbaye cistercienne de Himmerode (Allemagne)
(USA, Baltimore, The Walters Art Museum, MS W. 72)

Ce manuscrit reprend quasiment à l'identique le cycle iconographique de l'exemplaire de Londres, BL, MS Arundel 44, *c*. 1140-1150, réalisé à l'abbaye cistercienne Sainte-Marie de Eberbach, considéré comme une copie de l'original, effectué sous la direction de l'auteur, au vue de la connexion permanente entre le texte et l'image. On retrouve des illustrations identiques dans le manuscrit de Troyes, BM, ms 0252, effectué à l'abbaye Notre-Dame de Clairvaux, *c*. 1200 et sur lequel on retrouve l'influence byzantine et le style de Regensburg-Prüfening.

La peinture montre trois victoires, au centre, celle d'une Vertu sur un Vice, Humilitas contre Superbia et de part et d'autre, deux incarnations bibliques d'exemples vertueux qui écrasent aussi leurs ennemis : Yaël contre Siséra et Judith sur Holopherne. Toutes deux libèrent leur peuple en tuant (pendant leur sommeil), leurs oppresseurs. Les deux tiennent la palme d'une main et de l'autre, l'instrument leur ayant permis de terrasser leurs ennemis. Pour Yaël, c'est un marteau avec un piquet de tente alors que pour Judith, c'est une épée.
La représentation des antagonistes Humilitas-Superbia rappelle nettement celle du poème de Prudence, la Vertu perçant de son épée le torse du Vice, déjà à terre.

Ci-dessous, l'exemplaire de Troyes, BM, ms 0252, f° 37v

Légèrement postérieur à celui présenté ci-contre.



Methodus varias aegritudines cauteriis curandi 22 figuris illustrata, c. 1158-1165

Munich, Bayerisches StaatsBibliothek, ms Clm. 13002, f° 3v et 4

Réalisé à l'abbaye de Prüfening à Ratisbonne. C'est une compilation à volonté encyclopédique, avec tables de correspondance entre différents éléments et aussi des représentations anatomiques médicales.

F° 3v : les Vices sont illustrés par des *exempla* historico-bibliques négatifs. En haut à gauche, saint Jean, devant la porte de Babylone, lève le bras pour avertir des dangers de ce chemin. La prostituée de Babylone, accompagnée de Cupiditas, est la première à être montrée. De nombreux phylactères accompagnent les représentations. On y trouve Ira, Fornicatio, Opulentia, Fortuna (figurée bicéphale) ou encore Gula et Voluptas, placées à côté d'*exempla* négatifs (à droite sur le registre inférieur, le roi impie Achab touché par une flèche et à terre, sa femme Jézabel dévorée par des chiens).



F° 4 : les Vertus illustrées par des *exempla* historico-bibliques positifs. C'est David, placé tout à droite, qui présente l'exposition des vies vertueuses. Devant lui, sous une porte à tourelles desquelles dépassent les têtes des Vertus cardinales, se tiennent Caritas sur un trône, accompagnée de Filiasyon. Tout à gauche, les fils de Jacob s'inclinent devant Joseph trônant aussi, Prudentia est à ses côtés, elle tient un phylactère portant l'inscription «DIRIGO».
On voit au registre médian Josué, Aaron et Moïse qui reçoit les Tables de la Loi des mains du Christ, sous lequel se tient Mansuetudo. Longanimitas, Sobrietas et Humilitas sont les autres Vertus présentées.
La dernière, Humilitas termine l'exposition en couronnant David.



Libellus capitulorum

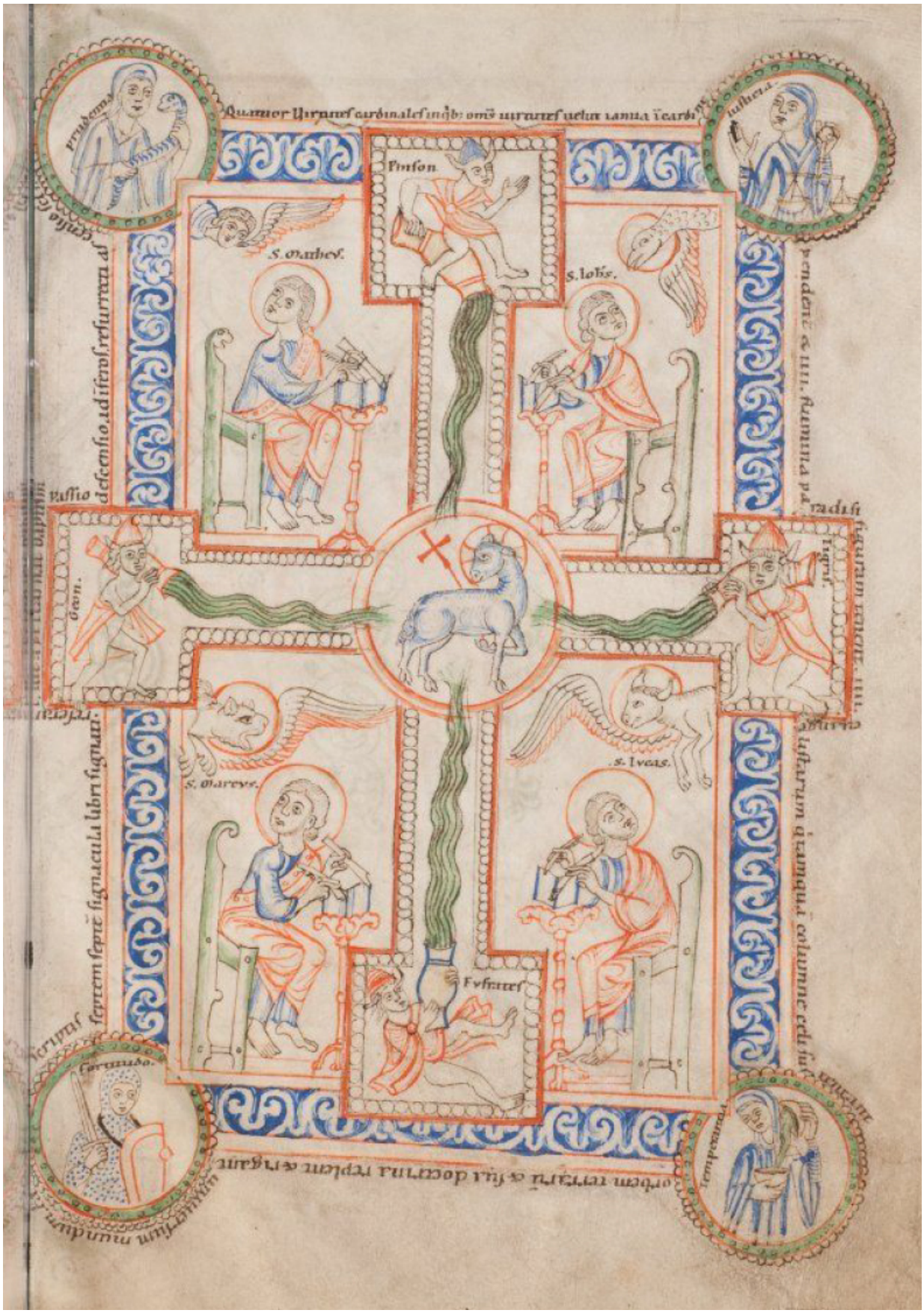
1ère moitié du XIIe siècle

Stuttgart, Landesbibliothek, Codex brev. 128, f° 9v-10

F° 9v : le Christ de Sagesse



F° 10 : représentation synthétique d'un des principaux «jeux» de quatre pouvant être mis en relation ensemble Les Évangélistes dans les quatre grandes fenêtres ouvertes dans ce cadre formé autour de la Croix, où l'Agneau occupe le centre. Chaque extrémité de la croix contient une personnification d'un des quatre fleuves du Paradis et les angles du cadre global sont occupés par les Vertus cardinales en buste, qui portent leurs attributs.



Cycle des Vertus et des Béatitudes avec exempla
Rome, monastère des Santi Quattro Coronati
Fresques (aile gothique du monastère), *c.* 1235-55
(Découvertes en 1995 et mises à jour en 2002)

L'aula gotica est composée de deux croisées voûtées en arcs brisés, un vaste programme décoratif couvre les murs et les voûtes, soit 355 m^2 de surface peinte. La croisée sud de la pièce se concentre sur les Travaux des Mois, la voûte est occupée par un Zodiaque et les Saisons.
C'est dans la croisée septentrionale que sont les Vertus et les Béatitudes. Elles sont sur les trois parois, dans le registre inférieur de la lunette, sous arcatures. Elles sont comme les chevaliers de la *Psychomachie* en cotte de mailles, elles portent sur leurs épaules des saints et à leur pieds, ce sont les Vices accompagnés d'*exempla* historiques négatifs.
Ci-dessous, à gauche, Karitas porte saint Pierre, à ses pieds ce sont Odium (la haine) et Néron. A droite, Timor Domini, saint Jérôme sur ses épaules, elle foule des pieds le Vice Inanis Gloria et son exemplum Alexandre le Grand.
Plus loin, les saints nouvellement canonisés (1228 pour François et 1234 pour Dominique) intègrent les grands exemplas bibliques avec David ou Daniel. Sainte Émulation porte saint Dominique, Amour Céleste soutient saint François. Les autres Vertus et Béatitudes sont Sobrietas, Concordia, Liberalitas et Verae Religio. Salomon complète cet ensemble, c'est l'incarnation de la Justice. Sa présence conforte l'hypothèse de la fonction de ce lieu comme centre d'administration de la justice.



***Livre du Trésor* de Brunetto Latini**

Par le Maître de l'échevinage de Rouen

Genève, Bibliothèque publique et universitaire, ms. fr. 160, f° 82

Les Vertus cardinales sont placées autour de trois personnages installés sous un dais, dont un trône en majesté avec couronne, c'est Philosophie. Assises à ses pieds, Pratique et Logique, vêtues en nobles dames.

Cette peinture est connue pour sa représentation d'un marché couvert urbain médiéval.







Carmina Regia, c. 1335-1343

Londres, BL, Royal MS 6 E IX

Ci-dessus : à gauche, Londres, f° 19v, Prudentia et Fortitudo ; à droite, Vienne, f° ?, Triomphe de Justitia sur Néron accompagnée de Fortitude et d'Holopherne décapité.

Attribué à Convenevole da Prato, professeur de grammaire et de rhétorique, maître de Pétarque.
Dans le texte, la ville de Prato remercie le roi d'avoir uni la péninsule italienne et d'avoir restauré la papauté à Rome. Le manuscrit comprend 48 enluminures incorporées dans le texte, attribuées à Pacino di Buonaguida, de l'école de Giotto, actif à Florence *c.* 1300-1350. Le format, la richesse et le soin apportés aux illustrations laissent penser qu'il s'agit sûrement de l'exemplaire de dédicace offert au roi Robert d'Anjou par la Commune.

Deux autres versions existent, légèrement postérieures *c*. 1350-1360 : Vienne, BN, Cod. ser. n. 2639 (ci-dessus en noir et blanc et à droite, double feuillet) et Florence, BNCF, Banco Rari 38 (ci-contre en haut à droite).
Les deux sont un peu moins soignées et légèrement postérieures, elles reprennent l'organisation globale de celui de Londres, en présentant néanmoins quelques variantes.



Ci-dessus : exemplaire de Vienne, f° ?, Temperantia avec une maquette d'église d'où émerge un arbre. Elle écrase son ennemi vaincu, dont la tête a disparu. A ses côtés, Prudentia s'appuie les pieds sur Sardanapale. Elle présente devant elle un large disque au bandeau inscrit portant un livre où sont nommées les vertus subsidiaires et la « nuit » et le « jour ».
Au folio de droite, Karitas, aux deux phylactères inscrits, piétine Hérode alors que Spes tient une ancre, ses pieds écrasent Judas.

Ci-dessous : exemplaire de Florence, f° ?, Karitas sur Hérode et Spes sur Judas.
(Les sept Vertus se trouvent sur les f° 19v à 21v)



Canzone delle Virtù e delle Scienze de Bartolomeo di Bartoli
Destinée à Bruzio Visconti, XIVe siècle (avant 1349)

Chantilly, musée Condé, Ms 599

Exemplaire de dédicace. Les cadres simples, sans bordures marginales et les plans carrés sont typiques de l'enluminure bolonaise du 2e quart du XIVe siècle.

Les peintures occupent les deux-tiers du feuillet, une légende en rouge explicite la scène au-dessus et un paragraphe de texte occupe la partie inférieure.

Ci-contre en haut à droite : détail du f° 3, Fortitudo incarnée par Samson déchirant le lion (c'est le nom de la Vertu qui est indiqué et non celui du jeune homme) et Judith qui décapite Holopherne. Sur la paroi de la tour sont inscrits : «*Magnanimitas / Magnificentia / Fiducia / Pacientia / Perseverantia / Constantia / Securita / Tollerantia*».

Au f° 4, c'est Justitia qui écrase Néron.

Ci-dessous : Prudentia écrase Sardanapale (f° 2v), elle tient le même disque portant le Livre que sur les C*armina Regia* de Florence et de Vienne.

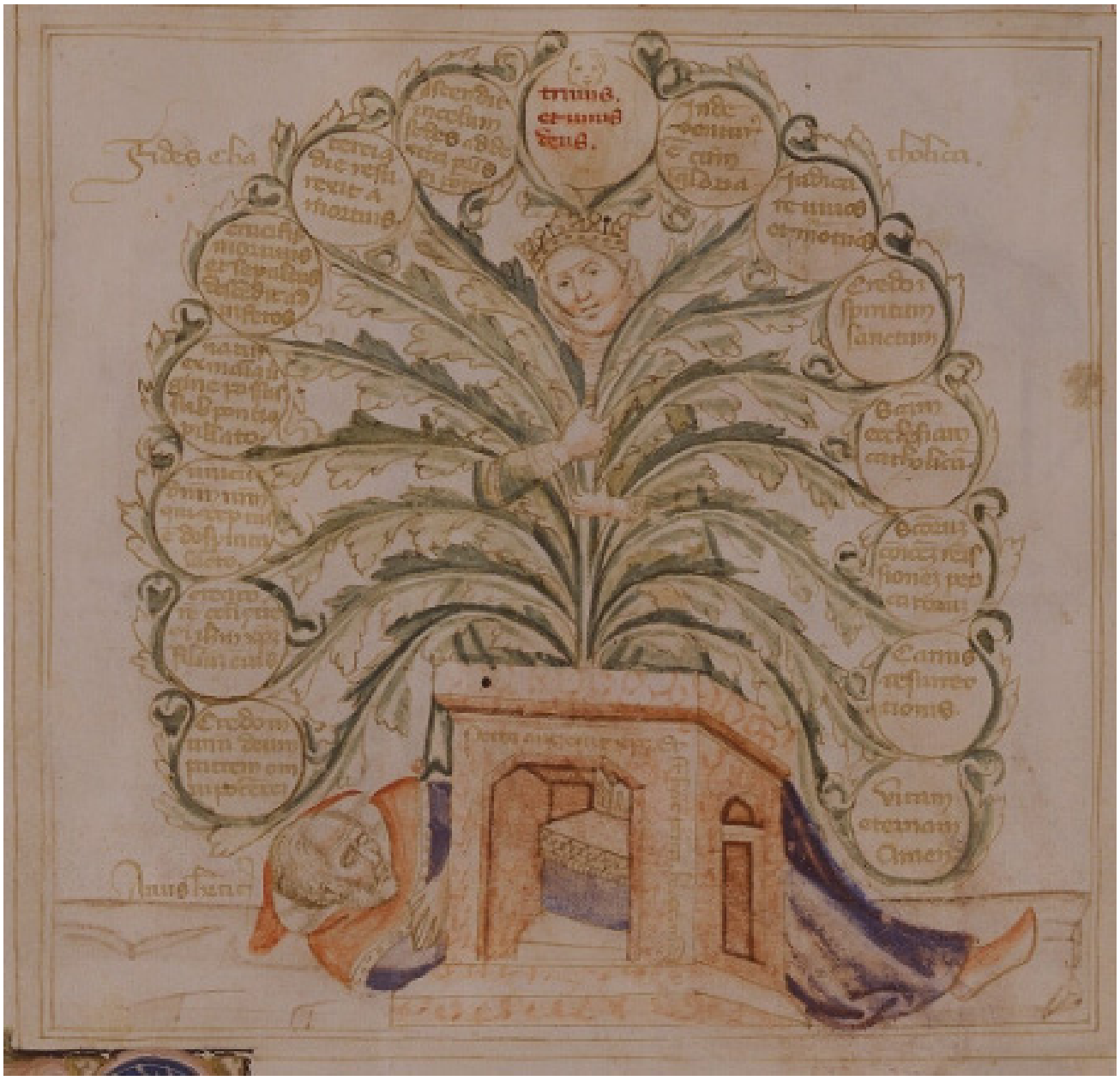
Ci-contre en bas : Arius l'hérétique piétiné par Fides (f° 5), qui est presque cachée derrière l'Arbre.

Puis ce sont Judas par Spes, Épicure par Temperantia.

Caritas, ailée selon les poètes italiens, et comme sur les *Carmina Regia* de Florence et de Vienne, présente deux phylactères déroulés sur lesquels sont inscrits les Dix Commandements. C'est Hérode qu'elle foule aux pieds (f° 5v, cf. page suiv.).









Ci contre, f° 5v : Caritas, semblable à celles des *Carmina Regia* de Vienne et de Florence

Ci-dessous, f° 3v : Temperantia





Folio 6 : schéma synthétique des Vertus issues de *Discretio, Mater Virtutum*

Omelie latine, con miniat. Rappresentati i vizî e le virtù ed alcuni episodi della vita di Gesù Cristo...

Paris, BNF, ms. It. 112

XIVe siècle

Ci-contre : Justitia (f° 1v), l'épée dans la main droite et la balance dans la gauche. Néron est à terre à ses pieds.



Ci-dessous : Fides (f° 6v) tenant l'Arbre, agenouillé devant elle, Arius l'Hérétique.





Folio 16v : le septénaire sous la protection de la Vierge (?)
Prudentia est tricéphale, elle présente un objet circulaire devant elle (miroir ? horloge ?), Fortitudo tient deux colonnes, Justitia a l'épée et la balance, Temperantia, une tour crénelée et une clé, Fides tient un arbre schématique à médaillons, Spes a le visage de profil levé vers le ciel et les bras repliés sur le buste. Tout à droite, Caritas a les deux phylactères déroulés.

Heures à l'usage de Paris

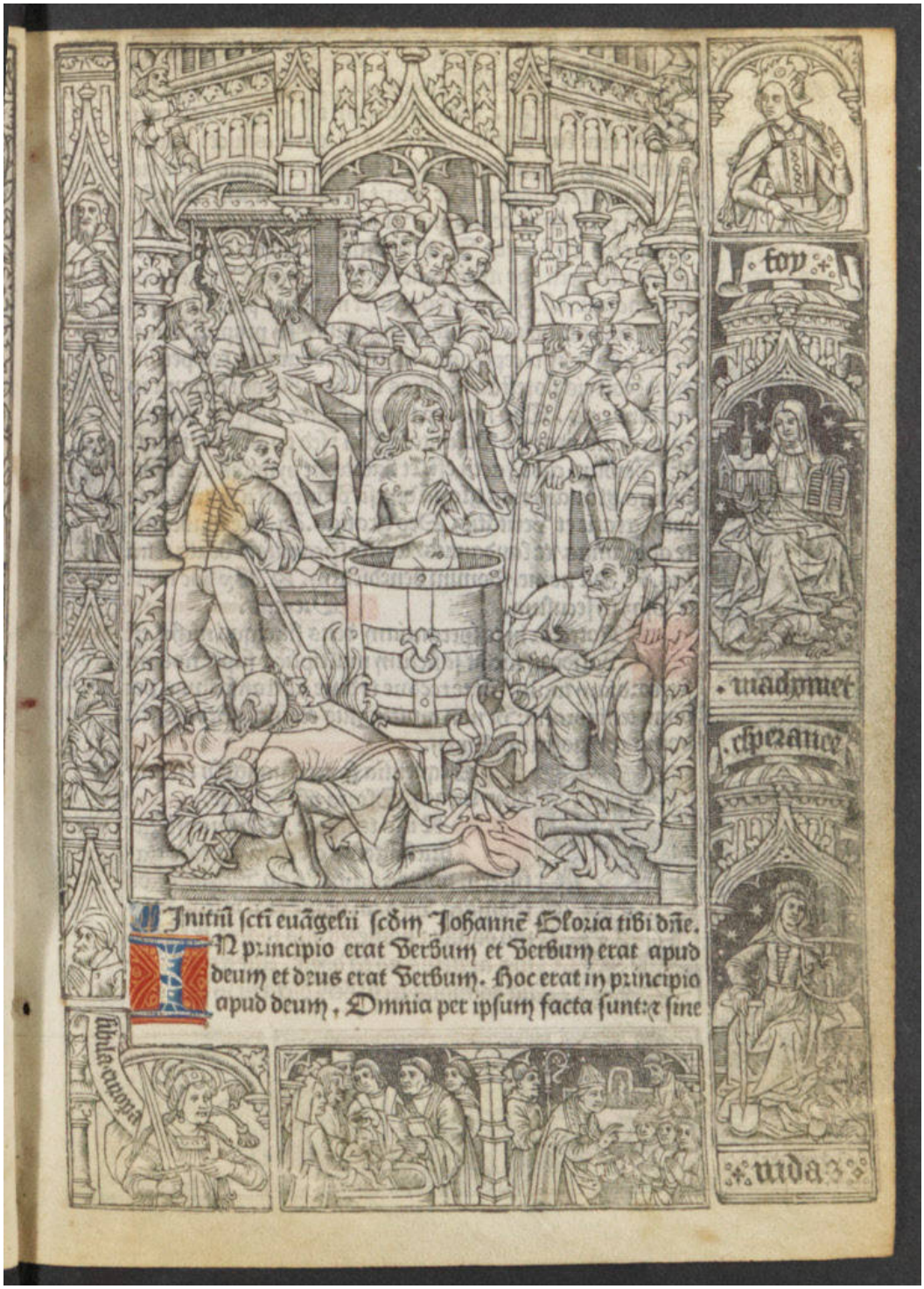
Imprimées par Simon Vostre, 1498

Barcelone, Bibliothèque de Catalogne, département des Incunables, f° 6

Les Vertus sont placées dans des vignettes sur le cadre de l'image centrale (et aux f° suivants, 6v, 7 et 7v, autour du texte).

Foy tient les Tables de la Loi et une maquette d'église alors qu'elle écrase de ses pieds Mahomet et Espérance, une ancre posée sur les genoux, plante son épée dans le corps de Judas ; au f° 6v, ce sont Charité contre Hérode et Justice, l'épée pointée en l'air et une balance dans l'autre main, qui piétine Néron. Au f° 7, Prudence, le Livre contenu dans un globe surmonté d'une croix (orbe ?) d'une main et un bâton de mesure dans l'autre (?), écrase Sardanapale et en dessous, c'est Atemprance, un crâne d'une main et un miroir reflétant son image de l'autre, qui écrase Tarquin. Au f° 7v, Force arrache un dragon d'une tour, l'étendard de la foi flotte à côté d'elle et Holopherne est vaincu à ses pieds.

Il y a ici les nouveaux codes symboliques associés aux Vertus. Cette typologie aux multiples attributs va prendre de l'importance et remplacer petit à petit les iconographies moins chargées.



Correspondances entre Vertus et Personnages Bibliques

SUPPORTS	PERSONNAGES BIBLIQUES	VERTUS ASSOCIÉES	VERSIONS EXISTANTES
Apocalypse de Bamberg	Job, Abraham, David et Moïse	Patientia, Obedancia, Pénitence et Pureté	Bamberg, Staastbibliothek, Msc. Bibl. 140
Speculum Virginum	Yaël contre Siséra et Judith sur Holopherne	Humilitas contre Superbia	- Baltimore, The Walters Art Museum, MS W. 72, FOLIO ? (début XIIIe) - Londres, BL, MS Arundel 44, *c.* 1140-1190 - Troyes, BM, ms 0252, *c.* 1200, f° 37v"
Carmina Regia	Justitia triomphe sur Néron et Holopherne est terrassé par Fortitudo	Fortitudo	- Vienne, BN, Cod. ser. n. 2639, *c.* 1422 - Londres, BL, Royal MS 6 E IX, *c.* 1335 - Florence, BN, Magliabecchiana MS ci vii cod. 17 - Munich, Bayerisches StaatsBibliothek, ms Clm. 13002, *c.* 1158-1165
Bréviaire de Belleville	Suicide de Judas	Spes	Paris, BNF, ms. Lat. 10483, *c.* 1325-1326, f° 17v
Bréviaire de Charles V	Suicide de Judas	Spes entourée de deux anges	Paris, BNF, ms. Lat. 1052, fin XIVe siècle, f° 15

VERTUS	EXEMPLA NÉGATIFS
PRUDENTIA	SARDANAPALE
FORTITUDO	HOLOPHERNE
TEMPERANTIA	ÉPICURE (ITALIE) / TARQUIN (FRANCE ET FLANDRES)
JUSTITIA	NÉRON
FIDES	ARIUS
SPES	JUDAS
CARITAS	HÉRODE

Les Vertus crucifiant le Christ



Le Christ crucifié par les Vertus
Manuscrit germanique, *c.* 1250-1260
Cologne, Stadtarchiv, W. f. 255, f° 39

Suivant Bernard de Clairvaux, ce sont Obeodentia et Temperancia qui plantent les clous dans les paumes du Christ, elles sont placées en buste dans des médaillons aux extrémités horizontales de la croix, alors qu'Humilitas s'occupe de ses pieds, à genoux, elle plante le clou.
Caritas est dans la partie supérieure, elle fait pendant à un personnage masculin sans nimbe (Bernard de Clairvaux ?), l'index levé comme en signe de discussion. Ces deux personnages tiennent un phylactère.
Ecclesia, à gauche, debout nimbée et couronnée, tient la croix-étendard et présente le calice.
A droite, il s'agit sûrement de la Vierge, pleurant dans les bras d'un saint (Jean ?). L'identification du personnage debout à gauche du Christ reste à trouver.



Psautier de Bonmont

Manuscrit cistercien germanique, *c*. 1260

Besançon, bibliothèque municipale, ms. 54, f° 15v

En haut à gauche, comme flottant dans les airs pour planter les clous, Oboedentia en rouge et à droite, Misericordia en vert, leur nom est précisé à l'extérieur du cadre de la peinture. Humilitas agenouillée au sol, le marteau est levé, elle est en train de planter le clou dans les pieds du Christ. Toutes les trois sont tête découverte et sans nimbe.

Au sol, debout à gauche, deux autres personnages féminins. Ecclesia avec couronne fleurdelisée et nimbe, elle tient d'une main la croix-étendard et de l'autre le calice qu'elle tend pour qu'il reçoive le sang du Christ projeté de son flanc par la lance que tient Caritas, elle aussi couronnée.

Tout à droite, les yeux bandés et la tête baissée, Synagoga s'écarte.

Légende de la Sainte-Croix, c. 1272

Oxford, Keble College, ms. 49, f° 7

La position du Christ sur la Croix, les bras particulièrement relevés, rappelle la position en orant. Deux Vertus nimbées, en buste, lèvent énergiquement leur marteau pour planter les clous dans les paumes. Ce sont MIsericordia et Sapientia. Fides est le personnage couronné et nimbé à la droite du Christ, en buste, sur une évocation de nuage. Elle recueille dans un calice le sang coulant du flanc du Christ. De l'autre côté de la croix, aussi sur un petit nuage, un ange chasse Synagoga en dehors du monde.
Les quatre personnages figurés au sol sont tous nimbés. Aux extrémités, plus grands, une femme en orant à gauche et à droite, la silhouette est abattue, sa main portée au visage. La plus petite personne est Oboediencia, elle lève son marteau pour achever de planter le clou dans les pieds du Christ. A gauche, Sponsa pointe sa lance dans la blessure du flanc.







Assise, basilique Saint-François

Giotto, *c.* 1330

Basilique inférieure, voûtains de la croisée du transept

Triomphe de Pauvreté (voûtain est) et *Triomphe d'Obéissance* (voûtain sud)





Assise, basilique Saint-François

Giotto, *c.* 1330

Basilique inférieure, voûtains de la croisée du transept

Triomphe de Chasteté (voûtain nord) et *Triomphe de François* (voûtain ouest)

Les Vertus et la Vierge dans les Ordres Mendiants

Ci-contre, ***Maèsta*** attribuée à Giotto ou à son entourage, *c.* 1315-1320
Collection privée



L'Enfant se penche pour prendre le cœur que Caritas lui tend. Spes, en orant, lui fait pendant sur les marches du trône. En dessous, ce sont, au centre en rouge, Fides, brandissant la statue d'un ange, Fortitudo à sa gauche et à sa droite, peut-être Prudence (miroir et instrument de mesure ? Disparus). Aux extrémités, Humilitas et Temperantia (ou Obediencia).

Ci-dessous, ***Polyptyque Rinuccini***, détail du panneau central, de Giovanni del Biondo, 1379
Florence, Santa Croce, chapelle Rinuccini

Les Vertus entourent la Vierge et l'Enfant, au centre d'un programme complexe (saints et apôtres sur les panneaux latéraux, prophètes ou évangélistes sur les gâbles, Crucifixion et autres scènes bibliques). Sur le phylactère tenu par l'Enfant «*Ego sum via veritas et vita*» (Jean, 14 : 6), il désigne en même temps la poitrine de sa Mère, marquée d'un soleil rayonnant.
A hauteur des épaules de la Vierge, par paire, les Vertus cardinales : Justitia, avec épée et balance, accompagnée de Temperantia qui tient un récipient. A la gauche de Marie, Fortitudo en militaire, portant colonne et bouclier, Prudentia avec une sphère armillaire. Les Vertus théologales sont au-dessus, ailées et augmentées d'Humilitas, en blanc, la tête voilée inclinée et les bras repliés. Derrière elle, en bleu, Spes, les mains jointes en prière, lève les yeux vers le ciel. De l'autre côté, Caritas est en rouge, elle tient un cœur enflammé et des flammes lui couvrent la tête, Fides est derrière elle, en blanc, avec le calice et la croix.





Vierge Parturiente, attribuée à Cenni di Francesco, 1375-1380

Cité du Vatican, Pinacoteca Vaticana

A gauche en bas, Prudentia bicéphale, un serpent en main ; au-dessus Spes les bras levés en prière vers la Vierge ; au niveau des épaules, par paire, Caritas brandit une gerbe de feu, Fides porte la Croix. En bas à droite, Justitia en rouge avec balance et maîtrisant un démon ailée ; Temperantia transvase un liquide et en paire, aux épaules, Humilitas, voilée accompagnée de Fortutido, armée.

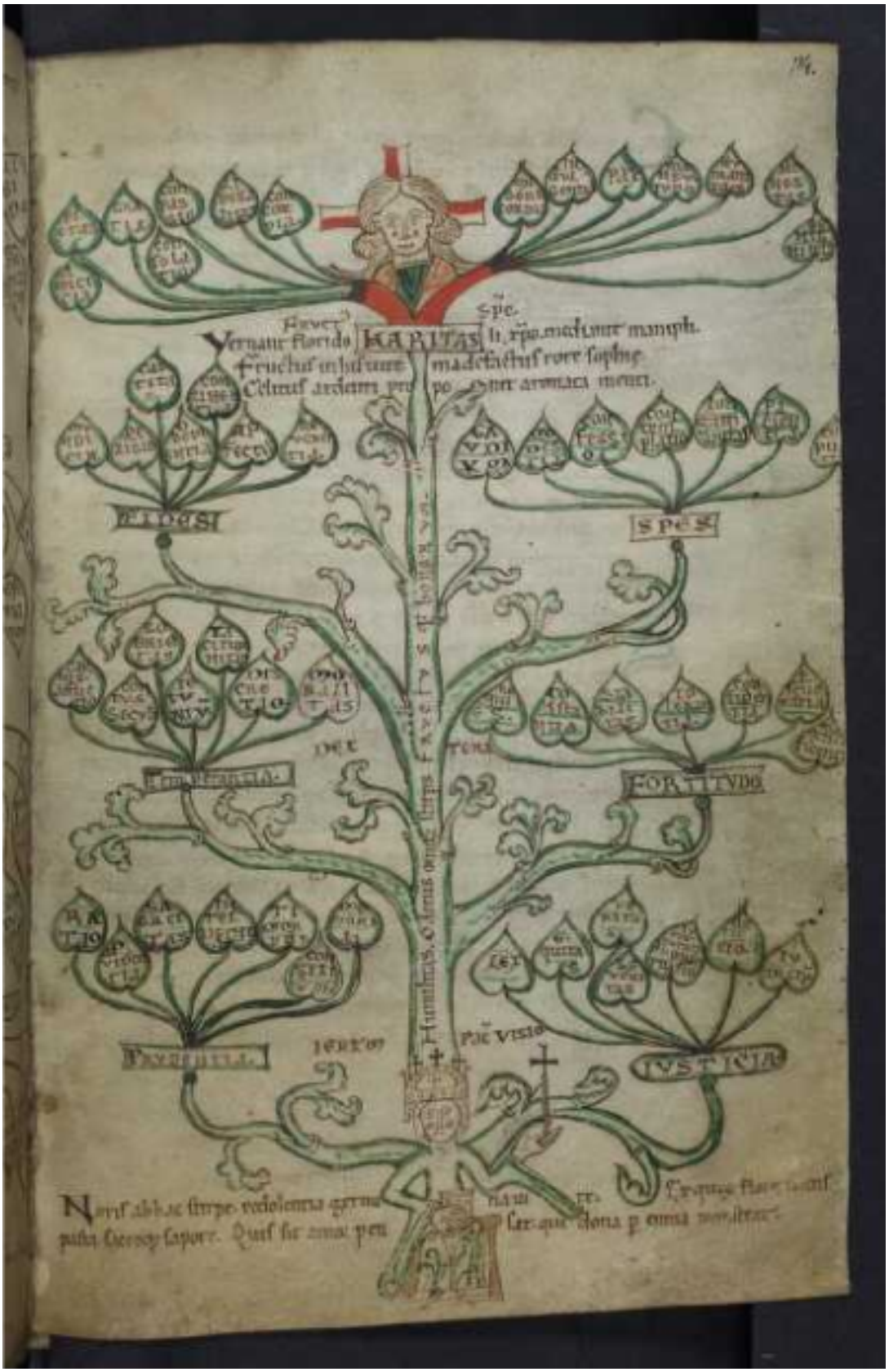
LES TYPOLOGIES SOUS FORME DE MÉTAPHORE

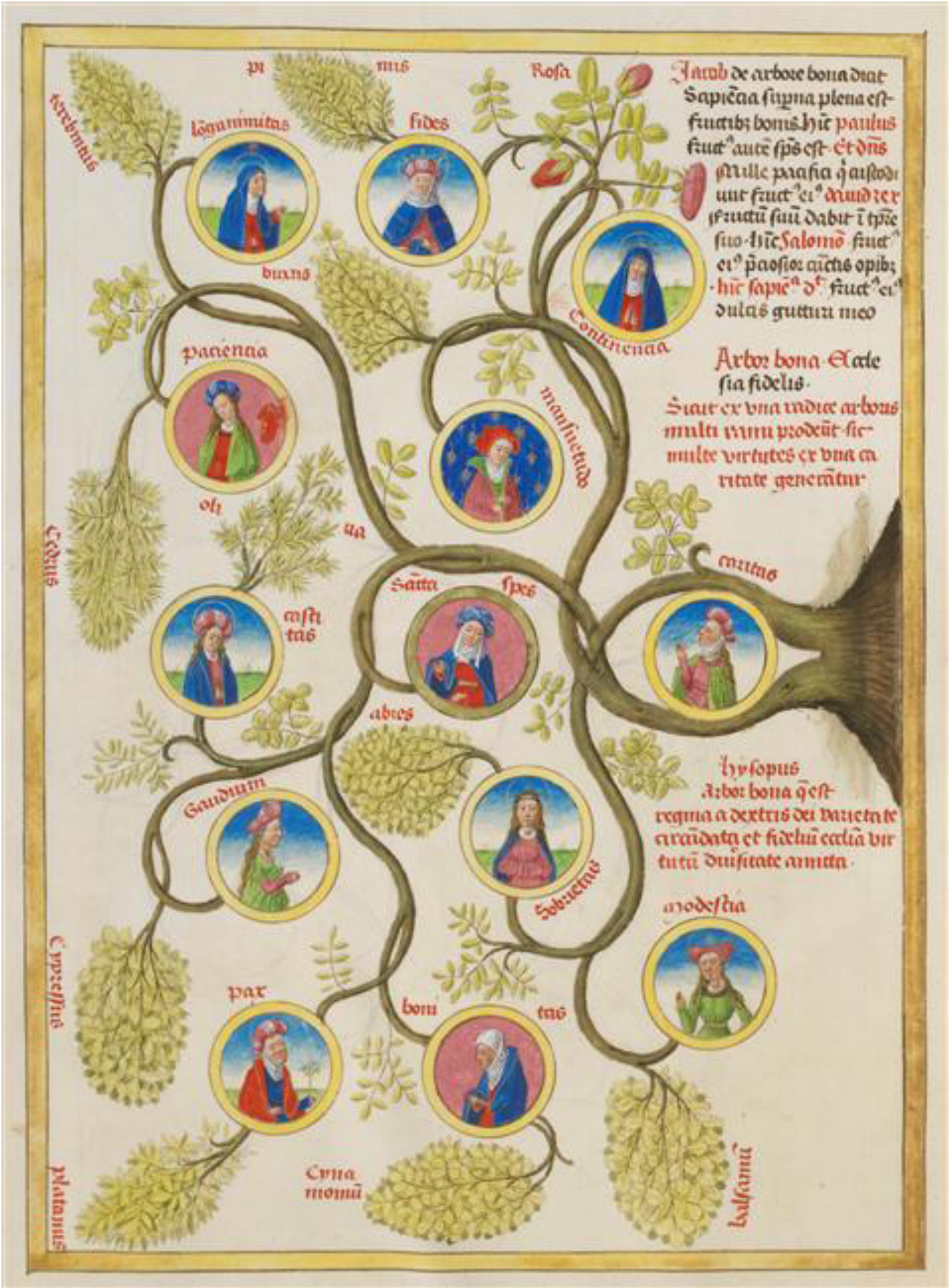
L'Arbre des Vertus

De fructibus carnis et spiritus, c. 1133

Leipzig, Bibliothèque de l'Université, ms. 148

F°114 : l'*Arbor bona*, placé en face de l'*Arbor Mala*





Liber Floribus de Lambert de Saint-Omer, c. 1120

Chantilly, Musée Condé, ms 724

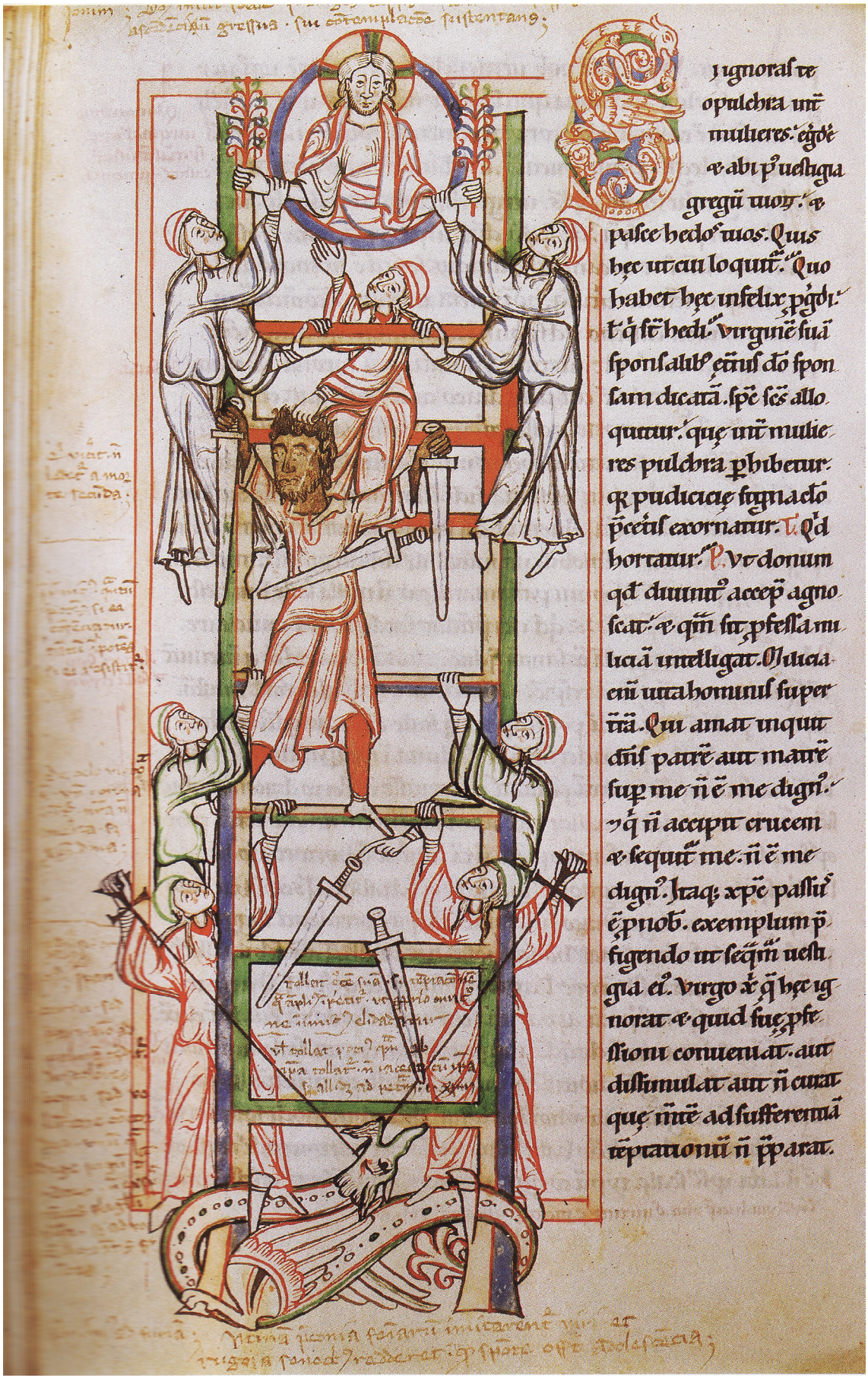
F° 159v : Arbre des Vertus et de la Sagesse

L'Échelle de la Vertu

Speculum Virginum

Cologne, Stadtarchiv, ms. W 276a, f° 68 et 78v (ci-dessous).

Exactement la même image dans le manuscrit de Baltimore ;





Hortus deliciarum, *c*. 1180-95

Paris, BNF, ms. Nouv. Acq. Fr. 6083

Folio 215v : L'échelle des Vertus

Les Dons de Vertus

Chef-reliquaire pape Alexandre, *c.* 1145

Bruxelles, Musées Royaux du Cinquantenaire

Les sept Dons de l'Esprit-Saint (Vertus) sont développés en parallèle d'une des Béatitudes : Perfectio incarne la 8e Béatitude, «*Beati qui persecutionem patiuntur*».
Sapientia est répétée deux fois sur les neuf représentations présentées, elle est Don et Béatitude. Sur une tranche, elle est encadrée par Inteligentia et Perfectio, sur l'autre tranche, ce sont Fortitudo et Consilium qui l'accompagnent. Humilitas, Pietas et Scienta habillent la troisième tranche.
Sous la face d'Alexandre, ce sont Théodule de Sion et Eventius de Pavie qui entourent le pape.







Tableau de correspondance entre les Dons de l'Esprit-Saint (*Isaïe* XI, 2-3) et les Dons de Vertus

Dons de l'Esprit-Saint	Péchés Capitaux	Dons de Vertus
Timor Domini	Superbia	Humilitas / Humblesse / Mekenesse
Pietas	Invidia	Mansuetudo / Amitié / Pietas / Amour
Scientia	Ira	Équité / Paix / Tempérance / Discrétion / Patience / Componction
Fortitudo	Acedia	Fortitude / Prouesse
Consilium	Avaritia	Miséricorde / Largesse / Piété
Intellectis	Luxuria	Castitas
Sapientia	Gula	Sobrietas / Pax / Tempérance

***Summa de virtutibus et vitiis* de Guillaume Perrault, *c*. 1255**

Londres, BL, ms. Harley 3244, f° 27v-28

Le chevalier chrétien est accompagné par les Dons de Vertus pour combattre les Vices.



Les œuvres de miséricorde

Bible de Floreffe

Après 1153, abbaye des Prémontrés, collégiale Saint-Paul de Liège

Londres, BL, ms. Add. 17738, f° 3v



La peinture de pleine page propose un vaste programme iconographique : en prologue au *Livre de Job*, ce sont les allégories de la Vie active et celles de la Vie contemplative qui sont illustrées. Cette page a comme pendant le f° 4, avec la Transfiguration et la Cène.

Sur le f° 3v, c'est le banquet des trois filles et des sept fils de Job qui est présenté dans la partie supérieure. Job est placé au-dessus, faisant le sacrifice matutinal pour ses enfants.

Les fils renvoient aux Dons de l'Esprit-Saint et les filles les Vertus théologales, comme l'illustre la partie médiane. Composée de deux cercles concentriques, elle reprend ces allégories : dans le médaillon central, Fides et Spes encadrent Caritas, couronnée et plus grande. Dans le bandeau formé par le cercle concentrique extérieur, les Dons de l'Esprit-Saint sont présentés en médaillons. Le Christ est placé en dessous, au centre, il prie sous la *Magnus Dei*, entouré des apôtres et de leurs disciples.

Dans le registre inférieur, trois Œuvres de Miséricorde : donner à manger à ceux qui ont faim ; vêtir ceux qui sont nus et visiter les malades.





***Staurothèque de la Vraie Croix*, *c.* 1160-70**
Attribuée à Godefroy de Huy
Liège, collégiale Sainte-Croix

Sous l'arc en plein cintre surmontant l'ensemble, jouant le rôle de «tympan», le Christ bénissant en buste, avec les stigmates de la Crucifixion visibles. Le reliquaire est encadré de deux volets dont l'intérieur est rempli par trois registres avec des apôtres par paire, en discussion. Le corps du reliquaire est organisé sous un arc géminé où deux anges se font front, de trois-quart, laissant l'espace libre entre eux pour recevoir les reliques et des inscriptions. A gauche, c'est Veritas et à droite, Judicium. Entre ces deux Vertus-anges, sous la retombée de l'arc géminé, une petite plaque émaillée où Misericordia est montrée en buste, les bras ouverts, reprenant la gestuelle du Christ, juste au-dessus. Ces trois Vertus renvoient au concept d'une Justice suprême, ici, divine.



Croix-staurothèque (*c.* 1150-75)

Baltimore (US), Walters Gallery

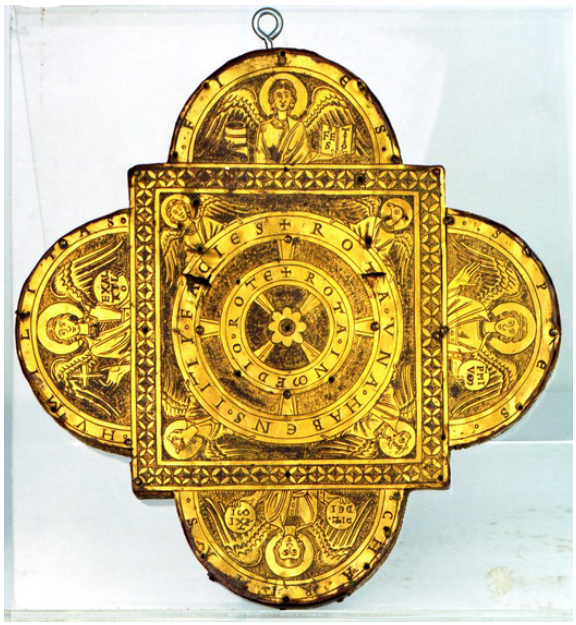
Les Vertus, auréolées et ailées, sont placées en buste à chaque extrémités de la Croix. En haut de Spes tient le calice et l'hostie, à gauche In[n]ocentia, l'agneau du sacrifice dans les bras. Fides lui fait pendant, une cuve baptismale devant elle et en bas, Obedientia présentant la Vraie Croix : la relique était visible.
Ces allégories ont pour fonction d'expliciter la quadruple dimension de la croix charismatique selon saint Paul (*Eph*. 3, 17-19) et de la croix cosmique selon l'exégèse néoplatonicienne des Pères grecs.

Phylactère de l'Agnus Dei, revers (XIIe siècle)

Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, anciennement à l'abbaye de Waulsort

Ci-dessous à gauche : face supérieure du reliquaire, l'*Agnus Dei* est dans le médaillon central et dans les deux lobes latéraux (les deux autres manquent) ce sont Fortitudo et Temperancia, présentées ailées et en buste.
Ci-dessous à droite : revers, le double mystère de la Croix charismatique et de la Croix cosmique est allégorisé par les figures ailées de Spes et Humilitas et celles de Fides et Caritas, cette dernière tenant sur deux disques le double commandement : «*Dilectio Dei, Dilectio Proximi*»





Les phylactères sont des petits reliquaires émaillés suspendus d'origine mosane au milieu du XIIe siècle.

Ci-contre :
Phylactère de Cleveland (*c.* 1160-80)

Cleveland (US), Museum of Art

Entourage de Godefroid de Huy.

Huit lobes émaillés en champlevés :
une Vierge à l'Enfant au centre, entourée de quatre Vertus (Humilitas, Virginitas, Misericordia et Pietas).

Selon son programme iconographique, le phylactère aujourd'hui vide, devait contenir les reliques de la Vierge.



Vertus et Béatitudes

Venise, basilique San Marco, coupole de l'Ascension (*c.* 1175-1199)

Au centre de la coupole, le Christ Pantocrator est entouré de quatre anges. Sur le registre situé directement en-dessous, la Vierge en orant est encadrée par deux anges, puis ce sont les saints Pierre, Marc et André ; Philippe, Simon et Judas ; Thomas, Bartholomé et Matthieu et Jacques, Jean et Paul.

Les Vertus, toutes nimbées, sont sur le registre extérieur.

Karitas est encadrée par l'inscription «*Mater Virtutum*» et elle a une couronne à trois fleurs de lis, est vêtue à la mode byzantine, très richement ornée. Elle porte sa main droite vers son cœur alors que de la gauche elle tient l'orbe et un phylactère déroulé sur lequel on lit «*fr(atre)s karitas operit multitudine(m) peccato(rum)*».

Spes, avec un voile bleu couvrant ses cheveux et une robe blanche à l'antique, montre la tête du profil droit et sa main droite est levée à hauteur d'épaule. Sur le phylactère qu'elle porte de l'autre main, on peut lire «*sperate i(n) d(e)o om(n)is c(on)gregatio p(opu)li d(eu)s adjutor noster e(st)*».

Fides, couronnée, a une robe verte à ornements. Une étole blanche sur les épaules, elle tient une palme d'une main alors que l'autre est placée au niveau du buste, en un geste de retrait. Sur son phylactère, on peut lire «*just(us) ex fide vivit nam fides sine op(er)ib(us) vacua e(st)*».

Justicia, avec une coiffe tissée et en robe bleu-gris, tient la balance à deux plateaux ainsi qu'une boite ovale. Sur son phylactère est inscrit «*iust(us) d(omi)n(u)s (eet) iusticias dilexit eq(ui)t(a)te(m)*».

Fortitudo, en robe verte, avec un casque tenu par un bandeau blanc et une courte cape bleue, se bat avec un lion qu'elle maintient par la gueule. Sur son phylactère se trouve la phrase «*molas leon(um) c(on)fri(n) g(et) do(mi)n(us)*».

Temperantia est de dos, en robe gris-vert clair à la bordure inférieure dorée et une écharpe dorée, verse un liquide d'un récipient à un autre. Elle n'a pas de phylactère.

Prudentia, en robe bleu foncé, un bandeau blanc autour de la tête, tient dans chaque main un serpent ailé (griffon ?), dressé. Sur son phylactère, on peut lire «*stabilivit celos prudentia*».

Viennent ensuite les Béatitudes (*Matthieu, 5, 3-12*), nimbées elles aussi.

Humilitas porte une robe vert clair, une écharpe bleu foncé-gris et un bandeau clair sur le front. Son bras droit est plié sur le côté, l'index est dirigé vers le ciel. De l'autre main elle tend son phylactère sur lequel est inscrit «*beati pauperes sp(irit)u q(uonia)m ipsor(um) e(st) regnu(m) coelor(um)*».

Benignitas, avec une coiffe de tissu blanc qui lui encadre le visage comme une religieuse, porte une robe bleu foncé et une ceinture dorée sous la poitrine. Une main est levée comme en discussion et l'autre tient un phylactère avec la phrase «*beati mites q(uonia)m ipsi posidebu(n)t t(er)ram*».

Compunction, un bandeau blanc sur le dessus du crâne laissant les cheveux libres sur les côtés, une robe grise et une écharpe bleue sur les épaules, ferme le poing qu'elle a replié sur la poitrine et de l'autre tient un phylactère inscrit «*beati qui luge(n)t q(uonia)m ipsi c(on)solabu(n) tur*».

Abstinentia, un bandeau de tissu sur le dessus de la tête laissant libre le reste des cheveux, une robe vert foncé et une écharpe bleu clair, tourne le dos. Elle tient une carafe d'une main et de l'autre trois petites sphères et le phylactère inscrit «*beati qui esuriunt (et) sisciu(n)t q(uonia)m ipsi saturabu(n)tur*».

Misericordia est richement vêtue, portant un collier et une ceinture dorés (comme le rebord inférieur de la robe), une robe bleu clair et une écharpe bleu foncé, un voile gris sur la tête qui laisse cependant voir une couronne et les cheveux. Son phylactère porte l'inscription «*beati misericordes q(uonia)m ipsi misiricordia(m) c(on)seque(n)tur*»

Patientia, en robe bleu foncé-gris vert, une étole vert clair, un bandeau sur le dessus de la tête laissant les cheveux apparents, a une main portée à la poitrine et tournée vers l'extérieur et de l'autre le phylactère inscrit «*beati pacifici q(uonia)m filii d(e)i vocabuntur*».

Castitas, en robe vert clair et un voile bleu sur la tête qui laisse les cheveux sur les côtés visibles et retombant sur les épaules, une encolure dorée comme la ceinture, a l'index gauche levé, de l'autre main elle tient le phylactère avec l'inscription «*beati mu(n)do corde q(uonia)m ipsi d(eu)m videbunt*».

Modestia, en robe bleue, une coiffe de tissu, une courte cape verte, une main ouverte sur le côté de l'autre le phylactère sur lequel on peut lire «*beati eritis cum vos oderint homines*».

Constantia, avec une couronne et un voile blanc laissant des cheveux bouclés visibles, en robe vert clair richement décorée, présente deux phylactères inscrits au-dessus desquels, comme reposant sur les mains de la personnification, deux médaillons. Sur sa droite, le visage du Christ avec nimbe cruciforme et sur sa gauche, un Christ rayonnant ? ou couronne épine ou Vierge rayonnante ? Son phylactère porte l'inscription «*beati q(ui) p(er)secucione(m) paciu(n)tur p(ro)pter justiciam qui perseveraverit usq(ue) in finem salvus erit*».

Toutes les silhouettes sont élégantes, présentées dans des attitudes et tenues variées. Les vêtements et les plis laissent voir et mettent en avant les formes féminines des personnages.

Chaque angle des pendentifs porte les personnifications des fleuves du Paradis.









Coupole de l'Ascension, le registre extérieur, avec les sept Vertus et les Béatitudes.
Détails des Vertus théologales : au centre Karitas, «Mater Virtutum», à gauche Fides et à droite Spes**.**





Les Vertus cardinales (***ci-dessus,*** Iusticia et Fortitudo et ***ci-dessous,*** Temperantia et Prudentia).

Ci-contre **:** les Béatitudes, de gauche à droite à partir du haut, Humilitas, Benignitas, Compunctio puis Abstinentia, Misericordia et Patientia. Ensuite, Castitas, Modestia et Constantia.






MI
LI
TA
S
BEATI
PAPERE
SPV OM
IPSORE
REGNV
CELOR


BE
NIG
NI
TA
S
BEATI
MITES
QMIP
SIPOSI
DEBIT
TRAM


CO
PVL
TIO
BEATI
QVLV
GETOM
IPSIC
SOLA
BVTVR


A B
STI
NE
TI
A
BEATI QV
ESURIV
NT &SI
TIM
IPSISAD
RABVT
UR


MI
SE
RI
COR
DI
A
QMISE
RETI
TI LA
RI TA
TE
BEATI
MISE
RICOR
DES QM
IPSIMI
SERICOR
DIACSE
QETUR


PA
TIE
NTIA
BEATI
PACIFI
CIQ O
FILIDI
VOCA
BIN
TVR


CASTITAS
BEATI
MVDO
COR DE
QMIPS
TVMVI
DEBVN
T


MO
DES
TIA
BEA
TIERI
TISCV
MVOS
DDERI
NTHO
MINE
S


CON
STANTI
A
BEATIQ
PSEQV
CIONE
PACIV
TVRPP
ERIVS
TICIAM
QPE
RSEVE
RAVE
BITVS
QINFI
NEMSA
LVVSE
RIE

Ensemble plus nombreux de Vertus

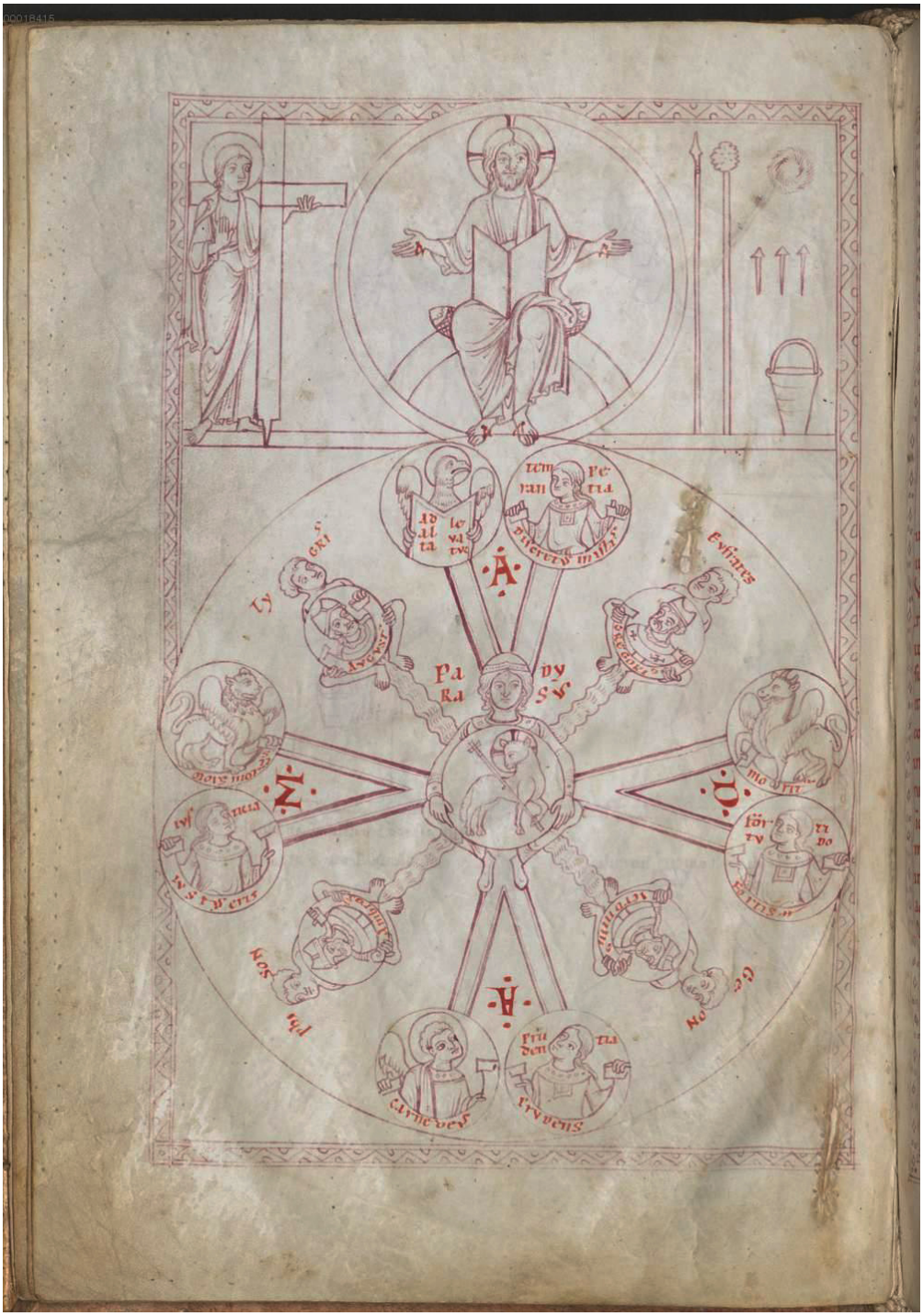


Fragment de reliquaire
Bruxelles, Musées royaux du Cinquantenaire

Attributs courants des Vertus

VERTUS	ANIMAUX ASSOCIES	ATTRIBUTS SYMBOLIQUES
Foi	Agneau *(rarement)*	Croix, calice, cœur enflammé, cierge allumé, Tables de la Loi, manne. Sur la tête, une église ou une tiare.
Charité	Agneau, colombe, pélican	Cœur offert au Christ, enfants recueillis ou allaités, un pélican qui nourrit ses petits de son sang et à ses pieds une bourse (placés sur la tête à partir du XVe siècle).
Espérance	Hirondelle	Croix de Résurrection, couronne présentée par un ange, corne d'abondance, ancre, ruche, sphère. Sur la tête un navire aux voiles gonflées.
Justice	Autruche	Balance à deux plateaux, épée(s), faisceau de licteur.
Force/Courage	Taureau ; lion	Epée et tenue militaire, peau de lion et massue d'Hercule, colonne brisée, dragon arraché d'une tour crevassée. Sur la tête, une enclume.
Tempérance	Éléphant	Vin mêlé d'eau dans une aiguière, torche, horloge ou sablier, mors, lunettes. Sur la tête, un moulin à vent.
Prudence	Serpent enroulé autour bâton	Livre, miroir, crible, tête à deux ou trois visages, compas. Sur la tête, un cercueil.
Chasteté	Phénix au milieu des flammes, abeille, licorne, castor, colombe, éléphant, salamandre	
Patience	Bœuf	
Douceur/Mansuétude	Brebis, agneau, colombe	
Obéissance	Chameau	
Humilité	Colombe, chameau	
Fidélité	Chien	
Piété filiale	Cigogne	
Vigilance	Coq, héron, grue	
Pureté	Cygne, hermine	
Bénignité	Éléphant	
Prière	Mante religieuse	
Pudeur	Tortue	

Diagrammes synthétiques

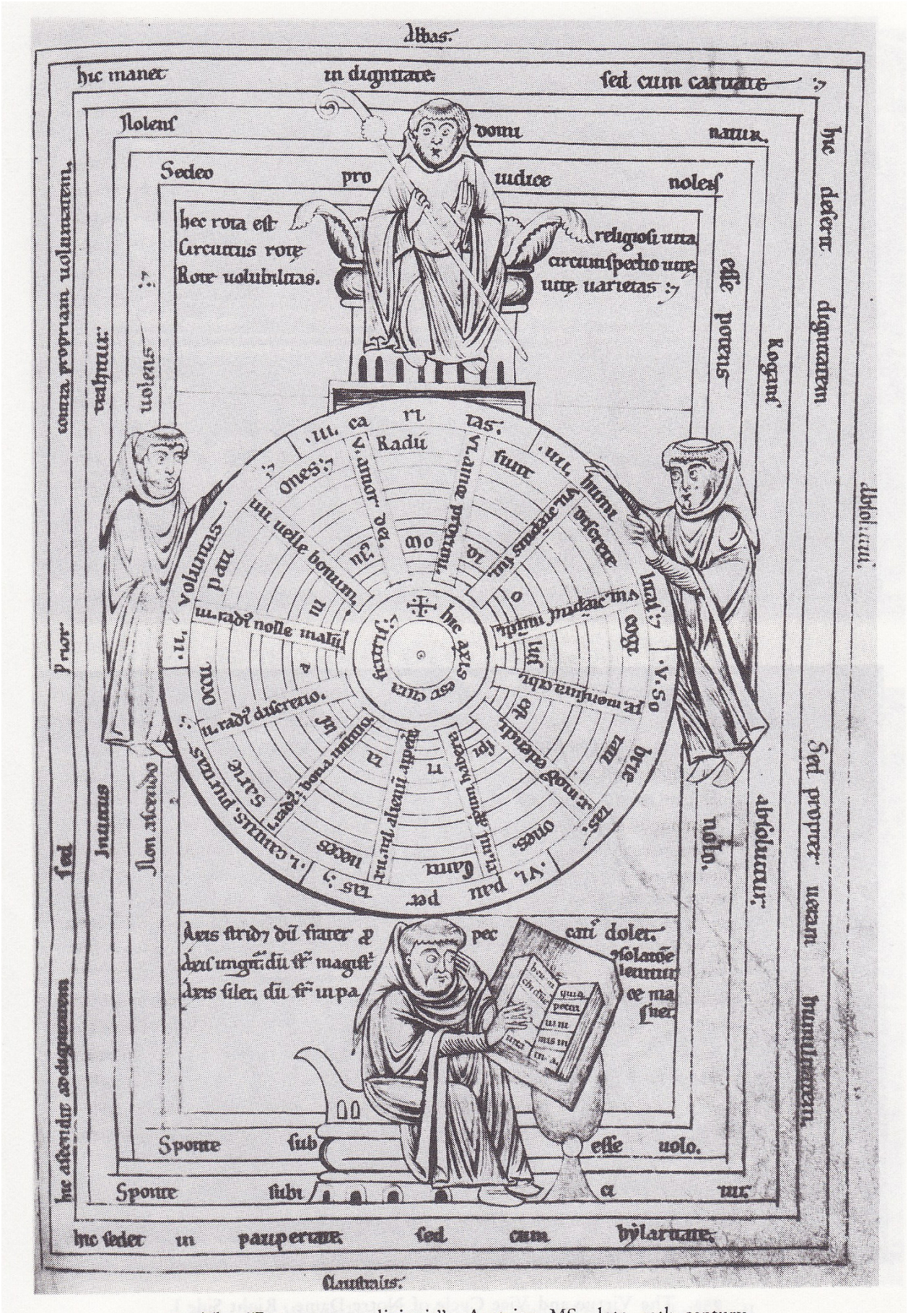


***Dialogus de laudibus sanctae crucis* (*c.* 1170-80)**

Abbaye bénédictine de Saint-Emmeran de Ratisbonne (Regensburg-Prüfening)

Munich, Bayerische StaatsBibliothek, Clm 14159, miniature 9

La quarternité du Paradis est représentée. Le Paradis est incarné par le personnage masculin, au centre d'une roue à huit rayons, fonctionnant par paires. Quatre « demi-rayons » partent aussi de ce personnage central. Assi, il porte sur ses genoux un large médaillon contenant l'Agnus Dei. C'est depuis ce médaillon que partent les différents rayons. Les paires présentent à leurs extrémités, dans un médaillon avec inscription, un évangéliste montré par son symbole et une Vertu cardinale. Les noms des évangélistes ne sont pas indiqués mais il est précisé qu'ils représentent pour Matthieu l'Incarnation (« carne verus »), pour Luc la Passion (« moritur »), à Marc la Résurrection (« mors mortis ») et Jean, l'Ascension (« ad alla levatur »). Les rayons ne touchant pas le bord extérieur de la roue portent les fleuves du Paradis auxquels ont été ajoutées les figures des quatre docteurs Ambroise, Augustin, Jérôme et Grégoire.



De rota verae et falsae religionis

Fin du XIIe siècle

Heiligenkreuz, Stitsbibliothek, ms. Cod. 226, f° 146

Ici la roue de la vraie religion. Son pendant négatif se trouve quelques folios plus loin et reprend la même forme.

Les Vertus Cardinales avec un Gouvernant

Période carolingienne :
Premières Vertus cardinales avec un souverain





Bible de Vivien, 849-851

Paris, BNF, ms. Lat. 1

David et les Vertus (f° 215v, en haut à gauche)
Les Vertus cardinales sont placées dans les écoinçons, en buste, la tête voilée de blanc et en robe pourpre, elles semblent émerger de la nuée encadrant la mandorle. Elles tiennent une longue palme et tendent le bras disponible vers David.
Leur nom est précisé en or, en haut à gauche PRUDENTIA et à droite IUSTITIA, en bas à gauche FORTITUDO et à droite TEMPERANTIA.

Peinture de dédicace, f° 423 (à droite) : le roi recevant des mains de Vivien le manuscrit, encadré par deux gardes armés.

Ce sont les prémices des représentations de souverains accompagnés par les Vertus cardinales.
Voir les notices complètes des deux peintures *supra*, avec les illustrations de la *Psychomachie*.



Évangiles* offert par Lothaire 1er à la collégiale Saint-Martin de Tours, connu sous l'appellation *Évangiles de Lothaire.

Circa 849-851

Paris, BNF, ms. Lat. 266, f°1v (peinture de dédicace)

Provenance : abbaye de Saint-Martin de Tours, les peintures sont attribuées au Maître dit «C», un artiste probablement passé ou formé à Reims. Iconographie cependant tourangelle mais la mise en page montre des influences rémoises.

Ce manuscrit est parmi les manuscrits les plus luxueux exécutés à St-Martin de Tours durant l'abbatiat de Vivien (843-851). Il y a une parenté directe avec les productions tourangelles précédentes, sous l'abbatiat d'Adalard.

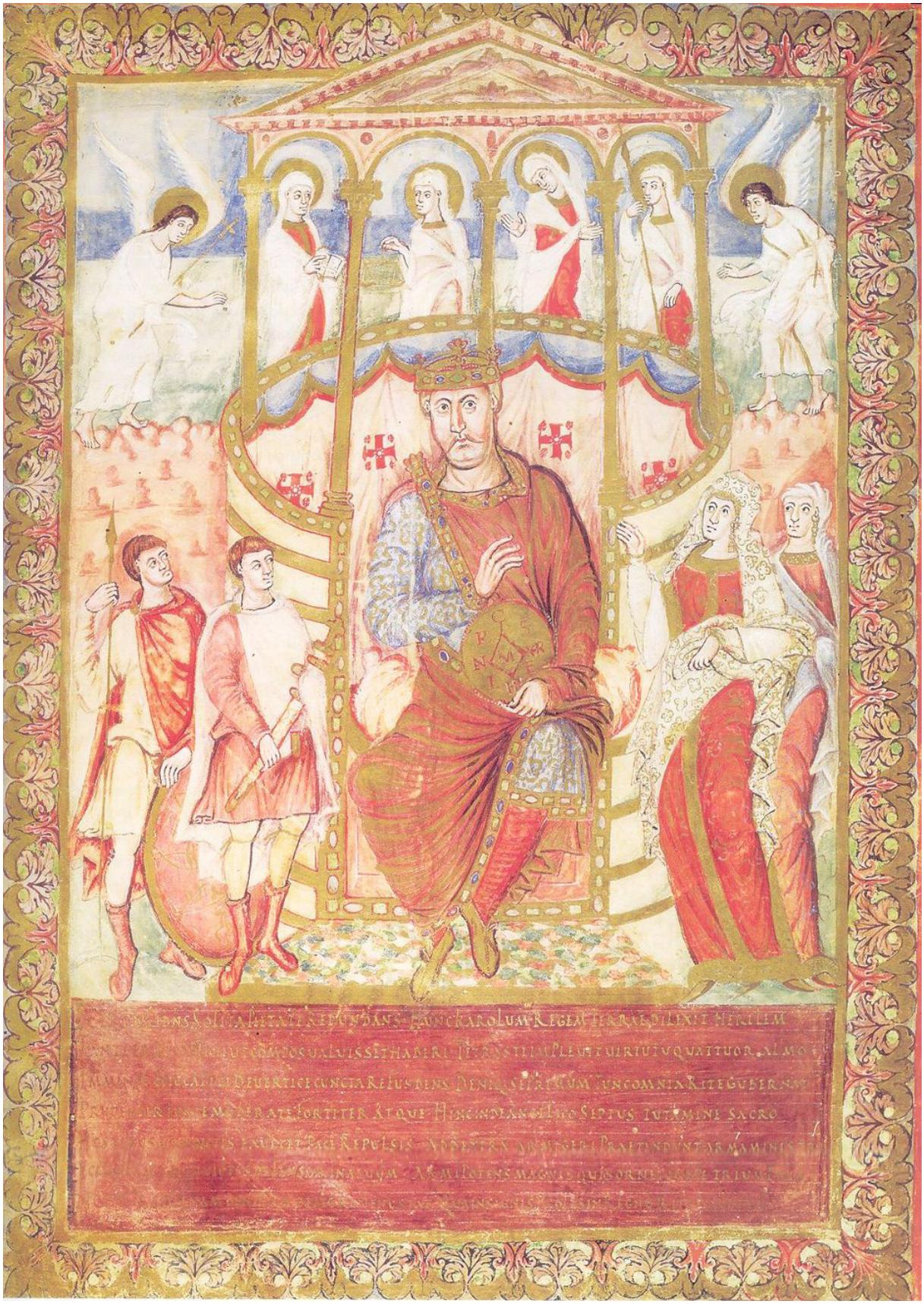
La peinture de dédicace fait pendant à une *Maiestas Domini*, dont le motif commence à se fixer, on y voit alors le Christ siégeant sur le globe cosmique. C'est au même moment qu'apparaît au sein de recueils identiques de textes sacrés, des représentations de souverains - Lothaire et Charles le Chauve - assis sur des trônes ornementés.

La présence de ces gardes symbolise la protection divine qui est accordée à l'empereur.

La majesté, l'autorité du roi, sont d'autant plus manifestes que l'espace du trône forme une enceinte qui, selon un procédé antique, suit la courbe du siège et des draperies pour délimiter un espace sacré dans l'image.

Cette image est unique parmi toutes celles connues de souverains carolingiens assis, tant par le format et les dimensions du trône que par son emplacement dans un livre d'évangiles.

Ces gardes sont le prémisse de la typologie à venir du souverain entouré des Vertus cardinales.



Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs, f° 1
C. 870-875, Reims

Connue sous le titre de *Bible de San Callisto*, commanditée par Charles le Chauve et offerte au pape Jean VIII à l'occasion de son couronnement comme empereur.

Production de l'École palatine de Charles le Chauve

Maître Ignobert, mentionné dans le poème de dédicace.
Similitudes avec les manuscrits produits par l'École de Tours (*Bible de Vivien*) et le style des illustrations est influencé par les courants artistiques en vogue à Reims, eux-mêmes inspirés de l'Antiquité tardive.

Le cycle iconographique du manuscrit (24 peintures + 1 disparue) est le plus grand parmi les bibles carolingiennes enluminées à nous être parvenues.
La représentation du souverain trônant au début du livre (f° 1) était placée à l'origine à la fin du volume. Les spécialistes se sont accordés pour attribuer la mention de roi dans le poème de dédicace à Charles le Chauve plutôt qu'à Charles le Gros. Ce poème, qui exprime le désir d'obtenir un héritier légitime, a, en définitive, été associé à Richilde, la seconde épouse de Charles le Chauve, représentée à droite du trône.

Charles le Chauve, portant la même tenue que celle de Lothaire sur la peinture de dédicace de ses *Évangiles* (BNF, ms. Lat. 266, f° 1v), siège sur un trône enveloppant à tissu, surmonté d'une sorte de dais. La taille du roi et celle du fauteuil sont d'une grandeur disproportionnée avec le reste de la scène. Il tient dans la main gauche un large globe/écu, avec un monogramme très dégradé et sa main droite est levée.
Deux soldats sont positionnés à gauche contre le trône, le plus proche du souverain tient son épée et l'autre, placé légèrement en retrait, porte la lance et un bouclier. Ils n'ont pas été placés de part et d'autre du trône, comme le veut le modèle standard de l'empereur flanqué de ses gardes. Ainsi le peintre a pu insérer d'autres personnages, à droite comme dans l'arrière-plan. Sur la droite, ce sont la reine Richilde, accompagnée d'une suivante.

Derrière le trône, dans le registre supérieur formé par les espaces sous les arcs du «baldaquin», les Vertus cardinales sont personnifiées en jeunes femmes nimbées et voilées, avec attributs symboliques. A gauche, la Vertu porte le Livre ouvert, plus généralement confié à Foi. Il sert ici à identifier Prudence. Justice se reconnaît ensuite aisément grâce à la balance à deux plateaux. La Vertu suivante penche la tête sur le côté, elle a les bras ouverts, dans un geste de discussion, c'est Tempérance. Celle la plus à droite est Force avec lance et bouclier.
Elles ont toutes la même physionomie et une tenue similaire. En revanche, c'est leurs gestuelles qui diffèrent, chaque mouvement est unique et elles semblent presque être en discussion, échangeant des regards. Des anges sont placés de chaque côté de ce registre supérieur, appuyant ainsi sa portée spirituelle.

Les gardes qui flanquent le souverain se retrouvent dans ce manuscrit sur les représentations des figures bibliques (Pharaon au f° 21v, Saul au f° 83v, Salomon au f° 188v et Holopherne, f° 234v).
C'est ce type de représentation de gardes armés encadrant le souverain qui ont certainement influencé certaines représentations des Vertus de la *Psychomachie* dans les manuscrits du groupe II, comme exposé plus haut. On les trouve déjà sur les *Évangiles* de Lothaire puis sur la peinture de dédicace de la *Bible de Vivien*.

Il y a aussi une parenté entre le portrait de Charles le Chauve de la *Bible de Saint-Paul* et de celui du *Codex Aureus* (Munich, Staatsbibliothek, Clm. 14000, f° 5v), notamment avec la forme du trône à baldaquin. Le trône enveloppant rappelle aussi celui des *Évangiles* de Lothaire. H. L. Kessler avance l'hypothèse que la superstructure du fauteuil impérial ferait écho au trône d'ivoire réalisé pour le roi entre 870 et 875.

Trois aspects du gouvernement de Charles le Chauve sont ainsi montrés à travers cette iconographie chargée : les porteurs d'armes symbolisent sa puissance terrestre, les Vertus sa bonté personnelle et les anges, sa nomination divine.
Alcuin a spécifiquement identifié les Vertus cardinales comme attributs royaux.

On trouve aussi dans ce manuscrit un parallèle entre le roi et la représentation de David en frontispice du *Livre des Psaumes* (f° 107v).
Le roi David, vêtu - contrairement à sa représentation dans la *Bible de Vivien* - est montré debout avec ses gardes au registre supérieur ; quatre musiciens et trois scribes sont figurés en dessous. La position des musiciens renvoie là encore à celle de ceux présents dans la *Bible de Vivien*, assis de trois-quarts. Les trois scribes qui ont été rajoutés ici reprennent le schéma des portraits d'évangélistes, assis sur des bancs de pierre.
Contrairement au frontispice des *Psaumes* de la *Bible de Vivien*, ici le parallèle entre David et le Christ est brouillé par la présence des trois scribes. Il n'y pas l'association entre le gouvernant actuel et celui de l'Ancien Testament : les Vertus cardinales n'y figurent pas et il n'y a pas de concordance entre les caractéristiques physiques de David et celles du roi sur la peinture de dédicace.

Les Vertus dans l'iconographie de l'Empire Romain Germanique



Évangiles* d'Henri II, c.* 1014-1024
Vatican, BAV, Cod. Otto. Lat. 74, f° 193v

Fabriqué à Ratisbonne et donné à l'abbaye St-Benoît du Mont-Cassin en 1022.
L'empereur trône au centre, il est entouré par Iustitia, Lex (la Loi), Pietas, Ius (le Droit), Prudentia et Sapientia.
En haut, le Saint-Esprit qui vient inspirer l'empereur et en bas , l'*Ensis aequitatis*.



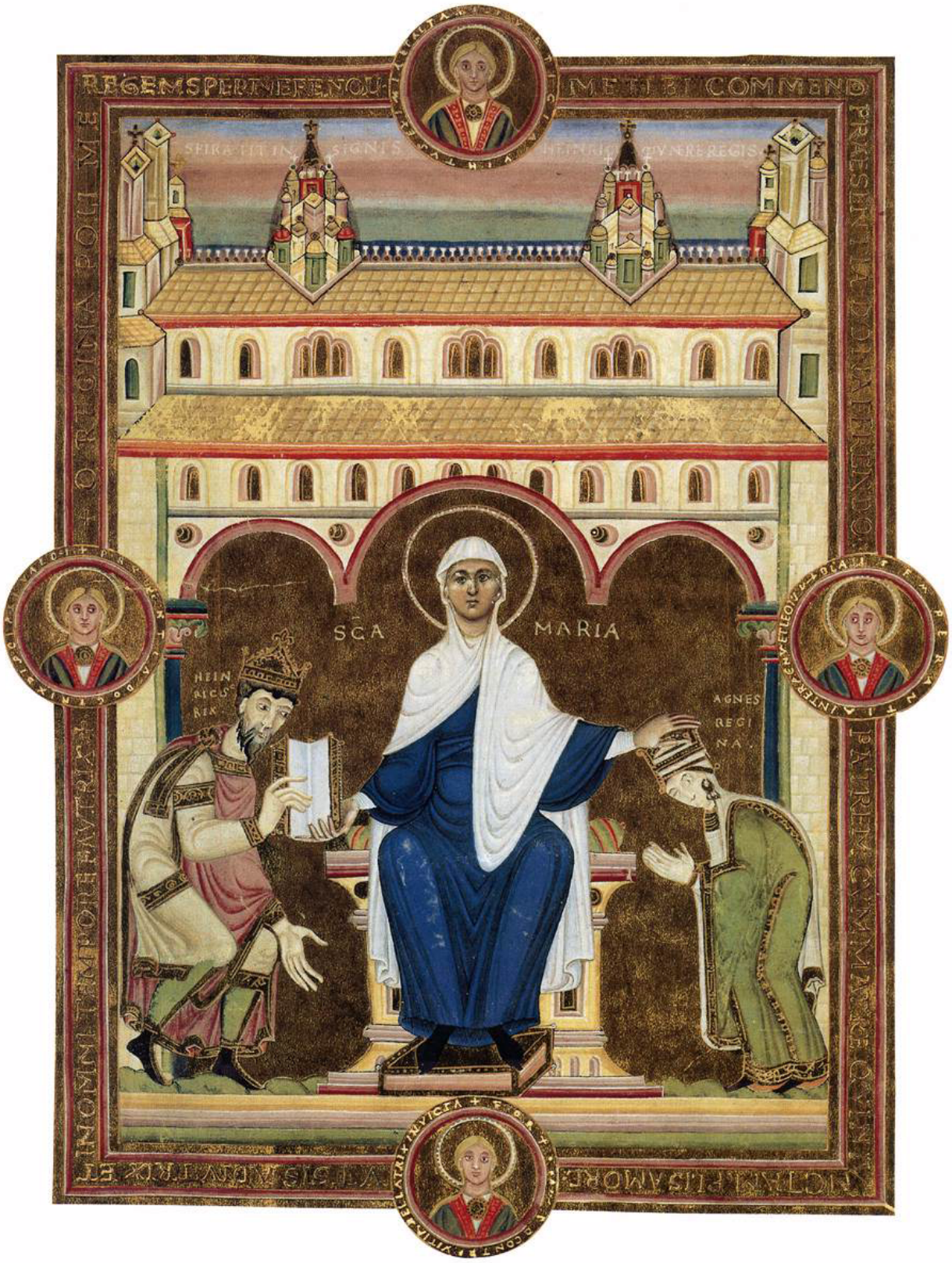
***Codex d'Uta**, c.* 1020-1025
Munich, Bayerische StaatsBibliothek, ms. Clm 13601, f° 1v

Probablement réalisé par le scriptorium de Saint-Emmeran de Ratisbonne.
En haut à gauche, Prudentia avec le Livre, à droite, Justitia avec la balance à deux plateaux, en bas, à gauche, Spes avec l'étendard et Temperantia avec les deux récipients.



Plat de couverture inférieure du *Livre des péricopes* d'Henri II ou *Évangéliaire* d'Henri II
c. 1007-1009
Munich, Bayerische StaatsBibliothek, ms. Clm 4452

Commandité par l'empereur Henri II au scriptorium de Reichenau pour l'offrir au nouvel évêché de Bamberg, fondé en 1007, qui reçu alors près de vingt-cinq bien séculiers et ecclésiastiques. Selon les spécialistes, ce manuscrit ne fait pas partie des plus beaux manuscrits ottoniens de luxe, leur conclusion est qu'il aurait été achevé à la hâte. Des traces d'utilisation assez nettes sont la preuve de son emploi liturgique. Le plat de reliure supérieur est très luxueux (ivoire sculpté d'une crucifixion et de nombreux autres motifs, pierres semi-précieuses, émaux représentant le tétramorphe dans les angles et des prophètes sur les bordures du cadre, feuilles d'or). Plusieurs inscriptions sont gravées dans l'or et accompagnent les images. Parmi les hypothèses, Henri a pu avoir commandité une nouvelle reliure pour le codex déjà existant, réalisé à la demande de son prédécesseur et ensuite offert à la collégiale Ce manuscrit est en directe filiation avec l'*Apocalypse de Bamberg* (Bamberg, Staastbibliothek, Msc. Bibl. 140), légèrement antérieure, produit dans le même scriptorium à Reichenau.
Les Vertus cardinales sont placées dans les médaillons autour de l'Agneau, on peut les différencier grâce aux inscriptions portées sur le bandeau des médaillons.



***Codex Aureus* d'Henri III**, 1046
Madrid, Escurial, Cod. Vkr. 17, f° 3

Commandité par l'empereur au scriptorium de l'abbaye d'Echternach pour la cathédrale de Spire.

L'empereur Henri III et l'impératrice Agnès sont en prière devant la Vierge, les Vertus cardinales sont figurées dans les médaillons placés au centre de chaque bordure latérale qui forment le cadre à la scène. Elles sont auréolées, en buste, leur nom est précisé sur le bandeau du médaillon.



Codex Aureus de Saint-Emmeran, *c*. 870
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm 14000, f° 5v

Probablement produit à Saint-Denis, très richement décoré, il a été commandité par Charles le Chauve et offert par le roi Arnulf de Carinthie à l'abbaye Saint-Emmeran de Ratisbonne, *c*. 893.

Placé sous un baldaquin et trônant, l'empereur est entouré de deux gardes et des personnifications des provinces Francia et Gotia.
On trouve de nombreuses similitudes avec les autres représentations de Charles le Chauve, vues *supra* (le baldaquin, les gardes).



Registrum Gregorii, *c.* 990

Trèves, Stadtbibliothek, Hs 171/1626 et Chantilly, musée Condé, ms. 14bis

Commandité par l'archevêque Egbert de Trèves sûrement pour l'offrir à la cathédrale, durant la dernière décennie du Xe siècle, sur lequel une peinture de pleine page présente Othon II en trône sous un baldaquin, encadré par quatre allégories féminines des provinces de l'Empire : Germania, Francia, Italia et Alemannia (feuillet conservé à Chantilly).



Antependium de la cathédrale de Bâle, *c.* 1015-1022
Fulda
Paris, Musée national du Moyen Age
Plaques d'or au repoussé, plaques de cuivre doré, perles, pierres semi-précieuses et intailles antiques.
H. 120 cm ; L. 177, 5 cm ; P. 13 cm

Production caractéristique à la jonction entre la Renaissance carolingienne et l'art roman, au carrefour de diverses influences (rinceaux de tradition paléochrétienne alors que l'attitude hiératique des personnages, les chapiteaux des colonnes comme les plis stylisés des vêtements semblent plutôt influencés par l'art constantinopolitain).

Probable commande impériale d'Henri II et de sa femme Cunégonde.

Cinq arcades entourées de rinceaux remplis d'animaux abritent chacune un personnage debout. Des médaillons sont placés au-dessus de chaque colonne soutenant les arcatures et qui contiennent des représentations en buste des Vertus cardinales. Les personnages sont identifiés par les différentes inscriptions : «PR DC» pour Prudence ; «IS TC» pour Justice ; «TM PR» pour Tempérance et «FR TT» pour Fortitudo. D'autres inscriptions précisent chaque personnages.
Le Christ, au centre, de taille supérieure, avec un nimbe crucifère, bénit de la main droite et tient de la gauche le globe marqué du chrisme, entouré de l'Alpha et de l'Oméga. A gauche, ce sont saint Benoît de Nursie, en moine, avec la crosse des abbés et un livre ainsi que l'archange saint Michel portant l'étendard et un globe portant une croix. Les archanges Gabriel et Raphaël sont placés à droite, ils tiennent un long sceptre et lèvent la main gauche en signe d'adoration vers le Christ.

L'inscription latine qui encadre les personnages est problématique pour sa traduction, plusieurs interprétations sont possibles. Elle doit cependant certainement concerner saint Benoît et sa fonction de médiateur auprès du Christ pour l'obtention d'une guérison.

Les donateurs sont figurés prosternés aux pieds du Christ, de toute petite taille.

La commande de cet autel est traditionnellement associée à un épisode de la vie de l'empereur qui, ayant été malade lors d'un séjour à l'abbaye du Mont-Cassin et finalement guéri dans ce lieu, en attribue le mérite à l'intercession qu'aurait faite saint Benoît auprès du Christ pour sa guérison.
La présence des saints Benoît et Michel laisse les spécialistes pencher pour l'hypothèse d'une commande initialement faite pour le monastère bénédictin Saint-Michel de Bamberg, fondé en 1015 sous l'impulsion d'Henri II.
Le Christ et l'empereur sont ici associés, comme preuve tangible de la reconnaissance d'Henri II et aussi de l'alliance entre le pouvoir impérial et l'Église.

Ci dessous, deux détails : le médaillon de Fortitudo et le couple impérial prosterné aux pieds du Christ.





Les Vertus dans l'Iconographie Impériale Constantinopolitaine


μεγάλο
νύχτα.
σεφίω
φεσμησίσ.

Le «*Vienna Dioscurides*» (*De Materia Medica* de Dioscoride)
Offert à la patricienne Juliana Anicia

C. 512-513, de Constantinople.

Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, Cod. med. gr. 1, f° 6v

La patricienne Juliana Anicia est la fille de l'empereur de Constantinople Anicius Olybrius, grand mécène et bâtisseur.
Il s'agit ici du plus ancien exemplaire de ce traité médicinal. Les nombreuses copies existantes montrent son influence à travers les siècles. Le manuscrit contient plus de quatre cent illustrations de plantes et d'animaux, la plupart en pleine page. Restauré au début du XVe siècle.

Le *Vienna Dioscurides* peut être considéré comme la plus importante des sources pharmaceutiques de l'Antiquité, utilisé durant tout le Moyen Age et la Renaissance par les praticiens de la médecine. Il forme la base du savoir médicinal des plantes.

Au début de l'exemplaire, sur chaque feuillet supplémentaire et en pleine page, deux groupes de portraits de physiciens de l'Antiquité (f° 2v et 3v), deux portraits de Dioscoride (f° 4v et 5v) puis la peinture de dédicace à Juliana Anicia (f° 6v). C'est le plus ancien portrait individuel byzantin connu, ainsi que la plus ancienne représentation d'un livre autre que la *Bible*.

La peinture de dédicace, f° 6v : le cadre de l'image est constitué d'une étoile octogonale formée de deux carrés superposés, elle-même inscrite dans un cercle, le tout est figuré en corde dorée. Au centre, sur un fond bleu foncé, Juliana trône sur une *sella curulis* décorée avec deux têtes de griffons. Elle porte une tunique lilas à manches longues, un *colobium* violet et une *toga trabeata* dorée. Ses chaussures et sa coiffe sont pourpres.
La plus grande partie de son visage est effacée, particulièrement le nez et la bouche. Elle tient de sa main gauche une plaque dorée marquée d'un grand losange blanc, il s'agit du *codicilium*, offert par l'empereur aux praticiens lors de leur nomination. De sa main gauche, elle jette des pièces d'or sur un livre ouvert, certainement le codex lui-même. Ce livre lui est présenté par un petit génie nommé «l'origine du désir de la sagesse».

Juliana est flanquée de deux personnifications allégoriques de ses Vertus, comme le veut la tradition des représentations contemporaines des consuls en diptyque entourés de personnifications des provinces, également héritières de la tradition classique.
A sa droite, c'est Magnanimité, avec un chiton blanc aux reflets dorés et un himation vert olive, elle porte comme attribut un sac transparent plein de pièces d'or sur le bras droit.
Prudence est assise à gauche de Juliana, en tenue similaire à la première personnification mais avec un himation violet. Elle a pour attribut un livre ouvert sur le genou gauche, qu'elle montre de sa main droite à la praticienne. Son pied gauche repose sur un petit podium.
Les deux personnifications portent des diadèmes.

A gauche de Juliana, un personnage en *prokynesis*, accompagné de l'inscription «Reconnaissance des Arts», dont le corps est entièrement recouvert d'un manteau blanc. Elle embrasse le pied droit de la praticienne. La prokynèse est un héritage du culte impérial romain, que les sujets pratiquaient pour marquer leur humilité, en s'allongeant de tout son long sur le sol aux pieds de l'Empereur.

En dessous du podium doré où sont placés les cinq personnages, deux paniers de bois sont disposés l'un à côté de l'autre. Leur contenu n'est plus visible.
Les segments bleus-violets du grand cercle formant le cadre de l'image sont remplis de scènes qui montrent différents *genietti* engagés dans des activités de construction, afin de renvoyer au mécénat architectural exercé par Juliana.
Chaque lettre du nom de la patricienne est inscrite dans les huit triangles rouges, en lettre dorée.
Une inscription partiellement préservée, écrite avec minutie en lettres blanches sur le bord intérieur rouge du cercle qui entoure la corde-cadre de l'image : un acrostiche, dans lequel le peuple d'Honoratae (probablement la moderne Pera) salue la «magnanimité des Anicii» pour la construction de l'église.
Selon Théophane, Juliana fonde une église dans ce district en 512-513, datation généralement admise pour ce manuscrit. L'inscription suggère que le livre a été offert en présent à Juliana par les bénéficiaires reconnaissants de l'église, le peuple d'Honoratae.
Des inscriptions postérieures dans les marges identifient Juliana avec Sagesse.



Détails du f° 4v.
Ci-dessus : Juliana entourée de Magnanimité avec le sac de pièces d'or et Prudence montrant le Livre.
Ci-dessous : à gauche, le personnage de prokynèsis et à droite, le détail des deux récipients.





Juliana est peinte de manière hiératique, frontale, presque abstraite et parfaitement sans volume alors que les personnages autour d'elle sont tous en mouvement, dans des actions différentes. Ils bougent dans toutes les directions. Leurs plasticités, rendues par les volumes des riches draperies sont pleinement tridimensionnelles.

L'artiste joue donc de deux modes de composition différents : dans les conventions de son temps avec le mode abstrait et hiératique des portraits individuels qui commencent alors a être conventionné et dans la tradition classique, tridimensionnelle.

Les autres portraits du codex :
Au f° 4v, le portrait classique de l'auteur assis à son pupitre, accompagné de la personnification de l'Invention.
Au f° 5v, le second portrait de l'auteur, encore dans l'esprit classique, avec la personnification de la Découverte, tenant un plant de mandragore qu'un artiste est en train de peindre.



Folio 2 : l'empereur Nicéphore Botaniatès accompagné de Vérité (*Aletheia*) et Justice (*Dikaiosyne)* ainsi que de quatre membres de sa cour.

***Homélies* de Jean Chrysotome,**
ayant appartenu à deux empereurs

c. 1074-1081, Constantinople
Paris, BNF, ms. Coislin 79

Composé à l'origine pour l'empereur Michel VII Doucas puis le manuscrit est modifié lors de son abdication en faveur de Nicéphore III Botaniatès, avec l'ajout de la quatrième peinture en pleine page et les interventions sur le visage de l'empereur sur les trois peintures d'origine.

Avec ses quatre enluminures en pleine page, cet exemplaire des *Homélies* de Jean Chrysotome est considéré comme «l'un des plus fameux monument de l'art byzantin».

Les peintures présentent quatre portraits d'un empereur, accompagnés d'inscriptions l'identifiant comme Nicéphore III Botaniatès (1078-81). Cependant, SPATHARAKIS et DUMITRESCU ont montré que l'empereur figuré sur trois des quatre peintures initiales, sur fond d'or, était Michel VII Doucas.
Au f° 2, Michel VII est représenté entouré de quatre membres de la cour ; au f° 2v, Jean Chrysotome présente le manuscrit à l'empereur accompagné de l'archange Michel et au f° 2bis v, on voit l'empereur et son épouse Marie d'Alanie.

Après l'abdication de Michel VII, les peintures ont été modifiées par l'ajout de nouveaux cadres et des interventions ont été faites sur les visages de l'empereur, afin de l'adapter pour une nouvelle dédicace à son successeur Nicéphore III Botaniatès, plus âgé. La nouvelle enluminure est moins luxueuse, elle est insérée sur le verso d'une autre peinture. Elle représente l'empereur Nicéphore Botaniatès et le moine Sabas, certainement le commanditaire de cette nouvelle dédicace du manuscrit.

La peinture du f° 2 montre l'empereur trônant au centre de sa cour et donne une idée du faste avec lequel les personnages importants se revêtaient. Le costume de l'empereur, aux multiples détails, illustre parfaitement les richesses de Byzance. L'empereur siège dans un trône en forme de lyre, derrière lequel se tiennent deux personnifications allégoriques nimbées, Vérité (*Aletheia*) et Justice (*Dikaiosyne*), figurées en buste.
Vérité tient dans la main droite une chandelle allumée et de l'autre, elle touche le trône de l'empereur. Justice tient également d'une main le trône et de l'autre, une balance à deux plateaux.

De part et d'autre du trône, deux personnages officiels, ceux de gauche portent une coiffe blanche et ceux de droite une coiffe rouge à pendants.

Une inscription est placée au-dessus de la peinture, comme pour chacune des illustrations du manuscrit : «*Vous détenez le trône, qui brille comme l'étoile du matin, / couronné par les Vertus en abondance. / Derrière vous se tiennent les plus loyaux de vos sujets, / Hommes choisis, plus que nobles par leurs âmes. / Mais maintenant, oh Roi, montre de la sympathie au scribe, / le plus loyal à votre souveraineté.*»

L'artiste a utilisé comme procédé, pour transformer le visage de Michel en celui de Nicéphore, un allongement de la barbe, masquant les deux premières rangées de perles du col de la tunique. Sur ce folio, l'artiste a tenté de modifier le nez de l'empereur par l'ajout d'une ligne d'ombre, de la narine droite au sourcil gauche. La comparaison est faite grâce aux deux autres portraits, dans lesquels l'artiste n'ajoute qu'une barbe plus longue.



F° 19v : l'empereur Jean II Comnène et son fils Alexis, couronnés par le Christ, flanqué de Miséricorde/Charité et Justice.

Évangiles de Jean II Comnène
C. 1128

Vatican, BAV, ms. Urb. gr. 2.

Manuscrit luxueux du Nouveau Testament ayant appartenu à l'empereur Jean II Comnène (1118-1143).

Provenance : Constantinople, l'ensemble des illustrations ont été conçues dès l'origine et sont toutes de la même main.

Folio 19v : la peinture de pleine page présente les portraits de l'empereur Jean II Comnène et de son fils aîné Alexis, ils sont tous les deux couronnés par le Christ, selon une formule iconographique courante renvoyant à la croyance byzantine de l'origine divine du pouvoir impérial.
Le Christ est accompagné des personnifications de Charité ou Miséricorde (*Eléèmosynè*) et de Justice (*Dikaiosynè*). Chacune penche la tête vers ses oreilles, semblant lui murmurer les qualités morales des deux empereurs.

Les deux empereurs sont nimbés et le Christ impose de ses mains sur leurs têtes la même couronne semi-sphérique. Les deux hommes portent un *skaramangion* violet décoré de palmettes et un large *loros* en damier doré, orné de pierres précieuses. Ils se tiennent tous les deux sur des larges *suppedia* orangé-marron et vert-olive.

Jean est représenté à gauche, plus âgé, avec un sceptre plus long que celui d'Alexis, surmonté d'une décoration similaire à celle ornant le *loros*. Sa position par rapport au Christ est la plus honorifique, Jean est l'empereur régnant et Alexis son fils et héritier.
Dans les inscriptions, Jean est décrit comme *basileus* et *autokrator*, alors qu'Alexis n'est seulement qualifié que de *basileus*.

On peut encore distinguer sur les côté du *suppedion* sur lequel se tient Jean, deux têtes d'animaux.
Chaque empereur tient dans sa main gauche une *anexikakia*.

La place des Vertus, au même niveau que le Christ, est à remarquer : elles s'approchent au moment même où il couronne les co-empereurs. Ainsi par cette position des Vertus et le geste du Christ, le peintre sous-entend que le Christ transmet à ceux qu'il couronne les qualités morales que ces personnifications représentent.
De plus, les bras tendus du Christ déposant les couronnes, en contact direct avec les *basileis,* envoient l'image d'une sorte de canal direct entre eux, le don du pouvoir suprême passant dans les souverains de Byzance.

On peut comparer les physionomies de Jean II Comnène et de son fils Alexis avec leurs portraits dans la galerie sud de Sainte-Sophie.
Les ressemblances sont évidentes (yeux, sourcils, bouches). Ces panneaux de mosaïques datent de 1118 et ont été effectué lors de l'accession au trône de Jean et de sa femme Irène ; le portrait d'Alexis a été réalisé plus tard, lors de son co-couronnement.
La représentation d'Alexis sur le manuscrit des *Évangiles* le montre plus âgé que celle de Sainte-Sophie, donnant ainsi une datation postérieure à celui-ci.

La datation du manuscrit a donné lieu à des controverses, une main postérieure ayant inscrit la date de 1128 sur le f° 2, date reprise communément de façon incorrecte puisque sans fondement.
Une autre date a été suggérée, celle de 1122, l'année supposée du couronnement d'Alexis, là encore sans preuve formelle mais du fait que la peinture de dédicace montre un couronnement, cette datation se justifiait. Cependant, lors de représentations de co-couronnement, la mère du prince couronné est aussi figurée.
Il s'agit donc en fait de l'image de la protection divine que les deux empereurs reçoivent du Paradis.

Élaboration d'outils de formation au métier de gouvernant

«Les miroirs des princes»

IXe-XIIIe siècles



Carolinus de Gilles de Paris
XIIIe siècle

Paris, BNF, ms. Lat. 6191, f° VIIv

Le texte primitif du volume est offert au prince le 3 septembre 1200, jour anniversaire de sa naissance. Des cahiers supplémentaires ont été ajoutés entre 1216 et 1223, dont celui comprenant la peinture de frontispice.
Il s'agit d'un miroir des princes à caractère historique et d'un outil de propagande pour légitimer la dynastie capétienne encore discutée. Il est écrit à la demande de Philippe II Auguste pour son fils, le futur Louis VIII.

L'ouvrage est un petit manuel d'histoire conçu pour l'instruction du prince, prenant modèle sur les hauts faits de Charlemagne pour enseigner au futur monarque les quatre Vertus cardinales nécessaires au bon gouvernement du royaume. Les Vertus y apparaissent clairement, elles en sont même le fil conducteur à travers la vie de Charlemagne dont la conduite a été conforme à ces impératifs vertueux.

La décoration de ce volume est constituée de cette unique peinture de frontispice (répétée dans le seul autre manuscrit du *Carolinus* que l'on connaisse, le MS Add. 22399 de la British Library, contemporain mais moins important).

Au f° VII v, un dessin à la plume légèrement rehaussé de vert, de rouge et de jaune bistré montre les Vertus cardinales personnifiées en jeunes femmes couronnées, debout, placées deux par deux sur deux registres et au centre, un médaillon rempli de textes. Elles tiennent chacune devant elle un large disque sur lequel est inscrit un argument tiré du livre correspondant.
Prudentia et Justicia portent une couronne ouverte alors que Fortitudo et Temperentia en ont une fermée.

Un dernier cadre circulaire, placé dans la partie basse de l'image, présente un personnage assis écoutant la personne devant lui, vue en buste de trois-quart et qui lui tient un livre ouvert où l'on peut lire «*Hoc opus Egidii Parisiensis habe*». Il s'agit donc de l'enseignement que le destinataire de l'ouvrage, le futur Louis VIII, reçoit de Gilles de Paris.

Au recto de ce même feuillet se trouve l'explication en prose de la représentation symbolique (texte que l'on retrouve au f° 4v du manuscrit de Londres). Pour parvenir à la perfection qui lui vaudra l'éternelle béatitude, le prince Louis devra être emporté dans un char de feu - comme jadis Elie - celui de la contemplation des Vertus. De ce char, chacune des Vertus tient une roue et c'est à ces quatre roues que correspondent les quatre premiers livres du *Carolinus*. Pour qu'on ne s'y méprenne pas, chacun des livres commence par la lettre initiale du nom de la Vertu correspondante (P, I, T, F).

Le cinquième livre, dont l'argument est inscrit dans le texte central, est «comme le coffre du char dans lequel mène le voyageur et on y expose quels sont les exemples à éviter».
Ce livre, étant le résumé en même temps que la conclusion de l'ouvrage, commence par A et finit par O, lettres terminales des noms des quatre Vertus et lettres extrêmes de l'alphabet, l'Alpha et l'Omega. Gilles de Paris désigne en effet toujours les lettres par leur nom grec.

Livre des faits de Monseigneur saint Louis

Seconde moitié du XVe siècle
Paris, BNF, ms. Fr. 2829

Compilation tardive anonyme sur la vie de saint Louis commanditée par le cardinal Charles de Bourbon pour une des épouses de Jean II, duc de Bourbon. Donné en 1488 par Anne de Beaujeu à Charles VIII, dont les armes sont peintes en frontispice.
Le très riche cycle d'illustrations a été attribué au Maître du Cardinal de Bourbon, identifié par I. Delaunay comme Guérard Louf, peintre et sculpteur originaire d'Utrecht, documenté à Rouen entre 1466 et 1475. Selon cette hypothèse, il se serait installé à Paris *c*. 1480.

Les ducs de Bourbon, issus de Louis IX par Robert de Clermont, aiment à rappeler cette filiation prestigieuse. La richesse déployée pour l'illustration de ce manuscrit en est une preuve (120 peintures).
La peinture de dédicace montre le commanditaire entouré des statues de Charlemagne et de Louis IX.
Le texte relate les principaux épisodes de la vie du monarque et les miracles survenus sur son tombeau.

Le peintre se sert d'encadrement inspiré de l'architecture des portails gothiques en en variant les formes pour les peintures en pleine page. Cette typologie de cadre architectural est utilisée par ses prédécesseurs parisiens. Cependant, des influences de la peinture flamande se retrouvent dans la réalisation des paysages, le choix des couleurs et l'expressionnisme des physionomies.

F° 13v : *les vertus chrétiennes du roi.*
Les illustrations de la marge de gauche se lisent à partir du milieu de la page puis de haut en bas.
Elles sont consacrées à la dévotion : on y voit le roi assis par terre écoutant un prédicateur placé à la chaire, puis le roi est dans sa chambre. Dans l'angle, il reçoit la discipline de son confesseur ; au centre il assiste à la messe et en bas, il manifeste sa dévotion à la Passion en embrassant le crucifix.

En haut à droite, une image plus grande montre le roi qui baise les pieds des pauvres, les lavant et enfin il distribue les aumônes.
En bas à droite est représentée la double ambassade du Vieux de la Montagne, chef de la secte des Assassins qui finit par devancer les projets de leur dirigeant.

Le peintre a essayé de classer les nombreuses vertus royales à l'aide des petits cadres qui les isolent les unes des autres mais qui font malheureusement perdre en lisibilité, tout en gagnant cependant en pittoresque. Ces vertus sont d'abord la dévotion, la charité et la justice, avec la lutte contre l'hérésie.

Folio 59v : la peinture de pleine page présente divers épisodes de la politique de Louis IX à son retour de croisade en 1254. L'échec de celle-ci l'avait persuadé de la nécessité d'entreprendre des réformes pour soulager la colère de Dieu.

En haut à gauche, le roi est montré trônant, son conseil réuni autour de lui ; il tient de la main droite la main de justice et de la gauche, un rouleau inscrit, c'est le projet de la Grande Ordonnance de 1254.
A droite, il réforme la justice de Paris en nommant prévôt Étienne Boileau.
Sur les petites scénettes annexes, à gauche de chacune des deux scènes principales, le roi rend la justice. A l'arrière-plan, les résultats de la justice royale sont montrés de façon répressive avec à gauche des pendus à un gibet et à droite, un second gibet accompagné d'un bûché.
La partie inférieure est occupée par une représentation de la répression de la révolte de Marseille. L'armée de Charles d'Anjou est figurée en train de prendre la ville. A droite, le roi trônant sous un dais, fait grâce à la plupart des bourgeois qui s'étaient rebellés, ici à genoux devant lui.

Ces deux feuillets résument les vertus primordiales du roi saint : la dévotion, la charité et la justice. Les autres peintures de l'ouvrage montrent également son humilité (au f° 62v par exemple, on le voit nourrir un moine lépreux).



Source gallica.bnf.fr /

Ci-contre, f° 13v : les vertus dont un roi doit être doté : dévotion, charité et justice.

Ci-dessous, f° 59v : les regalia et des exemples de la justice du roi.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Le *Policratique* de Jean de Salisbury
1372

Paris, BNF, ms. Fr. 2487

Certainement l'exemplaire de dédicace de la traduction en français du *Policraticus* de Jean de Salisbury par Denis Foulechat commanditée par Charles V.

Réalisé à Paris, trois copistes ont été identifiés : Raoulet d'Orléans, Henri de Trevou et le dernier resté anonyme ; trois peintres auraient collaboré aux illustrations. Le premier peintre est l'auteur des images du prologue et des deux premiers livres ; le second aurait décoré les trois livres suivants et ce serait aussi l'auteur des peintures du manuscrit de Jean de Mandeville ; le dernier serait un collaborateur du Maître du Couronnement de Charles VI. La peinture représentant le roi a été réalisé par l'artiste désigné par ce même manuscrit, le Maître du Policratique de Jean de Salisbury, actif à Paris entre 1366 et 1402.

Il s'agit de l'un des quatre exemplaires de cette version de la traduction en français de Denis Foulechat du *Policraticus* de Jean de Salisbury, commanditée par le roi Charles V. Cette version en langue vulgaire permet la diffusion rapide d'un ouvrage déjà réputé comme une référence parmi les nombreux traités de sciences politiques. Le texte français a été ici annoté et corrigé, en raison des accusations dont l'auteur étaient victime concernant certains de ses écrits, jugés non orthodoxes. C'est pourquoi son nom n'est pas clairement indiqué mais seulement signalé dans l'acrostiche au début de l'*Entheticus* (f° 6-9v).

Folio 2 : la peinture est placée au-dessus du prologue, c'en est une mise en image.
C'est un portrait du roi Charles V dans sa librairie, couronné et avec le manteau royal. Il est assis sur une cathèdre sculptée surmontée d'un dais, devant une roue à livres, évoquant ainsi la librairie installée à sa demande dans la tour de la Fauconnerie au palais du Louvre en 1368.
Le peintre montre alors l'implication du souverain dans son rôle de mécène et de protecteur des lettres. En le présentant seul, il met aussi en avant l'initiative royale de la traduction d'une œuvre, dans le but d'une plus large diffusion.

Le texte du *Prologue* indique qu'il «*aime vraie science*», c'est-à-dire «*vraie et parfecte philosophie*». Le roi est alors montré méditant, dans l'intimité de sa prestigieuse librairie, citée dans le texte du prologue «l*es tres nobles et grans livres asquelz le vostre tres haut, cler et subtil entendement, si veille jour et nuit de franc cuer, ardant et enflambé de la tres noble amour de noble sapience*».

Le roi pointe le doigt sur un livre ouvert devant lui sur la roue, où l'on peut lire un verset de l'*Ecclésiastique* (XIV, 22) : «*Beatus vir qui in sapientia morabitur et in justitia [sua meditabitur]*» («*Heureux l'homme qui persévère dans la sagesse et qui pense en son cœur à l'œil de Dieu qui voit tout*»). Le prologue du traducteur est là encore repris, et assimile Charles V au souverain idéal.

Placée dans l'enceinte formée par la cathèdre autour du roi, une *Magnus Dei* le bénit, émergeant d'une nuée. L'idée que le roi est l'instrument de la volonté de Dieu sur terre est ainsi exprimée. Il y a donc un rappel de la primauté de l'Église sur le pouvoir temporel.

On retrouve également une partie des codes de l'iconographie impériale déjà mise en place aux époques carolingienne et byzantine, reprenant les schémas antiques. Le trône qui forme une enceinte sacré autour du gouvernant, les insignes royaux (couronne, manteau fleurdelisé) et la *Magnus Dei* pour rappeler la fonction du roi comme «instrument» de Dieu et que c'est seulement par sa volonté qu'il a été placé sur le trône.

Ⓟ mier plogue du translateur



Ⓒ mence le plogue sur la translacion dun liure apelle policratiq compile de tres excellent docteur. a sauoir Jehan de salisbery. le quel fist translater de latin en francois. tres excellent z puissant tres sage z tres renommee prince le tres noble roy de france. Charles quint de ce nom. lan de grace. ap. cc. lxxv. et de son regne le. vi. Et afin q̃ ceulx qui le dit liure translater liront aient plus gr̃t delit de le lire z de le bien mettre en leur memoire celui qui le translata mist diligẽcement

Ⓒ est vn plogue a lp̃ q̃ la amendacion dun liure nommé policratique ou du tres noble roy qui le fist translater au quel afflurent prudence. pu. z. caplo. Ⓒ Ceste parole dit q̃ lõme est tenuz qui treuue lapiece et qui afflue largement de prudence. Ⓒ Le tres gloreus docteur mõseigneur sainct anbroise en considerant diuerses opinions de legalite et feluate que pluseurs gens ont par le monde. et par especial de tele cõme on la puet auoir en

BIBLIOTHEQUE DE SORBONNE

L'encyclopédisme didactique du XIIIe siècle : Les Vertus au service des Princes

Philippe III le Hardi et Frère Laurent, la volonté royale de diffuser les préceptes de la foi

Somme le Roy par frère Laurent d'Orléans

Londres, British Library, ms. Add. 54180
Manuscrit ayant appartenu à Philippe V le Long, *c.* 1290-1295.

Réalisé par les ateliers parisiens de Maître Honoré (actif *c.* 1285 à 1300), le manuscrit a probablement été commandité pour le roi Philippe IV le Bel, comme les éléments héraldiques le laissent à penser. Au f° 14v, les armes du royaume de Navarre (de gueules à chaîne d'or écartelée en sautoir) font sans doute allusion au mariage de Philippe le Bel avec Jeanne de Navarre. Le manuscrit se retrouve dans le testament de Blanche de Navarre, il est alors légué à Louis d'Orléans. Philippe V offre un exemplaire identique à celui-ci à son épouse Jeanne de Bourgogne en 1317 (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 870).

Il s'agit de la copie la plus luxueuse de la *Somme le Roi* a nous être parvenue. Elle a été découverte en 1953 par Eric G. Millar et a été depuis largement commentée.
Cet ouvrage contient toutes les spécificités de l'art de Maître Honoré : la maîtrise de l'espace ; l'utilisation de coloris brillants et nuancés, innovant par rapport à la palette restreinte de la génération précédente ; «l'élégance linéaire héritée des ateliers royaux du temps de saint Louis mais interprétée avec plus de vigueur grâce à un modelé très élaboré donnant de la substance aux formes» (Avril F., 1998). Selon Avril, la maîtrise du modelé et du graphisme des figures, très souples et subtils, qui fait ressortir les volumes et laisse voir l'anatomie sous les drapés moulants, permettent de placer l'œuvre dans la période de maturité du maître.

Ses illustrations correspondent au choix initial de la décoration de l'ouvrage, qui inaugure une réelle tradition iconographique, d'abord seulement propre à la *Somme*, puis qui se diffuse dans d'autres contextes.
Une vraie constance est visible dans les schémas décoratifs de l'ouvrage : les différentes saynètes sont reprises presque à l'identique depuis le modèle initial, dont ce manuscrit est certainement directement issu.
Chaque peinture occupe la quasi totalité de la page, insérée dans un large cadre rectangulaire vertical doré, à l'intérieur duquel aucun espace n'est laissé vierge. Hormis la représentation du *Jardin des Vertus* (au f° 69v), les images du cycle des Vertus sont toutes divisées en quatre saynètes découpées à l'intérieur du cadre.
Les Vertus sont toutes représentées en élégantes jeunes femmes couronnées.

Le Jardin des Vertus (f° 69v) : illustration qui inaugure le «Traité des Vertus».
Un texte placé sous la peinture explique sa signification : les sept Vertus sont montrées arrosant sept arbres, un huitième symbolise Jésus-Christ. C'est lui qui fait croître les Vertus, d'ailleurs, c'est l'arbre le plus grand.
Les sept sources sous les arbres sont les dons du Saint-Esprit et les sept vierges qui y puisent l'eau incarnent les sept demandes du *Pater Noster* souhaitant ces dons.
Le peintre n'a laissé aucun endroit vide, la partie supérieure de l'image est réalisée sur fond doré alors que la partie inférieure est consacrée à l'espace vert du jardin, avec un soucis du détail naturaliste (des oiseaux sont dans les arbres aux feuillages variés). Une petite scène de chasse vivante occupe le bord inférieur du cadre.

Les Vertus cardinales (f° 91v) :
L'image est organisée sur deux registres, chacun divisé en deux compartiments. Les noms des Vertus sont indiqués au-dessus et en-dessous du cadre.
Au registre supérieur, à gauche, assise devant un pupitre, Prudence enseigne à trois autres femmes assises en face d'elle.
Sous l'arc trilobé de droite, debout derrière une table, Tempérance («Attemprance») exhorte une jeune femme à décliner la coupe en or offerte par l'homme agenouillé au premier plan.
Au registre inférieur, à gauche, Fortitude se tient sur une figuration du fleuve Tigre, elle présente un médaillon rouge orné d'un lion en marche.
A droite, Justice trône, seule dans sa vignette, elle tient d'une main la balance à deux plateaux et de l'autre une épée la pointe vers le ciel.





Somme le Roi de Laurent d'Orléans
Londres, British Library, ms. Add. 54180

A gauche le *Jardin des Vertus* (f° 69v) et à droite les *Vertus cardinales* (f° 91v)

Les peintures suivantes sont aussi organisées en quatre compartiments. Elles montrent les dons du Saint-Esprit associés aux Vertus théologales et cardinales ainsi que les vices antagonistes, accompagnés d'*exempla*.
Les noms sont toujours précisés au-dessus et en-dessous du cadre général de la peinture.

Folio 97v : au registre supérieur à droite, Humilité, debout sur une licorne couchée, tient une palme d'une main et de l'autre un miroir. A droite, Orgueil est montré par l'*exempla* d'Ocozias qui se précipite dans le vide du haut de la tour d'une forteresse.
A gauche, sur le registre inférieur, un pécheur est agenouillé devant un autel garni, alors qu'à droite, l'hypocrite, un homme portant le chapeau juif, s'agenouille devant un autel vide et se tourne pour montrer du doigt le pécheur de la scène de gauche.

Folio 107 : au registre supérieur, debout sur un dragon couché, Amitié tient devant elle un médaillon rouge orné d'un cygne. A droite, le prophète Elias s'écarte d'une lampe portative.
En dessous, l'amitié est illustrée par l'accolade de David, jeune et couronné avec Jonathan, âgé et barbu. A droite, Saul attaquant David avec une flèche alors qu'il joue de la harpe, est l'incarnation de la haine.

Folio 121v : en haut à droite, Prouesse, debout sur un taureau couché, présente son médaillon rouge frappé d'un lion en marche. A droite, Paresse est figurée par un laboureur dormant derrière son attelage.
En bas à gauche, l'*exempla* du combat de David contre Goliath pour signifier Prouesse, et à droite, un semeur en action pour Labour.

Folio 136v : au registre supérieur à gauche, Miséricorde foule au pieds un loup qui dévore un agneau. Elle présente d'une main un médaillon avec une poule et ses poussins pendant que de l'autre, elle donne son vêtement à un pauvre. A droite, Avarice est montrée par l'homme en haillons qui transfère des pièces d'argent d'un grand coffre où est assis un diable, dans un plus petit, portatif.
Au registre inférieur à gauche, devant une porte de ville fortifiée, Loth reçoit deux anges déguisés en pèlerins. A droite, c'est la parabole de la veuve qui partage son huile dans des pots pour racheter le gage que lui réclame le prêteur, selon le conseil du prophète Élisée (2 Rois, 4, 1-7). L'arrière-plan de la saynète est totalement occupé par une architecture, encore plate, sans volume, mais un effet de mouvement est donné par les portes du bâtiment qui se referment, suggérant alors de la profondeur.

Folio 188v : en haut à gauche, Sobriété, sur un ours couché qu'elle montre de la main droite et de l'autre, elle présente un médaillon orné d'un perroquet vert. A droite, Gloutonnie est le personnage masculin qui vomi, assis à une table chargée de victuailles.
En bas à gauche, un homme debout derrière une table coupe une miche de pain pour le chien qui réclame à ses pieds. Au centre - un décor d'architecture fait le lien avec la scène de gauche - la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare. Le riche dîne à table en compagnie d'une femme et il donne l'ordre à son serviteur de barrer la porte à Lazare, à droite, habillé en pèlerin avec des chiens qui lèchent les plaies de ses jambes.

Les attitudes des personnages sont variées et réalistes, d'un naturel gracieux et exempt de maniérisme. Les contours des figures obéissent à un rythme généralement curviligne concerté. Le modelé des figures est très élaboré et donne de la substance aux formes.

Cet exemplaire marque une évolution dans la recherche sur la profondeur dans le travail de Maître Honoré, par rapport aux peintures du manuscrit du *Décret de Gatien*, antérieur à 1288, en même temps qu'une plasticité des personnages un peu moins développée que dans le *Bréviaire de Philippe le Bel,* légèrement antérieur à 1296. Ce volume parait aussi avoir influencé celui conservé à la Bibliothèque Mazarine (ms. 870), terminé en décembre 1295. Ce manuscrit de la British Library pourrait alors dater de 1290-1295.



***La Somme le Roy* de Frère Laurent d'Orléans**
Londres, British Libray, ms. Add. 54180
En haut, de gauche à droite, f° 97v ; f° 107 ; f° 121v.
Ci-dessous, le f° 136v et le f° 188v.





Sommaire
(Brayer E. et Leurquin-Labie A.-F.)

1er traité : ***Les dix commandements***
2ème traité : ***Les douze articles de la foi (Credo)***
3ème traité : ***Traité des vices***
Chap. 31 : *La Bête de l'Apocalypse*, commençant par Messire sainz Jehan...
Chap. 32 à 38 : ***Les sept péchés mortels***
Chap. 32 : Orgueil
Chap. 33 : Envie
Chap. 34 : Ire
Chap. 35 : Acédie
Chap. 36 : Avarice
Chap. 37 : Luxure
Chap. 38 : Gourmandise
Chap. 39 : *Les péchés de langue*
4ème traité : *Éloge de la vertu (la vertu en général)*
Chap. 40 : Apprendre à bien mourir
Chap. 41 : Apprendre à haïr le péché
Chap. 42 : Apprendre à bien faire
Chap. 43 : Comment on vient à bonne vie
Chap. 44 : Les petits biens
Chap. 45 : Les moyens biens
Chap. 46 : Le vrai bien
Chap. 47 : Les biens honorables
Chap. 48 : Les biens profitables
Chap. 49 : Les biens délectables
5ème traité : ***Traité des vertus***
Chap. 50 : Le jardin des vertus
Chap. 51 : Le Paternoster
Chap. 52 : Les dons du Saint-Esprit
Chap. 53 à 59 : ***Les sept vertus conduisant aux sept béatitudes***
Chap. 53 : Don de peur et vertu d'humilité
Chap. 54 : Don de pitié et vertu d'amitié
Chap. 55 : Don de science et vertu d'équité
Chap. 56 : Don de force et vertu de prouesse
Chap. 57 : Don de conseil et vertu de miséricorde
Chap. 58 : Don d'entendement et vertu de chasteté
Chap. 59 : Don de sapience et vertu de sobriété

Liste des manuscrits de la Somme le Roi avec cycle iconographique

Les premiers exemplaires :
Londres, British Library, ms. Add. 54180, ayant appartenu à Philippe V et réalisé par les ateliers de Maître Honoré, *c*. 1290-1295.
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 870, offert par Philippe V à son épouse Jeanne de Bourgogne en 1317.
Londres, British Library, ms. Add. 28162 et ms. Yates Thompson 11, exécuté pour l'abbaye royale de Maubuisson.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 6329, daté de 1311, réalisé en Picardie (Amiens ?) pour Jeanne, comtesse d'Eu et de Guines, apparentée à la famille royale par son mari Jean II de Brienne.
Milan, Biblioteca Ambroisiana, h 106 sup, *c*. 1294-1311.
Berne, Burgerbibliothek, ms. 614.
Paris, BNF, mss. Fr. 840 et 17098.

Les autres exemplaires de la fin du XIIIe siècle et des premières décennies du XIVe siècle :
Angers, BM, ms. 264.
Chantilly, musée Condé, ms. 684.
Hanovre, Niedersächsische Landesbibl. I 82.
Metz, BM, ms. 665.
Modène, Biblioteca Estense, alpha. P. 8.6.
Paris, BNF, ms. fr. 938 (daté de 1294, réalisé dans l'est de la France (Lorraine), seul exemplaire du XIIIe siècle à avoir conservé les quinze peintures en pleine page du cycle) et mss. fr. 1824, 1895, 13304, 22932 et ms. Nouv. Acq. fr. 10875.
Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 2899.
Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, fr. F.v.XVII.I.
Valence, Bibliothèque universitaire, ms 863.
Verdun, BM, mss. 17 et 391.
...
XIVe siècle : plus de quarante copies

XVe siècle : plus de vingt-cinq copies.
Bruxelles, Bibliothèque royale, ms 11041.
Bruxelles, Bibliothèque royale, ms 9550 (fin du XVe siècle).
Genève, Bibliothèque publique et universitaire, ms fr. 163.
Paris, BNF, ms. fr 958 (daté de 1464).
...



Ci-dessus, le folio7 : peinture de dédicace du *Régime des Princes* de Gilles de Rome, offert au commanditaire Philippe IV le Bel.

Ci-dessous, le folio 218 : peinture finale du *Livre d'Espérance* d'Alain Chartier.



Compilation de miroirs des princes et de traités moraux traduits en français : le Régime des Princes de Gilles de Rome traduit par Jean Golein ; le Livre de l'Espérance et le Quadriloge invectif d'Alain Chartier ; ...

Rouen, *c*. 1450

Paris, BNF, ms. Fr. 126

Manuscrit effectué pour la bibliothèque de l'Échevinage de Rouen et enluminé par un artiste rouennais influencé par le style des ateliers parisiens du 1er quart du XVe siècle.
Attribué au Maître de Talbot et ses collaborateurs.

Folio 7 : peinture de dédicace du *Régime des princes* de Gilles de Rome, traduit à la demande de Philippe IV le Bel pour l'éducation de son fils, futur Louis X, par Jean Golein.
«*Ce livre fut extrait et translate du livre du regime des princes fait par messire gilles de romme arcevesque de bourges adreçant à monseigneur louys filz ainsne de phelippe le bel*.»

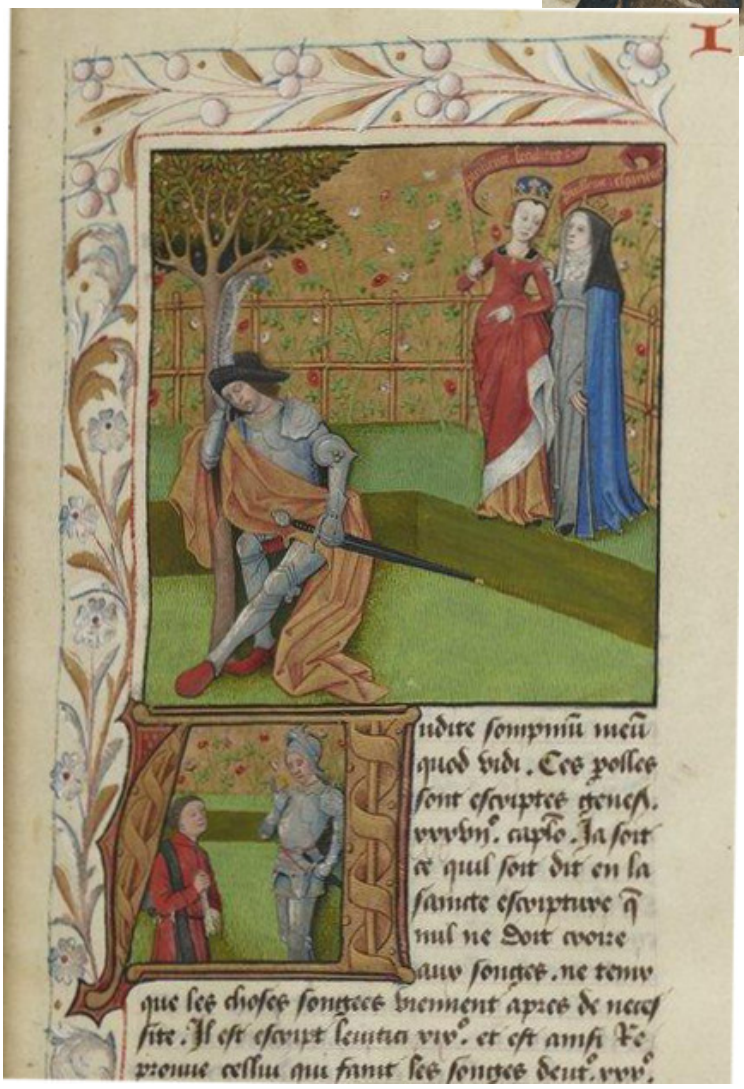
Sur cette illustration, le peintre fait référence au bon gouvernement de Philippe IV. La peinture est organisée sur deux registres et occupe la moitié supérieure de la page, les marges sont occupées par un large décor de rinceaux et autres motifs colorés.
Sur le registre supérieur, le roi est représenté au centre, couronné sur un trône fleurdelisé. Des représentants du pouvoir religieux et du pouvoir civil sont placés de part et d'autre : à gauche, l'archevêque de Bourges, Gilles de Rome, cardinal, ancien précepteur du roi, auteur de l'ouvrage. Il est accompagné de deux évêques, des légistes et un bénédictin. A droite du roi, d'autres représentants du pouvoir civil : un prince portant couronne et manteau fleurdelisé, des conseillers laïcs et un homme en armure.

La partie inférieure de la peinture est divisée en deux : à gauche, devant une enceinte fortifiée, des marchands commercent alors qu'à côté, un bateau vient évoquer un port. La vignette de droite montre un résumé du cycle des travaux agricoles : le labour à la charrue, le hersage et les semailles. D'autres personnages occupent la scène : un paysan taille un arbre fruitier, un autre bêche la terre. Au centre de l'arrière-plan, deux personnages entreprennent une construction, l'un tient une équerre et l'autre taille une pierre. Tout au fond, devant l'enceinte fortifiée qui clôt la vue, on aperçoit un berger et ses moutons.

Folio 218 : illustration finale du *Livre d'Espérance* d'Alain Chartier.
Sur la même image, plusieurs scènes se déroulent dans un décor d'architecture élaborée (les couvrements internes des plafonds en bois sont visibles). Sous l'arc central, une porte est ouverte par une domestique pour laisser entrer une femme âgée au manteau marron : c'est Mélancolie. Elle se dirige vers la partie gauche de l'image où l'auteur Alain Chartier est assis sur une cathèdre sculptée. Il s'est endormi et elle lui recouvre le visage avec un pan de son manteau.
La narration ramène le lecteur dans la partie centrale, où Mélancolie porte sur son épaule l'auteur, toujours assoupi et recouvert du manteau.
La partie droite figure le réveil d'Alain, aidée d'Entendement personnifiée par une élégante jeune femme. Au pied du lit sont placées des Vertus théologales, on reconnaît Espérance avec l'ancre, Foi avec les Tables de la Loi et Charité en religieuse.

Ce type de compilation d'ouvrages politiques et moraux se développe tout au long du XIVe siècle, preuve du grand intérêt porté sur ces sujets par les classes dirigeantes du monde séculier.





Ci-dessus : la peinture de frontispice du manuscrit de Londres.

Ci-contre : celle de Paris, BNF, ms. Fr. 537, f° 14.

Songe du Vergier attribué à Evrart de Trémaugon

Paris, 1378

Exemplaire de dédicace du roi Charles V

Londres, BL, MS Royal C IV

Les peintures ont été attribuées au Maître de la Bible de Jean de Sy, connu sous le nom de Maître aux Boquetaux.

Il s'agit de l'exemplaire de dédicace à Charles V de la version française du même ouvrage rédigé deux ans plus tôt en latin, attribué à Evrart de Trémaugon, conseiller du roi et composé à la demande de ce dernier.

La peinture de frontispice occupe la quasi totalité de la page, un cadre composé d'arbres feuillus limite le verger où les personnages sont figurés. La vue est presque cavalière, à lire sur toute la hauteur de la page. Des petits détails de la vie animée du verger surgissent dans les espaces laissés vides (feuillages, lapins, fleurs), témoins de l'intérêt nouveau (depuis la moitié du siècle) des artistes pour la représentation de la nature.

Au premier plan, un personnage masculin allongé, c'est l'auteur qui, en songe, voit un roi entouré de deux femmes couronnées discutant. Devant eux se tiennent deux hommes, à gauche un clerc et à droite un chevalier. Placée au-dessus du clerc de gauche, la première reine est vêtue d'une robe de bure monastique et d'un voile noir. C'est la personnification de la Puissance spirituelle (le pouvoir pontifical). Celle de droite porte en revanche un costume séculier, c'est la Puissance temporelle (le pouvoir royal).
Le chevalier est placé sous son trône, c'est son porte-parole comme le clerc est celui de la puissance spirituelle.

Songe du Vergier, attribué à Evrart de Trémagon

1452

Paris, BNF, ms. Fr. 537

Exemplaire de soixante dix ans postérieur à celui présenté *supra*. On y retrouve des personnifications aux allures proches de celles des Vertus, depuis la mise au point du cycle iconographique de la *Somme le Roi*, dont la parenté avec les Vertus héraldiques sculptées sur les monuments gothiques français et italiens est évidente.

On voit sur le folio 14, dans une première vignette, l'auteur assoupi sous un arbre dans un verger fermé par une barrière. Il est assis, en armure, se tenant la tête d'une main tout en retenant son épée de l'autre.
Derrière lui, deux personnifications féminines discutent. Elles portent toutes les deux une couronne, celle de droite est en tenue de religieuse, avec un voile noir, une robe grise et un manteau bleu. La seconde est en robe rouge élégante et tient un sceptre.

L'arrière plan est parsemé de petites fleurs rouges et blanches, aux longues tiges vertes.
La plus petite vignette, placée en dessous, montre la suite du songe, où le clerc et le chevalier argumentent en tant que porte-parole des deux reines.



Songe du Vieil Pèlerin de Philippe de Mézières
Paris, BNF, ms. Fr. 25242, f° 31

Ci-dessous : détail de la scène supérieure du feuillet (ci-contre).
La reine Vérité avec la balance à deux plateaux, accompagnée de Douce Amour en rouge et Sapience en robe bleue. Ardent Désir et Bonne Espérance, plus petites, leur font face.

Vignette du bas : à droite, la reine Vérité et ses dames accueillies en Prusse par le grand Maître.
A gauche, le consistoire à Avignon où les Vertus rencontrent les «trois horribles vieilles».





Songe du Vieil Pèlerin de Philippe de Mézières

c. 1452-1473, réalisé dans le centre de la France

Paris, BNF, ms. Fr. 22542

Le manuscrit a pu être commandité par Arthur Richemont, connétable sous Charles VII. Les armes de la famille de Crussol apparaissent aussi, plusieurs de ses membres ont servi Louis XII.

Les explications nécessaires à l'interprétation des très riches illustrations se trouvent dans trois feuillets placés en tête de l'exemplaire, dont le texte est destiné au relieur (avec des recommandations pratiques et techniques). Ce texte est aussi pour le lecteur, il explique le sens général du *Songe* et la signification de ses peintures.

Un des grands thèmes de l'ouvrage est consacré à l'élimination des impuretés de la monnaie utilisée dans un royaume. Les rois, dans et pour leurs royaumes respectifs, leurs sujets et tous les hommes en général, doivent purifier leur monnaie, la débarrasser de ses impuretés.

La reine Vérité avec sa balance à deux plateaux pèse les bons et les mauvais besants, représentations symboliques des vertus et des vices des hommes.

Folio 31, frontispice du livre I :

La peinture de pleine page est insérée dans un cadre de rinceaux colorés sur fond doré, contenant aussi les armes du possesseur et celles de son épouse.

L'illustration se compose de six saynètes à lire depuis la scène centrale de gauche.

Toutes les scènes se déroulent en extérieur, la nature, stylisée, est discrètement évoquée et le ciel bleu comble les vides partout, avec de petits nuages réguliers.

La première scène à gauche présente Ardent Désir, personnage élu, en manteau rouge semé de flammes, et sa sœur Bonne Espérance, aux longs cheveux blonds et robe verte, marchants dans un désert en pèlerin, le bourdon à la main. Le chemin qu'elles empruntent les mène à un ermitage à double entrée. La première personne qu'elles rencontrent est Moïse en train de forger avec son marteau des besants sur une enclume. Ardent Désir et sa sœur discutent ensuite avec un prêtre séculier, personnifiant l'Église, qui leur enseigne la route du pèlerinage.

La deuxième scène est placée dans la partie supérieure. La reine Vérité couronnée, en robe blanche, tient la balance à deux plateaux pour peser les bons et les mauvais besants.

Elle est accompagnée de deux autres reines ailées (à sa gauche, de la même taille qu'elle). La première, Douce Amour, en rouge, avec nimbe et couronne ouverte, tient une croix de procession et un animal (sûrement un agneau). A côté, légèrement plus petite, en robe bleue et avec une couronne végétale, Sapience tient l'orbe et un sceptre. Derrière elles, une foule de demoiselles, de chambrières.

Ardent Désir et Bonne Espérance, bien plus petites, font face à cette «cour» qui trône.

La troisième scène à lire est celle de droite, où les trois reines, Vérité, Douce Amour et Sapience, guidées par Ardent Désir et Bonne Espérance, traversent le «pays des mécréants», en arrière-plan, et leur tournent le dos en remontant le chemin.

L'épisode suivant est en dessous, dans la colonne de droite. Le cortège passe dans le pays des schismatiques, qui viennent à leur devant. Mais elles n'y restent pas, car ils sont en dehors de la communion de la Sainte Eglise romaine.

Les deux dernières vignettes du registre inférieur montrent d'abord, à droite, la reine Vérité et ses dames en Prusse, accueillies par le grand Maître de Prusse et sa délégation, tels les rois mages plutôt qu'en chevaliers. Les chambrières s'activent à forger des besants, preuve des vertus de leur hôte.

La dernière scène est celle de gauche où les trois reines tiennent consistoire à Avignon. Trois créatures hybrides à tête d'animaux leur font face, ce sont les «*trois horribles vieilles*» du texte, incarnations des maux provoqués par le Grand schisme.

Dans ce premier livre, l'auteur évoque toutes les parties du monde et leurs habitants, avec leurs mœurs, etc. Les illustrations suivent assez bien le texte.

C'est Ardent Désir qui mène le cortège car «*un chacun par ardent désir doit aimer Dieu en accomplissant ses commandements*».

Le roi n'est mentionné nulle part dans le livre I parce qu'il est compris partout.





Ci-dessus, détails du f° 122 : à gauche, Vérité trône devant Bonne Foy qui argumente contre Vieille Superstition et Hardiesse avec un avocat.
A droite (peinture de droite sur le folio) : Charles VI reçoit des mains de Vérité l'échiquier à soixante-quatre cases. Les deux nefs dans l'arrière-plan symbolisent la France et l'Angleterre.

Ci-dessous, détails du f° 202 : à gauche, à l'intérieur d'une ronde de Vertus, Vérité remet l'échiquier au roi et à son frère.
Sur la vignette de droite, le roi et le duc, à genoux, accompagnés d'Ardent Désir, de Bonne Espérance et d'un conseiller, qui montre par la fenêtre les reines regagnant le Paradis. Sur la droite, Providence réconforte le Vieil Pèlerin en lui offrant une grande palme.





Folios 121v-122, frontispice du Livre II :

Les deux vignettes présentées ci-contre en haut sont au f° 122 du frontispice du Livre II.
Une première vient compléter ces deux-ci, au f° 121v : Vérité et sa suite, toujours menée par Ardent Désir, sont accueillies devant Paris par le roi et les trois états du royaume qui s'avancent en procession.

Folio 122, sur la scène de gauche, Vérité trône en majesté avec ses dames d'honneur. Devant elle se tiennent un avocat et une «*astronomienne*» (la vieille Superstition) en robe bariolée, longuement décrite dans le texte. A gauche, la chambrière Hardiesse répond à l'avocat alors que la chambrière Bonne Foy (l'université de Paris) s'occupe de «*l'astronomienne*».

La troisième et dernière image d'introduction du Livre II se déroule au bord de la mer. La peinture est divisée en deux, la mer avec deux grandes embarcations dans la moitié supérieure et la rivage dans l'inférieure.
Un navire de marchandises sur la gauche, celui de droite est armé pour la guerre.
Le premier symbolise le royaume de France et l'autre l'Angleterre.
A premier plan, sur le rivage, le roi Charles VI, dans son chariot recouvert d'un tissu bleu fleurdelisé, reçoit des mains de la reine Vérité l'échiquier à soixante-quatre cases.
Ce chiffre correspond au nombre de doctrines et lois divines, «*legales et moralles*», que la reine Vérité va s'employer à décrire pour l'instruction complète et salutaire du roi.

Folios 201-202, frontispice du Livre III :

Sur la première vignette du f° 201v, la reine Vérité trône en majesté et reçoit des mains du roi deux tablettes, tel Moïse.
Vérité y écrit avec le doigt ses commandements.

Les deux illustrations ci-contre en bas sont disposées sur le f° 202 l'une à côté de l'autre, au-dessus des deux colonnes de texte et toujours entourées de riches rinceaux colorés sur fond doré, avec des personnages présentant des armoiries.

Sur la deuxième peinture d'ouverture (ci-contre en bas à gauche), la reine Vérité accompagnée de sa suite, présente l'échiquier au roi agenouillé devant elle. Couronné et avec manteau fleurdelisé, il tient déjà l'objet. A ses côtés, son frère Louis, duc d'Orléans.
Le groupe est placé au centre du cercle que forme la ronde des Vertus, petits personnages féminins ailés.

La troisième et dernière image d'ouverture du Livre III (ci-contre en bas à droite) se déroule dans une pièce à larges colonnes ornementées et sol en damier.
Le roi et son frère, tous les deux à genoux, écoutent un conseiller et regardent par la fenêtre la reine et sa suite regagner le Paradis.
Ardent Désir et Bonne Espérance, plus petites, avec le bourdon, sont debout devant le roi et son frère.
A droite, Providence divine réconforte le Vieil Pèlerin (l'auteur), en lui remettant une grande palme.

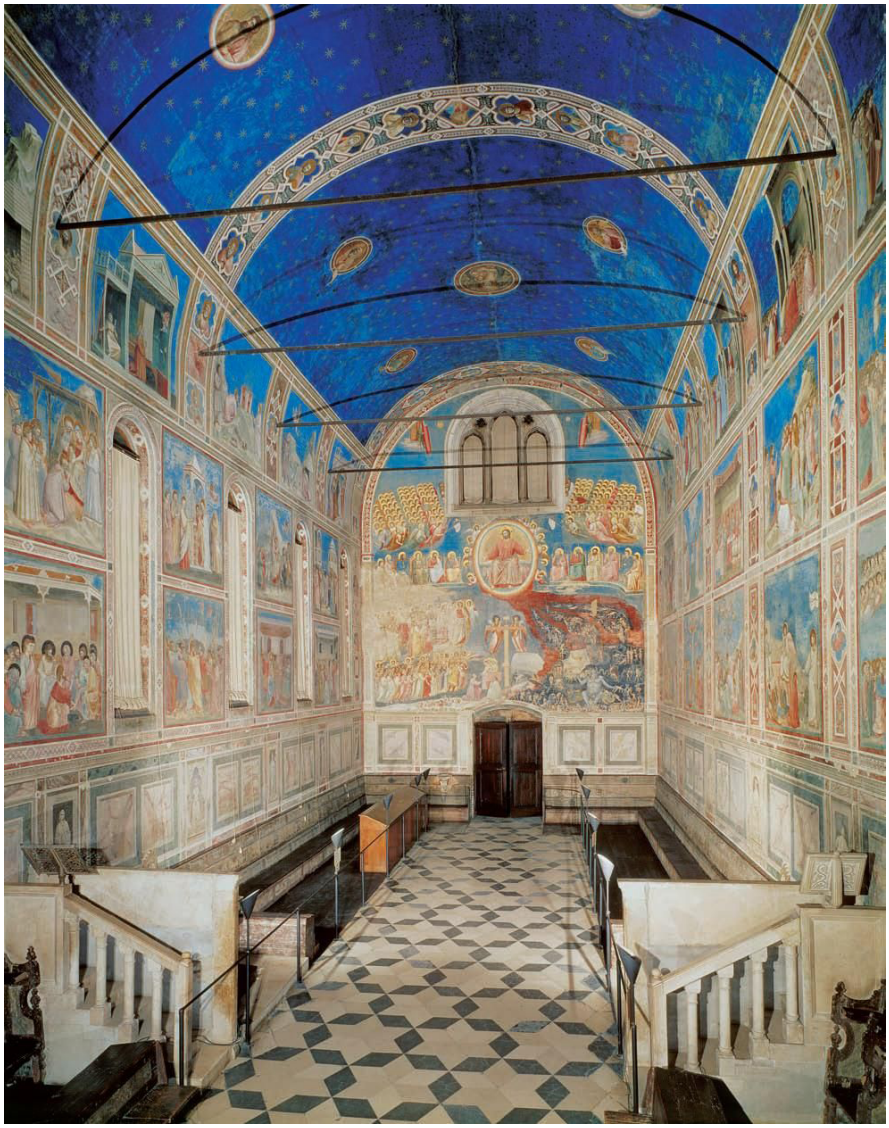
Au milieu du XVe siècle, on considère le S*onge du Vieil Pèlerin* comme un traité important, digne d'attention mais trop dense.
L'auteur du préambule explicatif ajouté au texte original a voulu donner une clé de compréhension, avec les explications du cycle d'images mis en place à cette époque.

L'édition des trois feuillets introductifs est due au travail de Contamine P., «Un préambule explicatif inédit dans un manuscrit (milieu XVe siècle) du *Songe du Vieil Pèlerin* (1389) de Philippe de Mézières : le texte et l'image», dans C*omptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, années 2007, vol. 151, n° 4, p. 1901-1923. Les citations sont tirées de cet article.

Ce cycle iconographique est issu d'un traité didactique intitulé *L'enseignement de vraie noblesse* (*c*. 1440, composé par Hugues de Lannoy, connu aussi sous le titre *L'imagination de vraie noblesse*).
L'exemplaire de dédicace de ce manuscrit à Henry VII, de 1496-1497, est richement illustré par Quentin Poulet (peintre de Bruges, Londres, BL, Royal MS 19 C VIII).

Les Vertus
Outils de propagande en Italie communale

Padoue, Arena
Chapelle Scrovegni
Giotto di Bondone
1303-1305



***Ci-contre :* vue de l'abside de la chapelle**

***Ci-dessous :* organisation du cycle iconographique.**
Légende du plan page de droite

MUR SUD
1. Expulsion de Joachim
2. Retour de Joachim à la bergerie
3. Annonciation à Anna
4. Sacrifice de Joachim
5. Vision de Joachim
6. Rencontre à la Porte Dorée
7. Naissance du Christ
8. Adoration des Mages
9. Présentation du Christ
10. Traversée du désert
11. Massacre des Innocents
12. la Cène
13. Lavement des pieds
14. Trahison de Judas
15. Christ devant Caïphe
16. Moqueur du Christ

LES VERTUS SUR LE SOUBASSEMENT

MUR EST
1. Trompe-l'oeil d'une tribune voûtée
2. Judas recevant un pot-de-vin
3. L'Ange de l'Annonciation
4. Dieu de le Père envoie l'Archange Gabriel
5. La Vierge de l'Annonciation
6. La Visitation
7. Trompe-l'œil d'une tribune voûtée

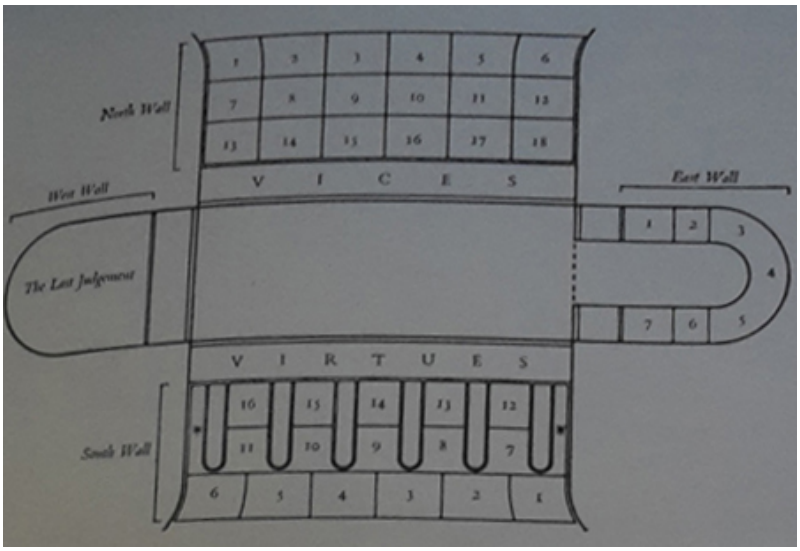
MUR NORD
1. Naissance de la Vierge
2. Présentation de la Vierge
3. Les courtisans ramenant la Palme
4. les courtisans priant
5. Le mariage de la Vierge
6. La procession nuptiale
7. L'enseignement au Temple
8. le Baptême du Christ
9. Le festin de Cana
10. l'enseignement de Lazare
11. L'Entrée à Jérusalem
12. Nettoyage du Temple
13. le Portement de Croix
14. La Crucifixion
15. Les lamentations
16. Résurrection et *Noli me tangere*
17. Ascension
18. Pentecôte

LES VICES SUR LE SOUBASSEMENT



Ci-dessus : les allégories des deux soubassements, Vertus en haut et Vices en bas.

Ci-dessous : plan du cycle iconographique et à droite, Iustitia.





Inscriptions sous Iustitia
«Equa lance cuncta librat / perfecta iusticia ; / coronando bonos, vibrat / ensem contra vicia. / Cuncta gaudet [et] libertate / Ipsa si regnaverit, /agit cum iucunditate...»

Florence, Santa Maria del Fiore, Campanile

Commencé par Giotto à partir de 1334 et terminé *c*. 1351-59 par Francesco Talenti



Les Vertus occupent les niches du 2e étage (en partant du bas) et elles sont complétées par les Arts libéraux.
Elles sont environnées de plaques de marbre, cette fois-ci réelles.

Ci-dessus : Caritas, avec un cœur enflammé stylisé et la corne d'abondance et Spes, ailée et de profil, elle prie en levant la tête vers la couronne
Ci-dessous : Prudentia bicéphale, avec miroir et serpent, et Justitia, épée et balance.







Florence, baptistère, porte sud en bonze
Andrea Pisano
c. 1330-1332

Les Vertus sont huit, par impératif esthétique de symétrie et elles sont placées sur les deux registres inférieurs.

Ci-dessous : Caritas (cœur enflammé et corne d'abondance), Humilitas (cierge allumé, elle resserre son manteau de sa main libre), Justitia (épée et balance) et Prudentia bicéphale avec un serpent.

Les contemporains de Giotto

Chaire du baptistère de Pise

Nicola Pisano, *c.* 1259-60

H = 4.65 m

Caritas, Fides, Humilitas et Fortitudo, personnifiée par un Hercule (ou Samson, cf. *infra*, comparaison avec celui de la chaire de la cathédrale de Pise), accompagnées de Jean-Baptiste et de l'archange Michel (ou Gabriel).

C'est la première fois qu'elles sont disposées à cet emplacement sur une structure architecturale comme sur ce type de mobilier.

Caritas donne la main à un enfant tenant une corbeille de fruits (***ci-dessous***), Fides porte un chien, Humilitas est femme nue qui incline la tête en se couvrant d'un long manteau (***ci-contre***).







Chaire de la cathédrale de Sienne

Nicola Pisano, 1265-68

H = 4.60 m

Les Vertus sont placées sur les angles, au-dessus de chaque colonne. Elles mesurent environ 60 cm de haut.

Ci-contre : Spes, le visage relevé, son nom est inscrit sur le phylactère.

En bas : Fides avec le phylactère et Caritas avec la corne d'abondance.







Arc de Saint Dominique, *c*. 1264-1267
Bologne, église San Domenico (anciennement San Nicolò delle Vigne)

Le plan d'origine est confié à Nicola Pisano, puis le monument est repris plusieurs fois.





Ci-contre : statue isolée conservée au Musée du Louvre, régulièrement considérée par les spécialistes comme l'une des cariatides qui soutenaient originellement le tombeau du saint.

Ailée, elle porte une robe ornementée de bandeaux à motifs floraux gravés. Elle présente devant elle le Livre, couvert d'un relief du Christ bénissant. Cette iconographie est généralement réservée aux archanges plutôt qu'aux Vertus.

***Bénitier par Nicola et Giovanni Pisano*, *c.* 1270-75**
Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas

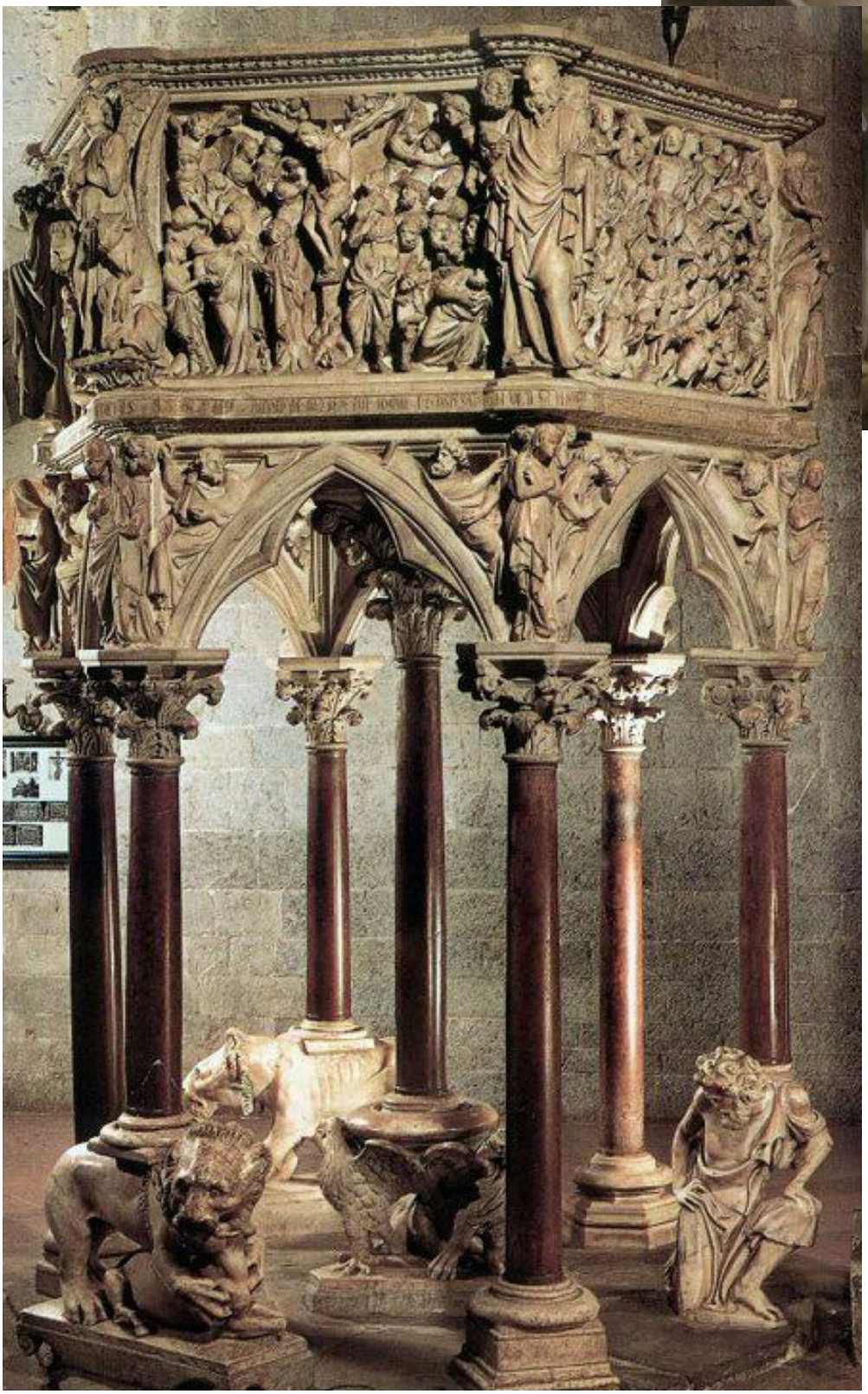
La vasque serait de la main du fils et la colonne de celle du père.
Fides tient un vase (cœur ?) enflammé, Spes tient une tige de lis et Caritas est avec une branche de palmier.



Chaire de San Andrea à Pistoia
Giovanni Pisano, *c.* 1297-01

Ci-contre : détail d'une sibylle.









Chaire de la cathédrale de Pise
Giovanni Pisano, *c.* 1302-1310

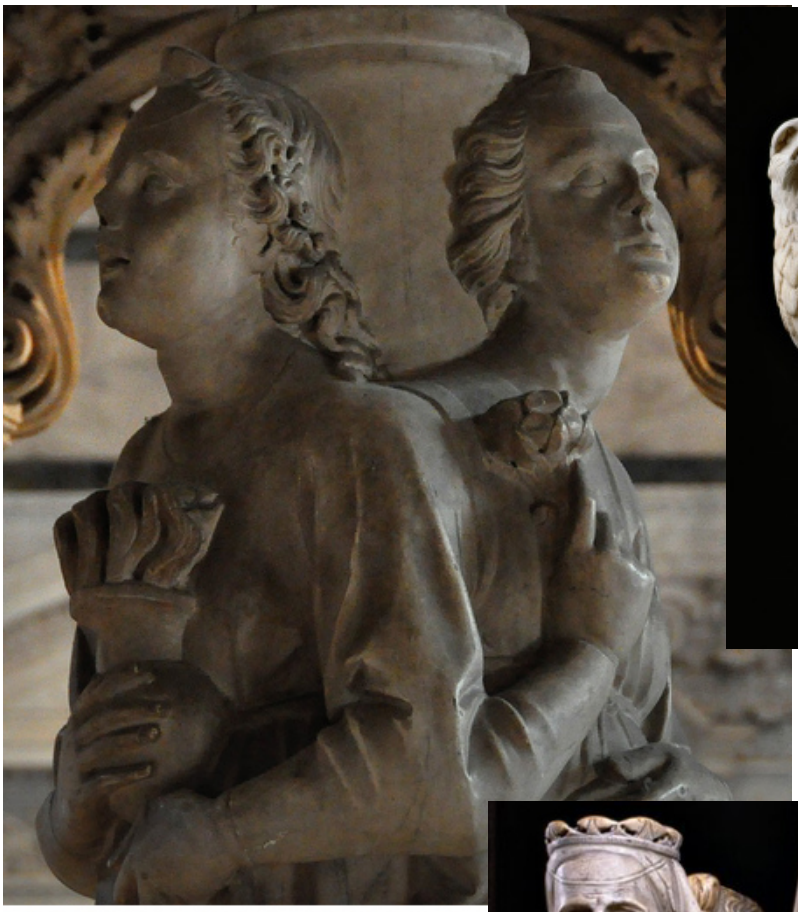
Surélevée par huit supports périphériques et une colonne centrale, la chaire propose un programme décoratif ambitieux. Les pans de retombées de la chaire portent des reliefs consacrés à la vie du Christ. Quatre des huit colonnes périphériques sont augmentées de sculpture, comme la centrale.

Les Vertus théologales, debout, sont adossées au fût de la colonne centrale, elles tiennent leurs attributs. Sur sa base, ce sont les Arts Libéraux accompagnés par Filosofia.

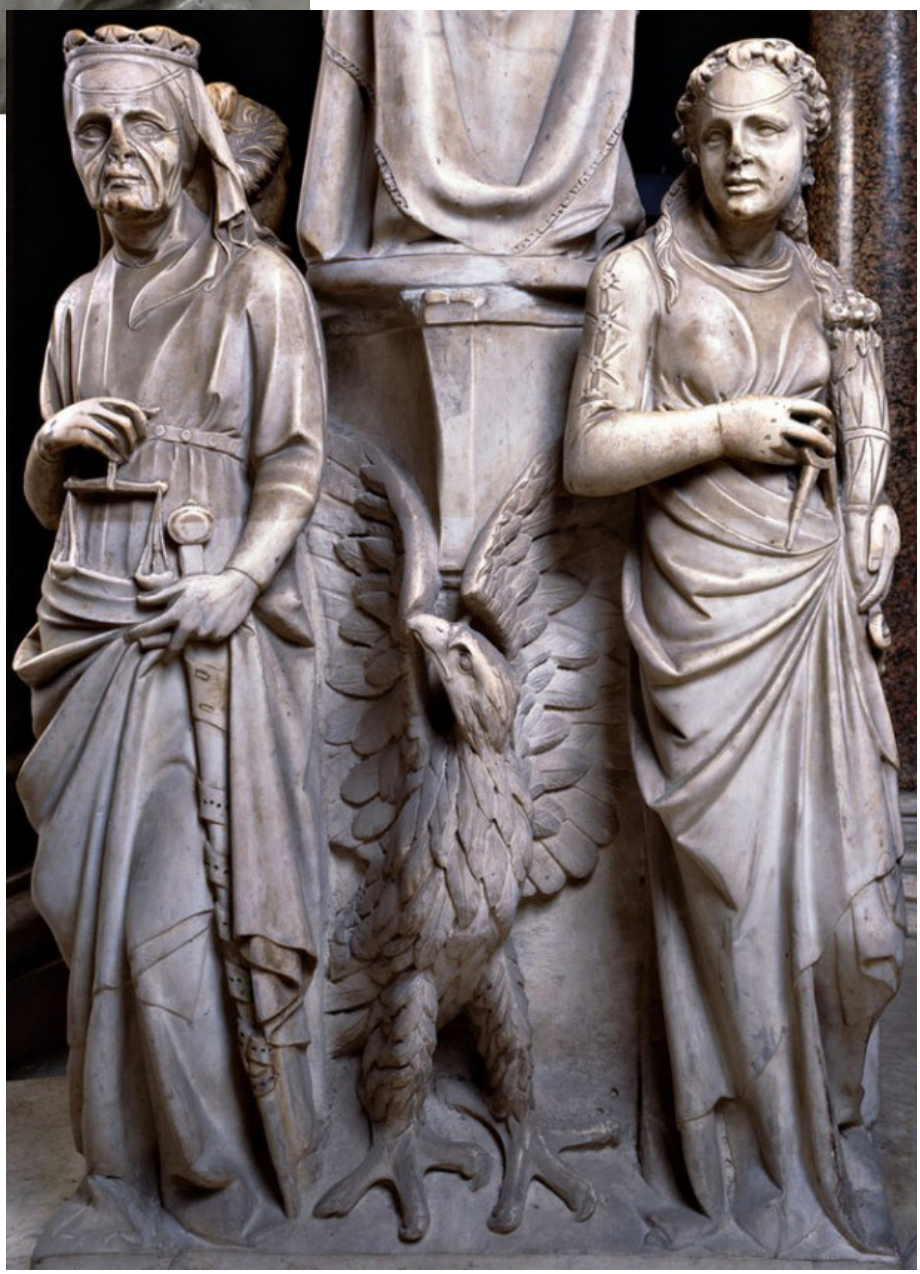
Sur l'un des supports périphériques, les Vertus cardinales sont en ronde-bosse, disposées autour du piédestal d'Ecclesia.

Ci-contre : détail de la colonne-cariatide Ecclesia qui allaite deux enfants.
Sur le socle, Fortitudo avec la dépouille d'un lion et Prudentia (ou Temperantia), en Vénus Pudica.









Ci-dessus à gauche : deux des Vertus théologales sur la colonne centrale, Caritas et Spes.

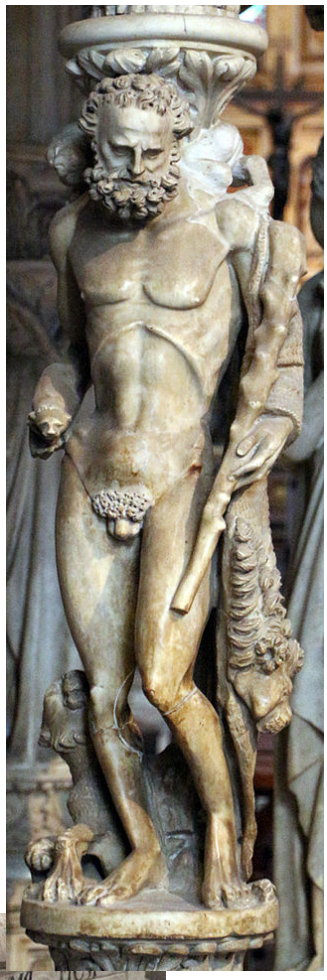
Ci-dessus à droite : le visage d'Ecclesia. avec la colombe (?) qui lui murmure les paroles de sagesse à l'oreille.

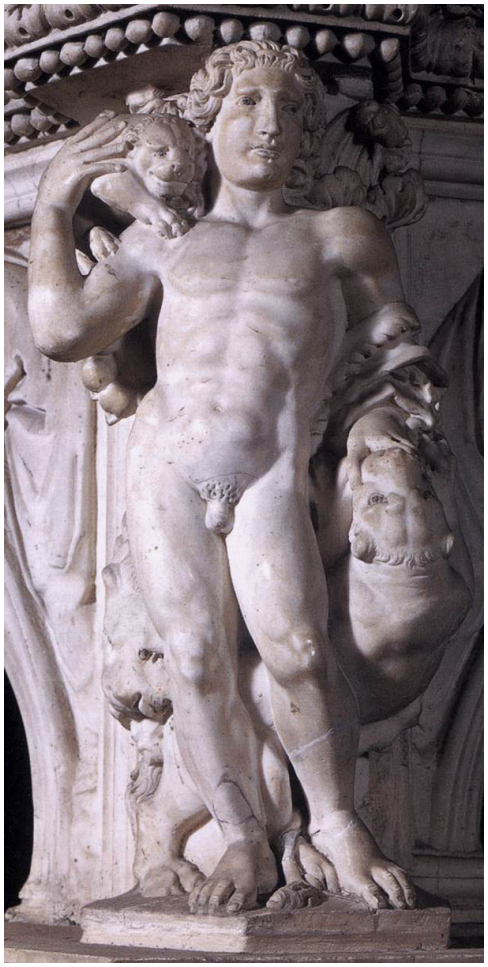
Ci-contre : Justitia est une vieille femme couronnée, avec balance et épée au fourreau dont elle tient le pommeau, Temperantia (ou Prudentia) avec un compas et une corne d'abondance.

Ci-contre à gauche : Hercule vieillissant de Giovanni Pisano à la cathédrale de Pise

Ci-contre à droite : Hercule jeune (ou Samson) incarnant Fortitudo au baptistère de Pise, par Nicola Pisano.

La vigueur du premier a cédé la place à des lignes plus élancées et une silhouette flexueuse.







Ci-contre : la base de la colonne centrale de la chaire de la cathédrale par Giovanni.

Ci-dessous : celle du baptistère, réalisée par son père.

Les Arts Libéraux augmentés de Filosofia sont présents sur les deux.



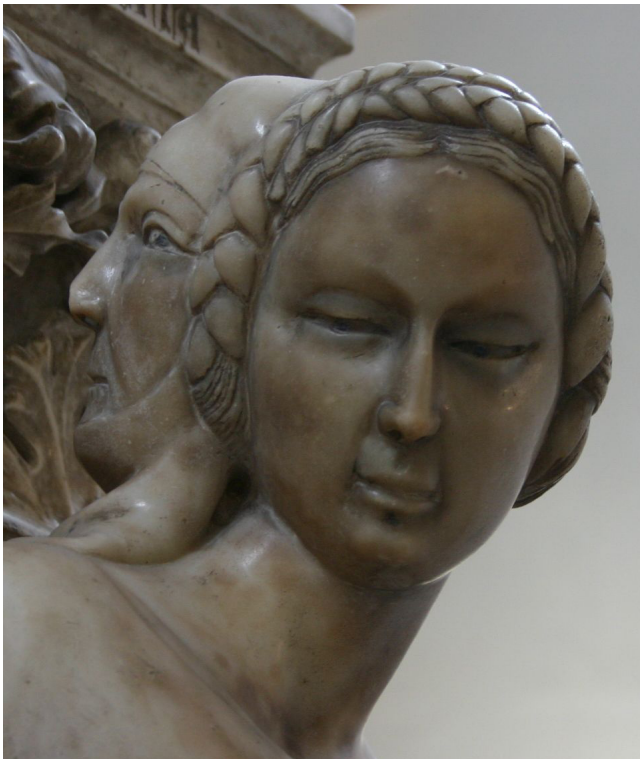
Arc de Saint Pierre Martyr
Giovanni di Balduccio, *c.* 1335-39
Milan, basilique Sant'Eustorgio
Initialement placé dans la nef, déplacé au XVIIIe dans la chapelle Portianari





Le sarcophage est orné de reliefs racontant les épisodes de la vie du saint. Il est surmonté d'une *Vierge à l'Enfant* qui trône sous un dais.
L'ensemble est soutenu par huit statues adossées aux piliers, chacune est une Vertu portant un attribut.
Elles jouent visuellement et symboliquement le rôle de cariatide. Cet emplacement insiste sur un aspect de l'allégorie des Vertus : une de leurs fonctions est structurelle, les Vertus sont la fondation, la base, le support de tout bon gouvernement.
Des *tituli* les nomment, sur l'abaque des chapiteaux. Les vices sont figurés par les paires de bêtes hybrides ou sauvages placées aux pieds de chacune.











Détails de Prudentia, Fortitudo, Justitia et Caritas

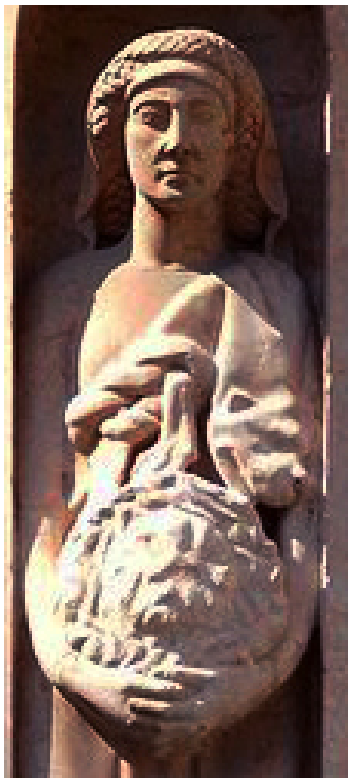








Ci-dessus : Obedentia et Spes à Milan.
Ci-contre à gauche : Obedientia sur l'arc de saint Augustin à San Pietro in Ciel d'Oro à Pavie. Elle a le joug sur les épaules et le Livre en main, comme à Milan. L'index porté à sa bouche en signe de silence est cassé.
Au centre : Patientia au baptistère de Bergame.
A droite : Fortitudo avec la mappemonde (Bergame).







Arc de saint Augustin, c. 1350-1362
École de Giovanni di Balduccio
Pavie, San Pietro in Ciel d'Oro

Ci-contre : Spes levant les yeux au ciel, avec une corne d'abondance.
Ci-dessous : Fortitudo et le détail de sa mappemonde, symbole de domination sur le monde.









Pavie, San Pietro in Ciel d'Oro
Arc de saint Augustin

A gauche : Justitia, très similaire à celle de Milan.

A droite : Fides, avec la croix de procession tenue comme un glaive, et un large calice de l'autre main, semble assurée. C'est une jeune femme à l'allure simple et aux joues encore rebondies.

Ci-dessous : Prudentia tricéphale, son miroir a disparu mais elle a encore les livres, comme à Milan.





Autel-Tombeau de saint Donato
Arezzo, dôme, après 1362
Par Giovanni di Francesco da Arezzo et Betto di Francesco da Firenze

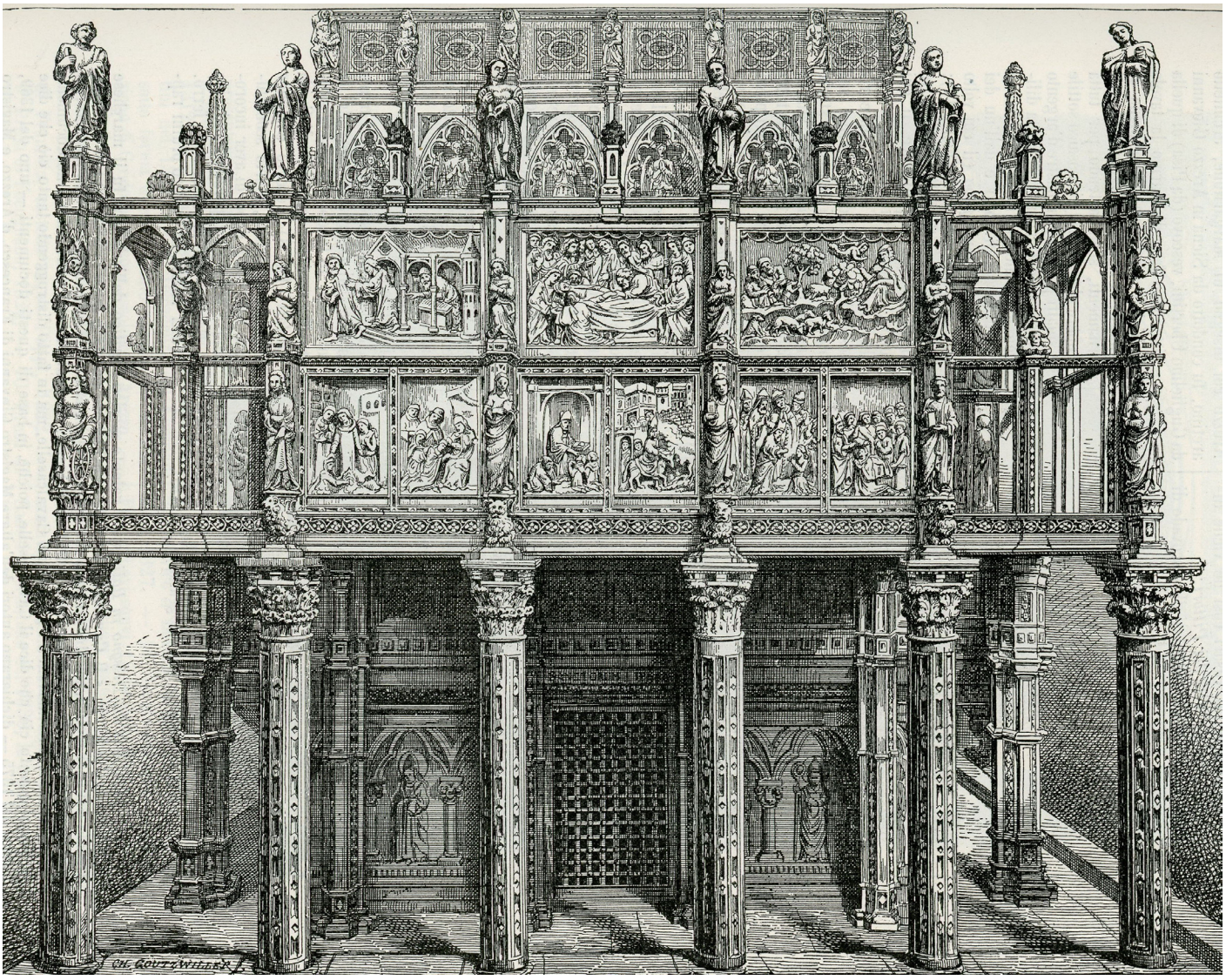
Ci-contre : vue depuis l'autel.

La structure complexe mélange un autel, un arc et un sépulcre étagé.

Les Vertus sont placées contre les sept «pilastres» du niveau supérieur de la partie arrière.

Les Arts libéraux complètent le septénaire, placés sur les côtés.

Ci-dessous : le sépulcre derrière l'autel.
(Typographie de Charles Goutzwiller, dans Strafforello Gustavo, *La patria, geografia dell'Italia. Provincie di Arezzo, Grossteto, Siena*, Turin, 1895)

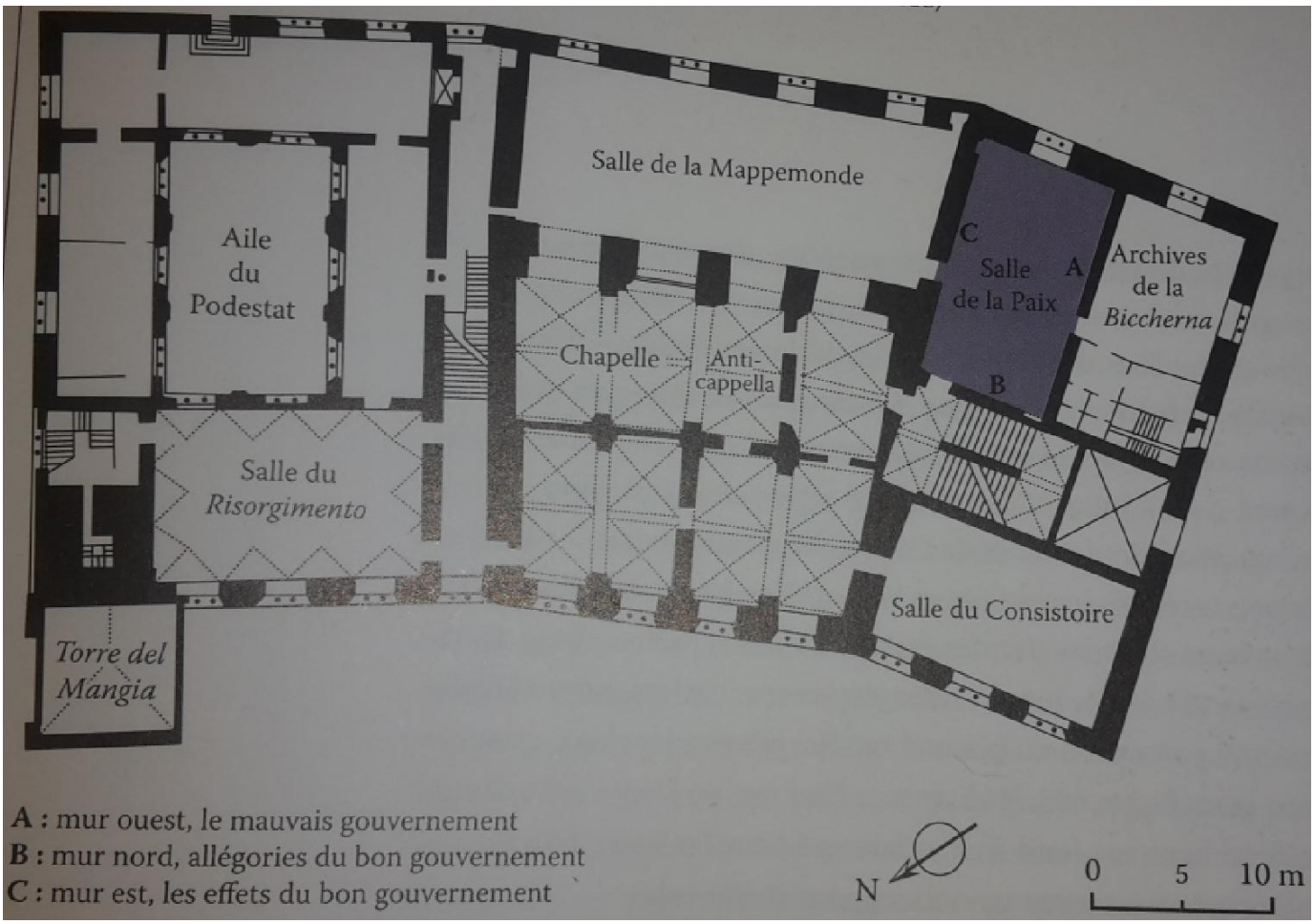


Les Vertus du Palazzo Pubblico de Sienne Réalisées sous le Gouvernement des Neuf Fresques de la Sala della Pace Par Ambrogio Lorenzetti, 1338



Ci-dessus : vue aérienne du Palazzo Pubblico de Sienne et du *Campo*, la large place en demi-cercle. La fontaine de Gaïa se trouve sur le rebord extérieur de la place, masqué ici par les toitures des bâtiments.

Ci-dessous : plan du 1er étage du Palazzo, tiré de P. Boucheron



Sienne, Palazzo Pubblico

Disposition et fonction des salles :

Intérieur du palais, plan conventionnel :
- Le rez-de-chaussée comprend une cour, des bureaux et des espaces de rangement.

- Le premier étage est majoritairement consacré aux espaces de réunion.
La Salle de la Mappemonde y est la première à être aménagée, *c*. 1304-1310, avec comme fonction le lieu de réunion du conseil général de la République (soit environ trois cent membres permanents et cent cinquante ponctuels).
Décor de la Salle de la Mappemonde : une *Maestà* peinte par Simone Martini, *c*. 1312-1321.

Inscriptions placées sur les marches du trône de la Vierge, directement adressées aux usagers de la salle :

«LI ANGELICHI FIORECTI, ROSE E GIGLI
ONDE S'ADORNA LO CELESTE PRATO,
NON MI DILETTAN PIU CHE I BUON CONSIGLI.
MA TALOR VEGGIO CHI PER PROPRIO STATO
DISPREZZA ME E LA MIE TERA INGANNA,
E QUANDO PARLA PEGGIO E PIU LODATO
GUARDI CIASCUN CUI QUESTO DIR CONDANNA.»

Les fleurs angéliques, roses et lys,
dont s'orne la céleste prairie,
ne me délectent pas plus que les bons conseils.
Mais je vois parfois que certains, par leurs ambitions,
me méprisent et trompent ma cité
et que, plus vil est leur propos, plus ils sont loués.
Que chacun regarde qui ces paroles condamnent.
Mais si les puissants viennent à molester les faibles,
Les écrasant de leur mépris ou de leurs violences,
vos prières ne sont pas pour eux
ni pour ceux qui abusent de ma ville.

Ces inscriptions auraient été rajoutées lors de la reprise de la fresque en 1321 par Martini lui-même, suite à l'émeute de 1318 contre les Neuf.
On voit ainsi que le message est adapté, modifié en fonction des évènements. Le décor a une fonction communicative.
Les inscriptions dans la Salle de la Mappemonde se déploient en une vingtaine d'endroits, jouant de la diglossie (latin et vernaculaire) et aussi de la disgraphie (majuscules et minuscules).

La **Salle de la Paix ou Salle des Neuf** est attenante à la Salle de la Mappemonde, de dimensions plus restreintes, elle est dédiée aux réunions du conseil des Neuf et son décor est réalisé par Ambrogio Lorenzetti en 1338-39. Une seule ouverture, la fenêtre du mur sud, qui éclaire le mur nord (7m de long). Les murs est et ouest font 14 m de longueur.
Distribution des figurations dissymétrique : le *Bon gouvernement (les Vertus et ses effets)* s'étend sur deux murs (Vertus au mur nord et ses effets au mur est) alors que le mur ouest doit condenser la représentation des Vices et les effets du *Mauvais gouvernement*.
Les *Effets du Bon gouvernemen*t : deux parties, sur la cité et sur le contado.
Pour le contado (partie droite de la fresque) : 56 personnages et 59 animaux.

Sienne, Palazzo Pubblico, Sala della Pace
Ambrogio Lorenzetti, 1338

Les Vertus du Bon Gouvernement, mur nord




SPES
MAGNANIMITAS · TEMPERANTIA
IVSTITIA
LIBERTAS

Soleil

PIVIERE
(périr)

SAPIENTIA

Diligite iustitiam qui iudicatis terram

DISTRIBUTIVA

IUSTITIA

COMUTATIVA

PAX

Justice distributive

Justice commutative

CONCORDIA

24 conseillers tenant la

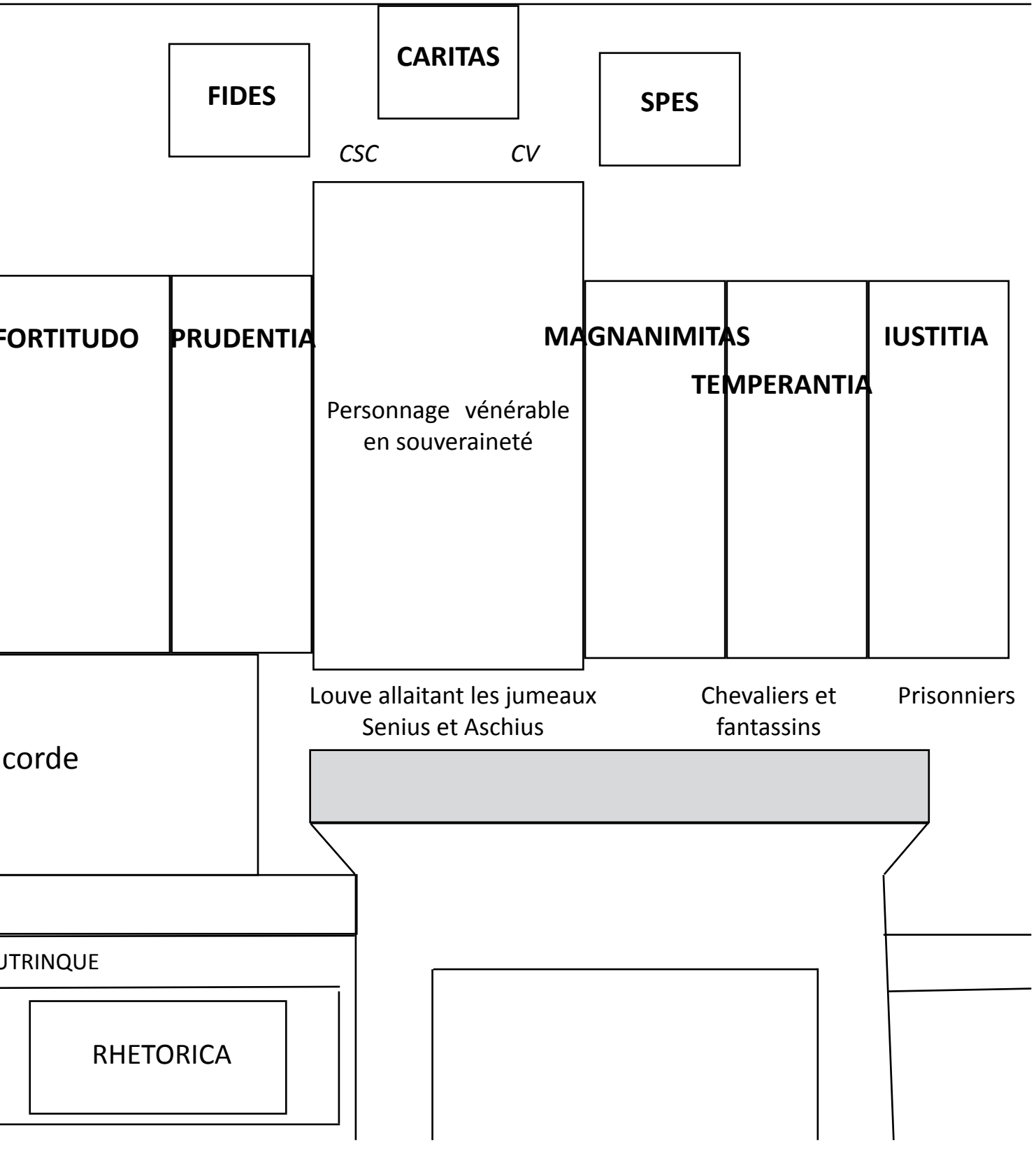
AMBROSIUS LAURENTII DE SENIS HIC PIXIT U

GRAMATICA

CARTEL A1

DIALECTICA

En MAJUSCULES : tituli désignant les allégories et signature de l'artiste
En italique : autres inscriptions, cartels et cartouches
En romain : principales identifications
En gris : principales parties détruites



D'après Patrick Boucheron, Conjurer la peur, Paris, 2013, Annexes

Principes d'organisation

Trois plans sont à distinguer :
- Le sol, sur lequel les citoyens se tiennent ainsi que la figure assise de Concorde ;
- L'estrade, où se trouve le trône de Justice, isolée, et le banc sur lequel sont assises les allégories ;
- Le ciel, d'un bleu uni, où flottent les Vertus théologales.

La taille des personnages : l'homme barbu trônant au centre du banc est la figure la plus imposante. Il tient le sceptre de la main droite et de la gauche, un bouclier doré (ou sceau de la Commune ?). Ce n'est pas une couronne qui vient surplomber cette large stature mais le chapeau bordé de vair des podestats. L'inscription, de part et d'autre de ses épaules, «*CSCCV*», correspond à une mauvaise restauration : selon les spécialistes, il faut reconstituer «*CSCV*», signifiant *Commune Seranum Civitas Virginis*. La présence des jumeaux Senius et Aschinus renvoie aussi à la ville de Sienne. Ces éléments, ainsi que le vêtement noir porté par ce personnage central, suggèrent qu'il serait **la personnification de la Commune siennoise**.

En partant de la gauche, **Sapientia,** personnage ailé placé en buste dans le ciel, tient fermement de sa main droite le fléau d'une grande balance qui vient encadrer la Vertu située juste en-dessous, Iustitia. Sapientia est donc la source de la Justice distributive et de la Justice commutative, suivant en cela Aristote. A l'air sévère, concentré, avec une robe richement décorée et bordée d'hermine, elle tient le Livre de son autre main.
De Sapientia découle donc l'idée de Justice, « ou d'impartialité en tant qu'essence de la loi » (Skinner, p. 82).
La Justice présentée sur le banc à droite est alors l'attribut du gouvernement idéal de la Commune, elle n'est pas l'essence-même, le concept de Justice, comme ici celle de gauche.

Sous Sapientia, placée sur un trône, isolée, les yeux levés au ciel, **Iustitia** couronnée, qui porte le pourpre impérial. C'est le second pôle de la composition, une jeune femme richement vêtue, elle aussi à l'allure sévère. Le premier verset du *Livre de la Sagesse* est inscrit en majuscules latines dorées de chaque côté de ses épaules et permettent de l'identifier. Son attribut est la large balance romaine dont elle équilibre les plateaux à l'aide des pouces, sur chacun desquels un ange est figuré en action. Peut-être Concordia, en dessous, l'aide en tirant légèrement les liens pour former sa corde.

A gauche, l'inscription «***DISTRIBUTIVA***» accompagne l'ange vêtu de rouge, couronné et avec un glaive. C'est la justice distributive, elle punit d'une main et récompense de l'autre. Alors que l'ange a son arme posée sur le cou d'un homme agenouillé, de dos, pour sa mise à mort par décapitation ; de l'autre main, il couronne l'autre personnage genou ployé devant lui, qui tient une palme.
Cet ange punit donc d'une main alors qu'il récompense de l'autre.

L'inscription ««***COMUTATIVA***» accompagne l'ange de droite, vêtu de gris clair. Il semble recevoir les objets que lui présentent les personnages à genoux à ses pieds. Ce sont des étalons de mesure : la canne qui permet la mesure de longueur et le cylindre, celle de la capacité.
C'est l'incarnation de la justice commutative qui règle l'équité des échanges.

De chaque plateau de la balance retombe des cordons, dont s'empare **Concordia,** placée sous cet axe vertical *Sapientia-Iustitia*. Elle est légèrement plus petite que Iustitia qui la surplombe, et donc aussi du vieil homme trônant. Cependant elle domine largement les civils placés devant elle. Elle est pourtant installée sur ce niveau inférieur, c'est d'ailleurs la seule Vertu à y être figurée. Elle est assise, un large rabot qu'elle tient fermement posé sur les genoux, sur la tranche duquel son nom est inscrit.
Le rabot est l'instrument qui permet d'égaliser une surface, il renvoie donc ici à l'équité, permettant de la rendre plane et lisse.

Concordia tresse une corde avec les deux brins qui retombent des plateaux de la balance (l'un rouge, prolongement de la ceinture de l'ange de Distributiva et l'autre blanc, celle de Comutativa).
Elle la donne au groupe de vingt-quatre citoyens qui la portent en procession jusqu'au grand personnage barbu trônant. La corde vient se lier résolument autour de son poignet et la retombée disparaît alors derrière son genou.

C'est la corde qui lie volontairement les individus entre eux, le « *vinvulum concordiae* » ou « *uninculum concordiae »,* évoqué par Augustin qui reprend Cicéron (« lien de sécurité »), notion théologique courante à cette époque.
Les citoyens tiennent la corde, ils ne sont pas maintenus par elle, c'est seulement par une action volontaire et non imposée, que l'on peut, en tant que groupe politique, atteindre le Bien commun. Ils sont « accordés ».

Les six femmes installées sur le banc autour du personnage central masculin trônant sont clairement identifiées par leurs *tituli* et leurs attributs symboliques. A sa droite, ce sont **Pax, Fortitudo** et **Prudentia**, à sa gauche, **Magnanimitas, Temperantia** et **Iustitia**, cette fois considérée en tant que Vertu du bon gouvernement communal et non plus en concept, l'essence de Iustitia, comme dans la partie gauche de la scène.

La taille plus importante du personnage central laisse à penser, s'il incarne effectivement le gouvernement de la Commune de Sienne, que ces Vertus lui sont subordonnées, puisque plus petites. Elles ne transcendent donc pas le gouvernement mais émanent de lui, en tant que ses qualités propres.
Placées au-dessus du souverain, dans l'espace particulier du ciel, les **Vertus théologales** diffèrent des six Vertus qui encadrent le personnage trônant. Leur caractère surnaturel est ainsi mis en avant : elles ne dépendent pas de l'homme, elles représentent la force qui doit l'inspirer : «la grâce divine, qui le domine immédiatement et lui est transmise directement» (Boucheron, *op. cit.,* p. 1159).

Se dirigeant vers le trône, un cortège de vingt-quatre hommes vient donner la tresse faite par Concordia avec les liens de la balance. Les traits des personnages ont été bien individualisés par le peintre mais leur nombre surprend et l'identification n'est pas aisée. Ce peut être un rappel du gouvernement du collège des vingt-quatre (avant 1287) ou bien ce sont les vingt membres du Consistoire (les Neuf et les onze magistrats des *Ordini*) accompagnés par des percepteurs de la gabelle.
D'autres références ont été évoquées, sans document pour les confirmer (certains ont voulu reconnaître au sein du cortège une allusion aux vieillards de l'Apocalypse ou encore à un chant du *Purgatoire* de Dante). Les propositions se trouvent dans P. Boucheron, *Conjurer la peur ...*, p. 61-63.

Bien que les traits de chaque membre du cortège diffèrent, laissant à croire que ce sont des portraits, tous sont exactement de la même taille. C'est qu'ils sont tous égaux, tous au même niveau et ce, grâce au rabot de Concordia, figure bien plus grande, avec sur les genoux l'instrument qui sert à rendre une surface plane, lisse, égale.

Le cortège maintient la corde bien droite, à l'horizontal et les premiers hommes devant le trône lèvent la tête en suivant des yeux la corde qui se redresse vers la Commune pour venir se lier autour de son poignet.

Les attributs des Vertus sur l'estrade

Pax, jeune femme alanguie sur le banc, la tête calée par son coude plié sur un large oreiller, sous lequel elle vient de déposer son armure. Ses pieds nus sont posés sur son bouclier et son casque. Elle porte une longue robe blanche sans ornement, «à l'Antique», c'est qu'elle vient juste d'ôter son armure. Ses cheveux tressés sont retenus le long de sa couronne de laurier. Elle tient de sa main libre, un rameau d'olivier, c'est qu'elle vient de triompher.
C'est la paix après la guerre, comme le montrent les feuilles de laurier placées dans sa couronne tressée.

Sa position avec le bras replié et l'oreille dégagée laisse à croire qu'elle est en train d'écouter quelque chose. Elle semble regarder le monde, la cité en paix qui est dans sa ligne de regard et particulièrement le groupe de danseurs. Elle observe, peut être prête à reprendre les armes.

Sa position, comme accablée, et son attitude rêveuse rappellent les représentations antiques de la Mélancolie (la tête trop lourde, soutenue par le poing). C'est la mélancolie du pouvoir, elle a triomphé mais elle a conscience de l'incertitude du destin.

De plus, elle est littéralement placée au centre du registre médian, soit au centre de la composition. Ce placement n'est pas dû au hasard : c'est parce que la paix est au centre des préoccupations du Bon Gouvernement, c'est le bien commun qui est le but visé par l'État communal.

Fortitudo, en robe sombre avec les épaules marquées comme sur une cuirasse, une étole brune par dessus, est couronnée, elle aussi les cheveux retenus en arrière. Toujours à l'allure sévère, elle tient d'une main un sceptre et de l'autre, un long bouclier. A ses pieds sont placés deux chevaliers en armure avec leur monture, venant s'intercaler devant le groupe des vingt-quatre citoyens.

Prudentia est en tenue d'aristocrate religieuse : voile blanc sous couronne dorée à pierreries, manteau bleu à bordures dorées et pierres. Elle désigne de l'index le phylactère posé sur ses genoux, en regardant avec insistance le personnage central.
Y sont inscrits les mots : «passé, présent, futur» :
P[RAE]TER[ITU]M/P[RAE]SE[NTI]/FVT[VRV]M
(*praeteritum/praesenti/futurae*)
C'est la maîtrise du temps qu'évoque Lorenzetti, comme principe de gouvernement. De l'autre côté de la figure masculine centrale, après Magnanimitas, le sablier de Temperantia fait écho à cette gestion de la temporalité.

Magnanimitas, une cape blanche sur une robe bleu roi, couleur virginale, porte une couronne fleurdelisée rehaussée de perles. D'une main, elle distribue l'argent contenu dans le large récipient posé sur ses genoux et de l'autre, la couronne de l'honneur.

A ses pieds, des soldats en arme la séparent de deux chevaliers le casque déposé, une lacune de la fresque oblige à deviner leur position agenouillée, tournés vers le vieil homme au centre. Ils sont d'ailleurs figurés juste au-dessus de la porte.
Ils présentent à l'homme trônant une maquette de château. C'est ici le cérémoniel, transposé dans la vie civile, de la remise de la maquette d'une église au saint de dédicace, qui va alors la consacrer.
La soumission politique prend ainsi un sens presque religieux : c'est l'autorité des magistrats de la cité sur les feudataires locaux qui est illustrée.

L'allure de ce groupe armé (les armures, la coiffure et la barbe finement taillées) s'oppose à celle du groupe situé à la droite de la figure vénérable, sous Prudentia, avec des vestes «accordées». Les premiers seraient donc des hommes de la *Militia* et les seconds, du *Popolo*, les deux corps de la communauté civile.

Derrière ces chevaliers en soumission, des militaires amènent des prisonniers tenus par une corde, le tissu noir des condamnés à mort déjà posé sur le visage de l'un d'entre eux.
Deux groupes sont encore à distinguer parmi les militaires.
Directement sous les pieds de Magnanimitas, resserrés les uns contre les autres, ce sont les membres de la milice communale reconnaissable à leur écu frappé du lion rampant, l'emblème du peuple de Sienne.
Et derrière eux, à cheval, ce sont les hommes du Contado recrutés par les Neuf en 1302.
Ce sont donc les pouvoirs législatifs qui sont montrés maintenant.
Lorenzetti développe ainsi les différentes formes de forces armées nécessaire à l'application de la Justice.

Vient ensuite **Temperantia,** à la coiffure finement élaborée de tresses blondes qui soutiennent sa couronne fleurdelisée à perles. Un large manteau bleu lui recouvre le corps, laissant seul son buste couvert de rose dégagé.
Elle regarde, la mine inquiète, les commissures des lèvres inclinées, le sablier qu'elle tient de la main droite, alors qu'elle désigne de l'index gauche le temps déjà écoulé figuré par le sable à moitié descendu dans la partie basse.

Cet attribut symbolique fait partie des innovations de Lorenzetti sur les figurations traditionnelles des Vertus. Pourtant on sait que le peintre est familier des schémas Vertu-objet dédié à l'action de transvaser un liquide d'un récipient à un autre pour Tempérance. Lorenzetti l'a représentée ainsi sur les fresques effectuées en 1326 sur les murs de l'église San Francesco de Sienne (*il Martirio di frati francescan*i, où les Vertus sont placées comme des pinacles sur le dais qui encadre le personnage trônant).

Ici, le sablier évoque la capacité à gérer le temps, un art essentiel pour gouverner. Gouverner, c'est maîtriser le temps et pour en être capable, certains instruments sont nécessaires.

C'est aussi la première représentation figurée de l'objet technique sablier (Boucheron, *Conjurer*, p. 181), c'est donc une conception pragmatique de l'exercice du pouvoir, «technicienne», exprimée par Lorenzetti.

Iustitia (ici, Justice distributive, envisagée comme exercice du gouvernement communal et non en valeur en propre, essence). C'est pourquoi elle est montrée sans sa balance mais tenant glaive pointe levée et couronne. Elle semble presque hautaine dans son pourpoint vert perlé et son manteau pourpre,

regardant droit devant elle, ignorant le cortège de condamnés à ses pieds duquel seuls deux cavaliers la séparent. La tête coupée posée sur ses genoux contraste avec son air impassible.

Le groupe de prisonniers avance dans le sens inverse de celui du cortège des conseillers. Les deux se confronteraient invariablement si la louve nourrissant les deux jumeaux n'était pas là pour les bloquer.

Au centre de cette assemblée assise, de stature bien plus haute que le reste des allégories, le vieil homme barbu, en position hiératique, qui regarde droit devant lui, soit bien plus haut que ne peut le faire le simple spectateur. Il a en main les regalia traditionnels du pouvoir : sceptre, sceau de la cité, manteau blanc et noir aux couleurs de Sienne, richement ornementé, et chapeau bordé de vair du podestà.
Il est montré en majesté, reprenant les codes de l'iconographie impériale traditionnelle.
Sur ses genoux, le sceau de la Commune fait office de bouclier doré où, en plus de la devise, est gravée une *Vierge à l'Enfant*.
C'est le seul personnage masculin parmi l'ensemble des allégories présentées sur le mur nord.
Les Vertus théologales, placées juste au-dessus de lui, viennent sacraliser la figure vénérable de la Commune, incarnée par le magistrat.

Les dernières restaurations ont mis à jour un repentir sous le chapeau de ce personnage masculin : une couronne de laurier. Le laurier renvoie là encore à l'iconographie impériale.

Incarnation de la Commune ? Juge-magistrat suprême ? Incarnation du gouvernement communal, pouvoir souverain parce que servi par ses magistrats ?
Les lettres *C. S. C. V.* (le 3e *C*. est le fruit d'une mauvaise restauration antérieure) : *Commune Senarum Civitas Virginis.*
Les inscriptions, sous le mur nord donnent pourtant la clé : « Cette sainte vertu, partout où elle régit, / conduit à l'unité la multitude des âmes, / et celles-ci, rassemblées à cette fin, / font du bien commun leur seigneur ». C'est donc le Bien Commun que symbolise la vénérable figure seigneuriale centrale.

Juste à ses pieds, la louve nourrie les jumeaux Senius et Aschius, fils de Rémus, personnages légendaires fondateurs de la cité depuis la fin du XIIIe siècle.

Au-dessus de lui flottent les trois Vertus théologales, plus petites, ailées, en buste, comme toutes les figures contenues dans l'espace-ciel (sur les murs nord et ouest).
Au centre, **Caritas**, une couronne dorée par dessus ses cheveux libres, qui encadrent son visage en un halo d'or, ses yeux levés vers le haut. Elle est seulement vêtue d'un léger voile, suggérant sa féminité. Elle brandit d'une main son cœur ardent alors que de l'autre elle tient une longue tige fine : une flèche.
Avec le cœur enflammé, c'est le feu de l'amour divin, et alors de la charité. L'amour de Dieu pénètre comme une flèche transperce le cœur.
A. Lorenzetti a déjà représenté ce motif associé à la Charité dans sa *Maestà* de Massa Marittima, *c*. 1335 (voir *infra*).
Située juste au-dessus de l'homme en majesté, Caritas complète l'arc de cercle déjà formé par les lettres *C. S. C. V.,* l'ensemble constitue comme un nimbe autour de sa tête.

A gauche, **Fides**, de profil, en religieuse dont le voile blanc flotte derrière elle, serre contre son cœur la Croix du Rédempteur. Elle regarde avec insistance le personnage central, placé légèrement en dessous d'elle.
A droite, **Spes**, de trois-quart, les mains en orant, elle reçoit le visage du Christ qui émerge juste au-dessus d'elle.

Les médaillons

Au registre inférieur, ce sont les sept arts libéraux.
Sur le mur nord, sous les allégories, il s'agit du Trivium : grammaire, dialectique et rhétorique.
Sur le mur est, c'est le Quadrivium : arithmétique, géométrie, musique et astronomie, augmenté de la philosophie et des armoiries de Sienne.

Les sources littéraires

Magnanimitas est issue de Sénèque. Temperantia avec le sablier vient de Cicéron.
Les Vertus cardinales en tant que vertus «politiques» renvoient à Macrobe dans son *Commentaire du Songe de Scipion*.
Il est à noter que l'on trouve ici Magnanimitas associée à la figure du Bon Gouvernement, reprenant le motif de l'art classique tardif où on la trouvait à côté du gouvernant, dont l'origine remonte à l'*Ethique à Nicomaque* d'Aristote. Elle est figurée sur le *Vienna Dioscuride*, accompagnant la praticienne avec Prudence, le premier portrait connu d'un personnage civique.


CARI TAS





Mur nord, détails
Page de gauche en haut : *Caritas*
Page de gauche en bas : *Concordia et la corde*
Ci-contre : *la corde tenue par Bien Commun/Commune de Sienne*
Ci-dessous : *Pax.*




PRVDENTIA
PTERI Sc FVIT





Mur nord, détails.
Page de gauche : *Prudentia*
Ci-dessus : *Sapientia*
Ci-contre : *Temperantia*

Mur Ouest

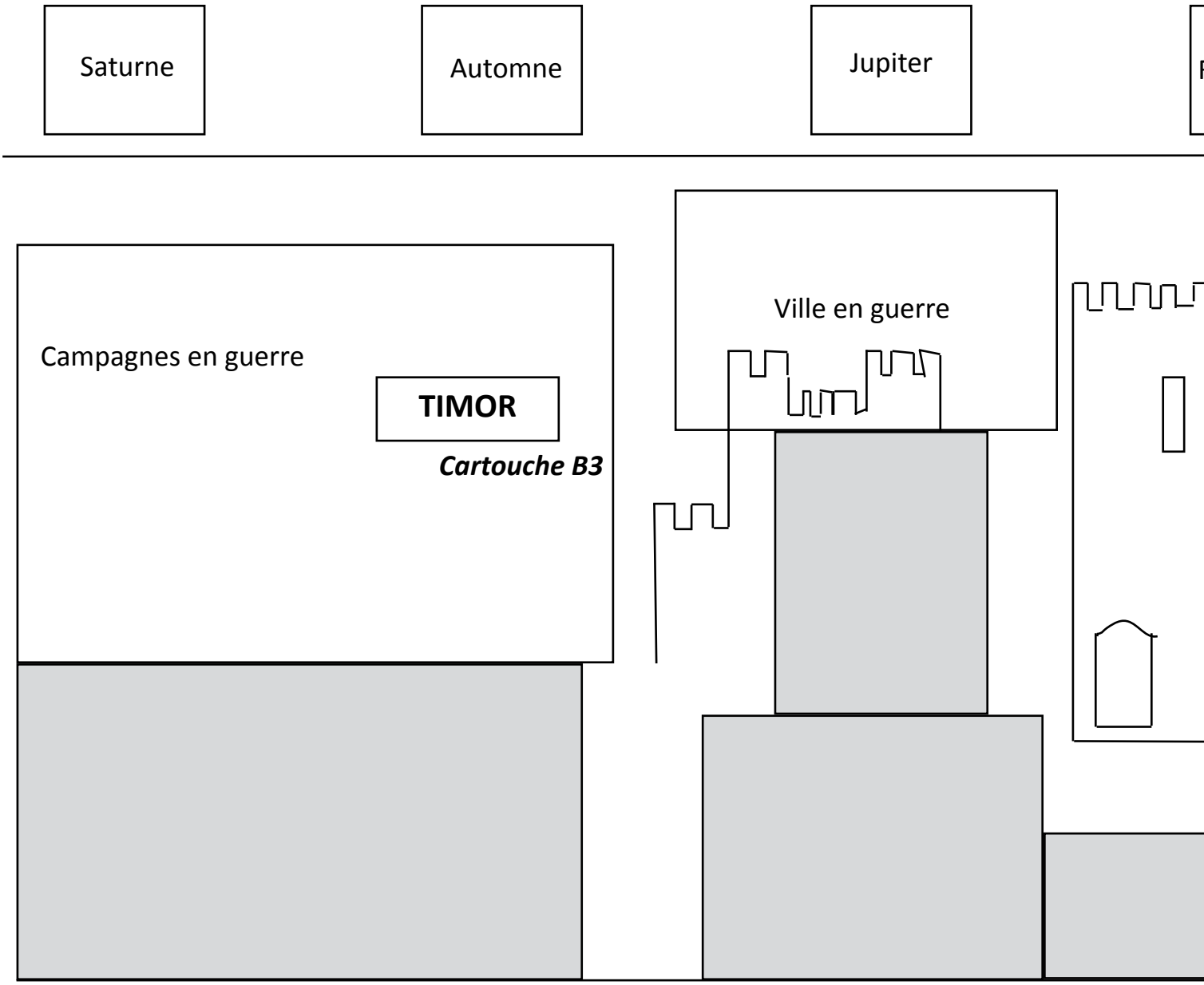
Le Mauvais Gouvernement et ses Effets a la Ville et a la Campagne



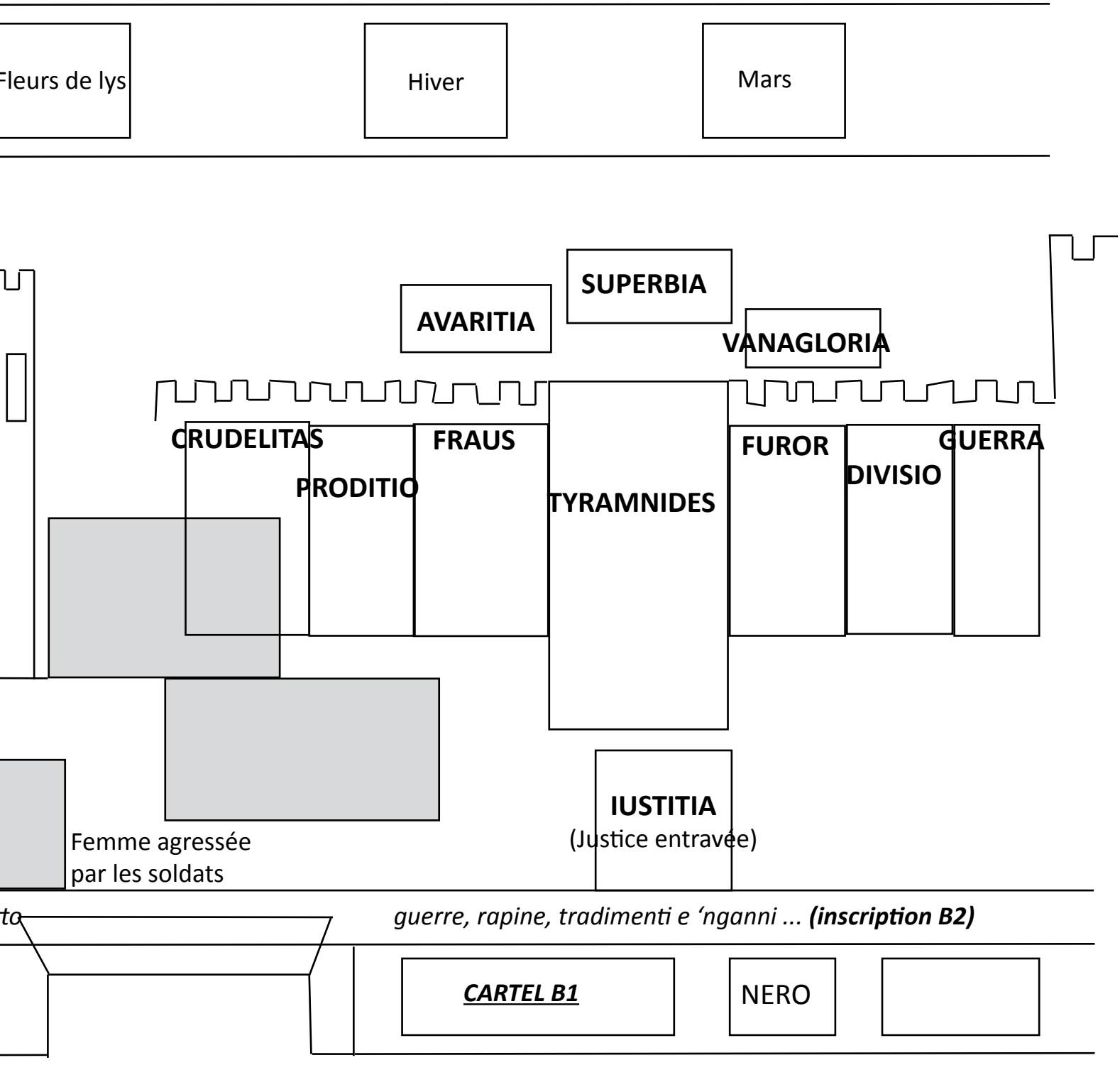

SVPERBIA
AVARITIA
VANAGLORIA
IVSTI
© toscanaentoscana.org 2015

Mur Ouest

Le Mauvais Gouvernement et ses Effets à la Ville et à la Campagne



... e per effetto ché dove è tirannia è gran sospet


Fleurs de lys
Hiver
Mars
SUPERBIA
AVARITIA
VANAGLORIA
CRUDELITAS
PRODITIO
FRAUS
TYRAMNIDES
FUROR
DIVISIO
GUERRA
IUSTITIA
(Justice entravée)
Femme agressée
par les soldats
guerre, rapine, tradimenti e 'nganni ... **(inscription B2)**
CARTEL B1
NERO

Principes d'organisation

Ils sont similaires à ceux du Bon Gouvernement mais en plus réduit puisque le *Mauvais Gouvernement* et ses *Effets à la ville et à la campagne* sont figurés sur le même mur.
Trois plans horizontaux à distinguer : le sol, une estrade et un ciel, mais il y a beaucoup moins de personnages que sur les deux autres murs, avec des espaces vides, ce qui souligne l'aspect désespéré de ce gouvernement.
La disposition des personnages est le pendant négatif de ceux du mur nord.

Le Mauvais Gouvernement

Sur le niveau médian constitué par l'estrade, au centre, présenté de taille plus importante, c'est un homme hybride qui trône, avec un strabisme prononcé, des dents de sanglier, des cornes sur la tête et vêtu de noir. C'est l'incarnation de la **Tyrannie** («*TYRAMNIDES*»), à ses pieds, un bouc, symbole de la sexualité débridée, fait pendant de la louve nourricière du côté positif.
A ses pieds, dans l'espace-sol, celui des hommes, **Justice est ligotée**, dénudée.
La bestialité évidente de l'allégorie évoque le mal absolu, dans l'exercice du pouvoir.
Le tyran tient un large calice d'une main et d**e l'autre ? (ce qui reste d'un pommeau de sceptre ??)**

Tyrannie est inspirée par les trois personnages ailés en buste, placés sur le niveau supérieur, l'espace-ciel, les Vices **Avaritia, Vana Gloria** et **Superbia** au centre.

Superbia domine l'ensemble du groupe de l'estrade. De larges cornes rouges viennent couronner sa chevelure blonde attachée sagement. En tenue écarlate, la tête très légèrement tournée sur le côté et le menton relevé, elle semble triomphante, provocante même.
Elle tient fermement de sa main droite le pommeau de son épée, prête à la dégainer, en suspend. De l'autre main, c'est un joug qu'elle tient, qui penche vers la tête du personnage monstrueux trônant.
Le joug signifie la domination de ce vice sur l'homme et sur tous les autres, suivant ainsi la classification des sept péchés capitaux.
Superbia est donc l'incarnation de l'emprise maléfique que subit tout chrétien.

Vana Gloria, jeune femme élégante à la robe richement ornée, se regarde avec grande concentration dans le miroir qu'elle tient devant elle. Elle ne semble même pas s'être aperçue que le rameau qu'elle tient de l'autre main est complètement sec. Sa coquetterie renvoie à la peur des femmes et du luxe qu'ont les contemporains.

A gauche, **Avaritia** est une vielle femme à la peau grise, la figure émaciée, en robe brune. Elle porte sur l'épaule un harpon et tient de l'autre main une presse qui comprime deux bourses.

Sur le banc, **Furor,** une créature hybride animale, est placée juste à la gauche de Tyrannie. A moitié centaure, avec un buste d'homme et à tête de sanglier. Elle tient une dague d'une main et une pierre de l'autre, prête à la lancer.
C'est un démolisseur : la colère du peuple, provoquée par l'Injustice.

Le pendant négatif de Concorde est **Divisio**, deuxième personnage à la gauche de Tyrannie, une femme aux cheveux défaits, sa tenue formée de deux bandes bicolores verticales (robe à rayures, toujours l'étoffe du diable), reprenant les couleurs de la Commune, le noir et le blanc. Dans la partie blanche, sur la poitrine, est écrit «SI» alors que sur la partie noire, «NO» est inscrit.
Elle est donc l'incarnation du principe-même de la contradiction.

Elle manipule un outil de menuiserie, tout comme le fait Concordia, mais c'est une scie avec laquelle elle se coupe le poignet.
Alors que Concordia rend toutes les choses égales, Divisio (Discorde) divise, sépare, mutile même.

Elle créé la discorde, qui elle-même entraîne **Guerra**, la guerre à venir, placée à ses côtés. Le glaive brandi prêt à l'attaque, elle est en tenue bleu foncé, un casque et un bouclier rond noir sur lequel est inscrit son nom en lettres d'or (et non pas l'appellation latine classique « *bellum* »).
Son geste est retenu : c'est la guerre à venir.

Comme Concordia, Guerra est le seul protagoniste de son groupe dont le nom est inscrit sur l'attribut.

Dans la partie gauche de l'estrade, c'est d'abord **Crudelitas** qui est figurée. Les cheveux défaits et le visages ridé, elle étrangle d'une main un nouveau-né alors que de l'autre, elle empoigne un serpent qu'on devine venimeux.
Elle tourne le dos à **Proditio** (Trahison), qui porte sur les genoux l'animal innocent par excellence, l'agneau, mais dont l'extrémité du corps se transforme en queue de scorpion.

Fraus est placée au plus près du Tyran, en riche habit bleu à motifs géométriques, elle tient un bâton ou une règle (l'étalon d'une mesure de longueur ?). Seules sa patte velue et les griffes qui dépassent de sa robe révèlent sa nature profonde.

Sur l'espace-sol, au pied du tyran, sous l'estrade, **Justitia entravée** est incarnée par une jeune femme les cheveux défaits. Les sourcils froncés, elle est épuisée, abattue.
Elle est attachée aux pieds par une corde tenue par un petit personnage, comme une laisse.
De nombreuses lacunes couvrent cette partie de la fresque, brouillant la lecture.

Les personnages qui entourent Justitia entravée sont beaucoup plus petits qu'elle, cette taille les ridiculise, à côté de la large stature de la Vertu.
Vêtu de bleu, celui qui a attaché Justitia en prisonnière, tient de l'autre main l'un des trois cordons du large disque doré posé à côté. Les deux autres cordons se sont détachés, posés au sol.
C'est le plateau d'une balance, qui fait écho à ceux que présente Justitia trônant de l'autre côté. Le personnage qui tient le cordon est d'ailleurs vêtu de bleu, de la même couleur que celui qui récupère la corde des mains de Concordia sur le mur nord.

Ses effets sur la ville et la campagne

Le paysage urbain déployé à côté de ce groupe est là encore conçu comme le direct opposé de celui de la ville du Bon Gouvernement. Malheureusement, le mur est le plus dégradé, de nombreuses lacunes viennent brouiller la lecture.
La dichotomie thématique reste néanmoins encore nettement visible.

Là où les fenêtres étaient ouvertes avec des détails évoquant la vie quotidienne, ici tout est clos, les ouvertures sont vides de présence humaine. Les quelques silhouettes sont celles de démolisseurs travaillant dans la partie haute d'un palais, et au sol, celles de soldats interpellant les citoyens encore présents.
Toutes les boutiques sont fermées, hormis celle de l'armurier.
Au premier plan, une femme vêtue de rouge est empoignée par deux militaires. Des duos ou trios de personnages sont disposés éparses au pied des bâtiments.
Un couple d'homosexuels est aussi figuré, coupable d'un vice gravement réprimé, et qui renvoie également à la peur de la dépopulation, courante à cette époque.
Plus loin, des rixes sont visibles alors que des troupes armées quittent la ville.

Au-dessus de la porte d'enceinte, **Timor**, la Peur, est peinte en grisaille, le teint brun, une silhouette flottante vêtue de haillons sombres. Son visage est pareil à celui d'un squelette : un crâne aux orbites creux. Elle brandit devant elle, de sa main droite, une épée noire.
Le cartel qu'elle porte rappelle à tous les dangers de ce type de gouvernement néfaste : *« Ainsi par ce chemin / personne ne passe sans craindre la mort »*.

Sur les vallons de la campagne, des troupes armées à pieds arrivent pour piller les hameaux (« *guasto* », la destruction systématique, le ravage, le saccage d'un territoire par les forces armées rassemblées (les *milites* à cheval et les *pedites*, à pieds), par l'ensemble de la milice communale).

Les médaillons

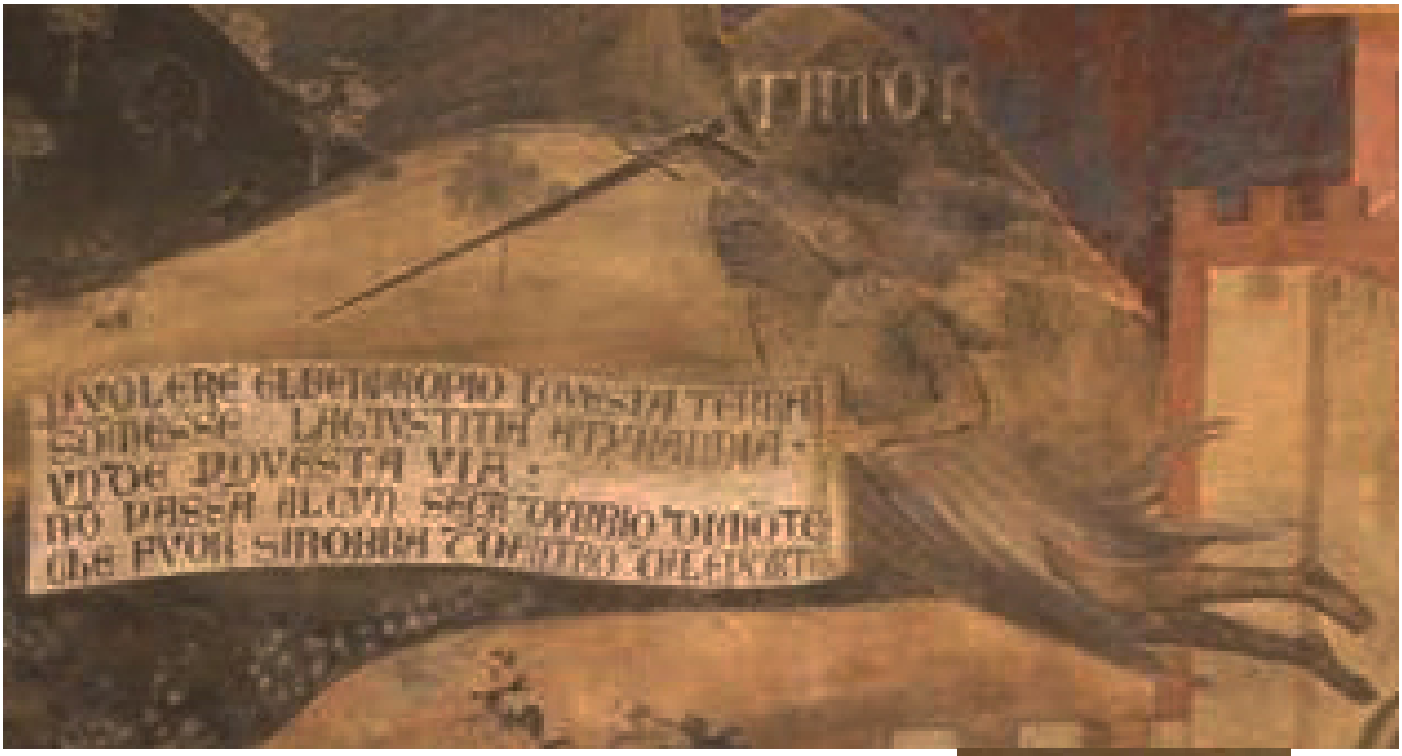
Ils reprennent aussi la dichotomie générale : alors que les insignes pontificaux sont placés au-dessus de la ville positive, ce sont les empereurs Néron (qui se suicide), Gaeta et Antiochis qui surmontent la ville attaquée.
Les saisons reflètent également cet antagonisme originel : l'hiver est dans un médaillon du mur du Mauvais Gouvernement alors que l'été est du côté bénéfique. De même, Vénus est à l'Est et Mars à l'Ouest.

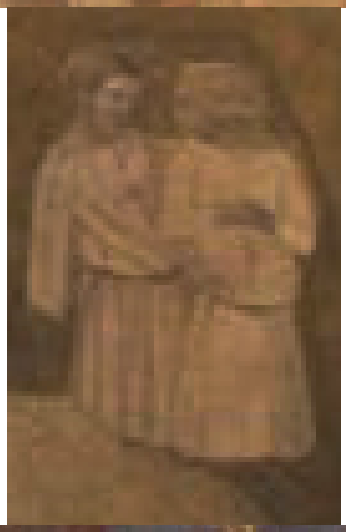




MUR OUEST, DÉTAILS : Crudelitas (à gauche), Tyramnides (au-dentre), Furor, Divisio et Guerra (ci-dessous)







Mur ouest, détails.
Ci-dessus : Furor
Ci-contre : le couple d'homosexuels
Ci-dessous : scènes de rapines dans la campagne

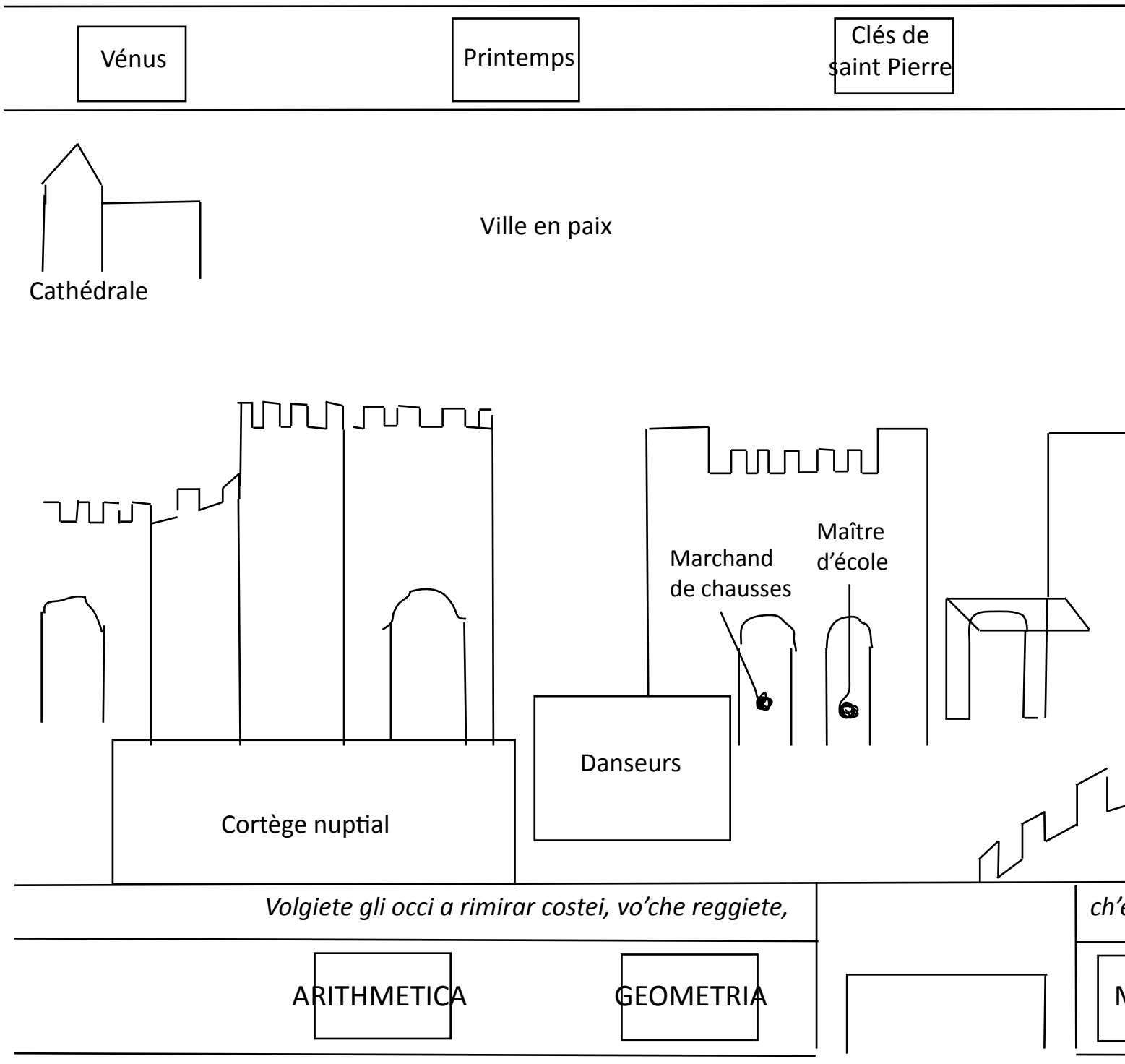


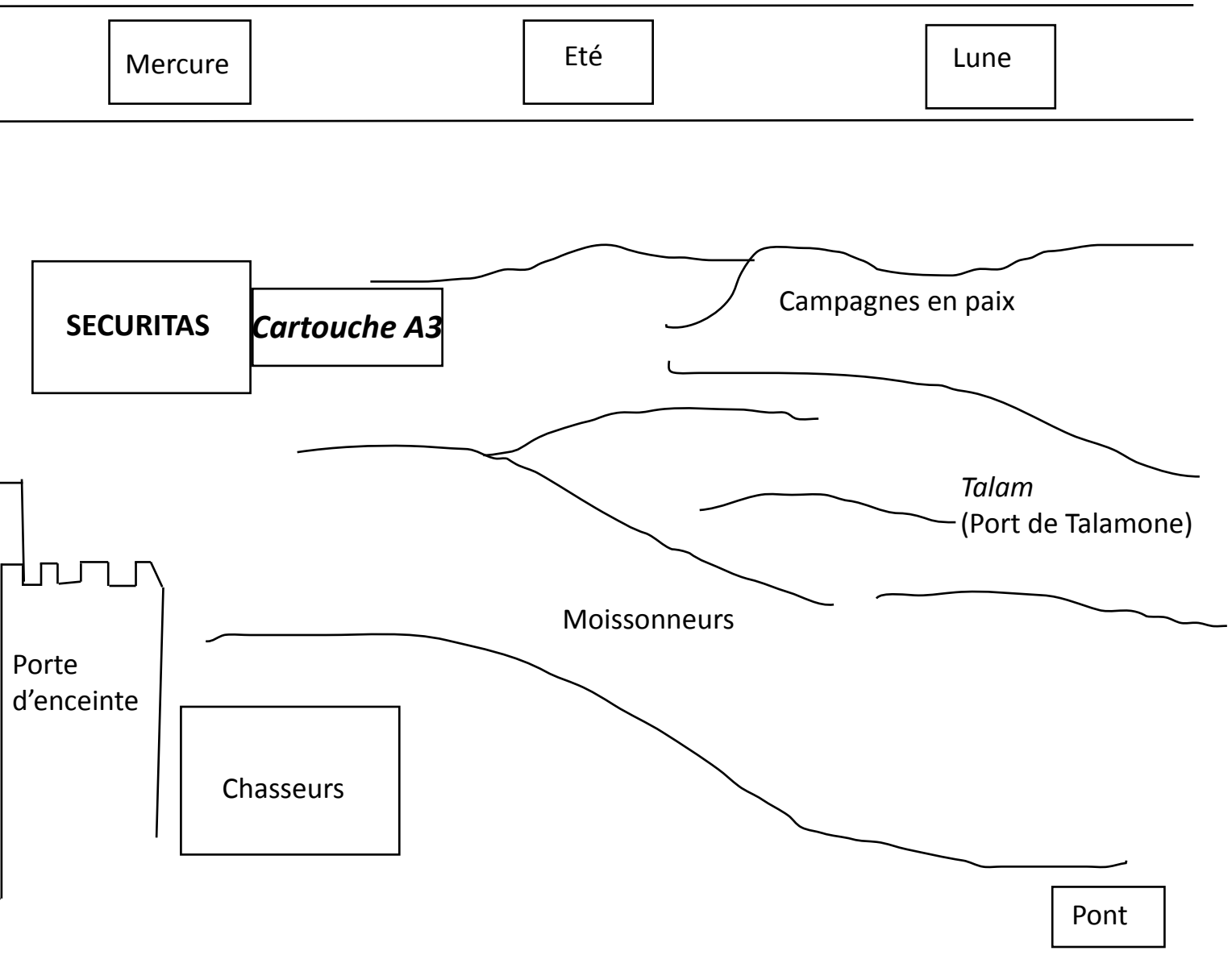
Mur Est
Les Effets du Bon Gouvernement à la Ville et à la Campagne



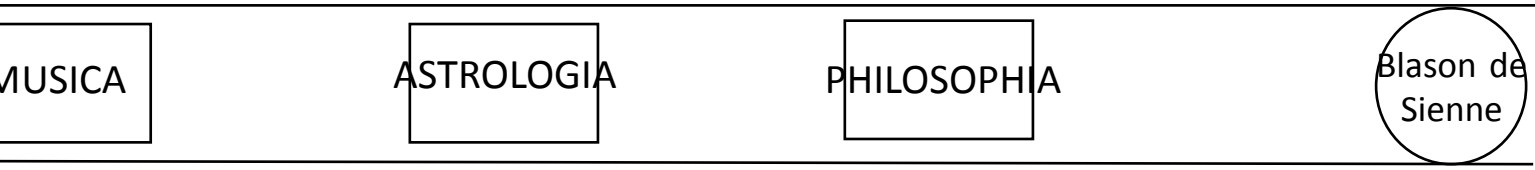

ASTROLOGIA
PHILOSOPHIA

Mur Est
Les Effets du Bon Gouvernement à la Ville et à la Campagne





*è qui figurata e per su'eciellenzia coronata ... (**inscription A2**)*



A l'intérieur de l'enceinte de la cité

Un ensemble de bâtiments occupe l'arrière-plan de cette partie gauche du mur Ouest. Seul un mince filet bleu dépasse des nombreuses tours et crénelages du bâti. Les constructions sont à plusieurs étages, avec des ouvertures variées (loggia, baies géminées dans des arcs brisés), les rez-de-chaussées peuvent être occupés par des boutiques (un marchand de chausses au centre, une salle de classe à côté et encore un autre marchand juste après).
Des personnages animent ce décor, depuis les toitures où des maçons s'activent sur les échafaudages jusqu'au premier plan, à hauteur des yeux des regardants.
Au niveau inférieur à gauche, une taverne où des hommes semblent jouer sur un banc (une lacune contrarie la certitude de cette lecture).
Tout à gauche, un cortège nuptial quitte la scène, mené par une élégante jeune femme couronnée, en rouge, suivie de deux cavaliers richement vêtus. Deux hommes à pieds ferment le groupe, ils discutent alors que deux femmes regardent avec bienveillance leur semblable depuis le seuil d'une bâtisse.

Au centre de la composition, à l'étage du bâtiment dépasse d'une fenêtre le profil d'une jeune femme qui regarde la ronde ouverte serpentine des danseurs juste en dessous. Ce sont neuf figures massives, les cheveux retenus sur la nuque, qui effectuent cette ronde serpentine sur le rythme du tambourin que tient un dixième personnage chantant, au centre.
Les personnages de ce groupe sont bien plus grands que les autres représentés à proximité. Leurs silhouettes massives, leurs tenues, laissent un doute pour une identification certaine.
Les statures épaisses et les robes bigarrées effilochées - notamment deux avec des motifs d'insectes, mites ou libellules pour l'une et vers ou larves pour la deuxième - ne sont pas courantes pour des danseuses.
Les mites sont des vermines et comme les vers, elles renvoient généralement à l'allégorie Tristitia.
Ou bien c'est à comprendre dans le sens inverse : la robe à larves annonce-t-elle le renouveau ? De chenilles, elles deviennent libellules ?

En regardant attentivement les silhouettes de ces danseurs, le doute n'est plus permis sur leur masculinité. Les personnages féminins montrés par Lorenzetti dans la Sala dei Nove ont certaines caractéristiques propres, qui les distinguent des figures d'hommes : la poitrine est légèrement arrondie, la chevelure blonde et longue, qui peut être nattée et enroulée en chignon savant (Pax ou Temperantia) ou bien tressée le long du dos (Concordia et la dame à cheval sur la gauche du mur Est) ou encore laissée libre comme celles de Securitas et de Caritas. Les danseurs et leur accompagnateur ont le buste plat, leur nuque épaisse est dégagée et leurs cheveux courts retenus par un bandeau coloré. Seuls des comédiens pouvaient porter ce genre de vêtement. Il pourrait s'agir de comédiens dansant à la demande de la Commune, pour effectuer un rituel qui vise à écarter le danger de la cité. Les archives de la ville mentionnent cette pratique.
Depuis le mur Nord, Paix, malgré son air absent, regarde en fait cette curieuse cérémonie.
On sait que des comédiens-danseurs pouvaient être employés par la Commune lors de grandes occasions afin de célébrer son pouvoir ou par des privés (cérémonies maritales où des danses publiques ont lieu). Ces danseurs sont pourtant rapidement décriés par les législateurs et les prédicateurs qui se méfient de leurs extravagances.

Les activités courantes (négoces, cavaliers) continuent dans la rue derrière eux.
Chaque ouverture sur les façades des bâtiments contient un élément, un détail qui vient interrompre la monotonie des couleurs sombres (bleu-gris ardoise) ou vives (rose) des murs.

La présence de la jeune femme observant le cortège nuptial, celle de la plante posée plus loin avec l'oiseau en cage suspendue ont permis à certains commentateurs de voir la représentation d'une fiancée, en tant que concept. Cette lecture allégorique de cette saynète est peut être à nuancer.

Six perspectives (points de vue) différentes sont à dénombrer dans cet ensemble urbain. La ville est montrée depuis son centre, les rues partent en pattes-d'oie, le spectateur est au milieu d'une place, l'environnement urbain se développe en fonction de l'angle de vue, qui évolue, parcourant le décor d'un bout à l'autre. C'est depuis ce centre urbain que la lumière se projette sur l'ensemble de la cité et plus précisément, depuis l'espace où sont les danseurs. La lumière irradie depuis ce point sur les façades qui l'entourent.

L'enceinte de la ville délimite cette paroi Est en deux parties. Un raccourci dans la représentation de la muraille permet au peintre de simuler la porte simple par son avant-corps, un massif crénelé. Le spectateur devine la porte plutôt qu'il ne la voit vraiment. Certains ont voulu y reconnaître la Porta Romana ou encore la Porta Tufi, deux accès majeurs de la cité à cette époque, qui débouchent sur les grands axes de circulation.
Des marchands rentrent dans la ville, leurs ânes chargés de marchandises. Ils passent devant un artisan tissant un textile bleu.

A l'extérieur du mur d'enceinte : la campagne

Securitas, figure charmante ailée qui flotte dans le ciel au-dessus de la porte de l'enceinte de la ville du Bon gouvernement, le voile léger qu'elle porte en dévoile plus qu'il n'en recouvre.
Il s'agit du premier nu féminin de la peinture occidentale à valeur symbolique positive.
Les jambes relevées dans un mouvement léger, la poitrine haute, cette allure séduisante présente pourtant d'une main une potence où un corps sans vie est encore attaché, qui se balance aussi dans l'espace-ciel.
Elle tient de l'autre main un large phylactère inscrit (cf. *supra*) dont le début est : « Sans peur, que tout homme marche sans dommage ...»

Les documents administratifs de la Cité indiquent que celle-ci entretient depuis de nombreuses décennies les voies de circulations de marchandises desservant Rome jusqu'à la France. La qualité des voiries (entretien) ainsi que la sécurité des voyageurs sur le parcours font partie des responsabilités de la Commune. C'est pour cela que Securitas annonce l'absence de danger sur ce chemin, construit sous l'autorité du Bien Commun.
La sécurité des citoyens et celle des échanges commerciaux sont assurées dès lors qu'ils circulent sur des voies publiques, en ville comme en campagne. Les voies publiques constituent l'un des instruments gouvernementaux pour la gestion du territoire et ses capacités économiques en tant que lieu de production et de circulation.

Au-dessus de Securitas, dans la continuité de l'axe vertical qui mène le regard depuis la porte à Securitas et, qui finit par le médaillon sous la corniche avec l'image de Mercure, le dieu des voyageurs et des commerçants.

La campagne, c'est le territoire du Contado. Cette partie de la fresque est considérée comme la première représentation de paysage «pur» depuis l'Antiquité à nous être parvenue.
Environ 60 animaux (tous les oiseaux n'ont pas été comptabilisés) pour 56 humains dans cette partie de la fresque.
Les premiers personnages à sortir de la ville sont des chasseurs, l'un avec un faucon sur son bras ganté, il se tourne vers son serviteur qui tient sa livrée. Devant lui, une cavalière aux cheveux blonds nattés avance, deux chiens l'accompagnent.
Au premier plan en dessous, c'est un autre type de chasse qui est montré, des paysans chassent à l'arbalète dans des vignes.

Alors que ces aristocrates quittent la ville, des marchands pénètrent à l'intérieur de l'enceinte et arpentent le chemin suivi d'animaux et autres ânes chargés de marchandises.
La silhouette en grisaille d'un mendiant se dessine juste devant la cavalière. Assis par terre les jambes croisées, il tient une écuelle et un long bâton.

Des paysans sèment alors que d'autres labourent et moissonnent. Ce sont tous les travaux des champs qui sont montrés. Toutes les étapes, tous les outils, la variété des productions agricoles sont illustrées en détail. Comme pour exprimer le pendant technique/mécanique aux médaillons du mur Nord et Est montrant le Trivium et le Quadrivium, qui forment les Arts libéraux. On a là un développement complet sur le fonctionnement de la Commune et du Contado.

Seul le nom « *TALAM* » est indiqué, c'est le port de Talamone, possession siennoise depuis 1303 ayant un accès à la mer.
Les spécialistes ont voulu faire correspondre les représentations des hameaux ou celles des forteresses sur les collines en arrière-plan à de réelles places contemporaines. Il s'agirait de la figuration de la frontière Sud de l'État siennois.
A droite, au premier plan, un pont en brique rouge enjambe un cours d'eau (l'Ombrone). Des marchands avec les ânes chargés le traversent.

Sur le mur Est, les médaillons figurent le Quadrivium (arithmétique, géométrie, musique et astronomie) augmenté de la philosophie et des armoiries de Sienne.



Mur est, partie ville, détails : *les danseurs et d'une partie du cortège nuptial.*





Mur Est, partie campagne
En haut : *détail de Sécuritas (« Sans peur, que tout homme marche sans dommage ...»)*
En bas : *des chasseurs sortant de la ville, le mendiant apparait en grisaille en arrière-plan, assis sur le rebord de la route.*



Inscriptions en Langue Vulgaire
Transcription, Édition et Traduction

A1 - Mur nord, cartel sous les «allégories du *Bon gouvernement*»

QUESTA SANTA UIRTU LADOVE REGGE. INDUCE ADUNITA LIANIMI
MOLTI. (E)QUESTI ACCIO RICCOLTI. UN BEN COMUN PERLOR SIGROR SIFANNO.
LOQUAL P(ER) GOUERNAR SUO STATO ELEGGE. DINO(N)TENER GIAMMA GLIOCHI RIUOLTI
DALO SPLENDOR DEUOLTI. DE LE UIRTU CHE(N)TORNO ALLUI SISTNNO.
P(ER) QUETO CONTRIUNFO ALLUI SI DANNO. CENSI TRIBUTI (E)SIGNORIE
DITERRE. PER QUESTO SENÇA GUERRE. SEGUITA POI OIGNI CIUILE
EFFETTO. UTILE NECESSARIO E DIDILETTO.

Questa santa virtù, là dove regge,
induce ad unità li animi molti,
e questi, a cciò ricolti,
un ben comun per lor signor si fanno,
lo qual, per gouvernar suo stato, elegge
di non tener giamma'gli ochi rivolti
da lo splendor de'volti
de le virtù che 'ntorno a llui si stanno.
Per questo con triunfo a llui si danno
censi, tributi e signorie di terre,
per questo senza guerre
seguita poi oigni civile effetto,
utile, necessario e di diletto.

Cette sainte vertu, partout où elle régit,
conduit à l'unité la multitude des âmes,
et celles-ci, rassemblées à cette fin,
font du bien commun leur seigneur,
lequel, pour gouverner son état, choisit
de ne jamais détourner les yeux
de la splendeur des visages
des vertus qui se tiennent autour de lui.
Aussi est-ce à lui que l'on donne en triomphe
impôts, tributs et seigneuries,
aussi, sans guerre,
s'ensuivent tous les effets pour la cité,
utiles, nécessaires et agréables.

A2 - Mur est, inscription courante sous les effets du *Bon gouvernement*

VOLGIETE GLIOCCHI ARIMIRAR COSTEI VOCHE REGGIETE CHE QVI
FIGVRATA. (E) P(ER)SVE CIELLE(N)ÇIA CORONATA. LAQVAL SE(M)PRA
CIASCVN SVO [.....
.....] DELA CITTA DVE SERVATA
▪ QVESTA VI(R)TV KEPIV DALTRA RISPRENDRE. ELLA GVARD(A)E DIFENDE
▪ CHI LEI ONORA (E) MPR NVTRICA (E) PASCIE. DA LA SVO LVCIE NASCIE
▪ EL MERITAR COLOR COPERAN BENE. (E) AGLINIQVI DAR DEBITE PENE.

Volgiete gli occhi a rimirar costei,
vo'che reggiete, ch'è qui figurata
e per su'ecielenzia coronata,
la qual sempr'a a ciascun suo [dritto rende
guardate quanti ben'vegan da lei
e come è dolce vita e riposata
quella] de la città du'è servata
questa virtù ke più d'altra riprende.
Elle guarda e difende
ci lei onora e lor nutrica e pascie ;
da la suo lucie nascie
el meritar color c'operan bene
e agl'iniqui dar debite pene.

Tournez les yeux pour admirer,
vous qui régissez, celle qui est figurée ci
et qui pour son excellence est couronnée,
laquelle rend toujours à chacun son dû.
Regardez tous les bienfaits qui proviennent d'elle,
combien est douce et reposante la vie
de cette ville où est respectée cette vertu
qui plus qu'aucune autre resplendit.
Elle garde et protège
Ceux qui l'honorent, elle les nourrit et les apaise.
De sa lumière naît
la récompense de ceux qui font le bien
et les châtiments dus aux malfaiteurs.

A3 - Mur est, cartouche porté par *Securitas*

SENÇA PAVRA OGNVOM FRANCO CAMINI.
ELEVORANDO SEMINI CIASCVNO.
MENTRE CHE TAL COMVNO.
MANTERRA QVESTA DO(N)NA I(N) SIGNOROA.
CHEL ALEVATA AREI OGNI BALIA.

Senza paura ogn'uom franco camini,
e lavorando semini ciascuno,
mentre che tal comuno
materrà questa donna in signora,
ch'el à levata a'rei ogni balia.

Sans peur, que tout homme marche sans dommage
et que chacun cultive et sème
aussi longtemps que cette commune
restera sous la seigneurie de cette dame
car elle a ôté aux coupables tout pouvoir.

B1 - Mur ouest, cartel sous les allégories du *Mauvais gouvernement*

LADOUE STA LEGATA LA IUSTITA. NESSUNO ALBE(N) COMUNE GIAMAY
SACRODA. NE TIRA ADRITTA CORDA. P(ER)O CONVIE(N) CHE TIRANNIA
SORMONTI. LA QVAL P(ER) ADEMPIR LA SVA NEQVITIA. NULLO UOLER
NE OP(ER)AR DISCORDA. DALLA NATURA LORDA. DEUITII CHE CO(N) LEI SON
QVI CO(N)GIONTI. QUESTA CACCIA COLOR CALBEN SON PRONTI. (E)
CHIAMA ASE CIASCVN CAMALE I(N) TENDE. QVESTA SEMPRE DIFENDE.
CHI SFORÇA O ROBBA O CHI ODIASSE PACE. VNDE OGNITERRA SVA
I(N) CULTA GIACE.

Là dove sta legata la iustitia,
nessuno al ben comun già mai s'acorda,
né tira a dritta corda :
però convien che tirannia sormonti,
la qual, per adempir la sua nequita,
nullo voler né operar discorda
dalla natura lorda
de'vitii che con lei son qui cognionti.
Questa caccia color c'al ben son pronti
e chiama a sé ciascun c'a male intende ;
questa sempre difende
chi sforza o robba o chi odiasse pace,
unde ogni terra sua inculta giace.

Partout où la justice est ligotée,
personne ne s'accorde jamais avec le bien commun
ou ne tire la corde droite :
il faut donc bien que tyrannie ait le dessus,
laquelle, pour accomplir ses perfidies,
ne s'accorde ni en pensée ni en acte
à la nature immonde
des vices qui l'accompagnent.
Elle pourchasse tous ceux qui s'apprêtent au bien
et attire tous ceux qui tendent au mal,
elle défend toujours
ceux qui violent ou dérobent, ou ceux qui haïssent la paix
aussi toutes ses terres demeurent-elles incultes.

B2 - Mur ouest, inscription courante sous les effets du *Mauvais gouvernement*

[.....] E P(ER)
EFFETTO. CHEE DOUE E TIRANNIA E GRAN SOSPETTO. GUERRE RAPINE
TRADIMENTI EN GANNI.PRENDANSI SIGNORIA SOPRA DLLEI. (E) PONGASI
LAMENTE (E) LO INTELLETTO. [.....
.....] HI TURBAR LA UUOL SIE P(ER)
SUO MERTO. DISCACCIATE DISERTO. IN SIEME CON QUALUNQUE SIA
SEGUACIE. FORTIFICMDO LEI P(ER) UOSTRA PACE.

..... [-ei]
..... e per effetto
ché dove è tirannia è gran sospetto
guerre, rapine, tradimenti e' nganni.
Prendasi signoria sopra di lei
e pongasi la mente e lo 'ntelletto
[in tener sempre a iustizia suggietto
ciascun per ischifar si scuri danni,
abbattendo e'tiranni ;
e c]hi turbar la vuol sie per suo merto
discacciat' e diserto
insieme con qualunque sia seguacie,
fortificando lei per vostra pace.

.....
..... et dans les faits
car là où est tyrannie, grandes sont la défiance,
les guerres, vols, trahisons et fraudes.
Que l'on prenne sur elle seigneurie
et que l'on occupe son esprit et son intelligence
à toujours soumettre chacun à la justice,
pour éviter de si noirs dommages
et abattre les tyrans ;
et que celui qui voudrait la troubler soit,
pour sa récompense,
chassé et défait,
lui et tous ceux qui la suivent,
la fortifiant ainsi pour votre paix.

B3 - Mur ouest, cartouche porté par *Timor*

P(ER) VOLERE ELBENPROPIO I(N)QVESTA TERRA
SO(M)MESSE LAGIVSTITIA ATYRANNIA.
UNDE P(ER)QVESTA VIA.
NO(N) PASSA ALCVN SE(N)ÇA DVBBIO DIMO(R)TE.
CHE FVOR SIROBBA ET DENTRO DALEPORTE.

Per vole el ben proprio, in questa terraa
Sommess'è la giustizia a tyrannia,
unde per questa via
non passa alcun senza dubbio di morte,
ché fuor si robba e dentro de le porte.

Parce que chacun ne veut que son propre bien, ici
la justice est soumise à la tyrannie
ainsi par ce chemin
personne ne passe sans craindre la mort
car tout se dérobe, de part et d'autre des portes.

Signature - Mur nord, partie inférieure gauche sous les pieds des 24 conseillers

AMBROSIUS LAURENTII DE SENIS HIC PINXIT UTRINQUE
Ambrogio Lorenzetti, de Sienne, a peint ceci, de part et d'autre

Diglossie : *le latin est réservé aux seules inscriptions qui nomment les vertus et disent le nom de l'artiste. Les inscriptions en vers dans les cartouches qui commentent les allégories sont rédigées en langue vernaculaire, à l'exception du premier verset du Livre de la Sagesse.*

Les témoignages écrits du XVe siècle

Le sermon de saint Bernardin de Sienne, prononcé en 1425 sur le Campo de Sienne (cité par Boucheron et par Dessì), qui constitue la première description détaillée des murs est et ouest :

« Quand ailleurs, en dehors de Sienne, je prêchais sur la guerre et la paix, il me venait à l'esprit ces peintures faites pour vous et qui à coup sûr vous donnent une merveilleuse leçon. Quand je me tourne vers la paix, je vois des marchands occupés à vendre et à acheter. Je vois danser, je vois des maisons en réparation, des ouvriers travaillant dans les vignes ou semant dans les champs tandis que d'autres, à cheval, sortent pour aller se baigner dans les rivières. Je vois des vierges allant à une noce, de grands troupeaux de moutons et d'autres visions remplies de paix. A côté de tout cela, je vois un homme pendu au gibet pour cause de justice. Et pour le salut de tout cela, les hommes vivent en paix et en harmonie les uns avec les autres. Mais si je dirige mes yeux vers l'autre peinture, je ne vois ni négoce ni danse, mais seulement des hommes affligeant d'autres hommes, les maisons ne sont pas restaurées mais détruites par les flammes, les champs ne sont plus labourés ; les vignes sont coupées, on n'ensemence pas, on n'utilise pas les bains ni aucun autre plaisir, je ne vois rien, si ce n'est que l'on sort de la ville. Ah, femmes ! Ah, hommes ! L'homme tué, la femme violentée, aucun troupeau si ce n'est comme butin, les hommes s'entre-tuent, la Justice est à terre, les plateaux de sa balance cassés, pieds et poings liés. Et tout ce que l'on fait est fait dans la crainte. »
(Bernardino da Siena, *Prediche volgari : la predicazione del 1425 in Siena*, éd. Ciro Cannarozzi, Florence, 1958, t. II, p. 266)

Autre extrait d'un sermon de saint Bernardin de Sienne, en 1427 :
«Cette Paix est une chose tellement douce qu'elle apporte une douceur aux lèvres ! Regardez à l'opposé le mot Guerre ! C'est une chose tellement rude, qui apporte une sauvagerie si grande, qu'elle rend la bouche amère. Tenez ! Vous l'avez peinte en haut, dans votre palais. Oh que la Paix peinte est un bonheur à voir ! De même que c'est une tristesse de voir la Guerre de l'autre côté.»
(Berdadino da Siena, *Siena 1927. Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, éd. Carlo Delcorno, Milan, 1989, 2 vol., p. 1254)

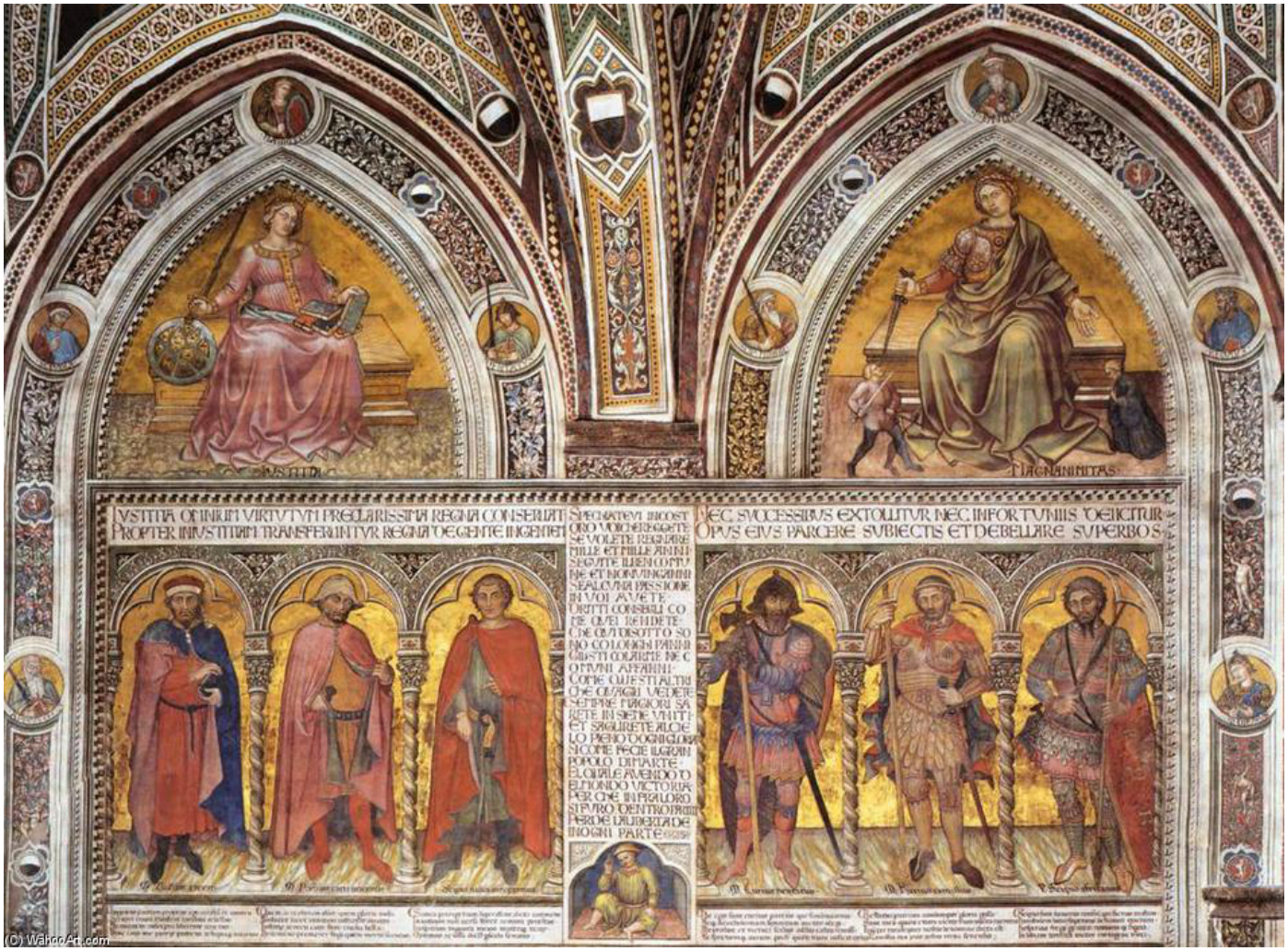
***Chronique de Sienne*, anonyme, XIVe siècle :**
«Et l'on décida de peindre dans le palais la Paix et la Guerre et plusieurs hommes mauvais qui vivaient il y a longtemps et avaient mal agi, et de même tout ceux qui avaient bien œuvré pour la république de Sienne. Et l'on peignit également les quatre vertus théologales avec plusieurs symboles de la prudence, de la saine gestion et de l'entendement avisé. Et l'agencement de cette peinture fut fait par maître Ambrogio Lorenzetti. Et cette peinture est dans le palais communal, en haut de l'escalier, première entrée à main gauche ; et qui y va peut la voir.»
(«Cronaca senese dei fatti riguardanti la città ed il suo territorio di autore anonimo del secolo XIV», in *Cronache senesi*, éd. d'A. Lisini et F. Iacometti, *Rerum Italicarum Scriptores*, n. s., XV-6, Bologne, 1933-35, p. 78)

Lorenzo Ghiberti, en 1447, au sujet d'Ambrogio Lorenzetti et du titre de la fresque :
«Dans le palais de Sienne, il a peint de sa main la paix et la guerre.»
(Ghiberti, *I Commentarii,* éd. L. Bartoli, Florence, 1998, p. 89)

Les autres salles du palais avec décors peints

L'*Antecappella* ou antichambre du Consistoire (la pièce attenante à la Sala della Pace), cycle des «Hommes célèbres» de l'Antiquité effectué par Taddeo di Bartolo en 1414, complétant les fresques qu'il avait déjà réalisées, consacrées à saint Christophe. Il est l'auteur du décor de la Cappella, sur la vie de la Vierge.
On retrouve dans son programme plusieurs similitudes avec celui de Lorenzetti : les Vertus à «portée» politique ont la place principale. Elles sont toutes placées sur le registre supérieur, dans les lunettes en arc brisé aux rebords formés par une frise végétale, contenant des médaillons avec les portraits des «Hommes célèbres».
Magnanimitas complète trois des Vertus cardinales, traditionnellement vues comme politiques (Justitia, Prudentia et Fortitudo). Religio accompagne cet ensemble et les théologales ne sont pas figurées (elles le sont dans la chapelle), ni Pax ou Concordia.
Placés sur le niveau inférieur, à hauteur du regard et en pieds, des «Hommes célèbres» antiques illustrent les Vertus et de nombreuses inscriptions en latin explicitent l'ensemble.
Sous Iusititia : «Iustitia omnium virtutum preclarissima regna conservat» (Gilles de Rome, *De regimine principum*, I, ii, ii) et «Propter iniustitiam transferuntur regna de gente in gentem (*Eccl*., x, 8).
Sous Magnanimitas : «Nec successibus extollitur nec infortuniis deiicitur» (*Éthique à Nicomaque*, IV, iii, 18) et «Opus eius parcere subiectis et debellare superbos « (*source ?*).
Sous Fortitudo : «Fortitudini nullum terribile invium / Nec eam metus quivis maximus commovet» (*Éthique à Nicomaque*, III, 1-2).
Sous Prudentia : «Sapientia edificabitur domus et prudentia gubernabitur» (*Proverbes*, xxiv. 3 : «roboratibur» à la place de «gubernabitur»).
Sous Religio : «Omne quodcumque facitis in verbo aut in opere / In nomine domini nostri Jesu Christi facite».
(les inscriptions sont tirées de l'article de Nicolai Rubenstein, p. 192)
Une inscription, en italien cette fois, court le long du mur principal (la diglossie déjà rencontrée) et sépare ainsi les Hommes célèbres en deux groupes de trois. Parmi ces *exempla*, Aristote est placé sur le pilier de l'arc faisant passage entre l'Anticappella et la Sala del Mappamondo. Cet emplacement est particulier, sur le chemin de la sortie du Grand Conseil. Il introduit ainsi ces Hommes fameux aux regards des conseillers, les inscriptions s'adressent aux citoyens, elles les exhortent à prendre modèle sur ces *exempla* romains de Vertus.
Sur le codex qu'Aristote montre de l'index, on lit «Ille ego, qui recrum causas scrutatus et artes / Publica res docui surgat quibus omnis [in] astra / Exemplum civile tuum, preclara senarum / urbs, tibi monstro viros, quorum vestigia sacra / Dum sequeris foris atque domi tua gloria [cre]scet / Libertasque tuos semper servabit honor[es].»
([Traduction non satisfaisante] Par «exemplum civile», je vous montre ces hommes / si vous suivez leurs traces sacrées / votre renommée grandira chez vous et à l'étranger / et la liberté préservera toujours votre honneur).
Le *titulus* contient : « Magnus aristoteles ego sum, qui carmine seno, / Est enim numerus perfectus, duxit ad actum / Quos virtus tibi signo viros, quibus atque superne / Res crevit romana potens, celosque subivit.»
(Soit rapidement : Je suis le grand Aristote et je vous dis en hexamètres sur les hommes dont la vertu a fait Rome si grande que sa puissance a atteint le ciel).
L'inscription en italien sur le mur central reprend ce message de suivre l'exemple romain et dont les thèmes centraux sont proches de ceux de Lorenzetti : l'idéal du Bien commun, de l'«amor patriae», de la paix et de l'unité. Ici aussi, le pouvoir et la prospérité dépendent de la justice.
Aristote fait le lien entre les allégories polico-philosophiques de la Sala dei Nove et les *exempla* historiques de l'Anticappella.

La Cappella : cycle traditionnel des Vertus du septénaire.
La Salle du Consistoire (derrière le mur nord de la Sala dei Nove), par le peintre maniériste Domenico Beccafumi, c'est le dernier cycle politique commandité par la Commune indépendante de Sienne, en 1535.
Aile du Podestat, salle du Risorgimento, peinte en 1886-1890 par Luigi Mussini, représentant les hauts faits et les batailles glorieuses, des allégories de la concorde des Italiens et des «Hommes illustres» dans les écoinçons.



Cycle des «Hommes illustres» ***par Taddeo di Bartolo en 1414***

Sienne, Palazzo Pubblico, Antecappella

Les Vertus sont placées dans les lunettes supérieures. Ici Iustitia et Fortitudo



Maestà d'Ambrogio Lorenzetti, _c._ 1330-35

Massa Marittima, Palazzo Pubblico

On trouve déjà ici des éléments que Lorenzetti réutilise plus tard dans la fresque du *Bon Gouvernement,* particulièrement avec les Vertus théologales dont le nom est précisé sur le retour de marche du trône de la Vierge. Cet emplacement rappelle celui de la *Maestà* de Simone Martini au Palazzo Pubblico, où une longue injonction y est inscrite.

Lorenzetti reprend cet ancrage des lettres dans l'espace figuré aussi à la Sala della Pace, avec le nom de Concordia porté sur la tranche de son rabot et ceux des allégories du *Mauvais Gouvernement,* placés dans la structure-même de la cité, sur le mur.

La gestuelle, certains attributs (notamment pour Caritas, reprise quasiment à l'identique à Sienne), les chevelures blondes ondulées, les couronnes perlées ou encore la coiffe faite d'un voile blanc pour Fides, tous sont des aspects que l'on retrouve à Sienne. Les plis de tissus de la robe très légère de Caritas, qui en dévoile plus qu'elle n'en cache, rappellent ceux des robes à l'antique de la Sala della Pace, que portent Pax et Securitas.





Ci-contre :
Détails de la *Maestà* de Massa Marittima, Fides et Caritas.

Maestà e Storie di San Galgano
Ambrogio Lorenzetti, *c.* 1334-36
Montesiepi, San Galgano

La figure féminine à demi allongée a plusieurs caractéristiques que le peintre reprend ensuite à Sienne : la chevelure blonde ondulée et nattée, la pause alanguie, le regard au loin et légèrement au-dessus de la ligne d'horizon, la longue robe blanche à l'Antique.





Martyre des Franciscains
Ambrogio Lorenzetti, *c.* 1324-27
Sienne, église San Francesco

Les Vertus sont placées en pinacle sur le dais qui encadre le personnage trônant.



Les Vertus en Environnement Funéraire



Mort et transfiguration de Lambert

Abbé de Saint-Omer, mort en 1125

Boulogne, BM, ms 46, f° 1v

Le défunt est montré *in pontificalibus* mort. Son âme est emportée au ciel par deux anges. Elle lève la tête vers le Christ en majesté, au centre, entouré par quatre personnages dans des demi-médaillons. Sur le niveau médian, ce sont à gauche Maria-Ecclesia tenant un modèle de l'église achevée et en face, Martin, un des prédécesseurs de Lambert. Dans la partie supérieure, les deux Vertus Patientia et Caritas envers les pauvres. Cette dernière, accompagnée de l'inscription «*ELEMONISA*», est prête à recevoir l'âme de Lambert.



Bamberg, cathédrale, tombeau de Clément II, *c.* 1240

Ci-dessous : la face du tombeau avec Justitia, Temperantia et un fleuve du Paradis.

Et détails de l'autre longueur : Fortitudo, en Samson combattant le lion et Prudentia serrant le cou à un dragon.

Un Christ Juge orne l'un des petits côtés alors que sur l'autre, c'est le Pape sur son lit de mort recevant la visite d'un ange.







Les Tombeaux des Angevins de Naples : Élaboration d'une typologie spécifique à une dynastie

Tombeau de Catherine de Habsbourg, duchesse de Calabre, c. 1324-25

Tino di Camaino et un atelier napolitain

Naples, église San Lorenzo
H = 8.60 m ; l = 2.78



Caritas et Spes soutiennent ce curieux ensemble.
Le sarcophage repose sur leurs épaules, elles font office de cariatides, mais elles sont animées, dynamiques.

Ci-dessous à gauche : Caritas, une flamme sur le dessus de la tête, porte le sarcophage des deux bras pliés, deux enfants s'agrippent à sa taille. Figure puissante, elle est impassible.

Ci-dessous à droite : Spes, légèrement plus inclinée, avec une couronne à fleuron, tient de sa main libre un petit arbre.







Détails des deux visages :
Caritas couronnée de flammes et Spes avec la couronne à fleuron.









Détails des faces externes des Vertus : à gauche, l'arrière de Spes, travaillée de manière bien moins délicate que celle de Caritas, qui forme des ailes (cf. à droite en haut et ci-contre).
Le motif d'arbustes qui entoure Caritas sur la face interne est repris sur la tranche pour finalement se confonde avec les plumes (cf. détail ci-contre).
Cette partie est attribuée à Tino di Camaino, contrairement à l'autre revers du tombeau, l'arrière du bloc de Spes, bien que sa face interne soit également due aux ciseaux du maître.



La chambre mortuaire, détails des saints intercesseurs : derrière la tête de la défunte se tiennent saint Louis de Toulouse bénissant et saint Bartolomeo à ses côtés.

A ses pieds, ce sont deux femmes : une reine à couronne à fleuron ; l'autre porte voile et guimpe et présente devant elle un sac rempli de fleur et une couronne fleuronnée.





***Tombeau de Marie de Hongrie, épouse de Charles II d'Anjou, c.* 1325-26**

Tino di Camaino et Gagliardo Primario

Naples, église Santa Maria Donna Regina Vecchia

H = 6.81 ; l = 3.12





Ci-dessus : Prudentia avec le Livre et le serpent

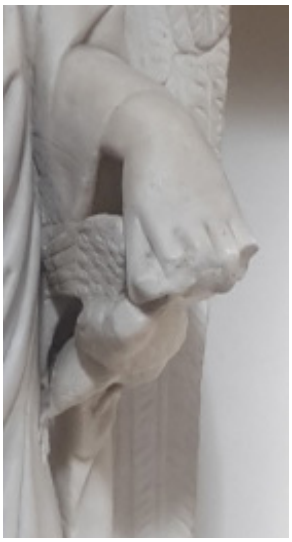
Ci-contre, page de droite : détails des attributs lacunaires de Temperantia (inconnus jusqu'alors) : dans sa main droite on reconnaît un oiseau. Sur le coude gauche, on distingue un petit motif végétal.

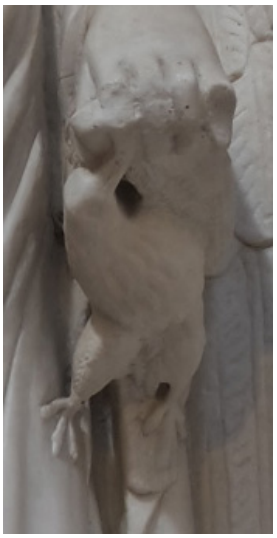


Ci-contre à gauche : Justitia et Fortitudo, les deux Vertus de droite, placées sous Robert le Sage, Philippe 1er de Tarente et Raymond Béranger.

Les Vertus cardinales ailées soutiennent la structure monumentale verticale. Elles semblent en interaction les unes avec les autres. Leur aspect tranquille, serein, stable, confirme leur rôle de soutien, de fondement, à l'ensemble du monument. Elles sont la base de la dynastie, incarnée et glorifiée par la reine Marie.







Tombeau de Robert 1er d'Anjou
Roi de Naples
1343-1346
Giovanni et Pacio Bertini
Naples, basilique Santa Chiara

Hauteur = 15 mètres





La base du monument est soutenue par six Vertus en pied, disposées autour deux piliers octogonaux.
D'un côté, Temperantia qui maintient son épée courte dans son fourreau, Prudentia a un serpent enroulé à son poignet et elle tient des livres de l'autre main, et Fides avec le calice sur lequel est posé l'hostie. Sur l'autre, Caritas porte deux cierges allumés, Justitia tient une épée, dont il ne reste que le pommeau, et le globe (plutôt que l'orbe), Fortitudo a sa massue.
Le nombre de six est choisi par impératif esthétique, les Vertus sélectionnées visent à célébrer au maximum les qualités du défunt, les vertus du roi.
Au-dessus, le sarcophage supportant le gisant, en soutane franciscaine, a sur sa tranche en haut-relief des personnages assis sous arcature, ce sont des membres de la famille régnante, Robert au centre.
Au niveau supérieur, le gisant est entouré du Trivium et du Quadrivium, pour illustrer l'étendue de la sagesse du roi.
Robert trône finalement tout en haut du monument. Une inscription l'accompagne : «CERNITE ROBERTUM REGNUM / VIRTUTE REFERTUM» (Observez le roi Robert, comblé de Vertus).



«Bible d'Anjou», f° 3v

Bible du Grand séminaire de Malines, c. 1340

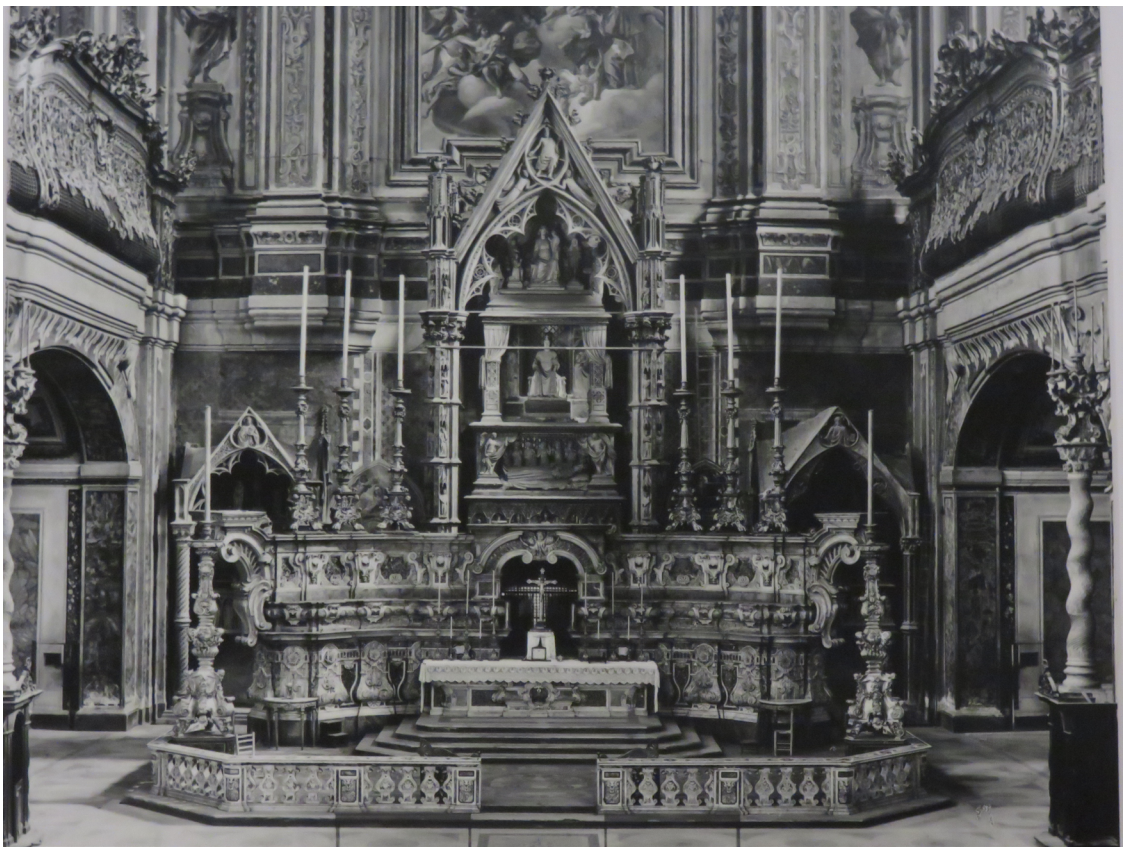
Louvain, Bibliothèque de la faculté de théologie, ms. 1 (dim. = 420 x 280 mm)

277277

Commanditée par Robert 1er d'Anjou (ou son entourage), offert à son héritière Jeanne. Cristoforo Orimina, actif *c.* 1340-1360, est en charge des peintures (la double-page de frontispice et environ 160 miniatures). La *Glorification de Robert entouré des vertus cardinales et chevaleresques* fait pendant à une *Généalogie des Angevins de Naples.*

Le folio gauche montre le roi trônant sous un dais tenu par les Vertus cardinales, accompagnées des «vertus chevaleresques» Courtoisie (Curtisia), Pureté (Puritas), Discrétion (Discretio) et Loyauté (Lialta). Elles sont debout sur les vices contraires, en train de chuter. Le schéma de la *Psychomachie* est renouvelé en étant associé à celui du prince vertueux. Le tyran est écrasé par Justice, un motif utilisé par la propagande guelfe, et Courtoisie est opposée à Avarice, peut-être pour répondre aux accusations faites à l'encontre du roi.
Le *titulus* en tête de page indique «Rex expertus in omni scientia», rappelées par les attributs des Vertus (le frein de Temperantia, Prudentia bicéphale, Discretio avec un fuseau, et Loyauté avec le fil à plomb et le compas).



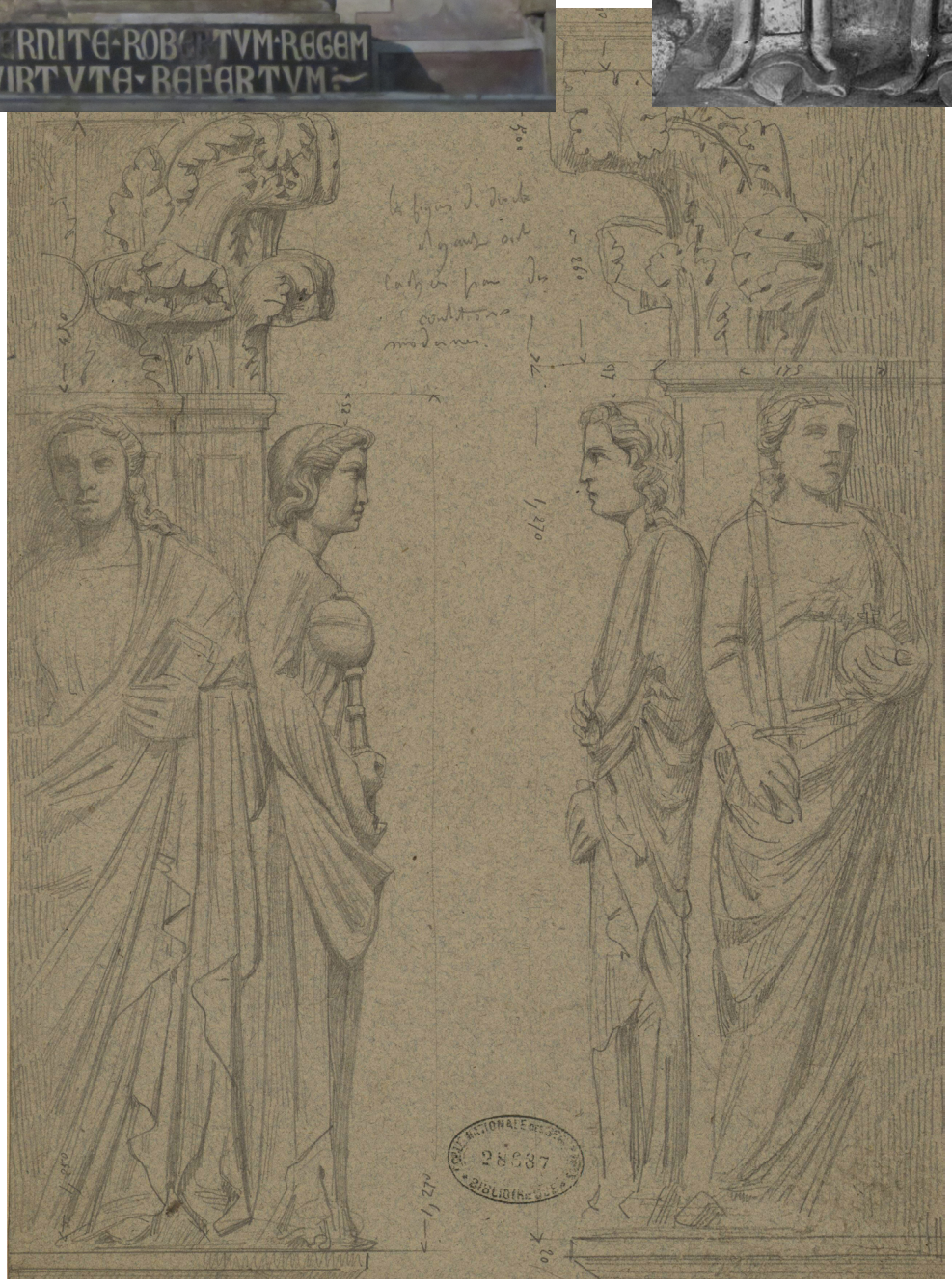


Ci-dessus, en haut : Santa Chiara, vue de l'autel principal, état actuel.
Le tombeau de Robert est au centre, encadré à gauche par celui de Marie de Durazzo, la fille du duc de Calabre et à droite par celui de Charles, duc de Calabre, primo-héritier de Robert. Les deux sont de Tino di Camaino avec l'assistance d'un autre atelier. Dans le collatéral, on aperçoit le tombeau de Marie de Valois, l'épouse de Charles.
En bas : photographie du maître-autel dans le décor baroque démantelé après les bombardements de 1943. Les Vertus ne sont alors plus visibles, on distingue le tombeau de Marie de Durazzo et celui de Charles de Calabre.

Page de droite, en haut : détails de Robert trônant en majesté, avec l'inscription à ses pieds (état actuel et état pré-bombardement).
Page de gauche, en bas : dessin d'étude de Charles Garnier, détails des Vertus engagées sur les piliers.


VIRTVTE·REFERTVM




28637

Tombeau démantelé d'un membre de la famille Caracciolo (Nicola ?)
Avant 1330
Naples, Duomo San Gennaro

Le monument est flanqué de Fortitudo (avec épée et globe) attribuée à Tino di Camaino et de Mansuetudine (portant un petit animal dans les bras – agneau ?) par un anonyme.







Tombeau de Bartolomeo Brancaccio, évêque de Trani
Ecole de Tino di Camaino
c. 1340
Naples, San Domenico Maggiore

Le monument est soutenu par quatre Vertus, une théologale alternant avec une cardinale deux fois :
Caritas (avec un cierge), Justitia (balance et épée en pal), Fides (calice) et Fortitudo (dépouille de lion, cf. détail ***ci-contre***).











Vertus-cariatides provenant d'un monument funéraire de Campanie
École de Giovanni Pisano
1ère moitié XIVe siècle
Paris, Musée du Louvre

Encore ailées, leur physionomie est semblable, les visages ovales aux joues pleines, seuls les attributs les distinguent : Prudentia avec le serpent, Justitia la balance et l'épée, pour Fortitudo, le lion et la massue, Spes, le visage levé vers le ciel et la plante contre sa poitrine.



Tombeau de Marie de Valois, duchesse de Calabre
Tino de Camaino et Gagliardo Primario
C. 1337-39
Naples, Santa Chiara, collatéral droit (presbytère), au plus près du chœur.





Détails des deux Vertus : à gauche Caritas avec les deux cierges (dont un lacunaire) et à droite, Spes avec le bouquet et l'agneau. Cette dernière est attribuée à Tino di Camaino.

Une troisième Vertu aurait soutenu originellement le monument, non identifiée (avec une hermine – Fides ? – pour attribut), démantelé en 1704. La Vertu est conservée à Santa Chiara et selon certains spécialistes, les trois seraient de la main de Tino.

Tombeau de la famille Caracciolo
(Ludovico, Giannotto, Antonello et Manella)
C. 1347
Atelier anonyme
Naples, San Lorenzo Maggiore



Ci-contre à droite : vue générale du tombeau avec les fragments d'une *Nativité* par Montano d'Arezzo, *c*. 1300.

Ci-dessous : détails de Caritas avec le cierge et de Justitia.



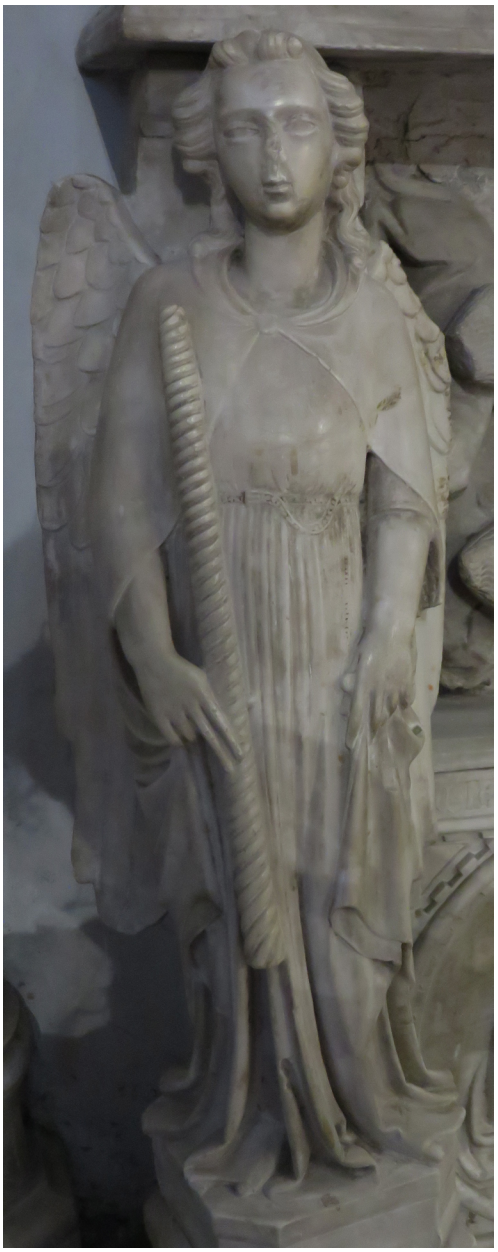


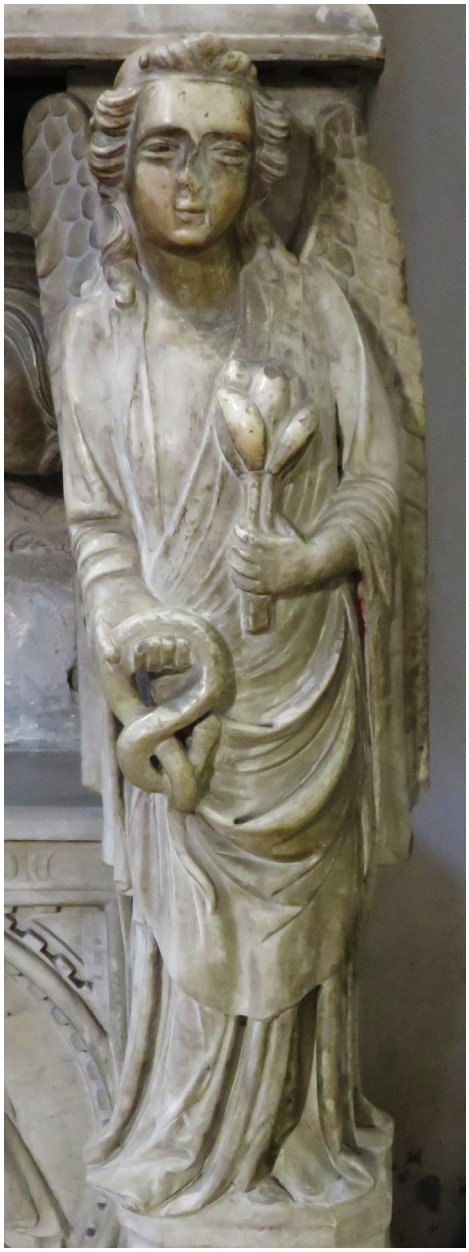
Tombeau de Cristoforo et Tommaso d'Aquino
C. 1357
Atelier anonyme
Naples, San Domenico Maggiore



Ci-dessous à gauche : Caritas, similaire à celles du tombeau de la famille Caracciolo à San Lorenzo et de celui de l'évêque Brancaccio à San Domenico.

Ci-dessous à droite : détail de la Vertu de droite : le serpent enroulé indique Prudentia mais la fleur à larges pétales est jusqu'alors inédite pour cette Vertu.





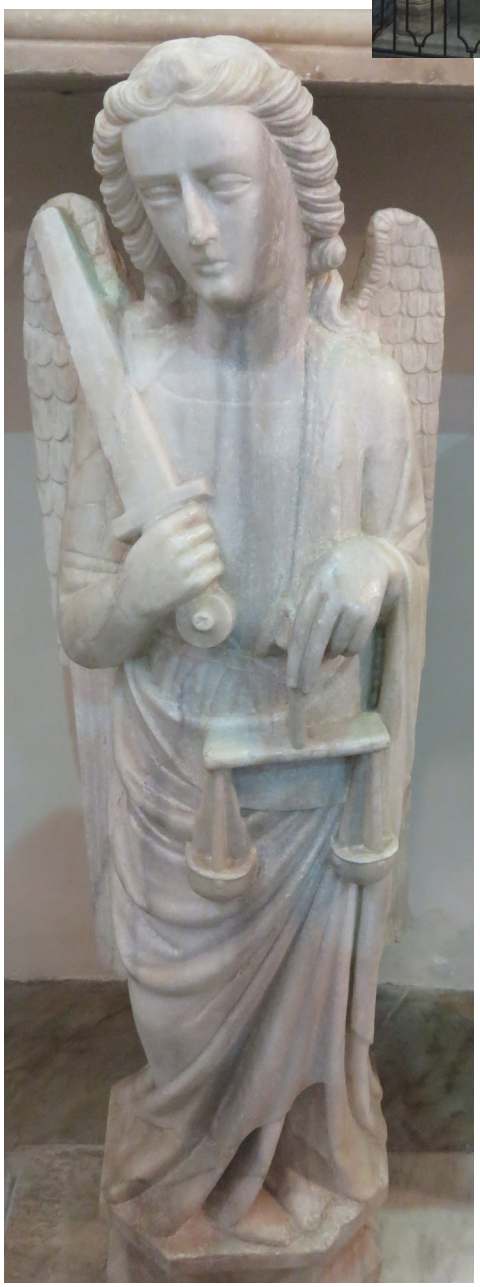
Tombeau du connétable Tommaso III Sanseverino,
C. 1358
École de Tino di Camaino
Mercato San Severino, San Antonio, initialement derrière l'autel principal



Bien qu'endommagé lors de la grande inondation du XVIIIe siècle qui a détruit l'église du XIVe siècle, le monument du connétable reste assez complet. Il est directement inspiré des modèles napolitains.
La représentation du défunt trônant dans sa tenue de fonction est inédite hors lignée royale (***page de droite en haut***).

Les Vertus-cariatides sont généralement identifiées comme les quatre cardinales mais leurs attributs indiquent qu'il s'agit d'un mélange avec les théologales. En effet, en partant de la gauche, Fides avec le calice, Justitia l'épée en pal et la balance , puis Caritas avec le cierge et Fortitudo la massue et la dépouille (***ci-dessous et page de droite en bas***).





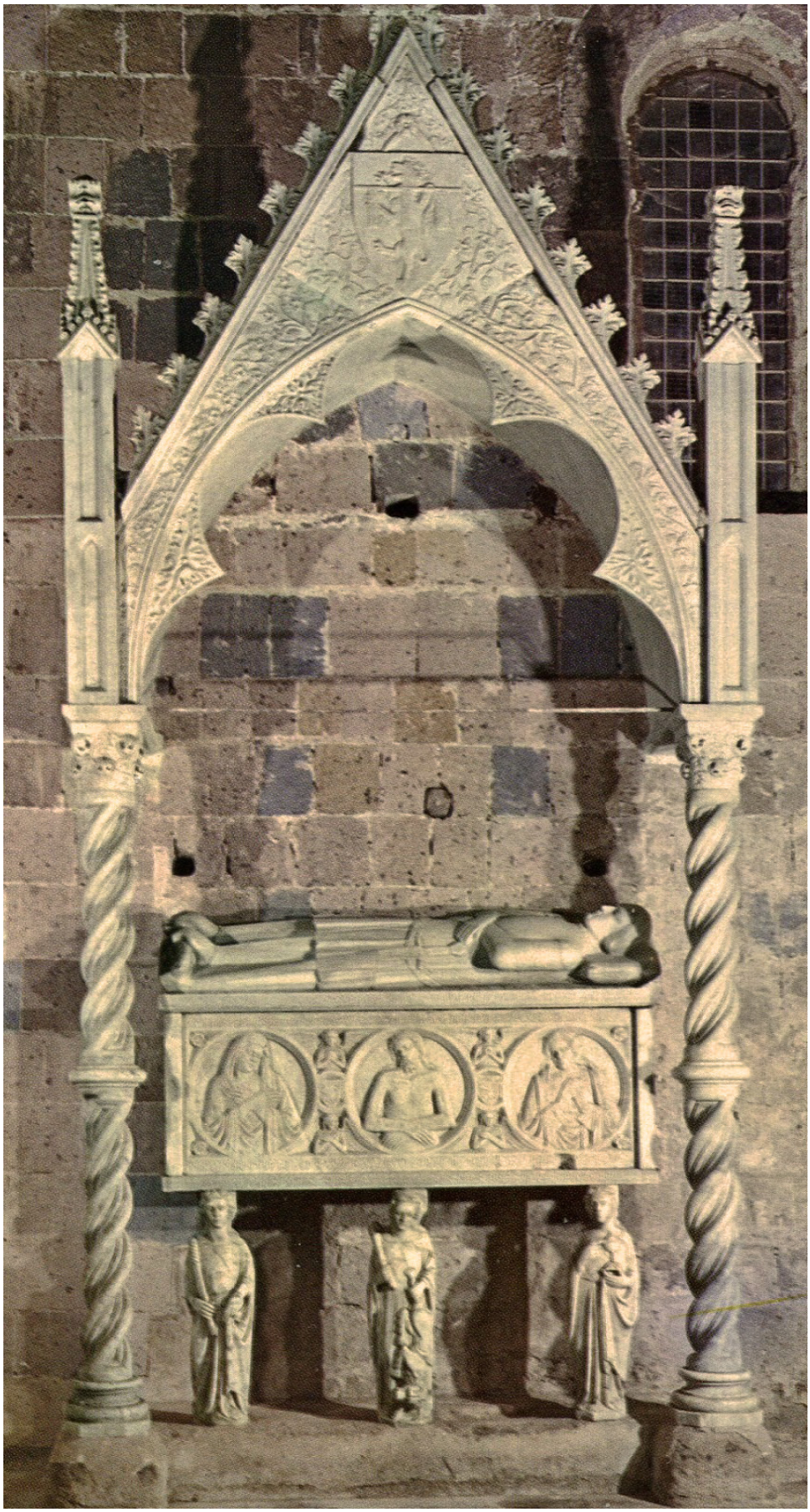






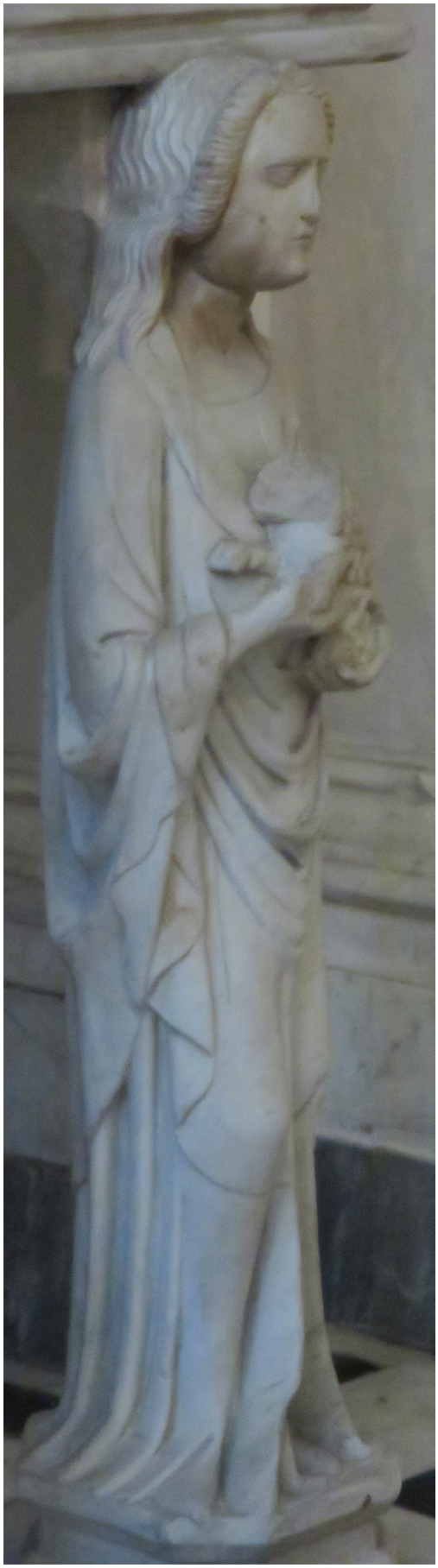
Tombeau de Francesco della Ratta, comte de Caserta
c. 1359
Casertavecchia, Dôme

Ce sont Caritas, Fortitudo et Fides qui soutiennent le sarcophage. La Vierge, le Christ et saint Jean-Baptiste occupent les tondi.



Tombeau de Raimondo del Balzo, c. 1375, école de Tino di Camaino
Naples, Santa Chiara

Le défunt est montré sur le pan de la cuve du sarcophage entouré de ses fauconniers. Justitia, Fortitudo et Mansuetudine supportent l'ensemble.





Ci-contre : détail de la figure de droite, c'est Mansuetudine qui porte un agneau (dont la tête est lacunaire) dans ses bras.

Tombeau de Filippo Sangineto, officier de Robert 1er
1377, par le Maestro Durazzesco
Altomonte, Santa Maria delle Consolazione

Fides, Caritas (avec deux cierges) et Mansuetudine avec l'agneau (Spes ?) supportent l'ensemble.



Tombeau d'Isabella del Balzo, c. 1390, école de Tino di Camaino

Naples, Santa Chiara, le monument fait face à celui de son mari dans la chapelle saint François d'Assise





Ci-dessus : le serpent de Prudentia

Ci-dessous : Fides pointant de l'index le calice, Prudentia et Caritas avec le cierge.



Tombeau de Charles III d'Anjou-Durazzo
c. 1387-1400
Naples, San Lorenzo Maggiore

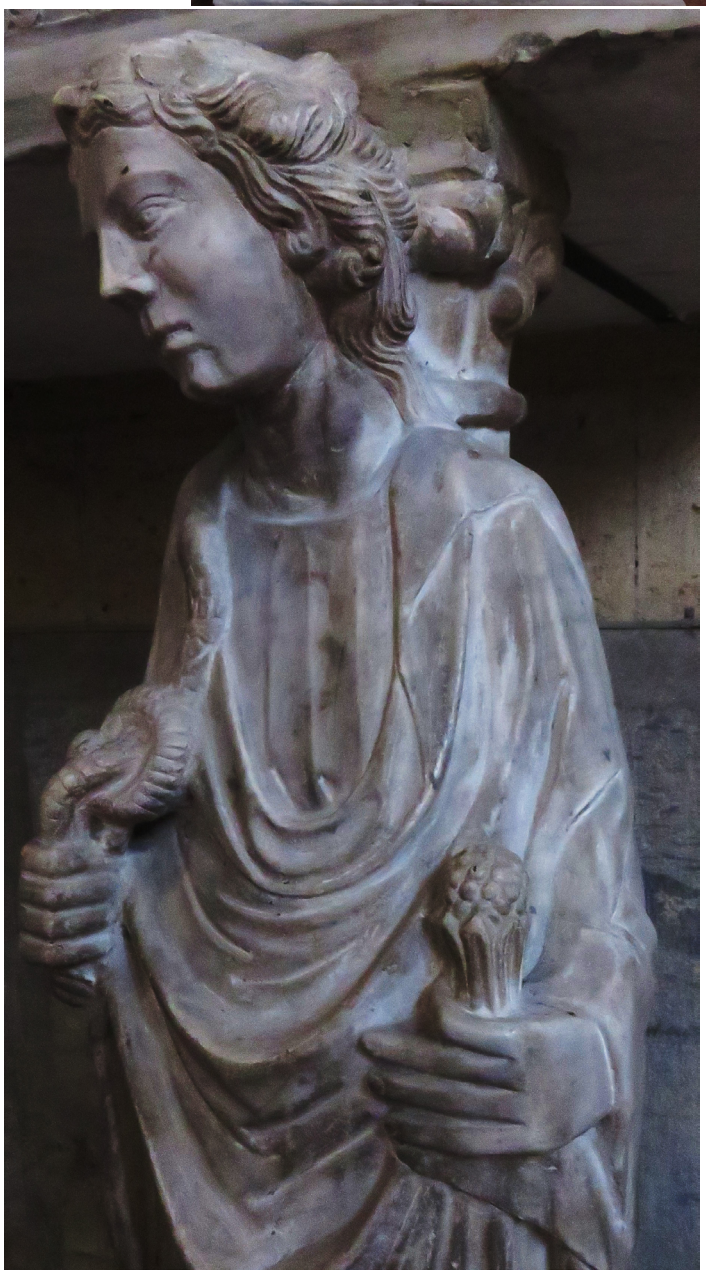


Ce sont Mansuetudine (ou Caritas ?) avec l'agneau, Fortitudo avec massue et dépouille au centre et Prudentia avec le serpent et ce qui semble être un petit bouquet de fleurs, pourtant habituellement associé à Spes.

Ci-dessous à gauche : Mansuetudine

Ci-dessous à droite : Prudentia





Tombeau de Jeanne d'Anjou-Durazzo et Robert IV d'Artois
c. 1387-1400
Naples, San Lorenzo Maggiore



Ci-contre, les Vertus-cariatides :
A gauche avec le cierge, Caritas ; celle de droite avec le calice contenant l'hostie, Fides.
Au centre, Spes ?

Ci-dessous, détail de la Vertu centrale :
Elle porte des attributs jamais rencontrés jusqu'à présent : de la main droite, elle retient un oiseau (une colombe ?) et de l'autre elle présente deux têtes masculines. Une métaphore du Saint-Esprit ? Il pourrait alors s'agir de Spes et les trois théologales seraient rassemblées.



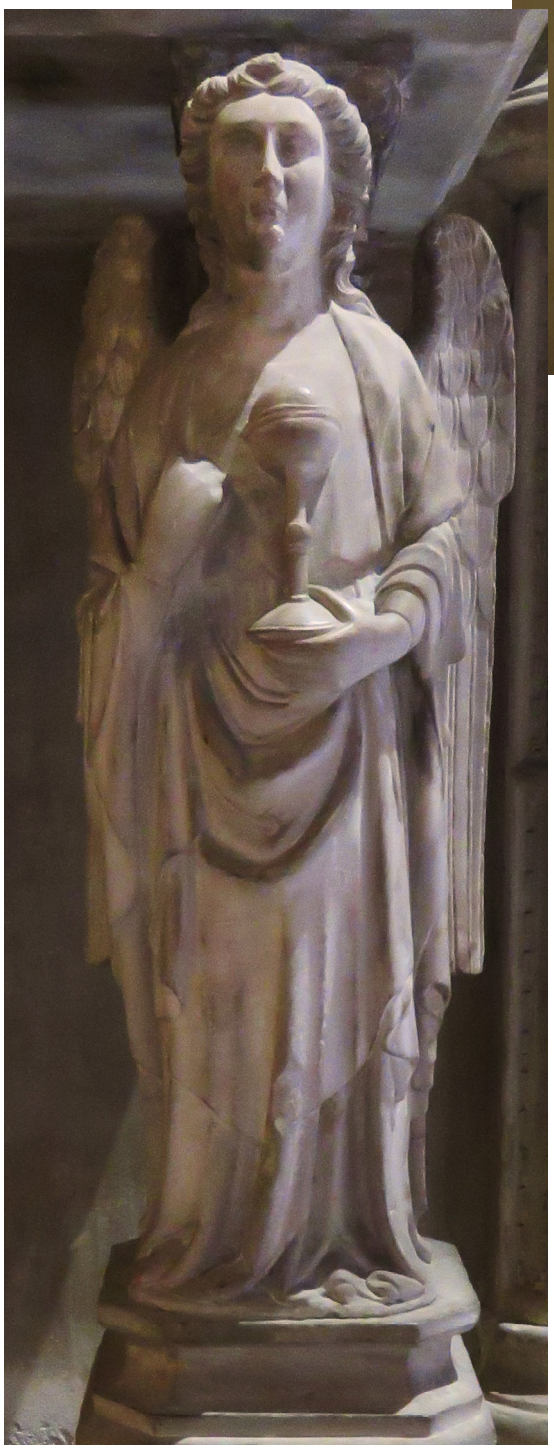
Tombeau d'Agnès et de Clémence d'Anjou-Durazzo
Antonio Baboccio da Piperno, *c*. 1400-1410
Naples, Santa Chiara



Ci-dessous : les deux Vertus qui soutiennent le monument, la toute moderne Caritas en train d'allaiter et la plus «traditionnelle» Fides, ailée, pointant du doigt le calice.

A droite : l'ange grimaçant qui se déchire la chemise, placé à gauche de la cuve du sarcophage où se déroule la scène de la Complainte sur le Christ mort.





Tombeau du cardinal Carbone
Atelier local, *c.* 1400-1410
Naples, Duomo San Gennaro



Les Vertus théologales soutiennent l'ensemble.

Le cardinal est montré sur la cuve du sarcophage en train de rendre la justice.

Ci-dessous à gauche : Caritas avec les deux enfants.

Ci-dessous à droite : Spes avec le bouquet.





Tombeau de Marguerite Anjou-Durazzo, reine de Naples, c. 1412

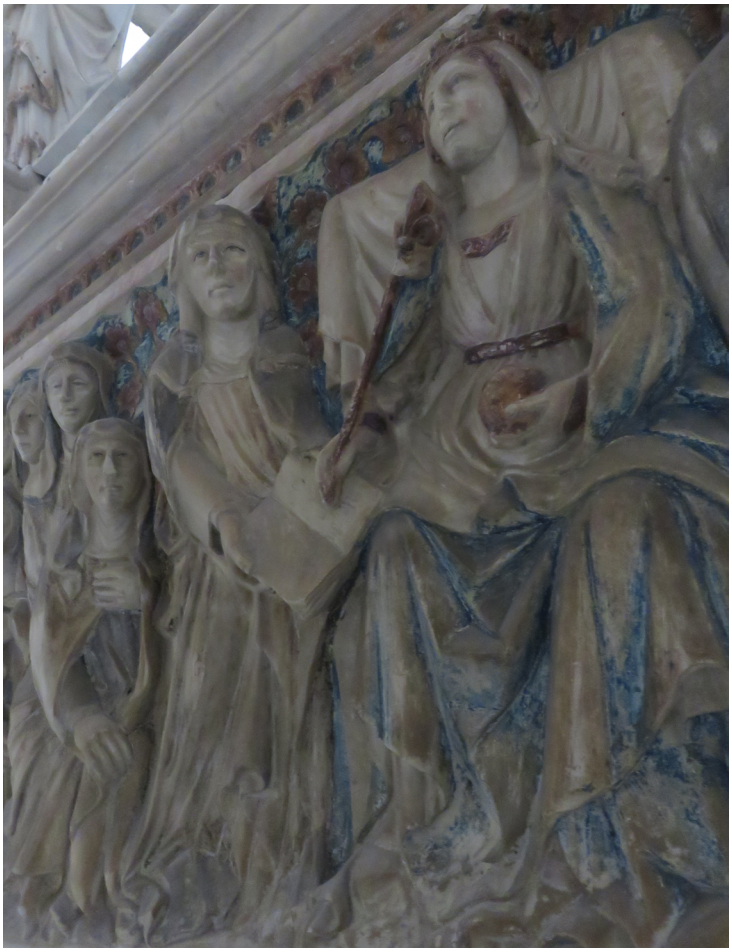
Antonio Baboccio

Salerne, Duomo

Originellement placé derrière le maître-autel.







Ci-dessus : détail de la face antérieure du sarcophage, la reine en majesté avec couronne fleurdelisée, sceptre et globe, entourée de religieuses.

Ci-dessus : la Vertu placée à droite contre le mur tient une sorte de calice (Fides ?).

Ci-dessous : détail de la couronne à fleurs que présente devant elle la Vertu de droit face extérieure (Spes ?).

Les deux autres Vertus sont Prudentia (serpent) et Fortitudo (dépouille de lion)..



Tombeau de Ladislas 1er, roi de Naples et de Hongrie, c. 1414-28

Naples, San Giovanni a Carbonara. Hauteur = 18 m

Commandité par sa sœur Jeanne II à Leonardo et Francesco Riccomanni, Giovanno de Gante, Leonardo de Vitale, Pardini de Pietrasanta, Tommaso de Lucques et Andrea Guardi di Firenze.

Le monument occupe toute une chapelle.
La statue équestre rappelle celles des tombeaux de Cansignorio della Scala à Vérone (1376) et de Bernabò Visconti à Milan. Les baldaquins complexes sont aussi utilisés par les ducs de Bourgogne.
La figure du roi à cheval constitue un hapax dans l'art funéraire campanien.





Au niveau médian, dans une tribune, le roi et sa sœur, la nouvelle reine, sont représentés taille réelle trônant l'un à côté de l'autre, encadrés par d'autres Vertus.

Ci-dessus : vue de l'intérieur de la tribune, côté gauche. Spes, les mains jointes en prières, Justitia, avec casque, épée et globe et le roi couronnée de lis avec globe et sceptre (fragmentaire).





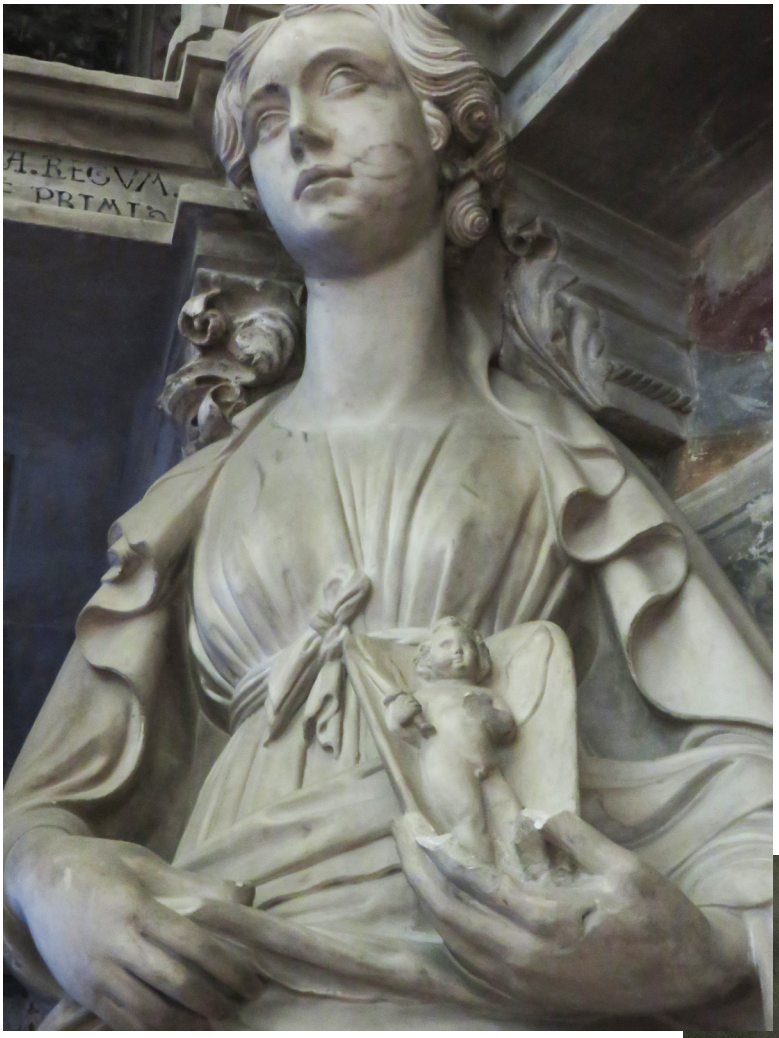
Ci-dessus : détail du côté droit de la tribune. La reine est représentée aussi avec le sceptre (disparu) et le globe.
A côté, ce sont Caritas avec deux enfants et Fides, la main sur le cœur, tenant le calice (***ci-contre***).



Ci-dessus : détail de l'intérieur de la chambre mortuaire, saint Louis de Toulouse en train de bénir le défunt.

Ci-dessous : la statue équestre de Ladislas 1er.





Trois Vertus cardinales augmentées de Magnanimitas soutiennent ce vaste ensemble, élégantes silhouettes féminines, plus grandes que nature et surélevées par leur socle.
Les noms sont gravés sur les hauts socles des statues.

Justitia figure dans la tribune supérieure, à une place d'honneur : elle assise à la droite du roi.

Ci-contre : Magnanimitas avec comme attribut un écu dans lequel est sculpté en haut-relief un chérubin portant une épée (l'autre main est lacunaire).

Ci-dessous : Prudentia avec le serpent.



Toutes les figures des Vertus sont des silhouettes massives et élégantes, l'inspiration de l'Antique est visible dans les drapés, sur les traits des visages et par la puissance des formes employées.



Détail du côté gauche du monument : les deux cariatides Temperantia aux deux récipients et Fortitudo avec le fût de colonne brisé. Dans la tribune du niveau supérieur, les mains jointes, Spes est en prière.

Tombeau de Diomède Carafa, conseiller et ambassadeur des rois aragonais
Par Jacopo della Pila, *c*. 1470, modifié par Tommaso Malvito, *c.* 1490
Naples, San Domenico Maggiore

Le tombeau fait pendant à une structure identique conçue pour Francesco Carafa par Pila et repris par Malvito.

Dans les niches à coquille : à gauche Moderatio et Prudentia, à droite, Temperantia et Justitia.



Tombeau du cardinal Brancacci
Donatello et Michelozzo
Naples, San Angelo a Nilo

Commandé en 1428-29 et assemblé en 1437.
Les Vertus n'ont plus d'attribut.





Arc de triomphe d'Alphonse d'Aragon
C. 1443-1453

Commandité à des lombards ou toscans : Francesco Laurana, Antonio Chelino, Pietro da Milano, Domenico Gaggini, Isaia da Pisa.



Saint Michel surplombe la structure ; deux divinités fluviales portant des cornes d'abondance sont placées dans la lunette supérieure. Des motifs végétaux et figuratifs fantaisistes ornent les rebords de chaque registre. En-dessous, ce sont Justitia, Temperantia aux deux aiguières, Fortitudo et Prudentia.







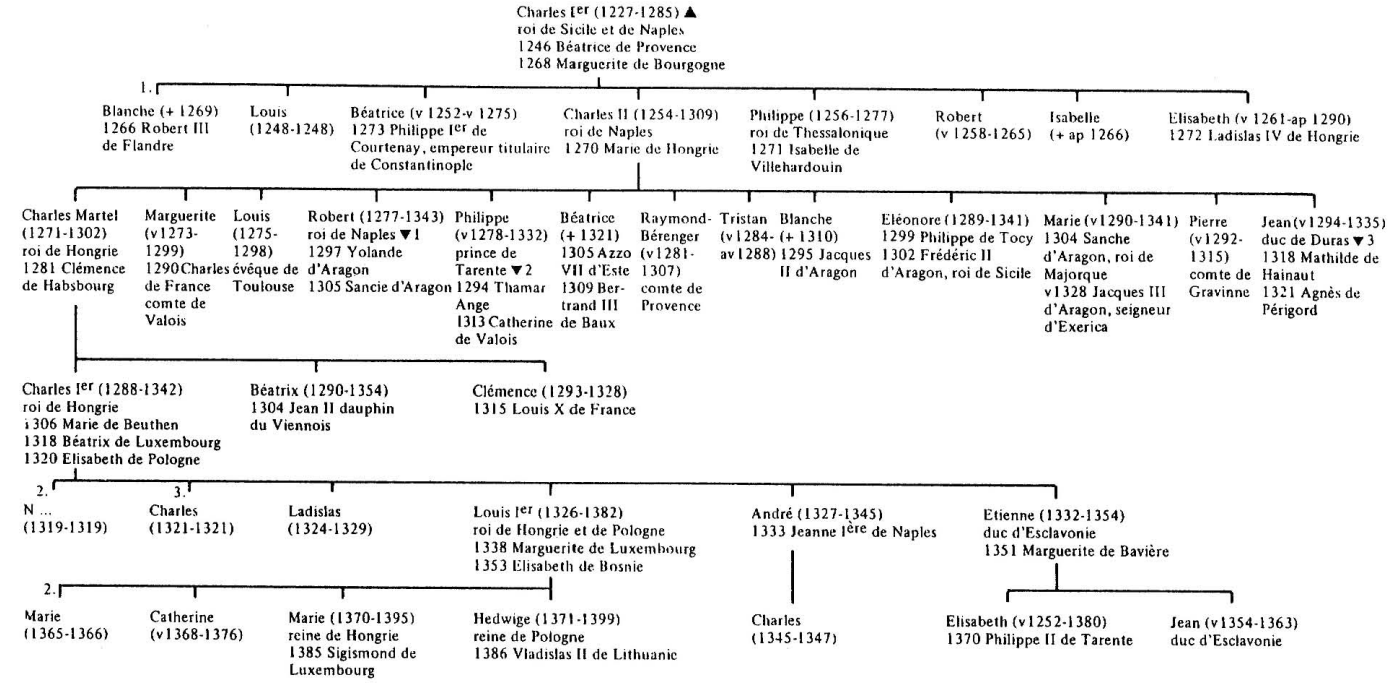


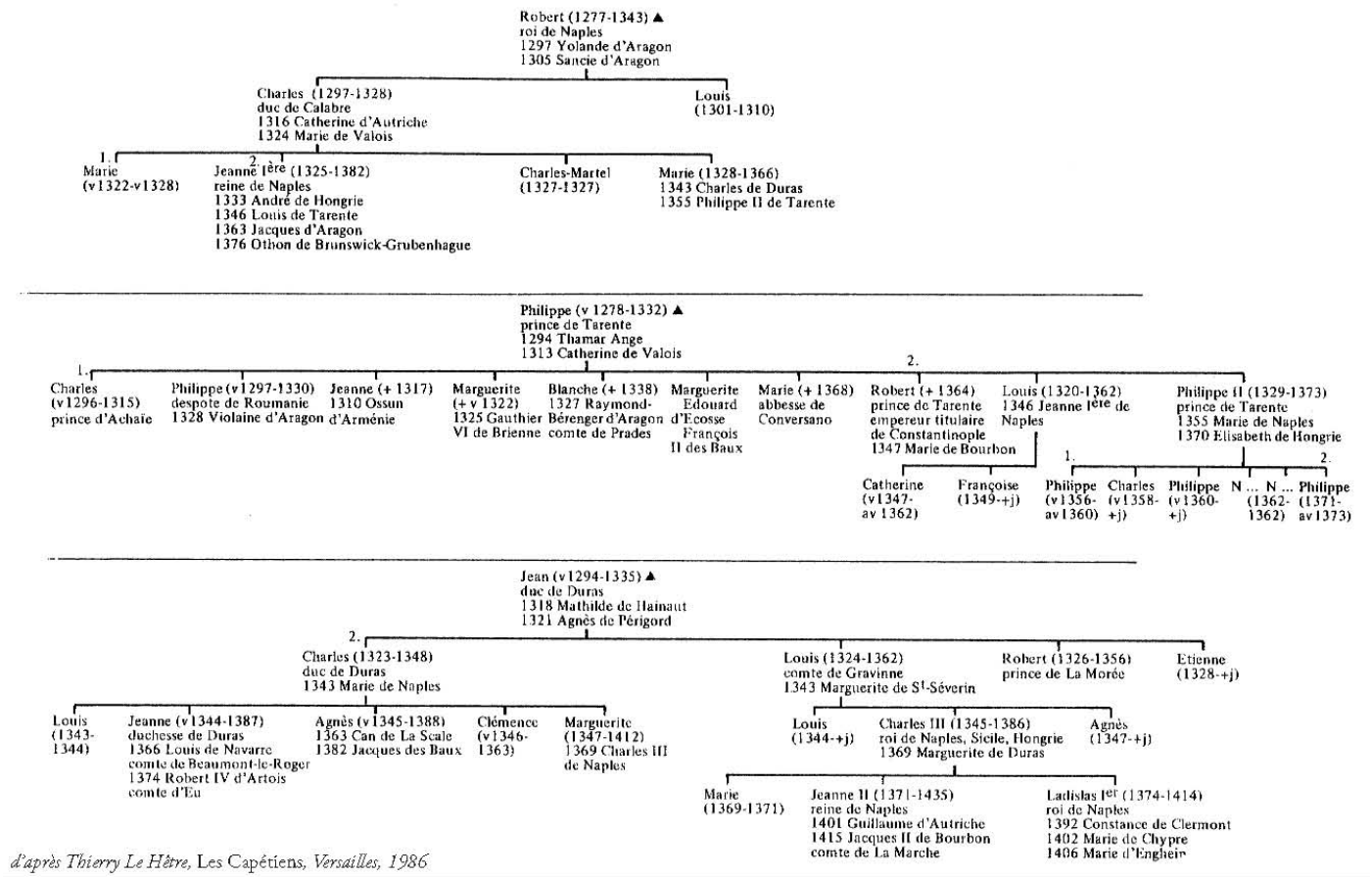
Ci-contre : Justitia est la seule a être lacunaire, aucun attribut n'a subsisté.

Ci-dessous au centre : Fortitudo a abandonné la dépouille de lion et la massue, on la trouve à présent avec le fût de colonne brisée. Elle porte aussi ici une maquette de château.

Ci-dessous à droite : Prudentia reste traditionnelle à la typologie angevine napolitaine avec le serpent et le Livre.

ARBRE GÉNÉALOGIQUE DYNASTIE
ANJOU SICILE NAPLES HONGRIE





d'après Thierry Le Hêtre, Les Capétiens, *Versailles, 1986*

SANCTUAIRES DYNASTIQUES

Trois types : sanctuaires dynastiques ; fondations privilégiées et sépultures dans les capitales, le plus souvent liées à une collégiale.

Maison de France : Saint-Denis = **nécropole dynastique.** Remaniements par saint Louis qui fait construire les sépultures des rois et reines du VIIe au XIIe siècle ainsi que celles de Philippe Auguste et de Louis VIII. Continuité dynastique mérovingiens-carolingiens-capétiens.
Plantagenêt : abbaye de Fontevraud

Sanctuaires dynastiques « inachevés » :
Carolingiens : Aix-la-Chapelle par Charlemagne
Capétiens, abbayes privilégiées : Fleury par Philippe Ier en 1108 et de Barbeau (près de Melun) par Louis VII en 1180
Maison de Savoie, sanctuaire dynastique : chapelle des Princes à Hautecombe par Aymon de Savoie, *c.* 1331-42
Maison de Bourgogne : nécropole à Champmol

Maison capétienne de Naples, 1ère maison d'Anjou : dans la capitale, plusieurs lieux consacrés à la mémoire dynastique et à sa glorification.
- **Sanctuaires dynastiques :** Santa Chiara et peut-être San Lorenzo
- **Fondations privilégiées :** San Lorenzo avant Santa Chiara (achevée en 1328), Santa Maria Donna Regina ; San Giovanni a Carbonara, San Domenico.

San Lorenzo :
- Tombeau de Catherine d'Autriche, 1ère épouse de Charles de Calabre
- Tombeaux de Jeanne de Durazzo, fille de Charles de Durazzo et de Marie d'Anjou, et de son époux Robert II d'Artois

Santa Maria Donna Regina : tombeau de Marie de Hongrie, épouse de Charles II
Santa Chiara : tombeaux de Robert, de Charles de Calabre, de Marie de Valois, 2nde épouse de Charles, de leurs deux filles Marie (morte jeune) et Marie d'Anjou, de Agnès et Clémence, les filles de Marie d'Anjou et Charles de Durazzo
Duomo San Gennaro : tombeaux de Charles 1er, de Charles-Martel (fils de Charles II) et celui de son épouse Clémence de Habsbourg (monument funéraire détruit en 1596)
San Domenico : tombeaux de Philippe de Tarente et de Jean de Durazzo, les deux derniers fils de Charles II. Charles II est inhumé une première fois à San Domenico puis, selon son testament, son corps est enseveli à Notre-Dame-de-Nazareth à Aix-en-Provence
San Giovanni a Carbonara : tombeau de Ladislas (dernier Durazzo)
Salerne, cathédrale : tombeau de la reine Marguerite de Durazzo

2nde maison d'Anjou : les cathédrales des capitales :
Corps de René dans celle d'Angers, celui de Jean de Calabre dans celle de Barcelone, Charles III du Maine dans celle du Mans, Charles II de Provence-Charles IV du Maine à la cathédrale d'Aix

Les autres puissances européennes : Ecosse, pas de capitale mais un sanctuaire dynastique ; Bretagne, dispersion individualiste ; Angleterre, seul pays où les sépultures se trouvent dans une cathédrale (York, Londres, Winchester) ; l'empereur Charles IV, cathédrale St-Guy à Prague où il réunit les fondateurs et ancêtres ...

Les lieux d'inhumation des cœurs et des entrailles
Choix qui semble être d'avantage affectif : Charles de Navarre dans ses terres, René d'Anjou aux Cordeliers d'Angers, Jean de Calabre à Angers.
Dispersion des corps non retenue par les Angevins.

Récapitulatif des Vertus présentes sur l

Tombeaux	Caritas	Fides	Spes	
Catherine de Habsbourg	oui		oui	
Marie de Hongrie				
Charles de Calabre	oui	oui	oui	
Marie de Valois	oui	oui (?)	oui	
Marie d'Anjou-Durazzo	oui	oui (?)		
Philippe 1er d'Anjou	oui		oui	
Robert 1er d'Anjou	oui	oui		
Charles III d'Anjou-Durazzo				
Jeanne d'Anjou-Durazzo et Robert IV d'Artois	oui	oui	oui	
Agnès et Clémence d'Anjou-Durazzo	oui		oui	
Marguerite d'Anjou-Durazzo		oui ?	oui ?	
Ladislas 1er	oui	oui	oui	
Cardinal Bartolomeo Brancaccio	oui	oui		
Cristoforo et Tommaso d'Aquino	oui			
Cardinal Minutolo	oui		?	
Cardinal Francesco Carbone	oui	oui	oui	
Cardinal Rinaldo Brancaccio				
Nicola (?) Caracciolo				
Ludovico, Giannotto, Antonello et Manella Caracciolo	oui			
Antonio Carafa, dit Malizia				
Tommaso III Sanseverino	oui	oui		
Francesco della Ratta	oui	oui		
Raimondo del Balzo				
Filippo Sangineto	oui	oui		
Isabella del Balzo	oui	oui		
Diomede Carafa				
Francesco Carafa				
Simone et Francesco de'Pazzi				
Niccolò Piscicelli	oui	oui	oui	
NOMBRE D'OCCURRENCES	**19**	**14**	**10**	

Fragments :
Marguerite de Barbant : Iustitia Imperialis, Temperantia, Prudentia (?), Fortitudo, Caritas (?)
Sanche de Majorque : Caritas
Ensemble conservé au Louvre : Prudentia, Justitia, Fortitudo et Spes
Jean de Durazzo : Vertus ou anges ?

es Tombeaux de la Typologie Napolitaine

Fortitudo	Justitia	Temperantia	Prudentia	Autres
oui	oui	oui (?)	oui	
oui	oui	oui	oui	Courtoisie (?)
oui	oui			
oui	oui	oui	oui	
oui			oui (?)	Mansuetudine (ou Caritas ?)
oui			oui	
oui	oui	oui	oui	Magnanimitas
oui	oui			
			oui	
				Humilitas ?(Spes, Mansuetudine ?)
				trois Vertus sans attribut
oui				Mansuetudine
	oui			
	oui	oui	oui	
oui	oui			
oui				
oui	oui			Mansuetudine
				Mansuetudine (ou Spes ?)
			oui	
	oui	oui	oui	Moderatio
oui			oui	Religio et saint Jean-Baptiste
oui	oui	oui	oui	
14	**12**	**7**	**12**	

En bleu : membres de la dynastie Anjou
En jaune : membres du clergé
En vert : membres de la noblesse



Arches des Scaligieri

Vérone, Santa Maria Antica

Tout à gauche, l'arche de Cansignorio, au centre, celle de Mastino II et au-dessus de la porte de l'église, celle de Cangrande 1er.

Cangrande 1er, *c.* 1333

L'arche de Cangrande est surélevée par deux colonnes qui supportent un baldaquin, lui-même surmonté de la statue équestre du condottiere.

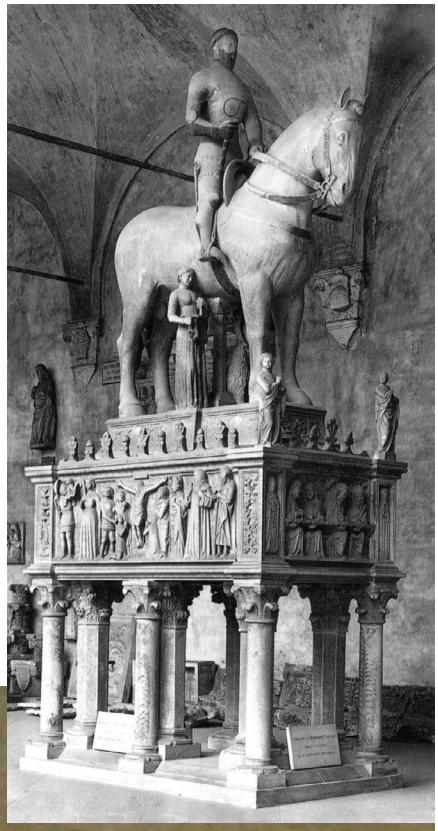
Le sarcophage est dans la niche constituée sous le baldaquin. Des figurations de chien font office de pieds. Sur la cuve, les reliefs représentent les victoires militaires du condottiere. Le gisant sourit.



La statue équestre est emprunte de dynamisme, le caparaçon flottant légèrement, dans le même mouvement que les ailes du heaume de parade rejeté en arrière.

L'œuvre n'est pas signée, certain y voit le travail de Giovanni da Campione pour la statue équestre, car il en a réalisé une au protiro de Santa Maria Maggiore à Bergame. Cette attribution est néanmoins discutée du fait de l'aspect beaucoup plus figé de ses autres œuvres, comme sur les Vertus du baptistère de Bergame.

Tombeau de Bernabò Visconti
Par Bonino di Campione
1363 (statue équestre) et *c.* 1380-85 (le sarcophage)



A l'origine édifié derrière l'autel majeur de San Giovanni in Conca à Milan, aujourd'hui conservé au château Sforza.
Le tombeau abrite aussi son épouse Béatrice Reine Della Scalla.

La statue du cavalier était recouverte d'argent, ses éperons et son bouclier, d'or.
Fortitudo et Justitia sont au plus près du cavalier. Plus petites que lui mais bien plus grandes que les autres représentations, elles sont comme un prolongement de lui, disposées dans la continuité de ses jambes. Silhouettes verticales élégantes, elles tiennent leurs attributs traditionnels : la dépouille du lion pour Fortitudo et la balance à deux plateaux pour Justitia.

Arche de Mastino II Della Scalla
c. 1340-50 ?





Il reprend la structure étagée encadrée d'un baldaquin et surmontée d'une statue équestre en tenue de parade.

Les reliefs du sarcophage sont uniquement des motifs religieux. Le gisant ne sourit plus et il porte la barbe en signe de pénitence.



Arche de Cansignorio
Par Bonino da Campione
1370-76





Détails de l'arche de Cansignorio, 1370-76
Par Bonino da Campione
(Page précédente)

Ci-dessus : détail du couvrement de la chambre mortuaire, Justitia avec la balance et le glaive.

Ci-contre : la statue équestre.

Les spécialistes attribuent à Bonino da Campione la statue du gisant, les anges et les pans du sarcophage.

Statue équestre de «Gattamelata»
Condottiere Erasmo da Narni
Par Donatello
c. 1446-1453

Commanditée par la République de Venise, installée à Padoue sur le parvis du baptistère Saint-Antoine, sur une pile verticale de 7.80 m sur 4.10 m.
Le cavalier et sa monture font 3.40 x 3.90 m.





Les Vertus issues du nouvel humanisme italien en France

Les Triomphes de Pétrarque, traduction anonyme en français, c. 1503

Commandité par Georges d'Amboise pour être offert à Louis XII

Atelier parisien ou rouennais du Maître des Triomphes de Pétrarque

Paris, BNF, ms. Fr. 594



Suivant l'énumération du poème, chaque char est entouré par une foule de personnages, véritable galerie d'exempla.

Sur le f° 101v (ci-contre), tous sont victimes d'avoir cédé à leur amour, qui cause ensuite leur perte, alors que sur le f° 102 (ci-dessous), c'est la victoire des exempla positifs, étant restés chastes.

F° 101v : Chasteté, incarnée par «Laure par Raison», triomphe de l'Amour, un Cupidon ailé avec arc et carquois, qu'elle attrape par le bras tout en tenant son bouclier et la colonne de jaspe.

Parmi les nombreux personnages représentés, des inscriptions précisent l'identité de certains : en haut à gauche, David, Jacob, derrière le char, Hercule avec léonté et massue. A droite, ce sont «haulx penseurs et eslevees consideracions», Honnêteté en rouge derrière Laure, suivie par Honte (?). Un peu plus loin, Modération.



Ci-contre

F° 102 : *Triomphe de Chasteté et Raison*. Chasteté, debout sur un quadrige tiré par des licornes, emmène Cupidon prisonnier. A leur côté, Scipion l'Africain à cheval.

Dans l'arrière-plan, le Temple de Chasteté. Un groupe de Vierges tenant des palmes précède le char et c'est une procession de Vertus qui le suit.

Au premier plan, Lucrèce, suivie par Pénélope, cassant le carquois d'un coup de genoux, et Virginie.

Les Triomphes de Pétrarque, traduction française de Simon Bouguyn, c. 1500

Atelier parisien, cercle du Maître des Entrées de Claude de France (Jean Coene)

Paris, BNF, ms. Fr. 12423

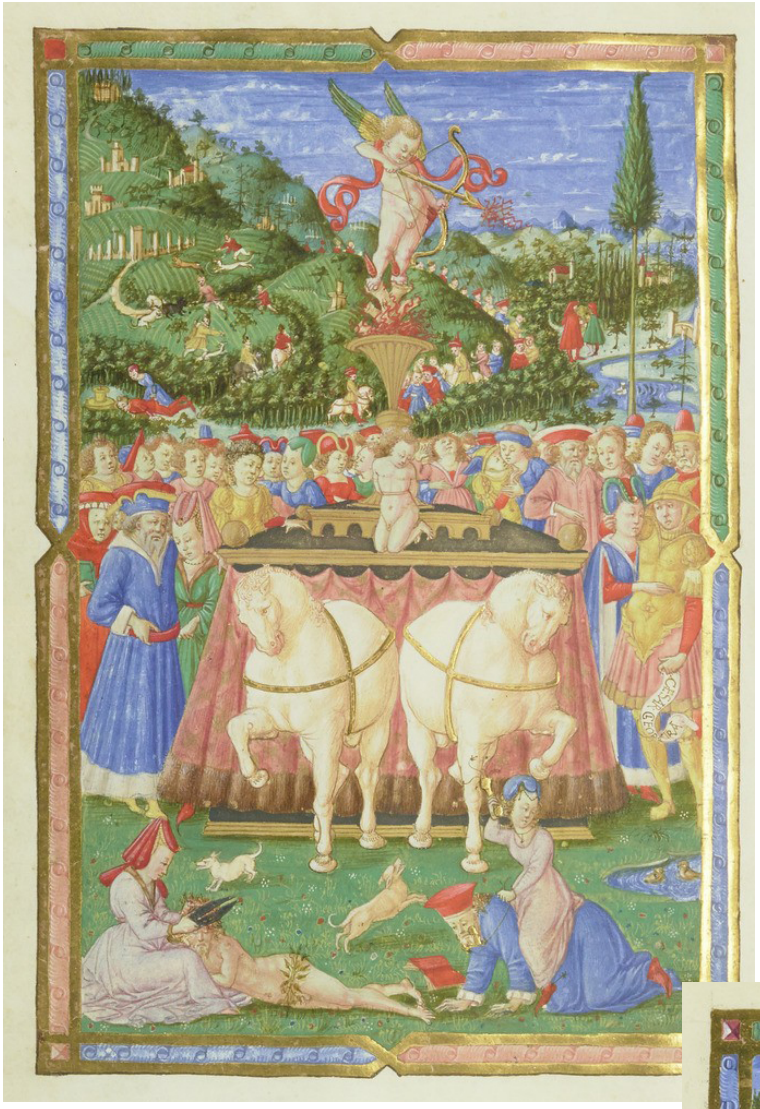


L'organisation des peintures est la même que sur le ms. Fr. 594, bien que moins sophistiquée.

Folio 1v : Triomphe de l'Amour
Hercule est facilement reconnaissable avec la léonté et la colonne portée sur l'épaule.

Folio 29v : Triomphe de Chasteté





I Triompfi del Petrarca
XVe siècle
Paris, BNF, ms. It. 545

Manuscrit italien du poème.

Ci-contre : f° 11v, Triomphe de l'Amour

Ci-dessous : f° 26v, Triomphe de Chasteté





Les Triomphes de Pétrarque, avec traduction et commentaire de Bernardo Illicinio

XVe siècle

Paris, BNF, ms. Fr. 223

F° 93v : Triomphe de Chasteté



Les Triomphes de Pétrarque, avec commentaire de Bernard Glicino, traduits en français

XVIe siècle

Paris, BNF, ms. Fr. 22541

F° 58v : Triomphe de Chasteté

Affirmation de la nouvelle typologie des Vertus Comme incarnation des progrès techniques contemporains, symboles de la maîtrise du monde

Éthiques d'Aristote, traduction en français par Nicole Oresme, _c._ 1452-1454
Par le Maître de John Talbot
Rouen, BM, ms. 927



F° 17v : Théorie des Vertus

De gauche à droite :
Foi, en religieuse, avec le Livre ouvert et un cierge allumé, une maquette d'église pour couvre-chef.
Espérance, une jeune femme élégante se tenant sur une cage qui renferme un oiseau. Une nef à voile repliée fait office de chapeau et elle tient d'une main une ruche et de l'autre, une bêche et une faucille.
Ces trois objets renvoient aux espérances de récolte et de moisson du paysan, alors que la nef et la cage symbolisent l'espoir du Salut.
Charité a sur la tête le nid d'un pélican qui nourrit ses petits du sang de sa poitrine ouverte. Elle se tient debout sur un brasier, un cœur rouge tenu contre sa poitrine, et elle présente de l'autre main le monogramme IHS en gloire.
Tempérance occupe la place centrale et elle cumule plusieurs innovations technologiques comme attributs : debout sur un moulin à vent, une horloge mécanique comme coiffe. Le mors à la bouche, dont elle tient les rênes d'une main alors que de l'autre, elle présente des lunettes. Elle soulève son ample robe pour montrer les éperons placés sur ses chaussures.
Le moulin signifie le travail régulier, l'horloge, le rythme auquel le sage doit travailler, le frein, c'est mesurer ses paroles constamment, les lunettes, c'est le discernement, les éperons comme signe de décision réfléchie.



Source www.rotomagus.fr / Bibliothèque municipale de Rouen

Ci-contre :
Théorie de Justice (f° 71v), Justitia (ou Disciplina), la première des Vertus, trône, avec couronne fleurdelisée et robe pourpre. Elle tient une hallebarde et un large glaive, avec un faisceau de bois.
A sa droite, un *Judex indifferens,* qui écrase des pieds Cecus Amor et Servilis Timor, et à sa gauche, un *Judex inflexibili,* et repousse Munera et Preces.

C'est le concept de la justice distributive et de la justice commutative qui est illustré ici.



Source www.rotomagus.fr / Bibliothèque municipale de Rouen

Ci-contre :
Les Vertus intellectuelles (f° 93v)
Prudentia trône, entourée par Circonspectio et Providencia d'un côté, et de Caritas (?) et Docilitas.

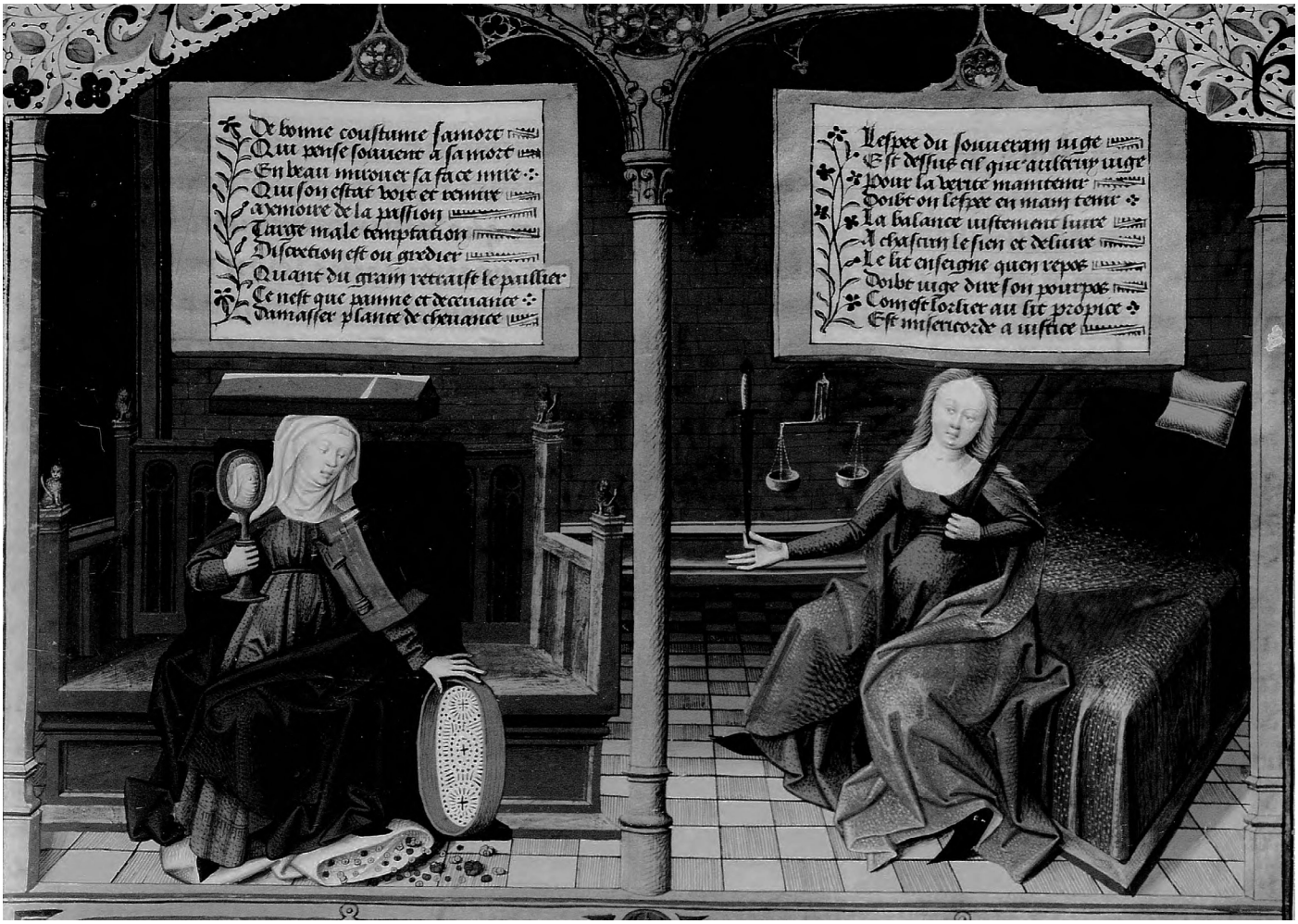
Page de gauche, suite :
Vient ensuite Justice, debout sur un lit au drap pourpre, la balance attachée à sa ceinture. Elle tient une épée la pointe en l'air d'une main et de l'autre, elle effectue comme un numéro d'équilibriste, la pointe de l'épée reposant en suspens sur son pouce. Prudence a de nombreux objets qui lui sont associés : cercueil, miroir, bouclier frappé des instruments de la Passion, et le crible pour trier le bon du mauvais grain. Force est en action, elle extirpe calmement d'une tour un dragon. Elle est debout sur un pressoir à vis.

Abrégé de Tite-Live, Compendum historial et autres textes compilés par Henri Romain Dit «Le Mignon»

Produit par l'atelier de Maître François pour Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, *c.* 1470

Paris, BNF, ms. fr. 9186

F° 304, frontispice de la traduction française de la *Formula Vitae Honestae* de Martin de Braga, fréquemment intitulé *De Quatuor Virtutibus Cardinalibus* et longtemps attribué à Sénèque



Sur l'écriteau de Prudence :

« De bonne coustume s'amort [se mortifie]
Qui pense souvent à sa mort
En beau miroir sa face mire
Qui son estat voit et remire
Mémoire de la Passion
Targe male tentation
Discrétion *[discernement]* est ou gredier *[le crible]*
Quant du grain retrait le paillier
Ce n'est que peine et décevance
D'amasser planté de chevance ».

Sur celui de Justice :

« L'espée du souverain juge
Est dessus cil qui autrui juge.
Pour la vérité maintenir
Doit on l'espée en main tenir.
La balance justement livre
A chascun le sien et délivre
Le lit enseigne qu'en repos
Doit juge dire son pourpos.
Comme est l'orlier au lit propice
Est miséricorde a justice. »

Les Vertus cardinales du «*Mignon*» portent les mêmes attributs que celles du manuscrit de Rouen, antérieur de quelques années, et que celles du manuscrit de l'*Histoire de la Toison d'or* offert à Anne de Bretagne (BNF, ms. Fr. 138, cf. *infra*). Quelques détails rompent légèrement la similarité générale de l'iconographie des Vertus.
Par exemple, ce n'est que sur le «*Mignon*» que Prudence foule aux pieds le sac plein de pierreries, signifiant qu'elle se détourne des biens de ce monde.



Pour Force :
« L'enclume se rend clere et fine
Par souvent prendre discipline
La force du cuer est la tour
Qui n'est vaincue par nul tour
Qui mest hors de sa conscience
Le mauvais ver est grant science.
Au pressoir de contrition
Sont lermes *[larmes]* de devotion.
Ainsi qu'un pressoir ferme a vis
Force se conduit par aviz ».

Pour Tempérance :
« Qui a l'orloge soy regarde
En tous ses faicts heure et temps garde
Qui porte le frein en sa bouche
Chose ne dict qui a mal touche
Qui lunettes met a ses yeux
Près lui regarde sen voit mieux
Esperons monstrent que cremeur *[crainte]*
Font estre le josne homme meur
Au moulin qui le corps soutient
Nul excès faire n'appartient. »

***La «Toison d'Or»* de Guillaume Fillastre**
Manuscrit offert à Anne de Bretagne
c. 1492-1498
Paris, BNF, ms. Français 138

F° 1v



Charité est placée plus haut que ses deux sœurs, Foi et Espérance.
Le pélican se transperçant la poitrine en couvre-chef, elle tend un bras comme pour présenter l'assemblée devant elle et de l'autre, elle tient un cœur rouge.
Au 1er plan, Foi, en robe bleue et voile rouge, présente le Livre et les Commandements. Une maquette d'église par dessus son voile.
Debout sur une cage, vêtue en paysanne avec les orteils qui dépassent de ses chaussures, Espérance tient une ruche et une bêche. Une nef en couvre-chef complète sa tenue.
Vient ensuite Tempérance, une horloge sur la tête, le mors en bouche dont elle tient les rênes et les lunettes dans l'autre main. Devant elle, un petit moulin à vent.
Puis Prudence portant le même costume de religieuse que Foi, avec un cercueil sur la tête, elle tient un miroir (à moins que ce ne soit un instrument de navigation, octant ou sextant). Elle porte de l'autre main un large crible.
Force porte une robe longue dont le buste rappelle les cuirasses stylisées à l'Antique, et une enclume posée sur la tête. Elle a déjà capturé le petit dragon ailé de la tour tenue de l'autre main. Justice ferme le groupe, en religieuse portant les couleurs traditionnellement réservées à la Vierge (au manteau azur sur une robe rouge), elle tient la balance à deux plateaux et l'épée.
Sur le phylactère tenu par Anne, on peut lire « O c'est la bonne fin » et sur les bandeaux sous l'image, il est écrit « A se me rans pour james. A[nne] ». Sur celui que tiennent les anges « Dieu le arra a garrants ».


CHARITE
PRVDENCE
FORSE
FOI
ESPERANCE



Le Compas du Dauphin
Par le Maître de Philippe de Gueldre
c. 1505-1506
Paris, BNF, ms. Fr. 2285, f° 5

Louise manipule un large compas, son fils est placé au centre accompagné d'un dauphin pour signifier la reconnaissance par le roi régnant Louis XII du jeune François comme héritier à la couronne de France.



Livre des Vertus cardinales
De François Desmoulins de Rochefort
Par Guillaume II Le Roy et Robinet Testard,
c. 1509-1515
Produit à Lyon

Paris, BNF, ms. Fr. 12247

Folio 4 : Louise de Savoie en Prudence avec compas



***Triumphe des vertus,* volume II**
***Triumphe de Justice* de Jean Thenaud**
Par le Maître de Jean Thenaud
1518
Paris, BNF, m. Fr. 144, f° 1

Exemplaire de dédicace à Louise de Savoie.
Sur le frontispice du livre III (f° 1) consacré au triomphe de Justice, Jean Thenaud, l'Explorateur (le Pèlerin) est montré en train de prier.
Dans la partie droite, sous architecture, une femme vient de donner naissance à un enfant mâle. Les armes de France décorent le dais et la robe de l'accouchée, Claude de France, évocation de la naissance du dauphin François.
Plus haut à gauche, la reine se reconnaît dans la robe azur fleurdelisée en train de remercier l'Église, incarnée par une femme portant mitre et sceptre fleurdelisé, orbe et deux enfants dans les bras.



Gestes de Blanche de Castille
D'Étienne Le Blanc
Par Noël Bellemare
1520-1522
Paris, BNF, ms. Fr. 5715, frontispice

Louise a des ailes, faisant partie des symboles qui lui sont régulièrement associés. Elle tient un gouvernail. Au pied, l'auteur est représenté allongé, en symbole de son humilité.
L'auteur dédie l'ouvrage à la duchesse, il fait un parallèle entre la deux fois régente du royaume Louise et l'une des reines les plus prestigieuses de France, Blanche de Castille, la mère de saint Louis.
Il est à noter que Louise n'a jamais été reine.

Les Remèdes de l'une ou l'autre Fortune, Pétrarque
Exemplaire offert à Louis XII par Georges d'Amboise, par Jean Pichore, 1503-1505
Paris, BNF, ms. Fr. 225

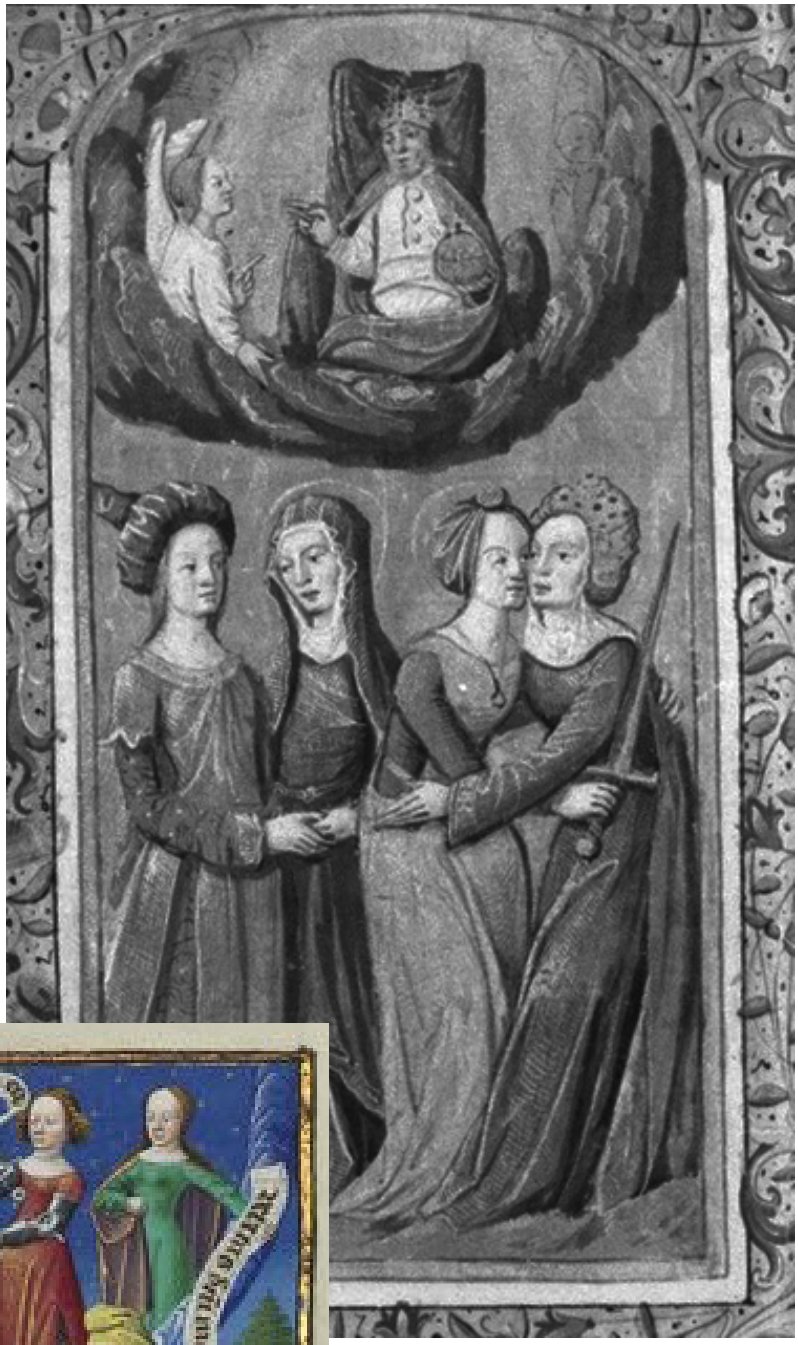


Folio 1 : Fortune, magistrale derrière sa roue. Couronnée, les yeux bandés, elle est vêtue de la pourpre impériale. Elle distribue ou retire les couronnes et mitres grâce à ses deux fois cinq mains.
Prospérité et Joie ; Douleur, Crainte et Avaritia s'activent pour diriger la roue.



F° 165 : Raison est incarnée par le personnage drapé de blanc sur sa robe bleue. A ses pieds, un petit tableau montre Foi et Espérance, deux Vertus chrétiennes, desquelles découle la bonne ou la mauvaise Fortune du fidèle.
Ici Louis XII se présente devant Raison accompagné de ses ministres (le cardinal d'Amboise derrière lui). Il désigne de l'index la reine Anne, assise au premier plan, avec Claude sur ses genoux. La peinture illustre un chapitre sur «le roi sans fils».

Spectacles publics : entrées royales et mystères







Ci-dessus :
***Légende dorée* de Jacques de Voragine**
C. 1480-1490, par le Maître de Jacques de Besançon
Paris, BNF, ms. fr. 244, f° 107
Encadrant l'Annonciation, et placées sous la Trinité, suivant le sens de lecture : Misericordia discute avec Veritas puis, à droite, Justicia embrasse Pax.

Ci-contre en haut :
Livre d'Heures
XVe-XVIe siècle
Paris, BNF, ms. Lat. 13294, f° ?
La peinture fait pendant à une *Annonciation*

Ci-contre en bas :
***Miroir historial* de Vincent de Beauvais**
XVe siècle
Paris, BNF, ms. Fr. 50, f° 197

Entrée de Marie d'Angleterre à Paris en 1514, mise en scène par Pierre Gringore

Attribué à Jean ou Jan Coene de Bruges

Londres, BL,Cottonian MS Vespasian B. II, contemporain de l'événement, f° 10 et 15



Ci-contre :

F° 10, sur le balcon, Miséricorde, Vérité d'un côté et Force et Clémence de l'autre, autour du lis blanc.

En dessous, le jardin clos murée par une enceinte, où pousse un rosier contenant chardon. Une jeune femme sort de cette plante hybride, placée juste sous le lis.

Un évêque et un prince l'entourent. L'inscription « *L[']unique Vouloir des Princes* » accompagne ce dernier.

A l'entrée de l'enceinte, Paix chasse Discorde.



Ci-contre :

F° 15 (dernier tableau), sous l'Annonciation, le couple royal trône, ses armes et emblèmes placés juste au-dessus. Le couple est flanqué de Justice et Vérité, avec leurs armes royales. Devant eux, des bergers et bergères.

Entrée Claude de France à Paris en 1517

Par le Maître des Entrées parisiennes

« Le sacre, couronnement, triumphe et entrée de la trescrestienne royne et duchesse... madame Claude de France, fille du... roy Loys XIIe,... et sa reception faicte à Paris... »

Paris, BNF, ms. Fr. 5750





Ci-dessus : f° 30v

Ci-dessous :

F° 45, Arbre généalogique de Claude dont la racine est encadrée par Sévérité, Mansuétude, Loi et Coutume, incarnant les quatre lois de justice.

Au sommet, le roi François 1er et la reine Claude de France, portant les insignes royaux (couronne, sceptre, hermine).

Les couples des prédécesseurs au trône sont placés en dessous : à gauche Louis XI et son épouse, Charlotte de Savoie ; à droite, les parents de Claude, Louis XII et Anne de Bretagne, accompagné de Charles VIII, premier époux d'Anne.

Tout en bas, il pourrait s'agir des ancêtres du couple royal, Charles VI et sa femme et Louis d'Orléans et Valentine Visconti.

«Le clos de France»

Entrée François 1er à Lyon le 12 juillet 1515

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Guelfol. 86.4 Extravagantes, f° 11v

Échafaud de la porte du Bourg-Neuf, dressé sur un arc de triomphe qui présente l'avènement du nouveau roi, placé au sommet du lis monumental. Il reçoit la couronne par deux anges, et il est déjà en tenue d'apparat avec les regalia.

Il est encadré par Grâce de Dieu et France. La Cité de Lyon est incarnée par la jeune femme en bas à gauche, en tenue contemporaine - largement diffusée par l'iconographie d'Anne de Bretagne. Elle présente une large serrure au personnage de droite, c'est Loyauté qui tient la clé.

Au pied du lis, la salamandre rappelle l'emblème de la maison d'Angoulême.



Basculement dans l'époque moderne
Syncrétisme des styles flamand, italien et français dans la sculpture funéraire à la fin du XVe siècle et au XVIe siècle

Les Vertus sur les tombeaux des Princes de l'Église en Italie

Tombeau de Jean XXIII par Donatello et Michelozzo
Florence, baptistère Saint-Jean, *c*. 1424-28



La structure étagée sous baldaquin est préservée, les Vertus théologales ne sont plus des cariatides mais elles gardent la même fonction de support, fondement de l'édifice puisqu'elles sont placées sous la cuve du sarcophage, en pieds dans des niches à coquille.

Les Vertus n'ont ici rien d'original, ce sont d'élégantes jeunes femmes vêtues à l'Antique, avec les attributs classiques de l'époque (calice pour Fides, corne d'abondance et récipient enflammé pour Caritas au centre, les mains jointes en prière pour Spes ailée).

Les sculpteurs ont concentré l'innovation dans la représentation naturaliste du gisant, en bronze.







Tombeau du Doge Francesco Foscari
par Antonio Bregno, c. 1454
Venise, Santa Maria dei Fratri

Les Vertus théologales sont placées sur la cuve du sarcophage supportant le lit mortuaire, autour duquel se tiennent les Vertus cardinales.



Tombeau de Sixte IV

Antonio et Pietro del Pollaiolo, 1484-1493

Vatican, basilique Saint-Pierre

Entièrement en bronze. Le tombeau devait certainement être conçu pour un placement vertical contre un mur.

Les Vertus encadrent le lit mortuaire et les Arts Libéraux ornent les pans de la cuve. Il s'agit de leur première apparition sur un monument funéraire depuis celui de Rober le Sage à Naples exactement cent cinquante ans plus tôt.



Tombeau d'Innocent VIII par Antonio et Pietro del Pollaiolo

1492

Vatican, basilique Saint-Pierre



Autour du Pape bénissant, dans les plaquages rectangulaires, en haut-relief, les Vertus cardinales : Fortitudo et Justitia sont placées à gauche, Temperantia et Prudentia à droite.

Spes, Caritas et Fides sont sur la lunette couronnant le Pape.

La lunette serait d'Antonio et les Vertus, de Pietro.

L'ordonnancement original n'est pas celui-ci.
Le gisant sur son sarcophage était placé sur la corniche, au-dessus de l'effigie *in cathedra*, donc directement sous la protection des Vertus théologales.
Les Vertus cardinales étaient alors placées sous l'effigie «au vif».
L'ensemble était placé sous un grand arc triomphal en marbre, avec des pilastres aux armes d'Innocent VIII.





Ci-dessus :
Tombeau du doge Andrea Vendramin
Par Tullio Lombardi
1495
San Giovanni e Paolo

Ci-contre :
Monument du doge Niccolò Tron
Par Antonio Rizzo
1476
Santa Maria dei Frari.
Au registre inférieur le doge est entouré de Caritas et Prudentia.
Spes et une autre Vertu non identifiée encadrent le sarcophage.
Parmi les personnages du registre supérieur, on trouve Pax, Abundantia et Securitas.

Transposition du motif en France
Les Vertus sur les tombeaux des Rois Très Chrétiens

Relevé du tombeau de René d'Anjou et d'Isabeau de Lorraine
(Collection Gaignières, BNF, Département des Estampes, Réserve PE-2-FOL)

Entièrement détruit à la Révolution. Dans la cathédrale d'Angers, le tombeau est placé dans un enfeu qui rappelle les sépultures des Angevins de Naples. Les travaux commencent en 1444 et durent plus de trente ans.
La fresque a été peinte par Coppin de Delf, peintre de la cour de René puis de Louis XI, en 1472.
Il s'agit ici du relevé effectué en 1695, c'est donc la seconde version de la peinture qui est représentée (un incendie l'ayant dégradée en 1533).

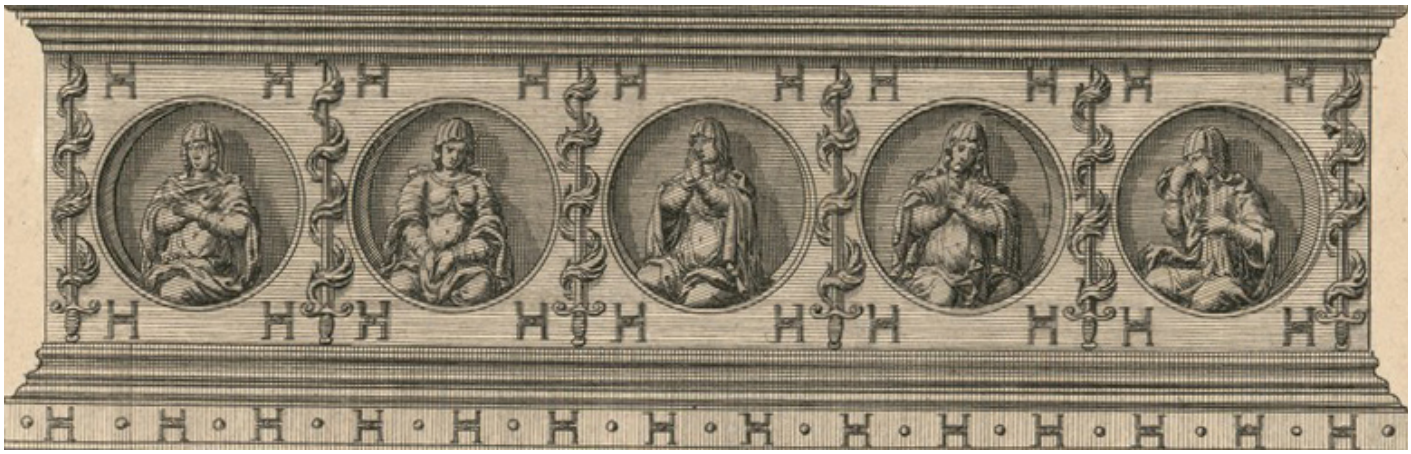

42 43
BIBLIOTHEQUE ROYALE
Gaig. 3807

Relevé du tombeau de Charles VIII
Guido Mazzoni, peu après 1498
Collection Gaignières
Paris, BNF, Estampes et Photographie, Réserve Pe1a, f° 48



Il s'agissait alors du plus luxueux et du plus grand tombeau de la basilique (8.5 x 4 pieds), les sépultures de ses prédécesseurs étant traditionnellement conçues avec le roi et la reine défunts en gisant, sculptés dans du marbre blanc.
Le priant de Charles VIII est en bronze doré à manteau d'émail bleu orné de fleurs de lis dorées.

Détail du soubassement du tombeau de Charles VIII, 2e relevé de la collection Gaignières
Recueil. Gravures des tombeaux conservés avec les dessins de la collection Gaignières
Paris, BNF, Estampes et Photographie, Réserve Pe-11c-Fol., 98 r°



En zoomant précisément sur les tondos, l'identification des personnages féminins en Vertus ne peut être confirmée. Il pourrait également s'agir de pleureuses, l'absence d'attribut et toutes les têtes voilées tendent plutôt vers cette hypothèse.

La forme est en revanche sans nul doute inspirée par les soubassements du portail central de Notre-Dame de Paris, où les tondos sont consacrés aux Vices (ici le soubassement sud).



Tombeau du duc François II de Bretagne et Marguerite de Foix
Michel Colombe sur un dessin de Jean Perréal
1499-1507
Nantes, église du couvent des Carmes (détruite, aujourd'hui à la cathédrale)







Justice et Prudence

Elles sont respectivement placées à la tête du duc François pour la première (c'est la Vertu que tout dirigeant se doit d'incarner au maximum) ; et à la tête de Marguerite pour la seconde, Prudence étant généralement entendue comme la Vertu féminine par excellence.











Justice

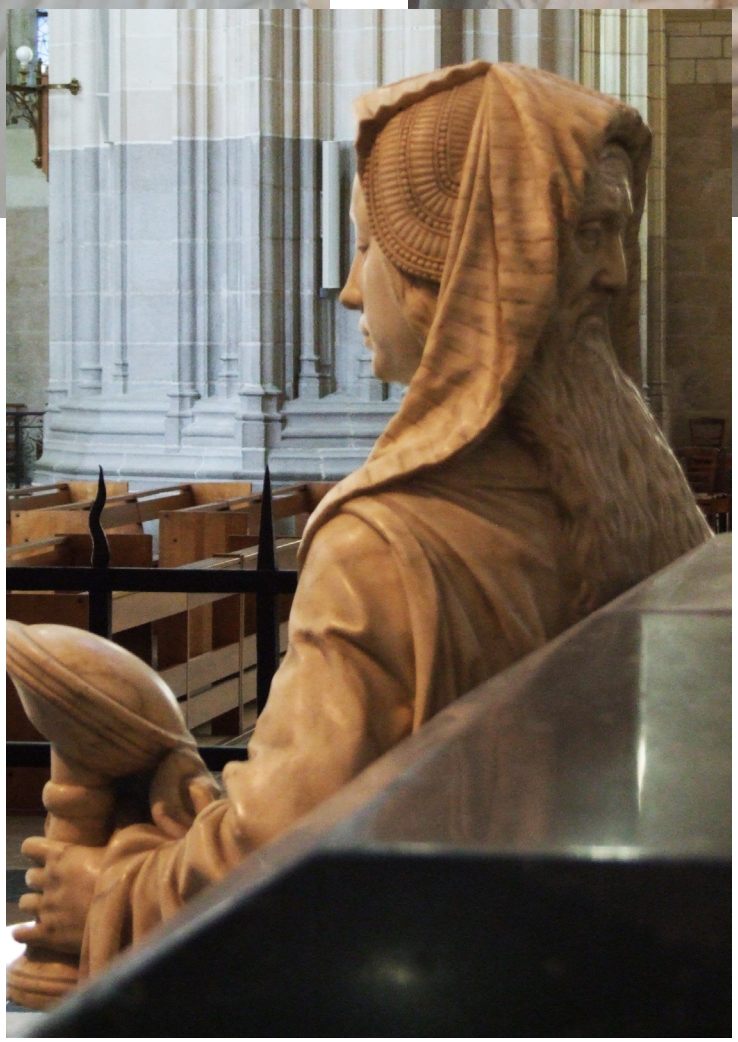
Avec le brassard d'armure aux bras. Elle tient une large épée. A sa pointe est encore accroché le bandeau qui lui couvrait les yeux, comme si elle venait juste de l'enlever.

Elle porte une couronne où s'alternent fleurs de lis et fleuron (bourdon/épis de blé ?).

Des hermines rehaussent son surcot. Ainsi le duché de Bretagne comme le royaume franc sont des incarnation de la Justice.















Prudence

Page de gauche :
A gauche, la face âgée de Prudence qui apparaît sous la coiffe de sa figure jeune.
A droite, Prudence jeune, se regardant dans un miroir convexe, elle tient un compas dans l'autre main.

Ci-dessus et ci-contre :
Sa robe est resserrée à la taille par la cordelière, l'un des emblèmes de François II, largement repris par sa fille la reine Anne.
Aux pieds de Prudence, le serpent au corps renversé.

Force

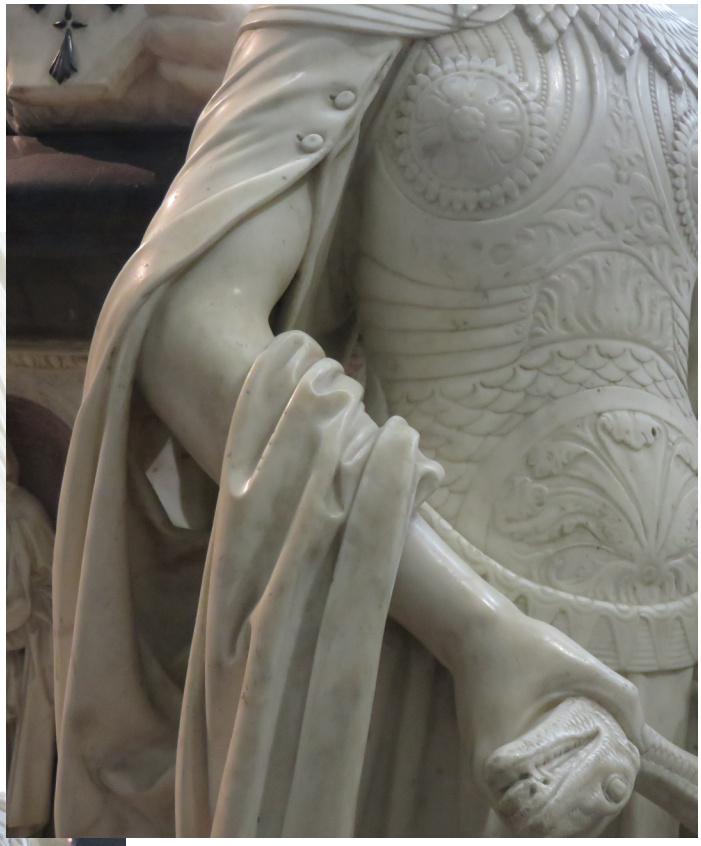
Avec une cuirasse stylisée à l'Antique, elle porte un casque à mufle d'animal qui rappelle la léonté d'Hercule mais qui est en fait, le naseau d'un porc-épic,emblème de Louis XII.
Force est d'ailleurs placée à l'angle où se tient le lion qui porte les armes du duc. Son casque à mufle trouve d'ailleurs écho avec le mufle du lion juste derrière elle.

Elle est en train d'extirper le dragon de la tour crevassée.
Le mouvement qu'elle effectue ne semble pas lui demander un grand effort physique. Pourtant, l'expression de son visage (bouche entrouverte et froncement de sourcils) évoque plutôt quelque chose de douloureux, pénible.











Justice et Force sont toutes les deux placées du côté du duc. C'est parce qu'elles incarnent des Vertus particulièrement politique (et dites «viriles»).

Tempérance

Elle a l'allure plus austère et aux traits légèrement plus matures que les autres Vertus, la guimpe qui lui cache le cou rappelle le costume porté par les femmes en signe de veuvage ou d'extrême dévotion (c'est aussi l'attribut des reines douairières).

Elle tient d'une main par les rênes le large mors, pour refréner ses paroles et, de l'autre, une horloge mécanique à une seule aiguille (cf. le détail de l'horloge ***infra***).







Ci-dessous : détail du collier de l'Epi porté par le gisant de François II



Ci-dessous : la face âgée de Prudence semble veiller sur les défunts.

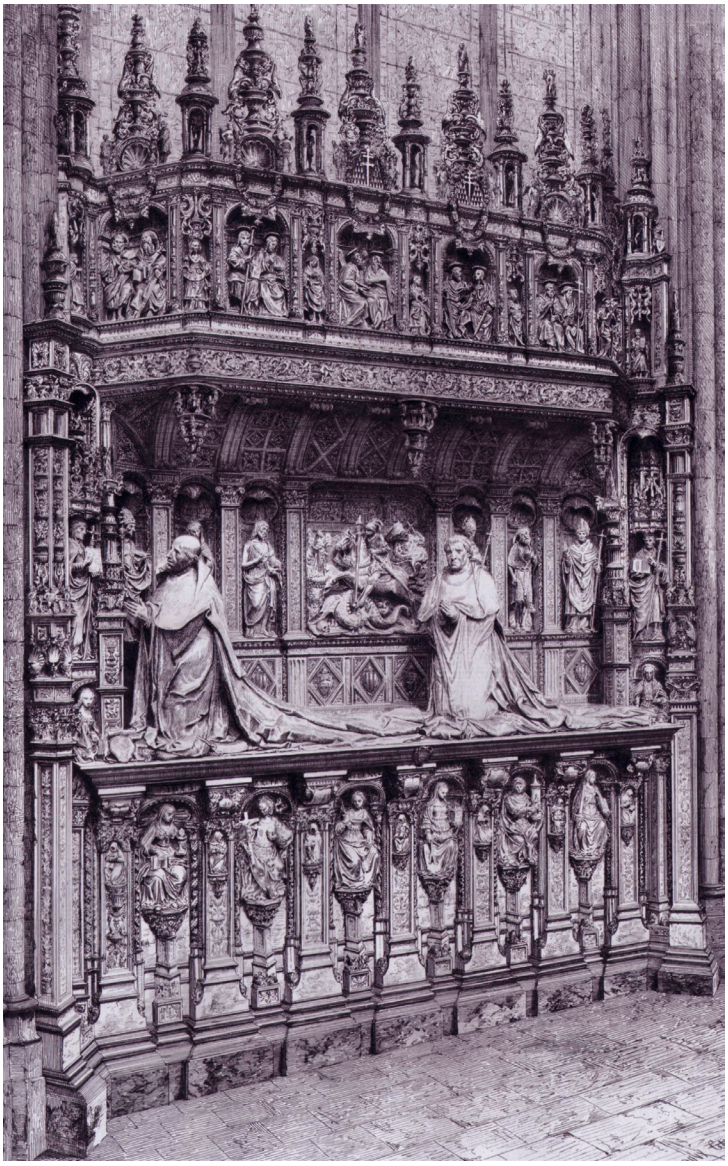


Tombeau des cardinaux d'Amboise

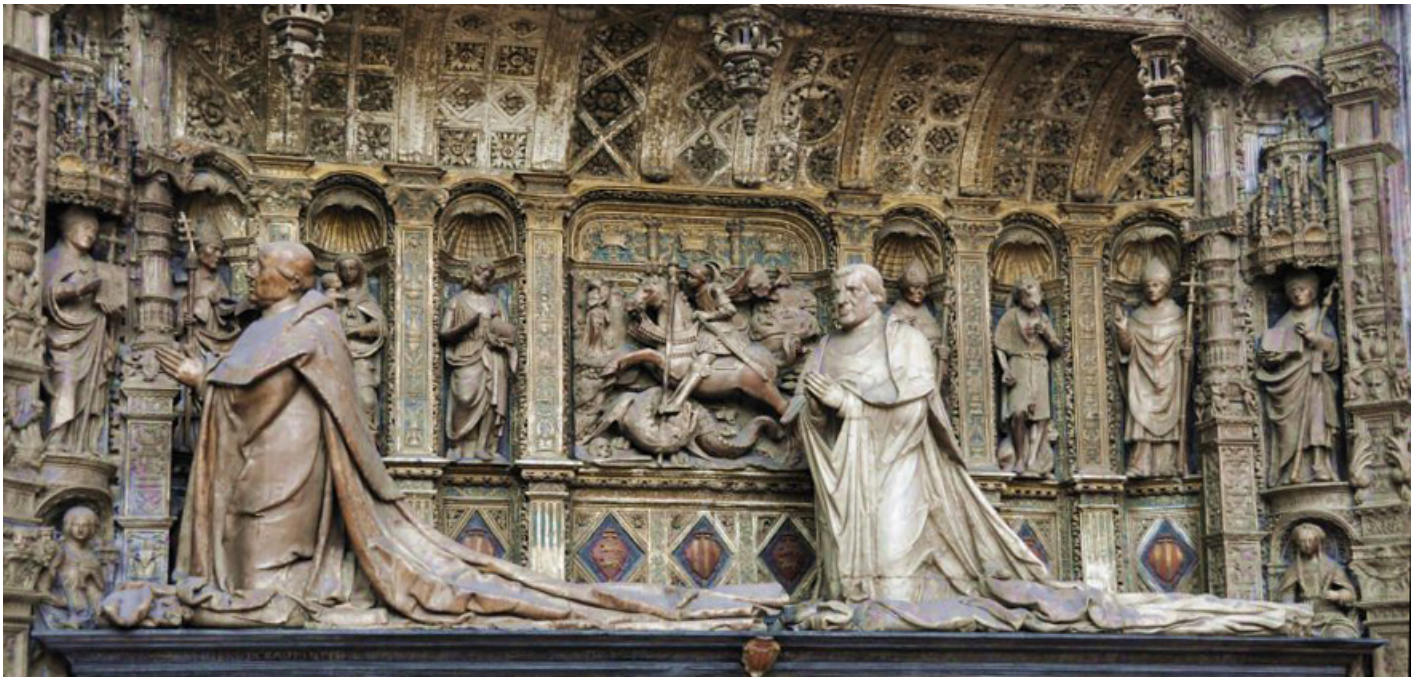
Rouen, cathédrale Notre-Dame
H = 8 m ; l = 5.82 m ; H. des Vertus = 0.70-0.77 m

Commandé en 1513 auprès de Roullant le Roux, avec les imagiers Mathieu Laignel et Jean de Rouen. Pierre des Aubeaux reprend les travaux en 1523.





Les Vertus occupent les niches du soubassement. Ci-dessus : Caritas, très italienne, avec le cœur et une large croix de procession avec la Crucifixion.
Page de droite : les Vertus cardinales.
Ci-dessous, les priants de Georges 1er d'Amboise et de Georges II. Au centre du plaquage mural, le relief de saint Georges et le dragon. Dans les niches, ce sont des saints patrons.











Tombeau de Louis de Poncher, trésorier de France et de Robine Legendre
Par Guillaume Regnault et Guillaume Chaveleau, 1531-1523

Paris, Saint-Germain-l'Auxerrois (maintenant au Louvre)



C'est une structure française décorée à l'italienne.

Les trois niches du soubassements accueillent les Vertus théologales (Charité manque) et les Vertus cardinales étaient placées dans le fond de l'enfeu.

Le traitement des deux Vertus subsistantes est français, les ornements, purement italiens.



Tombeau du sénéchal Louis de Brézé par Jean Goujon, c. 1531

Rouen, cathédrale Notre-Dame

Moulage, Paris, Cité du Patrimoine et de l'Architecture



Le monument combine plusieurs structures traditionnelles italiennes :
- un arc triomphal intégré à un plaquage contre une paroi ;
- une statue équestre pour rappeler la fonction du défunt (seule occurrence française en contexte funéraire) ;
- une *Maestà* pour couronner le monument.

Les Vertus-cariatides sont aussi un emprunt italien.
Bien qu'étant quatre, leurs attributs ne pas ceux des Vertus cardinales.
La première sur la gauche tient une couronne de laurier.
Le petit écriteau que présente sa compagne, avec deux mains qui se joignent, comme en signe d'applaudissement, n'a pas été rencontré jusqu'alors .
(*Renommée* ou *Gloire* ?)
Tout à droite, c'est une palme que la statue porte, alors que sa voisine semble la désigner de son index pointé.
La *Maestà* n'est en rien classique. Sur un trône formé par un buisson épineux, une femme aillée avec un mors qui lui entrave la bouche. Elle tient un large glaive d'une main et un serpent est enroulé autour de l'autre. Le mors est l'attribut de Tempérance, le serpent évoque Prudence, le trône d'épines, Patience, le glaive Justice et Force, la peau de bête, Force. Elle serait «la Vertu en général».
Le transi et sa veuve en pleureuse debout sont des innovations françaises. Une *Vierge à l'Enfant* fait pendant à Diane de Poitiers.
Un portrait du défunt (disparu) était plaqué sur la paroi au-dessus du transi.

Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne

Par Antoine et Jean Juste, et Juste, fils d'Antoine

Saint-Denis, basilique

Commandité en 1516, édifié en 1531

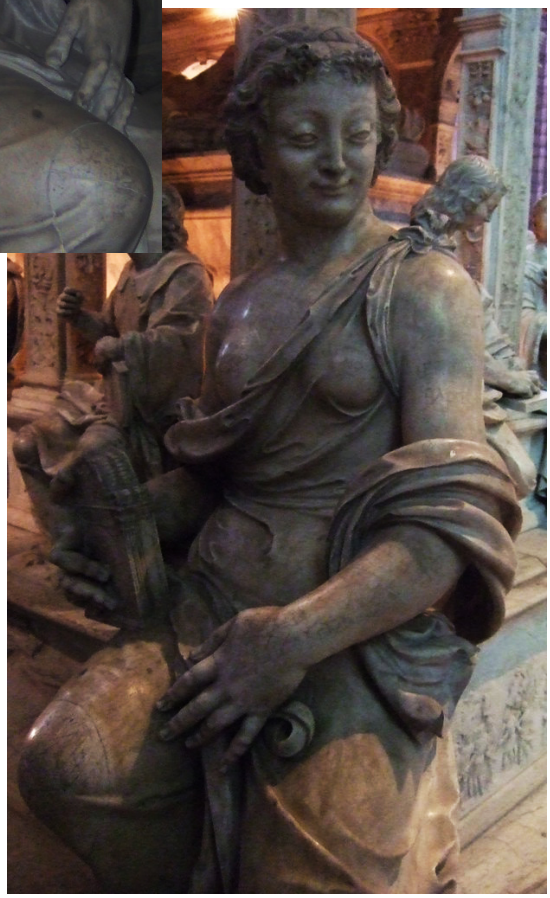
Dimensions (approximation) :
4.20 x 2.75 x 4.50





Ci-dessus : vue générale du tombeau.
Ci-contre : Justice avec le globe.
Ci-dessous : Tempérance tenant l'horloge mécanique sur un genou, qui cache à demi le mors qu'elle tient de l'autre main.





Le roi et la reine sont présentés deux fois : en haut, sur la plate-forme, figurés en priants traditionnels.
Sous la structure architecturale, ils sont représentés en transis. Il s'agit de la première occurrence de ce type d'effigie funéraire pour un couple royal.

Le catafalque renouvelle la position de la sépulture dans l'espace et c'est cet élément architectural qui permet la mise en scène funèbre des transis montrés dans une véritable chambre mortuaire.

Les Vertus, grandeur nature, ne sont plus médiévales mais «à l'antique». Les attributs restent traditionnelles, sauf pour Justice, à la poitrine totalement découverte, qui tient le globe sur les genoux et une épée dont il ne subsiste que le pommeau.

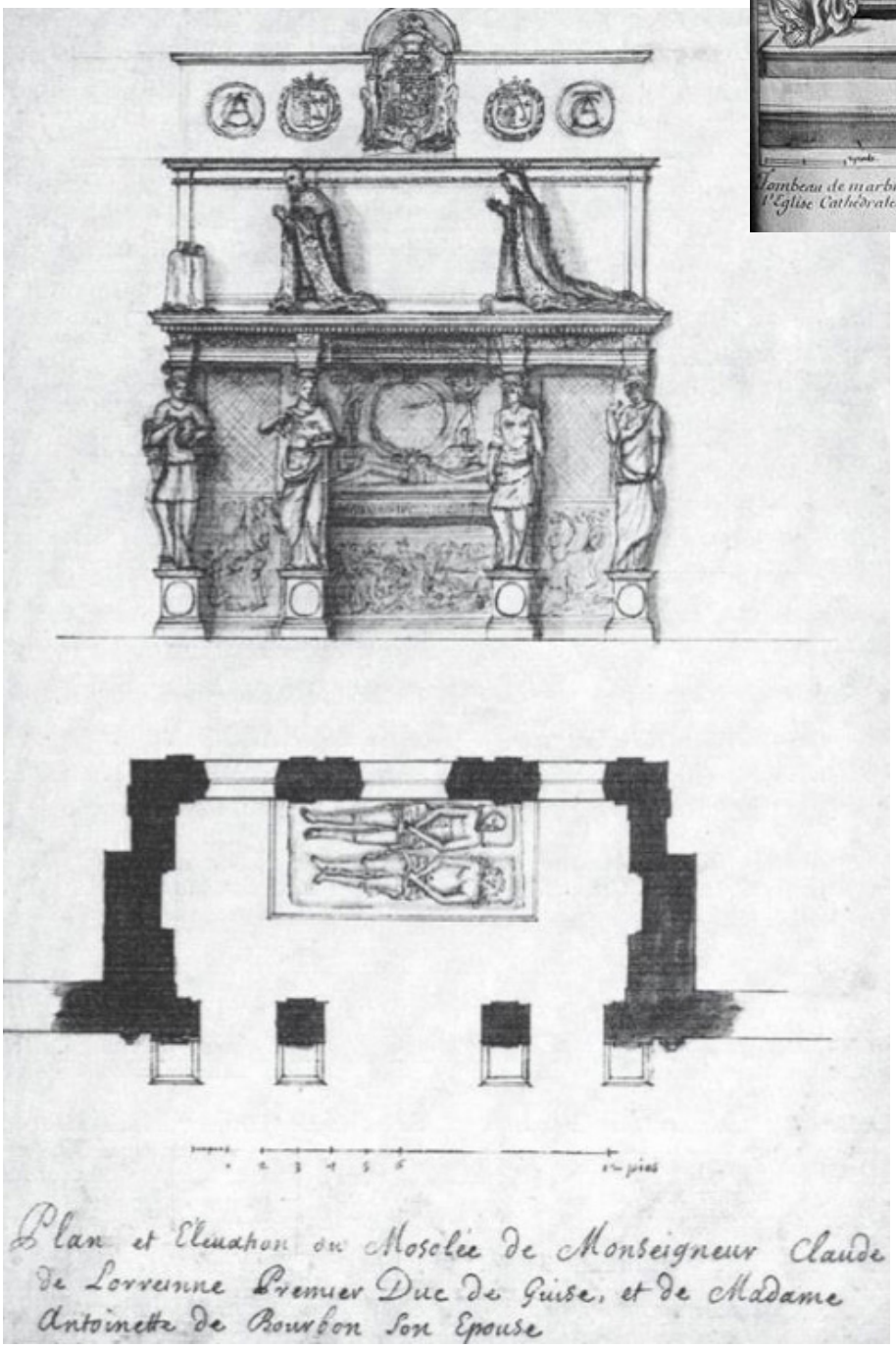
Relevé du tombeau d'Antoine Duprat
Sculpteur inconnu, installé en 1540

Sens, cathédrale Saint-Étienne
(Fragments conservés au palais synodal)

Paris, BNF, Estampes et photographie, coll. Gaignières, Pe 6 f° 49

Désencombré des nombreuses grandes statues du tombeau de Louis XII, la parenté du monument de Duprat avec ce dernier reste évidente.
Les Vertus aux angles, assises et tournées vers l'extérieur, semblent être tout aussi nonchalantes que les parisiennes.





Ci-contre, relevé du tombeau de Claude de Lorraine, 1er duc de Guise et de sa femme
Sur un dessin du Primatice
Exécuté par Domenico Florentin et Jean Picard
1550-1552

Paris, BNF, fr. 22429, coll. Gaignières, *Recueil de pièces sur les maisons de Lorraine et de Guise (XIIe-XVIIIe siècle)*, f° 128

Le tombeau est maintenant plaqué contre une paroi et les Vertus sont les cariatides qui forment la chambre mortuaire. Elles supportent les priants qui la surplombent.

Tombeau d'Henri II et de Catherine de Médicis

Sur un dessin du Primatice, sculpté par Germain Pilon, Ponce Jacquio et autres

1560-1573

Saint-Denis

Le Primatice est le maître-d'œuvre de la rotonde des Valois ; Pilon est l'auteur de la majorité de la décoration sculptée ; le gisant de la reine est d'abord ébauché par Girolamo Della Robbia ; Dominique Florentin avait la charge du priant du roi mais il est terminé par Pilon ; Ponce Jacquio réalise les bronzes de Prudence et de Tempérance (ci-contre), Pilon ceux de Justice et Force ; Frémyn Rousseul l'auteur d'un relief de Charité.





Monument du cœur d'Anne de Montmorency
Dessiné par Jean Bullant et réalisés par Barthélémy Prieur et Martin Lefort
1571
Paris, église des Célestins, chapelle des Orléans (aujourd'hui conservé à St-Denis)



Ci-dessous à gauche : Justice, épée et rameau d'olivier, symbole de la Justice pacificatrice.

Ci-dessous à droite : Paix qui brûle les armes (casque à panache) avec son tison.





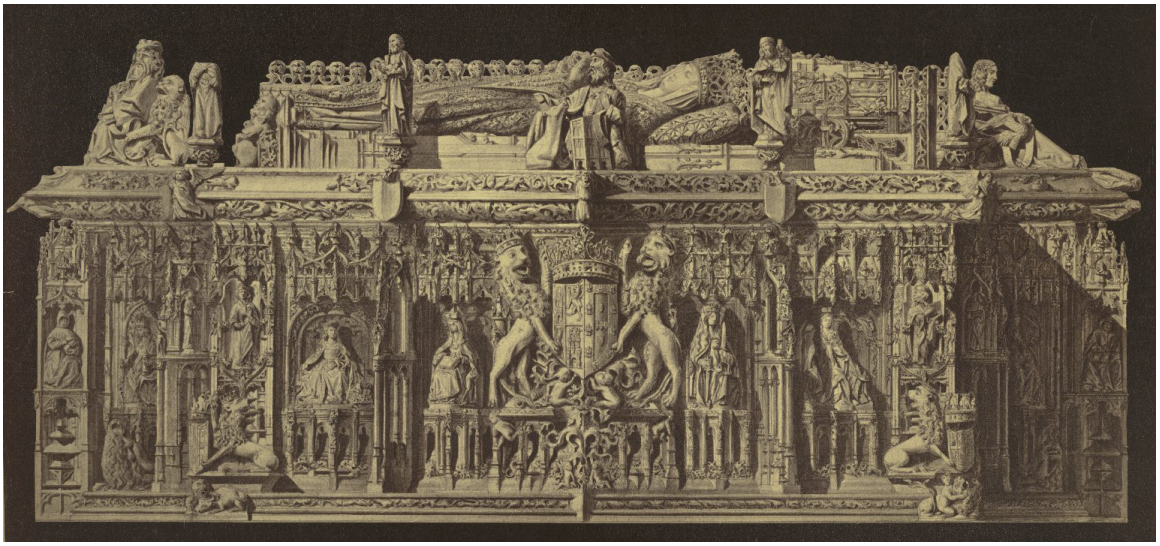
Exemple espagnol

Tombeau de Juan II, roi de Castille et de Léoon et de son épouse Isabelle de Portugal, 1489-1493, Gil de Siloé et autres

Miraflorès, Chartreuse, église principale

Ci-dessous : vue du dessus du tombeau
Ci-contre en haut : face latérale, côté de la reine où figurent les Vertus.
Ci-contre au centre : Foi selon l'inscription, plutôt Prudence pour les attributs (crible, sac de pièces) et Espérance (cage, faucille, nef, ruche).
Ci-contre en bas : Charité et Prudence, dont les attributs semblent plutôt ceux réservés traditionnellement à Foi (le Livre ouvert et la maquette d'église).






FE
ESPERANZA


CHARIDAD
PRUDENCIA

Tombeau de Robert Cecil, 1er Comte de Salisbury,
Par Maximilian Colt
1612
Hatfield (Hertfordshire), église









Relevé du tombeau d'Henry Howard

c. 1614-1616

Douvres, chapelle palatiale

Recueil de gravures de monuments et armoiries des églises du Kent, par ou pour Sir Edward Dering, 1628-1634, SAL/MS/497/A, Society of Antiquaries of London

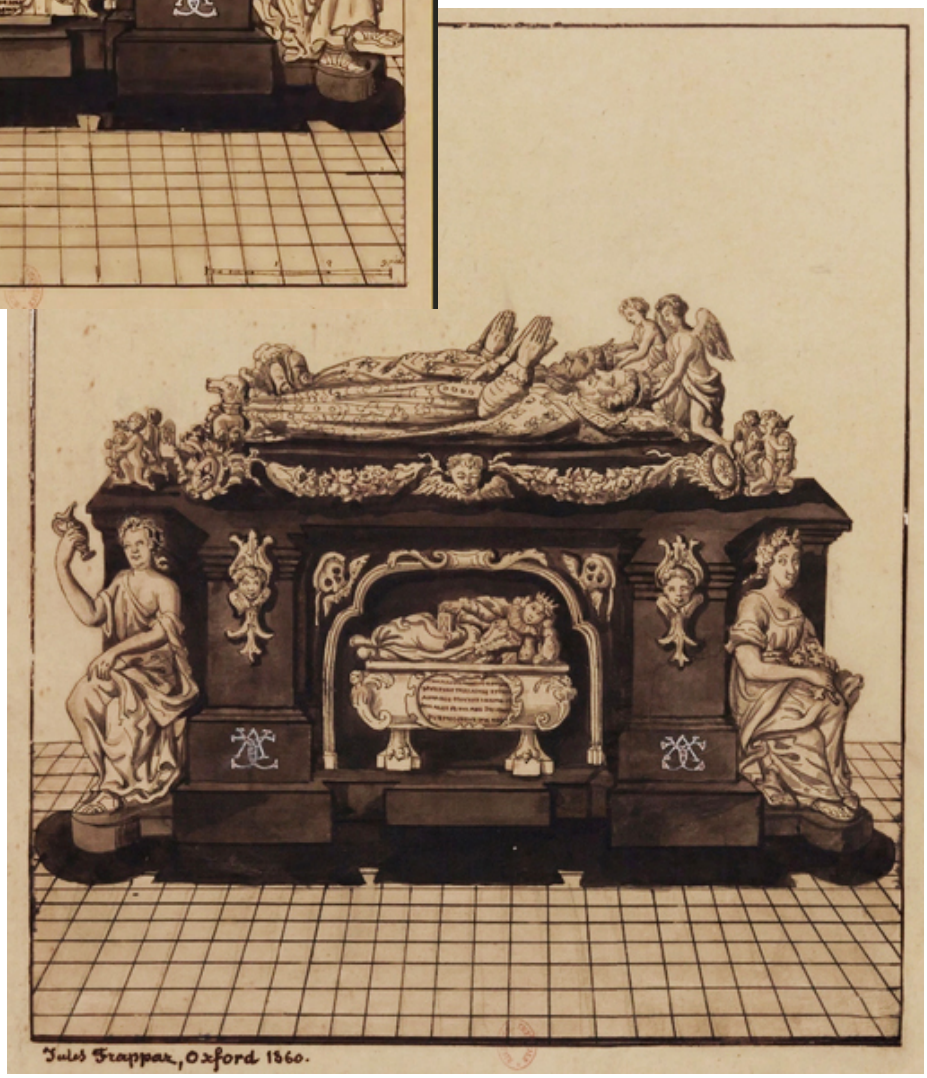
Fragments conservés à l'hôpital de la Trinité de Greenwich



Relevés du tombeau de Charles II de Bourbon et d'Anne de Montafié

Bourbon-lez-Gaillon ,chartreuse Notre-Dame-de-Bonne-Espérance (détruit en 1764)
Collection Gaignières
Charles II meurt en 1616





VERTUS SUR MONUMENTS FUNÉRAIRES DE DIRIGEANTS ECCLÉSIASTIQUES ET SÉCULIERS (HORS TYPOLOGIE ANGEVINE)

Allemagne :

- Bamberg, cathédrale St-Pierre-et-St-Georges : tombeau du pape Clément II, *c.* 1237.

Italie :

- Bologne, San Domenico : arc de saint Dominique par Nicola Pisano, *c.* 1264-1267.
- Milan, Sant'Eustrogio : arc de saint Pierre-Martyr par Giovanni di Balduccio, 1335-1339.
- Pavie, San Pietro in Ciel d'Oro : arc de saint Augustin, école de Giovanni di Balduccio, 1350-1362.
- Arezzo, cathédrale San Donato : autel-tombeau de saint Donato par Giovanni di Francesco da Arezzo et Betto di Francesco da Firenze, après 1362.
- Milan, Castello Sforzesco (initialement à San Giovanni a Conca) : tombeau de Bernabò Visconti par Bonino da Campione, à partir de 1363.
- Vérone, Santa Maria Antica : tombeaux de la famille Scaligiere : Cangrande 1er, Mastino II et Cansignorio, le dernier par Bonino di Campione, à partir de 1364.
- Florence, baptistère San Giovanni : tombeau du pape Jean XIII par Donatello et Michelozzo, *c.* 1424-1428.
- Venise, Santa Maria dei Frari : tombeau du doge Francesco Foscari par l'atelier de Bartolomeo Buon (notamment son assistant Antonio Bregno), 1ère moitié du XVe siècle.
- Venise, Santa Maria dei Frari : tombeau du doge Niccòlo Tron par Antonio Rizzo, *c.* 1476.
- Venise, basilique San Zanipolo : tombeaux des doges Pietro Mocenigo, achevé en 1481 et Giovanni Mocenigo, début XVIe siècle.
- Vatican, basilique San Pietro : tombeau du pape Sixte IV par Antonio del Pollaiolo, 1484-1493.
- Vatican, basilique San Pietro : tombeau du pape Innocent VIII par Antonio et Pietro Pollaiolo, 1492.
- Rome, Santa Maria del Popolo : tombeau du cardinal Ascanio Sforza par Sansovino en 1505.
- Rome, Santa Maria del Popolo : tombeau du cardinal Basso Della Rovere, par Sansovino, début XVIe siècle.
- Rome, Santa Maria del Popolo : tombeau du cardinal De Castro, anonyme, 1506.

Sans Vertus :

- Pavie, chartreuse : tombeau de Gian Galeazzo Visconti, 1er duc de Milan, par Cristoforo Romani, 1492-1497.
- Milan, Santa Maria delle Grazie : tombeau de Ludovico Sforza, par Cristoforo Solari, 1497.

France :

- Nantes, cathédrale Saint-Pierre (initialement à l'église des Carmes, détruite) : tombeau du duc de Bretagne François II et de Marguerite de Foix sur un dessin de Jean Perréal, par Michel Colombe et son atelier (Guillaume Regnault, Jérôme Pacherot), 1499-1507.
- Saint-Denis, basilique-cathédrale : tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne par les Juste (dessin et réalisation), 1516-1531.
- Saint-Denis, basilique-cathédrale : tombeau d'Henri II et de Catherine de Médicis sur un dessin du Primatice et de Philibert Delorme, par Germain Pilon et autres (François Carmoy, Pierre Bontemps, François Marchant), 1554-1570.

Avec Vertus hors lignage royal :

- Doll-de-Bretagne, cathédrale Saint-Samson : tombeau de l'évêque Thomas James par Giovanni Juste et peut-être son frère Antonio, *c.* 1507.
- Ferrières, église : tombeau de Guy de Blanchefort, attribué à Jean Juste, *c.* 1504-1507 ou *c.* 1520.
- Cîteaux, abbaye : tombeau du chancelier Guillaume de Rochefort († 1508), détruit.

- Rouen, cathédrale Notre-Dame : tombeau des cardinaux d'Amboise par Rolland Le Roux et Pierre des Aubeaux, 1515-1550.
- Paris, Saint-Germain-l'Auxerrois (aujourd'hui au musée du Louvre) : tombeau de Louis de Poncher, trésorier de France et de sa femme Robine Legendre, par Guillaume Regnault et Guillaume Chaveleau, 1521-1523 (Vertus théologales et cardinales).
- La Palisse, chapelle palatiale (fragments conservés aujourd'hui au musée Calvet d'Avignon) : tombeau de Jacques II de Chabannes, dit Jacques de La Palice, *c.* 1530.
- Rouen, cathédrale Notre-Dame : tombeau du sénéchal Louis de Brézé par Jean Goujon, *c.* 1531.
- Sens, cathédrale Saint-Étienne : tombeau du cardinal Antoine Duprat, *c.* 1535-1540 (partiellement détruit, vestiges conservés au musée synodal de Sens).
- Joinville, élise Saint-Laurent (détruite, vestiges du monument aujourd'hui dans les musées de Chaumont et du Louvre) : tombeau de Claude de Lorraine, 1er duc de Guise et d'Antoinette de Bourbon, sur un dessin du Primatice, par Domenico Florentin, installé en 1522.
- Paris, église Saint-André-des-Arcs (fragments au musée du Louvre) : tombeau de Christophe de Thou (†1582), conseiller d'Henri II et de ses fils, par Barthélémy Prieur.
- Thorigni-sur-Vire, église Saint-Laurent : tombeau de Jacques II de Goyon, seigneur de Matignon, maréchal de France (†1597), détruit.
- Eu, collège des Jésuites, chapelle : mausolée d'Henri 1er de Guise, dit le Balafré et celui de sa femme Catherine de Clèves, *terminus ante quem* 1624.
- Bourbon-Lez-Gaillon, chartreuse Notre-Dame-de-Bonne-Espérance : tombeau de Charles de Bourbon, comte de Soissons et de Dreux (†1616) et d'Anne de Montafié (détruit).
- Vallery, église Saint-Thomas : tombeau d'Henri II de Bourbon, prince de Condé (†1646)

Sans Vertus, lignage royal :
- Angers, cathédrale Saint-Maurice : tombeau de René d'Anjou, *c.* 1472 (détruit).
- Cléry, église Notre-Dame : tombeau de Louis XI, commandité en 1482 à Conrad de Cologne (orfèvre) et à Laurent Wrine (fondeur), détruit dès 1562.
- Saint-Denis, basilique-cathédrale : tombeau de Charles VIII par Guido Mazzoni, après 1498 (détruit).

Monuments de cœur :
- Paris, église des Célestins, chapelle des Orléans (aujourd'hui à Saint-Denis) : monument du cœur du connétable Anne de Montmorency, dessiné par Jean Bullant, fondue par Barthélémy Prieur en 1571.
- La Flèche, collège jésuite (fragment à la National Gallery de Washington) : monument de cœur d'Henri IV et de Marie de Médicis, par Barthélémy Prieur, 1610.

Sans Vertus :
- Paris, église des Célestins, chapelle des Orléans (aujourd'hui à Saint-Denis) : monument du cœur d'Henri II par Germain Pilon.

Maison de Savoie :

- Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou, église Saint-Nicolas-de-Tolentin : tombeaux de Philibert le Beau, de Marguerite de Savoie et celui de Marguerite de Bourbon, sur un dessin de Jan van Roome dit Jean de Bruxelles, par Conrad Meït de Worms et Louis van Bonghem comme maître d'œuvre du chantier, achevé en 1531.

En Angleterre :

- Hatfield (Herfordshire), église : tombeau du 1er Comte de Salisbury, par Maximilian Colt en 1612.
- Douvres, château, église St-Mary : tombeau d'Henry Howard, comte de Northampton, par Nicholas Stone et Isaac James, *c*. 1614-1616 (fragmentaire, les Vertus sont conservées à l'HOPITAL DE LA TRINITE DE GREENWICH).
- Salisbury, cathédrale : tombeau de Thomas Gorges et d'Helena, marquise de Northampton, 1635.

Sans Vertus :

- Westminster, cathédrale : tombeau du roi Henry VII et de son épouse Elizabeth d'York, et celui de Margaret de Beaufort, par Pietro Torrigiano, *c.* 1508-1509.
- Framingham (Suffolk), église : tombeau du 3e duc de Norfolk, *c*. 1560.

Espagne :

- Burgos, chartreuse de Miraflorès, église principale : tombeau de Juan II, roi de Castille et d'Isabelle du Portugal, par Gil de Siloé et autres, 1489-1493.
- Tolède, cathédrale : tombeau d'Albaro de Luna, par Sebastiàn de Almonacid (ou Sebastiàn de Tolède), 1489.
- Tolède, cathédrale : tombeau du cardinal Tavera par Alonso Berruguete, 1552-1561.

Sans Vertus

- Tolède, cathédrale : tombeau de Juana Pimentel, par Sebastiàn de Almonacid (ou Sebastiàn de Tolède), 1489.
- Alcala de Henares, église San Idelfonso : tombeau du cardinal Cisneros, par Bartolomé Ordoñez, 1518-1524.

Autriche :

- Innsbruck, Hofkirche (église palatiale) : cénotaphe de l'empereur Maximilien 1er, initié *c*. 1502 et finalisé *c*. 1573-1584.

Danemark, *les deux sans Vertus* :

- Roskilde, cathédrale, chapelle des Rois Mages : tombeau de Christian III, exécuté par Cornelis Floris en 1568-1575 à Anvers, expédié en 1579 et tombeau de Frédéric II, par Gert van Egen, *c*. 1594.

Pays-Bas :

- Delft, Nieuw Kerk : cénotaphe de Guillaume 1er d'Orange, par Hendrick de Keyser, achevé en 1623.

TABLE DES MATIÈRES

- La *Psychomachie* 5
- Liste des manuscrits du poème de Prudence contenant le cycle iconographique 5
- Exemples de l'héritage iconographique antique : la présence de motifs directement tirés des croyances païennes et de l'art militaire romain 6
- Caractéristiques des Vices..... 10
- Organisation du cycle iconographique des manuscrits de la *Psychomachie*, Groupe I 12
- Organisation du cycle iconographique des manuscrits de la *Psychomachie*, Groupe II 15
- Comparaison avec les illustrations carolingiennes de l'École de Reims (*Bible de Vivien*) 18-21
- Les scènes du cycle complet de la *Psychomachie* 22
- Tableau récapitulatif des Vertus et des Vices dans la *Psychomachie* 23
- Réinterprétation du poème dans la sculpture religieuse romane de la Saintonge et du Poitou en zone rurale 24-25
- Carte du royaume franc au début du XIIIe siècle 26
- Carte des routes de pèlerinage vers Saint-Jacques-de-Compostelle 27
- Carte des édifices religieux en Saintonge romane 28-29
- Edifices religieux majeurs de la région 30
- Edifices religieux secondaires 31
- Le « sermon » complet (Aulnay, Fenioux, Argenton) 32-35
- Les « sermons » éclatés et incomplets 36-37
- Le motif de la *Psychomachie* sur fresques à l'époque romane 38-39
- Le motif transposé sur des fonts baptismaux en Angleterre 40-43
- Liste des édifices romans du Poitou et de la Saintonge avec la *Psychomachie* 46
- Liste des édifices gothiques à l'extérieur de la Saintonge et du Poitou avec la *Psychomachie* 47
- Liste des édifices gothiques avec Vertus « héraldiques » 47
- Tableaux récapitulatifs des édifices romans ruraux de la Saintonge et du Poitou avec l'iconographie spécifique des « sermons » 49
- Liste des villes concernées classées par région 50
- Tableau de correspondances entre les motifs des églises du corpus saintongeais et attributions d'écoles/ateliers possibles 52-55
- Tableau de synthèse des sermons complets, éclatés ou incomplets détaillés par motifs et édifices 56-57
- Tableau de synthèse des contenus des façades concernées par le sermon complet 58-59
- Tableau de synthèse iconographique 60-62
- Dernières influences de la *Psychomachie* en littérature 63
- Liste des principaux manuscrits illustrés du *Pèlerinage de la vie humaine* et du *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville 76
- Les Vertus hiératiques des façades des grandes cathédrales gothiques françaises. Transformation du modèle de la *Psychomachie* dans l'art monumental religieux gothique 77
- Chartres, cathédrale Notre-Dame, deux exemples de cette évolution stylistique. Exemple 1/Une dernière fois les Vertus encore en action 78-79
- Exemple 2/Les Vertus hiératiques 80-81
- Dernières interprétations de la *Psychomachie* dans l'architecture religieuse monumentale gothique 82-84
- Les Vertus cardinales 85
- Les Vertus cardinales autour d'un personnage religieux 86-88
- Vertus cardinales sur des objets liturgiques 89-101
- Les Vertus théologales 103-104
- Autres typologies des Vertus
- Les Vertus mises en scène avec des personnages bibliques 106-124
- Tableau de correspondances entre Vertus et personnages bibliques 125
- Tableau de correspondance entre Vertus et exempla négatifs 125
- Les Vertus crucifiant le Christ 126
- Les Vertus dans les ordres mendiants 129-130

- Les Vertus et la Vierge dans les ordres mendiants 131-132
- Les typologies sous forme de métaphore
- L'Arbre des Vertus 134-135
- L'Echelle de la Vertu 136-137
- Les Dons de Vertu 138
- Tableau de correspondance entre les Dons de l'Esprit-Saint et les Dons de Vertus 139
- Les Œuvres de Miséricorde 140
- Les staurothèques 141-143
- Vertus et Béatitudes 144-147
- Ensemble plus nombreux de Vertus 148
- Tableau de synthèses des attributs courants des Vertus et des animaux associés 149
- Diagrammes synthétiques 150-151
- Les Vertus cardinales avec un gouvernant 153
- Période carolingienne : premières Vertus cardinales avec un souverain 154-157
- Les Vertus dans l'iconographie de l'Empire Romain Germanique 159-167
- Les Vertus dans l'iconographie impériale constantinopolitaines 169-177
- Élaboration d'outils de formation au métier de gouvernant. «Les miroirs des princes», IXe-XIIIe siècles 179
- Les devoirs du roi : appliquer les vertus chrétiennes. 182-185
- L'encyclopédisme didactique du XIIIe siècle : les Vertus au service des Princes 187
- Philippe III le Hardi et Frère Laurent, la volonté royale de diffuser les préceptes de la foi 188-191
- Sommaire de la *Somme le Roi* 192
- Liste des exemplaires illustrés de la *Somme le Roi* 193
- Compilation de divers miroirs des princes 194-195
- Les *Songes* comme miroirs des princes 196-201
- Les Vertus outils de propagande en Italie communale 203
- Giotto à Padoue et Florence 204-207
- Les contemporains de Giotto : Nicola et Giovanni Pisano 208-221
- Les Vertus du Palazzo Pubblico de Sienne réalisées sous le Gouvernement des Neuf. Fresques de la Sala della Pace par Ambrogio Lorenzetti, 1338 223
- Plan et fonction des salles 224-225
- Mur Nord, *Les Vertus du Bon Gouvernement* 226-227
- Schéma du mur Nord 228-229
- Mur Nord, analyse iconographique 230-233
- Mur Ouest, *Le Mauvais Gouvernement et ses effets à la ville et à la campagne* 238-239
- Schéma du mur Ouest 240-241
- Mur Ouest, analyse iconographique 242-243
- Mur Est, *Les effets du Bon Gouvernement à la ville et à la campagne* 246-247
- Schéma du mur Est 248-249
- Mur Est, analyse iconographique 250-251
- Les inscriptions en langue vulgaire. Transcription, édition et traduction 254-257
- Les témoignages écrits du XVe siècle 258
- Les autres salles du palais avec des décors peints 259
- L'Anticapella, cycle des *Hommes illustres* de Taddeo di Bartolo 260
- Autres œuvres de Lorenzetti avec Vertus 261-263
- Les Vertus en environnement funéraire 264
- Les tombeaux des Angevins de Naples : élaboration d'une typologie spécifique à une dynastie 269-281
- Diffusion du modèle dans la cour napolitaine 282-307
- Arbre généalogique de la Maison d'Anjou 308
- Récapitulatif des sanctuaires dynastiques de la Maison d'Anjou 309
- Tableau récapitulatif des Vertus présentes sur les tombeaux angevins de Naples 310-311

- Les tombeaux de tyrans lombards 312-317
- Les Vertus issues du nouvel humanisme italien en France 319
- Les *Triomphes* de Pétrarque 320-323
- Affirmation de la nouvelle typologie des Vertus comme incarnation des progrès techniques contemporains, symboles de la maîtrise du monde 326-331
- Louise de Savoie et l'éducation de son fils 332-333
- *Les Remèdes de l'une et l'autre Fortune* de Pétrarque 334-335
- Spectacles publics : entrées royales et mystères 337-342
- Basculement dans l'époque moderne. Syncrétisme des styles flamand, italien et français dans la sculpture funéraire à la fin du XVe siècle et au XVIe siècle 343
- Les Vertus sur les tombeaux des Princes de l'Église en Italie 345-350
- Transposition du motif en France 351-380
- Liste récapitulative des monuments funéraires avec Vertus en Europe du XIIIe au XVIIe (hors typologie angevine) 381-383
-

LISTE DES ŒUVRES PRÉSENTÉES DANS LE CORPUS DOCUMENTAIRE

- Le[1] (Leyde, BU, Cod. Vossiani Lat. Oct. 15), f° 38, 40v, 42 6-8
- Rome, colonne Trajan, détails 9
- Ly (Lyon, Bibliothèque du Palais des Arts, ms 22), f° 4 11
- P[1] (Paris, BNF, ms. lat. 8318), f° 51v-53 12-13
- P[2] (Paris, BNF, ms. lat. 8085), f° 57, 59 16
- B[2] (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 10066-77), f° 115, 120 17
- *Bible de Vivien* (BNF, ms. lat. 1), f° 215v, 423 18-19
- Poitiers, Notre-Dame-la-Grande ; Angoulême, cathédrale Saint-Pierre ; Saintes, abbaye aux Dames, église Sainte-Marie ; Pons, église Saint-Vivien 30
- Aulnay, église Saint-Pierre 31-33
- Fenioux, église Notre-Dame-de-l'Assomption ; Argenton, église Saint-Gilles 34-35
- Corme-Royal, église Saint-Nazaire ; Civray, église Saint-Nicolas 36-37
- Clermont-Ferrand, Notre-Dame-du-Port 37
- Nohant-Vic (Indre), église St-Martin 38
- Brioude, basilique Saint-Julien 39
- Stanton-Fitzwarren (Wiltshire), église St Leonard, fonts baptismaux 40-41
- Southrop (Gloucestershire), cathédrale St Peter, fonts baptismaux 42-43
- Novgorod, cathédrale Sainte-Sophie 44
- Troyes, cathédrale Saint-Pierre, reliquaire (coffret ?) 45
- Paris, BNF, ms. Lat. 2077, *Conflictus virtutum et virtiurum,* f° 163 64-65
- Berne, Bibliothèque nationale suisse, ms. 264, *Psychomachie,* f° 35v 64
- Londres, British Library, ms. Egerton 1139, *Psautier de la reine Melissande* 66-69
- Paris, BNF, ms. Nouv. acq. fr. 6045, *Hortus deliciarum*, f° 199v, 203v, 204v 70-72
- Vorau, Stiffsbibliothek, ms. 130, *Lumen Animae*, f° 107v, 109, 110, 110v 73
- Paris, BNF, ms. Français 376, *Pèlerinage de la vie humaine*, f° 2v, 59v, 82v 74
- Paris, BNF, ms. Fr. 829, *Pèlerinage de la vie humaine*, f° 11v, 117v, 182v 75
- Chartres, cathédrale Notre-Dame ; Paris, cathédrale Notre-Dame 78-81
- Laon, cathédrale Notre-Dame ; Salisbury, cathédrale de la Sainte-Vierge 82-83
- Strasbourg, cathédrale Notre-Dame 84
- Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. 1400 (Cim. 55), *Codex Aureus de St Emmeran*, f° 1 86
- Liège, Grand Curtius, Musée de l'Art religieux et de l'art mosan, *Évangéliaire dit de Notger* 87
- Cologne, Dombibliothek, Cod. 59, *Lectionnaire rhénan*, f° 1 88
- Hildesheim, cathédrale, trésor (inv. Nr. 37), *Sacramentaire-missel de Ratmann*, f° 118v 89
- Fritzlar, cathédrale Saint-Pierre, croix de procession 90
- Munich, Bayerische Nationalmuseum, autel portatif dit de Watterbachen 91
- Augsbourg, Diözesanmuseum, émail d'un autel portatif 91
- Paris, Musée national du Moyen Age, autel-« tablette » 92
- Berlin, Kunstgewerbemuseum, autel portatif 93
- Vienne, cathédrale, musée diocésain, plaques d'émaux d'un autel portatif fragmenté 93
- Tournai, église Saint-Ghislain-et-Saint-Martin, châsse de saint Ghislain 94
- Hildesheim, cathédrale Sainte-Marie-de-l'Ascension, fonts baptismaux 95-99
- Liège, Grand Curtius, dessin du retable de saint Remacle (disparu) à l'abbaye de Stavelot 100
- Berlin, musée des Arts décoratifs et Francfort, musée des Arts appliqués, fragments du retable de saint Remacle 101
- Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, reliquaire de saint Gondulph 104
- Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140, *Apocalypse,* f° 59v-60 106-107
- Baltimore, The Walters Art Museum, MS W. 72, *Speculum Virginum* 108-109
- Troyes, BM, ms. 0252, *Speculum Virginum*, f° 37v 109
- Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm. 13002, *Methodus varias aegritudines cauteriis curandi 22 figuris illustrata*, f° 3v-4 110-111
- Stuttgart, Landesbibliothek, Codex brev. 128, *Libellus capitulorum*, f° 9v-10 112-113
- Rome, monastère des Santi Quattro Coronati 114

Genève, Bibliothèque publique et universitaire, ms. Fr. 160, *Trésor*, f° 82 115
- Vienne, BN, Cod. ser. n. 2639 ; Londres, BL, Royal MS 6 E IX ; Florence, BNCF, Banco Rari 38 ; les exemplaires du *Carmina Regia* 116-117
- Chantilly, musée Condé, Ms 599, *Canzone delle Virtù e delle Scienze* 118-121
- Paris, BNF, ms. It. 112, *Omélie latine* 122-123
- Barcelone, Bibliothèque de Catalogne, Incunables, *Heures à l'usage de Paris* imprimées par Simon Vostre, f° 6 124
- Cologne, Stadtarchiv, W. f. 255, manuscrit germanique, f° 39 126
- Besançon, BM, ms. 54, *Psautier de Bonmont,* f° 15v 127
- Oxford, Keble College, ms. 49, *Légende de la Sainte Croix*, f° 7 128
- Assise, basilique Saint-François 129-130
- Collection privée, *Maestà* attribuée à Giotto 131
- Florence, Santa Croce, *Polyptique Rinuccini* de Giovanni del Biondo 131
- Vatican, Pinacothèque, *Vierge Parturiente* attribuée à Cenni di Francesco 132
- Leipzig, Bibliothèque de l'Université, ms. 148, *De fructibus carnis et spiritus*, f° 114 133
- Chantilly, Musée Condé, ms 724, *Liber Floribus*, f° 159v 134
- Cologne, Stadtarchiv, ms. W 276a, *Speculum Virginum*, f° 78v 136
- Paris, BNF, ms. Nouv. Acq. Fr. 6083, *Hortus deliciarum,* f° 215v 137
- Bruxelles, Musées royaux du Cinquantenaire, chef-reliquaire du pape Alexandre 138
- Londres, BL, ms. Harley 3244, *Summa de virtutibus et vitiis*, f° 27v-28 139
- Londres, BL, ms. Add. 17738, *Bible de Floreffe,* f° 3v 140
- Liège, collégiale Sainte-Croix, staurothèque de la Sainte-Croix 141
- Baltimore, The Walters Art Museum, croix-staurothèque 142
- Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, phylactère de l'*Agnus Dei* 143
- Cleveland, Museum of Art, phylactère 143
- Venise, basilique San Marco, coupole de l'Ascension 144-147
- Bruxelles, Musées royaux du Cinquantenaire, fragment de reliquaire 148
- Munich, Bayerische StaatsBibliothek, ms. Clm 14159, *Dialogus de laudibus sanctae crucis*, f° 9 ... 150
- Heiligenkreuz, Stitsbibliothek, ms. Cod. 226, *De rota verae et falsae religionis*, f° 146 151
- Paris, BNF, ms. Lat. 266, *Evangiles* de Lothaire, f°1v 155
- Rome, Saint-Paul-hors-les-Murs, *Bible de Charles le Chauve*, f° 1 156-157
- Vatican, BAV, Cod. Otto. Lat. 74, *Evangiles* d'Henri II, f° 193v 160
- Munich, Bayerische StaatsBibliothek, ms. Clm 13601, *Codex d'Uta*, f° 1v 161
- Munich, Bayerische StaatsBibliothek, ms. Clm 4452, *Evangéliaire* d'Henri II, plat de reliure inférieur 162
- Madrid, Escurial, Cod. Vkr. 17, *Codex Aureus* d'Henri III, f° 3 163
- Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm 14000, *Codex Aureus de St-Emmeran*, f° 5v 164
- Chantilly, musée Condé, ms. 14bis, *Registrum Gregorii,* feuillet isolé 165
- Paris, Musée national du Moyen Age, antependium de la cathédrale de Bâle 166-167
- Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, Cod. med. gr. 1, *Vienna Dioscurides*, f° 6v 170-173
- Paris, BNF, ms. Coislin 79, *Homélie*, f° 2 174-175
- Vatican, BAV, ms. Urb. gr. 2., *Evangiles* de Jean II Comnène, f° 19v 176-177
- Paris, BNF, ms. Lat. 6191, *Carolinus,* f° VIIv 180-181
- Paris, BNF, ms. Fr. 2829, *Livre des faits de Monseigneur saint Louis*, f° 13v, 59v 182-183
- Paris, BNF, ms. Fr. 2487, *Policratique*, f° 2 184-185
- Londres, BL, ms. Add. 54180, *Somme le Roi*, f° 69v, 91v, 97v, 107, 121v, 136v, 188v 188-191
- Paris, BNF, ms. Fr. 126, *Compilation*, f° 7, 218 194-195
- Londres, BL, Royal MS C IV, *Songe du Vergier,* f° 1 196-197
- Paris, BNF, ms. Fr. 537, *Songe du Vergier*, f° 14 196-197
- Paris, BNF, ms. Fr. 25242, *Songe du Vieil Pèlerin*, f° 31, 121v, 122, 202 198-201
- Padoue, Arena, chapelle Scrovegni 204-205
- Florence, Santa Maria del Fiore, campanile 206
- Florence, baptistère, porte sud 207

- Pise, baptistère, chaire de Nicola Pisano 208
- Sienne, cathédrale, chaire de Nicola Pisano 209
- Bologne, San Domenico, arc de saint Dominique 210
- Paris, Musée du Louvre, statue cariatide 210
- Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas, bénitier par Nicola et Giovanni Pisano 211
- Pistoia, San Andrea, chaire de Giovanni Pisano 212
- Pise, cathédrale, chaire de Giovanni Pisano 213-215
- Milan, basilique San'Eustrogio, arc de saint Pierre Martyr par Balduccio 216-218
- Bergame, baptistère 218
- Pavie, San Pietro in Ciel d'Oro, arc de saint Augustin, école de Balduccio 219-220
- Arezzo, cathédrale, autel-tombeau de saint Donato 221
- Sienne, Palazzo Pubblico 223-260
- Massa Marittima, Palazzo Pubblico, *Maestà* d'Ambrogio Lorenzetti 261-262
- Montesiepi, San Galgano, *Maestà* d'Ambrogio Lorenzetti 263
- Sienne, basilique Saint-François, *Martyre des Franciscains* de Lorenzetti 263
- Boulogne, BM, ms. 46, *Mort et transfiguration de Lambert*, f° 1v 266
- Bamberg, cathédrale, tombeau de Clément II 267
- Naples, San Lorenzo Maggiore, tombeau de Catherine de Habsbourg 270-273
- Naples, Santa Maria Donna Regina Vecchia, tombeau de Marie de Hongrie 274-275
- Naples, Santa Chiara, tombeau de Robert 1er d'Anjou 276-279
- Louvain, Bibliothèque de la faculté de théologie, ms. 1, *Bible d'Anjou*, f° 3v 277
- Paris, BNF, Estampes, dessin de Charles Garnier 279
- Naples, San Gennaro, tombeau d'un membre de la famille Caracciolo (Nicola ?) 280
- Naples, San Domenico Maggiore, tombeau de Bartolomeo Brancaccio 281
- Paris, Musée du Louvre, Vertus-cariatides campaniennes 282
- Naples, Santa Chiara, tombeau de Marie de Valois 283
- Naples, San Lorenzo Maggiore, tombeau de la famille Caracciolo 284
- Naples, San Domenico Maggiore, tombeau de Cristoforo et Tommaso d'Aquino 285
- Mercato San Severino, San Antonio, tombeau de Tommaso III Sanseverino 286-287
- Castervecchia, duomo, tombeau de Francesco della Ratta 288
- Naples, Santa Chiara, tombeau de Raimondo del Balzo 289
- Altomonte, Santa Maria delle Consolazione, tombeau de Filippo Sangineto 290
- Naples, Santa Chiara, tombeau d'Isabella del Balzo 291
- Naples, San Lorenzo Maggiore, tombeau de Charles III d'Anjou-Durazzo 292
- Naples, San Lorenzo Maggiore, tombeau de Jeanne d'Anjou-Durazzo 293
- Naples, Santa Chiara, tombeau d'Agnès et de Clémence d'Anjou-Durazzo 294
- Naples, San Gennaro, tombeau du cardinal Carbone 295
- Salerne, duomo, tombeau de Marguerite d'Anjou-Durazzo 296-297
- Naples, San Giovanni a Carbonara, tombeau de Ladislas 1er 298-303
- Naples, San Domenico Maggiore, tombeau de Diomède Carafa 304
- Naples, San Angelo a Nilo, tombeau du cardinal Brancaccio 305
- Naples, Castel Nuovo, arc de triomphe d'Alphonse d'Aragon 306-307
- Vérone, Santa Maria Antica, arche de Cangrande 1er 312
- Milan, château Sforza, tombeau de Bernabò Visconti 313
- Vérone, Santa Maria Antica, arche de Mastino II della Scala 314
- Vérone, Santa Maria Antica, arche de Cansignoro 315-316
- Paris, BNF, ms. Fr. 594, *Triomphes*, f° 110v-102 320
- Paris, BNF, ms. Fr. 12423, *Triomphes*, f° 1v, 29v 321
- Paris, BNF, ms. It. 545, *I Triompfi*, f° 11v, 26v 322
- Paris, BNF, ms. Fr. 223, *Triomphes*, f° 93v 323
- Paris, BNF, ms. Fr. 22541, *Triomphes*, f° 58v 323
- Rouen, BM, ms. 927, *Ethiques*, f° 17v, 71v, 93v 326-327
- Paris, BNF, ms. Fr. 9186, *Le Mignon*, f° 304 328-329

- Paris, BNF, ms. Fr. 138, *Toison d'Or*, f° 1v 330-331
- Paris, BNF, ms. Fr. 2285, *Le Compas du dauphin,* f° 5 332
- Paris, BNF, ms. Fr. 12247, *Livre des Vertus cardinales*, f° 4 332
- Paris, BNF, ms. Fr. 5715, *Gestes de Blanche de Castille*, frontispice 333
- Paris, BNF, ms. Fr. 144, *Triumphe des vertus*, f° 1 333
- Paris, BNF, ms. Fr. 225, *Remède de l'une et l'autre Fortune*, f° 1, 125 334-335
- Paris, BNF, ms. Lat. 13294, *Livres d'Heures* 338
- Paris, BNF, ms. Fr. 50, *Miroir historial*, f° 197 338
- Paris, BNF, ms. Fr. 244, *Légende dorée*, f° 107 339
- Londres, BL, Cottonoa MS Vespasian B. II, *Entrée de Marie d'Angleterre à Paris*, f° 10, 15 340
- Paris, BNF, ms. Fr. 5750, *Entrée de Claude de France à Paris*, f° 30v, 45 341
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Guelfol. 86.4 Extravagantes, *Entrée de François 1er à Lyon*, f° 11v 342
- Florence, baptistère San Giovanni, tombeau de Jean XXIII 346
- Venise, Santa Maria dei Fratri, tombeau de Francesco Foscari 347
- Vatican, basilique San Pietro, tombeau de Sixte IV 348
- Vatican, basilique San Pietro, tombeau d'Innocent VIII 349
- Venise, San Giovanni e Paolo, tombeau du doge Vendramin 350
- Venise, Santa Maria dei Frari, tombeau du doge Tron 350
- Paris, BNF, Estampes, Réserve PE-2-FOL, *Relevé du tombeau de René d'Anjou* 352-353
- Paris, BNF, Estampes, coll. Gaignières, Réserve Pe1a, f° 48, *Relevé du tombeau de Charles VIII* 354
- Paris, BNF, Estampes, coll. Gaignières, Réserve Pe-11c-Fol., 98 r°, *2nd relevé du tombeau de Charles VIII* 355
- Paris, cathédrale, façade occidentale, soubassement sud du portail central 355
- Nantes, cathédrale Saint-Pierre, tombeau du duc François II et de Marguerite de Foix 356-367
- Rouen, cathédrale Notre-Dame, tombeau des cardinaux d'Amboise 368-369
- Paris, musée du Louvre, tombeau de Louis de Poncher et de Robine Legendre 370
- Rouen, cathédrale Notre-Dame, tombeau de Louis de Brézé 371
- St-Denis, basilique, tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne 372
- Paris, BNF, Estampes, coll. Gaignières, Pe 6, f° 49, *Relevé du tombeau d'Antoine Duprat* 373
- Paris, BNF, ms. Fr. 22429, coll. Gaignières, *Relevé du tombeau de Claude de Lorraine* 373
- St-Denis, basilique, tombeau d'Henri II et de Catherine de Médicis 374
- St-Denis, basilique, monument de cœur d'Anne de Montmorency 375
- Miraflorès, Chartreuse, église principale, tombeau de Juan II et d'Isabelle du Portugal 376-377
- Hatfield (Angleterre), église, tombeau de Robert Cecil 378
- Londres, Society of Antiquaries, SAL/MS/497/A, *Relevé du tombeau d'Henry Howard* 379
- *Relevé du tombeau de Charles II de Bourbon et d'Anne de Montafié* 380

Crédits photographiques

Ausbourg, Diözesanmuseum ; Baltimore, The Walters Art Museum ; Bamberg, Staatsbibliothek ; Barcelone, Bibliothèque de Catalogne ; Besançon, bibliothèque municipale ; Berlin, Kunstgewerbemuseum ; Berne, Bibliothèque nationale suisse ; Boulogne, bibliothèque municipale ; Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique ; Bruxelles, Musée Art et Histoire ; Burgos, chartreuse Santa Maria de Miraflorès ; Chantilly, musée Condé ; Cleveland, Museum of Art ; Cologne, Dombibliothek ; Cologne, Stadtarchiv ; Florence, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze ; Florence, église Santa Croce ; Francfort, musée des Arts appliqués ; Fritzlar, cathédrale St-Pierre ; Heiligenkreuz, Stitsbibliothek ; Hildesheim, cathédrale Notre-Dame-de-l'Ascension ; Leipzig, Bibliothèque de l'Université ; Leyde, bibliothèque universitaire ; Liège, collégiale Sainte-Croix ; Liège, Grand Curtius - Musée de l'Art religieux et de l'art mosan ; Londres, British Library ; Londres, Society of Antiquaries ; Louvain, Bibliothèque de la faculté de théologie ; Lyon, Bibliothèque du Palais des Arts ; Madrid, Escurial ; Munich, Bayerische Staatsbibliothek ; Munich, Bayerische Nationalmuseum ; Massa Marittima, Palazzo Pubblico ; Montesiepi, église San Galgano ; Namur, Musée des Arts anciens du Namurois ; Oxford, Keble College ; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits et département des Estampes ; Paris, musée du Louvre ; Paris, Musée national du Moyen Age ; Rome, Saint-Paul-hors-les-Murs ; Rouen, bibliothèque municipale ; Stuttgart, Landesbibliothek ; Tournai, église St-Ghislain-et-St-Martin ; Troyes, bibliothèque municipale ; Troyes, cathédrale St-Pierre ; Vatican, Biblioteca apostolica Vaticana ; Vatican, Pinacothèque ; Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche ; Vienne, cathédrale, musée diocésain ; Vorau, Stiffsbibliothek ; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.