

Bulletin du bibliophile



Sommaire

- 3 Éditorial: *Esquisse d'un bibliothécaire encyclopédiste*
par Marie-Françoise Quignard
- 9 La réception de l'*Epistre Othea* dans le manuscrit Erlangen, UB, 2361 :
des images au service du prince ?
par Anne-Marie Barbier
- 39 *Le Paranymphe d'honneur et de vertu*: une énigme royale
par Marie-Pierre Litaudon
- 95 Enquête sur l'auteur des *Fragmens de Molière* (1682)
par Alain Riffaud
- 119 «*Eine Anstalt von eminent populärer Wirksamkeit*»: la collezione di miniature
di Hippolyte Destailleur della Kunstabibliothek di Berlino ed il progetto
del *Museum für Graphische Kunst* di Friedrich Lippmann
par Beatrice Alai
- 149 *Notes et documents*
Questions de transition dans les trois *Tentation de saint Antoine*
de Gustave Flaubert
par Atsuko Ogane
La création d'un ex-libris
par Louis Boursier
- 187 *Notes de lecture*
L'Herbier. Tractatus de herbis. Textes de Alexandre Leducq, Iolanda Ventura, Bruno Laurioux
et Remy Cordonnier. (A. Lemaire)
Dominique Vanwijnsberghe and Erik Verroken, with contributions from Marina Van Bos
and Maaike Vandorpe, 'A l'Escu de France': *Guillebert de Mets et la peinture de livres à Gand à
l'époque de Jan van Eyck (1410-1450)*. (G. T. Clark)
Ana Maria Sanchez Tarrío, *Leitores dos Clássicos: Portugal e Itália, séculos XV e XVI uma
geografia do primeiro Humanismo em Portugal*. (M.-É. Boutroue)

Stephen Rawles, *Denis Janot (fl. 1529-1544), Parisian Printer and Bookseller. A Bibliography.* (R. Jimenes)

Jean-Louis Fousseret, Henry Ferreira-Lopes, Anne Verdure-Mary, Edward Castelton et Renaud Bueb, 1848, « *On sera heureux maintenant !* », catalogue d'exposition, 15 septembre - 27 octobre 2018. (C.-É. Vial)

201 *Colloque*

Bibliography Week in New York, 21–25 January 2020 (G. Thomas Tanselle)

207 *En Bref*

213 *Livres reçus 2019*

La réception de l'*Epistre Othea* dans le manuscrit Erlangen, UB, 2361 : des images au service du prince ?

Anne-Marie Barbier

Le manuscrit 2361 de la Bibliothèque universitaire d'Erlangen est un exemplaire tardif de l'*Epistre Othea*, œuvre didactique composée par Christine de Pizan vers 1400¹. Ce prestigieux manuscrit sur parchemin porte les armoiries du duc de Bourgogne, Philippe le Bon. Historié sous la direction de Guillaume Vrelant, il contient un nombre significatif d'illustrations étrangères au programme iconographique élaboré au cours de la première décennie du XV^e siècle. Les miniatures illustrant les textes relatifs aux origines de la guerre de Troie suggèrent une interprétation en rupture avec le récit. D'autres laissent poindre des allusions politiques, explicites ou voilées. Dès 1967, Gianni Mombello avait remarqué la singularité de ses illustrations², mais leur iconographie demeure méconnue.

La présente étude cherche à appréhender la manière dont l'*historieur* interprète le texte et oriente la réception de l'œuvre. Vecteurs potentiels de connotations politiques, des miniatures s'écartant ostensiblement du texte font l'objet d'une attention particulière. Ces images sont-elles de simples reflets du contexte dans lequel elles furent conçues ? Ne joueraient-elles pas plutôt un rôle dans la

Anne-Marie BARBIER, Université de Lille, CNRS-UMR 8529-IRHiS.

1. Christine de Pizan, *Epistre Othea*, Guillaume (Willem) Vrelant et associés, Bruges (Erlangen, Universitätsbibliothek, ms. 2361). Référence abrégée : ms. Erlangen, UB, 2361. J'adresse mes remerciements les plus chaleureux à Sigrid Kohlmann, responsable du département des Manuscrits de la Bibliothèque universitaire d'Erlangen, qui m'a autorisée à consulter ce précieux manuscrit et au personnel de la bibliothèque pour l'aide apportée à mes recherches.

2. G. Mombello, *La tradizione manoscritta dell'Epistre Othea di Christine de Pizan. Prolegomeni all'edizione del testo*, Turin, 1967 (Memorie dell'Accademia delle scienze di Torino. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, série 4a, 15), notice 36, p. 186-189 (p. 187 et n. 1).

réalisation d'un projet élaboré par le commanditaire³? Indépendamment de toute étude stylistique, je me propose d'analyser les usages auxquels ces images innovantes se prêtent, afin de tenter d'identifier les enjeux des modifications apportées au programme iconographique originel⁴.

A l'issue d'une clarification de plusieurs questions relatives à la production du manuscrit, une première approche de l'interprétation du texte par les miniatures vise à déceler les effets des motifs dotés d'une fonction référentielle, insérés dans les images allégoriques figurant respectivement la vertu cardinale de Force et l'empereur Auguste. Dans un second temps, l'analyse porte sur l'impact des stratégies visuelles mises en œuvre dans quelques-unes des images narratives de l'histoire de Troie.

Ce luxueux exemplaire comporte un cycle iconographique de cent une miniatures⁵, occupant une demi-hauteur de la justification et toute sa largeur. Elles sont peintes en grisaille, ponctuée de rehauts d'or et agrémentée de ciels bleu vif. Décoré d'initiales champiées or sur fonds bleus et rouges alternés et de bouts-de-lignes champiés, ornés de besants d'or, ce manuscrit est dépourvu de décoration marginale. Non daté, il renferme la dédicace à Louis d'Orléans⁶.

La production du manuscrit

Trois points requièrent une clarification initiale : l'identité du commanditaire, l'auteur du texte transcrit et la datation attribuable au manuscrit enluminé. Cette quête préalable conditionne respectivement la recherche des enjeux des innovations iconographiques étudiées, l'analyse des écarts entre les miniatures et le texte, ainsi que celle de l'intention orientant l'interprétation du texte suggérée par les images.

L'hypothèse selon laquelle le duc Philippe le Bon fut le propriétaire et, peut-être, le commanditaire du manuscrit⁷ est l'objet d'un examen destiné à lever les doutes suscités par la mention de l'incipit du deuxième feuillet, dans

3. Cette recherche constitue l'approfondissement d'un axe de réflexion mis au jour lors de l'étude des manuscrits tardifs de l'*Épître Othea*, dans *Les Cycles iconographiques de l'Épître Othea de Christine de Pizan, en France et dans les anciens Pays-Bas, au XV^e siècle*, thèse d'histoire de l'art soutenue à l'université Charles-de-Gaulle-Lille 3 en 2012. Je remercie vivement Monsieur Christian Heck, directeur de thèse, de m'avoir permis de présenter une première version de cette recherche, lors de la rencontre LLL (Lille, Leuven, Londres) organisée à l'université de Lille 3 en mars 2014.

4. Sur la puissance agissante des images, voir J. Baschet, « Images en acte et agir social », dans *La Performance des images*, A. Dierkens, G. Bartholeyns, T. Golsenne (éd.), Bruxelles, 2010 (Problèmes d'histoire des religions, t. 19), p. 9-14 (p. 12-13).

5. Ce nombre inclut la miniature du f. 2r, feuillet double ajouté au XIX^e siècle. G. Mombello, *op. cit.* (n. 2), p. 186, 187, n. 1.

6. Ms. Erlangen, UB, 2361, f. 3r-4r.

7. B. Bousmanne, « *Item a Guillaume Wylant aussi enlumineur* » : *Willem Vrelant. Un aspect de l'enluminure dans les Pays-Bas méridionaux sous le mécénat des ducs de Bourgogne, Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, Bruxelles / Turnhout, 1997, p. 178.

l'inventaire de la bibliothèque ducal édité par Joseph Barrois⁸. Différant de l'incipit de l'actuel f. 2, cette formulation comporte également des particularités graphiques qui incitent à se demander si le manuscrit est réellement inscrit dans l'inventaire.

Le manuscrit renferme deux types de marques de propriété. Au feuillet 44v, les armes du duc de Bourgogne sont peintes en grisaille et or sur le vitrail de la chapelle dans laquelle Cassandre, juxtée de quatre figures féminines, est représentée en prière (fig. 1)⁹. Inscrites dans le collier de l'ordre de la Toison d'or, ordre de chevalerie institué comme on sait par Philippe le Bon en 1430¹⁰, les armoiries sont surmontées d'un casque cimé de la fleur de lis carrée des princes de la Maison de France¹¹. Intégrée dans une scène exaltant sans doute la piété de la famille ducal¹², leur figuration relève de la même facture matérielle que les autres motifs. Un emblème territorial, peint en grisaille sur le pennon de la lance (fig. 2), s'ajoute à cet emblème dynastique au feuillet 10¹³. L'enlumineur figure un lion *rampant*, qui évoque le lion *de sable*, symbole du comté de Flandre.

La prise en compte du feuillet double ajouté au début du premier cahier¹⁴ permet d'identifier, au recto de l'actuel feuillet 4, les mots de repère mentionnés dans l'inventaire publié¹⁵. Toutefois, les différences de graphies restent à expliquer. Joseph Barrois a retranscrit : « si ne vueillez mépriser mon oultrage », alors que le copiste reporta : « si ne voeuillies mesprisier mon oultrage ». L'usage de la graphie « mépriser » retient l'attention. Le *Dictionnaire du Moyen Français* indique en effet que « mespriser » et « mesprisier » sont les seules graphies attestées au xv^e siècle¹⁶. Caractérisée par l'accent aigu placé sur la voyelle *e* en position préfixale, la graphie « mépriser » apparut dans les textes en langue française,

8. J. Barrois, *Bibliothèque protypographique, ou librairies des fils du roi Jean, Charles V, Jean de Berri, Philippe de Bourgogne et les siens*, Paris, 1830, n° 935.

9. Manuscrit numérisé sur le site internet : <<http://www.nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:29-bv0407872001>>.

10. M. Pastoureau, « Un nouvel ordre de chevalerie », dans *L'Ordre de la Toison d'or de Philippe le Bon à Philippe le Beau, 1430-1505 : idéal ou reflet d'une société?*, P. Cockshaw (dir.), C. Van den Bergen-Pantens (éd.), Bruxelles / Turnhout, 1996, p. 65-66; J. Richard, « Le rôle politique de l'ordre sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire », *ibid.*, p. 67-70.

11. Cette figure emblématique comporte un fleuron central, entouré de quatre demi-fleurons supportés par une tige en croix.

12. Entendue au sens large, la « famille ducal » inclut les nièces et les neveux du duc et de la duchesse, élevés à la cour. M. Sommé, *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne. Une femme au pouvoir au xv^e siècle*, Lille, 1998 (Histoire et civilisations), p. 65-92.

13. Cette figure héraldique est peinte également au feuillet 117, sur le vitrail de l'édicule dans lequel Achille remarque Polyxène.

14. Voir note 5.

15. Reproduction de ce feuillet : A.-M. Barbier, *op. cit.* (n. 3), t. II, p. 504.

16. Le *Dictionnaire du Moyen Français* (DMF) relève douze occurrences du mot « mespriser » dans plus de deux cents textes en moyen français composés entre 1364 et 1491 ; en revanche, il ne mentionne pas le mot « mépriser » : <<http://www.atilf.fr/dmf>>.

imprimés au début de la Renaissance¹⁷. Si l'on rapproche ce fait de la remarque de Georges Doutrepont selon laquelle Barrois s'aïda souvent d'autres inventaires afin de formuler les incipits et les explicits des deuxièmes et derniers feuillets des manuscrits¹⁸, on en vient à penser que l'éditeur ne s'était sans doute pas donné comme règle impérative de respecter les habitudes orthographiques du copiste¹⁹. Il privilégia probablement des graphies modernisées. Considérée d'un point de vue diachronique, la mention de l'inventaire publié concorde avec l'incipit du f. 2 originel. Philippe le Bon fut vraisemblablement le commanditaire de ce luxueux manuscrit portant ses armoiries.

Par ailleurs, l'identité de l'auteur du texte divise les chercheurs. En dépit de la publication de l'étude philologique de la tradition manuscrite de l'*Epistre Othea*²⁰, l'opinion avancée par Eberhard Lutze en 1936²¹ selon laquelle le ms. Erlangen, UB, 2361 contiendrait une première version du remaniement opéré par Jean Miélot continua à prévaloir²². Dans cette étude publiée en 1967, Gianni Mombello établit que le texte de ce manuscrit est une copie de celui que composa Christine de Pizan vers 1400. Il fait partie du groupe I de la famille *D*, alors que les versions du texte remanié contenues dans les mss Waddesdon Manor 8²³

17. Dans *Champ fleury* édité en 1529, Geofroy Tory, imprimeur du roi François I^{er}, employa pour la première fois l'accent aigu sur la voyelle *e* afin de remplacer le *s* muet qui la suivait. Cet usage fut repris par l'imprimeur Robert Estienne en 1531 et par les poètes de la Pléiade dans la seconde moitié du XVI^e siècle. N. Catach, *L'Orthographe française à l'époque de la Renaissance: auteurs, imprimeurs, ateliers d'imprimerie*, thèse, Genève, 1968 (Publications romanes et françaises, 101), p. 29-50; *Ead.*, *Histoire de l'orthographe française*, éd. posthume réalisée par R. Honvault-Ducrocq, avec la collab. d'I. Rosier-Catach, Paris, 2001 (Lexica, Mots et dictionnaires 9), p. 129, 146.

18. G. Doutrepont, *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne. Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire*, Paris, [rééd. Genève 1970], 1909 (Bibliothèque du XV^e siècle, VIII), p. XXXIX.

19. Pour une présentation des méthodes utilisées par les éditeurs de textes médiévaux, voir P. Bourgain, F. Viellard, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux*, fasc. III, *Textes littéraires*, Paris, 2002, p. 67-70.

20. G. Mombello, *op. cit.* (n. 2). L'attribution du texte à Christine de Pizan est reprise dans C. Schoell-Glass, *Aspekte der Antikenrezeption in Frankreich und Flandern im 15. Jahrhundert: die Illustrationen der Epistre Othea von Christine de Pizan* (thèse, Univ. de Hambourg, 1986), Hambourg, 1993 [microfiches], p. 115; H. Lengenfelder, *Einführung zu Christines Buch des Weisheit*, Munich, 1996 (Codices illuminati medii aevi 31), p. 9-10.

21. E. Lutze, *Die Bilderhandschriften der Universitätsbibliothek Erlangen. Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen, Band VI*, Erlangen, 1936, p. 235-246 (p. 236).

22. L. M. J. Delaissé, *La Miniature flamande: le mécénat de Philippe le Bon*, cat. d'exposition (Bruxelles, Palais des Beaux-arts, 1959), Bruxelles, 1959, n° 140, p. 121-122; B. Bousmanne, *op. cit.* (n. 7), p. 178; H. Wijsman, *Luxury Bound. Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book. Ownership in the Burgundian Netherlands (1400-1550)*, Turnhout, 2010 (Burgundica XVI), p. 248; T. Falmagne, B. Van den Abeele (éd.), *Corpus Catalogorum Belgii. The Medieval Booklists of the Southern Low Countries*, vol. V, Dukes of Burgundy, 5.201, Leuven, 2016, cité par H. Wijsman, *ibid.*, p. 249, n. 173.

23. Christine de Pizan, *Epistre Othea* (texte remanié par Jean Miélot), [J. Miélot?], *Les Sept Sacrements de l'Église*, suivie de Loyset Liédet (illust. attribuée à), Bruges, après 1467 (Aylesbury, Angleterre, Waddesdon Manor, ms. 8); référence abrégée: ms. Waddesdon Manor 8; L. M. J. Delaissé, J. Marrow, J. de Wit, «MS. 8. Christine de Pizan, *Epistre Othea* and [J. Miélot?], *Les Sept Sacrements de l'Église*», dans *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Illuminated manuscripts*, Fribourg, 1977, p. 154-180 (p. 175-178).



1. Christine de Pizan, *Epistre Othea*, Bruges, Guillaume Vrelant, vers 1451-1458,
ms. Erlangen, UB, 2361, f. 44v, « Cassandre en prière »
(© Erlangen, Universitätsbibliothek).



2. Christine de Pizan, *Epistre Othea*, Bruges, Guillaume Vrelant, vers 1451-1458, ms. Erlangen, UB, 2361, f. 10, « Personnification de la vertu de Force » (© Erlangen, Universitätsbibliothek).

et Bruxelles 9392²⁴ appartiennent au groupe IV de cette famille, ce groupe rassemblant des manuscrits qui comportent la dédicace adressée à Philippe le Hardi²⁵. Ainsi, il n'existe pas de liens de filiation entre les versions du texte remanié et le texte transcrit dans le ms. Erlangen, UB, 2361.

L'attribution – erronée – du texte induisit peut-être Lutze à dater ce *codex* vers 1460²⁶, par analogie avec celui de *La Vie de sainte Catherine*, dont le secrétaire de Philippe le Bon compila et transcrivit le texte, illustré par Vrelant. Bien que Charlotte Schoell-Glass et Hanno Wijsman aient rectifié cette datation²⁷ souvent reprise²⁸, et que l'examen méthodique mené par Ralph Sangl ait confirmé la datation haute vers 1455²⁹, celle-ci ne fut pas retenue. Aussi se propose-t-on de reconstruire la chronologie de la production des manuscrits de l'*Épître Othea*, dotés d'un cycle iconographique long, commandés par le duc de Bourgogne après 1450.

Trois exemplaires sont conservés : les mss Erlangen, UB, 2361, Waddesdon Manor 8 et Bruxelles 9392. L'antériorité de la version du remaniement contenue dans le manuscrit de Waddesdon Manor par rapport à celle du manuscrit de Bruxelles fait consensus parmi les chercheurs³⁰. Néanmoins, ce manuscrit ne fut enluminé qu'après le ms. Bruxelles 9392, puisque les premiers textes sont illustrés par des miniatures qui, manifestement, furent réalisées d'après les modèles offerts par ce manuscrit³¹. Par ailleurs, s'il est possible de retenir

24. Christine de Pizan, *Épître Othea* (texte remanié par Jean Miélot), Loyset Liédet (ill. attribuée à), Bruges, après 1467 (Bruxelles, KBR, ms. 9392). Référence abrégée : ms. Bruxelles 9392.

25. G. Mombello, *op. cit.* (n. 2), p. 189, 310 (ms. Erlangen, UB, 2361), notice 28, p. 152-153 (ms. Bruxelles 9392) ; L. M. J. Delaissé, J. Marrow, *op. cit.* (n. 23), p. 175 (ms. Waddesdon Manor 8).

26. E. Lutze, *op. cit.* (n. 21), p. 236.

27. « 1455 » : C. Schoell-Glass, *op. cit.* (n. 20), p. 119-129 ; « [...] dans les années 1450 » : H. Wijsman, *op. cit.* (n. 22), p. 248.

28. « 1457 » : L. M. J. Delaissé, *op. cit.* (n. 22), p. 121 ; « vers 1460 » : G. Mombello, *op. cit.* (n. 2), p. 188 ; « après 1460 » : B. Bousmanne, *op. cit.* (n. 7), p. 178 ; « avant 1467-1469 » : D. Vanwijnsberghe, « Les enlumineurs des Pays-Bas méridionaux au service des ducs de Bourgogne de la maison de Valois », dans *La Librairie des ducs de Bourgogne, manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, Turnhout, t. V, *Textes historiques*, B. Bousmanne, T. Van Hemelryck, C. Van Hoorebeek (dir.), 2015 (référence abrégée : LDB-V), p. 11-53 (p. 37).

29. R. Sangl, *Christine de Pizans Épitre d'Othéa. Die bildliche Ausstattung der Handschrift in Erlangen (UB, ms. 2361) -ein Autsatz zur Reform des Bild-Text-Bezugs*, Mémoire de maîtrise inédit, Erlangen, 1992, t. I, p. 83-85.

30. L. M. J. Delaissé, J. Marrow, J. de Wit, *op. cit.* (n. 23), p. 175-180 et p. 175, n. β ; A. Schoysman, « Les deux manuscrits du remaniement de l'*Épître Othea* de Christine de Pizan par Jean Miélot », dans *Traduction, dérivation, compilation, la phraséologie*, Actes du 2^e colloque international sur la littérature en Moyen Français, Université McGill, Montréal (2000), G. di Stefano, R. M. Bidler (éd.), *Le Moyen Français*, 51-53, 2002-2003, p. 505-528 (p. 510-511) ; M. Desmond, P. Sheingorn, *Myth, Montage, & Visuality in Late Medieval Manuscript Culture. Christine de Pizan's Epistère Othea*, Ann Arbor, 2003, p. 298-299, n. 6 ; T. Van Hemelryck, C. Van Hoorebeek, « L'*Épître Othea* en contexte bourguignon. Des efforts de Christine de Pizan aux prouesses de Jean Miélot », *Le Moyen Français*, 67, 2010, p. 111-128 (p. 124).

31. C. Schoell-Glass signale onze illustrations du ms. Waddesdon Manor 8, réalisées à partir des modèles offerts par le ms. Bruxelles 9392 : celles des f. 4v, 5, 6, 6v, 7, 10, 10v, 11, 11v, 17, 17v. À cette liste s'ajoute la miniature du f. 7v figurant Vénus. C. Schoell-Glass, *op. cit.* (n. 20), p. 138-139, 302 ; M. Desmond, P. Sheingorn, *ibid.*, p. 298-299 n. 6 ; A.-M. Barbier, *op. cit.* (n. 3), t. I, p. 243, t. III, fig. 200-205.

provisoirement la date de décès de Philippe le Bon comme *terminus ad quem* du ms. Erlangen, UB, 2361, on ne peut maintenir l'année 1457 comme *terminus ab quo*, puisque cette datation découle de l'attribution fautive à Jean Miélot de la version du texte transcrit. Il reste à examiner si la production du ms. Erlangen, UB, 2361 précède celle du manuscrit bruxellois dont le colophon est daté de 1460³² ou si elle lui succède.

On peut considérer ces deux manuscrits comme des tentatives d'adaptation de l'*Epistre Othea* au contexte culturel et politique spécifique de la cour de Bourgogne au milieu du xv^e siècle³³. Ils comportent en effet une « traduction visuelle³⁴ » du texte, interprétation de celui-ci par le biais d'images visant à conformer l'œuvre aux valeurs prisées par l'élite nobiliaire bourguignonne. Des thèmes iconographiques nouveaux, parfois identiques dans les deux manuscrits – *l'expédition de Pâris en Grèce*, par exemple³⁵ – sont traités de façon distincte par leurs enlumineurs respectifs, Guillaume Vrelant et Loyset Liédet. Imposés sans doute aux enlumineurs, ces thèmes procèdent probablement d'une révision du programme iconographique christinien³⁶.

Dans le ms. Bruxelles 9392, le processus de traduction visuelle se double d'une réécriture du texte de Christine de Pizan, que Jean Miélot présente, dans le cent-unième texte³⁷, comme une tâche assignée par le duc. Au f. 104v, la miniature donne à voir Philippe le Bon qui, de l'index droit pointé, ordonne à son secrétaire de composer son texte³⁸. La mise en scène de l'injonction amplifie la puissance performative inhérente à la justification textuelle du remaniement. Le texte et la miniature excluent, semble-t-il, toute commande ultérieure d'un manuscrit qui, par la transcription du texte composé par Christine, aurait sapé l'autorité du prince.

La volonté ducale dont se réclame Jean Miélot implique que la production du ms. Erlangen, UB, 2361 est antérieure à celle des mss Waddesdon Manor 8

32. Ms. Bruxelles, KBR 9392, f. 105r; LDB, *op. cit.* (n. 28), t. III, *Textes littéraires*, Turnhout, 2006, p. 82.

33. G. Chandès, « Adaptation médiévale et modèles de communication. L'exemple du roman d'antiquité », *Bien dire et bien apprendre. Traduction, transposition, adaptation au Moyen Âge*, 13, 1995, p. 25-37 (p. 33-36).

34. Expression empruntée à A. D. Hedeman, « Making the past present in Laurent de Premierfait's translation of *De senectute* », dans *Excavating the Medieval Image: manuscripts, artists, audiences. Essays in honor of Sandra Hindman*, D.S. Areford, N.A. Rowe (éd.), Aldershot / Burlington, 2004, p. 59-73 (p. 60).

35. Ms. Erlangen, UB, 2361, f. 86v (fig. 7) et ms. Bruxelles 9392, f. 71v. Miniature reproduite dans J. Van den Gheyn, *Christine de Pisan, Épître d'Othéa, déesse de la prudence, à Hector, chef des Troyens. Reproduction des 100 miniatures du ms. 9392 de Jean Miélot*, Bruxelles, 1913, pl. 68.

36. Dans le cadre de cet article, il n'est pas envisageable de présenter de façon exhaustive les modifications apportées au programme iconographique initial.

37. « [...] par le commandement et ordonnance de treshault, trespuissant et mon tresredoubté seigneur et prince Philippe, par la grace de dieu duc de Bourgoingne, [...] a este faite et composee de nouvel une addition ou declara [t] ion, par Jo. mielot [...] » : ms. Bruxelles, KBR 9392, f. 104v-105. Colophon reproduit dans LDB-III, *op. cit.* (n. 32), p. 82-83.

38. Reproduction de cette miniature dans J. Van den Gheyn, *op. cit.* (n. 35), pl. 100.

et Bruxelles 9392³⁹. Par ailleurs, plusieurs de ses caractéristiques: le format, l'absence de décoration marginale, l'usage de la grisaille, présentes également dans les manuscrits de *La Première Guerre punique* de Leonardo Bruni (Bruxelles, KBR, ms. 10777) et de la *Vie de sainte Catherine* (Paris, BnF, Manuscrits, Français 6449) enluminés par Vrelant « aux environs de 1455⁴⁰ », incitent à tenir les manuscrits de ce groupe pour contemporains. Cependant, en raison de la probable installation de l'enlumineur à Bruges dès 1451⁴¹ et de son inscription à la guilde de Saint-Jean-l'Évangéliste de cette ville en 1454⁴², la date de réalisation des enluminures de ce manuscrit peut être située dans une fourchette chronologique plus haute, comprise entre 1451-1454 et 1457-1458, date plausible de transcription de la première version du texte remanié.

Ce manuscrit pourrait avoir été offert à Charles, comte de Charolais, à l'occasion de son mariage avec Isabelle de Bourbon le 14 octobre 1454⁴³. Compatible avec la dédicace adressée à Louis d'Orléans, cette hypothèse paraît vraisemblable. Cependant, l'intention de cette étude étant d'éclairer l'interprétation du texte suggérée par les images, et non l'accueil réservé au manuscrit par le destinataire, cette question n'est pas reprise ici.

Conçue indépendamment du contexte historique et culturel, l'étude de l'iconographie du ms. Erlangen, UB, 2361 porta précédemment sur les antécédents d'innovations iconographiques illustrant le texte⁴⁴. Par ailleurs, eu égard aux caractéristiques textuelles distinctes des mss Erlangen, UB, 2361 et Bruxelles 9392, les conclusions des recherches consacrées à l'iconographie du manuscrit bruxellois ne s'appliquent pas nécessairement à celui d'Erlangen⁴⁵. Menée en lien avec le contexte, la présente étude du rôle assigné aux images se fonde sur une comparaison entre les significations qu'elles suggèrent et celles qu'expriment conjointement les mêmes textes et les miniatures qui les accompagnent dans les mss Français 606 et Harley 4431⁴⁶. Choies en raison de leur position

39. Cette conclusion rejoint celle de T. Van Hemelryck et de C. Van Hoorebeeck, art. cité (n. 30), p. 111-128 (p. 123-124).

40. L. M. J. Delaissé, *op. cit.* (n. 22), p. 121.

41. B. Bousmanne, *op. cit.* (n. 7), p. 48; p. 344, n. 3.

42. J. Weale, « Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges », *Le Beffroi*, IV, 1872-1873. Pour des références détaillées, voir en dernier lieu : A. Dubois, « Willem Vrelant », *Miniatures flamandes 1404-1482*, cat. d'exposition (Bruxelles 2011 / Paris 2012), B. Bousmanne, T. Delcourt (dir.), Anvers, 2011, p. 238-242 (p. 239-240 et n. 12.

43. H. Lengenfelder, *op. cit.* (n. 20), p. 41-43.

44. C. Schoell-Glass, *op. cit.* (n. 20), p. 119-122, 125-129; R. Sangl, *op. cit.* (n. 29), p. 37-73.

45. R. Brown-Grant, « Illumination as Reception. Jean Miélot's Reworking of the "Épître Othea" », dans *The City of Scholars. New Approaches to Christine de Pizan*, M. Zimmermann, D. de Rentis (éd.), Actes de la 1^{re} Conférence internationale Christine de Pizan (Univ. libre de Berlin, 1992), Berlin / New York, 1994, p. 260-271; M. Desmond, P. Sheingorn, *op. cit.* (n. 30), p. 84-97.

46. Christine de Pizan, *Épître Othea*, Maître de l'Épître d'Othéa et ses associés, Paris, 1405-1408 (Paris, BnF, Manuscrits, Français 606); Christine de Pizan, *Épître Othea*, Maître de la Cité des Dames et ses associés, Paris,

clé dans le cycle iconographique, les images étudiées permettent d'évaluer dans quelle mesure elles respectent l'intention didactique de l'œuvre.

De la figuration de la vertu cardinale de Force à celle de l'empereur Auguste

Dans le ms. Erlangen, UB, 2361, deux miniatures illustrant des thèmes qui appartiennent au programme iconographique élaboré sous la direction de l'auteur engendrent une rupture avec les idées exprimées dans les manuscrits christiniens⁴⁷. L'une figure la vertu cardinale de Force, la seconde clôt le cycle iconographique par la représentation de l'empereur Auguste.

Dès la *glose* du texte [1], Christine de Pizan rappelle le lien établi entre la morale et la politique : « [...] comme les *iiij. vertus cardinaulz soient neccessaires a bonne pollicie [...]*⁴⁸ ». À l'instar des auteurs des *Miroirs du prince* médiévaux tel Gilles de Rome, Christine fonde la possibilité d'un « bon gouvernement », juste et modéré, sur la perfection morale du prince, plus précisément sur la pratique des vertus cardinales : prudence, tempérance, force et justice. Dans le texte [3], l'auteur choisit le héros grec Hercule comme incarnation de la vertu de Force, en précisant toutefois que l'usage honorable de la force physique ne se mesure pas à l'aune des exploits réalisés⁴⁹. Les miniatures présentent le héros antique sous l'aspect d'un chevalier médiéval, muni d'un bâton écoté, qui repousse l'assaut de deux lions à l'aide de son écu, tandis qu'il foule aux pieds un dragon, symbole du mal⁵⁰. Cette mise en scène exemplifie l'usage que doivent faire de la force les chevaliers chrétiens.

Au f. 10 du ms. Erlangen, UB, 2361, Vrelant représente cette vertu par une figure allégorique (fig. 2). Sur le seuil d'une construction ouverte par un arc surbaissé, ornée de statuette de guerriers en armure, porteurs de boucliers et de lances, cette figure féminine est représentée de trois quarts, en pied. Vêtue d'une longue robe recouverte d'une armure, elle serre, de la main gauche, une lance dotée d'un pennon, tandis qu'elle entoure le fût d'une colonne de son bras droit. Deux phylactères, l'un couronnant la colonne, l'autre recouvrant le

1408-1413 (Londres, British Library, ms. Harley 4431). Références abrégées : ms. Français 606 ; ms. Harley 4431. Sur les enlumineurs de Christine de Pizan, voir M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limburgs and their contemporaries*, 2 vol., Londres / New York, 1974 (The Franklin J. S. Walls Lectures), t. I, p. 23-41 (p. 27-41) ; I. Villela-Petit, « Introduction sur les peintres enlumineurs », dans *Album Christine de Pizan*, G. Ouy, C. Reno, I. Villela-Petit (dir.), Turnhout, 2012, p. 137-147 (Maître de l'Épître Othéa), p. 154-168 (Maître de la Cité des Dames).

47. L'expression « manuscrits christiniens » renvoie aux mss Français 606 et Harley 4431, dont le programme iconographique fut conçu sous la direction de l'auteur.

48. Christine de Pizan, *Epistre Othea*, G. Parussa (éd.), Genève, 1999 (Textes littéraires français 517), [1], p. 200, l. 104-105. L'usage de crochets dans la numérotation des textes est emprunté à cette édition.

49. *Epistre Othea*, éd. citée (n. 48), [3], p. 204-205, v. 14-33.

50. Ms. Français 606, f. 3 ; ms. Harley 4431, f. 97. Manuscrits numérisés sur Internet : <mandragore.bnf.fr> (ms. Français 606) ; <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk> (ms. Harley 4431).

fer de la hampe de la lance, portent des inscriptions: *Je suis colombe de courages* et *Entre les perilsz approuvee*⁵¹. La figure héraldique du lion *rampant*, mentionnée précédemment, est peinte sur le pennon. Aucune particularité n'incline à mettre en doute son authenticité.

L'enlumineur infléchit cette représentation allégorique en adjoignant aux attributs dotés d'une signification symbolique des inscriptions et une figure héraldique, munies d'une fonction référentielle. Plusieurs attributs caractérisent cette personnification. L'armure et la lance symbolisent respectivement les usages défensif et offensif de la force physique, tandis que la colonne, symbole de stabilité et de solidité, connote la fermeté devant le danger, fruit du courage⁵². D'autre part, les inscriptions évoquent des valeurs chevaleresques en honneur à la cour de Bourgogne: la bravoure, l'intrépidité, l'invincibilité. Les phylactères transmettent des paroles exprimant des expériences guerrières victorieuses⁵³, que la figure héraldique ornant le pennon suggère d'attribuer au comte de Flandre⁵⁴. La miniature tend à présenter le duc de Bourgogne comme l'incarnation de la Force.

La seconde miniature étudiée illustre la légende de l'*Ara Coeli*⁵⁵, rappelée par l'auteur dans le texte [100]⁵⁶. Selon celle-ci, l'empereur Auguste aurait consulté la Sibylle de Tibur, avant d'accepter d'être déifié. À la vue de l'apparition céleste de la Vierge portant l'Enfant, l'empereur aurait rendu un fervent hommage à la divinité. Auguste est représenté jouxtant la Sibylle au sommet d'une colline, de profil, dans une posture d'humilité, vénérant l'Enfant⁵⁷.

Dans le ms. Erlangen, UB, 2361, la miniature rompt à la fois avec la lettre et avec l'esprit du texte. Au f. 125, Vrelant met l'accent sur l'empereur Auguste, aux dépens de sa relation avec la Sibylle (fig. 3). En outre, il substitue une figuration qui le magnifie à celle qui, dans les manuscrits chrestiniens, lui prête

51. Ces inscriptions peuvent être ainsi traduites: «Je suis colonne de courage»; «Mise à l'épreuve dans les périls».

52. É. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Études sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1995 [1^{re} éd. 1905], p. 322 et n. 5, 6, 7, 8.

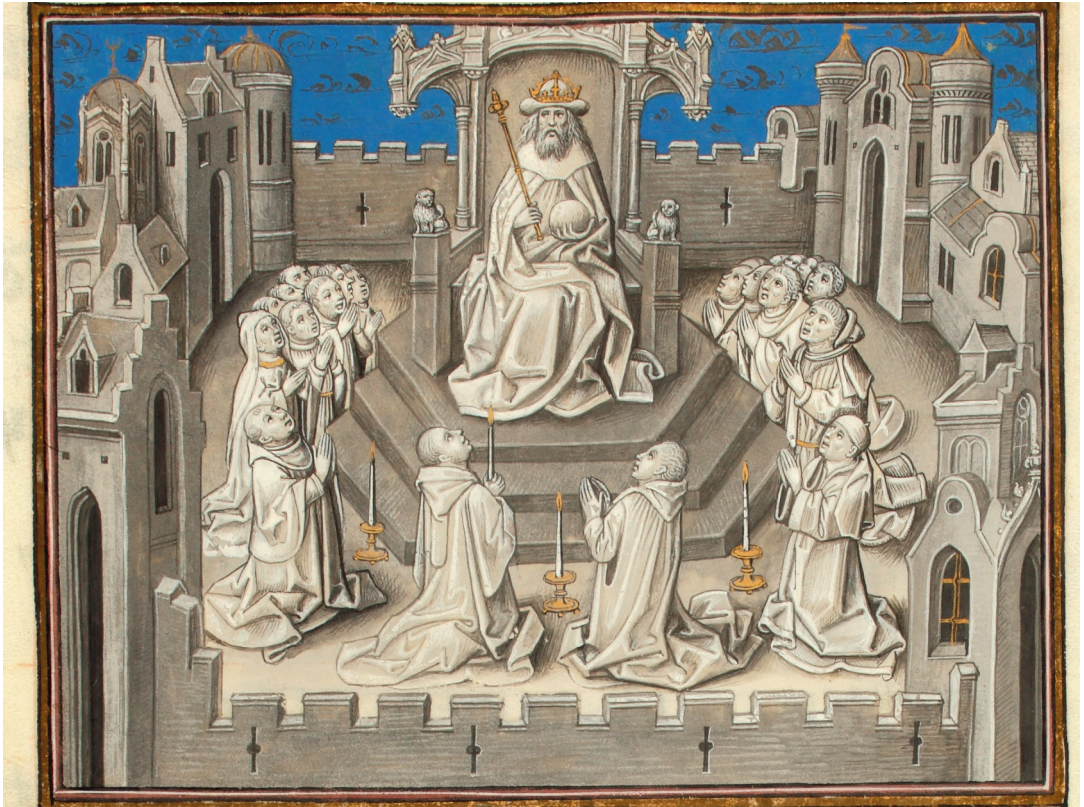
53. Pour une analyse approfondie des fonctions des inscriptions peintes sur les phylactères, voir: C. Heck, «Un nouveau statut de la parole? L'image légendée entre énoncé, commentaire et parole émise», dans *Qu'est-ce que nommer? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, C. Heck (éd.), Turnhout, 2010 (Études du Rilma 1), p. 7-28 (p. 14-18).

54. Selon Enguerrand de Monstrelet, cité par Richard Vaughan, le duc remporta sa première victoire militaire à Mons-en-Vimeu, le 31 août 1421. Il fut nommé chevalier au cours de cette bataille. Enguerrand de Monstrelet, *Chronique*, L. Douët-d'Arcq (éd.), 6 vol., Paris, 1857-1862 (Société de l'histoire de France), t. IV, p. 59-63; R. Vaughan, *Philip the Good. The Apogee of Burgundy*, Londres, 1970 [nulle édition 2002], p. 12-14.

55. Légende diffusée au XIII^e siècle dans la *Légende dorée*. Jacques de Voragine, *Légende dorée*, trad. A. Boureau, Paris, 2004, p. 54-55.

56. *Épître Othea*, éd. citée (n. 48), [100], p. 340-341, 453-455. Christine de Pizan attribue cette prophétie à la Sibylle de Cumès.

57. Ms. Français 606, f. 46; ms. Harley 4431, f. 141.



3. Christine de Pizan, *Epistre Othea*, Bruges, Guillaume Vrelant, vers 1451-1458,
ms. Erlangen, UB, 2361, f. 125, «L'empereur Auguste»
(© Erlangen, Universitätsbibliothek).

une attitude d'humilité. L'enlumineur figure l'empereur romain immobile, en position frontale, à l'intérieur d'une enceinte fortifiée au mur avant surbaissé, qui se détache sur un ciel bleu vif, parsemé de nuages d'argent. Auguste siège sur un trône monumental, surélevé de trois degrés. Un couronnement, dont la partie supérieure se prolonge hors-champ, surmonte son haut dossier. Figuré sur l'axe médian de la miniature, vu en contre-plongée dans un cadre large, l'empereur occupe une position dominante. Doté d'une barbe bifide et de longues moustaches, ses cheveux ondulés flottant sur ses épaules, les pupilles dirigées vers la droite, le visage impassible, Auguste porte un chapeau surmonté d'une couronne d'or fermée. Il est revêtu d'une houppelande, ornée d'un collet d'hermine. Serrant un sceptre de la main droite, il tient le globe de l'autre.

En contrebas des gradins, réparties sur une ligne courbe, une vingtaine de figures masculines de taille plus petite, représentées de trois quarts, tête nue, demeurent à genoux, les mains jointes, les yeux fixés sur le visage de l'empereur, dans une attitude de vénération. Au second plan, de part et d'autre de l'axe vertical sur lequel Auguste est figuré, l'enlumineur montre quatre participants non tonsurés, probablement des laïcs, vêtus d'une coule⁵⁸. Ils accomplissent un cérémonial évoquant une pratique liturgique chrétienne⁵⁹, tandis que les figures flanquant le trône entonnent, selon toute vraisemblance, un chant de louanges. Représenté de trois quarts dos, le regard tourné vers l'empereur, un participant élève, dans sa direction, l'un des chandeliers munis de cierges allumés, en signe de dévotion. La représentation frontale de l'empereur, la hiérarchie des tailles respectives du souverain et des autres figures mettent en représentation la puissance d'Auguste. L'empereur romain est révérend à l'égal de Dieu.

L'opposition manifeste entre l'image et le texte de Christine de Pizan engage à rechercher les enjeux de cette représentation. L'utilisation de modèles étant au cœur du processus de création artistique médiéval, je me propose de discerner ceux que l'enlumineur est susceptible d'avoir empruntés à des œuvres vues, afin de tenter d'identifier l'intention sous-jacente aux innovations iconographiques du f. 125.

Antécédents iconographiques

La figuration de l'empereur Auguste est ambiguë, car la présentation frontale et les attributs du sceptre et du globe, symboles respectifs de la puissance et de l'universalité du pouvoir impérial, caractérisent traditionnellement la représentation de Dieu. L'enlumineur articule deux modèles relatifs à des thèmes iconographiques appartenant au domaine religieux : la Majesté du Père et la

58. La coule est un vêtement monastique prescrit par la règle de saint Benoît. X. Perrin, *Vie et règles de saint Benoît*, Paris, 2006, p. 181.

59. Voir *infra*. Dans cette liturgie, la lumière est un symbole de la présence divine (Exode, III, 1-6).

Vénération de Dieu. Si, à titre provisoire, l'on fait abstraction du second, une affinité apparaît entre cette miniature et celle qui représente Dieu le Père au f. 8v de la *Bible historique d'Évrard de Soudenbalch*⁶⁰, enluminée dans la même décennie que le manuscrit d'Erlangen⁶¹ (fig. 4). Le visage de l'empereur, caractérisé par le port de la moustache, de la barbe et de cheveux longs, la direction du regard, l'impassibilité présentent une ressemblance physique marquée avec celui de Dieu le Père en majesté, siégeant sur un trône monumental, coiffé d'une tiare pontificale à triple couronne. Par ailleurs, dans chaque miniature, les deux figures prennent place sur l'axe médian. Vues en contre-plongée, dotées d'une stature imposante, elles occupent une position dominante. À l'évidence, l'enlumineur représente l'empereur romain « à l'image de Dieu ».

Vrelant ne copie pas ce modèle de façon servile, il l'adapte au domaine politique. La figuration hors-champ de l'extrémité supérieure du trône impérial pourrait suggérer l'existence d'un lien entre la terre et le ciel, le pouvoir séculier d'Auguste et le pouvoir spirituel. Si l'interprétation proprement dite de ce motif est prématurée, il n'en reste pas moins que la représentation de la figure impériale d'après ce premier modèle a pour effet de sacraliser le pouvoir de l'empereur romain⁶².

D'autre part, l'enlumineur puisa vraisemblablement le traitement du second thème iconographique dans le répertoire de formes et de motifs constitué par le Maître de Catherine de Clèves, enlumineur ayant contribué à sa formation artistique initiale⁶³. Le schéma de composition rappelle en effet celui de la miniature figurant des *saints ecclésiastiques et des saints guerriers en adoration devant le trône de Dieu*, au f. 120v du *Livre d'heures de Catherine de Clèves*⁶⁴. Représentés dans

60. *Bible d'Évrard de Soudenbalch*, maître A, Utrecht, vers 1460 (Vienne, ÖNB, cod. 2771-2772), f. 8v; sur cette Bible, voir: A. W. Byvanck, *La Miniature dans les Pays-Bas septentrionaux*, Paris, 1937, t. I, p. 85-88, fig. 192; sur le *codex* 2771-2772, voir O. Pächt, J. Ulrike, *Die illuminierte Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen nationalbibliothek, Band III, Holländische Schule*, 2 vol., Vienne, 1975, t. I, p. 43-85 (p. 49), t. II, fig. 82; sur le Maître d'Évrard de Soudenbalch, voir L. M. J. Delaissé, *A Century of Dutch manuscript Illumination*, Berkeley / Los Angeles, 1968, p. 42-49.

61. «Vers 1460»: O. Pächt, J. Ulrike, *ibid.*, t. I, p. 43; «quelques années avant 1460»: L. M. J. Delaissé, *ibid.*, p. 44.

62. Pour une présentation de l'usage du sacré par le pouvoir politique à travers l'histoire, voir J. Marx, «La sacralisation du pouvoir vue sous l'angle de l'anthropologie culturelle», dans *La Sacralisation du pouvoir. Images et mises en scène*, A. Dierkens, J. Marx (dir.), Bruxelles, t. 13, 2003 (Problèmes d'histoire des religions), p. 13-24 (p. 16-18); J.-C. Schmitt, «Les images et le sacré», dans *La Performance des images, op. cit.* (n. 4), p. 29-46 (p. 41-45).

63. B. Bousmanne, *op. cit.* (n. 7), p. 46-48.

64. *Heures de Catherine de Clèves*, Maître de Catherine de Clèves, Utrecht, vers 1445 (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 917 / M. 945), ms. M. 945, f. 120v, *Saints ecclésiastiques et saints guerriers devant le trône de Dieu*; miniature reproduite dans *Les Très Riches Heures de Catherine de Clèves*, J. Plummer (introd.), M. Tadié (trad.), Paris, 1967, pl. 66. Manuscrit numérisé sur le site internet: <<https://themorgan.org/collection/Hours-of-Catherine-of-Cleves>>. Sur les *Heures de Catherine de Clèves*, voir *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, cat. d'exposition, H. L. M. Defoer, A. S. Korteweg, W. C. M. Wustefeld (dir.), Rijkmuseum, Catharijneconvent, New York / Stuttgart / Zurich, 1989; *The Hours of Catherine of Cleves: Devotion, Demons and Daily Life in the*



4. *Bible d'Évrard de Soudenbalch*, Utrecht, vers 1460, Vienne, ÖNB, cod. 2771-2772, f. 8v, «Dieu le Père en majesté» (© ÖNB/Vienne).

chaque miniature sur l'axe médian en position dominante, l'empereur romain et Dieu le Père sont flanqués de figures de plus petite taille, agenouillées, les mains jointes. Par ailleurs, des motifs sont communs aux deux miniatures. Laïcs et saints tiennent, respectivement, les yeux fixés sur l'empereur et sur Dieu⁶⁵, tandis qu'ils leur rendent hommage par un chant de louanges. Cependant, la figuration du culte rendu à l'empereur n'est pas la simple transposition de celle de la Vénération de Dieu peinte par le Maître de Catherine de Clèves. Vrelant substitue le motif de l'élévation de cierges allumés à celui de l'inscription sur des phylactères des paroles latines de l'hymne chanté par les saints⁶⁶. Par sa signification symbolique, ce nouveau motif participe à l'expression de la vénération de l'empereur, dont il tend à accroître, sur le plan symbolique, la légitimité⁶⁷.

La figuration de l'empereur Auguste est surdéterminée en raison de l'usage conjoint de ces deux modèles. Quel intérêt revêtait pour le duc de Bourgogne la représentation du culte rendu à l'empereur romain ? Afin de tenter d'éclairer les enjeux de cette figuration, il importe de rappeler les effets recherchés à la fin du Moyen Âge, par la transposition dans le domaine politique de représentations empruntées au domaine religieux.

Mise en perspective

Le processus de dérivation de représentations et de schémas de composition appartenant à la tradition religieuse au profit d'une puissance séculière était en usage dans les arts visuels occidentaux du XIV^e siècle. Les recherches menées par Daniel Russo soulignent que la manipulation de l'iconographie auquel ce type de transfert donna lieu visait un but pragmatique, lié à la volonté de légitimation du pouvoir en place⁶⁸. Au milieu du XV^e siècle, les enjeux escomptés d'un tel transfert étaient-ils identiques ?

Il semble que Guillaume Vrelant a usé du modèle de Dieu le Père en vue de cet enjeu dans le *Livre des privilèges de la Hanse*. Sur la miniature pleine page de ce manuscrit enluminé après 1457 à la demande de marchands allemands installés à

Fifteenth Century, cat. d'exposition (Museum Het Valkhof, Nimègue, 2009-2010), R. Dückers, R. Priem (éd.), Anvers / New York, 2009, p. 226-409.

65. Le motif des figures tenant les yeux fixés sur la divinité participait à la représentation du thème de *la Vénération du Christ par les Vivants* dans les psautiers du XIII^e siècle. Voir, par exemple, le psautier conservé à Munich : *Psautier*, Gloucester (?), 1200-1225 (?) (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835), f. 146v, 147. Miniatures reproduites sur le site : <<http://daten.digitale.sammlungen.de>>.

66. Les inscriptions latines reprennent deux vers empruntés au *Te deum*.

67. Pour une analyse de la signification du concept de légitimité au Moyen Âge, voir J.-P. Genet, « Pouvoir symbolique, légitimation et genèse de l'État moderne », dans *La Légitimité implicite, Actes des conférences organisées à Rome en 2010 et en 2011 par SAS en collaboration avec l'École française de Rome*, J.-P. Genet (dir.), Paris / Rome, 2015, t. I, p. 9-47 (p. 9-11).

68. D. Russo, « Les modes de représentation du pouvoir en Europe dans l'iconographie du XIV^e siècle », dans *Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Âge*, Actes du colloque de l'université du Maine (1994), J. Blanchard (éd.), Paris, 1995, p. 177-198 (p. 182-187).

Bruges⁶⁹, Vrelant représente *l'Empereur, les sept princes-électeurs et les armes de l'Empire*. Les armoiries du Saint-Empire germanique : *d'or à l'aigle bicéphale de sable* figurent au centre de la miniature. Au registre supérieur, l'empereur germanique, coiffé d'une couronne fermée crucifère, siège en majesté sur un trône monumental. Les caractéristiques du visage, son expression sont identiques à celles de Dieu le Père dans le *codex* ÖNB 2771-2772. Dans un manuscrit consignant les privilèges concédés à des ressortissants de l'empire germanique, commanditaires du manuscrit, l'usage de ce modèle confère l'inviolabilité aux avantages qui leur sont reconnus. Cependant, la liberté d'invention caractérisant l'enlumineur médiéval incite à se demander si l'enjeu en vue duquel Vrelant usa de ce modèle est demeuré inchangé dans l'ensemble de ses œuvres.

Ajouté au second modèle emprunté, le motif des cierges allumés remplit, au f. 125, une fonction référentielle. Il évoque en effet le culte réservé au prince lors de ses entrées solennelles dans les villes⁷⁰. Relatant l'entrée princière à Arras en 1455, le chroniqueur Jacques Du Clercq laissait entendre que le duc fut célébré à l'égal de Dieu⁷¹. Par quel moyen cette cérémonie politique suggérait-elle aux spectateurs l'idée du caractère sacré du prince ? Méconnu des historiens jusqu'à une date récente⁷², l'usage de la lumière était investi d'un rôle majeur dans le processus de sacralisation du prince, comme l'a fermement établi Élodie Lecuppre-Desjardin⁷³. Par l'apparition du prince dans le halo de lumière émanant des cierges et des chandelles, la mise en scène captait, au profit de sa glorification, la signification symbolique associée à l'usage de la lumière dans les processions religieuses⁷⁴. Le « cortège de lumière » l'aureolant magnifiait son pouvoir, le sacralisait. En dépit de son caractère statique, la représentation du

69. *Livre des privilèges du comptoir brugeois de la Hanse*, Guillaume Vrelant, Bruges, vers 1457 (Cologne, Historisches Archiv der Stadt, Hanse 1a Best. 81 Nr. 1), feuillet non numéroté ; sur le manuscrit, voir B. Bousmanne, *op. cit.* (n. 7), p. 247-248 ; miniature reproduite p. 323.

70. Sur la signification politique des entrées princières, voir B. Schnerb, *L'État bourguignon 1363-1477*, Paris, 1999, p. 328-330.

71. « [...] si Dieu était descendu du ciel, je ne sais si on eût ni pût faire autant d'honneur qu'on en fit audit duc » : Jacques Du Clercq, *Mémoires 1445-1467*, F. de Reiffenberg (éd.), 4 vol., Bruxelles, 1823, t. II, p. 205, cité dans B. Schnerb, *ibid.*, p. 328-329.

72. Des historiens des XIX^e et XX^e siècles étudièrent l'usage du lexique religieux au cours des entrées princières. Sur les inscriptions latines peintes sur les pancartes portées par les figurants des tableaux vivants à Gand en 1458, voir par exemple C. Monget, *La Chartreuse de Dijon d'après les documents des Archives de Bourgogne*, 3 vol., 1898, t. II, p. 154, cité dans O. Cartellieri, *La cour des ducs de Bourgogne*, Paris (Bibliothèque historique), 1946, p. 73, 316 et n. 4.

73. É. Lecuppre-Desjardin, « Les lumières de la ville : recherche sur l'utilisation de la lumière dans les cérémonies bourguignonnes (XIV^e-XV^e siècle) », *Revue historique*, n° 609, 1999, p. 23-43 ; *Ead.*, « Scénographie et communication symbolique », dans *La Ville des cérémonies. Essai sur la communication politique dans les anciens Pays-Bas bourguignons*, Turnhout (Studies in European Urban History 1100-1800), 2004, p. 264-266.

74. B. Guinée, F. Lehoux, *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, 1968 (Sources d'histoire médiévale), p. 7-30 (p. 11-18) et fig. I.

culte rendu à l'empereur Auguste ne pouvait manquer de raviver les sensations et les sentiments vécus par les participants aux *joyeuses entrées*.

Une mise en représentation implicite du pouvoir du duc de Bourgogne ?

Les images allégoriques des f. 10 et 125 relèvent d'une stratégie visuelle, fondée sur l'usage réitéré d'un procédé d'illustration. Dans chaque miniature, Vrelant insère un ou plusieurs motifs en lien direct avec le réel : les inscriptions peintes sur les phylactères et la figure héraldique du lion *rampant*; une pratique liturgique empruntée aux processions religieuses et exploitée dans les entrées princières. Mis en œuvre à deux reprises, ce procédé paraît intentionnel. À quel dessein cette stratégie visuelle répond-elle ?

Si l'on considère l'usage de la force par le pouvoir politique, les inscriptions et la figure héraldique du f. 10 (fig. 2) présentent Philippe le Bon sous l'aspect flatteur du conquérant victorieux. La miniature exalte les vertus guerrières du prince, incarnation de la Force. L'image rappelle l'emprise établie par le duc de Bourgogne sur des terres d'Empire⁷⁵. Selon Richard Vaughan, l'influence politique de Philippe le Bon dans l'Empire et son prestige atteignaient leur apogée en 1454⁷⁶, même s'il n'avait pas obtenu l'investiture de l'empereur germanique⁷⁷. Par la mise en valeur de la maîtrise de la force armée, l'enlumineur semble jeter les bases visuelles d'un rapprochement entre le pouvoir du duc de Bourgogne et celui d'Octave-Auguste, *imperator* (chef des armées). Le motif des cierges allumés renforce cette analogie implicite par l'évocation de l'usage de la lumière lors des entrées princières (fig. 3). L'emploi réitéré de ce procédé d'illustration engendre un dédoublement de l'image⁷⁸. En prise avec le réel, ce motif transforme la figuration d'Auguste en un miroir reflétant le caractère sacré du pouvoir princier.

L'iconographie de l'empereur Auguste n'exprime pas seulement l'admiration éprouvée par le duc à l'égard de cette figure de conquérant. À titre d'hypothèse, on peut tenir la mise en scène d'Auguste à la fois comme une projection des représentations que le duc de Bourgogne se faisait de son propre pouvoir et comme la célébration voilée de la conscience qu'il prenait de sa puissance. La miniature fait entrevoir l'imaginaire politique du prince et les principes de

75. Sur le rôle de la guerre dans l'extension des territoires placés sous la domination du duc de Bourgogne, voir B. Schnerb, *op. cit.* (n. 70), p. 207-223.

76. R. Vaughan, *op. cit.* (n. 54), p. 285-302 (p. 296).

77. L'obtention de l'investiture impériale pour les fiefs d'Empire annexés aurait apporté au duc une consolidation juridique de ses possessions.

78. La stratégie visuelle mise en œuvre par l'*historieur* a des antécédents, notamment dans le second exemplaire du *Livre du Champion des dames* de Martin le Franc, offert au duc Philippe en 1451. F. Avril, « Un auteur, son copiste et son artiste. Martin le Franc, Barthélémy Poignare et l'illustrateur du *Champion des dames* », dans *Art de l'enluminure*, 40 (2012), p. 2-59 (p. 3); P. Charron, *L'Iconographie du Champion des dames de Martin le Franc*, Turnhout, 2016 (Corpus du Rilma 4), p. 32-33, 74.

théologie politique⁷⁹ sur lesquels il fondait l'exercice de son pouvoir. Philippe le Bon aimait à dire qu'il était souverain « par la grâce de Dieu ». L'image suggère que le pouvoir du prince participe de la toute-puissance divine. La stratégie visuelle mise en œuvre laisse penser qu'elle vise implicitement à renforcer la croyance du lecteur-spectateur à la légitimité du pouvoir princier⁸⁰.

L'histoire de Troie au prisme de l'idéologie princière

Attesté par la présence de nombreux manuscrits de la bibliothèque ducal⁸¹, le vif intérêt porté par Philippe le Bon à la légende troyenne incite à s'interroger sur l'emploi des images narratives du passé troyen dans ce manuscrit. L'analyse des liens entre les procédés visuels mis en œuvre et la rhétorique se propose de discerner les stratégies persuasives déployées dans ce que l'on pourrait nommer la « communication politique » princière.

Christine de Pizan puise dans le récit des origines de la guerre de Troie des exemples au moyen desquels elle entend inciter les princes à pratiquer les vertus cardinales et, notamment, la prudence. À cet effet, elle insiste sur les conséquences de l'imprudence des gouvernants troyens. La violence verbale dont fit preuve le roi Laomédon lors de l'expulsion de Jason et des Argonautes en escale sur le rivage de Troie suscita la colère et le désir de vengeance des Grecs⁸²; le roi Priam manqua de jugement lorsqu'il confia à son fils Pâris, incompetent en matière militaire, la direction de l'expédition destinée à enlever Hélène⁸³. Dans les deux cas, le défaut de prudence du gouvernant provoqua une guerre entre Grecs et Troyens et la perte de Troie. L'accent mis par les miniatures sur le comportement agressif du roi Laomédon et sur la passion amoureuse de Pâris pour Hélène renforce le message du texte.

Une « réécriture visuelle » du passé troyen

Dans un premier temps, la présente analyse a pour objectif d'éclairer la restructuration des événements engendrée par les stratégies visuelles mises

79. La théologie politique peut se définir comme une théorie selon laquelle le fondement du pouvoir politique est d'ordre surnaturel. Sur la théologie politique au Moyen Âge, voir : E. Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, 1989 (Bibliothèque des Histoires) [Princeton, 1957].

80. À propos de l'usage du religieux dans la construction de la légitimité du pouvoir, voir : J.-P. Genet, art. cité (n. 67), p. 9-47 (p. 20-29) ; J. Marx, art. cité (n. 62), p. 13-24 (p. 13-18).

81. L'inventaire de la bibliothèque de Philippe le Bon de 1467-1469 recense dix-sept manuscrits relatifs à l'histoire de Troie. G. Doutrepont, *op. cit.* (n. 18), p. 171-176 ; M. Cheyng-Condé, « L'épopée troyenne dans la librairie ducal bourguignonne au XV^e siècle », dans *À la cour de Bourgogne. Le duc, son entourage, son train*, J.-M. Cauchies (dir.), Turnhout, 1998, p. 85-113 (p. 87-89 et n. 26).

82. *Épître Othea*, éd. citée (n. 48), [37], [61], p. 252-253, p. 285-286 ; ms. Français 606, f. 18v, 29 ; ms. Harley 4431, f. 112v, 123.

83. *Ibid.*, [68], [75], p. 294-295, p. 305-306 ; ms. Français 606, f. 31v, 35 ; ms. Harley 4431, f. 125v, 129.

en jeu, ainsi que l'orientation de la lecture de l'œuvre qui en découle dans le ms. Erlangen, UB, 2361.

Bien que les miniatures accompagnant les textes [37] et [61] figurent des thèmes appartenant au programme iconographique élaboré sous la direction de Christine de Pizan, elles occultent les faits mentionnés. C'est la composition de la miniature ouvrant le texte [37] au f. 49v qui oriente l'interprétation des faits. Caractérisée par le transfert de la scène d'expulsion de Jason et des Argonautes à l'arrière-plan, elle met l'accent, au premier plan et indépendamment du texte, sur la figuration d'une sentinelle effectuant une ronde dans la cité (fig. 5). Grecs et Troyens sont figurés sous l'aspect de quatre minuscules silhouettes non individualisées, en conversation avec une cinquième, à proximité d'une nef au mouillage dans un port. Par son caractère elliptique et le traitement des personnages, l'image rompt le lien de causalité entre l'expulsion violente des Grecs et la première destruction de Troie. À la mise en cause du roi Laomédon, l'enlumineur substitue un éloge de l'ordre et de la sécurité régnant dans la cité.

Alors que le texte [61] est centré sur la vengeance exercée par les chefs de l'expédition grecque à l'encontre du roi Laomédon, dans la miniature du f. 79 (fig. 6) la punition de l'offense revêt l'aspect d'un déchaînement de violence s'abattant sur les Troyens. L'enlumineur figure de nombreux hommes d'armes grecs qui, glaive au poing, pénètrent dans l'enceinte de la cité où se déroulent des scènes de bataille, de pillage et de massacre. Leur multiplicité relève d'une forme d'amplification, équivalent visuel de l'hyperbole. L'illustration s'affranchit du texte et de ses sources indiquant que seuls les enfants, les femmes et les vieillards étaient demeurés dans la cité lorsque le roi Laomédon, accompagné de Troyens armés, la quittèrent, en vue de s'opposer à l'attaque des Grecs⁸⁴. Par la restructuration des faits, l'image reconfigure le passé.

L'usage conjoint de l'ellipse (fig. 5) et de l'amplification (fig. 6) leste la miniature du f. 79 d'une dénonciation implicite de la disproportion de la peine infligée aux Troyens, tandis qu'une synecdoque visuelle (fig. 5) souligne les vertus politiques du gouvernant troyen. Par l'appel à l'empathie du lecteur à l'égard des Troyens, l'enlumineur joue des réactions affectives suscitées par les images afin de renforcer l'adhésion accordée au récit partial des faits. La narration visuelle de la première destruction de Troie produit un effet illocutoire sur le lecteur⁸⁵ : elle tend à influencer sur son jugement, à le persuader.

84. *Ibid.*, [66], p. 292, l. 9-11 ; Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. L. Constans, 6 vol., New York, 1968 [1^{re} éd. Paris, 1904-1912], t. 1, v. 2759-2762.

85. Sur les actes d'image, voir : I. Rosier-Catach, « Les mots et les images », dans *La Performance des images*, *op. cit.* (n. 4), p. 242-253. (p. 246 et n. 5).



5. Christine de Pizan, *Epistre Othea*, Bruges, Guillaume Vrelant, vers 1451-1458,
ms. Erlangen, UB, 2361, f. 49v, «Expulsion de Jason et des Argonautes»
(© Erlangen, Universitätsbibliothek).



6. Christine de Pizan, *Epistre Othea*, Bruges, Guillaume Vrelant, vers 1451-1458,
ms. Erlangen, UB, 2361, f. 79, «Vengeance des Grecs»
(© Erlangen, Universitätsbibliothek).

Une réinterprétation du passé troyen

Les miniatures accompagnant les textes [68] et [75] comportent une réinterprétation visuelle des faits d'armes à l'origine de la seconde destruction de Troie. Bien que le texte [68] et son illustration soient relatifs au songe de Pâris dans les manuscrits christiniens, la miniature du f. 86v (fig. 7) représente le départ de l'expédition troyenne pour la Grèce dans le ms. Erlangen, UB, 2361. Des hommes d'armes, revêtus d'armures, munis de lances et de haches de guerre, embarquent dans quatre nef. Le choix de ce thème équivaut implicitement à une approbation de l'expédition militaire, condamnée pourtant par Christine en raison de l'insuffisance de réflexion dont elle fit l'objet⁸⁶.

De prime abord, le lien du thème iconographique figuré dans la miniature du f. 96v (fig. 8) avec le texte [75] dans lequel Christine désapprouve la décision de confier à Pâris la direction de l'opération militaire⁸⁷ paraît énigmatique. La miniature représente un roi qui, sous un dais, siège sur un trône surélevé de trois degrés. Coiffé d'une couronne, il tient un sceptre de la main droite. Figurés en pied, à sa droite, trois conseillers, et à sa gauche, deux jeunes femmes le flanquent. Agenouillé en bas du trône, figuré presque de profil, tête nue, le regard tourné vers le conseiller vêtu d'une coule, un messager lui présente une requête, la main droite ouverte. Son interlocuteur, la paume de la main gauche ouverte, tournée vers l'intérieur, exprime son opposition à la demande⁸⁸. Le regard dirigé vers celui-ci, la main droite ouverte vers l'extérieur, le roi accepte cet avis négatif⁸⁹.

L'analyse qui suit vise à discerner les effets des procédés visuels à l'œuvre dans cette miniature. Aucun détail du texte ne se rapporte à cette scène, mais l'analogie visuelle entre la posture du messager et celle de l'ambassadeur grec sollicitant le retour d'Hélène au f. 57 (fig. 9)⁹⁰ suggère que l'image énigmatique figure le même type de scène. Par un travail d'interprétation mené à la lumière du texte de l'une des traductions françaises de l'*Historia Destructionis Troiae*⁹¹, le lecteur cultivé peut comprendre que l'image renvoie à la demande de restitu-

86. *Épître Othea*, éd. citée (n. 48), [68], p. 294, l. 17-22.

87. *Ibid.*, [75], p. 305, l. 8-10.

88. F. Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, t. I, *Signification et symbolique*, Paris, 1982, p. 175, 178-179.

89. *Id.*, *ibid.*, p. 174.

90. *Épître Othea*, éd. citée (n. 48), [43], p. 260-261. L'intention didactique de l'œuvre explique que le texte [43] relatif à la demande de restitution d'Hélène précède le texte [68] concernant le songe de Pâris.

91. Philippe le Bon possédait deux manuscrits de la première traduction française de l'*Historia Destructionis Troiae*, mise en prose latine du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure par Guido delle Colonne en 1287. G. Doutrepoint, *op. cit.* (n. 18), p. 172 et n. 2. En outre, deux manuscrits de la deuxième traduction française de cette œuvre furent produits dans l'entourage ducal, le premier en 1453 pour Philippe de Croÿ (Bruxelles, KBR, ms. 9264) et le second, vers 1459 (Bruxelles, KBR, ms. 9570). M.-R. Jung, *La Légende de Troie en France au Moyen Âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Bâle et Tubingen, 1996 (*Romanica Helvetica* 114), p. 570, 580-582.

tion d'Hésione, enlevée par les Grecs. Cependant, si le texte latin de l'*Historia* relate les entrevues au cours desquelles l'émissaire troyen s'efforça d'obtenir le retour de la princesse troyenne, son auteur ne mentionne aucune rencontre entre l'ambassadeur troyen Anténor et le roi grec Ménélas⁹². L'attribution au roi de l'échec de la négociation se fonde sur une manipulation de l'image, par le biais d'un procédé visuel équivalant à une interpolation. L'insertion d'un motif étranger aux sources textuelles laisse penser que le recours à la force était inévitable. Elle engendre un argument implicite qui tend à justifier l'expédition troyenne, afin de faire admettre sa légitimité⁹³. Suggérer le « bon droit » du prince troyen, c'est revêtir l'usage de la force d'une apparence de légitimité.

Les écarts marqués entre les idées suggérées par les miniatures étudiées et celles que le texte et les images des manuscrits christiniens expriment conjointement posent la question des enjeux de ces innovations iconographiques. Quel intérêt présentent, pour le commanditaire, des images qui masquent les fautes des gouvernants troyens, et parallèlement, légitiment certains de leurs faits d'armes ?

Enjeux politiques

Loin de relater les événements, les images « narratives » de l'histoire de Troie invitent à une lecture métaphorique. Le défaut de figuration du comportement fautif du roi Laomédon prend son sens à la lumière des généalogies mythiques tissées par les chroniques historiographiques régionales, commandées par Philippe le Bon à partir de 1442. Jean Wauquelin, auteur des *Chroniques de Hainaut*, rattache le duc au *haut, noble et excellent sang des Troyens*⁹⁴. Dans le prologue des *Chroniques des ducs de Brabant* composées par Edmond de Dwynter et traduites par ses soins, le même auteur présente Philippe le Bon comme un descendant du roi Priam⁹⁵. Comme le souligne Bernard Guenée, ces chroniques remplissaient une fonction politique, car elles procuraient au duc des « pièces justificatives »

92. Guido delle Colonne relate les entrevues entre Anténor et Peleus, Telamon, Castor et Pollux, Nestor, sans faire état d'une rencontre avec le roi grec Ménélas. Il pourrait être utile de vérifier si le texte des manuscrits contenant une traduction française comporte cette interpolation. Guido de Columnis, *Historia Destructionis Troiae*, N. E. Griffin (éd.), ch. V, Cambridge (Mass.), 1936, p. 50-56. Sur l'ambassade d'Anténor en Grèce, voir M.-R. Jung, *ibid.*, p. 42.

93. Pour une analyse approfondie de l'usage des images narratives comme arguments à la fin du Moyen Âge, voir H. Belting, « The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: *Historia* and Allegory », dans *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, Actes du colloque de Baltimore (1984), H. L. Kessler et M. S. Simpson (éd.), Washington, 1985 (*Studies in the History of Art*, 16), p. 151-168 (p. 154-156).

94. J.-M. Cauchies, « Le prince, le pays et la chronique : aux sources d'un intérêt politique », dans *Les Chroniques de Hainaut. Les Ambitions d'un Prince Bourguignon*, P. Cockshaw (dir.), C. Van den Bergen-Pantens (éd.), Turnhout, 2000, p. 15.

95. A. Hagopian-van Buren, « Philip the Good's manuscripts as documents of his relations with the Empire », *Publication du Centre européen d'études bourguignonnes XIV^e-XV^e s.*, 36, 1996, p. 49-69 (p. 50-52).



7. Christine de Pizan, *Epistre Othea*, Bruges, Guillaume Vrelant, vers 1451-1458, ms. Erlangen, UB, 2361, f. 86v, « Départ de l'expédition troyenne pour la Grèce » (© Erlangen, Universitätsbibliothek).

du pouvoir qu'il exerçait sur des fiefs d'Empire⁹⁶. L'invention de liens de filiation entre le duc de Bourgogne et des figures troyennes prestigieuses visait à inscrire dans la durée le pouvoir imposé à un ensemble de principautés. Elle lui assurait à la fois une continuité dynastique et une forme de légitimation.

Lorsqu'il masque les faits à l'origine de la première destruction de Troie (fig. 5), l'enlumineur exploite l'intérêt politique de ces généalogies. Par la préservation de l'exemplarité des gouvernants troyens et par l'éloge implicite des vertus politiques dont les « ancêtres » illustres du duc de Bourgogne sont censés avoir fait preuve, les miniatures narratives confortent la légitimité de la domination exercée par leur descendant présumé sur des territoires nouvellement annexés.

Par ailleurs, dans le contexte politique lié au Banquet du Faisan, la mise en scène de l'expédition de Pâris (fig. 7) peut être considérée comme une métaphore du projet de croisade et de la politique expansionniste ducale. Le choix du thème illustré et la tentative de justification visuelle de l'entreprise militaire (fig. 8) semblent en effet fondés sur une analogie implicite, relative à la fois à l'esprit de conquête animant les protagonistes et au moyen mis en œuvre, la force, en vue de satisfaire leurs ambitions respectives. Par l'apparence de légitimité prêtée au recours à la force, l'argumentation visuelle (fig. 8) procure implicitement un surplus de légitimité au pouvoir exercé par le duc.

La mise en perspective des innovations iconographiques étudiées met au jour leur fonction d'outils de propagande. Conscient de la fragilité d'un pouvoir fondé sur les seuls liens personnels établis avec les sujets de chacune des principautés qu'il détenait, le prince eut recours à la puissance persuasive des images en vue d'affermir ce pouvoir⁹⁷. Loin de refléter passivement les valeurs en honneur à la cour de Bourgogne, les innovations iconographiques du ms. Erlangen, UB, 2361 se présentent comme des moyens d'action politique tendant à renforcer l'adhésion du lecteur aux exigences du pouvoir.

Au terme de cette étude, il apparaît que deux modes de légitimation du pouvoir du gouvernant se trouvent conjoints dans les variations iconographiques présentées : la sacralisation de ce pouvoir, fondée sur l'instrumentalisation du symbolisme religieux, et la reconstruction du passé collectif. Envisagées sous l'angle de la genèse d'un État, ces deux formes de légitimation caractérisent un moment de la construction de sa légitimité⁹⁸.

96. B. Guenée, *Histoire et culture historique de l'Occident médiéval*, Paris, 1980 (Collection historique), p. 332-336 (p. 336).

97. Pour une analyse du rôle de la persuasion dans l'adhésion des individus aux exigences du pouvoir, voir J.-P. Genet, art. cité (n. 67), p. 9-47 (p. 29).

98. *Id.*, *ibid.*, p. 12-29.



8. Christine de Pizan, *Epistre Othea*, Bruges, Guillaume Vrelant, vers 1451-1458,
ms. Erlangen, UB, 2361, f. 96v, « Requête présentée au roi Ménélas par un messenger troyen »
(© Erlangen, Universitätsbibliothek).

Conclusion

En contradiction avec les textes qu'elles sont censées illustrer, l'image exaltant le pouvoir de l'empereur Auguste ainsi que celle qui masque la responsabilité du roi Laomédon s'inscrivent en faux contre l'intention didactique de l'œuvre. En outre, par sa dimension polémique implicite, l'argumentation visuelle déployée dans les miniatures « narratives » des f. 86v et 96v tend à discréditer la position de l'auteur. Ces images innovantes portent atteinte à la fois à l'intégrité de l'œuvre et à l'autorité de son auteur.

L'appropriation du cycle iconographique originel n'a pas pour but d'étayer visuellement les idées exprimées par le texte de Christine de Pizan dans le contexte bourguignon. Par un détournement de leur fonction, par la captation de leur efficacité, l'enlumineur instrumentalise les images au bénéfice du pouvoir établi. L'analyse de ces illustrations porte ainsi à se déprendre de l'opinion selon laquelle le nombre de manuscrits de l'*Epistre Othea* présents à la cour de Bourgogne attesterait le succès de l'œuvre⁹⁹. La commande de cet exemplaire *historiè* n'implique nullement l'adhésion du commanditaire aux idées défendues par l'auteur.

L'usage insolite des images, indépendamment du texte de Christine de Pizan, a un précédent dans la miniature frontispice de l'*Epistre Othea* transcrite dans le recueil Bruxelles, KBR, 9559-9564¹⁰⁰ ayant appartenu à Philippe le Bon. Conçue plus d'une décennie avant l'illustration du ms. Erlangen, UB, 2361 dans un contexte différent, cette unique miniature attribuée au Maître A de Guillebert de Mets¹⁰¹ ne met pas en scène la déesse de *Prudence*, mais la figure allégorique de *Justice*, dressant une épée de la main droite et posant la main gauche sur un livre. Les deux personnifications qui la flanquent, *Information* et *Miséricorde*, sont étrangères au texte, comme le sont plusieurs vertus ou personnifications désignées par des inscriptions¹⁰². En outre, l'auteur du texte transcrit n'est pas

99. G. Doutrepoint, *op. cit.* (n. 18), p. 308-309.

100. Recueil : Christine de Pizan, *L'Epistre d'Othea* (f. 6-74) ; Martin de Braga, *De quattuor virtutibus cardinalibus* ou *Formula honestae vitae*, trad. française de Jean Courtecuisse ; Christine de Pizan, Jean de Montreuil et Gontier Col, *Débat sur le Roman de la Rose* ; Albertano da Brescia, *De arte loquendi et tacendi*, trad. française anonyme ; Eustache Deschamps (?), *Des cinq lettres du nom de Paris* ; Guillebert de Mets, *Description de la ville de Paris et de l'excellence du royaume de France*, Gand, Maître A de Guillebert de Mets (ill. attribuée au), après 1434 (Bruxelles, KBR, ms. 9559-9564), f. 7. Miniature reproduite dans : D. Vanwijnsberghe, E. Verroken, « Les Maîtres de Guillebert de Mets », *Miniatures flamandes 1404-1482, op. cit.* (n. 42), p. 155, ill. 95. Pour la notice, voir G. Mombello, *op. cit.* (n. 2), 29, p. 153-164 ; D. Vanwijnsberghe, E. Verroken, « À l'Escu de France », *Guillebert de Mets et la peinture de livres à Gand à l'époque de Jan van Eyck* (1410-1450), Bruxelles, 2017 (Scientia artis 13), t. I, p. 239-241, t. II, p. 632-633.

101. D. Vanwijnsberghe, E. Verroken, dans *Miniatures flamandes, ibid.*, p. 153.

102. O. Delsaux, « L'autorité du texte et de l'auteur chez un copiste français du xv^e siècle. Guillebert de Mets, un suspect idéal pour l'attribution de la version anonyme des *Faits d'armes et de chevalerie* de Christine de Pizan », Actes du IX^e colloque international Christine de Pizan, Louvain-la-Neuve (2015), Groupe de recherche sur le moyen français (éd.), *Le Moyen Français*, n^{os} 78-79, 2016, p. 31-51 (p. 42).



9. Christine de Pizan, *Epistre Othea*, Bruges, Guillaume Vrelant, vers 1451-1458, ms. UB 2361, f. 57, « Messager grec demandant le retour d'Hélène »
(© Erlangen, Universitätsbibliothek).

nommé¹⁰³. Or, la place privilégiée accordée dans cette miniature liminaire à la vertu de justice subvertit la hiérarchie christinienne qui subordonne à la prudence les trois autres vertus cardinales¹⁰⁴, tandis que l'anonymat du texte met en question l'autorité de l'auteur. Cette représentation de la vertu de justice suggère une interprétation dissidente du texte.

Les innovations iconographiques du ms. Erlangen, UB, 2361 pourraient constituer des jalons en vue de l'optimisation d'une stratégie d'effacement de l'autorité du texte et de son auteur. Dans cette perspective, peut-être conviendrait-il d'interroger les véritables enjeux en vue desquels Philippe le Bon ordonna le remaniement du texte de l'*Epistre Othea*, sans se satisfaire des justifications, peut-être trop vite acceptées, avancées par Jean Miélot dans le colophon du ms. Bruxelles 9392¹⁰⁵.

Summary

The reception of the Epistre Othea in the Erlangen manuscript, UB, 2361: images at the service of the prince

This paper examines the reception of the *Epistre Othea*, written by Christine de Pizan around 1400, and later copied in the Erlangen manuscript, UB, 2361. This luxurious manuscript, which shows Philippe le Bon's coat of arms, contains a great number of miniatures that break both with the text and the iconography the author and her illuminators designed. Particular attention is paid to images that seem to convey political meanings.

By focusing on the uses of these images, this study aims to shed light on the issues underlying the modifications of the iconography. This article suggests that these innovative miniatures were means of visual persuasion at the service of the Duke of Burgundy.

103. *Id.*, *ibid.*, p. 41.

104. *Epistre Othea*, *op. cit.* (n. 48), [1], p. 201-202, l. 146-150.

105. Bruxelles, KBR, ms. 9392, f. 104v-105; LDB-III, *op. cit.* (n. 32), p. 82.