

Histoire et civilisation du livre

Revue internationale
XVII

Rédacteur en chef: Yann SORDET



DROZ

2021

La publication de ce numéro a reçu le soutien des équipes de recherche
« Histoire et Critique des Arts » (université Rennes 2, EA 1279)
et « Textes, Histoire et Monuments de l'Antiquité au Moyen Âge »
(université Paris Nanterre, UMR 7041 ARSCAN).



Sommaire

LE XIX^e SIÈCLE EN LUMIÈRE : REDÉCOUVERTE ET REVALORISATION DE L'ENLUMINURE MÉDIÉVALE EN FRANCE AU TEMPS DU LIVRE INDUSTRIEL

Introduction, par Marie JACOB 9

LES PRÉCURSEURS

François-Roger de Gaignières, un passeur du Grand Siècle
pour l'histoire de l'enluminure médiévale, par Anne RITZ-GUILBERT 19

L'*Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures des manuscrits* de l'abbé Rive :
le projet manqué d'une histoire de l'enluminure et la naissance
des fac-similés de miniatures au XVIII^e siècle, par Francesca MANZARI 39

« Art ingénieux qui donne de la couleur et du corps aux pensées » :
Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt et l'enluminure médiévale,
par Simona MORETTI 55

Aubin-Louis Millin et l'art de l'enluminure. À propos de quelques manuscrits
étudiés en Campanie en 1812, par Gennaro TOSCANO 69

LE REGARD DES ÉRUDITS

Généalogie de l'histoire de l'enluminure du haut Moyen Âge au XIX^e siècle :
entre normativité classique et approche ethnique, par Charlotte DENOËL 91

Les fac-similés lithographiés d'enluminures publiés sous la Monarchie de Juillet
par le comte Auguste de Bastard, par Jocelyn BOUQUILLARD 111

Le livre d'heures saisi par l'érudition au XIX^e siècle, par Fabienne HENRYOT 127

Paul Durrieu (1855-1925), l'œil d'un historien.
La leçon de méthode à Émile Mâle, par Nathalie ROMAN 139

COLLECTIONS ET MARCHÉ DE L'ART

Thomas Dobrée ou l'exigence d'un collectionneur, par Claire de LALANDE 157

Les manuscrits enluminés de la collection du duc d'Aumale :
l'héritage et le goût, par Hélène JACQUEMARD 173

William Morris' Medieval Manuscript Collection and the Trade in Illuminated
Manuscripts c. 1891-1914, par Laura CLEAVER 185

How to sell a Carolingian illuminated manuscript in the nineteenth century? The Basle book-dealer J. H. von Speyr-Passavant and the « Moutier-Grandval Bible », par Angéline RAIS	215
L'histoire mouvementée de la <i>Bible de Pierre de Pampelune</i> , par Geneviève MARIÉTHOZ	237
<i>LES ARTISTES ET L'ENLUMINURE MÉDIÉVALE</i>	
Une pratique de l'infiniment petit: le monde enluminé de Gustave Moreau, par Lilie FAURIAC	253
Le <i>Roman de Guillaume d'Angleterre</i> d'Eugène Steger (Londres, Victoria and Albert Museum, MSL/1995/6), par Catherine YVARD	265
Faux et faussaires: autour du prétendu « Spanish Forger », par Pierre-Gilles GIRAULT	289
Un fou de lettres? Les « abécédaires » et autres enluminures médiévales de Jules Maciet au musée des Arts décoratifs de Paris, par Frédéric TIXIER.....	303
<i>ÉTUDES D'HISTOIRE DU LIVRE</i>	
Les avatars d'un bois gravé (l'auteur écrivant, 1490-1850), par Alain ROBERT	319
Christophe Plantin et les certificats d'aptitude délivrés aux membres de la communauté typographique des anciens Pays-Bas: censure, techniques et savoirs, par Renaud ADAM.....	343
Naissance et essor d'une « micro-édition » spécialisée au XVIII ^e siècle: <i>les stampe dal foro</i> de la République de Venise, par Marie MALHERBE	367
« Curiosités », « mélanges », « variétés »... Le recueil bibliographique comme genre mineur dans l'édition française du XIX ^e siècle, par Pierre-Louis PINAULT	387
<i>De la démocratie en France (janvier 1849)</i> de François Guizot: affinités politiques, fortune éditoriale et réception au Brésil, par Marisa Midori DEAECTO.....	393
<i>LIVRES, TRAVAUX ET RENCONTRES</i>	
Cornelia BRIEL, <i>Beschlagnahmt, erpresst, erbeutet: NS-Raubgut, Reichstauschstelle und Preussische Staatsbibliothek zwischen 1933 und 1945.</i> Berlin: Akademie Verlag, 2013. (ISBN 978-3-05-004902-1) [Isabelle Le Masne de Chermont]	415
Irene CECCHERINI, <i>Sozomeno da Pistoia (1387-1458), scrittura e libri di un umanista</i> , premessa di Stefano Zamponi, con saggio di David Speranzi. Florence: Olschki, 2016 (<i>Biblioteca dell'« Archivum romanicum »</i> , <i>Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia</i> ; 431). (ISBN 978-88222-6343-8) [Marie-Hélène Tesnière]	418

Cristina DONDI (éd.), <i>Printing R-Evolution and society 1450-1500: fifty years that changed Europe</i> . Venise: Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2020 (<i>Studi di storia</i> ; 13). (ISBN: 978-88-6969-333-5) [Florine Lévecque-Stankiewicz]	419
Sven GÜTERMANN, <i>Materne Hatten. La vie d'un clerc lettré au Carrefour de l'humanisme et de la Réforme en Rhénanie supérieure (Spire, v. 1470-† Strasbourg, 1546)</i> , préf. Matthieu Arnold. Ubstadt-Weuher: Verlag Regionalkultur, 2018. (ISBN 978-3-95505-080-1) [Frédéric Barbier]	424
Catherine KIKUCHI, <i>La Venise des livres, 1469-1530</i> . Cézeyrieu: Champ Vallon, 2018. (ISBN 979-10-267-0702-8) [Renaud Adam]	426
István MONOK, <i>A humanizmus és a protestantizmus áttünései a Magyar Királyság és Erdély olvasmányműveltségében</i> [Transitions entre humanisme et protestantisme dans les bibliothèques et la lecture dans le royaume de Hongrie et en Transylvanie], Budapest: Kossuth Kiadó; Eger: Eszterházy Károly Egyetem (coll. «Kulturális örökség»), 2020. (ISBN 978-963-544-206-5) [Daniel Baric]	431
Alessandro TEDESCO (éd.), <i>Itinera ad Loca Sancta. I libri di viaggio delle Biblioteche Francescane di Gerusalemme. Catalogo degli edizioni dei secoli XV-XVIII</i> . Milan: Edizioni Terra Santa, 2017. (ISBN 978-88624-0518-8) [Marion Blocquet]	434
<i>Un siècle d'excellence typographique: Christophe Plantin & son officine (1555-1655) = A Century of Typographical Excellence: Christophe Plantin and the Officina Plantiniana (1555-1655)</i> , dir. Goran Proot, Yann Sordet et Christophe Vellet. Paris: Bibliothèque Mazarine, Cultura Fonds Library, Éditions des Cendres, 2020. (ISBN 979-10-90853-16-4) [Thierry Claerr]	439
Franco VENTURINI, <i>Libri, lettori e bibliotecari a Montecitorio. Storia della biblioteca della Camera dei deputat</i> . Milan: Cedam-Wolters Kluwer, 2019. (ISBN: 978-88-13-37064-0) [Livia Castelli]	443
LIVRES REÇUS (2018-2021)	447

LE XIX^e SIÈCLE EN LUMIÈRE :
REDÉCOUVERTE ET REVALORISATION
DE L'ENLUMINURE MÉDIÉVALE
EN FRANCE AU TEMPS DU LIVRE
INDUSTRIEL

Dossier édité par Marie Jacob,
avec la collaboration de Chrystèle Blondeau

Introduction

Ce dossier a été principalement nourri par le colloque international qui s'est tenu à l'université Rennes 2 les 18 et 19 mai 2017, dans le prolongement de l'exposition *Trésors enluminés de Normandie. Une (re)découverte*¹. Cette exposition, dirigée par Nicolas Hatot et issue du programme « Corpus des manuscrits enluminés du Moyen Âge et de la Renaissance conservés dans les musées de France » lancé en 2005 par l'Institut National d'Histoire de l'Art en collaboration avec l'Institut de Recherches et d'Histoire des Textes², avait pour but de présenter au public les manuscrits et fragments de manuscrits enluminés entrés pour l'essentiel dans les musées de Normandie au cours du XIX^e siècle grâce aux dons et aux legs de bibliophiles et d'amateurs d'art normands.

Les collections des musées normands ne furent pas les seules à s'enrichir de ce type d'artefacts au XIX^e siècle. Ce fut le cas de la plupart des musées de France qui témoignaient ainsi de l'engouement de toute une époque pour cette forme artistique emblématique du Moyen Âge³. Car le regain d'intérêt pour

* Maître de conférences en histoire de l'art médiéval, Université Rennes 2.

¹ *Trésors enluminés de Normandie. Une (re)découverte* [Exposition, Musée des Antiquités de Rouen, 9 décembre 2016-19 mars 2017], dir. Nicolas Hatot et Marie Jacob, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

² L'exposition de Rouen est la quatrième du programme, après celle du Palais des Beaux-Arts de Lille consacrée aux anciennes régions Nord-Pas de Calais, Picardie et Champagne-Ardenne (*Jan Fabre. Illuminations, enluminures, trésors enluminés de France*, dir. Régis Cotentin, François Avril et Laure Rioust, Tourcoing, Éditions Invenit, 2013), celle du Musée des Augustins de Toulouse pour les anciennes régions Midi-Pyrénées et Languedoc-Roussillon (*Trésors enluminés : de Toulouse à Sumatra*, éd. François Avril, Charlotte Riou et Chrystèle Blondeau, Toulouse, Musée des Augustins, 2013), et celle du Musée des Beaux-Arts d'Angers pour les Pays de la Loire et le Centre (*Trésors enluminés des musées de France : Pays de la Loire et Centre*, éd. Pascale Charron, Marc-Édouard Gautier et Pierre-Gilles Girault, Dijon, Fatou, 2013).

³ Voir sur ce point Dominique CORDELLIER, « Note sur la formation d'une collection », dans *Les enluminures du Louvre : Moyen Âge et Renaissance*, dir. François Avril, Nicole Reynaud et Dominique Cordellier, Paris, Louvre éditions, 2011, p. 11-19; François AVRIL, « À la [re]découverte des manuscrits et enluminures des musées de France », dans *Trésors enluminés de Toulouse à Sumatra*, *op. cit.* [note 2], p. 19-24; Marc-Édouard GAUTIER et Pierre-Gilles GIRAULT, « Manuscrits et enluminures : des collections privées aux musées des Pays de la Loire et de la région Centre », dans *Trésors enluminés des musées de France...*, *op. cit.* [note 2], p. 23-31; Marie JACOB, « Les collectionneurs normands d'enluminures médiévales au XIX^e et au XX^e siècles : l'exemple du patrimoine des musées de Normandie », dans *Trésors enluminés de Normandie...*, *op. cit.* [note 1], p. 77-93.

l'enluminure médiévale est à inscrire dans le vaste mouvement de « retour au Moyen Âge » qui gagna presque toute l'Europe au cours du XIX^e siècle, animé par les recherches d'identités nationales. Moins connu que la réhabilitation de l'architecture gothique ou la redécouverte des tableaux des Primitifs, il toucha pourtant tous les domaines de la vie culturelle européenne, le marché de l'art bien sûr mais aussi les milieux savants, les entreprises éditoriales et la création artistique.

Si ce phénomène est aujourd'hui bien identifié en Angleterre et en Belgique, les recherches spécifiques sur la France demeurent peu nombreuses au regard de la richesse du patrimoine conservé. Quelques jalons avaient pourtant été posés dès 1972 par le bibliophile anglais Alan Noel Latimer Munby dans son ouvrage *Connoisseurs and Medieval Miniatures 1750-1850*⁴. Ce livre pionnier, centré principalement sur l'Angleterre, ne suscita cependant guère d'émules sur le domaine français avant les années 2000. C'est l'ouvrage collectif *Manuscript illumination in the Modern Age: Recovery and Reconstruction*, publié en 2001 par Sandra Hindman Michael Camille, Nina Rowe et Rowan Watson à l'occasion d'une exposition au Mary and Leigh Block Museum of Art de la Northwestern University, qui constitua un véritable tournant historiographique⁵. Les auteurs y dressaient une première synthèse d'envergure sur la question en Europe et aux États-Unis, en abordant successivement les travaux fondateurs des antiquaires du XVII^e et du XVIII^e siècles, le marché de l'art, le goût pour les miniatures découpées au XIX^e siècle et les éditions de fac-similés, avec une attention particulière portée aux exemples français.

La même année, l'université catholique de Louvain lançait un vaste projet de recherche pluridisciplinaire sur la production belge de miniatures et de manuscrits aux XIX^e et XX^e siècles qui aboutit à une publication remarquable éditée par Thomas Coomans et Jan de Maeyer dans laquelle Isabelle Saint-Martin offrait un essai passionnant sur l'enluminure néo-médiévale en France⁶. Un an auparavant Laura Morowitz avait consacré un long article aux revues pratiques d'enluminure destinées aux jeunes filles de bonnes familles, comme *L'Enlumineur*, devenu en 1893 l'organe de la Société des miniaturistes et enlumineurs de France, et dont la couverture précisait bien le public visé : une

⁴ Alan Noel Latimer MUNBY, *Connoisseurs and Medieval Miniatures 1750-1850*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

⁵ Sandra HINDMAN, Michael CAMILLE, Nina ROWE et Rowan WATSON, *Manuscript Illumination in the Modern Age: recovery and reconstruction*, Evanston, Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University, 2001.

⁶ Isabelle SAINT-MARTIN, « Rêve médiéval et invention contemporaine : variations sur l'enluminure en France au XIX^e siècle », dans *The Revival of Medieval Illumination. Nineteenth-Century Belgium Manuscripts and Illuminations from a European Perspective / Renaissance de l'enluminure médiévale. Manuscrits et enluminures belges du XIX^e siècle et leur contexte européen*, dir. Thomas Coomans et Jan De Maeyer, Louvain, Presses universitaires de Louvain ; KADOC Artes, 2007, p. 109-135.

femme, en costume médiéval, un lévrier à ses pieds, prenait place dans un décor d'inspiration gothique⁷.

Deux ans après, en 2009, un nouveau programme collectif de recherche était inauguré, cette fois en Italie, sur la redécouverte du patrimoine artistique médiéval en France et en Italie au xviii^e et au début du xix^e siècle, à travers l'étude de trois personnalités qui posèrent les premiers jalons d'une histoire de l'enluminure : l'abbé Jean-Joseph Rive (1730-1791), Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt (1730-1814) et Aubin-Louis Millin de Grandmaison (1759-1818). Ce programme a récemment abouti, donnant lieu à de solides publications, riches en découvertes, sur lesquelles nous reviendrons plus loin⁸. La documentation iconographique rassemblée par François-Roger de Gaignières au xvii^e siècle à partir notamment des manuscrits enluminés fait l'objet de toute l'attention d'Anne Ritz-Guilbert qui dirige depuis 2014 le programme « Collecta, Archives numériques de la collection Gaignières (1642-1715) »⁹.

Si la recherche sur les travaux d'érudition français du xvii^e et du xviii^e siècle consacrés à l'enluminure médiévale est désormais bien avancée, celle sur les écrits du xix^e siècle reste presque entièrement à faire. Il en est de même sur les collectionneurs d'enluminures en France. Les récentes expositions de manuscrits à peintures conservés dans les musées de France, celle des enluminures du musée du Louvre en 2011, les expositions de Lille, Angers et Toulouse en 2013 et celle de Rouen en 2016-2017, ont permis de faire émerger des personnalités fortes qui mériteraient d'être étudiées plus en profondeur. C'est le cas du marquis Joseph Léonard de Castellane-Esparron (1761-1846) qui offrit en 1834 à la toute jeune Société archéologique du Midi de la France d'étonnants montages

⁷ Laura MOROWITZ, « A Home is a Woman's Castle: Ladies' Journals and Do-It-Yourself Medievalism in Fin-de-Siècle France », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 5, n° 2, 2006 [en ligne : <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn06/159-a-home-is-a-womans-castle-ladies-journals-and-do-it-yourself-medievalism-in-fin-de-siecle-france>].

⁸ *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin Louis-Millin (1759-1818) entre France et Italie*, éd. Anna-Maria D'Achille, Antonio Iacobini, Monica Preti-Hamard, Marina Righetti et Gennaro Toscano, Rome, Campisano, 2011 ; Anna Maria D'ACHILLE, Antonio IACOBINI, Gennaro TOSCANO, *Il viaggio disegnato. Aubin-Louis Millin nell'Italia napoleonica 1811-1813*, Rome, Campisano, 2012 ; Anna DELLE FOGLIE, Francesca MANZARI, *Riscoperta e riproduzione della miniatura in Francia nel Settecento. L'abbé Rive e l'Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures des manuscrits*, Rome, Gangemi, 2016 ; *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo. I disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, éd. Ilaria Miarelli Mariani et Simona Moretti, Cité du Vatican, BAV, 2017.

⁹ Anne RITZ-GUILBERT, *La collection Gaignières : un inventaire du royaume au xvii^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2016 ; EAD., « Les Statuts de l'ordre du Saint-Esprit au droit désir (Naples, 1353) et sa copie au xvii^e siècle. Une entreprise méconnue de François-Roger de Gaignières », dans *Le Manuscrit enluminé. Études réunies en hommage à Patricia Stirnemann*, éd. Claudia Rabel, Paris, Le Léopard d'or, 2014, p. 273-299. La base de données « Collecta » est ouverte depuis 2018 : <https://www.collecta.fr/index.php>.

de fragments enluminés du ^{xvi}^e siècle provenant de manuscrits de Philippe de Lévis¹⁰. Souvent mentionné, mais peu étudié, le comte Horace de Viel-Castel (1802-1864), conservateur de 1852 à 1863 du musée des Souverains conçu au cœur du Louvre, avait fait don en 1854 de plusieurs feuillets enluminés du Moyen Âge et de la Renaissance parmi lesquels une très belle Annonciation siennoise peinte vers 1345 par le Maître de Sant'Eugenio¹¹. On citera enfin le sulfureux industriel de Fécamp, Alexandre Le Grand, qui avait fait fortune au début des années 1860 dans la commercialisation d'une nouvelle liqueur, «La Bénédictine», dont il prétendait avoir trouvé la recette dans un manuscrit du ^{xvi}^e siècle de l'abbaye de Fécamp. Pour rendre un peu plus de réalité à ce mythe, il avait créé en 1872 un musée, sur les lieux de la distillerie, consacré au monde de l'abbaye et rassemblant plusieurs centaines d'objets du Moyen Âge et de la Renaissance, parmi lesquels 16 manuscrits et imprimés à peintures des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles exposés à partir de 1895 dans la fabuleuse «salle gothique» du musée inventé par l'architecte Camille Albert¹².

Par conséquent, si la question du regain d'intérêt pour l'enluminure médiévale en France au ^{xix}^e siècle, n'était pas complètement inédite, elle apparaissait très dispersée et présentait encore de nombreux points d'ombre qui méritaient d'être investis par les chercheurs. D'où l'idée d'un colloque qui offrirait une première réflexion globale sur le sujet pour mieux appréhender la complexité des enjeux de ce «^{xix}^e siècle en lumière» et susciter peut-être de futures recherches. Dix-neuf chercheuses et chercheurs, spécialistes du Moyen Âge et du ^{xix}^e siècle, étaient venus de France, d'Italie et d'Angleterre, présenter leurs travaux. Le dossier rassemble quinze de ces contributions, auxquelles ont été ajoutés deux études inédites d'Angéline Rais et de Laura Cleaver.

L'engouement de la France du ^{xix}^e du siècle pour l'enluminure médiévale est le résultat d'un processus qui a émergé bien avant, au ^{xvii}^e siècle et au ^{xviii}^e siècle; aussi la première partie revient-elle sur «Les Précurseurs» de la fin de l'Ancien Régime. Anne Ritz-Guilbert propose une étude inédite de la copie du manuscrit du *Dénombrement de la Comté de Clermont-en-Beauvaisis* réalisée vers 1700 par Louis Boudan et Barthélémy Rémy à la demande de l'antiquaire François-Roger de Gaignières, avant que ce chef-d'œuvre enluminé du ^{xiv}^e siècle ne disparaisse dans l'incendie de la Chambre des Comptes de Paris en 1737. Francesca Manzari revient sur le projet imaginé peu avant 1780 par l'abbé Jean-Joseph Rive d'écrire un *Essai sur l'art de vérifier l'âge des*

¹⁰ Sur ces deux montages conservés au musée des Augustins de Toulouse, voir Chrystèle BLONDEAU, «Deux montages de fragments enluminés provenant des manuscrits de Philippe de Lévis», dans *Trésors enluminés de Toulouse...*, *op. cit.* [note 2], p. 79-81.

¹¹ On trouvera quelques éléments dans: Dominique CORDELLIER, «Note sur la formation d'une collection...», *art. cit.* [note 3], p. 13-15.

¹² Marie JACOB, «Les collectionneurs normands d'enluminures...», *art. cit.* [note 3], p. 89-91.

miniatures des manuscrits illustré de vingt-six planches imprimées et coloriées à la main d'après les manuscrits enluminés de la collection du duc de La Vallière, premier projet de publication avec fac-similé entièrement dédié à l'enluminure, mais malheureusement jamais terminé. L'essai de l'abbé Rive fut l'une des sources d'inspiration de Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt pour le chapitre sur l'histoire de la peinture dans les manuscrits qu'il écrivit dans le deuxième tome de sa célèbre *Histoire de l'Art par les Monuments* publiée à partir de 1810. Simona Moretti dresse la cartographie des manuscrits que l'érudit français consulta en France et en Italie pour son ouvrage. Et Gennaro Toscano retrace les pérégrinations de l'historien et archéologue Aubin-Louis Millin en Italie, de 1811 à 1813, pour trouver et étudier des chefs-d'œuvre de l'enluminure médiévale, un art qu'il avait découvert grâce au chevalier d'Agincourt.

Les publications du XVIII^e siècle forgèrent pendant longtemps « Le regard des érudits » du XIX^e siècle, objet de la seconde partie. Charlotte Denoël y montre le rôle majeur joué par les paradigmes de classicisme et d'ethnicité dans les travaux du XIX^e siècle consacrés à l'enluminure du Haut Moyen Âge, paradigmes qui furent la principale cause de la marginalisation de la production de cette période jusqu'au début du XX^e siècle. Jocelyn Bouquillard revient sur la monumentale entreprise éditoriale du comte Auguste de Bastard d'Estang qui publia entre 1835 et 1869, avec l'appui du gouvernement, les *Peintures et ornements des manuscrits*, le plus vaste programme de reproductions lithographiques d'enluminures du XIX^e siècle, la plupart issues de manuscrits antérieurs au XI^e siècle. Les publications savantes sur les livres d'heures, ces « best-sellers » de la fin du Moyen Âge, sont étudiées par Fabienne Henryot qui examine la manière dont s'est peu à peu élaborée une expertise scientifique pour leur analyse. Cette partie consacrée aux érudits s'achève sur la figure du comte Paul Durrieu (1855-1925), formé à l'École des chartes, conservateur au département des peintures du musée du Louvre et éminent historien de l'art au tournant du siècle. À partir notamment de ses notes de travail inédites déposées à l'Institut de France, Nathalie Roman analyse sa méthode de travail, qui joua un rôle fondamental dans le renouvellement de la recherche française sur l'enluminure à l'orée du XX^e siècle.

Les collectionneurs et le marché de l'art sont étudiés dans une troisième partie. Claire de Lalande dresse le portrait du bibliophile nantais Thomas Dobrée (1810-1895), héritier fortuné d'armateurs protestants, qui suivit une formation artistique à l'École des Beaux-Arts de Paris avant de collectionner toutes sortes d'objets d'art, dont des manuscrits enluminés. Amateur exigeant mais fort discret, passionné de littérature profane, il acquit l'essentiel de sa collection manuscrite lors des grandes ventes parisiennes des années 1831-1858. D'une tout autre envergure, Henri d'Orléans, duc d'Aumale (1822-1897), rassembla l'une des plus belles collections européennes de manuscrits enluminés

de la seconde moitié du XIX^e siècle. Hélène Jacquemard précise le goût de ce grand amateur d'art, ami de Léopold Delisle, qui s'intéressa tout particulièrement à la production française et italienne du XV^e siècle qu'il considérait comme l'apogée de l'art de l'enluminure, suivant une conception de l'histoire de l'art héritée de Winckelmann. Si le testament du duc d'Aumale empêcha la dispersion de sa collection, ce ne fut pas le cas de la plupart des bibliothèques contemporaines comme le montre Laura Cleaver à partir de l'exemple de la vente des manuscrits de l'artiste anglais William Morris entre 1898 et 1914. Certains marchands-libraires développèrent des stratégies très sophistiquées pour vendre au meilleur prix leurs livres. Angéline Rais retrace ainsi par le menu la vente de l'un des fleurons de l'enluminure carolingienne, la Bible de Moutier-Grandval, par le négociant suisse Johann Heinrich von Speyr-Passavant qui passa deux années en France, de 1828 à 1829, à la recherche d'acheteurs potentiels avant de se tourner vers l'Angleterre. D'autres, moins regardant, n'hésitèrent pas à découper les miniatures dans les manuscrits pour les vendre à la pièce comme de petits tableaux et augmenter ainsi leurs gains. Tel fut le sort malheureux de la Bible de Pierre de Pampelune, étudiée par Geneviève Mariéthoz, témoin de l'enluminure espagnole du XIII^e siècle, dépecée de ses miniatures peu après le pillage de la bibliothèque Colombine de Séville en 1884, et dont plusieurs fragments furent acquis par des collectionneurs français entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle.

Une dernière partie s'intéresse à la création et à la façon dont les artistes français du XIX^e siècle se réapproprièrent les manuscrits du Moyen Âge et de la Renaissance en réadaptant non seulement l'iconographie mais aussi la technique. Ce fut le cas du peintre symboliste Gustave Moreau (1828-1898), étudié par Lilie Fauriac, qui puisa dans l'enluminure médiévale l'inspiration de plusieurs de ses tableaux. Certains artistes allèrent jusqu'au pastiche, créant de toutes pièces des manuscrits enluminés inspirés d'originaux conservés en bibliothèque. L'enquête de Catherine Yvard sur le *Roman du Duc Guillaume* copié et enluminé par Eugène Steger en 1893-1894, aujourd'hui conservé au Victoria & Albert Museum de Londres, révèle que circulait à la fin XIX^e siècle une édition jusqu'alors inconnue du *Dit de Guillaume d'Angleterre*. L'artiste illustra son manuscrit d'un florilège de miniatures et d'ornements qu'il avait trouvés dans les manuscrits de la Bibliothèque nationale. D'autres artistes mirent leur talent au service d'entreprises moins honnêtes, tels le « Faussaire espagnol » (*Spanish Forger*) qui inonda littéralement le marché de l'art européen de ses faux entre 1895 et 1920 environs. Pierre-Gilles Girault revient sur les compositions et les sources de ce faussaire, d'origine plus vraisemblablement parisienne, qui puisa largement dans les livres illustrés de gravures et de chromolithographies publiés à Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Enfin, certains collectionneurs procurèrent des modèles, tel Jules Maciet, collectionneur atypique étudié par Frédéric Tixier, qui légua au

musée des Arts décoratifs des albums collés de lettrines qu'il avait découpées dans des manuscrits du XIII^e au XVI^e siècles, achetés au poids chez des libraires afin de constituer des abécédaires à l'usage des artistes et des artisans de son temps¹³. Telle fut la diversité des manifestations du regain d'intérêt pour l'enluminure médiévale en France au cours du XIX^e siècle, un sujet sur lequel il reste encore beaucoup à découvrir.

¹³ L'organisation du colloque et la préparation de ce dossier ont été réalisées en collaboration avec Chrystèle Blondeau, maître de conférences à l'université Paris Nanterre. La publication n'aurait pas été possible sans le soutien et la patience de Yann Sordet, directeur de la Bibliothèque Mazarine et rédacteur en chef de la revue *Histoire et civilisation du Livre*. Qu'il reçoive ici toute notre gratitude. Nous adressons également nos plus sincères remerciements à nos équipes respectives, l'équipe d'accueil « Histoire et Critique des Arts » de l'université Rennes 2 (EA 1279) et l'équipe « Textes, Histoire et Monuments de l'Antiquité au Moyen Âge » de l'UMR 7041 ARSCAN (université Paris Nanterre) qui ont contribué au financement du projet. Nous remercions tous les participants du colloque, les conférenciers bien sûr mais aussi les modérateurs, en particulier Isabelle Saint-Martin (Paris, EPHE) et Élisabeth Antoine-Köning (Paris, musée du Louvre), ainsi que le public, pour leur participation aux échanges fructueux qui eurent lieu durant ces deux journées. Un grand merci, enfin, à tous les auteurs pour la qualité de leurs contributions et le respect de leur engagement malgré un contexte sanitaire qui leur a interdit pendant plusieurs mois l'accès aux bibliothèques alors qu'ils étaient en train de terminer la rédaction de leur article.

LES PRÉCURSEURS

François-Roger de Gaignières, un passeur du Grand Siècle pour l'histoire de l'enluminure médiévale

On oublie parfois que le XIX^e siècle, s'il est sans nul doute l'inventeur de notre « Moyen Âge », a largement puisé ses sources dans les travaux des érudits d'Ancien Régime, palliant ainsi l'absence de vestiges conservés. Ces antiquaires, amateurs et curieux, pour des raisons parfois très différentes, ont en effet collectionné ou fixé sur le papier les objets, les textes et les monuments du passé qu'ils avaient sous les yeux – entre autres des manuscrits médiévaux enluminés – préservant sans le savoir la mémoire de témoins désormais disparus. L'antiquaire François-Roger de Gaignières (1642-1715), passionné par l'histoire de la noblesse française, est l'un d'eux. Il a non seulement collectionné des manuscrits médiévaux parmi les plus célèbres – les *Petites Heures du duc de Berry* ou encore l'*Armorial de Guillaume Revel* – mais il en a aussi fait copier un certain nombre, faute de pouvoir les acquérir. À travers l'analyse et l'histoire de la copie du manuscrit du *Dénombrement de la Comté de Clermont-en-Beauvaisis*¹ réalisée à sa demande autour de 1700, nous proposons de mettre au jour cette réception « en ricochet » de l'enluminure médiévale jusqu'au XIX^e siècle, passant par le filtre des choix pratiques, techniques et intellectuels d'un érudit du Grand Siècle.

Le *Dénombrement de la Comté de Clermont-en-Beauvaisis* fait partie de ces manuscrits exceptionnels qui ont joui de plusieurs vies au cours des siècles et même survécu à leur propre destruction. Par ses qualités esthétiques et sa facture luxueuse, par le prestige de son commanditaire et la rareté de son texte, par son statut de témoin et de source, le *Dénombrement* a séduit des générations

* Enseignante-chercheuse HDR en histoire de l'art médiéval à l'École du Louvre.

¹ Paris, BnF, ms. fr 20082 [Ancienne cote Gaignières: 1361]. L'inventaire annexé au contrat de cession de la collection Gaignières au roi de France en 1711 (Paris, BnF, ms. Clairambault 1032, p. 461) le décrit ainsi: « Item 1373. Autre gros volume, grand in ^o, veau, contenant les hommages du comté de Clermont en Beauvoisis, avec les mignatures sur velin, le reste sur papier, manuscrit ». Pour une description succincte des principales miniatures, voir Henri BOUCHOT, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux départements des Estampes et des Manuscrits*, Paris, E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1891, vol. 2, p. 428-432, n^o 7276-7303.

d'érudits et d'artistes qui ont contribué à perpétuer sa mémoire historique et visuelle. Ce faisant, il a participé à construire un Moyen Âge non seulement savant mais aussi imaginé au gré de ses interprétations graphiques successives.

Dans la longue histoire de sa réception, le rôle joué par l'antiquaire François-Roger de Gaignières a été déterminant². Grâce à ce dernier, à son dessinateur Louis Boudan et à son copiste Barthélemy Rémy, une copie intégrale du manuscrit fut réalisée une trentaine d'années avant sa destruction lors de l'incendie qui ravagea la Chambre des comptes de Paris, en 1737.

Même si aujourd'hui nous ne pouvons plus comparer la copie avec l'original, l'analyse des choix mis en œuvre par Gaignières, confrontée à l'étude des quelques copies partielles conservées réalisées pour d'autres érudits du Grand Siècle, permet de mieux cerner les enjeux historiques et historiographiques de la copie et de son modèle. En suivant les tours et détours des avatars gravés dès la fin du XVII^e et surtout au XIX^e siècle, on comprend combien l'usage que Gaignières a fait de sa copie a été déterminant pour la construction d'une certaine vision du Moyen Âge.

UN CHEF D'ŒUVRE ENLUMINÉ AU XIV^e SIÈCLE

Entre 1373 et 1376, Louis II duc de Bourbon charge Gilles de Nedonchel³ de recenser les terres et seigneuries qui relèvent de son comté de Clermont-en-Beauvaisis. Il exécute ainsi les lettres royales données à Vincennes le 20 novembre 1371 par Charles V, son beau-frère, prescrivant le recensement pour chaque baillage, des fiefs et des arrière-fiefs mouvants de la couronne⁴. D'une manière exceptionnelle pour ce type de document juridique qui servait en réalité à faciliter la levée d'impôts, le *Dénombrement* a fait l'objet d'une copie enluminée de très grand luxe⁵, sans doute un exemplaire commandé par Louis de Bourbon, destiné au Roi. Outre des miniatures représentant des scènes de cérémonies d'hommages ou des châteaux de la Comté ainsi que des initiales historiées et champies, un armorial complet de tous les vassaux nobles ou non

² Sur Gaignières et sa collection, voir Anne RITZ-GUILBERT, *La collection Gaignières. Un inventaire du royaume au XVII^e siècle*, Paris, CNRS-Éditions, 2016.

³ Gouverneur du comté et seigneur de Cressonsacq.

⁴ Sur le contexte historique et l'analyse textuelle offrant la fourchette chronologique adoptée par la critique, voir Héliou DE LUÇAY, « Le comté de Clermont en Beauvaisis, études pour servir son histoire », *Revue historique nobiliaire*, t. 13, 1876, p. 265-310, 388-427, 467-513; t. 14, 1877, p. 42-81, 227-260, 310-358, 376-404. Sur l'analyse héraldique, voir les écrits de Michel POPOFF, en particulier *Armorial du dénombrement de la comté de Clermont-en-Beauvaisis*, Paris, Le Léopard d'or, 1998.

⁵ La critique s'accorde à dire qu'il existait deux exemplaires originaux dont l'un de facture plus ordinaire qui a disparu également. Cf. H. DE LUÇAY, « Le comté de Clermont en Beauvaisis... », *art. cit.* [note 4], t. 13, p. 491.

nobles du duc de Bourbon, groupés par châtelainies a été mis en couleurs, relevés d'or bruni.

Selon toute vraisemblance, le manuscrit a été enluminé peu de temps après 1376⁶. La question de l'enlumineur reste évidemment en suspens. La copie de Boudan laisse pressentir un artiste de talent, un grand portraitiste ayant le sens des compositions monumentales qui, au vu de la commande princière, pourrait avoir travaillé dans l'entourage de la cour. À la recherche d'une vérité physionomique et d'individualisation que l'on devine dans la représentation des personnages, mais aussi des châteaux des différents territoires recensés, se combinent une spatialité encore fortement soumise aux fonds réticulés, chers au XIV^e siècle, et un jeu de proportions qui relève davantage d'un souci de hiérarchie sociale que de logique naturaliste. Comme le rappelle à ce propos Charles Sterling, le caractère juridique du manuscrit pouvait autoriser, voire même inviter cet artiste capable d'un réalisme aigu au sacrifice délibéré de cette logique naturaliste de l'image au profit de sa fonction de témoignage légal⁷. On pense à des enlumineurs comme le Maître du sacre de Charles V⁸ ou encore à Jean de Bondol⁹.

La critique en convient, l'original devait être un chef d'œuvre; argument justifiant que dans les grandes rétrospectives sur l'art du XIV^e siècle, on présente à sa place la copie de Gaignières. Henri Bouchot, le premier, l'expose en 1904 avec les *Primitifs français*¹⁰. Un choix réitéré par François Avril en 1981 dans les *Fastes du Gothique, Le siècle de Charles V*¹¹. Ce dernier l'avait déjà inclus dans son ouvrage *L'enluminure à la cour de France au XIV^e siècle*¹² publié trois ans plus tôt. En 1987, Charles Sterling lui consacre neuf pages dans *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*¹³.

⁶ François AVRIL, « Hommages du comté de Clermont-en-Beauvaisis », dans *Les fastes du gothique: le siècle de Charles V* [exposition, Paris, Grand-Palais, 1981-1982], Paris, RMN, 1981, notice 290, p. 336.

⁷ Charles STERLING, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Paris, Bibliothèque des arts, 1987, vol. 1, n° 34, p. 209-217.

⁸ Enlumineur actif à Paris à partir des années 1350 jusqu'à la fin des années 1370. Nommé d'après l'exemplaire de dédicace de l'ordre de couronnement de Charles V (British Library, Cotton Tiberius B VIII, ff. 35-80) exécuté en 1365. Sur cet enlumineur, voir François AVRIL, *L'enluminure à la cour de France au XIV^e siècle*, Paris, Chêne, 1978, p. 93-95.

⁹ Jean de Bondol ou Jean de Bruges est, entre autre, l'auteur de la Bible historique dite de Jean de Vaudetar et des cartons de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers. Pour Charles Sterling, il a exécuté le *Dénombrement*. Cf. Ch. STERLING, *La peinture médiévale à Paris...*, *op. cit.* [note 7], p. 216.

¹⁰ Placé dans la vitrine n° I, il fut ouvert à la page 135 sur laquelle est figuré le château de Gournay. Cf. Henri BOUCHOT, *Les primitifs français*, Paris, Palais du Louvre, Bibliothèque nationale, 1904, Section Manuscrit à peinture, n° 57, p. 22. Notice rédigée par Léopold Delisle.

¹¹ F. AVRIL, « Hommages du comté... », *art. cit.* [note 6].

¹² *ID.*, *L'enluminure à la cour de France...*, *op. cit.* [note 8], fig. XII, p. 27.

¹³ Ch. STERLING, *La peinture médiévale à Paris...*, *op. cit.* [note 7].

Néanmoins, il est probable que la cause de l'engouement de François-Roger de Gaignières pour le manuscrit conservé à la Chambre des comptes ne soit pas seulement sa qualité artistique mais bien davantage son intérêt historique et documentaire. Le manuscrit réunit à peu près tout ce qui passionne l'antiquaire : armoiries, portraits, cérémoniaux, ordre de chevalerie – en l'occurrence l'Ordre de l'Écu d'or institué par Louis II de Bourbon en 1369 –, territoires et enfin des informations de première main sur une famille de la plus haute importance sous l'Ancien Régime, celle des Bourbon¹⁴.

COPIES MANUSCRITES ET REPRODUCTIONS GRAVÉES DU XV^e AU XVII^e SIÈCLE

Gaignière n'est pas le seul à porter attention au manuscrit du XIV^e siècle pour sa valeur nobiliaire et héraldique. Déjà au XV^e siècle, probablement encore à des fins juridiques et fiscales, une copie aujourd'hui conservée aux Archives nationales¹⁵ transcrivait l'intégralité du texte et relevait les écus armoriés, laissant vides les espaces réservés aux miniatures. En 1474, à la suite d'une requête en justice de Simon d'Erquinvillers, Jehan Louvet, lieutenant général de Clermont, en livrait une description circonstanciée :

D'un ancien livre fait et escript en parchemin couvert de bazenne rouge entre deux aiz, sur chaque costé du quel sont clouez cinq gros cloux dorez ; ledit livre vulgairement nomé et appelé le terrier de la comté de Clermont [...] ¹⁶.

Au XVI^e siècle, le généalogiste et héraldiste Jean Le Féron consignait environ 800 écus du *Dénombrement* dans un petit recueil au dernier feuillet duquel il précisait « Extrait fait du livre terrier du comté de Clermont en Beauvoisis »¹⁷. Enfin, contemporains de Gaignières¹⁸, six dessins de miniatures sont exécutés avant 1679 par le père jésuite Claude-François Ménéstrier¹⁹.

¹⁴ La lignée du duc Louis II de Bourbon, arrière-petit-fils de Robert, comte de Clermont et fils puiné de saint Louis, devait deux siècles plus tard s'asseoir sur le trône de France.

¹⁵ Paris, Arch. nat., KK 1093.

¹⁶ Paris, BnF, ms. fr. 23981, f. 139 [ancienne cote: Saint-Victor 1120]. Voir la transcription complète dans Arthur DE MARSY, « Le terrier de Clermont et les possessions ecclésiastiques dans ce comté en 1378 », *Mémoires de la Société académique de l'Oise*, t. VI, 1865, p. 600-613.

¹⁷ Paris, BnF, ms. fr. 5934. Jean Le Féron (1504-1570?), originaire de Compiègne, fut avocat au Parlement de Paris.

¹⁸ Le comte de Luçay note que le chanoine Godefroi Hermant (1617-1690) aurait vu le manuscrit à la Chambre des comptes grâce à l'intervention d'Antoine Vion d'Hérouval (1606-1689) qui le lui aurait communiqué pendant deux heures. Cf. H. DE LUÇAY, « Le comté de Clermont en Beauvaisis... », *art. cit.* [note 4], 1876, p. 491.

¹⁹ Lyon, Bibl. mun., ms. 6150, p. 71, 91, 115 (3 dessins à la plume), p. 190 (2 aquarelles), p. 217 (dessin à la sanguine). Dans ce manuscrit in-folio de 353 pages qu'il a intitulé *Recueil de diverses armoiries, preuves de noblesse et autres pareilles choses appartenantes à l'art du blason*, Ménéstrier

À cette liste de copies manuscrites, s'ajoutent trois gravures tirées des miniatures les plus notables – « Le duc Jean de Bourbon et les chevaliers de l'Écu d'or », « L'Hommage de Jean de Bourbon à Charles V » et « La rencontre de la reine Jeanne de Bourbon et de sa mère Isabeau de Valois » – toutes éditées dans un premier temps par le Père Ménestrier²⁰. La scène de l'Écu d'or est insérée dans son ouvrage publié en 1679, *l'Origine des armoiries*, et soutient le discours de l'auteur sur la couleur bleue choisie pour les habits des chevaliers de l'ordre²¹ ; les deux autres, gravées par François Jollain, illustrent le *Traité préliminaire de l'origine et de l'usage des quartiers pour les preuves de Noblesse*. Elles permettent au Père Ménestrier de démontrer l'évolution de l'usage des armoiries qui, des cottes d'armes passent aux habits de cérémonies, et d'évoquer l'opportunité qu'offrent ces vêtements armoriés pour identifier les personnages représentés²². Les gravures de Jollain seront reprises avec de légères modifications par l'Abbé de Choisy pour son *Histoire de Charles cinquième, roi de France* publié en 1689 à Paris chez Antoine Dezallier, dans un but, cette fois, purement narratif²³.

rassemble un grand nombre de gravures – la plupart découpées dans des livres imprimés – et de dessins, qu'il annote parfois et colle sur des feuillets de papier. Sans classement apparent et sans référencement des sources, il est difficile pour le lecteur d'aujourd'hui de percevoir une quelconque logique dans ce « dossier documentaire » hétéroclite. En outre, la reliure refaite récemment empêche une étude codicologique précise ; le recueil n'était peut-être pas relié du temps du jésuite. Sur ce manuscrit, voir Guy MAYAUD, « Aux origines des armoiries : érudition et empirisme au XVII^e siècle », *Revue française d'héraldique et de sigillographie – Études en ligne*, 2019-2, mars 2019 [en ligne : http://sfhshfhs.fr/wp-content/PDF/articles/RFHS_W_2019_002.pdf].

- ²⁰ Il existe une autre gravure qui n'a probablement pas été diffusée sinon de manière confidentielle. Elle est tirée de la « Chevauchée du Louis de Bourbon avec son écuyer » (122x66 mm). Collée dans le recueil de Ménestrier (Lyon, Bibl. mun., ms. 6150, p. 71 ; *op. cit.*, note 19), elle est de provenance inconnue. Trois dessins à la plume, préparatoires à une gravure et présents dans le même recueil suggèrent la probable intention de Ménestrier de faire graver le portrait du duc de Bourbon avec son faucon tiré de la « Rencontre du duc et de l'abbé de Saint-Denis » (p. 91), la figure d'un prince de Bourbon en armure tiré de l'« Hommage de la châellenie de Gournay » (p. 91) et une scène où Jeanne de Milly rend hommage au duc de Bourbon (p. 115). Cette dernière image a fait l'objet d'une version à la sanguine (p. 217).
- ²¹ Claude-François MÉNESTRIER, *L'origine des armoiries*, Paris, R. Guignard, 1679, p. 327. Ménestrier a découpé et collé l'image gravée (135x10 mm) dans son recueil (Lyon, Bibl. mun., ms. 6150, p. 171 ; *op. cit.*, note 20). Dans le même recueil, est également collé le dessin à la plume, préparatoire à la gravure (Lyon, Bibl. mun., ms. 6150, p. 71). Le graveur n'a pas rétabli le sens de l'image et celle-ci est inversée par rapport au dessin et à l'original.
- ²² Jean LE LABOUREUR et Claude-François MÉNESTRIER, *Tableaux généalogiques ou les seize quartiers de nos rois depuis Saint Louis...*, suivi d'un *Traité préliminaire de l'origine et de l'usage des quartiers pour les preuves de Noblesse*, Paris, Chez François Coustellier, 1683, p. 6-8. Pour sa démonstration, chacun des personnages gravés est numéroté.
- ²³ Ces deux gravures sont hors texte, insérées avant la page de titre et après la *Note préliminaire*. Le graveur qui a réalisé les deux gravures à partir de celles de Jollain a signé A. Le Clercq.

De toutes ces copies manuscrites et imprimées, celle de Gaignières est sans nul doute la plus exhaustive et la plus aboutie. Pourtant, il ne s'agit pas d'une copie à l'identique comme a pu l'être celle des *Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit au droit désir* également exécutée par Louis Boudan²⁴. Dans le cas de la copie du manuscrit napolitain du xiv^e siècle comptant huit feuillets recto-verso, Boudan utilise un support similaire à celui de l'original, du parchemin. Il respecte la mise en page et les dimensions. Il reproduit à l'identique non seulement les miniatures mais aussi les moindres détails du décor secondaire et la graphie soignée du copiste. On sait que pour atteindre une telle exactitude dans la reproduction des enluminures, Boudan utilise un calque dont on a retrouvé plusieurs fragments²⁵.

Pour une raison pratique, précisément à cause de la taille imposante du manuscrit – la copie ne comprend pas moins de 589 pages de 52 sur 34 cm – Gaignières n'a pas pu faire réaliser un « fac-similé » du *Dénombrement*. Il choisit un procédé mixte. Pour le support, le papier est utilisé dans la majorité des feuillets mais les pages qui contiennent les grandes miniatures sont en parchemin relié sur onglet. Dans l'état actuel de conservation du manuscrit, on compte neuf feuillets de parchemin sur les douze d'origine. En effet, trois feuillets comportant des enluminures importantes ont disparu²⁶. Si les enluminures et le décor secondaire sont, on peut l'imaginer, peints à l'identique à l'aide d'un calque, en revanche l'écriture est celle de Barthélemy Rémy. Copier l'intégralité d'un manuscrit aussi volumineux en imitant l'écriture du xiv^e siècle aurait été impossible. Cette économie de temps est également perceptible dans le dessin des écus exécutés par centaines. Louis Boudan évite de redessiner un écu qu'il a déjà peint et confie à Barthélemy Rémy le soin de noter dans l'espace laissé blanc les mentions de renvois « ci-devant », « comme le précédent », « voyez page », « comme page », etc. Cette pratique suppose une pagination préalable qui comporte un autre intérêt, celui de permettre un index des noms de famille à la fin du volume²⁷. Aussi la copie du *Dénombrement* est-elle pensée à la fois comme une copie « à l'identique » et un outil de travail, un armorial pratique à utiliser pour identifier les familles.

²⁴ Paris, BnF, ms. fr. 4274 (original) ; n.a.f. 1489 (copie de Louis Boudan).

²⁵ A. RITZ-GUILBERT, « Les Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit au droit désir (Naples, 1353) et sa copie au xvii^e siècle : une entreprise méconnue de François-Roger Gaignières », dans *Le manuscrit enluminé. Études réunies en hommage à Patricia Stirnemann*, éd. Claudia Rabel, Paris, Le Léopard d'or, 2014, p. 284.

²⁶ Le manuscrit est composé de 77 cahiers, binions pour la plupart. Les neuf feuillets de parchemin sont reliés sur onglets (p. 7, 135, 141, 171, 209, 251, 267, 295, 309). Les feuillets manquants sont p. 37, 95, 156.

²⁷ BnF, ms. fr. 20082, p. 579-589 : « Table des noms contenus en ce volume ».

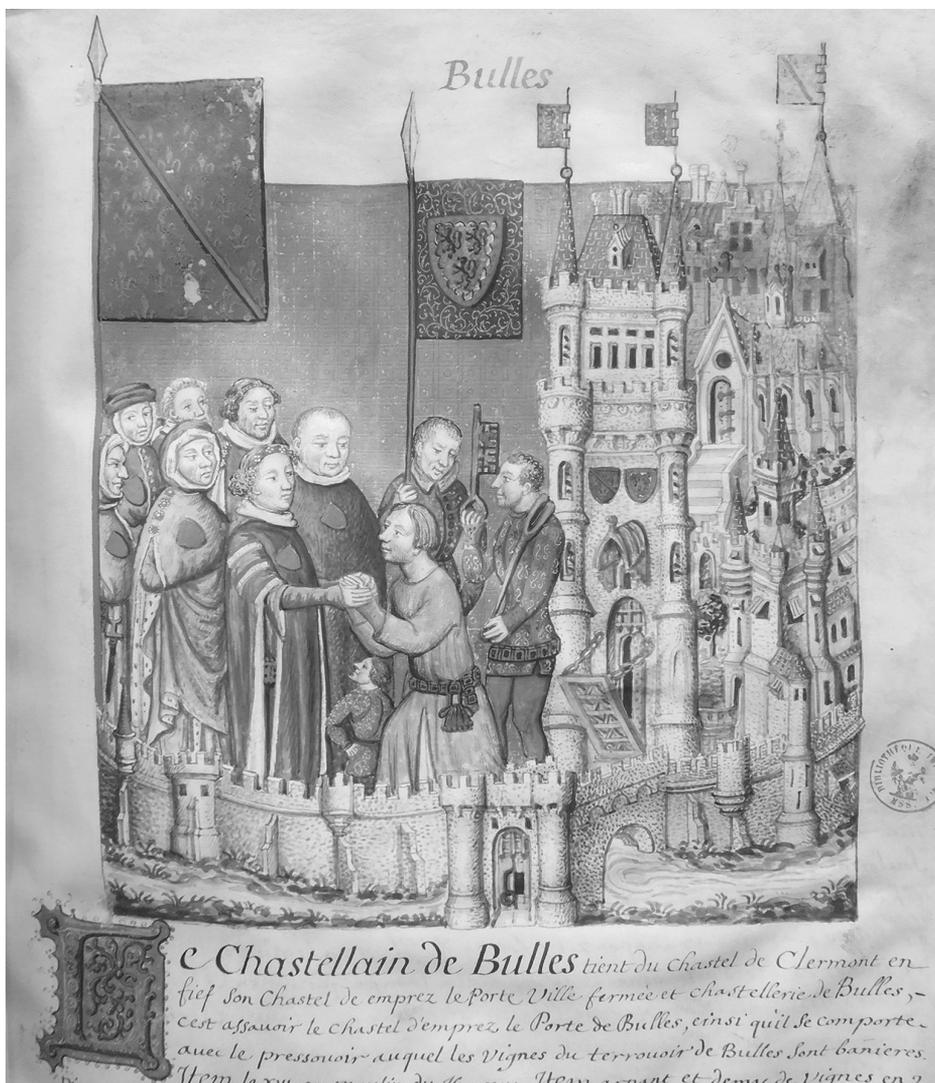
LES PORTEFEUILLES DE *MODES*: UN NOUVEL USAGE

Cependant, Gaignières s'est aussi servi du *Dénombrement* dans un tout autre contexte, celui des *Modes*²⁸, portefeuilles remplis de dessins de costumes, de portraits et de diverses scènes historiques classés chronologiquement par règnes. Dispositif visuel efficace pour dater les monuments figurés par le costume, mais aussi objet de narration et de délectation, les *Modes* ont fait la célébrité de l'antiquaire. Comme l'évoquent divers témoignages, ce dernier avait l'habitude de les montrer à ses hôtes de passages. Pour nourrir ses portefeuilles de *Modes*, Gaignières demande à Boudan de copier des modèles ou d'inventer des figures à partir des monuments qu'il a préalablement relevés, en particulier les gisants des tombeaux, mais aussi les figures des sceaux, des vitraux, des peintures, etc. Vingt planches sont ainsi tirées du *Dénombrement*²⁹.

La miniature représentant l'hommage du châtelain de Bulles à Louis de Bourbon accompagné des chevaliers de l'ordre de l'Écu d'or, par exemple, est extraite, puis modifiée [ill. 1 et 2]. Dans cette transformation, la question du format est primordiale. Les planches des portefeuilles de *Modes* ont toutes la même taille et la même orientation. Pour harmoniser l'ensemble, Louis Boudan doit adapter la mise en page et les dimensions des originaux. Il garde le fond d'or mais supprime le château occupant la moitié droite de l'image. Il supprime l'enceinte crénelée et ajoute un sol en dallage, ce qui l'oblige à inventer les chausses des protagonistes. Pourtant le cœur de l'image est identique. Les gestes protocolaires, les costumes et les armoiries sont fidèles. Si le dessinateur paraît distordre la réalité historique, dans le contexte global de la collection, cette distorsion est à nuancer. En effet, Gaignières peut à tout moment revenir à la source et c'est ce que propose d'ailleurs la légende: «Louis II du nom Duc de Bourbon Instituteur des Chevaliers de l'Escu d'or dit de Bourbon en 1369 reçoit un hommage accompagné de ses chevaliers. Tiré d'une miniature des hommages du Comté de Clermont qui est à la Chambre des Comptes de Paris». Le «fac-similé» du *Dénombrement* est certes un modèle inspirant pour les *Modes* et un outil de travail pour Gaignières, mais il est aussi une source et une preuve et c'est sans doute pour cette raison qu'il est important pour l'antiquaire d'avoir restitué à l'identique la mise en page et le décor secondaire de l'original du *xiv^e* siècle. En dépit de choix pragmatiques liés à la taille imposante du manuscrit, Gaignières conserve une démarche archéologique de l'objet, garantissant le statut de preuve du relevé.

²⁸ A. RITZ-GUILBERT, *La collection Gaignières...*, op. cit. [note 2], p. 221-224.

²⁹ H. BOUCHOT, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières...*, op. cit. [note 1], n° 312, 337, 340, 345, 347, 352-354, 442, 448, 453-458, 460, 462, 465, 1291.



Ill. 1. «Hommage du châtelain de Bulles à Louis II de Bourbon accompagné des chevaliers de l'ordre de l'Écu d'or», Louis Boudan, autour de 1700, parchemin, peinture gouachée (copie du *Dénombrement de la Comté de Clermont-en-Beauvaisis*, Paris, BnF, ms. fr. 20082, f. 171).



Ill. 2. « Hommage du châtelain de Bulles à Louis II de Bourbon accompagné des chevaliers de l'ordre de l'Ecu d'or », Louis Boudan, autour de 1700, papier, peinture aquarellée. Portefeuille de *Modes*, extrait de la copie du *Dénombrement de la Comté de Clermont-en-Beauvaisis*, Paris, BnF, Est. Rés. OA-13-Fol, f. 28.

« HOMMAGE À CHARLES V » ET « RENCONTRE DE LA REINE
JEANNE ET DE SA MÈRE ISABEAU »

Parmi toutes les miniatures marquant les principales divisions textuelles du *Dénombrement*, deux ont eu une destinée particulière et sont restées jusqu'à nos jours emblématiques du manuscrit original. Leur mémoire s'est perpétuée par la gravure pendant tout le XVIII^e siècle et après la redécouverte de la collection Gaignières au XIX^e siècle³⁰, elles ont illustré de nombreux ouvrages savants sur l'histoire de l'enluminure³¹, du portrait³², de la noblesse ou de la monarchie³³. Il s'agit de l'« Hommage de Louis de Bourbon à Charles V », entouré de tous les grands princes du temps et de la « Rencontre de la reine Jeanne et de sa mère Isabeau » suivie d'un cortège de demoiselles d'honneur lors d'une chasse menée dans les bois de Clermont [ill. 3]. Ces deux miniatures offrent une série de portraits réalistes qui n'a pas échappé à Gaignières et qui servira de sources pour représenter Charles V et ses frères, le futur Charles VI, Du Guesclin, quelques grands serviteurs royaux et leurs épouses. Malheureusement, les feuillets du fac-similé sur lesquels Boudan les avaient dessinées ont été arrachés et seuls les extraits réalisés pour les *Modes* ont été conservés. Dès lors, une question se pose : à quel point Boudan a modifié son modèle pour respecter le format habituel des planches de *Modes* ? Les aquarelles que le père Ménestrier a réalisées dans les années 1670 d'après l'original conservé à la Chambre des comptes offrent quelques indices pour y répondre.

En comparant les deux scènes de la « Rencontre », on comprend que la miniature du manuscrit du XIV^e siècle comportait sur la droite un château [ill. 3 et 4]. Sans doute apparaissait-il au milieu des arbres à la manière du « château de la dame » dans le *Verger mystérieux* de Guillaume de Machaut enluminé par le Maître du Remède de Fortune³⁴. Comme pour la scène du duc de Bourbon et les chevaliers de l'Écu d'or, cette suppression permet à Boudan de réduire l'image au format des *Modes*. En dépit d'une technique et d'un style différents, le reste de l'image est à peu près similaire. Les deux dessinateurs ont chacun porté une attention particulière aux portraits de la reine Jeanne et de Gilles

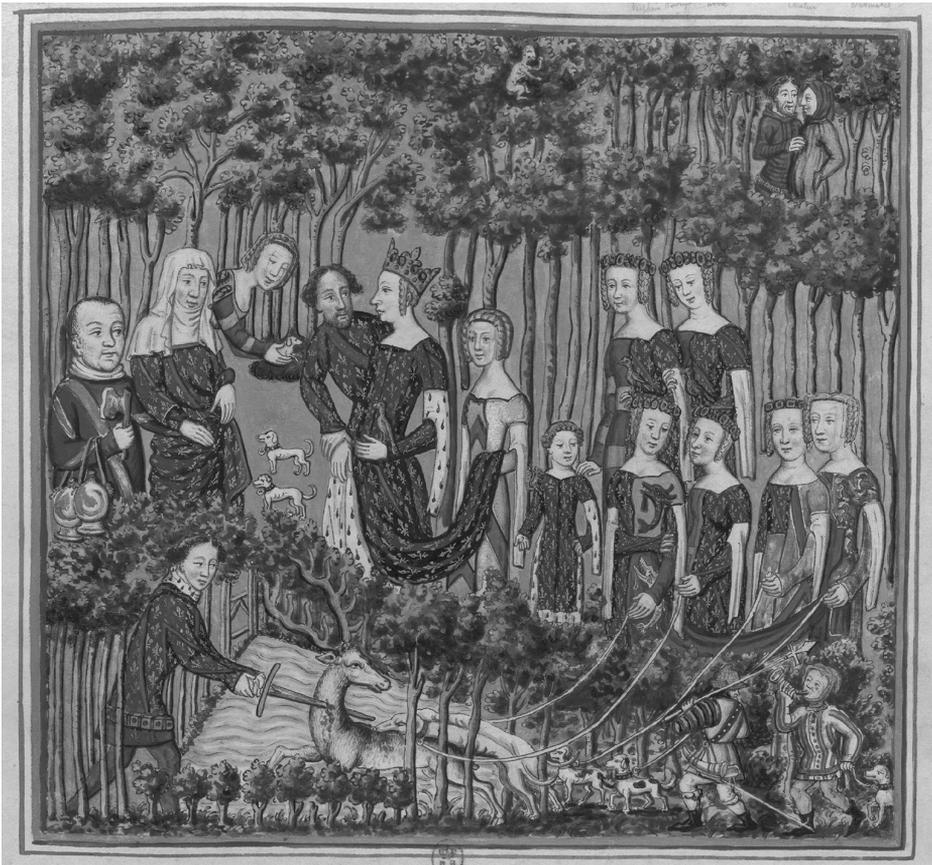
³⁰ Arthur DE MARSY, « Le terrier de Clermont et les possessions ecclésiastiques dans ce comté en 1378 », *Mémoires de la Société académique de l'Oise*, t. VI, 1865, p. 600-613.

³¹ F. AVRIL, *L'enluminure à la cour de France...*, *op. cit.* [note 8].

³² Camille COUDERC, *Album de portraits d'après les collections du Département des manuscrits*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1910, p. 11-13, pl. XXIX ; Millard MEISS, *French Painting in the time of Jean de Berry. The late XIVth century and the patronage of the Duke*, Londres-New York, 1967, p. 83, n° 3 ; Claire R. SHERMAN, *The portraits of Charles V of France (1338-1380)*, New York, College Art Association, 1969, p. 40-41, fig. 28.

³³ Colette BEAUNE et François AVRIL, *Le Miroir du pouvoir*, Paris, Hervas, 1990, p. 88, 119.

³⁴ BnF, ms. fr. 1586, f. 103. Le Maître du Remède de Fortune est actif à Paris vers 1350-1360.



Ill. 3. « Rencontre de la reine Jeanne et de sa mère Isabeau suivie d'un cortège de demoiselles d'honneur lors d'une chasse menée dans les bois de Clermont », Louis Boudan, autour de 1700, papier, peinture aquarellée. Portefeuille de *Modes*, extrait de la copie du *Dénombrement de la Comté de Clermont-en-Beauvaisis*, Paris, BnF, Est. Rés. OA-12-Fol, f. 15.

de Nedonchel, l'homme au crâne dégarni qui se tient à gauche, derrière la duchesse Isabeau. Ils ont respecté les proportions des figures, leurs costumes et leurs gestuelles. Contrairement à Boudan, Ménestrier n'utilise pas de calque et s'autorise à donner plus d'espace aux figures en élargissant la scène et en supprimant le fond doré. Il n'attache pas une grande importance au château dont il trace la silhouette mais ne rend pas les couleurs. En outre, il omet le singe caché dans le feuillage faisant face au couple de curieux ou d'amoureux perchés à la cime d'un arbre. Cette probable allusion à la luxure comme le suggère

Charles Sterling³⁵, faisant écho à l'univers familier des drôleries médiévales semble n'avoir pas été jugée nécessaire par le jésuite.

Pour la scène de l'«Hommage à Charles V», la différence se résume au traitement de l'espace. Ménestrier supprime le fond réticulé et sépare davantage les figures les unes des autres. Le reste est identique. La comparaison ne laisse pas de doute, la planche des *Modes* est sensiblement la même que la miniature du volume fac-similé dont elle est tirée.



Ill. 4. «Rencontre de la reine Jeanne et de sa mère Isabeau»,
Claude-François Ménestrier, avant 1676

papier, peinture aquarellée, Recueil constitué par Claude-François Ménestrier
dans le quatrième quart du XVII^e siècle (Lyon, Bibl. mun., ms. 6150, p. 190).

Le décalage observé entre les dessins de Ménestrier et ceux de Boudan s'accroît encore avec la mise en gravure des aquarelles par François Jollain pour illustrer le *Traité préliminaire de l'Origine et de l'usage des Quartiers pour les preuves de Noblesse*. Dans la scène de la «Rencontre de la reine Jeanne et de sa mère» [ill. 5], le graveur préfère intensifier le feuillage des arbres en leur donnant un aspect naturel et supprimer ou changer de place des figures qui auraient gêné la lecture de ce joli spectacle champêtre. Le couple d'amoureux

³⁵ Ch. STERLING, *La peinture médiévale à Paris...*, op. cit. [note 7], p. 216.

a disparu, de même que les rabatteurs du premier plan. Quant à l'« Hommage à Charles V », le graveur invente un fond « gothique », creuse l'espace jusqu'à suggérer une salle du trône immense, remplie d'une foule maintenue par des gardes armés, et il magnifie le dais d'un rideau volumineux relevé par un large nœud. La gestuelle du cérémonial et l'individualisation des personnages par leurs armoiries restent conformes à l'original mais nous sommes loin de la fidélité « archéologique » de Gaignières. Méneestrier, ne cherche pas ici à constituer une preuve matérielle, il illustre un propos.

Si dans son ouvrage sur l'histoire de Charles V, l'abbé de Choisy se contente de reprendre les gravures de Jollain en les réduisant³⁶, presque une cinquantaine d'années plus tard, Bernard de Montfaucon préfère la version des *Modes* de Gaignières pour illustrer son troisième volume des *Monumens de la Monarchie française*. Il s'étonne d'ailleurs de la différence entre les deux modèles. À propos de la scène de la Rencontre, il écrit :

C'est M. de Gaignières qui l'a fait dessiner tel qu'on le donne ici. J'ai été un peu surpris en la conférant avec celle qu'ont donné le P. Menetrier en 1683 et l'abbé de Choisy en 1689 d'y trouver tant de différence, qu'il faut nécessairement que leur original soit un autre que M. de Gaignières ; quoiqu'ils disent tous deux que leur copie est tirée d'un Livre des hommages de la Chambres des comptes³⁷.

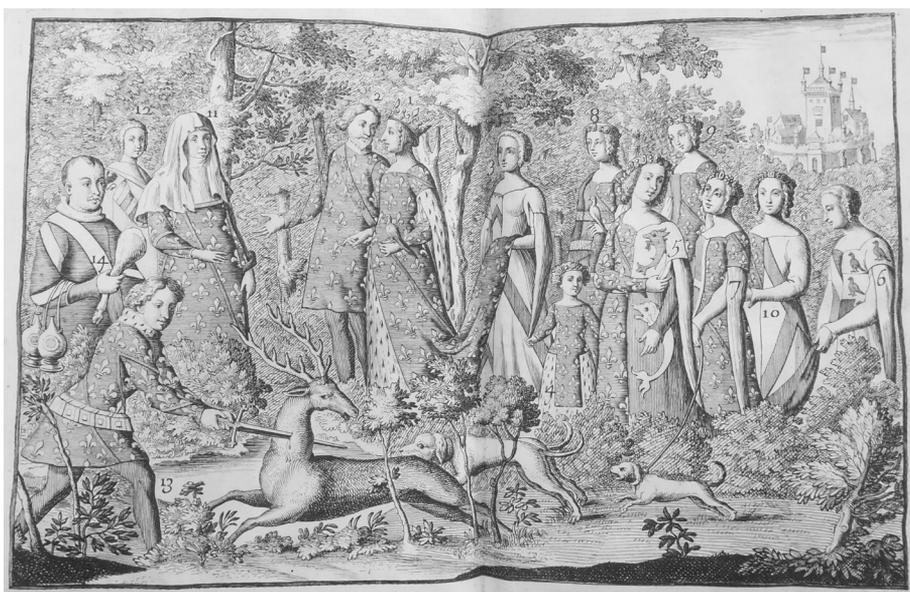
Le bénédictin aurait pu s'inspirer de la copie intégrale ou même consulter l'original du xiv^e siècle à la Chambre des comptes, mais il préfère comme à son habitude piocher ses images dans les portefeuilles de *Modes*. Ce faisant, il assure leur diffusion mais perpétue également les choix de Gaignières qui extrait et adapte. Or pour ses *Modes*, Gaignières ne se contente pas seulement de reproduire les scènes les plus importantes du *Dénombrement* – quatre sur dix miniatures – mais il les fragmente en autant de portraits qu'il y a de personnages notables représentés, les insérant ensuite dans divers portefeuilles selon leur chronologie et leur rang³⁸. Montfaucon les reproduit presque intégralement en les répartissant à son tour au gré de ses planches gravées³⁹.

³⁶ Méneestrier (311 x 200 mm), Choisy (162 x 180 mm). Leclerc réduit l'espace entre les personnages et coupe à moitié ceux qui sont placés aux extrémités de l'image.

³⁷ B. DE MONTEAUCON, *Les Monumens de la Monarchie française*, Paris, 1731, t. 3, p. 19.

³⁸ Les dessins mis au net sont disséminés dans deux portefeuilles de *Modes* : n° 3 (Règnes Louis X à Jean II), n° 4 (Règne de Charles V).

³⁹ B. DE MONTEAUCON, *Les Monumens de la Monarchie française...*, *op. cit.* [note 37], t. 2, pl. 56 ; t. 3, pl. 4, 5, 11, 12, 14-16, 27, 28, 31, 33.



Ill. 5. « Rencontre de la reine Jeanne et de sa mère Isabeau », François Jollain graveur, dans : Jean Le Laboureur et Claude-François Méneestrier, *Tableaux généalogiques ou les seize quartiers de nos rois depuis Saint Louis...*, suivi d'un *Traité préliminaire de l'origine et de l'usage des quartiers pour les preuves de Noblesse*, Paris, Chez François Coustellier, 1683, p. 8.

Ainsi la scène de l'*Hommage* génère six portraits en buste dont ceux de Charles V et Jean de Berry, tandis que celle de la *Rencontre*, sept portraits en buste et un double portrait en pied [ill. 6]⁴⁰. Outre la figure de Louis de Bourbon, faucon au poing⁴¹, un dernier portrait est à évoquer, celui de Béatrix de Bourbon⁴² extrait d'une planche perdue des *Modes*, elle-même tirée d'une miniature ornant l'un des feuillets arrachés de la copie intégrale, le feuillet 156 comme le précise la légende⁴³.

REDÉCOUVERTE DU MANUSCRIT AU XIX^e SIÈCLE

Grâce à Bernard de Montfaucon, les dessins des *Modes* restèrent dans les mémoires, au détriment cependant de la copie intégrale dont on oublia l'existence pendant presque un siècle. Il faut attendre 1846 pour que Jules Quicherat l'exhume du fonds français de la Bibliothèque royale et convoque la scène du duc de Bourbon et des chevaliers de l'Écu d'or dans le but d'illustrer un article consacré à l'« Histoire du costume en France (fin du xiv^e siècle) » publié anonymement dans le *Magasin pittoresque*⁴⁴. Le graveur ne garde que les deux personnages principaux, le duc et son vassal, mais il restitue l'enceinte crénelée de la cité de Bulles que seule la copie intégrale déploie encore dans la partie inférieure de la miniature.

Néanmoins sur le plan graphique et visuel, ce sont exclusivement les planches de *Modes* que le xix^e siècle contribuera à perpétuer. Le cabinet des Estampes où elles sont conservées est facilement accessible⁴⁵ et les *Modes* – contrairement au reste de la collection dispersé dans les différents départements de la bibliothèque – ont été inventoriées très tôt par Fevret de Fontette, dès 1768⁴⁶.

⁴⁰ H. BOUCHOT, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières...*, *op. cit.* [note 1], n° 337, 352, 442, 448, 453, 1291 (Hommage); n° 312, 345, 353, 354, 457, 458, 460, 462 (La Rencontre). On conserve également dix dessins préparatoires de portraits en buste qui ont été insérés ultérieurement par Pierre de Clairambault dans un recueil sur les principales maisons du royaume: BnF, ms. Clairambault 640, f. 35, 43, 44, 161, 275, 276, 280-283.

⁴¹ BnF, Est. Rés. OA-13-Fol, fol. 26.

⁴² *Ibid.*, Rés. OA-13-Fol, fol. 37.

⁴³ « Pris sur le Mss. des hommages du Comté de Clermont en Beauvoisis qui est à la Chambre des Comptes de Paris. f. 156. »

⁴⁴ *Magasin pittoresque*, 1846, p. 253. Jules Quicherat fait allusion à cet article dans la préface de son ouvrage *Histoire du costume en France*, Paris, Hachette, 1877, p. I. Il reprend la même gravure à la page 234.

⁴⁵ Jacques LETHÈVE, « Le public du Cabinet des Estampes au dix-neuvième siècle », dans *Humanisme actif: mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris, Hermann, 1968, t. II, p. 101-111.

⁴⁶ Jacques LELONG, *Bibliothèque historique de la France contenant le catalogue de tous les ouvrages...*, Paris, 1719, rééd. par Charles-Marie FEVRET DE FONTETTE, Paris, 1775, vol. 4, Appendice, n° III, p. 110-133.

À l'exception de la planche gravée réalisée par Théophile Fragonard et Hippolyte Jouy pour le comte Auguste de Bastard d'Estang⁴⁷, qui reprend la scène complète de l'*Hommage à Charles V* sur son fond réticulé, s'inscrivant dans une démarche historique et archéologique en dépit d'un encadrement très fantaisiste⁴⁸, les choix des auteurs du XIX^e siècle se sont essentiellement portés sur les portraits « dérivés » en buste et en pied.

Ainsi peut-on suivre la trace d'Anne, dauphine d'Auvergne, et de sa suivante, femme de Gilles de Nedonchel [ill. 6] dans au moins sept ouvrages sur l'histoire du costume⁴⁹, des sommes bien souvent réalisées par des artistes à destination d'autres artistes en quête de modèles. Mais que reste-t-il de commun entre le manuscrit du *Dénombrement* enluminé au XIV^e siècle et les élégantes figures féminines de Lanté et Gatine insérées dans l'album publié en 1827 à Paris par Pierre de La Mésangère, *Galerie française de femmes célèbres par leur talents, leur rang ou leur beauté. Portraits en pied dessinés par M. Lanté, la plupart d'après des originaux inédits, gravés par M. Gatine, et coloriés; avec des notices biographiques et des remarques sur les habillemens*⁵⁰? Désormais séparées, elles occupent généreusement l'espace de la page [ill. 7 et 8]. Aux traits épais des visages et des silhouettes dessinés par Boudan à partir de l'original

⁴⁷ Auguste de BASTARD D'ESTANG, *Librairie de Jean de France, premier duc de Berry, frère du roi Charles V*, 1834, numérotée XVI, planche 7, dans l'exemplaire de la BnF (FoL-FACSIM-18). Cet exemplaire composite destiné à l'origine au fils de l'auteur, a été offert par la veuve de Bastard à Léopold Delisle (L. DELISLE, *Les collections de Bastard d'Estang à la Bibliothèque nationale, catalogue analytique*, Nogent-le-Rotrou, Daupéley-Gouverneur, 1885, p. 228, 229, 255, n° 253 C). Selon Delisle, la planche gravée a également été insérée dans le grand ouvrage jamais achevé de Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*, publié entre 1832 et 1869. Nous remercions Jocelyn Bouquillard pour son éclairage sur cette planche gravée.

⁴⁸ L'encadrement de style gothique est orné de vingt-et-un écus reprenant les armoiries de chacun des protagonistes dont les noms de famille sont inscrits en toutes lettres dans un phylactère placé au-dessus. Cette astuce graphique permet d'éviter un texte explicatif.

⁴⁹ Pierre de LA MÉSANGÈRE, *Galerie française de femmes célèbres par leur talents, leur rang ou leur beauté. Portraits en pied dessinés par M. Lanté, la plupart d'après des originaux inédits, gravés par M. Gatine, et coloriés; avec des notices biographiques et des remarques sur les habillemens*, Paris, 1827, pl. 8-9; F. de Clugny *Costumes français depuis Clovis jusqu'à nos jours, extraits des monuments les plus authentiques de sculpture et de peinture*, dessiné et gravé par Léopold Massard, Paris, A. Mifliez, 1835-1839, vol. 1 (1835), pl. 142; Pierre-Numa BASSAGET, dit Numa, *Costumes civils et militaires depuis le V^e siècle, origine de la Monarchie jusqu'à nos jours*, Paris, Géhaut frères, 1834, pl. 100; Charles DUPRESSOIR, *Costume du moyen âge d'après les manuscrits, les peintures et les monuments contemporains précédé d'une dissertation sur les mœurs et les usages de cette époque*, Bruxelles, Librairie historique-artistique, 1847, vol. 2, p. 62; Raphaël JACQUEMIN, *Iconographie générale et méthodique du costume du IV^e au XIX^e siècle, 315-1815*, Paris, 1869, pl. 40; Frédéric HOTTENROTH, *Le Costume, les armes, ustensiles, outils des peuples anciens et modernes*, Paris, A. Guérinet, 1876, vol. 2, pl. 73; Albert RACINET, *Le costume historique*, Paris, Firmin-Didot, 1888, pl. 207.

⁵⁰ Des éditions variant le nombre de planches ou modifiant le titre ont tiré profit des gravures de Lanté et Gatine. En 1847 par exemple, Antoine Le Roux de Lincy les réutilise dans *Mémoires historiques sur la vie publique et privée des femmes françaises, depuis le V^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle*.



Ill. 6. « Anne dauphine d'Auvergne et sa suivante », figures tirées de la « Rencontre de la reine Jeanne et de sa mère Isabeau », Louis Boudan, autour de 1700, papier, peinture aquarellée, Portefeuille de *Modes*, Paris, BnF, Est. Rés. OA-13-Fol, f. 30.

se substituent de délicats et grâciles portraits d'héroïnes prêtes à s'animer au gré de récits historiques «moyenâgeux»⁵¹. Comme Anne d'Auvergne et sa suivante, les personnages historiques tirés du *Dénombrement* vont traverser le XIX^e siècle. Innervant subrepticement notre univers visuel, ils contribuent à forger une vision singulière du Moyen Âge. Le portrait de Charles V commandé par Louis-Philippe à Gillot Saint-Èvre (1791-1858) pour le musée historique de Versailles en 1837 n'est autre qu'une version du Charles V de la scène de l'*Hommage*⁵². Certes les liens avec le manuscrit original du *Dénombrement* se sont perdus au fil du temps et personne aujourd'hui n'est en mesure de reconnaître, dans le portrait de Charles V ou dans la figure d'Anne d'Auvergne, la dette que ces œuvres doivent à Gaignières⁵³.

Comme Nicolas Fabri de Peiresc (1580-1637) qui, relevant quelques enluminures de la *Genèse de Cotton*, en préserva à jamais la mémoire après sa destruction, Gaignières, par sa pratique de la copie, a sauvé de l'oubli un témoin essentiel pour l'histoire de l'enluminure du XIV^e siècle et de l'héraldique médiévale. Mais à la différence de Peiresc, il inaugure un second usage de l'enluminure, non plus savant mais narratif et visuel, élaboré pour être montré de façon autonome, séparé non seulement de son support matériel qu'est le codex mais aussi de la collection érudite dont il est pourtant issu et se nourrit. Fragmentant, déformant, adaptant l'enluminure à ce nouvel usage, Gaignières définit une autre voie, purement graphique, qu'emprunta avec bonheur le XIX^e siècle. La dispersion de la collection et son historiographie séparèrent définitivement les deux usages autrefois intrinsèquement liés, marquant encore plus profondément leur dichotomie. Ainsi pouvons-nous mesurer au regard de l'histoire des collections combien fut décisif l'impact de la réception de l'enluminure médiévale à l'époque moderne pour la construction de cette double facette, savante et imaginée, que le Moyen Âge ne cessa d'arborer depuis son invention.

⁵¹ Première occurrence du mot dans Jules et Edmond DE GONCOURT, *Journal*, 20 juillet 1863.

⁵² Châteaux de Versailles et de Trianon, mv24. Ce portrait complète le tableau de la «Fondation de la bibliothèque du Roi à Paris; 1379».

⁵³ La réception et la fortune du *Dénombrement de la Comté de Clermont-en-Beauvaisis* au XIX^e siècle feront prochainement l'objet d'un second article.



Ill. 7. «Anne dauphine d'Auvergne», dans Pierre de La Mésangère, *Galerie française de femmes célèbres par leur talents, leur rang ou leur beauté. Portraits en pied dessinés par M. Lanté, la plupart d'après des originaux inédits, gravés par M. Gatine, et coloriés; avec des notices biographiques et des remarques sur les habillemens*, Paris, 1827, pl. 8.



Ill. 8. «Suivante d'Anne dauphine d'Auvergne», dans: Pierre de La Mésangère, *Galerie française de femmes célèbres par leur talents, leur rang ou leur beauté. Portraits en pied dessinés par M. Lanté, la plupart d'après des originaux inédits, gravés par M. Gatine, et coloriés; avec des notices biographiques et des remarques sur les habillemens*, Paris, 1827, pl. 9.

L'Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures des manuscrits de l'abbé Rive : le projet manqué d'une histoire de l'enluminure et la naissance des fac-similés de miniatures au XVIII^e siècle

Jean-Joseph Rive, un des précurseurs dans la production de fac-similés de manuscrits enluminés, et son projet d'écrire un *Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures des manuscrits*, conçu avant la Révolution, avaient été traités plutôt marginalement dans les études sur l'historiographie de l'enluminure. Ils ont récemment fait l'objet d'un volume coécrit avec Anna Delle Foglie¹. Notre recherche a permis de redéfinir le processus de création et de réalisation de cette œuvre. Il a été possible d'en établir une chronologie plus précise, de retracer les phases de préparation, de montrer ses finalités et les différentes modifications subies. Nous avons pu retrouver les calques originaux sur papier huilé et démontrer que l'une des séries de planches déjà connues faisait en réalité partie des modèles exécutés pour la production des planches destinées à la vente². Nous avons étudié les copies des planches conservées et nous sommes parvenues à identifier quatre nouveaux exemplaires inédits ainsi que leurs acquéreurs. Aux treize exemplaires de planches décrits dans notre volume, il est maintenant possible d'en ajouter un autre, passé en vente il y a quelques années. C'est le premier exemplaire identifié sur le marché, signe que d'autres copies sont encore à localiser. Puisse cet article contribuer à les faire connaître et susciter de nouvelles découvertes³.

* Enseignante-chercheuse en histoire de l'art médiéval à l'Université de Rome « La Sapienza ».

¹ Anna DELLE FOGGIE, Francesca MANZARI, *Riscoperta e riproduzione della miniatura in Francia nel Settecento. L'abbé Rive e l'Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures des manuscrits*, Rome, Gangemi, 2016 ; pour un état des études précédentes, p. 15-32.

² Les sujets reproduits dans les 26 planches, les 25 calques retrouvés, les 13 modèles retrouvés, les 13 séries de planches identifiées, sont inventoriés dans Anna DELLE FOGGIE, Francesca MANZARI, *Riscoperta...*, *op. cit.* [note 1], p. 188-216.

³ Les copies des planches qui constituent la partie survivante de *L'Essai sur l'art* n'ont pas de frontispice et, si elles ne sont pas liées au *Prospectus* publié par Rive en 1782 pour vendre l'ouvrage en souscription, elles risquent de ne pas être identifiées et rattachées à ce projet inabouti. Sur le *Prospectus d'un ouvrage proposé par souscription par M. l'Abbé Rive*, Paris, s.e. [Didot l'aîné], 1782 : Anna DELLE FOGGIE, Francesca MANZARI, *Riscoperta...*, *op. cit.* [note 1], p. 37-44.

J'aimerais ici présenter une synthèse de notre travail⁴, en mettant en évidence d'une part les précédents dont s'est inspiré Rive et d'autre part les éléments novateurs de ses fac-similés⁵. Les vingt-six planches, imprimées et coloriées à la main par des artistes recrutés et supervisés par l'abbé Rive, furent réalisées pour illustrer l'œuvre qu'il avait conçue, dédiée à l'histoire des manuscrits enluminés et à leur datation. Elles sont donc les vestiges d'un projet originel qui était beaucoup plus ample. Malheureusement, le texte qui devait les accompagner ne fut jamais publié. L'intérêt considérable des vingt-six planches réalisées pour Rive tient au fait qu'elles constituent les premiers exemples de reproductions réalisées pour une œuvre exclusivement consacrée à l'enluminure et non, comme il était de coutume à l'époque, pour illustrer des textes au contenu historique, philologique ou paléographique⁶.

L'auteur de ce projet novateur est donc l'abbé Rive. La vie de Jean-Joseph Rive, né à Apt en 1730 et mort à Marseille en 1791, connut un tournant lorsqu'il devint, de 1768 à 1780, bibliothécaire du duc de La Vallière, propriétaire de la plus importante collection particulière de livres manuscrits à Paris au XVIII^e siècle⁷. Grâce aux contacts qu'il établit avec cette bibliothèque extraordinaire – qu'il contribua d'ailleurs lui-même à agrandir – Rive développa une connaissance approfondie des manuscrits et parvint à élaborer une méthode de proto-codicologue. C'est dans ce contexte qu'il conçut le projet d'une histoire de l'enluminure, un ouvrage jamais imaginé auparavant, en la faisant illustrer de planches imprimées et coloriées à la main, reproduisant les plus beaux manuscrits de la bibliothèque du duc⁸.

On a longtemps cru que le texte – qui devait être composé d'une partie générale (le *Discours*), accompagnée de commentaires analytiques des miniatures (*Explications*) et de fiches sur les manuscrits dont elles étaient tirées (*Notices*) – n'avait jamais été écrit. Il a en réalité été perdu comme le révèle l'inventaire d'une partie des papiers de l'abbé Rive, où se trouve détaillé le

⁴ Je remercie Marie Jacob et Chrystèle Blondeau pour m'avoir offert cette opportunité et Anna Delle Foglie pour m'avoir permis de présenter ici ce matériel, fruit en grande partie de nos travaux communs. Pour le texte français, merci à Nathalie Cherel, à Emilie Nadal et aux éditrices de ce volume.

⁵ Pour les sources et les innovations des fac-similés de Rive, voir Anna DELLE FOGLIE, Francesca MANZARI, *Riscoperta...*, *op. cit.* [note 1], p. 97-121.

⁶ Pour une comparaison avec d'autres œuvres illustrées par des gravures reproduisant des enluminures, *ibid.*, p. 97-113.

⁷ Dominique COQ, «Le paragon du bibliophile français: le duc de La Vallière et sa collection», dans *Histoire des bibliothèques françaises. Les bibliothèques sous l'Ancien Régime; 1530-1789*, dir. Claude Jolly, Paris, Promodis, 1988, p. 317-331. Pour un bref examen des plus célèbres manuscrits enluminés médiévaux qui en faisaient partie: Anna DELLE FOGLIE, Francesca MANZARI, *Riscoperta...*, *op. cit.* [note 1], p. 120-121.

⁸ *Ibid.*, p. 37-61.

contenu de chacun des chapitres de l'*Essai*, ce qui laisse penser que le texte était déjà terminé et prêt à être imprimé, ou du moins qu'il se trouvait à l'état de notes de travail bien avancées⁹.

Dans cet inventaire, cinq *items* désignant le texte de Rive sont précisément décrits par celui qui les avait acquis : Casimir-François Barjavel (1803-1868)¹⁰. Grand érudit et historien provençal, il fut l'un des premiers biographes de l'abbé, et parvint à acquérir une partie de ses papiers avant qu'ils ne soient vendus à la Bibliothèque royale en 1837. Paradoxalement, la partie la plus consistante de ce matériel qui nous est parvenue est la correspondance de l'abbé, non mentionnée dans les accords de vente. En revanche, l'objet de ces négociations, c'est-à-dire l'important recueil d'œuvres inédites manuscrites, de fiches et de notes, a pratiquement disparu. L'ensemble était contenu dans des malles, au nombre de six selon le témoignage du bibliographe anglais Thomas Frognall Dibdin (1776-1847), auquel le neveu de Rive, le géographe Joseph-Elzéar Morénas (1776-1830), essaya de vendre les papiers de son oncle au début du XIX^e siècle¹¹.

Malheureusement, l'espoir de retrouver les « paquets » contenant ce texte inédit est désormais faible. Il est possible que la conservation de la correspondance de Rive soit liée à un changement de perception quant à sa nature de document historique. En revanche, les papiers de travail ont sans doute progressivement perdu de l'importance au cours du XIX^e siècle, alors que croissait la mauvaise réputation de bibliomane de l'abbé. Ils furent probablement considérés, pour finir, comme les simples divagations d'un érudit bibliomane et certainement graphomane (parmi ces papiers il existait six mille fiches concernant des manuscrits de différentes époques, douze mille fiches sur les seuls livres imprimés du XVI^e au XVII^e siècle, sans prendre en compte les livres français et italiens, etc.)¹².

Les informations sur cette œuvre, qui aurait dû être liée aux vingt-six planches, conçues comme ses illustrations, proviennent essentiellement du *Prospectus* que l'abbé publia en 1782 pour promouvoir la vente de l'ouvrage sous forme de souscription. Le *Prospectus* fournit également le titre de l'*Essai*, qui est absent de la série des planches distribuées sans aucun frontispice, et c'est seulement en associant les planches au *Prospectus*, ou grâce à des annotations parfois portées sur les exemplaires, qu'il est aujourd'hui possible

⁹ *Ibid.*, p. 63-85.

¹⁰ Ces cinq *items* correspondent à une partie des « sept paquets » de papiers, contenant le texte inédit de l'*Essai*, qui sont mentionnés, sans être catalogués, dans la description des papiers mis en vente par le neveu de l'abbé (p. 218-219).

¹¹ Sur la vente et la dispersion des papiers de Rive, Anna DELLE FOGLIE, Francesca MANZARI, *Riscoperta...*, *op. cit.* [note 1], p. 18-20, 77-85.

¹² *Ibid.*, p. 84-85.

de les identifier dans les catalogues des institutions de conservation. Les recherches nous ont permis d'identifier treize séries, ainsi qu'une quatorzième, fragmentaire, qui ne faisait pas partie des séries mises en vente, mais qu'il a été possible d'identifier comme appartenant au matériel préparatoire. Il s'agit d'un premier état des gravures utilisées pour copier les couleurs directement à partir des manuscrits originaux. Ceci étant, il est vraisemblable qu'au moins une partie des quarante copies des séries de vingt-six planches, que l'abbé déclarait avoir fait imprimer, soit encore conservée et non identifiée aujourd'hui, conséquence de l'absence de mentions explicites de Rive et des artistes impliqués dans leur réalisation¹³. Preuve en est la nouvelle série de planches réapparue récemment sur le marché de l'art, la quinzième identifiée jusqu'ici, si l'on tient compte de celle utilisée comme modèle pour le travail des artistes, apparue sur le marché en 2012¹⁴.

Notre travail d'analyse des documents encore existants de l'abbé et de ceux de son ami et correspondant, le libraire provençal Joseph-Antoine David (1730-1784), combiné avec l'examen des matériaux retrouvés, nous ont permis de reconstruire et de documenter les phases de préparation de l'ouvrage. Les calques sur papier huilé [ill. 1], effectués directement sur les vingt-six enluminures choisies dans vingt-et-un manuscrits de la bibliothèque de La Vallière, furent utilisés pour réaliser les plaques en cuivre, gravées et imprimées sous le contrôle direct de Rive, dans son cabinet de travail, par des artistes anonymes soumis à l'exigence de l'abbé de réaliser des copies fidèles [ill. 2]. Les planches imprimées dans un premier état furent ensuite rapportées dans la bibliothèque de La Vallière, pour effectuer la copie des couleurs à partir des enluminures originales [ill. 5]. C'est à partir de ces modèles, dont nous avons retrouvé une série fragmentaire de treize planches [ill. 3], que les séries destinées à la vente furent successivement coloriées [ill. 4]¹⁵.

¹³ *Ibid.*, p. 44-46, 51, 194-216.

¹⁴ Série incomplète, de seulement 20 planches, d'après la description dans le catalogue: *Livres anciens et modernes*, Vente, Paris, Ader-Nordmann, Drouot-Richelieu, 13 mars 2012, lot 121. Je remercie François Avril de m'avoir signalé cet exemplaire.

¹⁵ Les illustrations choisies pour cet article montrent les différentes phases de production de la planche 25, reproduisant la miniature avec la Circoncision de Jésus dans un Livre d'heures enluminé à Rome en 1549 (San Marino, Huntington Library, HM 1102, f. 47v). Une des séries connues est restée sans coloration: elle démontre que quelques exemplaires ont circulé sans peinture: Anna DELLE FOGLIE, Francesca MANZARI, *Riscoperta...*, *op. cit.* [note 1], p. 186-187, p. 214. Sur ce manuscrit, voir aussi Manuel LALANNE, «Nouvelles identifications de trois modèles pour les enluminures du Livre d'Heures de Claude d'Urfé», *Rivista di storia della miniatura*, 20, 2016, p. 129-138.



Ill. 1. Calque sur papier huilé pour la planche 25
(Paris, BnF, Dép. des Estampes, SNR-3).



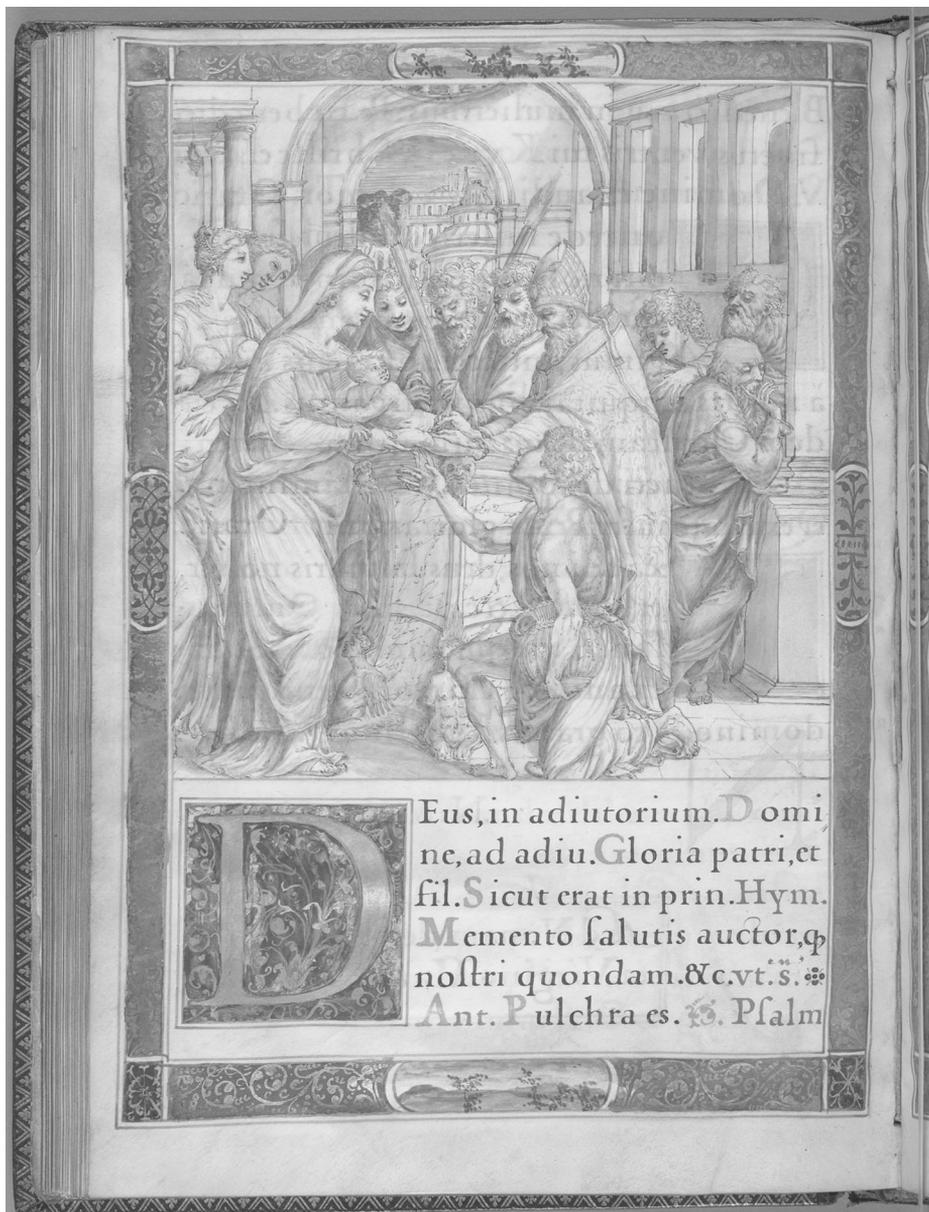
Ill. 2. Série sans coloration, planche 25
(Paris, BnF, Dép. des Manuscrits, Facs. Fol. 144).



Ill. 3. Modèle des couleurs pour la planche 25
(Paris, BnF, Dép. des Estampes, AA2, f. 112r).



III. 4. Série des planches, planche 25
 (Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, Fonds moderne, Rés. E 9).



Ill. 5. Enluminure avec la Circoncision de Jésus reproduite dans la planche 25 (San Marino, Huntington Library, HM 1102, f. 47v).

Le travail préparatoire dut probablement se conclure avant 1780, car à la mort du duc, l'abbé Rive, à cause de son caractère difficile, fut chassé par la duchesse de Châtillon, Adrienne-Émilie-Félicité de La Baume Le Blanc (1740-1812), fille et héritière du défunt. Cette dernière mit rapidement en vente la bibliothèque de son père et elle chargea le libraire Guillaume Debure (1734-1820) de s'occuper du catalogue de la vente. Cet affront provoqua l'animosité de Rive, jusque-là très proche de Debure, mais furieux qu'on lui ait soustrait cette tâche. Le projet de publication de l'*Essai*, à la suite de cet épisode, subit un coup d'arrêt fatal¹⁶.

Debure, même s'il fut déçu de ne pouvoir bénéficier du travail de Rive pour la préparation du catalogue (l'abbé avait refusé de rendre son catalogue, en revendiquant la propriété intellectuelle), envisagea dans un premier temps d'un œil favorable le projet des fac-similés en préparation, comme en témoigne l'introduction du catalogue de vente, publié en mars 1783. L'analyse des différentes parties du catalogue publié par Debure permet de déduire que les planches destinées à la vente et copiées à partir des modèles provenant de manuscrits devenus inaccessibles à Rive, furent livrées en deux lots entre la fin de 1782 et 1785¹⁷.

Même aujourd'hui, la qualité du travail de peinture des différentes séries de planches apparaît comme inégale dans les exemplaires encore existants. Certains sont coloriés avec soin, d'autres de façon plus précipitée. Ces différences dépendent du travail des peintres employés par Rive. L'abbé révèle d'ailleurs dans une lettre avoir engagé de la main-d'œuvre féminine, celle-ci étant peut-être meilleur marché. Ceci contribua à la mauvaise réputation des fac-similés, sans doute accrue par les commentaires sarcastiques de Debure. En effet dans le *Supplément* au catalogue, publié en octobre 1783, le libraire, à la suite de la remise de la première livraison des planches de Rive aux souscripteurs, pesta contre la mauvaise qualité des premières treize planches et décida de se venger de Rive, qui lui avait refusé l'accès à sa documentation. Il publia donc des commentaires sévères sur les premières planches mises en vente, qui, selon lui, auraient dénaturé la beauté des originaux¹⁸.

Il est certain que le recours à la peinture à la main contribua à atténuer le concept même de fidélité qui résidait dans l'idée de calquer les enluminures directement sur les manuscrits originaux. Dans son *Prospectus* l'abbé avait mentionné l'usage de cette pratique dans la préparation de ses fac-similés, ce qui est confirmé par la découverte des calques, des dessins sur papier huilé, utilisés ensuite pour la gravure des plaques sur cuivre.

¹⁶ Anna DELLE FOGLIE, Francesca MANZARI, *Riscoperta...*, *op. cit.* [note 1], p. 16-17.

¹⁷ *Ibid.*, p. 46-52.

¹⁸ *Ibid.*, p. 51-52.

Mais les commentaires sarcastiques de Debure ôtèrent à Rive la possibilité de compléter l'ouvrage : le second lot sortit avec beaucoup de retard et l'abbé renonça, au moins pour un temps, au projet de publier le texte à la suite d'une hémiparésie dont il fut victime en 1786. Cependant, il n'abandonna jamais le projet de publier le *Discours*, même après son installation à Aix-en-Provence en 1787, où on lui avait promis le poste de directeur de la bibliothèque qui devait être fondée par les États de Provence à partir du legs du marquis de Méjanès (1729-1786). Mais là aussi, il rencontra des obstacles et des difficultés grandissantes en particulier pendant la Révolution. En effet, l'abbé s'était lancé, bien qu'affaibli, dans une intense activité révolutionnaire¹⁹.

La lecture du *Prospectus* nous éclaire sur les intentions de Rive et sur ce projet inachevé : l'abbé proposait aux souscripteurs de venir chez lui – rue du Cherche-Midi, à Paris – pour acheter l'*Essai*. Il exploita aussi son réseau de relations pour diffuser le *Prospectus* dans plusieurs pays européens et nous avons identifié de nombreux acquéreurs, parmi lesquels le roi Louis XVI, la reine Marie-Antoinette et des membres de la famille royale, ainsi que des aristocrates et des monarques étrangers²⁰.

Le *Prospectus* montre aussi, à travers sa structure, le caractère démesuré de l'érudition de Rive. Le texte, relativement court, était accompagné de notes qui triplaient son volume : une de ces notes contenait une longue liste de questions que le catalogueur de manuscrits devait se poser. Ce décalogue était un témoignage de l'expertise de codicologue avant la lettre de l'abbé, même s'il suscita des réactions contraires de la part de ses contemporains et des générations suivantes²¹. Debure y vit notamment un « absurde catéchisme », alors qu'il témoignait en fait d'une extraordinaire adhésion de l'abbé aux critères modernes du catalogage des manuscrits.

L'abbé Rive décida de dédier son ouvrage aux enluminures : c'est le premier projet intégralement consacré à ce type d'œuvres d'art. Cette passion de l'abbé pour l'enluminure s'était manifestée très tôt (on trouve les premières traces de son projet dans des documents qui remontent à 1776). Cependant, le texte du *Prospectus* démontre que l'ouvrage n'avait pas vocation à faire de l'histoire de l'art (le bibliographe Rive n'avait du reste aucune préparation pour une telle approche) ; il était né d'un intérêt concret pour l'enluminure comme instrument utile pour identifier date et provenance des manuscrits, comme l'indique le titre

¹⁹ *Ibid.*, p. 17-18 ; 63-66.

²⁰ *Ibid.*, p. 37-44 ; 50-61 ; 194-195.

²¹ Cette attention codicologique novatrice avait déjà été remarquée par Alfredo SERRAI, « La « chasse au bibliographes ». Perizia e paranoia nell'Abbé Rive », dans *Libri, Tipografi, Biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, Florence, Olschki, 1997, II, p. 463-472.

même de l'œuvre *Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures des manuscrits*. Et cette approche était novatrice.

Le titre de l'ouvrage, *Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures des manuscrits*, s'inspirait d'un traité écrit par un paléographe italien, Giovanni Crisostomo Trombelli, un des premiers à s'intéresser à la codicologie, auteur de l'*Arte di conoscere l'età dei codici latini e italiani* (Bologne, 1756)²². L'ouvrage figurait dans la bibliothèque personnelle de Rive, dans laquelle ne se trouvaient presque aucun ouvrage d'histoire de l'art, à part la traduction de Johann J. Winckelmann et deux œuvres de Filippo Baldinucci.

Les livres de l'abbé Rive furent catalogués pour la vente, après sa mort, par Claude-François Achard (1751-1809), un des rares amis de l'abbé qui l'appréciait. Cet érudit provençal, responsable de la Bibliothèque municipale de Marseille, essaya maintes fois mais en vain de publier les œuvres inédites de l'abbé, dont il avait reconnu la valeur.

Parmi ses livres, nous trouvons un autre auteur dont l'abbé s'inspira pour son projet, l'historien anglais Joseph Strutt, dont il possédait *A Compleat View of the Manners, Customs, Arms, Habits, etc. of the Inhabitants of England* (Londres, 1774-1776). En effet, au-delà de la tradition française des historiens, philologues et paléographes, comme Jean Mabillon (1632-1707) et Bernard de Montfaucon (1655-1741), qui continuaient la ligne inaugurée par Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637) et par François Roger de Gaignières (1642-1715), l'abbé Rive fut certainement influencé par les œuvres consacrées aux coutumes, vêtements et armes du Moyen Âge publiées par Strutt en Angleterre. Ce dernier prenait ses distances avec la tradition précédente, en développant l'idée de reproduire les enluminures à partir d'un calque, mais il s'alignait ainsi sur la position de l'Allemand Gottfried Bessel, qui avait déjà utilisé cette technique au début du siècle, dans son œuvre sur le *Chronicon Gotwicense*, publié en 1732.

L'intention de Rive était d'écrire une histoire de l'enluminure. Pourtant, dans le *Prospectus* il ne prêta pas attention aux aspects stylistiques et il se concentra sur les questions relevant de la science des antiquités, sur l'interprétation iconographique, plus particulièrement en lien avec les usages liturgiques et profanes, et sur l'héraldique. Deux sources confirment cette vision : tout d'abord le choix des images, où apparaissent des armoiries découpées et exposées distinctement et la représentation de rites et de scènes de dédicace et de don. En outre, l'intérêt prédominant pour le contenu documentaire des images comme sources historiques apparaissait dans un

²² Emma CONDELLO, «Nuovi codici di Giovanni Grisostomo Trombelli: qualche riflessione sull'Arte di conoscere l'età de' codici latini, e italiani», dans *Segni: per Armando Petrucci*, dir. Luisa Miglio et Paola Supino, Rome, Viella, 2002, p. 120-140.

bref texte descriptif des planches, le seul qui nous a été transmis : ce sont des commentaires synthétiques, désignés comme « *Explication* », composés par Rive en 1789, peut-être à l'invitation de l'un de ses clients, propriétaire de l'exemplaire des planches qui fut vendu à Londres en 1790, lors de la célèbre vente aux enchères de la *Bibliotheca Parisina*. Nous avons retrouvé la copie manuscrite de cette *Explication*, qui provient de ce dernier exemplaire, et aussi des différentes versions imprimées au XIX^e siècle.

Le choix fait par Rive de reproduire presque exclusivement les manuscrits franco-bourguignons possédés par le duc de La Vallière se place dans la lignée du goût répandu à l'époque et au siècle suivant pour le Moyen Âge tardif franco-flamand. En effet, un seul manuscrit daté par Rive du XIV^e siècle est inséré dans les planches : les *Grandes Heures de Rohan* (Paris, BnF, ms. lat. 9471), aujourd'hui datées des années 1430²³ ; celui des *Dialogues* de Pierre Salmon (Paris, BnF, ms. lat. 23279) est le plus ancien, parmi les manuscrits du début du XV^e siècle, effectivement reproduit par l'abbé.

Les autres trésors médiévaux du duc de La Vallière, comme *Les Petites Heures* de Jean de Berry, (Paris, BnF, ms. lat. 18014), les Statuts de « l'Ordine del Nodo » (*Ibid.*, ms. fr. 4274), enluminés à Naples pour Jeanne d'Anjou et Louis de Tarente, un Pontifical avignonnais du XIV^e siècle (*Ibid.*, ms. lat. 17336) et une *Vita Christi* d'époque romane (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.44), n'ont pas été pris en considération par l'abbé. Au contraire, l'Anglais Thomas Astle (1735-1803), qui utilisait déjà l'œuvre de Rive en 1784, tout en prenant ses distances vis-à-vis d'elle, apprécia très tôt la fusion de l'image et de l'écriture caractéristique de la miniature insulaire du haut Moyen Âge, parce qu'il était plus intéressé par la paléographie que par l'enluminure.

Rive, par contre, se montra indifférent à la véritable redécouverte de l'enluminure du Moyen Âge que l'on allait trouver chez les auteurs français des années successives, comme Auguste de Bastard d'Estang (1792-1883). Même si ce dernier fit lui aussi colorier à la main les gravures de son magnifique projet, également resté inachevé, il disposa de moyens incomparablement supérieurs²⁴. Cependant la voie entreprise par Rive fut rapidement dépassée par les progrès techniques de reproduction des miniatures, de la lithographie à la chromolithographie, ce qui allait conduire à critiquer ses planches de manière plus sévère qu'elles ne le méritaient en réalité²⁵.

²³ Eberhard KÖNIG, *Die Grandes Heures de Rohan*, Simmbach am Inn, Pfeiler, 2006 ; pour tous les autres manuscrits mentionnés, je renvoie à notre volume.

²⁴ Voir la contribution de Jocelyn Bouquillard dans le présent volume. Je signale qu'une copie de la monumentale entreprise de Bastard d'Estang est conservée à la Biblioteca Nazionale Centrale de Rome, parmi les cotes « Banconi » de la salle des manuscrits.

²⁵ Anna DELLE FOGLIE, Francesca MANZARI, *Riscoperta...*, *op. cit.* [note 1], p. 101-103, 117-121.

Avec toutes leurs limites, les planches de l'abbé Rive appartiennent à cette période historique où la reproduction de l'enluminure par l'intermédiaire de la gravure basée sur le calque de l'original s'était répandue de façon systématique, grâce notamment à l'œuvre de Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux d'Agincourt (1730-1814). Amer, ce dernier accusa d'ailleurs l'abbé, trente ans après leur rencontre, de lui avoir dérobé l'idée de faire copier les manuscrits du duc. Mais la chronologie des faits le contredit, car l'abbé avait commencé son projet au moins un an avant la visite de Seroux à la bibliothèque de La Vallière, en 1777²⁶.

L'élément véritablement novateur du projet de Rive ne réside pas tant dans l'utilisation du calque sur papier huilé, technique qui s'était répandue rapidement à l'époque (même s'il est remarquable que Rive l'ait faite utiliser pour *toutes* les images reproduites, sans les faire modifier d'aucune manière), que dans l'idée de compléter la reproduction imprimée par l'ajout de couleur, appliquée à la main en l'absence de techniques alternatives.

Par conséquent, si Rive ne fut pas l'inventeur de la reproduction d'enluminure ayant pour objectif l'étude de l'histoire de l'art (ce mérite revient sans doute plutôt à Seroux d'Agincourt), il fut le créateur du fac-similé moderne, c'est-à-dire des reproductions d'enluminures visant à être les plus fidèles possible, et destinées à susciter l'intérêt des amateurs. Car le projet de l'abbé n'était pas seulement destiné aux philologues, savants, bibliophiles ou experts de manuscrits et d'histoire de l'art, mais aussi aux marchands – on remarque que le titre même de l'ouvrage a une référence économique – et aux aristocrates, amateurs d'art et de manuscrits comme le révèle l'étude du public de Rive. Il s'agit exactement des mêmes personnes qui apprécient encore aujourd'hui les fac-similés modernes de manuscrits enluminés, qui ne sont pas conçus pour les bibliothèques et les chercheurs (en dépit de leur indubitable utilité), mais pour un public d'amateurs privilégiés.

L'attention apportée par Rive à la codicologie et à la description scientifique des manuscrits était également nouvelle et constituait la base de sa méthode. C'est cette approche qui lui permit de comprendre l'importance de l'enluminure.

De la même manière, l'idée de Rive de consacrer une œuvre entière à la miniature, en l'isolant comme sujet de recherche spécialisée et en l'élevant au rang de discipline, était tout à fait en avance sur son temps car l'histoire de l'enluminure comme discipline autonome ne s'affirmera qu'au cours de la première moitié du xx^e siècle²⁷. Peut-être que la lecture du *Discours*, écrit ou

²⁶ *Ibid.*, p. 46-49, 101-103.

²⁷ Les études sur l'enluminure naissent au cours du XVIII^e siècle, précisément en relation avec l'essor des manuscrits enluminés comme objets de collection et avec la naissance de la reproduction des enluminures (voir la bibliographie dans : Francesca MANZARI, « Codici miniati nella Biblioteca

seulement ébauché par l'abbé, et aujourd'hui disparu, aurait atténué cet aspect et dilué son intuition novatrice dans un flux de considérations historiques et érudites, mais ceci n'enlève rien à la modernité de sa conception du catalogage. Rive comprit, de façon extraordinairement précoce, le rôle fondamental de l'enluminure dans l'étude des manuscrits.

Corsini: erudizione e bibliofilia agli albori del collezionismo della miniatura», dans *I Corsini tra Firenze e Roma. Aspetti della politica culturale di una famiglia papale tra Sei e Settecento*, dir. Elisabeth Kieven et Simonetta Prospero Valenti Rodinó, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013, p. 199-217). Dans ce sens l'abbé Rive est vraiment un novateur. L'histoire de l'enluminure comme discipline est beaucoup plus tardive: Giordana MARIANI CANOVA, «La storia della miniatura negli studi del XX secolo: l'orizzonte internazionale e quello italiano», dans *Medioevo: arte e storia*, dir. Arturo Carlo Quintavalle, Milan, Electa, 2008, p. 131-145; Chiara PANICCIA, «Per una storia della miniatura: linee storiografiche di una disciplina illustrata», *Humanistica*, 13, 2, 2018, p. 167-196.

« Art ingénieux qui donne de la couleur et du corps aux pensées » : Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt et l'enluminure médiévale

« Art ingénieux qui donne de la couleur et du corps aux pensées » : c'est ce qu'écrivait Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt (1730-1814) [ill. 1] à propos de l'enluminure dans son *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*¹. Il consacra plus de trente ans à cette entreprise scientifique et éditoriale mais son travail ne fut que partiellement imprimé de son vivant. En effet, l'œuvre fut publiée en fascicules à partir de 1810 et ce n'est qu'en 1823, neuf ans après la mort de l'auteur, que l'édition complète en six volumes parut².

QUELQUES CONSIDÉRATIONS DE SEROUX D'AGINCOURT AU SUJET DE L'ENLUMINURE

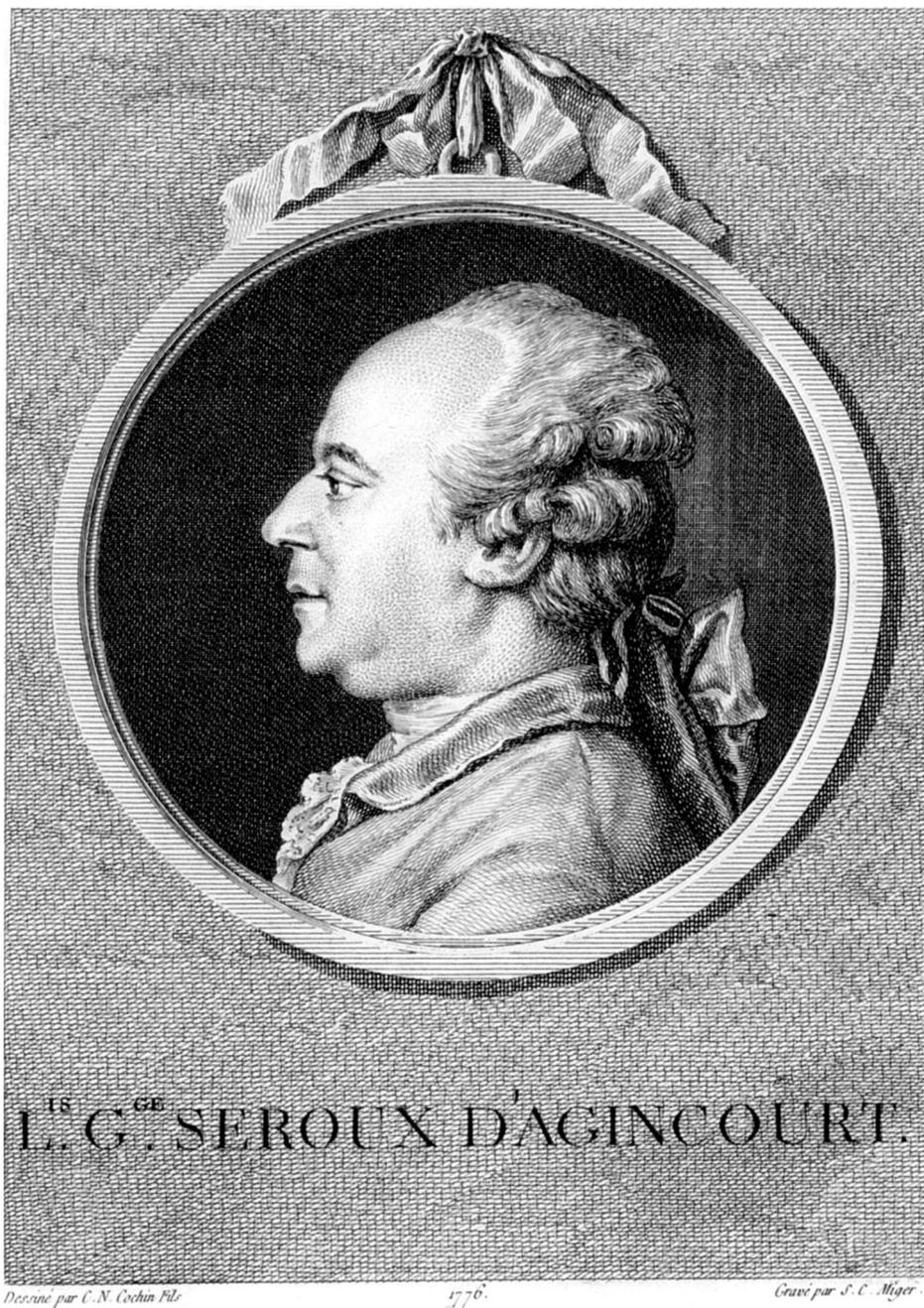
Seroux d'Agincourt s'intéresse dans son *Histoire de l'Art* à l'enluminure car il se dit « jaloux de faire connaître l'état de la Peinture à toutes les époques de sa décadence, et dans tous les genres d'ouvrages où elle peut s'exercer »³. Il semble être tout à fait à son aise avec l'objet de son étude, et en apprécier les diverses qualités.

* Professeure d'histoire de l'art médiéval à l'Université IULM (Milan).

¹ Jean Baptiste Louis Georges SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e* [désormais: *Histoire de l'Art*], II, Paris, Treuttel et Würtz, 1823, p. 40 (*Peinture*).

² *Histoire de l'Art*, I-VI. Voir Ilaria MIARELLI MARIANI, *Les « Monuments parlants » : Seroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, Turin, Aragno, 2005, p. 94-106 (*Europa restituta*); EAD., *Seroux d'Agincourt e l'histoire de l'Art par les monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Rome, Bonsignori Editore, 2005, p. 169-189; Daniela MONDINI, *Mittelalter im Bild: Seroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich, Zurich InterPublishers, 2005, p. 47-53 (*Zürcher Schriften zur Kunst-, Architektur – und Kulturgeschichte*; 4); I. MIARELLI MARIANI, « Seroux d'Agincourt e il corpus di disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana per l'« Histoire de l'Art par les monumens » », dans *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo. I disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, éd. Ilaria Miarelli Mariani et Simona Moretti, Cité du Vatican, BAV, 2017, p. 36-38 (*Studi e testi*; 523); Daniela MONDINI, « Préserver désormais l'art d'une pareille dégradation ». Seroux d'Agincourt e la storiografia dell'arte del Medioevo », dans *Seroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, éd. Daniela Mondini, Rome, Campisano Editore, 2019, p. 14-18 (*Quaderni della Bibliotheca Hertziana*; 3).

³ *Histoire de l'Art*, II, p. 40 (*Peinture*).



Designé par C. N. Cochin Fils

1776.

Gravé par S. C. Miger.

Ill. 1. Portrait de Louis George Seroux d'Agincourt,
gravé par Simon Charles Miger d'après Charles Nicolas Cochin fils, 1776.

L'enluminure est un art supérieur (« ingénieux ») comparé à l'écriture⁴, elle a un but didactique⁵ et il ne faut surtout pas en sous-évaluer la jouissance esthétique qu'on en retire⁶, affirme-t-il. Toutefois, dans la droite ligne des évaluations de son époque, il considère l'enluminure inférieure à la peinture (beaucoup moins astreignante et moins importante), tout en lui reconnaissant le mérite d'avoir contribué à la renaissance artistique après une période de décadence, à savoir celle du Moyen Âge.

L'enluminure, écrit-il, suit le même développement que la peinture. Elle enregistre une progressive décadence de l'art et puis une « renaissance ». On doit cette dernière à l'intervention d'artistes plus doués, actifs dans la peinture monumentale ou de chevalet. Outre les manuscrits de l'ère humaniste, les manuscrits byzantins sont ceux qui rencontrent la faveur de Seroux d'Agincourt⁷. L'école grecque est bien meilleure que l'école latine, selon lui, également dans le domaine de l'enluminure.

L'utilisation du dessin dans les manuscrits commença probablement, affirme-t-il, par de simples ornements exécutés avec les mêmes outils que ceux de l'écriture. Très vite, par la suite, on rechercha dans les couleurs un nouvel embellissement. Les témoins anciens ne nous sont pas parvenus directement, regrette-t-il, mais par contre de nombreux exemplaires des siècles suivants ont survécu⁸.

⁴ « [...] là il prête un corps à tous les sentiments, à toutes les passions ; il nous transporte dans des lieux, dans des tems éloignés de nous, et nous rend présents à des actions qu'un simple récit nous aurait retracées d'une manière bien moins vive et bien moins touchante » : *Histoire de l'Art*, II, p. 40 (*Peinture*). Dans le *Prospectus* de la grande entreprise scientifique et éditoriale, rédigé par l'architecte Léon Dufourny (1754-1818) et daté du 15 février 1810, on lit que l'étude « sur la peinture en miniature » profitera à la paléographie grecque et latine. Le *Prospectus* a été imprimé à quatre mille exemplaires : Ilaria MIARELLI MARIANI, « Seroux d'Agincourt e Millin », dans *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) entre France et Italie/Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia*, Rome, Campisano Editore, 2011, p. 249. Un exemplaire est conservée à Rome, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, ms. Lanciani 103, p. 5 : « [...] enfin on y donne un essai historique sur la peinture en miniature, accompagné de quarante-trois planches qui offrent une histoire suivie de ce genre de peinture, depuis le IV^e jusqu'au XVI^e siècle, formé par des miniatures, extraites de manuscrits grecs et latins de la bibliothèque du Vatican. Les notices de ces manuscrits, qui sont au nombre de quatre-vingts, et la plupart inédits, jeteront un nouveau jour sur les paléographies grecque et latine, et cet essai, considéré sous ce rapport, peut seul être regardé comme un ouvrage important ».

⁵ Seroux suppose que certains textes consacrés à la géographie, l'astronomie, l'agriculture et les arts mécaniques étaient « dès les premiers tems, accompagnés de dessins », *Histoire de l'Art*, II, p. 41 (*Peinture*).

⁶ « On passa bientôt à une application plus étendue de la Peinture, en introduisant dans les manuscrits des images peintes qui présentaient aux yeux ce que le texte offrait à l'esprit ; heureuse association, qui déjà suffirait pour justifier la place que j'assigne à ces peintures des manuscrits dans l'histoire générale de l'Art ! », *Histoire de l'Art*, II, p. 41 (*Peinture*).

⁷ S. MORETTI, « Seroux d'Agincourt e il patrimonio librario », dans *Voyages et conscience patrimoniale...*, *op. cit.* [note 4], p. 267.

⁸ *Histoire de l'Art*, II, p. 42 (*Peinture*).

Il divise l'art de l'enluminure en trois âges principaux : le premier a conservé un aspect monumental, inspiré par l'art de peindre « en grand » ; dans le deuxième, du VIII^e au début du XIII^e siècle, l'ornement des manuscrits aurait été confié à des artisans dépourvus de tout savoir et à des calligraphes inexpérimentés, et cela jusqu'aux XIV^e et XV^e siècles, au moment où l'on constate, auprès des Français, un grand progrès dans l'art du dessin et dans l'utilisation des couleurs, et le travail non plus d'artisans mais de véritables peintres⁹.

Il affirme qu'« en laissant la peinture des manuscrits dans une classe secondaire, nous lui accordions cependant la reconnaissance qu'elle mérite à double titre. Elle a contribué au rétablissement de la peinture en grand ; et elle a favorisé le retour des sciences et des lettres, en ajoutant aux livres des ornemens qui les ont fait aimer, conserver et lire ». En outre, « il semble même que pour venger ce genre de peinture de son infériorité, le tems ait pris soin de nous en transmettre les productions seules, au milieu de la destruction de monumens de tous les genres »¹⁰.

LES LECTURES DE SEROUX D'AGINCOURT

Ses connaissances « scientifiques » en matière de manuscrits lui vinrent surtout de la fréquentation de l'œuvre des Mauristes : Jean Mabillon (1632-1707) et, surtout, Bernard de Montfaucon (1655-1741)¹¹. Mais il se nourrit également d'autres lectures, par exemple le traité de l'abbé Giovanni Crisostomo Trombelli (1697-1784) sur *l'Arte di conoscere l'età de' codici latini, e italiani* (Bologne 1756)¹², le *Prospectus* (1782) de l'œuvre de l'abbé Rive (1730-1791) intitulé *Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures des manuscrits*¹³, et les catalogues des bibliothèques. Il recueillit la littérature secondaire relative à divers manuscrits et prêta une grande attention aux gravures des miniatures déjà existantes pour en critiquer surtout le manque de fidélité, privilégiant dans tous les cas la présentation de matériel inédit. Il bénéficia aussi des informations transmises

⁹ *Ibid.*, p. 47-48.

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹¹ S. MORETTI, « Seroux d'Agincourt e il patrimonio... », *art. cit.* [note 7], p. 261-264.

¹² *Histoire de l'Art*, III, p. 86 (*Peinture*). Des références récurrentes à Trombelli se trouvent dans les notes autographes inédites qu'il a consacrées à des manuscrits bolonais (BAV, Vat. lat. 9848, f. 50v et suiv.). Sur l'attention portée par Trombelli à la miniature, voir aussi : Ada LABRIOLA, *Alle origini della storia della miniatura. Storiografia e collezionismo*, dans *La Fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, éd. Angelo Tartuferi et Gianluca Tormen, Florence, Giunti, 2014, p. 104 ; Anna DELLE FOGLIE et Francesca MANZARI, *Riscoperta e riproduzione della miniatura in Francia nel Settecento. L'abbé Rive e l'Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures des manuscrits*, Rome, Gangemi, 2016, p. 105-107.

¹³ Voir A. DELLE FOGLIE et F. MANZARI, *Riscoperta e riproduzione della miniatura...*, *op. cit.* [note 12] et l'article de F. MANZARI dans le présent volume.

par le personnel des grandes institutions de conservation (Bibliothèque Vaticane, Bibliothèque impériale de Vienne, Bibliothèque royale de Paris)¹⁴.

LA PEINTURE DANS LES MANUSCRITS: UNE RAPIDE CARTOGRAPHIE DES MATÉRIELS ÉDITÉS ET INÉDITS

Seroux écrit qu'il avait espéré recueillir des informations sur la peinture à partir des miniatures des manuscrits grecs et latins de la bibliothèque créée à Paris par les rois de France, mais il aurait dû, pour cela, retourner dans sa patrie. Il avait également repéré en France les ressources de la bibliothèque du duc de La Vallière, lors d'une visite en 1777, mais les projets de Rive et les circonstances historiques le dissuadèrent finalement d'y avoir recours. En attendant des jours meilleurs, il comprit qu'il était « impossible de trouver nulle part un aussi grand nombre de manuscrits, ornés de miniatures, et appartenant à des tems reculés, que dans la bibliothèque du Vatican »¹⁵. C'est pourquoi il travailla beaucoup, à partir des années quatre-vingts, avec ses collaborateurs, dans cette institution où il fit copier et calquer divers manuscrits grecs, latins et slaves (en tout 61). Il y mena son projet dans des conditions idéales puisque le pape Pie VI (1775-1799) lui procura un libre accès¹⁶.

Son intérêt pour l'enluminure, selon son propre témoignage, fut précoce (il remonterait à l'année 1777 et à sa visite de la bibliothèque du duc de La Vallière)¹⁷; sans doute ses rencontres, en 1779, avec Jacopo Morelli (1745-1819), alors gardien de la Biblioteca Marciana à Venise, et avec Trombelli, à Bologne toujours en 1779 – « savant religieux, encore plein d'activité, quoique dans l'âge le plus avancé »¹⁸ –, contribuèrent-elles à encadrer ultérieurement ses études en la matière. Le Jésuite Juan Andrés dit l'avoir vu à Bologne (où le Français se rendit maintes fois en 1779), dans la Bibliothèque du Santissimo Salvatore, « des mois durant » observer « les seules miniatures et les caractéristiques des dessins contenus dans ces textes anciens »¹⁹. Les notes autographes de Seroux

¹⁴ S. MORETTI, «Seroux d'Agincourt e il patrimonio...», *art. cit.* [note 7], p. 261 et *passim*; *EAD.*, «Figura e scrittura: Séroux d'Agincourt e l'abate Marini. Scambi interdisciplinari "avant la lettre"», dans *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte...*, *op. cit.* [note 2], p. 252, 254 et *passim*. Voir *Histoire de l'Art*, III, p. 33, 54 et *passim* (*Peinture*).

¹⁵ *Histoire de l'Art*, II, p. 45-46 (*Peinture*).

¹⁶ *Ibid.*, p. 46 (*Peinture*).

¹⁷ À propos de sa controverse avec le bibliothécaire du duc, l'abbé Rive, voir A. DELLE FOGLIE et F. MANZARI, *Riscoperta e riproduzione della miniatura...*, *op. cit.* [note 12], p. 30, 48, 101-103.

¹⁸ *Histoire de l'Art*, III, p. 86 (*Peinture*).

¹⁹ Juan ANDRÉS, *Lettere familiari. Corrispondenza di viaggio dall'Italia del Settecento*, éd. Maurizio Fabbri, Rimini, Panozzo, 2008, p. 113; Serenella ROLFI OŽVALD, «Agli amatori delle belle arti gli autori»: *il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*, Rome, Campisano, 2012, p. 168 (*Saggi di storia dell'arte*).

conservées à la Bibliothèque Vaticane sur les manuscrits de Bologne (dont les calques sont inédits) se réfèrent toujours à Trombelli et confirment qu'au départ Seroux voulait porter son attention sur les manuscrits conservés en France²⁰. À Bologne, «l'historien en art» exécuta et fit exécuter des calques à partir de manuscrits enluminés grecs et latins de la Bibliothèque du Santissimo Salvatore, et à partir du Raban Maur du Collège d'Espagne, un ancien manuscrit du x^e ou du xi^e siècle (Bologne, Collège royal d'Espagne, ms. 12)²¹.

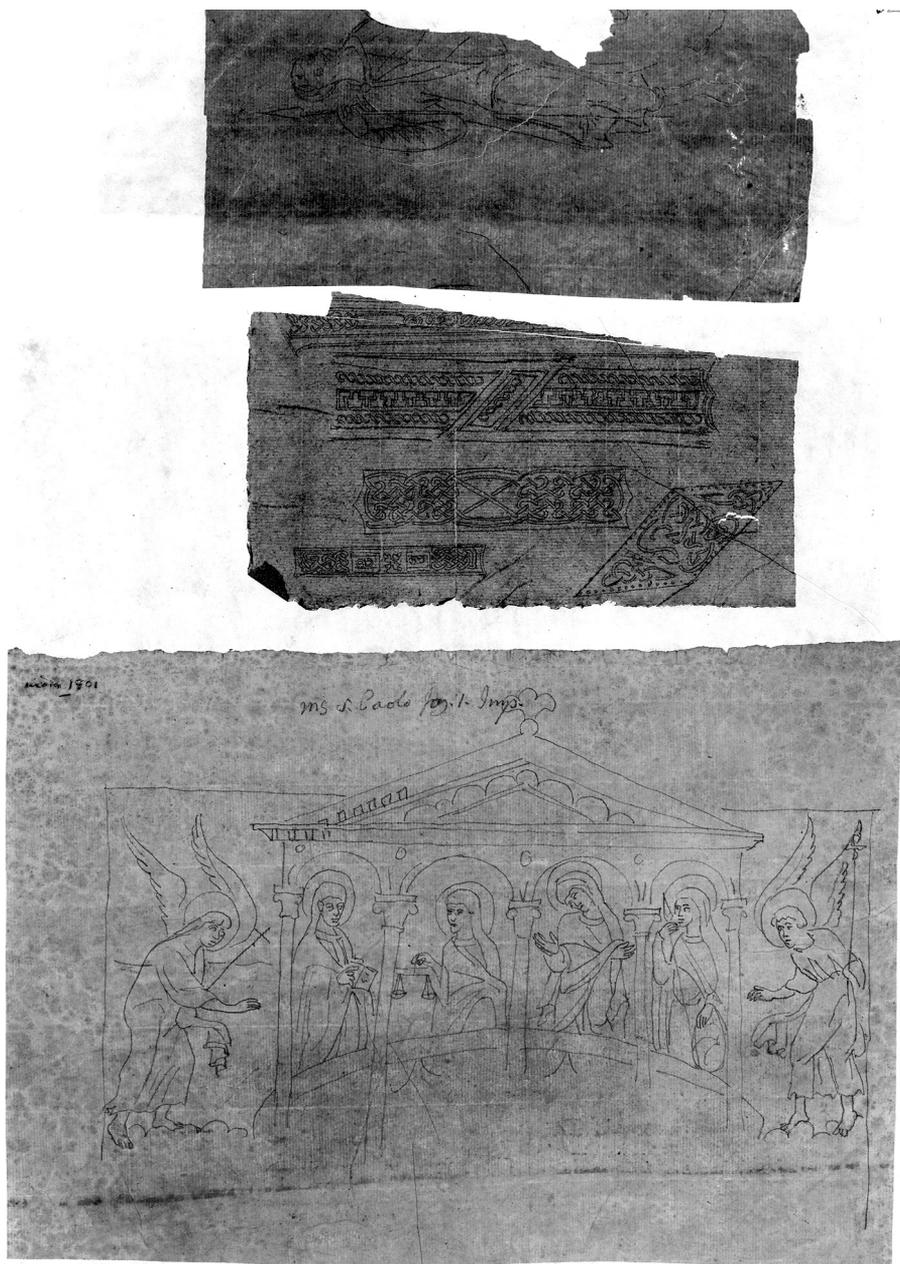
La méthode de travail de Seroux consistait à rassembler une ample documentation sur des manuscrits enluminés qui étaient par ailleurs reproduits au moyen de calques [ill. 2-3]²². Ce procédé permettait un haut degré de fidélité de l'image, exigence qui obsédait l'historien mais dont, paradoxalement, ne témoignent pas toujours les planches de l'*Histoire de l'Art*. Par sa nature, l'enluminure se prêtait facilement à cette méthode de copie, et il n'est pas exclu que cette facilité explique la surreprésentation des manuscrits enluminés dans les volumes de l'*Histoire de l'Art* – 80, répartis sur 63 planches²³.

²⁰ Les notes de Seroux portent notamment sur un Livre d'Heures (auj. bibliothèque universitaire de Bologne, ms. 1138): «Trombelli par le C. Duranti il le croit du XIV. S. et ouvrage d'un allemande ce moi aussi j'en ai pris les ornemens pour faire objets de comparaison avec celui des français» (BAV, Vat. lat. 9848, f. 58). Le manuscrit, daté de la première moitié du xv^e siècle, est pour le décor attribué au Maître de Guillebert de Metz et à son atelier. Le comte Durante Duranti (1718-1780) l'a donné à l'abbé Trombelli, qui l'a ensuite remis à la bibliothèque du couvent Saint-Sauveur. Cf. Laura MIANI dans *Tesori della Biblioteca Universitaria di Bologna. Codici libri rari e altre meraviglie*, éd. Biancastella Antonino, Bologne, Bononia University Press, 2004, p. 66; Maria Grazia TAVONI, «Il patrimonio bibliografico a stampa della biblioteca del SS. Salvatore», dans *Giovanni Grisostomo Trombelli (1697-1784) e i canonici Regolari del SS. Salvatore*, éd. Maria Gioia Tavoni et Gabriella Zarrì, Modène, Mucchi Editore, 1991, p. 78-83; Irene VENTURA FOLLI, «I codici posseduti da Giovanni Grisostomo Trombelli, conservati nella Biblioteca Universitaria di Bologna», *Ibid.*, p. 211-247.

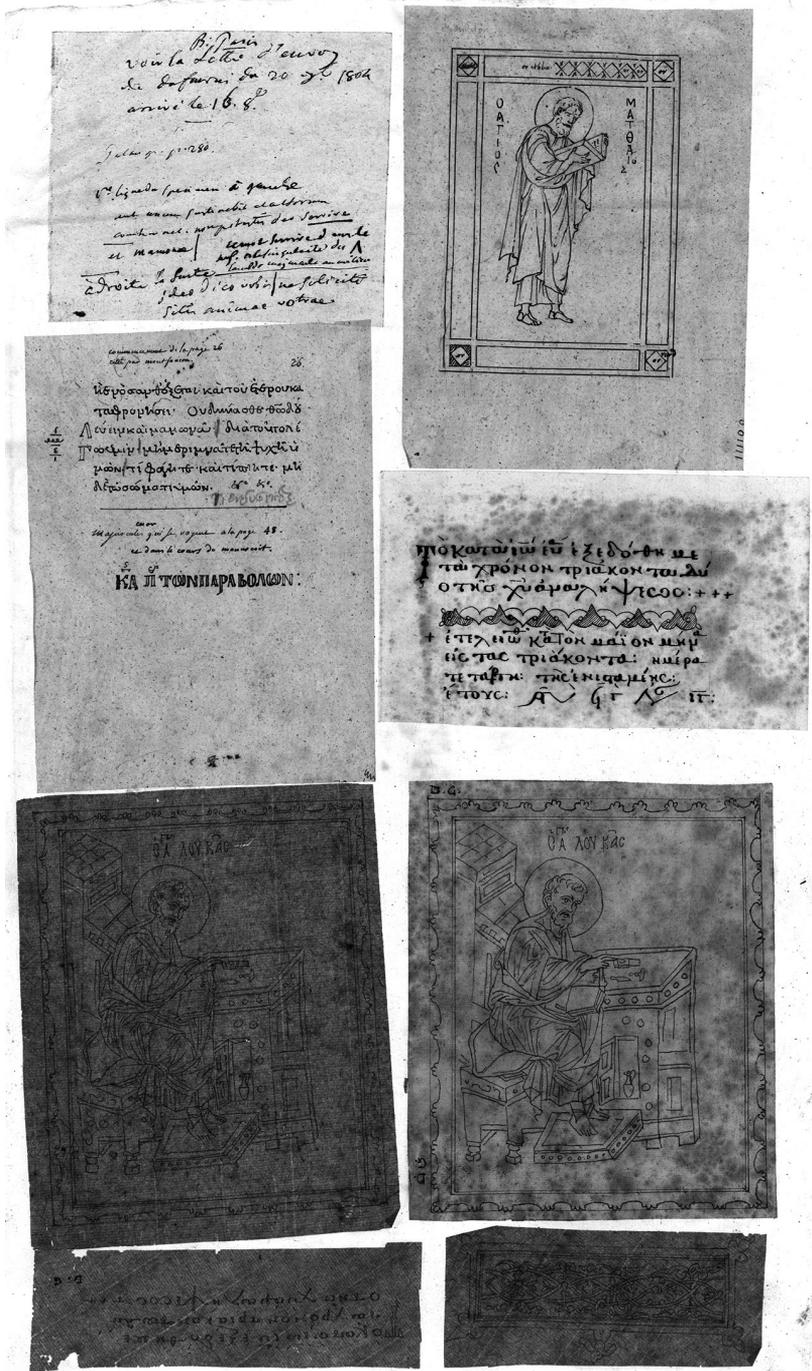
²¹ D. MONDINI, *Mittelalter im Bild...*, *op. cit.* [note 2], p. 31 et note 57. On peut lire dans une note de Seroux: «demander à Azara Lett. p. ce College» (BAV, Vat. lat. 9848, f. 50v). José Nicolás de Azara (1730-1804), diplomate et collectionneur espagnol, était actif à l'ambassade d'Espagne à Rome (à partir de 1765 comme procureur général et à partir de 1785 comme ambassadeur); on suppose cette note rédigée après l'arrivée de Seroux à Rome à la fin de l'année 1779 (il s'y établit définitivement à partir de 1781).

²² En 1851, la Bibliothèque du Vatican introduisit l'interdiction de calquer les manuscrits: Paolo VIAN, *Pio IX, Pio Martinucci e il Regolamento della Biblioteca Vaticana del 20 ottobre 1851*, dans «Incorrupta monumenta ecclesiam defendunt». *Studi offerti a mons. Sergio Pagano prefetto dell'Archivio Segreto Vaticano*, I. *La Chiesa nella storia. Religione, cultura, costume*, éd. Andreas Gottsmann, Pierantonio Piatti, Andreas E. Rehberg, t. II, Cité du Vatican, Archivio Segreto Vaticano, 2018 (*Collectanea Archivi Vaticani*; 106), p. 1696; Alberto FORNI, «Dalle "stanze del tesoro della storia". Sogni di scoperte, ispirazioni romane e vite di studiosi», dans *La Biblioteca Vaticana dall'occupazione francese all'ultimo papa re (1797-1878)*, éd. Andreina Rita, Cité du Vatican, BAV, 2020 (*Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana*; V), p. 750 note 104.

²³ Environ un tiers des 204 planches consacrées à la peinture. Le nombre de manuscrits est en réalité de 79. Dans le *Prospectus* Dufourny énumère 43 planches dédiées à la peinture miniature, mais l'édition imprimée en comprend 63.



Ill. 2. Bibliothèque Apostolique Vaticane, Vat. lat. 9841, f. 82
(© 2020. Par concession de la BAV, tous droits réservés).



III. 3. Bibliothèque Apostolique Vaticane, Var. lat. 9841, f. 92v (© 2020. Par concession de la BAV, tous droits réservés).

En juin 1779, après son passage à Venise, Seroux adressa à Morelli un jeune peintre italien pour exécuter des dessins à partir de manuscrits. Ilaria Miarelli Mariani pense qu'il pourrait s'agir de Gian Giacomo Macchiavelli (1756-1811)²⁴, un Bolonais âgé de 23 ans, qui deviendra par la suite un collaborateur de confiance du Français – « le constant et laborieux dessinateur et graveur de presque tout [s]on ouvrage de 1780 à 1808 »²⁵. Aucun dessin effectué d'après les manuscrits conservés à Venise ne nous est parvenu ; et l'unique manuscrit de Venise publié par Seroux est le Psautier de Basile II (Biblioteca nazionale Marciana, ms. gr. Z 17, f. III), célèbre *codex* byzantin remontant à la période macédonienne dont le Français possédait une gravure de l'enluminure représentant l'empereur offerte par Morelli²⁶. Seroux se rendit également à Padoue, où il vit deux manuscrits conservés dans la bibliothèque de la cathédrale sur lesquels il obtint par la suite des informations de la part du bibliothécaire de la Marciana. Les manuscrits de Padoue furent reproduits dans l'œuvre par l'estampe, mais aucun dessin préparatoire à la gravure n'a pour l'heure été repéré²⁷.

Les copies des manuscrits des abbayes de Montecassino et Cava (sur calques également) remontent à l'année 1781²⁸. Dans les deux monastères, le Français fut très bien accueilli par les Bénédictins et œuvra personnellement en tant que

²⁴ I. MIARELLI MARIANI, *Les « Monuments parlants »...*, *op. cit.* [note 2], p. 27 ; *EAD.*, *Seroux d'Agincourt e l'Historia de l'Art... op. cit.* [note 2], p. 36 ; S. MORETTI, « Seroux d'Agincourt e il patrimonio... », *art. cit.* [note 7], p. 265.

²⁵ *Historia de l'art*, I, p. 22.

²⁶ Gravure attribuée à Giovanni Battista Moretti (dessinateur) et Giuseppe Patrini (graveur) dans : Anton Maria ZANETTI et Antonio BONGIOVANNI, *Graeca D. Marci Bibliotheca codicum manu scriptorum per titulos digesta*, Venise, Simone Occhi, 1740, pl. A p. 18 (BAV, Vat. lat. 9841, f. 92 ; avec la dédicace de Morelli à Seroux). *Historia de l'Art*, III, p. 53, pl. XLVII n^{os} 4-5 (*Peinture*). Voir D. MONDINI, *Mittelalter im Bild...*, *op. cit.* [note 2], p. 30-31 ; Valentina CANTONE, « "L'oro di Bisanzio" nei cataloghi della Biblioteca Marciana tra XVIII e XIX secolo », *Ateneo Veneto*, CC, 3^e série, 12-1, 2013, p. 174.

²⁷ *Historia de l'Art*, III, p. 105-106 (*Peinture*) ; V, pl. LXXXI. Voir I. MIARELLI MARIANI, *Les « Monuments parlants »...*, *op. cit.* [note 2], p. 31 ; *EAD.*, *Seroux d'Agincourt e l'Historia de l'Art... op. cit.* [note 2], p. 44 note 63 ; D. MONDINI, *Mittelalter im Bild...*, *op. cit.* [note 2], p. 31 note 56 ; S. MORETTI, « Seroux d'Agincourt e il patrimonio... », *art. cit.* [note 7], p. 265 ; Paolo DI SIMONE, « Indice topografico e onomastico dei disegni della raccolta Seroux d'Agincourt conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana », dans *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica...*, *op. cit.* [note 2], p. 349 ; I. MIARELLI MARIANI, « Seroux d'Agincourt e la pittura veneta e friulana », dans *Luigi Lanzi a Udine (1796-1801). Storiografia artistica, cultura antiquaria e letteraria nel cuore d'Europa tra Sette e Ottocento*, éd. Paolo Pastres, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2020, p. 257-258.

²⁸ Pour rationaliser les citations, je me référerai, désormais, uniquement au volume avec l'explication des tableaux : *Historia de l'Art*, III, p. 76-77, pl. LXVIII n^{os} 3-4 (*Peinture*) ; Paolo DI SIMONE, « Indice topografico... », *art. cit.* [note 27], p. 289-290. Voir aussi I. MIARELLI MARIANI, *Les « Monuments parlants »...*, *op. cit.* [note 2], p. 69-70 et notes 342-343 ; *EAD.*, *Seroux d'Agincourt e l'Historia de l'Art... op. cit.* [note 2], p. 40 et note 90, p. 141 et note 73 ; Simona MORETTI, « Seroux d'Agincourt e il patrimonio... », *art. cit.* [note 7], p. 266 et note 47.

dessinateur²⁹. Seuls quelques-uns de ces dessins furent par la suite publiés dans l'*Histoire de l'Art*.

Une note autographe du 5 juin 1788³⁰ indique que Seroux était concentré sur l'étude de deux manuscrits grecs des XI^e-XIII^e siècles de la Vaticane (Vat. gr. 1162 et 1156); leurs miniatures et leur écriture, reproduites par le calque, se retrouvent dans l'*Histoire de l'Art*³¹.

À Rome, il consulta des manuscrits non seulement à Vaticane³², mais aussi aux archives du Château Saint-Ange³³, dans les bibliothèques Casanatense³⁴ et Vallicelliana³⁵; il copia le célèbre manuscrit carolingien de l'abbaye de Saint-Paul-hors-les-Murs³⁶ [ill. 2] et puisa – et fit puiser – dans des manuscrits appartenant à des particuliers comme au cardinal Francesco Saverio de Zelada

²⁹ *Histoire de l'Art*, III, p. 76-77 (*Peinture*). Voir aussi S. MORETTI, «Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e le abbazie abruzzesi: archi acuti e porte di bronzo», dans *Letteratura erudita, fonti e documenti d'archivio. Per una storia di San Giovanni in Venere e del Mezzogiorno adriatico*, éd. Maria Cristina Rossi, Veronica De Duonni, Antonella Madonna, Cerro al Volturno (IS), Volturna Edizioni, 2020, p.74 (*Studi Vulturmensis*; 18).

³⁰ BAV, Vat. lat. 9841, f. 102.

³¹ *Histoire de l'Art*, III, p. 56-57, pl. L-LI (*Peinture*): Vat. gr. 1162. Le manuscrit «est fort beau» et les miniatures sont inédites. *Histoire de l'Art*, III, p. 62-63, pl. LVII (*Peinture*): Vat. gr. 1156 (Seroux date ce manuscrit du XI^e siècle mais il remonte plutôt à la fin du XI^e siècle, Francesco D'Aiuto, «Lezionario dei Vangeli. Greco», dans *I Vangeli dei Popoli. La Parola e l'immagine del Cristo nelle culture e nella storia*, éd. Francesco D'Aiuto, Giovanni Morello, Ambrogio M. Piazzoni, Cité du Vatican, BAV; Edizioni Rinascimento dello Spirito Santo coeditori, 2000, p. 244-248 n° 54).

³² *Histoire de l'Art*, III, p. 75, pl. LXVIII n° 29 (*Architecture*); p. 15, pl. XV n° 7, 10, p. 23-32, pl. XX-XXV, p. 35-45, pl. XXVIII-XXXVI, p. 48, pl. XL n° 4-5, p. 52-53, pl. XLVI, p. 54-58, pl. XLIX-LII, p. 61, pl. LXVI (=LVI) n° 3, p. 62-74, pl. LVII-LXVI, p. 74-75, LXVII n° 4-8, p. 75-76, 79, pl. LXVIII n° 1-2, 8, p. 82-92, pl. LXX-LXXVI, p. 94-97, pl. LXXVII n° 3-6, p. 97-101, pl. LXXVIII-LXXX, p. 101 et suiv., pl. LXXXI, p. 122-125, pl. CIII-CIV n° 1-2, 4-9, 11, 13-14, 16-18, p. 125-126, pl. CV n° 1-4, 15, p. 127, pl. CVI n° 2, 5, 11, p. 129, pl. CXIII n° 5 (*Peinture*); Paolo P. DI SIMONE, «Indice topografico...», *art. cit.* [note 27], p. 292-297.

³³ *Histoire de l'Art*, III, p. 74, pl. LXVII n° 1-3 (*Peinture*); P. DI SIMONE, «Indice topografico...», *art. cit.* [note 27], p. 292. Voir aussi I. MIARELLI MARIANI, S. MORETTI, «Seroux d'Agincourt e l'«amico carissimo»», dans *Gaetano Marini (1742-1815) protagonista della cultura europea. Scritti per il bicentenario della morte*, éd. Marco Buonocore, II, Cité du Vatican, BAV, 2015, p. 1573-1574, 1581-1583 (*Studi e testi*; 493).

³⁴ *Histoire de l'Art*, III, p. 45-46, pl. XXXVII-XXXIX, p. 61, pl. LXVI (=LVI) n° 1, 8 (*Peinture*); P. DI SIMONE, «Indice topografico...», *art. cit.* [note 27], p. 363. Pour le Pontifical de la bibliothèque de la Minerve (Casanatense), voir aussi Simona MORETTI, «Figura e scrittura...», *art. cit.* [note 14], p. 261.

³⁵ *Histoire de l'Art*, III, p. 48-49, pl. XL n° 7, 9 (*Peinture*; dans ce cas l'intérêt est paléographique); P. DI SIMONE, «Indice topografico...», *art. cit.* [note 27], p. 363. Voir aussi Simona MORETTI, «Sulle tracce di Bisanzio: due (anzi tre) codici miniati dispersi e ritrovati», *Rivista di Storia della Miniatura*, 20, 2016, p. 62.

³⁶ *Histoire de l'Art*, III, p. 47-52, pl. XL (n° 1-3, 6, 8, 10)-XLV, p. 176, pl. CCI n° 9 (*Peinture*). Voir aussi S. MORETTI, «Seroux d'Agincourt e il patrimonio...», *art. cit.* [note 7], p. 266; *EAD.*,

(1717-1801), à la famille Barberini, à l'abbé Giuseppe Lelli († 1821) [ill. 3, à l'exception des trois feuilles collées sur le dessus]³⁷.

Dans la bibliothèque Laurentienne de Florence, il sélectionna certains manuscrits enluminés qui furent reproduits par la gravure en recourant à la méthode des calques³⁸. Pour son étude sur les *Exultet* – il en possédait un³⁹ –, il fit réaliser un autre calque, sur l'*Exultet* 2 de la cathédrale de Pise, mais cette fois à partir d'une estampe⁴⁰.

À l'étranger il sollicita, nous l'avons dit, la bibliothèque des Rois de France – en copiant des reproductions déjà gravées mais aussi en recevant des dessins calqués à son intention par le personnel⁴¹. À la bibliothèque impériale de Vienne, trois manuscrits furent copiés par le biais de calques⁴². Pour les autres manuscrits conservés dans les abbayes transalpines (Saint-Gall, Saint-Pierre à Salzbourg, Saint-Emmeran à Ratisbonne, Saint-Blaise dans la Forêt Noire, Weyarn en Bavière), il reproduisit des miniatures déjà publiées⁴³, comme ce fut le cas aussi pour certains manuscrits de Londres⁴⁴.

Cette cartographie rapide est issue de la lecture de l'*Histoire de l'Art* et de la correspondance conservée, ainsi que de l'analyse des matériaux préparatoires à l'*Histoire de l'Art* (dessins, gravures, notes) conservés à la Bibliothèque Vaticane

«Sulle tracce...», *art. cit.* [note 35], p. 62; *EAD.*, «Figura e scrittura...», *art. cit.* [note 14], p. 255, 258.

³⁷ *Histoire de l'Art*, III, p. 53-54, pl. XLVII n° 7, p. 54, pl. XLVIII, p. 60-61, pl. LV, p. 61, pl. LXVI (=LVI) n° 4-5, 7, p. 79, pl. LXVIII n° 9, p. 80-82, pl. LXIX, p. 93-94, pl. LXXVII n° 1-2, pl. LXXXI, p. 123-125, pl. CIV n° 3, 10, 12 (*Peinture*); P. DI SIMONE, «Indice topografico...», *art. cit.* [note 27], p. 392, 390. Voir aussi S. MORETTI, «Seroux d'Agincourt e il patrimonio...», *art. cit.* [note 7], p. 265-266; A. RITA, «Il lascito di Seroux d'Agincourt alla Vaticana: un'ipotesi di ricostruzione», dans *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica...*, *op. cit.* [note 2], p. 218.

³⁸ *Histoire de l'Art*, III, p. 34-35, pl. XXVII, p. 53, pl. XLVII n° 6, p. 71, pl. LXV n° 3 (*Peinture*); P. DI SIMONE, «Indice topografico...», *art. cit.* [note 27], p. 310-311.

³⁹ *Histoire de l'Art*, III, p. 58-60, pl. LIII-LIV (*Peinture*); P. DI SIMONE, «Indice topografico...», *art. cit.* [note 27], p. 297, 391. Voir aussi Ilaria MIARELLI MARIANI, «Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo di "primitivi" a Roma nella seconda metà del Settecento» dans *Le quattro voci del mondo: arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731-1804*, éd. Marco Nocca, Naples, Electa Napoli, 2001, p. 126; S. MORETTI, «Seroux d'Agincourt e il patrimonio...», *art. cit.* [note 7], p. 270 note 29.

⁴⁰ *Histoire de l'Art*, III, p. 61, pl. LXVI (=LVI) n° 2 (*Peinture*); P. DI SIMONE, «Indice topografico...», *art. cit.* [note 27], p. 356.

⁴¹ *Histoire de l'Art*, III, p. 54, pl. XLVII n° 8, p. 66, pl. LXI n° 9, p. 78, pl. LXVIII n° 5-6 (*Peinture*); P. DI SIMONE, «Indice topografico...», *art. cit.* [note 27], p. 352.

⁴² *Histoire de l'Art*, III, p. 21-23, pl. XIX, p. 32-33, pl. XXVI n° 1-2, 4 (*Peinture*); P. DI SIMONE, «Indice topografico...», *art. cit.* [note 27], p. 412. S. MORETTI, «Seroux d'Agincourt e il patrimonio...», *art. cit.* [note 7], p. 265.

⁴³ *Histoire de l'Art*, III, p. 53, pl. XLVII n° 1-3, p. 61, pl. LXVI (=LVI) n° 6, p. 154, pl. CLXIV n° 1 (*Peinture*); P. DI SIMONE, «Indice topografico...», *art. cit.* [note 27], p. 395, 412, 341.

⁴⁴ *Histoire de l'Art*, III, p. 46, pl. XLV n° 4 (*Architecture*), p. 155-157, pl. CLXIV n° 5, 19 (*Peinture*); P. DI SIMONE, «Indice topografico...», *art. cit.* [note 27], p. 331.

par la volonté de Seroux d'Agincourt. Ce travail d'analyse, coordonné par Ilaria Miarelli Mariani, et l'index complet des dessins (utilisés pour l'impression ou restés inédits) ont été publiés en 2017⁴⁵. Parmi les dessins inédits, citons – pour ce qui est du domaine du livre – les copies des manuscrits de la bibliothèque de Bologne et certains de la Vaticane⁴⁶, ainsi que des manuscrits chirurgicaux⁴⁷. Le 20 janvier 1805, Seroux avait exclu ces dessins de manuscrits chirurgicaux de l'*Histoire de l'Art*, et le 25 décembre il les écarta définitivement⁴⁸.

Seroux d'Agincourt étudia l'enluminure à partir de méthodes empruntées à l'histoire de l'art, en faisant des comparaisons avec d'autres miniatures ou avec des œuvres de technique différente. À cette approche comparative il ajouta, de toute évidence, l'analyse paléographique et philologique. Il utilisa les miniatures pour recueillir des informations sur l'architecture et pour dater des ivoires. C'est le cas par exemple d'une plaque byzantine représentant la Nativité conservée aujourd'hui dans les Musées du Vatican (inv. n° 62233) et lui ayant appartenu. Il avoua l'avoir acquise en pensant qu'elle était plus ancienne, mais en comparant le même sujet peint sur les manuscrits, il en conclut qu'elle datait du IX^e siècle, se rapprochant davantage de la datation aujourd'hui retenue (X^e-XI^e siècles). Pour ce qui est de l'*Exultet* de sa collection, il écrit : « Je laisse d'ailleurs aux savans liturgistes les observations à faire sur tous ces objets de costume et sur les variantes du texte »⁴⁹. Ainsi, conscient de son rôle d'historien de l'art, il ne souhaita pas l'encombrer d'expertises qu'il ne considérait pas les siennes.

Les planches dédiées à la miniature sont présentées au lecteur dans la plupart des cas par ordre chronologique (comme l'avait déjà fait Rive)⁵⁰, en réunissant, dans la mesure du possible, les manuscrits par contenu : par exemple les *Exultet*, les textes ayant une valeur documentaire, les œuvres de Virgile, etc. Dans ce dernier cas, Seroux prépara une véritable planche de comparaison en datant les deux manuscrits du Vatican⁵¹. La dernière planche de la section concernait les « Tableaux chronologiques de la Paléographie grecque et latine, depuis le VIII^e jusqu'au XIV^e siècle »⁵².

⁴⁵ Seroux d'Agincourt *e la documentazione grafica...*, *op. cit.* [note 2].

⁴⁶ BAV, Vat. lat. 9847, f. 1 : « 3. Projets à examiner // Ms. de la Reine n.° 1 // Ms. n.° 354 // Ms. n.° 1153 // Ms. chirurgiel // Ms. du college d'Esp. à Bolog. // Ms. Barberini, dessins ».

⁴⁷ A. RITA, « Il lascito di Seroux d'Agincourt... », *art. cit.* [note 37], p. 218 : les instruments chirurgicaux et les scènes médicales ont été reproduits à partir des mss Vat. lat. 2398, 2399, 2437, 2438, 4467, 4468 (voir BAV, Vat. lat. 9848, f. 102v-103v, 108).

⁴⁸ A. RITA, « Il lascito di Seroux d'Agincourt... », *art. cit.* [note 37], p. 218 note 86.

⁴⁹ *Histoire de l'Art*, III, p. 59 (Peinture).

⁵⁰ Anna DELLE FOGLIE et Francesca MANZARI, *Riscoperta e riproduzione della miniatura...*, *op. cit.* [note 13], p. 41.

⁵¹ *Histoire de l'Art*, III, p. 70-72, pl. LXV (Peinture).

⁵² *Ibid.*, p. 101 et suiv., pl. LXXXI (Peinture).

Seroux offrait à son public une vision en noir et blanc (à travers les gravures) mais il n'oublia pas les couleurs qu'il reporta, quand cela était possible, sous la forme d'indications textuelles. Il admettait, toutefois, ne pas être à la hauteur en cette matière⁵³. C'est d'ailleurs sûrement pour cette raison que de nombreuses notes conservées à la Vaticane à propos des manuscrits enluminés ont été écrites par différentes mains.

Tout comme dans le domaine de la peinture monumentale, les critères de datation employés par Seroux étaient approximatifs : si l'œuvre paraissait éloignée du style « ancien », elle était datée du milieu du Moyen Âge. Ainsi le *Virgilio Romano* (Vat. lat. 3867) [ill. 4], qui date du début du VI^e siècle mais présente un style simplifié dans les miniatures, fort éloigné du classicisme, fut daté par Seroux du XII^e ou du XIII^e siècle.

En la matière, bien du chemin restait à parcourir pour comprendre le Moyen Âge dans ses expressions artistiques. Pour autant, Seroux d'Agincourt, en pionnier, avait déjà commencé à explorer cette voie, avec méthode, à travers des arts prétendument mineurs au cœur desquels il avait placé l'enluminure, lui réservant une place et une attention privilégiée.



Ill. 4. Bibliothèque Apostolique Vaticane, Vat. lat. 3867, f. 100v, détail
(© 2020. Par concession de la BAV, tous droits réservés).

⁵³ On lit dans la *Préface*, inédite (et ne correspondant pas à la version imprimée), publiée par Daniela Mondini : « Ces Notices [celles relatives aux manuscrits] sont proportionnés d'un côté à la place accessoire qu'ils occupent, et de l'autre à la médiocrité du savoir de l'Auteur » (D. MONDINI, *Mittelalter im Bild...*, *op. cit.* [note 2], p. 362).

Aubin-Louis Millin et l'art de l'enluminure. À propos de quelques manuscrits étudiés en Campanie en 1812

«Miniature. On donne ce nom aux peintures qui accompagnent les manuscrits, parce que dans l'origine c'étoient de simples traits marqués en marge ou aux initiales avec le *minium* [...]. Ces peintures sont pour les manuscrits un des principaux objets du luxe bibliographique». C'est ainsi qu'Aubin-Louis Millin commence son article consacré à l'art de l'enluminure publié dans son *Dictionnaire des beaux-Arts* (1806). L'auteur y déplore la perte des manuscrits de l'Antiquité mais il affirme que l'«on conserve dans les bibliothèques des manuscrits dont les vignettes, quoique beaucoup moins anciennes, sont cependant d'une grande importance pour l'histoire»¹. Il mentionne ensuite les plus riches collections de manuscrits enluminés, notamment celles des bibliothèques du Vatican, de Vienne, de Londres et de Saint-Marc à Venise et dresse une liste des manuscrits à peintures les plus précieux.

Tout au long de sa carrière au Cabinet des médailles de la bibliothèque royale, puis nationale, impériale et de nouveau royale à la Restauration, l'archéologue a eu l'occasion d'admirer quelques prestigieux manuscrits à peintures des anciennes collections royales, puis les splendides volumes aux riches reliures orfévrees provenant des trésors de Saint-Denis et de la Sainte-Chapelle déposés à la bibliothèque royale en 1791.

Pour l'archéologue, les manuscrits enluminés, qu'il considère comme des «monuments historiques», doivent être étudiés et sauvegardés en tant que documents utiles à l'histoire.

* Professeur des universités, spécialiste des manuscrits enluminés de la Renaissance italienne, et conseiller scientifique à la Direction des collections de la Bibliothèque nationale de France. Nous tenons à exprimer toute notre gratitude à Marie Jacob pour ses encouragements et pour sa patience; un merci tout particulier à Sammi Coubeche, Rino Ferrante, Tobia R. Toscano et Caroline Vrand pour leur aide dans la rédaction de cet article.

¹ Aubin-Louis MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-arts*, t. II, Paris, Desray, 1806, p. 445.

AUBIN-LOUIS MILLIN ET L'ÉTUDE DES « MONUMENTS HISTORIQUES »

Historien et archéologue, Aubin-Louis Millin (Paris, 1759-1818) entra en 1790 à la Bibliothèque du roi comme surnuméraire avec le souhait d'y faire carrière ou, peut-être, pour avoir plus facilement accès aux collections².

Partisan des idéaux de la Révolution, puis victime de ses dérivés, il fut emprisonné de septembre 1793 à août 1794. La chute de Robespierre lui épargna la guillotine. Dès lors, il s'éloigna de la vie politique pour se consacrer à l'étude du monde antique et à la sauvegarde des monuments.

En ces temps iconoclastes, alors que les édifices et œuvres d'art subissaient aliénations et destructions, Millin – comme l'a remarquablement souligné Alain Schnapp – fut « un esprit inaugural. Les mots devenus si communs aujourd'hui d'antiquités nationales, de monuments historiques, d'archéologie apparaissent pour la première fois sous sa plume »³.

Le 9 décembre 1790, quatre ans avant le célèbre mémoire de l'abbé Grégoire sur le vandalisme⁴, Millin s'était ainsi exprimé devant l'Assemblée nationale : « Les amis des lettres et des arts et les citoyens jaloux de la gloire de la nation ne peuvent voir sans peine la destruction des chefs-d'œuvre du génie ou des monuments intéressants pour l'histoire »⁵. La même année fut publié le premier volume de ses *Antiquités nationale*, ouvrage dicté par l'inquiétude générée par le vandalisme qui était en train de détruire nombre de monuments nationalisés⁶. Dans le *prospectus* de présentation de cet ouvrage, il écrivit : « La réunion des biens ecclésiastiques aux domaines nationaux, la vente prompte et facile de ces domaines vont procurer à la nation des ressources qui, sous l'influence de la

² Thierry SARMANT, *Le Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, 1661-1848*, Genève, Droz; Paris, École des Chartes, 1994, p. 214-264; *Id.*, « La carrière d'Aubin-Louis Millin : mondanité et service de l'État », dans *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin Louis-Millin (1759-1818) entre France et Italie*, éd. Anna-Maria D'Achille, Antonio Iacobini, Monica Preti-Hamard, Marina Righetti et Gennaro Toscano, Rome, Campisano, 2011, p. 75-85; Anna Maria D'ACHILLE, Antonio IACOBINI, Gennaro TOSCANO, *Il viaggio disegnato. Aubin-Louis Millin nell'Italia napoleonica 1811-1813*, Rome, Campisano, 2012, p. 11-15; Anna Maria D'ACHILLE, Antonio IACOBINI, Gennaro TOSCANO, *Le voyage en Italie d'Aubin-Louis Millin. Un archéologue dans l'Italie napoléonienne (1811-1813)*, Montreuil, Gourcuff-Gradenigo, 2014, p. 15-17.

³ Alain SCHNAPP, « Aubin-Louis Millin entre sciences de la nature et sciences de l'homme », dans *Voyages et conscience patrimoniale, op. cit.* [note 2], p. 15.

⁴ Abbé GRÉGOIRE, *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme...*, Paris, 1794.

⁵ *Le Moniteur*, n. 35, 11 décembre 1790, p. 595; compte rendu de la séance du 9, cité par Édouard POMMIER, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la révolution française*, Paris, Gallimard, p. 53.

⁶ A.-L. MILLIN, *Antiquités Nationales ou recueil de monuments pour servir à l'histoire de France*, 5 vol., Paris, Drouhin, 1790-1798. Sur le sujet, Cecilia HURLEY, *Monuments for the People: Aubin-Louis Millin's Antiquités Nationales*, Turnhout, Brepols, 2013.

liberté, la rendront la plus heureuse et la plus florissante de l'univers ; mais on ne peut disconvenir que cette vente précipitée ne soit pour le moment très funeste aux arts et aux sciences, en détruisant des produits du génie et des monuments historiques qu'il serait intéressant de conserver». C'est dans ce contexte, qu'il utilisa pour la première fois le terme de « Monument historique » et qu'il affirma avec vigueur que l'étude et le catalogage scientifique des monuments constituaient les étapes indispensables pour la conservation et la transmission du patrimoine national.

Dans ses *Antiquités nationales*, il s'intéressa tout naturellement aux manuscrits à peintures considérés eux aussi comme des monuments de l'histoire. Dans le chapitre consacré au couvent de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré à Paris, après avoir décrit l'ensemble des chefs-d'œuvre appartenant à cette prestigieuse institution, il mentionne les manuscrits de la bibliothèque dont « un rituel écrit sur vélin, et orné de miniatures : celle qui précède l'hymne de la Conception, représente ce mystère d'une manière un peu matérielle. On y voit un jeune homme qui embrasse une jeune femme, et la baise sur la bouche : ce qu'il y a de remarquable, c'est que ces peintures sont l'ouvrage d'une religieuse »⁷. Il s'intéresse également aux manuscrits enluminés conservés dans les bibliothèques de province comme ceux de la collégiale Saint-Pierre de Lille : « Au-bas du cloître étoit l'escalier de la bibliothèque, où j'ai fait dessiner plusieurs miniatures curieuses ; mais la perte d'un manuscrit que j'avois fait copier et des renseignements qu'il me faut recueillir pour leur explication, me forcent d'en différer la description »⁸.

Le 10 juin 1795, Millin est nommé « conservateur-professeur » chargé du classement et des cours publics auprès du Cabinet des médailles, puis secrétaire du conservatoire du même Cabinet (à partir du 26 octobre de la même année) et, enfin, à la mort d'André Barthélemy de Courçay⁹ il prit la direction du Cabinet (à partir du 1^{er} novembre 1799).

Le Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale s'était particulièrement enrichi grâce aux saisies révolutionnaires et aux pillages des biens appartenant aux Émigrés et à l'Église en France et dans l'Europe conquise. Cet « océan de richesse » – comme l'a souligné Thierry Sarmant – contribua à asseoir la renommée du Cabinet qui devint l'un des hauts lieux pour l'étude de l'archéologie et de l'histoire de l'art en Europe¹⁰. On y accueillait un public d'habitues, de savants, d'artistes, ainsi que les élèves de l'École normale. C'est à eux que s'adressa le premier cours public d'archéologie dispensé en France

⁷ A.-L. MILLIN, *Antiquités Nationales...*, *op. cit.* [note 6], II, p. 23.

⁸ *Ibid.*, V, p. 73.

⁹ Neveu du bien plus célèbre abbé Jean-Jacques Barthélemy, directeur du Cabinet des médailles de 1743 à 1795.

¹⁰ Th. SARMANT, *Le Cabinet des médailles...*, *op. cit.* [note 2], p. 224 *sqq.*

par Millin. Dans sa leçon inaugurale (24 novembre 1798), il affirma que tous les monuments devaient être étudiés avec une méthode rigoureusement scientifique, afin d'en connaître l'histoire, la datation, «le but pour lequel ils [avaient] été faits», mais ils devaient être également comparés «avec les autres [...] du même genre»¹¹.

Fatigué par un excès de travail, il accomplit, sur les conseils des médecins, un voyage dans le Midi de la France entre 1804 et 1806. C'est ainsi que vit le jour le *Voyage dans les départements du Midi de la France*, ouvrage en cinq volumes accompagnés d'un atlas illustré¹². À Sens, il visita les monuments de la ville mais également la bibliothèque et le musée: il s'intéressa particulièrement aux missels du Moyen Âge conservés dans une armoire et à d'autres qui lui furent offerts pour la bibliothèque impériale¹³. En route vers le Sud, il visita les bibliothèques d'Auxerre, de Dijon et de Beaune. À Autun, il apprécia particulièrement les manuscrits du Haut Moyen Âge conservés dans la bibliothèque du chapitre de la cathédrale. Il visita d'autres bibliothèques tout au long de son périple de Lyon à Avignon, de Marseille à Carpentras et de Nîmes à Orléans.

Au sommet de sa carrière, à l'âge de 52 ans, Millin effectua son premier et unique voyage à l'étranger. En septembre 1811, il part pour l'Italie et, pendant un peu plus de deux ans, sillonne le pays, rentrant à Paris le 19 novembre 1813, réalisant ainsi un projet auquel il avait aspiré depuis longtemps.

Après la chute de Napoléon, il tenta de s'adapter au nouveau cours des événements, mais il ne réussit jamais à instaurer de bons rapports avec les autorités de la Restauration. Il mit fin également aux mondanités et aux thés littéraires des décennies précédentes et se consacra presque exclusivement au classement de la documentation rassemblée durant son voyage en Italie ainsi qu'à la publication de quelques volumes parmi les nombreux programmés. Il mourut le 14 août 1818 et fut inhumé au cimetière du Père-Lachaise.

LE VOYAGE EN ITALIE

Comme nous l'avons rappelé, il voyagea en Italie entre octobre 1811 et novembre 1813. Tout en reprenant la tradition du Grand Tour, ce séjour ne fut pas un voyage de formation mais un voyage institutionnel financé par le ministre de l'Intérieur, le comte de Montalivet. Par ce caractère officiel,

¹¹ A.-L. MILLIN, «Discours prononcé par le citoyen Millin, professeur d'antiquité à la Bibliothèque nationale à l'ouverture de son cours, le 4 frimaire de l'an VII», *Magasin encyclopédique*, VI, 1798, 5, p. 336-354.

¹² *Id.*, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, 4 tomes en 5 vol., Paris, Imprimerie impériale, 1807-1811.

¹³ *Ibid.*, I, p. 60, 134-135.

Millin bénéficia non seulement d'un budget considérable mais aussi des appuis politiques nécessaires lui permettant de voyager en toute sécurité¹⁴. Un compte rendu de son voyage¹⁵, de nombreuses lettres publiées dans le *Magasin encyclopédique*, d'autres adressées au conte de Montalivet¹⁶, sa richissime correspondance conservée à la Bibliothèque nationale de France¹⁷ mais aussi ses notes de voyage conservées à la bibliothèque de l' Arsenal¹⁸ et plus d'un millier de dessins et relevés permettent aujourd'hui de suivre toutes les étapes de son séjour en Italie¹⁹.

Millin avait préparé avec beaucoup de soins son voyage et était accompagné par un jeune frotteur de la Bibliothèque, Jacques Ostermann, qui lui servit de secrétaire. Dans ses bagages, il avait apporté une quantité impressionnante de livres, de cartes et toute sorte de matériel utile à la réalisation de ses relevés, calques et dessins.

Le but de ce voyage était de recueillir une très vaste documentation (dessins, estampes, livres) destinée à la préparation de différentes publications et à enrichir sa propre collection. En Italie, Millin fit appel pour les relevés de monuments et d'œuvres d'art à des artistes locaux trouvés sur place tels Angelo Boucheron à Turin, Gioacchino Camilli et Bartolomeo Pinelli à Rome, Filippo Marsigli, Carlo Pecorari et Michele Steurnal à Naples, Ignazio Aveta dans les Pouilles, Luigi Zandomenighi à Venise, mais aussi à de jeunes talents étrangers présents à Rome, comme le peintre allemand Franz Ludwig Catel, qui l'accompagna pendant son périple en Calabre et dans les Abruzzes²⁰.

Manuscrits enluminés à Turin et à Rome

Ayant quitté Paris au début du mois de septembre 1811, et après avoir fait halte à Sens, Autun, Mâcon, Lyon, Grenoble et Chambéry, Millin gagna la

¹⁴ Anna Maria D'ACHILLE, Antonio IACOBINI, Gennaro TOSCANO, *Il viaggio disegnato...*, *op. cit.* [note 4], p. 17-30; *EID.*, *Le voyage en Italie d'Aubin-Louis Millin...*, *op. cit.* [note 2], p. 18-26.

¹⁵ A.-L. MILLIN, « Extrait de quelques lettres adressées à la Classe de la Littérature ancienne de l'Institut impérial par A.-L. Millin, pendant son voyage d'Italie », *Magasin encyclopédique*, III, 2, p. 5-75, nouvelle édition annotée dans Anna Maria D'ACHILLE, Antonio IACOBINI, Gennaro TOSCANO, *Le voyage en Italie d'Aubin-Louis Millin...*, *op. cit.* [note 2], p. 35-161.

¹⁶ Anna Maria D'ACHILLE, Antonio IACOBINI, Gennaro TOSCANO, *Il viaggio disegnato...*, *op. cit.* [note 2], p. 122-156.

¹⁷ BnF, ms. fr. 24675-24704; n.a.f. 3231, 22863.

¹⁸ BnF, Arsenal, ms. 6369-6375.

¹⁹ BnF, Estampes: Anna Maria D'ACHILLE, Antonio IACOBINI, Gennaro TOSCANO, *Il viaggio disegnato...*, *op. cit.* [note 2], p. 181-314, 322-325; *EID.*, *Le voyage en Italie d'Aubin-Louis Millin...*, *op. cit.* [note 2], p. 169-175.

²⁰ *Voyages et conscience patrimoniale...*, *op. cit.* [note 2]; Anna Maria D'ACHILLE, Antonio IACOBINI, Gennaro TOSCANO, *Il viaggio disegnato...*, *op. cit.* [note 2]; *EID.*, *Le voyage en Italie d'Aubin-Louis Millin...*, *op. cit.* [note 2].

ville de Turin le 13 octobre et y séjourna pendant environ un mois. Il y fut accueilli par plusieurs érudits francophiles partisans d'une série de réformes des principales institutions culturelles piémontaises²¹. Parmi eux, rappelons Giuseppe Vernazza, sous-bibliothécaire de la bibliothèque universitaire devenue impériale, qui introduisit Millin aux collections les plus précieuses de la prestigieuse institution lui permettant de feuilleter plus de cinquante manuscrits du Moyen Âge et de la Renaissance, décrits ensuite dans le *Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice et à Gênes*²².

La nécessité d'habituer les yeux à voir, « en observant les merveilles que la métropole des arts renferme, avant de visiter le reste de l'Italie »²³, tout comme l'intention de séjourner au printemps à Naples et en Italie du Sud, poussèrent Millin à quitter le Piémont directement pour Rome. Il gagna la ville le 30 novembre 1811 et y resta jusqu'au 20 mars 1812; il y retourna le 15 avril 1813 pour repartir définitivement le 15 juin de la même année²⁴. Dès son arrivée dans la Ville Éternelle, il prit tout naturellement contact avec les Français de Rome: il rencontra à plusieurs reprises l'architecte Pierre-Adrien Pâris, le baron Martial Daru, le général Miollis, Madame Récamier, le grand érudit Jean-Baptiste Seroux d'Angincourt, les architectes Valadier et François Mazois et le peintre Granet.

Outre les monuments antiques, médiévaux et modernes, Millin visita toutes les collections de la ville, sans négliger les premiers « musées » de peintres primitifs comme ceux rassemblés par les cardinaux Francesco Saverio Zelada et Stefano Borgia. Le point de rencontre de ces amateurs éclairés et érudits férus de Moyen Âge était tout naturellement la maison de la via Gregoriana où habitait Seroux d'Angincourt, arrivé dans la cité pontificale le 29 novembre 1779. Quelques années après son installation, il était déjà célèbre pour ses

²¹ A.-L. MILLIN, *Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice et à Gênes*, 2 vol., Paris, C. Wassermann, 1816. Sur le séjour turinois, cf. Lucetta LEVI MOMIGLIANO, « Aubin-Louis Millin a Torino: i rapporti con le istituzioni culturali e gli eruditi locali », dans *Voyages et conscience patrimoniale...*, *op. cit.* [note 2], p. 157-167.

²² A.-L. MILLIN, *Voyage en Savoie...*, *op. cit.* [note 21], p. 281-298. Sur le sujet, cf. Giovanna SARONI, « Aubin-Louis Millin a Torino: la visita alla Biblioteca dell'Università e ai suoi fondi manoscritti », dans *Voyages et conscience patrimoniale*, *op. cit.* [note 2], p. 169-180.

²³ A.-L. MILLIN, « Extrait de quelques lettres adressées... », *art. cit.* [note 15], p. 38.

²⁴ Sur le séjour à Rome, cf. G. TOSCANO, « Le Moyen Âge retrouvé. Millin et Ingres à la découverte de Naples angevine », dans *Ingres, un homme à part? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, dir. Claire Barbillon, Philippe Durey et Uwe Fleckner [colloque international, Paris, École du Louvre, Académie de France à Rome, 25-28 avril, 2006], Paris, École du Louvre, 2009, p. 281-284; Anna Maria D'ACHILLE, « "Tous les lieux qui méritent d'être observés": Millin e i monumenti della Roma medioevale », dans *Voyages et conscience patrimoniale...*, *op. cit.* [note 2], p. 273-298.

projets éditoriaux ainsi que pour sa collection, comme en témoigne le souvenir de Wolfgang Goethe²⁵.

Le chevalier d'Agincourt avait quitté la France pour travailler à son ambitieuse *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVII^e siècle*, publiée à partir de 1810²⁶. Son ouvrage encyclopédique sur l'art du Moyen Âge était connu bien avant sa publication, car l'auteur aimait en discuter régulièrement avec les érudits, les artistes et les princes qu'il recevait. D'Agincourt leur montrait également les nombreuses gravures destinées à l'ouvrage en demandant conseils et renseignements. Sa maison, avec sa bibliothèque et ses collections de dessins et de tableaux, devint un centre de documentation et de diffusion du goût pour l'art des primitifs.

Millin avait connu Seroux d'Agincourt à Paris et resta en contact avec lui lorsque ce dernier s'installa à Rome. Il connaissait très bien l'*Histoire de l'art* de Seroux : dans cet ouvrage, il apparaît parmi les interlocuteurs de l'auteur dans le *Prospectus* diffusé à Paris le 15 octobre 1810²⁷. Dès son arrivée à Rome, il se proposa donc de rendre visite à l'illustre érudit : il travailla avec lui le 8 et le 12 décembre 1811, puis à son retour de Naples entre avril et mai 1813. Il eut non seulement l'occasion de connaître l'avancement de la publication de l'*Histoire de l'art*, mais aussi d'apprécier « sa collection de peinture du Moyen Âge et de terres cuites antiques »²⁸.

L'amitié et l'érudition de d'Agincourt firent découvrir à Millin un autre aspect du patrimoine artistique : les manuscrits enluminés du Moyen Âge. En effet, grâce aux listes des manuscrits énumérés par Seroux d'Agincourt dans son *Histoire de l'art*, il eut accès à toute une série de précieux manuscrits enluminés de l'Antiquité tardive à la Renaissance conservés à la Bibliothèque vaticane. Il y découvrit en particulier un exemplaire enluminé digne d'être reproduit : le célèbre rouleau byzantin de Josué (BAV, Pal. Gr. 431), dont déjà Winckelmann avait envisagé d'effectuer une étude approfondie. La splendide copie aquarellée en trente-trois planches, réalisée à l'échelle 1:1 par Gioacchini Camilli, en 1813-1814,

²⁵ Johann W. GOETHE, *Voyage en Italie*, trad. par Jacques Porchat, révisée et annotée par Jacques Lacoste, Paris, Bartillat, 2011, p. 418.

²⁶ Sur le sujet cf. l'article pionnier d'Henry LOYRETTE, « Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval », *Revue de l'art*, 48, 1980, p. 40-56, et surtout la monographie d'Ilaria MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Rome, Buonsignori, 2005.

²⁷ *Ibid.*, p. 9.

²⁸ G. TOSCANO, « Le Moyen Âge retrouvé... », *art. cit.* [note 24], p. 282-284 ; Ilaria MIARELLI MARIANI, « Seroux d'Agincourt e Millin », dans *Voyages et conscience patrimoniale... op. cit.* [note 2], p. 249-259. Millin cite le nom de Seroux d'Agincourt à plusieurs reprises dans ses notes de voyage et dans sa correspondance comme une sorte d'interlocuteur idéal (BnF, Arsenal, ms. 6369-6370 ; BnF, ms. fr. 24695).

représente un résultat exceptionnel, non seulement par sa conformité parfaite avec le modèle, mais également pour la fidélité paléographique des inscriptions, vérifiées par l'érudit helléniste de la Sapienza, Antonio Nibby²⁹.

À la découverte des manuscrits enluminés en Campanie

La fréquentation de Seroux d'Agincourt à Rome avait considérablement accru les connaissances de Millin sur l'art de l'Italie médiévale : une conscience critique nouvelle l'accompagnera en effet au cours de ses pérégrinations dans les régions du sud, qu'il considérait comme un lieu idéal pour vérifier les liens historiques entre France et Italie, en particulier pendant la domination normande puis angevine³⁰.

Millin arriva à Naples le 20 mars 1812 et y demeura jusqu'à la fin du mois d'avril de l'année suivante³¹. Sur le trône du Royaume siégeaient alors Joachim et Caroline Murat, qui lui accordèrent l'autorisation d'étudier les antiquités et les collections de la cité parthénopéenne et lui fournirent les recommandations nécessaires pour visiter les contrées les plus inaccessibles de leur Royaume. Durant son séjour dans la capitale, il fut autorisé à suivre plusieurs opérations de fouilles à Pompéi, à faire copier les vases grecs et les antiques du musée privé de la reine et du musée royal. Il s'intéressa aussi à la peinture et à la sculpture de la période paléochrétienne au XVIII^e siècle, comme nous le confirme la grande place accordée à ces périodes dans son compte rendu du voyage, dans ses notes inédites et les relevés qu'il fit exécuter³².

La reine introduisit Millin à l'élite intellectuelle napolitaine et, grâce à ces contacts, il lui fut possible d'accéder aux plus importantes collections de la ville ainsi qu'aux riches bibliothèques privées et publiques. À l'occasion de ses visites à la Bibliothèque royale, il découvrit un exemplaire de la *Divine Comédie* de Dante [ill. 1] et fit exécuter des calques des vignettes dessinées à la plume [ill. 1 bis] : « Je dois citer, parmi les ouvrages modernes, les calques que j'ai fait prendre de vignettes exécutées à la plume sur un manuscrit du Dante : on en ignore l'auteur mais ce manuscrit est regardé comme un des plus anciens »³³.

²⁹ Antonio IACOBINI, « Dalla corte di Costantino VII alla corte di Napoleone: il progetto per un'edizione neoclassica del Rotulo di Giosuè », dans *Libri miniati per la chiesa, per la città, per la corte in Europa: lavori in corso*, dir. Giordana Mariani Canova et Alessandra Perriccioli Saggese, Padoue, Il Poligrafo, 2014, p. 17-48.

³⁰ G. TOSCANO, « Le Moyen Age retrouvé... », *art. cit.* [note 24], p. 285-294 ; Antonio IACOBINI, « Da Roma al regno di Napoli: sulle tracce del medioevo di Millin », dans *Voyages et conscience patrimoniale...*, *op. cit.* [note 2], p. 299-325.

³¹ Sur le séjour napolitain, cf. G. TOSCANO, « Millin et "l'école" napolitaine de peinture et de sculpture », dans *Voyages et conscience patrimoniale...*, *op. cit.* [note 2], p. 387-411.

³² BnF, Arsenal, mss 6371-6372.

³³ A.-L. MILLIN, « Extrait de quelques lettres adressées... », *art. cit.* [note 15], p. 128-129.



Ill. 1. Artiste pérousin, *Dante et Virgile sur le dos de Géryon*, Dante, *Divine Comédie*, *Enfer*, xvii, vers 1350-1375. Naples, Bibliothèque nationale, Ms. XIII.C.4, fol. 6v, détail.



Ill. 1bis. Dessinateur napolitain, *Dante et Virgile sur le dos de Géryon*, calque. Paris, BNF, Estampes, Rés. VZ-1383 (4)-Fol., inv. 1034.

Les calques que Millin fit exécuter furent ainsi mentionnés dans l'inventaire d'acquisition de ses dessins par la bibliothèque après sa mort en 1819 (Inv. n° 1034-1039): «Six calques d'après des vignettes qui dessinée dans

un manuscrit du Dante de la Biblioth. Royale de Naples»³⁴. Retrouvés dans le fonds « Matière » du département des Estampes et de la photographie de la BnF, ces six calques étaient conservés dans une chemise comportant l'indication suivante : « Six calques faits sur le m.^{ss} de Giulio Clovio ? / de l'Enfer du Dante / conservé à la Bibliothèque Royale de Naples / du chant xvii au ch. xxx »³⁵.

Il s'agit en effet des calques de cinq vignettes dessinées à plume qui illustrent un précieux manuscrit de Dante de la seconde moitié du xiv^e siècle, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de Naples (Ms. XIII.C.4), contenant les chants xiv-xxxii de l'Enfer, viii-xii du Purgatoire, xxxi-xxxiii du Paradis et deux chapitres de Jacopo Alighieri et de Bosone da Gubbio³⁶.

Le calque n° 1034 représente *Dante et Virgile sur le dos de Géryon* [ill. 1 bis] et reproduit la partie inférieure du f. 6v (*Enfer*, xvii) ; le n° 1035 montre Dante et Virgile observant un diable qui jette un vieux lucquois dans le goudron bouillant où se trouvent d'autres baratiers et reproduit la partie inférieure du f. 11v (*Enfer*, xxi) ; le n° 1036 représente Dante se cachant derrière un aqueduc en ruine, tandis que Virgile essaie de calmer les démons et leur chef Malequeue et reproduit la partie inférieure du f. 12v (*Enfer*, xxi) ; le n° 1037 représente Dante et Virgile observant les démons qui cachent et surveillent les damnés dans le goudron et reproduit la partie inférieure f. 14 (*Enfer*, xxii) ; le n° 1038 représente la fuite de Dante et de Virgile des Malebranche et reproduit la partie inférieure du f. 14v (*Enfer*, xxiii)³⁷ ; le n° 1039 montre Dante et Virgile observant un groupe de faussaires et reproduit la partie inférieure du f. 26v (*Enfer*, xxx).

Millin devait bien connaître la *Divine Comédie* de Dante et en particulier le célèbre passage de la rencontre entre le poète et l'enlumineur Oderisi da Gubbio (*Purgatoire*, xi, 79-83) :

« Oh ! » dis-je à lui, « n'es-tu point Oderis,
L'honneur d'Agouge et l'honneur de cet art
Que l'on nomme à Paris enlumineur ? »
« Frère », dit-il, « mieux rit le parchemin
Sous les pinceaux de Franc le Bolonais :
A lui va tout honneur, si part m'en reste »³⁸.

³⁴ Anna Maria D'ACHILLE, Antonio IACOBINI, Gennaro TOSCANO, *Il viaggio disegnato...*, op. cit. [note 2], p. 278.

³⁵ BnF, Estampes, Rés. VZ-1383 (4)-Fol.

³⁶ Longtemps attribués par la critique à des enlumineurs napolitains de la seconde moitié du xiv^e siècle, les soixante-seize dessins à la plume peints sans cadre dans les marges inférieures ou latérales des feuillets du manuscrit de la Bibliothèque nationale de Naples sont l'œuvre de quatre artistes de Pérouse œuvrant dans les années 1350-1375 : Tiziana CAPALBO, dans *Manoscritti miniati della Biblioteca nazionale di Napoli*, I, *Italia, secoli XIII-XIV*, Rome, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2021, p. 302-308, avec bibliographie antérieure.

³⁷ Un autre relevé sans numéro reprend la partie centrale du calque n° 1038.

³⁸ DANTE, *Œuvres complètes*, trad. et commentaire par André Pézard, Paris, Gallimard, 1965, p. 1193.

Bien qu'il se trompe de cantique, Millin fait en effet référence à ce passage dans son article « Miniature » pour souligner que les Italiens n'avaient pas de mots pour indiquer l'art de l'enluminure :

Le Dante, dans son Enfer, adressant la parole à un miniaturiste italien, est obligé d'employer une périphrase pour indiquer sa profession, et de dire que son art est celui que les Parisiens nomment *enluminure*; c'étoit le nom qu'on donnoit alors en France à la *miniature*, et Le Dante qui avoit vécu à Paris, ne pouvoit manquer d'en être informé³⁹.

Lorsque Millin se rendit à la Bibliothèque royale de Naples en 1812-1813, il fut particulièrement séduit par le manuscrit de Dante et remarqua qu'il y avait « beaucoup d'esprit dans la composition de ces dessins » et qu'on pouvait « les comparer avec ceux qui ont été gravés depuis Maso Finiguerra jusqu'à M. Flaxmann »⁴⁰. La pureté et les formes simples de ces vignettes lui rappelaient en effet les gravures qui avaient fait la fortune du poème de Dante du xv^e siècle jusqu'aux xix^e siècle, notamment les illustrations de John Flaxman, dont une édition en français de la *Divine Comédie*, gravée par Tommaso Piroli, avait vu le jour à Rome en 1802⁴¹. La clarté des dessins du manuscrit napolitain correspondait parfaitement à la simplification des formes qui caractérise les gravures au trait de Piroli d'après les compositions de Flaxmann.

Après quelques semaines passées à Naples, Millin entama, le 6 mai 1812, son itinéraire aventureux vers la Calabre en compagnie du peintre Franz Ludwig Catel et de l'écrivain Astolphe de Custine⁴². Leur première étape fut Salerne où ils virent présenté dans la cathédrale le grand rouleau historié de l'*Exultet*⁴³ suspendu à l'un des ambons, selon la tradition liturgique d'origine médiévale. L'*Exultet* fit l'objet d'une description attentive qui constitue la première « notice » connue de ses dix-neuf enluminures⁴⁴ :

³⁹ A.-L. MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-arts...*, *op. cit.* [note 1].

⁴⁰ A.-L. MILLIN, « Extrait de quelques lettres adressées... », *art. cit.* [note 15], p. 128-129.

⁴¹ *La Divine Comédie du Dante*, par Flaxman; grav. par Piroli, Rome, 1802 (BnF, Estampes, TA-32-4). Sur le sujet, cf. Corrado GIZZI, *Flaxmann e Dante*, Milan, Mazzotta, 1986.

⁴² G. TOSCANO, « Der Maler und der Archäologe. Franz Ludwig Catel und Aubin-louis Millin im Königreich Neapel », dans *Franz Ludwig Catel. Italienbilder der Romantik*, dir. Andreas Stolzenburg et Hubertus Grassner [Exposition, Hamburger Kunsthalle, 15 octobre 2015-31 janvier 2016], Hambourg; Berlin, M. Imhof Verlag, 2015, p. 50-65, 218-235, 441-442; *Id.*, « L'archeologo, il pittore e lo scrittore. Aubin-Louis Millin, Franz Ludwig Catel e Astolphe de Custine nel Regno di Napoli », *Arte Medievale*, IV, VIII, 2018, p. 37-54.

⁴³ Sur le célèbre *Exultet* de la première moitié du xiii^e siècle, aujourd'hui exposé au musée diocésain de Salerne, ms. 10, cf. Giuseppa Z. ZANICHELLI, *I codici miniati del Museo Diocesano San Matteo di Salerno*, Battipaglia, Laveglia & Carlone, 2019, p. 48-60, 113-121 (notice n° 4 par Antonio Bara), fig. 58-68.

⁴⁴ BnF, Arsenal, ms. 6373, f. 8-9. Sur le sujet, cf. Antonio IACOBINI, « Da Roma al regno di Napoli... », *art. cit.* [note 30], p. 313-317.

Rouleau long de [blanc], large de [blanc], peint à la colle sur vélin, semblable à celui que possède M. d'Agincourt⁴⁵, collé sur toile pour le conserver.

Il est partagé en [blanc] de compartiments de la manière suivante. M. Catel a dessiné les principaux :

1. L'inscription écrite en lettres d'or. Elle est en sens inverse et tournée du côté du prêtre pour qu'il puisse la lire, tandis que les tableaux sont tournés du côté du peuple pour qu'il puisse les voir. Elle contient le commencement de ce passage de pièces pour la bénédiction du cierge pascal : *Exultet jam* et *exultent*, ici il y a *exultet* pour *exultent*⁴⁶.
2. Le prêtre entre deux célébrants⁴⁷. V. le dessin de M. Catel⁴⁸.
3. L'agneau entre les quatre évangélistes accompagnés de leurs animaux⁴⁹.
4. L'ange, au son de la trompette sacrée, rassemble les anges que Dieu a créés⁵⁰.
5. Dieu forme les animaux. Il est dans une gloire⁵¹.
6. Un prêtre dans une espèce d'ambon près du chandelier pascal, un autre prêtre allume le cierge. Le peuple regarde la cérémonie⁵².
7. Un homme placé entre un taureau et un cerf qui lui sucent et lui mangent les seins⁵³. Je ne décris pas le cadre singulier parce que M. Catel l'a figuré [ill. 2].
8. Dieu sur son trône dans un médaillon⁵⁴.
9. Une figure avec un habit royal et une corne fait une allocution à deux peuples partagés en deux bandes⁵⁵.
10. Un prêtre vêtu d'une calotte prie devant l'autel où il y a des cierges allumés. Il a les bras non joints, ce qui est la plus ancienne forme de l'oraison⁵⁶.
11. Une prédication⁵⁷.

⁴⁵ Seroux d'Agincourt possédait en effet un *Exultet* réalisé à Bénévent au x^e siècle, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Apostolique Vaticane, Vat. Lat. 9820 (Ilaria MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt et l'Histoire de l'art par les Monuments...*, op. cit. [note 26], p. 99, fig. 45).

⁴⁶ Première section avec l'*incipit* de l'*Exultet*. BnF, Estampes, Rés. VZ-1383 (1)-Fol., inv. 240 (dessin de Catel).

⁴⁷ Deuxième section : remise du *rotulus* par l'évêque à un diacre.

⁴⁸ BnF, Estampes, Rés. VZ-1383 (1)-Fol., inv. n° 171.

⁴⁹ Deuxième section : L'Agneau de Dieu est représenté dans un cercle entouré des emblèmes des quatre Évangélistes.

⁵⁰ Troisième section : l'*Angelica turba* montre un groupe d'anges orants et un ange jouant l'olifant qui se tourne vers deux chérubins.

⁵¹ Troisième section : La *Regis victoria* est représentée par le Christ à l'intérieur d'une mandorle qui transperce les diables dans les flammes avec une lance.

⁵² Quatrième section consacrée à l'allumage du cierge : le diacre situé sur l'ambon tient le cierge pascal tandis que l'archidiacre s'en approche pour l'allumer.

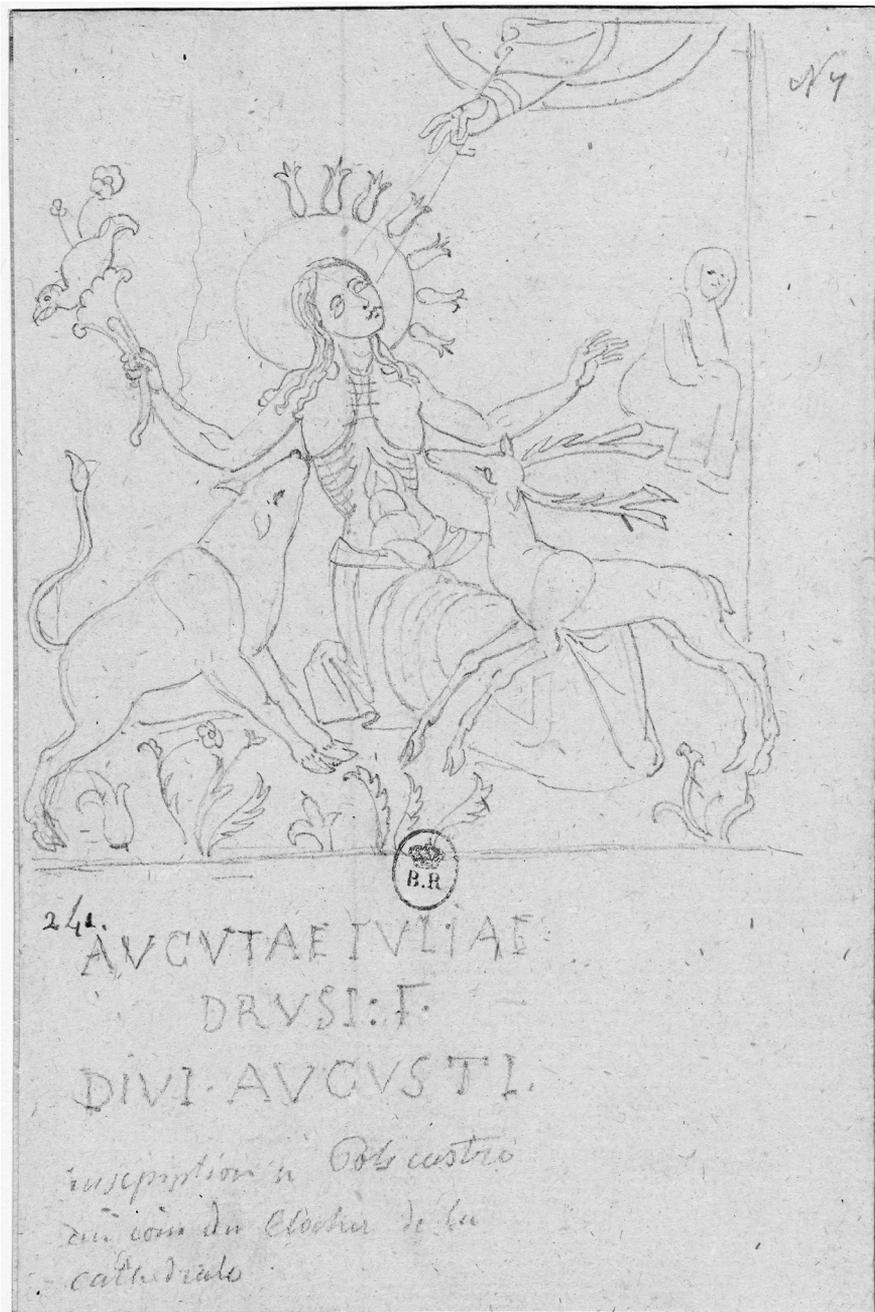
⁵³ Quatrième section : il s'agit en réalité d'une allégorie de la Terre représentée par une femme en train d'allaiter un taureau et un cerf.

⁵⁴ Cinquième section : *Maiestas Domini* avec la représentation du Christ bénissant en trône peint à l'intérieur d'un double cercle.

⁵⁵ Cinquième section : illustration de la section consacrée au *Populus*.

⁵⁶ Sixième section avec l'*Allégorie de l'Église* : un pape ou un évêque prie avec les bras ouverts assis dans une église ; il est flanqué de dix candélabres.

⁵⁷ Sixième section (*Fratres carissimi*) : un diacre orant près du cierge pascal exhorte les fidèles à la prière.



Ill. 2. Franz Ludwig Catel, *Allégorie de la Terre* d'après l'*Exultet* de la cathédrale de Salerne (Salerne, musée diocésain, Ms. 10) (Paris, BnF, Estampes, Rés. VZ-1383 (1)-Fol., inv. n° 241).

12. Le Christ crucifié entre S. Jean et la Vierge qui pleurent au pied de la croix. Au-dessus sont le soleil et la lune⁵⁸.
13. Dieu ou un apôtre assis sur un trône d'or avec un marchepied, tient dans sa main le livre de la Sainte-Ecriture sur lequel on lit *Vita*⁵⁹.
14. La Résurrection. On voit d'un côté l'enfer figuré par un fleuve de feu et un volcan dont Dieu semble attaquer les flammes avec une longue pince de fer. Les élus s'éloignent et vont dans le paradis. L'idée de volcan est singulière et à remarquer⁶⁰. M. Catel a dessiné ce cadre⁶¹.
15. S. Jean prend par la main une âme et la fait sortir du Purgatoire. Il a la croix double⁶².
16. Abeilles sucent des fleurs⁶³. Voir le dessin de M. Catel⁶⁴.
17. La Vierge entre deux anges. Elle est sur un trône et elle tient Jésus sur ses genoux⁶⁵.
18. Le candélabre et le cierge. Un prêtre y porte la main. Un autre tient le rouleau que je décris entre ses mains, d'autres ont une phiole d'or. La main de Dieu sort des nuages et tient le cierge⁶⁶. M. Catel a dessiné ce cadre⁶⁷.
19. Un évêque trouve le peuple devant l'église⁶⁸.
20. Une figure jeune assise sur un trône d'or avec des coussins de pourpre, sceptre garni avec la croix du Christ, couronné d'or, costume impérial, son trône est entouré de deux personnages, le palais est soutenu par des colonnes de porphyre et de granit antique⁶⁹.

Le rouleau est suspendu sur l'ambon près du cierge *cereus*. On le met sur l'ambon au jour du samedi saint et on l'enlève le jour de l'Ascension. Les prêtres de l'église ignorent du reste tout ce qui lui est relatif.

En 1812, la Pâques fut célébrée le 29 mars : Millin eut l'occasion de visiter pour la première fois la cathédrale de Salerne le jeudi 7 mai, jour de l'Ascension, et put ainsi admirer l'*Exultet* lors de son dernier jour d'exposition.

⁵⁸ La septième section est occupée par la représentation sur deux registres de la *Crucifixion*.

⁵⁹ La huitième section (*Monogramme Vere Dignum*) : représentation du Christ en trône dans une mandorle.

⁶⁰ Huitième section : il s'agit en réalité du *Passage de la Mer Rouge*.

⁶¹ BnF, Estampes, Rés. VZ-1383 (1)-Fol., inv. n° 172.

⁶² Neuvième section (*Anastasis*) : la scène représente la *Descente du Christ aux Limbes*.

⁶³ Neuvième section (*Éloge des abeilles*) : la représentation des abeilles fait allusion à la virginité de Marie.

⁶⁴ BnF, Estampes, Rés. VZ-1383 (1)-Fol., inv. 171v.

⁶⁵ Dixième section.

⁶⁶ Dixième section (*Bénédictio du cierge*) : un diacre bénit le cierge et déroule l'*Exultet*; il est accompagné par l'évêque et les fidèles.

⁶⁷ BnF, Estampes, Rés. VZ-1383 (1)-Fol., inv. n° 170.

⁶⁸ Onzième section (*Autorité spirituelle*) : le pape se tient au milieu de la scène assis sur un trône posé devant une église.

⁶⁹ Onzième section (*Autorité temporelle*) : un souverain est assis au milieu de la scène.

Comme indiqué par l'archéologue, Catel réalisa sur le vif six dessins⁷⁰ d'après les scènes de l'*Exultet*. Le premier (inv. n° 240) représente les premiers vers du prologue, seule partie préservée du texte, transcrits avec une grande méticulosité : EXULTET IAM ANGELICA TURBA CELORUM, EXULTENT DIVINA MISTERIA ET PRO TANTI. Le dessin comporte également des indications manuscrites concernant les couleurs et documente une lacune dans la partie supérieure de la capitale E. Ce dessin est particulièrement précieux car aujourd'hui seule une partie de l'*incipit* est conservée avec la partie inférieure de la capitale E⁷¹. Le deuxième dessin (inv. n° 171) représente la remise du *rotulus* par l'évêque à un diacre. Le troisième (inv. n° 241) est divisé en deux parties : dans la partie supérieure est copiée l'allégorie de la Terre représentée par une femme qui est en train d'allaiter un taureau et un cerf ; la partie inférieure est occupée par la transcription d'une épigraphe romaine scellée dans la base du campanile de la cathédrale de Policastro Bussentino (Salerne). Le quatrième relevé de Catel (inv. n° 172) représente le passage de la Mer Rouge et comporte l'indication manuscrite « manteaux rouges », le cinquième (inv. n° 171v) l'éloge des abeilles et le sixième (inv. n° 170) un diacre bénissant le cierge et déroulant l'*Exultet*. Faute de temps, Catel n'eut pas le temps de reproduire l'ensemble des scènes et Millin demanda au Napolitain Michele Steurnal une copie en couleur sur trois feuilles de l'ensemble de l'*Exultet*⁷² [ill. 3].

Quelques décennies plus tard, l'architecte Rohault de Fleury fit graver les trois aquarelles de Steurnal et les publia dans son ouvrage *La Messe* avec l'indication « Policastro – Exultet / Rouleau / XII – Papiers de Millin »⁷³ [ill. 4]. L'architecte avait retrouvé en effet « au Cabinet des Estampes, la copie d'un exultet de la cathédrale de Policastro qui fait partie des papiers de Millin. Le rouleau, comme on le verra (pl. CDLXXIV), est garni encore dans le haut, de ses ombilics, et, en bas, d'une pente agrémentée d'arabesques ; les vingt miniatures sont encadrées par une bordure de rosaces et séparées l'une de l'autre par une rangée de perles. Elles se détachent sur un fond bleu. Le dessin de Millin est colorié, on y voit joints quelques croquis à plus grande échelle, qui éclaircissent le dessin d'ensemble »⁷⁴. Les « quelques croquis à plus grande échelle » sont en effet les dessins de Catel dont le n° 241, outre la représentation de l'*Allégorie de la Terre*, comporte la transcription d'une

⁷⁰ BnF, Estampes, Rés. VZ-1383 (1)-Fol., inv. nos 170, 171r, 171v, 172, 240, 242.

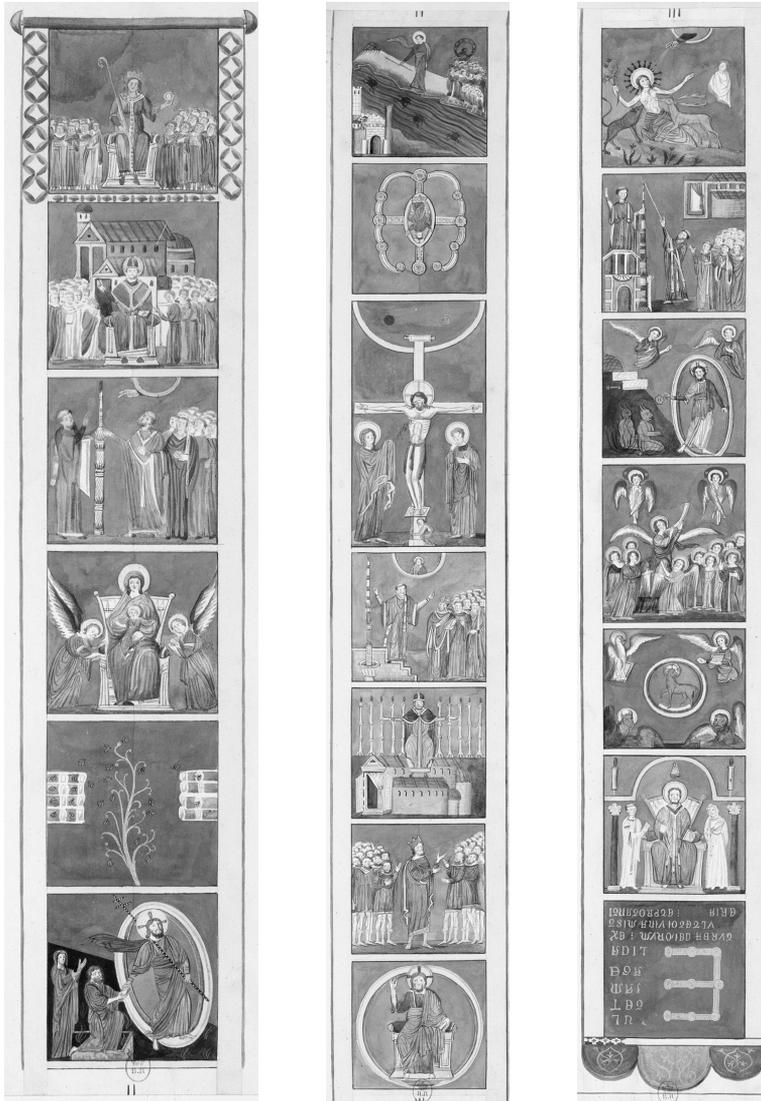
⁷¹ G. Z. ZANICHELLI, *I codici miniati del Museo Diocesano...*, op. cit. [note 43], p. 115 et fig. 58.

⁷² BnF, Estampes, Gb 20 fol., fol. 16, 17, 18, inv. n° 1019, 1020, 1021 (A. IACOBINI, «Da Roma al regno di Napoli»..., art. cit. [note 30], p. 314-316).

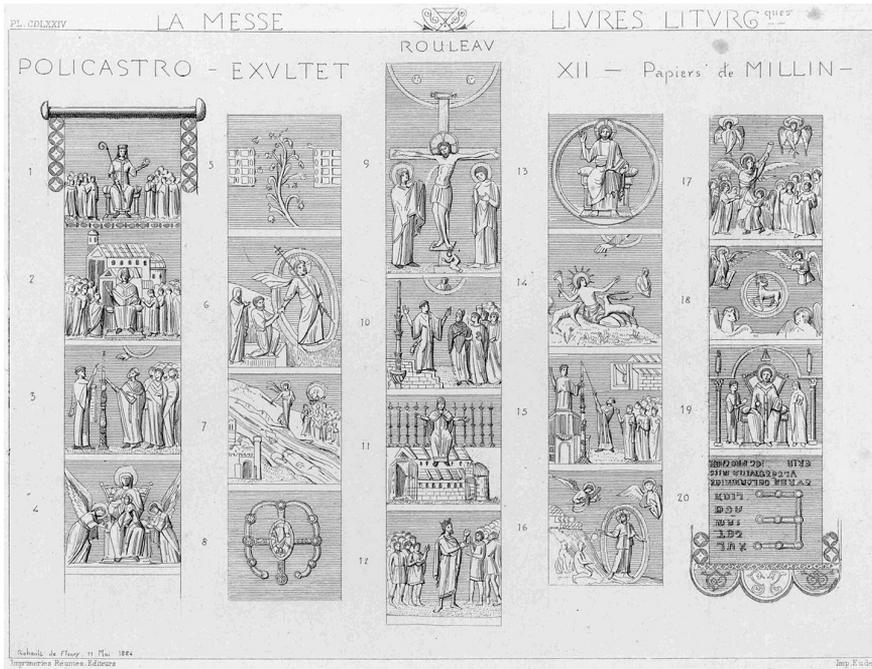
⁷³ Charles ROHAULT DE FLEURY, *La Messe. Études archéologiques sur ses Monuments*, VI, Paris, Morel, 1883, planche CDLXXIV.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 92.

épigraphe romaine de la cathédrale de Policastro Bussentino [ill. 2]. Et c'est cette indication qui fit écrire à Rohault de Fleury que l'*Exultet* était conservé à Policastro et non pas à Salerne.



Ill. 3. Michele Steurnal, Copie en couleur sur trois feuilles de l'*Exultet* de la cathédrale de Salerne (Salerne, musée diocésain, ms. 10). Paris, BnF, Estampes, Gb 20 fol., f. 16, 17, 18, inv. n^{os} 1019, 1020, 1021.



Ill. 4. Gravure d'après la copie en couleur sur trois feuilles de l'*Exultet* de la cathédrale de Salerne (Salerne, musée diocésain, ms. 10) par Michele Steurnal publiée dans Charles ROHAULT DE FLEURY, *La Messe. Études archéologiques sur ses Monuments*, VI, Paris, Morel, 1883, planche CDLXXIV.

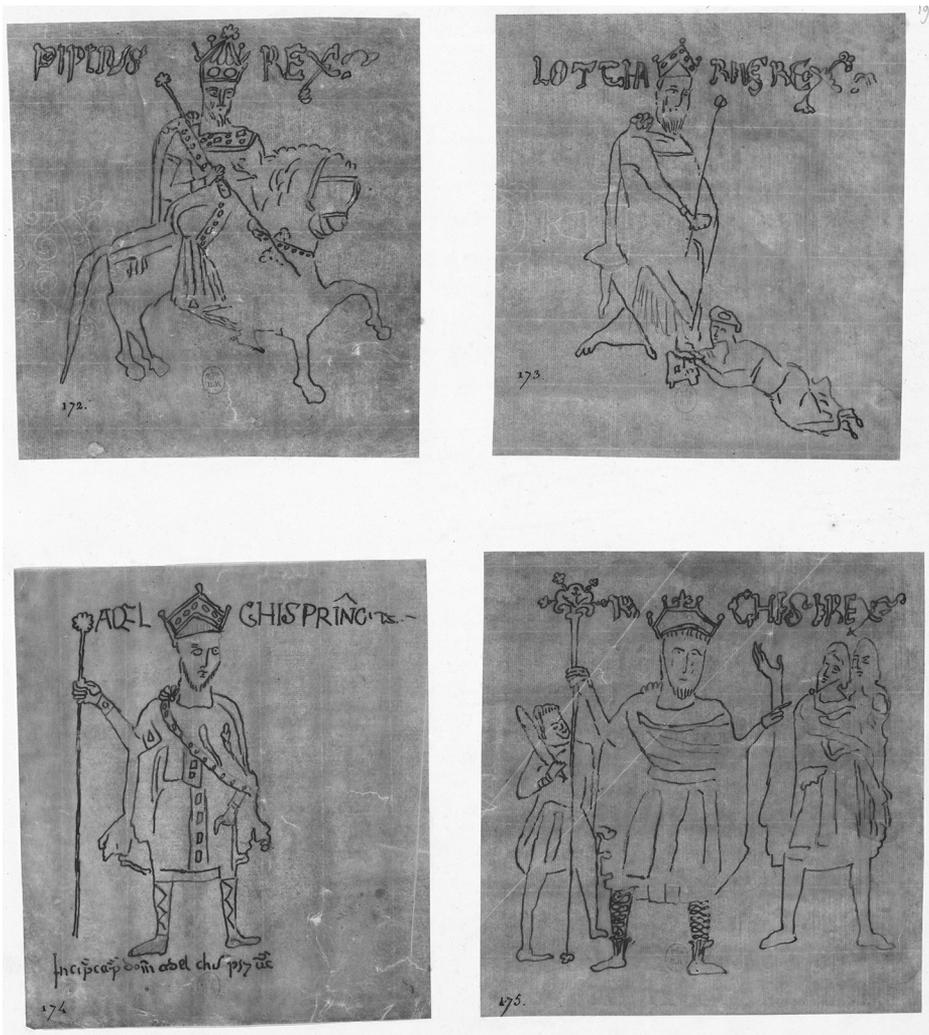
Lors de son séjour à Salerne, Millin fit une excursion à la célèbre abbaye bénédictine de la Sainte-Trinité de Cava de' Tirreni. Après avoir visité l'église et la « Galerie de tableaux », il se rend aux archives où il trouve « beaucoup de pièce du Moyen Âge, diplômes de sa fondation et d'autres maison. M. l'abbé de Rozan dans sa lettre au bibliothécaire de Sa Majesté le roi de Naples en a donné un extrait »⁷⁵. Connaissant la *Lettre à M^r le Bibliothécaire de la Bibliothèque du Roi, à Naples*, publiée par l'abbé Jean-Claude de Rozan en 1800⁷⁶, Millin eut l'occasion d'apprécier les plus importants manuscrits enluminés de l'abbaye, en particulier les *Leges Langobardorum* et les *Capitularia Regum Francorum*⁷⁷ dont il exécuta une série de calques⁷⁸ [ill. 5].

⁷⁵ BnF, Arsenal, ms. 6373.

⁷⁶ Jean-Claude de ROZAN, *Lettre à M^r le Bibliothécaire de la Bibliothèque du Roi, à Naples*, Naples, 1800 (BnF, Rés. 8-NFZ-37).

⁷⁷ Cava de' Tirreni, Bibliothèque de l'Abbaye, ms. Cod. 4 : Mario ROTILI, *La miniatura nella Badia di Cava*, II, Cava de' Tirreni, Mauro, p. 58-70, 156-158; Lucina SPECIALE, « Immagini della regalità longobarda: da Agilulfo alle *Leges Langobardorum* », *Cahiers archéologiques*, 47, 1999, p. 42-48.

⁷⁸ BnF, Estampes, Gb-20-Fol., inv. n^{os} 172-177. Sur le sujet, cf. ANTONIO IACOBINI, « Da Roma al regno di Napoli... », *art. cit.* [note 30], p. 316-317; ANNA MARIA D'ACHILLE, ANTONIO IACOBINI,



Ill. 5. Calques d'après les *Leges Langobardorum* et les *Capitularia Regum Francorum* (Cava de' Tirreni, Bibliothèque de l'Abbaye, ms. Cod. 4) (Paris, BnF, Estampes, Gb-20-Fol., inv. n^{os} 172-175).

Si pour l'archéologue les manuscrits enluminés représentent essentiellement des « documents utiles à l'histoire », certains parmi eux sont aussi marquants pour l'histoire de l'art. C'est le cas des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* qu'il

Gennaro TOSCANO, *Il viaggio disegnato...*, op. cit. [note 2], p. 201. Millin a laissé une description très analytique de ce manuscrit dans ses notes concernant le séjour à Cava de' Tirreni (BnF, Arsenal, ms. 6373).

considère comme « le manuscrit le plus curieux pour l'histoire de l'art » grâce à la richesse de sa décoration :

on voit sur la marge à chaque page une plante différente, avec l'insecte qui s'en nourrit, et outre cela, plusieurs peintures isolées qui représentent les mystères de la passion, la vie de sainte Anne, et les travaux des douze mois de l'année⁷⁹.

Au-delà de leur importance pour l'histoire de l'art, les vignettes peintes dans les manuscrits s'imposent pour Millin comme des sources précieuses pour l'histoire car elles « nous offrent des images des objets perdus depuis longtemps, et que sans elles nous ne connoîtrons pas »⁸⁰.

⁷⁹ A.-L. MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-arts...*, *op. cit.* [note 1], p. 447. Les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, chef d'œuvre peint par Jean Bourdichon, furent saisies à Versailles le 13 juillet 1795 et déposées à la Bibliothèque nationale (Lat. 9474) : sur le sujet, cf. Maxence HERMANT, « Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne », *L'Art de l'enluminure*, 75, décembre 2020-février 2021, avec bibliographie antérieure.

⁸⁰ A.-L. MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-arts...*, *op. cit.* [note 1], p. 445.

LE REGARD DES ÉRUDITS

Généalogie de l'histoire de l'enluminure du haut Moyen Âge au XIX^e siècle : entre normativité classique et approche ethnique

En 1817, dans son *Bibliographical Decameron*, le clerc et bibliographe anglais Thomas Frognall Dibdin classait les manuscrits d'origine anglo-saxonne dans une période antérieure aux « Middle Ages » qu'il appelait les « Earlier Ages ». En 1853, le célèbre amateur d'art récemment nommé conservateur du « Musée des souverains », Horace de Viel-Castel, avait recours à un découpage chronologique similaire dans sa « Notice sur la peinture des manuscrits » :

L'époque de l'art intéressante à étudier dans les manuscrits est, à notre avis, en première ligne, toute l'époque mérovingienne, l'époque carolingienne, et sa continuation jusqu'au XIII^e siècle, où disparaissent les derniers errements de l'art antique, et où commence ce que l'on est convenu d'appeler le moyen-âge, c'est-à-dire l'époque intermédiaire entre l'Antiquité et la Renaissance¹.

Cette notion de temps « intermédiaires », qui s'applique à la période comprise entre la fin de l'Antiquité et le règne de saint Louis, a dominé l'érudition du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e siècle. Elle est cruciale pour saisir la place occupée par l'art des premiers siècles du Moyen Âge – et en premier lieu les manuscrits enluminés, témoins artistiques les plus remarquables de cette période – dans l'historiographie du XIX^e siècle².

À partir des principales sources sur la période, telles que Tacite, Bède ou Paul Diacre, qui associaient le début du Moyen Âge aux invasions barbares et à leurs

* Conservatrice en chef au Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. Une version anglaise légèrement plus étoffée de cet article est parue en juin 2020 dans le *Journal of Art Historiography* [en ligne : <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2020/05/denoel.pdf>].

¹ Horace DE VIEL-CASTEL, *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit au droit désir ou du Næud*, Paris, Engelmann et Graf, 1853, citation placée en tête de l'édition fac-similé des *Statuts*.

² On renverra, à propos de l'historiographie du XVIII^e et du XIX^e s. sur le Moyen Âge, et plus spécifiquement sur l'art roman, à l'ouvrage fondamental de Jean NAYROLLES, *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Rennes, PUR, 2005 ; Alyce A. JORDAN et Janet T. MARQUARDT (éd.), *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages*, Cambridge (Mass.), Cambridge Scholar Publishing, 2009.

conséquences négatives supposées³, les premiers savants qui s'intéressèrent à l'art médiéval qualifièrent cette époque de « dark ages »⁴. Les œuvres d'art furent souvent considérées comme « barbares » ou « primitives », lorsqu'elles n'étaient pas tout simplement passées sous silence.

Les raisons de ce dédain du XIX^e siècle envers le temps des prétendues invasions barbares sont avant tout idéologiques et esthétiques. À l'époque de Johann Joachim Winckelmann, pour qui l'art grec était l'épitomé de la Beauté universelle, comme l'avait écrit Giorgio Vasari deux siècles plus tôt, la fascination pour le monde et l'art gréco-romain avait influencé profondément la vision des historiens de l'art qui avaient forgé le paradigme de l'art de la Renaissance à partir de la norme classique. Par conséquent, seuls les arts byzantin, carolingien et l'art gothique des XIV^e-XVI^e avaient trouvé grâce à leurs yeux, puisqu'ils participaient à cette « Renaissance » en s'inscrivant dans la filiation de l'Antiquité. Les premiers siècles de la période médiévale étaient, en revanche, complètement ignorés.

Et pourtant, il aurait été logique que le haut Moyen Âge fut considéré de la même manière que les autres périodes du Moyen Âge, puisque, dès ses débuts, vers 1800, l'histoire de l'art récusait l'héritage de Winckelmann et l'universalité de la norme classique. À la place, le concept de génie des peuples mis en avant par nombre de philosophes comme Friedrich Schlegel, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, et d'autres auteurs romantiques, fut repris pour célébrer les formes issues des arts des peuples barbares qui avaient précipité la chute de Rome. En Grande-Bretagne, en France et en Allemagne, ces œuvres d'art commencèrent à être considérées et classées selon leur provenance géographique et leur appartenance ethnique, ou bien raciale, car il n'y avait pas au XIX^e siècle de distinction entre les concepts de race, d'ethnicité, de nation, et de peuples⁵.

³ Voir à ce propos : Walter GOFFART, *The Narrators of Barbarian History (A.D. 550-800): Jordanes, Gregory of Tours, Bede, and Paul the Deacon*, Princeton, Princeton University Press, 1988 ; Clement GANTNER, Rosamond MCKITTERICK, Sven MEEDER (éd.), *The Resources of the Past in Early Medieval Europe*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2015 ; Bruno DUMÉZIL (dir.), *Les Barbares*, Paris, PUF, 2016.

⁴ L'histoire du Moyen Âge a été fondée sur ce poncif et c'est relativement récemment que les chercheurs ont réévalué l'impact de ces prétendues invasions et ont questionné le concept d'« ethnicité », couramment employé pour distinguer les différents groupes de populations dans le but de construire des paradigmes nationalistes. Parmi les nombreux travaux sur le concept d'ethnicité, voir : Patrick GEARY, « Ethnic Identity as a Situational Construct in the Early Middle Ages », *Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien*, 113, 1983, p. 15-26 ; *Id.*, *The Myth of Nations. The Medieval Origins of Europe*, Princeton, Princeton University Press, 2002 ; Walter POHL, « Ethnicity, Theory and Tradition. A response », dans *On Barbarian Identity. Critical Approaches to Ethnicity in the early Middle Ages*, éd. Andrew Gillett, Turnhout, Brepols, 2002, p. 221-240.

⁵ Sur ce sujet crucial, voir Éric MICHAUD, *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2015, en particulier p. 18.

Cependant, cette approche des œuvres, qui eut une influence considérable sur les sciences humaines et sociales au XIX^e siècle et au-delà, est demeurée soumise à une conception biologique de l'évolution des arts telle que Winckelmann l'avait conçue. Basée sur les notions d'enfance, d'adolescence et de maturité, ce paradigme évolutionniste a tantôt contribué à la marginalisation des arts du haut Moyen Âge, considéré comme une période de déclin par rapport à l'époque gothique, tantôt favorisé, paradoxalement, la défense de cet art en en faisant l'expression autochtone des peuples barbares qui, en venant régénérer l'art romain décadent, aurait contribué à façonner la civilisation européenne. Le regard porté sur l'enluminure des premiers siècles du Moyen Âge a ainsi été plus complexe et mouvant qu'il n'y paraît au premier abord.

Je me propose ici d'esquisser une généalogie des études sur le sujet au XIX^e siècle, en me concentrant sur les périodes du haut Moyen Âge et, dans une moindre mesure, de l'époque romane. À travers une présentation thématico-chronologique des champs d'intérêts et des méthodes d'approche des érudits, qui ont beaucoup évolué au fil de la construction des nations dans l'espace européen, mon objectif est de montrer le rôle majeur joué par les paradigmes de classicisme et d'ethnicité dans l'appréciation et l'interprétation de l'enluminure des premiers siècles du Moyen Âge⁶, ainsi que dans sa longue marginalisation au sein de la recherche moderne sur les manuscrits à peintures.

ANTIQUARIANISME, HISTOIRE SAVANTE ET QUÊTE DES ORIGINES

Durant la première moitié du XIX^e siècle, les études sur les miniatures du haut Moyen Âge furent motivées par des considérations principalement d'ordre paléographique, historique et archéologique, leur iconographie fournissant des éléments pour la connaissance du passé.

Au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, l'approche philologique dominait la recherche sur les manuscrits du haut Moyen Âge⁷. En France, les Mauristes, Jean Mabillon (1632-1707) et Bernard de Montfaucon (1655-1741) par

⁶ Lawrence Nees a développé une approche similaire sur l'érudition du XX^e siècle: Lawrence NEES, «Ethnic and Primitive Paradigms in the Study of the Early Medieval Art», dans *Paradigms and Methods of the Early Medieval Studies*, éd. Celia Chazelle et Felice Lifshitz, Londres, 2007, p. 41-60. Pour une vision plus large, voir: Jonathan J. G. ALEXANDER, «Medieval Art and Modern Nationalism», dans *Medieval Art: Recent Perspectives. A Memorial Tribute to C.R. Dodwell*, éd. Gale R. Owen-Crocker et Timothy Graham, New York, Manchester University Press, 1998, p. 206-223.

⁷ Sur ce sujet, on renverra à la synthèse remarquablement érudite de Michaela BRAESEL, *Buchmalerei in der Kunstgeschichte. Zur Rezeption in England, Frankreich und Italien*, Köln, Weimar, Wien, 2009. Je remercie David Ganz de m'avoir signalé cette référence.

exemple⁸, furent les premiers à s'intéresser aux manuscrits pour leur valeur documentaire. Ils furent suivis de près par les érudits allemands, comme le Bénédictin Gottfried Bessel (1672-1749)⁹, Coloman Sanftl (1752-1809)¹⁰ ou Christian M. Engelhardt (1775-1858)¹¹, et par le savant anglais Joseph Strutt (1749-1802)¹² qui se présentait lui-même comme l'homologue anglais de Montfaucon. Aux yeux de ces érudits, qui s'appuyaient sur les documents écrits pour faire de l'histoire une science objective, la paléographie, les textes et les images constituaient des sources précieuses pour la connaissance de l'histoire de la nation, de la culture et des mœurs. Ils considéraient que les images, en particulier, offraient une documentation visuelle sur les costumes, l'architecture, l'ornementation, le mobilier et les objets de la vie quotidienne et c'est ainsi qu'ils étaient présentés dans leurs publications savantes. Dans la préface à ses *Monumens*, Montfaucon indiquait très clairement que l'intérêt qu'il portait à ce « matériau grossier » était motivé par l'intérêt supérieur de la Nation¹³. De la même manière, dans son principal livre, *A Complete View*, Joseph Strutt voyait dans les manuscrits anglo-saxons des spécimens d'histoire naturelle, des symboles du patriotisme et de la continuité avec le présent en

⁸ Dans ses *Monumens de la monarchie française* (Paris, chez J-M. Gaudoin et P-F Giffart, 1729-1733), Montfaucon inclut ainsi une reproduction de la Bible de Vivien (Paris, BnF, Lat. 1) avec le portrait de Charles le Chauve (I, pl. 26).

⁹ Dans son *Chronicon Gotwicense* (1732), Bessel inclut deux planches tirées d'un Antiphonaire du XIII^e siècle de Saint-Pierre de Salzbourg, pour leur intérêt documentaire: costumes, matériel d'écriture...

¹⁰ *Dissertatio in aureum, ac pervetustum SS. Evangeliarum codicem ms. monasterii S. Emmerami Ratisbonae*, 1786: l'une des premières monographies sur un manuscrit médiéval, le *Codex Aureus*. Comme les Mauristes, il s'intéresse au contenu du manuscrit et à son écriture, mais il témoigne d'une attention nouvelle à la décoration artistique et aux miniatures desquelles il donne trois planches gravées, grandeur nature. Il vante la splendeur des peintures et l'importance historique du manuscrit. Cf. sur ce sujet Andrea WORM, « The Study of Medieval Illuminated Manuscripts in German Scholarship ca. 1750-1850 », dans *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages*, éd. Janet T. Marquardt et Alyce A. Jordan, Newcastle, Cambridge Scholars, 2009, p. 246-273.

¹¹ Fac-similé de l'*Hortus deliciarum* par Herrade de Landsberg en 1818, accompagné d'une étude monographique sur le manuscrit et ses miniatures dont l'auteur vante l'intérêt documentaire pour l'étude de l'histoire culturelle du Moyen Âge (coutumes, costumes, art). Cette publication somptueuse a été réalisée grâce au soutien financier de Maximilien I^{er} (1756-1825), roi de Bavière.

¹² Strutt éprouvait une grande admiration pour les *Monumens de la monarchie française* de Montfaucon. L'approche historique qu'il développe dans son ouvrage majeur, *A Complete View*, a durablement influencé l'histoire de l'enluminure et le médiévalisme en Angleterre: *A Complete View of the Dress and Habits of the People of England: from the establishment of the Saxons in Britain to the present time... To which is prefixed an introduction, containing a general description of the ancient habits in use among mankind, from the earliest period of time to the conclusion of the seventh century*, Londres, J. Nichols pour J. Edwards, 1796.

¹³ B. DE MONTEFAUCON, *Monumens...*, *op. cit.* [note 7], I, p. II.

raison du réalisme supposé des images, qu'il jugeait plus grand que dans les manuscrits français¹⁴.

Nicolas Xavier Willemin (1763-1833) ne formulait pas un autre projet dans ses *Monumens français inédits pour servir à l'histoire des arts, depuis le VI^e jusqu'au commencement du XVII^e*, ouvrage posthume publié en 1839 avec des descriptions rédigées par son ami André Pottier, conservateur de la bibliothèque de Rouen¹⁵. Précurseur dans sa volonté de proposer une étude globale de l'art médiéval en France, Willemin avait rassemblé des reproductions gravées d'après les originaux, à partir de papier calque ou de dessins qu'il avait lui-même réalisés¹⁶, de peintures de manuscrits, d'éléments d'architecture, de tissus, de mosaïques et d'objets d'art, afin de mettre en parallèle le développement des arts à une époque donnée et de cerner à travers les témoignages artistiques les caractères de la civilisation médiévale. Malgré son approche avant tout historique, son ouvrage se démarquait nettement de celui de ses prédécesseurs, en ce qu'il abolissait toute hiérarchie entre arts majeurs et arts mineurs, en proposant une histoire globale de l'art détachée du modèle gréco-romain, à la manière du Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir¹⁷.

C'est ainsi que Willemin s'intéressa aux manuscrits du haut Moyen Âge. Il inclut notamment dans son ouvrage des planches tirées de l'Évangélaire de Charlemagne (Paris, BnF, n.a.l. 1203), de la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs (Rome, basilique Saint-Paul-hors-les Murs) avec les portraits de Charles le Chauve, du Psautier et de la seconde Bible de Charles le Chauve (Paris, BnF, ms. lat. 1152 et lat. 2), des Évangiles de François II (Paris, BnF, ms. lat. 257), avec des éléments d'architecture, du Psautier de Saint-Germain-des-Prés (Paris, BnF, ms. lat. 1150) et du Graduel de Prüm (Paris, BnF, ms. lat. 9448), avec des personnages pour illustrer les coutumes¹⁸. À la même époque, Charles Nodier et le baron Taylor incluaient dans leurs *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France* des lithographies tirées de l'Évangélaire de Charlemagne assorties de commentaires¹⁹; et un autre peintre, Jean-Baptiste

¹⁴ J. STRUTT, *A Complete View...*, *op. cit.*, [note 11].

¹⁵ Françoise ARQUIÉ-BRUNEY, « Les Monuments français inédits (1806-1839) de N.-X. Willemin », *Revue de l'art canadien*, n° 10, 1983, p. 139-156.

¹⁶ Thomas Frognall DIBDIN, *Voyage bibliographique, archéologique et pittoresque en France*, trad. fr. Théodore Licquet et Georges-Adrien Crapelet, Paris, Crapelet, 1825, p. 211 : l'auteur raconte qu'il a souvent vu Willemin à la bibliothèque royale en train de reproduire des manuscrits à miniatures, à l'aide d'un crayon et de papier calque.

¹⁷ <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/willemin-nicolas-xavier.html>

¹⁸ Planches 6-11, 26-28.

¹⁹ Charles NODIER, Isidore de TAYLOR et Alphonse de CAILLEUX, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Languedoc*, 1, Paris, Engelmann, 1833.

Joseph Jorand, consacrait une remarquable étude à la calligraphie de la Seconde Bible de Charles le Chauve, sous le titre *Grammatographie du IX^e siècle*, dans laquelle il reproduisait, avec des commentaires, l'intégralité des initiales du manuscrit²⁰.

Les considérations paléographiques et historiques priment dans ces travaux. Rares sont les commentaires d'ordre esthétique, et, lorsqu'il y en eut, ceux-ci furent loin d'être toujours élogieux. Bien qu'il fût l'un des premiers érudits à avoir montré un intérêt pour les qualités esthétiques des manuscrits enluminés, l'abbé Rive (1730-1791) avait une opinion très négative de l'art du haut Moyen Âge. Dans son *Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures* publié en 1782, il ne prenait en compte que les manuscrits à partir du XIV^e siècle. Dans le *Prospectus* joint, il s'en explique :

Depuis le cinquième siècle après Jésus Christ jusqu'au dixième, les miniatures des manuscrits conservent encore quelque beauté, & surtout en Grèce [...]. Depuis le dixième jusqu'au milieu du quatorzième, elles sont presque toutes affreuses, & se ressentent de la barbarie des siècles où elles ont été peintes²¹.

Strutt partageait cette opinion dans *A Complete View* où son enthousiasme pour l'art de la miniature ne se manifestait pas avant le XIV^e siècle. Dans l'Appendice au tome 3 intitulée, « A short account of the rise and progress of the art of design in England », l'auteur ne parvenait pas à apprécier le style des manuscrits de haute époque. Il porta en particulier des jugements très sévères sur les portraits des évangélistes dans les Évangiles de Lindisfarne (Londres, BL, Cotton Ms. Nero D.IV) dont il reproduisait les miniatures.

C'est le plus souvent cette perspective historique qui gouverna également l'intérêt des « antiquaires » érudits et des collectionneurs comme François-Roger de Gaignières (1642-1715) qui possédait l'Évangélaire dit de Gaignières (BnF, ms. lat. 1126), Jean-Baptiste Colbert qui s'était procuré un très grand nombre de manuscrits pour sa propre bibliothèque et celle du roi (les manuscrits du Puy, de Moissac, de Metz...), ou Antoine-René Voyer, Marquis de Paulmy (1722-1787), pour ne citer que ces quelques noms. Ce dernier ne s'est d'ailleurs pas privé de critiquer les peintures de certains manuscrits de haute époque. À propos d'une Apocalypse du XI^e siècle, il déclarait, par exemple, que « les miniatures sont ridicules et mal faites, preuve de l'antiquité du mst. », et à propos d'un Commentaire sur l'Apocalypse du X^e que « Les miniatures sont du

²⁰ Jean-Baptiste-Joseph JORAND, *Grammatographie du IX^e siècle, types calligraphiques tirés de la Bible de Charles le Chauve manuscrit de la Bibliothèque royale*, Paris, J. Smith, 1837.

²¹ « Prospectus d'un ouvrage proposé par souscription par M. l'abbé Rive : Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures peintes dans des manuscrits depuis le quatorzième jusqu'au dix-septième siècle inclusivement, de comparer leurs différents styles et degrés de beauté, et de déterminer une partie de la valeur des manuscrits qu'elles enrichissent », Paris, 1782, p. 11-12. Sur l'Abbé Rive, voir l'article de Francesca Manzari dans le présent volume, avec bibliographie.

plus mauvais dessin possible, ce qui prouve encore l'antiquité»²². Et pourtant, malgré ce dédain pour l'enluminure de cette période, c'est à cette époque que furent publiés les premiers fac-similés de manuscrits du haut Moyen Âge. Déjà à la Renaissance, les manuscrits tardo-antiques avaient fait l'objet de copies ou de projets de copies, ainsi le Chronographe de 354, le Virgile du Vatican ou la Genèse Cotton²³. Au XVII^e siècle, les premiers manuscrits à être reproduits grâce au procédé de la gravure furent la *Vita Aegil* de l'époque carolingienne chez Christoph Brouwer en 1616 et le Martyrologe de saint Jérôme dit d'Echternach (Paris, BnF, ms. lat. 10837) publié par le jésuite Héribert Rosweyde chez Plantin-Moretus en 1626. Quelques décennies plus tard, vers 1670, le cardinal Camillo Massimo (1620-1677) fit graver par Pietro Santi Bartoli les miniatures du Virgile du Vatican (Vatican, BAV, Cod. 3225), qui furent publiées au siècle suivant, en 1741²⁴. En 1754, c'est le Caedemon, un manuscrit anglo-saxon du x^e siècle aujourd'hui conservé à Oxford (Bodleian Library, Junius 11), qui fut publié par Edward Rowe Mores²⁵.

De semblables visées documentaires présidèrent également au développement de l'interprétation des images, autrement dit de la science iconographique, chez des archéologues comme Adolphe Napoléon Didron et des ecclésiastiques comme Charles Cahier, Arthur Martin ou Augustin Joseph Crosnier²⁶. Leurs études permirent de faire connaître de nombreux manuscrits de haute époque. Par la suite, avec le développement de la vogue historiciste dans le domaine de l'architecture, toutes les publications incluant des images des manuscrits

²² Voir le catalogue manuscrit rédigé par le marquis de Paulmy sur ses propres livres, Paris, Ars., ms. 6279-6297. Cité par Alan MUNBY, *Connoisseurs and Medieval Miniatures, 1750-1850*, Oxford, 1972, p. 20.

²³ Cf. Carl NORDENFALK, *Color of the Middle Ages. A Survey of Book Illumination based on Color Facsimiles* [exposition, Art Gallery, Pittsburgh, 12 mars-18 avril 1976], Pittsburg, University Art Gallery, 1976; Jonathan J. G. ALEXANDER, «Facsimiles, Copies, and Variations: The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts», *Retaining the Original, Multiple Originals, Copies and Reproductions (Studies in the History of Art 20)*, Washington, National Gallery of Art, 1989, p. 61-72; Francesca MANZARI et Anna DELLE FOGLIE, *Riscoperta e riproduzione della miniatura in Francia nel Settecento: L'abbé Rive e l'Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures des manuscrits*, Rome, Gangemi, 2016, p. 97-101.

²⁴ Cf. Pierre DE NOLHAC, «Le Virgile du Vatican et ses peintures», *Notices et extraits des manuscrits de la BN XXXV*, 2, Paris, 1897, p. 25 sq.; José RUYSSCHAERT, «Lectures des illustrations du "Virgile du Vatican" et du "Virgile romain"», *Monuments et Mémoires de la fondation Eugène Piot*, 73 (1991), p. 25-51; David H. WRIGHT, «From Copy to Facsimile: A Millenium of Studying the Vatican Vergil», *The British Museum Journal*, 1991, p. 12-35. Je remercie vivement François Avril de m'avoir communiqué ces références bibliographiques.

²⁵ *Figurae quaedam antiquae ex Caedmonis Monachi paraphraseos in Genesim exemplari pervetusto, in biblioteca Bodleiana, deliata.*

²⁶ Voir sur ce sujet l'ouvrage de Jean Nayrolles, *L'invention de l'art roman...*, op. cit. [note 2], p. 185-263, et Charlotte DENOËL, «Naissance de l'iconographie religieuse au XIX^e siècle. Le milieu des archéologues et des sociétés savantes», *Bulletin archéologique du CTHS*, 31-32 (2005), p. 195-205.

du haut Moyen Âge et de l'époque romane furent utilisées par les archéologues et les architectes afin de restaurer des monuments de cette époque ou de construire de nouveaux monuments dans le style néo-roman. Les planches des *Peintures et Ornaments des manuscrits* de Bastard d'Estang servirent ainsi à restaurer nombre d'édifices du Nord et du Midi de la France²⁷.

Cette utilisation documentaire à des fins paléographiques, historiques ou pratiques des miniatures des premiers siècles du Moyen Âge se doubla souvent d'une quête identitaire, dans le cadre du « gothic revival ». Déjà présente chez Montfaucon ou Strutt, cette quête d'un passé révolu servit à mieux justifier le présent. L'érudition du XIX^e siècle fit sienne ces visées identitaires, en particulier dans l'Angleterre victorienne où les études sur les manuscrits anglo-saxons et normands furent le fait de nombre d'antiquaires et bibliophiles à la recherche de leurs racines et soucieux de préserver leur patrimoine national²⁸.

C'est le cas du révérend anglais Thomas Frognall Dibdin (1776-1847), qui fut envoyé en 1818 sur le continent par le troisième comte Spencer, pour lequel il exerçait les fonctions de bibliothécaire, afin de collecter des livres. Son *Voyage bibliographique, archéologique et pittoresque en France et en Allemagne*, paru en 1821 à Londres, eut une influence considérable sur le goût bibliophilique et stimula l'intérêt de l'aristocratie anglaise pour les livres rares, et même au-delà, lorsque cet ouvrage fut traduit en français quatre ans plus tard. Dibdin s'intéressait beaucoup dans ce livre aux bibliothèques normandes qui possédaient des manuscrits et des imprimés en lien avec l'histoire anglaise. C'est ainsi qu'à la bibliothèque de Rouen, accueilli par un *cicerone* dont il livre une description truculente, il prit la peine de décrire deux trésors remarquables par leur Antiquité et le style de leurs peintures, le Missel de Robert de Jumièges (Rouen, Bibl. mun., ms. 274) et le Bénédictionnaire de Cantorbéry (ms. 369)²⁹. Il appliqua les mêmes critères historico-idéologiques aux manuscrits impériaux de l'époque carolingienne, en particulier l'Évangélaire de Charlemagne (Paris, Bnf, n.a.l. 1203). En 1811, ce manuscrit, qui se trouvait à Toulouse depuis le Moyen Âge, avait été offert au nom de la ville de Toulouse à Napoléon I^{er} à l'occasion du baptême de son fils, le roi de Rome. Ce cadeau diplomatique répondait clairement à une intention idéologique : il s'agissait d'établir une

²⁷ *Peintures et ornements des manuscrits, classés dans un ordre chronologique, pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le IV^e siècle de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du XVI^e siècle.*, Paris, Imprimerie impériale, 1835-1869. Cf. l'article de Jocelyn Bouquillard dans le présent volume, avec bibliographie.

²⁸ Ce souci envers le patrimoine s'est manifesté très précocement chez les Anglais, qui ont commencé à porter un regard archéologique sur l'art du Moyen Âge et élaborer des nomenclatures pour le classer dès le début du XVIII^e siècle. Cf. Jean NAYROLLES, *L'invention de l'art roman...*, op. cit. [note 2], p. 46-56.

²⁹ Thomas Frognall DIBDIN, *Voyage bibliographique...*, op. cit. [note 15], I, p. 202, 209-223.

filiation entre Napoléon I^{er} et Charlemagne, qui avait commandé le manuscrit lors du baptême de son fils Carloman sous le nom de Pépin. Le manuscrit fut alors transporté à Paris où il rejoignit les collections impériales. En 1814, ordre fut donné de le déposer dans la bibliothèque du Louvre où il demeura après la chute de Napoléon. C'est là que Dibdin l'examina en 1818, avec la permission du bibliothécaire en chef du Louvre Antoine-Alexandre Barbier. Il en donna une description très élogieuse, sans omettre de mentionner la note relative au baptême de Pépin figurant au calendrier en regard de l'année 781 : « le plus précieux de cette espèce que la France possède ; car il n'est pas seulement du temps, il a été aussi la propriété de Charlemagne lui-même »³⁰. Par la suite, Dibdin se procura un fac-similé de la miniature du Christ, dont il commanda la copie à l'artiste Elzidor Naigeon qui avait remporté le Grand Prix de peinture en 1824.

Cette double lecture historique et idéologique de l'enluminure du haut Moyen Âge, qui n'est pas spécifique à cette période, a perduré durant une grande partie du XIX^e siècle. Toutefois, avec l'émergence de l'histoire de l'art comme discipline à partir des années 1800, et celle de l'art médiéval, l'enluminure s'affirma comme un genre artistique dans le champ de l'histoire de l'art. Les nombreuses études qui lui furent consacrées dans la seconde moitié du XIX^e siècle intégrèrent alors une approche esthétique. L'enluminure médiévale se voyait désormais évaluée à partir de nouveaux critères, des critères esthétiques et nationalistes, qui contribuèrent à déprécier encore davantage l'enluminure du haut Moyen Âge et de l'époque romane.

LA NORME CLASSIQUE

Sous l'influence de Winckelmann qui éprouvait une admiration passionnée pour la Grèce antique et son modèle artistique, les historiens de l'art du XIX^e siècle érigèrent la norme classique en référence et en idéal et proclamèrent la supériorité de l'art grec³¹. Winckelmann n'était cependant pas le premier. Déjà, Pétrarque, au XIV^e, usant de la métaphore lumineuse habituellement attachée au Christ, avait opposé les lumières de la culture antique aux ténèbres de la barbarie

³⁰ *Ibid.*, IV, p. 47 sq. Le texte de Dibdin a été publié séparément sous le titre suivant : *Notice sur les Heures de Charlemagne, mss. de l'an 781, de la Bibliothèque particulière du roi, au Louvre, tirée de la 29e lettre du « Voyage bibliographique, archéologique et pittoresque de M. T. F. Dibdin, en France et en Allemagne », précédée d'un jugement sur l'ouvrage anglais et d'un aperçu de cette bibliothèque, formée en 1814, par M. Barbier* [suivie d'une Notice sur R. Porson, bibliothécaire de l'Institution de Londres, par Barbier neveu], Paris, impr. de Plassan, 1823.

³¹ La bibliographie sur la réception du Winckelmann est très longue. Voir l'importante étude, avec une bibliographie, d'Édouard POMMIER, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003.

médiévale³². De fait, l'art médiéval fit l'objet d'une lecture évolutionniste qui dû beaucoup aux théories de Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt (1730-1814), l'héritier de Caylus et de Winckelmann, surnommé «le Winckelmann des temps barbares»³³. Les six volumes de son *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, publiés de 1810 à 1823, ont eu une grande influence sur la formation du goût de générations d'érudits dans ce domaine. Le titre de l'ouvrage révélait d'emblée la démarche évolutionniste de son auteur qui distinguait trois périodes dans l'art, l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance. Selon lui, le Moyen Âge correspondait à la décadence des formes artistiques issues de l'Antiquité et la Renaissance à leur renouvellement. Cette notion de décadence est centrale dans la thèse de Seroux qui faisait le constat d'un désert artistique entre le IV^e et la fin du XIII^e siècle :

Bientôt le déclin commence, la décadence le suit, et celle-ci amène promptement la barbarie. L'Art disparaît totalement : mais quelques uns de ses usages et de ses procédés restent ; et l'emploi grossier que l'on en fait produit les monumens qui nous attestent aujourd'hui sa longue dégradation³⁴.

Dans le second volume sur la peinture, Seroux consacrait de longs développements à la miniature. Son appréciation de leur valeur esthétique tenait principalement à deux critères : la fidélité au style classique de l'école grecque et les affinités des miniaturistes avec la peinture du grand genre. Seroux classait les manuscrits en écoles, opposant l'école grecque à l'école latine et les écoles royales aux écoles provinciales :

Afin que ces pertes se présentent à nos yeux d'une manière plus sensible, dans l'École Grecque et l'École Latine tout à la fois, au passage du X^e au XI^e siècle, j'en ai réuni sur la planche XLVII plusieurs exemples, puisés dans chacune des deux Écoles. [...] Les peintures de l'École Grecque, qu'on voit dans la partie inférieure de la planche, conservent l'espèce de supériorité qui a toujours distingué cette École. [...] Les peintures des manuscrits sont dues, ainsi que je l'ai dit, à deux espèces d'artistes, aux peintres de profession, et aux calligraphes qui se mêlaient de peindre. On sent quelle différence il doit y avoir entre les travaux des uns et ceux des autres. On sent aussi combien les talens peuvent avoir été différens entre des artistes d'un même pays et ceux des autres. [...] À plus forte raison doit-il exister des différences entre le style des artistes de la capitale d'un royaume, chef-lieu de

³² FRANCESCO PETRARCA, *Epistolae metricae*, III, 3.

³³ Sur Seroux d'Agincourt, voir l'article de Simona Moretti dans le présent volume, avec bibliographie.

³⁴ Jean-Baptiste SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris, Treuttel et Würtz, 1810-1823, I, Préface, p. III.

l'École, et celui des maîtres qui habitent les provinces, et qui forment des Écoles qu'on peut appeler secondaires³⁵.

En distinguant les peintres de profession des calligraphes, Seroux cherchait à montrer que la miniature ne possédait pas les mêmes qualités que la Peinture du grand genre. Elle appartenait à une forme mineure de l'art³⁶. Pour Seroux, ce n'est qu'à l'époque de la Renaissance que les enluminures redevinrent dignes d'intérêt, car les peintres des manuscrits étaient alors aussi des peintres du grand genre. Contrairement aux peintres précédents, ceux-ci faisaient preuve d'un sens de la composition, ils pratiquaient un dessin naturaliste, savaient exprimer les sentiments et ils employaient des matériaux de qualité.

Ainsi nombre de manuscrits des premiers siècles du Moyen Âge reçurent-ils, sous la plume de Seroux, les qualificatifs désobligeants de « médiocre », « dégénéré » (Ménologe grec du Vatican) « grossier » (Térence du Vatican, BAV, Vat. Lat. 3868). Même les peintures de la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs ne furent pas épargnées par son mépris, contrairement à la calligraphie du texte :

Malheureusement, le style et l'exécution des peintures dont il est orné, ne pouvaient pas répondre aux belles formes de l'écriture [...]. Si l'on en compare les peintures avec celles du Virgile du Vatican, exécutées au v^e siècle, on jugera des pertes que cette branche des connaissances humaines avait souffertes dans l'intervalle de trois cents ans. On ne peut en effet considérer un instant les planches XLI et XLII, qui présentent en petit l'ensemble des miniatures de ce manuscrit, sans être frappé de la confusion qui règne dans les compositions; elle est telle qu'elle interdit, pour ainsi dire, à l'œil et à l'esprit tout moyen de reconnaître même l'histoire que l'artiste a voulu représenter. [...] La décadence de l'Art est encore plus sensible dans le dessin, qui en est la partie fondamentale. La proportion des figures est en général supportable, mais l'oubli des principes y est absolu et l'ignorance des formes excessive. [...] Le style des figures nues est d'une grossièreté révoltante [...]³⁷.

Ces critères esthétiques conduisirent Seroux à privilégier dans son étude les manuscrits byzantins qui étaient les seuls à témoigner de la supériorité de l'école grecque. De fait, il allait à l'encontre de son objectif encyclopédique en passant sous silence de nombreux pans de l'histoire de l'enluminure jusqu'au xv^e siècle, qu'il s'agisse de la France, de l'Angleterre ou de l'Allemagne.

De semblables idéaux du Beau grec, de la composition et du progrès dans les arts gouvernaient l'essai contemporain de Dibdin sur l'art de l'enluminure et de la composition qui figurait dans le premier tome de son *Bibliographical Decameron* publié en 1817. Le savant anglais fut cependant l'un des premiers à manifester un certain intérêt pour les manuscrits d'origine anglo-saxonne

³⁵ *Ibid.*, II, p. 63.

³⁶ *Ibid.*, II, 2, p. 85.

³⁷ *Ibid.*, II, p. 59-62.

produits entre le v^e et le xiv^e siècle. Se référant à l'ouvrage de Strutt, Dibdin s'en démarquait néanmoins en ce qu'il envisageait ces manuscrits comme des témoins majeurs de l'histoire nationale et artistique. Il consacra ainsi, dans son étude, de longs développements détaillés et élogieux aux Évangiles de Lindisfarne³⁸, à ceux de Saint-Chad (cathédrale de Lichfield) et au Bénédictionnaire de Saint Aethelwold (Londres, BL, Add. MS 49598). Seuls les Évangiles d'Athelstan ne trouvèrent pas grâce à ses yeux : «dismally barbarous», «I fear the female part of my audience would not scruple to express their surprise, or even loathing, at the sight of those dirty apple-green and smoke-dried old figures intended to represent the Evangelists!»³⁹.

On retrouve de semblables considérations artistiques dans l'ouvrage fondamental du dessinateur d'architecture, antiquaire et enlumineur Henry Shaw, *Illuminated Ornaments selected from Manuscripts of the Middle Ages*⁴⁰. Publié à Londres en 1833, ce livre offrait une vue d'ensemble des ornements et des décorations dans les manuscrits enlumines, accompagnés de commentaires et d'une introduction générale par Sir Frederic Madden, assistant de conservation des manuscrits du British Museum. Dans l'introduction, Madden critiqua le travail de Dibdin en raison de son manque de réflexion critique sur les progrès des arts tout en reconnaissant la belle qualité des planches imprimées dans son livre. Il critiqua également le travail de Seroux d'Agincourt auquel il reprochait de n'avoir sélectionné que des manuscrits exécutés par des artistes grecs et italiens et d'avoir négligé les autres régions d'Europe, en particulier l'Angleterre et la France où l'art de la miniature aux x^e-xi^e était plus avancé qu'en Italie. Pour étayer son argumentation, il s'appuyait sur une observation de l'antiquaire John Gage, parue dans son article sur le Bénédictionnaire de Saint Aethelwold⁴¹.

S'ils défendirent la notion vasarienne de progrès dans les arts, clairement illustrée par la répartition des planches selon les époques (un manuscrit pour l'Antiquité, deux pour les vii^e-x^e s., un pour le xi^e s., quatre pour le xii^e s., puis une trentaine de planches du xiii^e au xvii^e siècle), Madden et Shaw s'intéressèrent beaucoup aux initiales des manuscrits du haut Moyen Âge comme celles du Sacramentaire de Gellone (Paris, BnF, ms. lat. 12048) ou celles des manuscrits wisigothiques ou franco-gallois⁴². Surtout, ils identifièrent

³⁸ «The proudest bibliomaniacal monument of the earlier period of our history».

³⁹ Thomas Frognall DIBDIN, *Bibliographical Decameron*, Londres, Shakespeare press, 1817, I, p. LII-LIII.

⁴⁰ Alan MUNBY, *Connoisseurs and Medieval Miniatures...*, *op. cit.*, [note 21], p. 140-141. Voir aussi, Carl NORDENFALK, *Color of the Middle Ages...*, *op. cit.*, [note 22], p. 20-22; Sandra HINDMAN, «Facsimiles as Originals. An unknown Illuminated Manuscript by Henry Shaw», *The Journal of the Walters Art Gallery*, 54, 1996, p. 225-232.

⁴¹ John GAGE, «A dissertation on St. Aethelwold's Benedictional», *Archaeologia*, 24, 1832, p. 30.

⁴² Ses exemples sont empruntés au *Nouveau Traité de diplomatique* de Montfaucon.

des écoles d'enluminure importantes : l'école hiberno-saxonne (dont le style se démarquait de toutes les autres écoles), les écoles impériales de Charlemagne et de Charles le Chauve (qui avaient employé des artistes italiens ou allemands travaillant d'après des modèles grecs et qui renouaient avec les traditions antiques en utilisant des couleurs et des métaux précieux, la pourpre, l'or et l'argent), l'école de Winchester en Angleterre (remarquable pour ses ornements végétaux)⁴³ et l'école grecque du XI^e siècle. Cette classification en écoles, où le fait de civilisation détermine le fait stylistique, était assez nouvelle dans l'historiographie de l'enluminure médiévale. Elle dérivait des classifications adoptées alors dans les études sur la peinture monumentale, la peinture sur toile et sur panneau et elle rejoignait aussi celle opérée à la même époque pour l'architecture romane par des historiens de l'art comme Ludovic Vitet⁴⁴.

À la suite de cette publication et à la faveur des développements de la chromolithographie, les livres se focalisant sur l'ornement et les détails des enluminures proliférèrent pendant deux ou trois décennies⁴⁵.

LA CLASSIFICATION ETHNIQUE

Cette approche ornementale de l'enluminure, dont l'ouvrage de Shaw lança la vogue, mérite de s'y attarder quelques instants car elle fait écho aux théories de l'époque selon lesquelles l'ornement constituait un témoignage ethnique d'une civilisation. À cet égard, les théories de Viollet-le-Duc sont éclairantes. Convaincu de l'existence du déterminisme racial dans la culture et les arts et opposant les arts grecs et gaulois (qu'il pensait liés) contre l'art romain, le célèbre architecte défendait la doctrine du métissage dans le génie artistique⁴⁶. Il voyait dans les ornements abstraits de l'époque romane une manifestation du génie aryen, déclarant à propos des manuscrits saxons :

Les manuscrits dits saxons qui existent à Londres et qui datent des X^e, XI^e et XII^e siècles, manuscrits fort beaux pour la plupart, présentent un grand nombre de vignettes dont l'ornementation ressemble fort, comme style et composition, à ces fragments de sculpture dont nous parlons. Ces hommes du Nord, ces Saxons,

⁴³ Dans la plupart des publications postérieures, l'école de Winchester est qualifiée d'«opus anglicum»; cf. Owen JONES et Henri Noël HUMPHREYS, *The Illuminated Books of the Middle Ages*, Londres, Longman, 1849.

⁴⁴ Cf. Jean NAYROLLES, *L'invention de l'art roman...*, *op. cit.*, [note 2], p. 115-121.

⁴⁵ On trouvera une liste exhaustive des manuels d'enluminure publiés au XIX^e et dans la première moitié du XX^e siècle dans Rowan WATSON, «Publishing for the Leisure Industry. Illuminating Manuals and the Reception of a Medieval Art in Victorian Britain», dans *The Revival of Medieval Illumination. Nineteenth-Century Belgium Manuscripts and Illuminations from a European Perspective*, éd. Thomas Coomans et Jan De Maeyer, Louvain, 2007, p. 102-107.

⁴⁶ É. MICHAUD, *Les invasions barbares...*, *op. cit.* [note 5], p. 129-131.

hommes aux longs couteaux, paraissent appartenir à la dernière émigration partie des plateaux situés au nord de l'Inde. Qu'on les nomme Saxons, Normands, Indo-Germains, à tout prendre, ils sortent d'une même souche, de la grande souche aryenne⁴⁷.

Quelques décennies plus tard, cette obsession raciale fut relayée par Louis Courajod (1841-1896), héritier spirituel de Viollet-le-Duc. Cet historien de l'art controversé fit la majorité de sa carrière au musée du Louvre comme conservateur des sculptures et des objets d'art du Moyen Âge. Il défendit avec acharnement, au nom d'un anti-académisme et un anti-latinisme, la barbarie occidentale qu'il érigea en norme positive. Dans ses cours sur « l'art barbare » du haut Moyen Âge dispensés depuis sa chaire à l'École du Louvre, il exposait l'idée selon laquelle la décoration serait la plus à même d'exprimer le tempérament barbare⁴⁸. L'art ornemental, issu des Scandinaves et des Germains, est « un art de race, sorti de principes nationaux, fixés dans le sang, faisant partie du tempérament du peuple ». « Nous pouvons nous fier à l'ornement d'un peuple. C'est un geste irréfléchi, inconscient de la main, un mouvement nerveux, une écriture enfin qui trahit les sentiments de l'âme et qui ne peut pas mentir. »⁴⁹

Très en vogue chez les Romantiques, cette conception hégélienne, où l'art et la culture sont le reflet du génie, de l'âme d'un peuple, allait de pair avec les théories raciales et les discours sur le sang qui imprègnèrent le champ des sciences humaines et sociales au XIX^e siècle. Si Courajod ne partageait pas les vues de Viollet-le-Duc sur la supériorité de la race aryenne, il le rejoignait sur sa conception des réalisations septentrionales/barbares et arabes. Sa farouche opposition à la latinité le poussait à voir dans l'art gaulois une synthèse des civilisations orientales et occidentales contre la culture romaine, et à identifier des influences byzantines dans l'ornementation celte et barbare⁵⁰. Pour Courajod, tous les peuples étaient des « sang-mêlé » et leur culture s'était constituée par des apports successifs, qui pouvaient être aussi bien « gaulois » et « barbares » qu'« orientaux ».

Qu'elles soient racistes ou raciales, ces conceptions biologiques du style, qui conditionnent la plupart des études sur l'art médiéval durant la seconde

⁴⁷ Eugène VIOLLET-LE-DUC, « Sculpture », dans *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, VIII, 1866, p. 99. Dans un autre article (« De l'art étranger et de l'art national », *Annales archéologiques* 1845, p. 303-308), Viollet-le-Duc plaide en faveur de la reconnaissance du gothique comme d'un art national français.

⁴⁸ Louis COURAJOD, *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*, I, Paris, A. Picard et fils, 1899, p. 157-158, 184, 227. Cité par É. Michaud, *Les invasions barbares...*, *op. cit.* [note 5], p. 195.

⁴⁹ L. COURAJOD, *Leçons...*, *op. cit.* [note 47], I, p. 186.

⁵⁰ « La vieille ornementation celtique, sortie des mêmes origines orientales », *Ibid.*, I, p. 184.

moitié du XIX^e siècle et une grande partie du XX^e siècle⁵¹, gagnèrent le domaine des études sur l'enluminure à partir des années 1850, avec la classification des enluminures en écoles ethniques. Ce phénomène est clairement visible dans plusieurs publications anglaises, tel l'ouvrage majeur de l'entomologiste anglais John Obadiah Westwood (1805-1893) sur les manuscrits insulaires. Ce parfait représentant de l'Angleterre victorienne, proche de Darwin, écrivit en 1868 une étude très importante pour la connaissance des manuscrits irlandais et anglo-saxons : *Fac-Similes of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts*. L'usage du terme « anglo-saxon » à propos des manuscrits relève, ici, d'une terminologie bien précise, celle qui était employée depuis le début du XIX^e siècle pour l'architecture anglaise des cinq siècles suivant la fin de l'Antiquité⁵². Faisant l'éloge des qualités esthétiques des manuscrits dans de longues et nombreuses descriptions, Westwood insistait sur la supériorité de l'art irlandais et anglo-saxon sur les autres écoles de peinture contemporaines, après l'extinction de l'enluminure en Italie et en Grèce. Il en situait la floraison entre la fin du V^e et la fin du VIII^e siècle et il abordait la question des origines du style, défendant l'idée selon laquelle l'art de l'entrelacs serait profondément original. Création purement insulaire, celui-ci ne tirerait pas ses origines de Byzance ou de Rome et aurait par la suite influencé l'art scandinave et le style franco-saxon sur le continent. Cette idée s'inscrivait dans la théorie, très répandue au XIX^e siècle, de la « pureté des races », théorie selon laquelle certaines races n'auraient pas été contaminées par des apports exogènes.

Des idées similaires avaient été développées dans l'ouvrage de Digby Wyatt et William Robert Tymms, *The Art of Illuminating as practised in Europe from the Earliest Times*, paru quelques années plus tôt, en 1860. Alors que Wyatt présentait son livre comme un manuel pour la pratique de l'enluminure, centré sur l'art de l'ornement, il proposait en introduction une histoire de l'enluminure assez moderne. Celle-ci, sans se départir d'une vision évolutionniste, tentait de brosser un tableau relativement complet des différentes écoles stylistiques qui s'étaient succédées, de l'Antiquité jusqu'au XV^e siècle. Après avoir présenté les principaux monuments de l'Antiquité, Wyatt opposait le monde byzantin au monde latin, dans le sillage de Seroux,

⁵¹ En témoigne l'article de Charles Rufus MOREY, « The Sources of Medieval Style », *Art Bulletin*, 7, 1924, p. 35-50. Sur les thèses de Morey, voir : Jonas NOEDHAGEN, « C.R. Morey and his Theory on the Development of the Early Medieval Art », *Konsthistorisk Tidskrift*, 61, 1992, p. 1-7 et Laurence NEES, « The Originality of early Medieval Artists », dans *Literacy, Politics and Artistic Innovation in the Early Medieval West*, éd. Celia Cazelle, Lanham, University press of America, 1992, p. 77-109, particulièrement p. 80.

⁵² John Britton est l'un des premiers à esquisser une classification chronologique de l'architecture anglaise médiévale, la première phase (597-1066) étant qualifiée d'« anglo-norman » : cf. John BRITTON, *The Architectural Antiquities of Great Britain*, Londres, 1807-1826, préface. Cf. sur ce sujet, J. Nayrolles, *L'invention de l'art roman...*, *op. cit.* [note 2], p. 47.

tout en reconnaissant que, si le premier exerça une suprématie sur le second, la civilisation de la race celtique entra en concurrence avec celle des Byzantins à l'époque des missionnaires: «the first attempts were made to rival, in the Extreme West, the arts and spiritual graces of the East.» Pour l'art insulaire, auquel il accordait une grande attention, Wyatt s'appuya sur les travaux de Westwood, qu'il connaissait probablement bien, puisque Tymms avait gravé les planches du livre de Westwood. Il montrait à sa suite que l'art de cette région était parvenu à un grand degré de raffinement aux VI^e et VII^e s. («almost marvellous») et qu'il était une création autochtone. Selon lui, seule une frange des manuscrits insulaires avait subi l'influence de l'art byzantin, comme le Psautier Cotton (Londres, BL, Cotton MS Tiberius C VI), les autres se distinguant par leur originalité profonde⁵³.

UNE *VIA MEDIA* ENTRE CLASSICISME ET ETHNICITÉ: LE PARADIGME BYZANTIN

Vers la même période, en France, le comte Auguste de Bastard d'Estang⁵⁴ (1792-1883) employait les mêmes critères ethniques pour classer les manuscrits médiévaux. Les théories de cet influent archéologue, grand collectionneur et bibliophile, à propos de la supériorité de l'art grec sont largement tributaires de la pensée de Winckelmann et de Seroux d'Agincourt. Bastard entreprit dans son ouvrage monumental mais incomplet *Peintures et ornements des manuscrits* de poursuivre l'œuvre de Winckelmann au moment où il l'avait arrêtée⁵⁵. Privilégiant une classification stylistique suivant des critères de civilisation (grecque/latine), d'ethnicité ou de région, il se focalisa sur les manuscrits du haut Moyen Âge. Sur les 48 manuscrits reproduits, 39 étaient ainsi antérieurs au XI^e siècle et la plupart d'entre eux étaient carolingiens. Il s'attacha principalement à traquer l'héritage artistique

⁵³ Digby WYATT et William Robert TYMMS, *The Art of Illuminating as Practised in Europe from the Earliest Times: Illustrated by Borders, Initial, and Alphabets*, Londres, Day and Son, 1860, p. 21.

⁵⁴ Sur Bastard d'Estang, voir Alan Noel MUNBY, *Connoisseurs and Medieval Miniatures, 1750-1850*, Oxford, 1972, p. 145-146; François AVRIL, «Notice sur l'œuvre du comte de Bastard», dans *Le «Gothique» retrouvé avant Viollet-le-Duc*, éd. Louis Grodecki, Paris, Hôtel de Sully, 1980, p. 104; Jocelyn BOUQUILLARD, *Le Comte Auguste de Bastard (1792-1883), archéologue et imprimeur lithographe*, thèse de l'École des chartes, 1995; <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/bastard-d-estang-auguste-de.html>

⁵⁵ *Peintures et ornements des manuscrits, classés dans un ordre chronologique, pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le IV^e siècle de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du XV^e siècle*, Paris, Imprimerie impériale, 1835-1869, 13 parties, gr. in-fol., pl. lithographiées et coloriées, 20 livraisons [texte en majeure partie perdu, détruit en 1848; en subsistent quelques extraits à l'état d'épreuves conservées au département des Manuscrits de la BnF, sous la cote Facsim. fol. 9]. Voir cet ouvrage, *supra*, note 26.

antique dans l'art français transmis par Byzance : « Les peintures des livres prouvent aussi que les arts du dessin ont été, à diverses reprises, directement apportés de Constantinople aux nations de race germanique, et que les Grecs conservèrent dans la peinture, jusqu'au XIII^e siècle, une constante supériorité... »⁵⁶. Plus tard, dans une lettre à Horace Viel-Castel datée du 9 février 1853, il développa longuement cette idée⁵⁷ :

Mon cher Comte, ... Malgré la barbarie des temps mérovingiens, l'enseignement qui nous vint des Grecs avait laissé dans les Gaules des traces si profondes que l'on en trouve encore jusqu'à l'avènement de la seconde race. L'Évangélaire de saint Sermin de Toulouse, dit les Heures de Charlemagne, aujourd'hui au Louvre, et qui date de la deuxième moitié du VIII^e siècle, prouve cette influence byzantine : les formes hiératiques en sont maintenues, nonobstant l'abandon général de la pratique de l'art. À la fin du VIII^e siècle, l'école palatine d'Aix-la-Chapelle avait reçu directement de la Grèce un nouvel enseignement. C'est le moment de la Renaissance franco-grecque. Les Évangiles de Charlemagne donnés par Louis le Débonnaire à l'église Saint-Médard de Soissons nous montrent certains détails tout à fait grecs, par le dessin comme par l'exécution. Il est donc évident que les arts du dessin nous ont été, à diverses reprises, apportés directement de Byzance ; mais le sol où fut jetée la semence donna bientôt des fruits si éloignés du type originaire, et si différents les uns des autres, que c'est à tort qu'on a longtemps désigné ces produits sous la dénomination absolue d'art byzantin.

Cette notion d'une composante byzantine irriguant l'art franc était très en vogue à cette époque parmi les historiens de l'art, et notamment parmi les historiens de l'architecture romane comme Ludovic Vitet et Arcisse de Caumont. En revanche, le recours à de tels concepts à propos des manuscrits enluminés était nouveau.

Malgré ses efforts pour défendre la suprématie de l'art byzantin, Bastard admettait l'idée d'un art français, national, ce qui l'amenait, dans l'*Exposé sommaire de la publication*, à répartir les miniatures en écoles stylistiques auxquels venaient se superposer des appellations ethniques :

Avec Charlemagne commence la série des fac-similés de peintures (la plus ancienne miniature connue sortie d'un pinceau français remontant à l'an 778), et ils se continuent sans interruption jusqu'à la fin du XVI^e siècle. La vieille école palatine gallo-franque d'Aix-la-Chapelle ; – l'école renouvelée au temps d'Alcuin par l'arrivée des Grecs et des Scots-Irlandais ; – l'école centrale de Saint-Martin de Tours, qui crée ou conserve le nouveau style gallo-franc ; – l'école de Reims, dont les enseignements semblent apportés d'Italie ; – le style franco-germain de Metz et l'école caractérisée par le style franco-saxon ; – les peintures d'Autun, d'Auxerre,

⁵⁶ *Exposé sommaire de la publication*, 1839, p. 902.

⁵⁷ Viel-Castel reproduit cette lettre dans sa « Notice sur la peinture des manuscrits » qu'il publie en tête de l'édition fac-similé des *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit au droit désir ou du Nœud*, Paris, Engelmann et Graf, 1853.

d'Arras, de Saint-Martial de Limoges, de Mont-Majour en Provence, de Saint-Sever d'Aquitaine, de Saint-Denis en France, du Mans, de Chartres et de Paris, aux ^{xv^e} et ^{xvi^e} siècles, figurent tour à tour dans ce recueil⁵⁸.

C'est encore l'art grec antique qui demeura la norme stylistique de référence dans l'ouvrage que Paul Lacroix, dit le « Bibliophile Jacob » (1807-1884), et Ferdinand Séré publièrent en 1849, *Le Moyen Âge et la Renaissance*. Dans le tome 2 de cet ouvrage, Jacques-Joseph Champollion-Figeac rédigea une section sur les manuscrits enluminés, dans laquelle il soumettait leur décoration à une grille de lecture dominée par les canons classiques⁵⁹. Seuls ceux qui révélaient l'influence des artistes grecs trouvèrent grâce à ses yeux, ainsi les manuscrits byzantins et ceux des empereurs carolingiens puis ottoniens, tandis que les autres, les manuscrits anglo-saxons et wisigothiques en particulier, furent l'objet de virulentes critiques pour leur caractère dégénéré, barbare, qui indiquait le degré de la décadence à laquelle étaient parvenus les arts de ces civilisations. Ce n'est qu'à partir du ^{xii^e} siècle, au moment où « l'Orient régénérait l'Occident » sous l'influence des croisades, et surtout du ^{xiii^e} siècle, où « l'art sarrasin ou gothique domine presque partout en Europe » que Champollion-Figeac vit poindre un renouveau qui s'affirma aux ^{xiv^e} et ^{xv^e} siècles. C'est justement cette période qui avait été choisie soixante-dix ans plus tôt par l'Abbé Rive pour commencer son histoire de l'art de la miniature.

L'historiographie sur l'histoire de l'enluminure du haut Moyen Âge durant le ^{xix^e} siècle a été par conséquent, comme pour d'autres médias artistiques, largement tributaire des paradigmes grec ou ethnique qui dominaient alors le champ de l'histoire de l'art en lien avec le processus de construction des nations. Le paradigme grec expliquait pourquoi, durant une grande partie du ^{xix^e} siècle, certaines périodes de l'enluminure, la période mérovingienne, celle des ^{x^e}-^{xi^e} siècles en France ou celle de l'Italie du ^{vi^e} au ^{xiii^e} siècle, furent longtemps passées sous silence par l'érudition car elles étaient jugées trop « barbares ». Paradoxalement, ce même paradigme, encouragea également, dans certains pays comme l'Angleterre, le développement des études sur certaines écoles stylistiques jugées capables de rivaliser avec l'art grec.

Particulièrement répandue en Angleterre et, dans une moindre mesure, en France, cette vision ethnico-raciale de l'enluminure du haut Moyen Âge, opposant l'art des « barbares du Nord » à l'art classique méditerranéen, fut revivifiée vers la fin du ^{xix^e} siècle et le début du ^{xx^e} siècle, par les travaux d'historiens de l'art de la première école de Vienne comme Franz Wickhoff,

⁵⁸ *Exposé sommaire de la publication*, 1839, p. 901.

⁵⁹ Le texte de Champollion-Figeac est repris dans Paul LACROIX, *Les arts au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Firmin-Didot, 1877.

Alois Riegl ou Josef Strzygowski qui, en dépit de divergences d'interprétation et de l'affiliation au pangermanisme de certains, plaidèrent tous en faveur d'une réévaluation du patrimoine autochtone, qu'il soit germanique, celte ou insulaire, par rapport à l'Antiquité ou Byzance⁶⁰. Franz Wickhoff, par exemple, consacra en 1895 une monographie à un manuscrit de l'Antiquité tardive, la Genèse de Vienne (Vienne, ÖNB, Cod. theol. gr. 31)⁶¹, dans laquelle il défendit l'origine romaine du style tardo-antique. Cette thèse fut également reprise par le formaliste et positiviste Alois Riegl qui contribua largement à inscrire l'art de la fin de l'Antiquité et du haut Moyen Âge dans le champ de recherche académique, en s'attachant à démontrer le rôle moteur joué par l'art des peuples de race germanique et en remettant en question la notion de déclin attachée traditionnellement à cette période. Les études scientifiques des décennies suivantes sur l'enluminure du haut Moyen Âge bénéficièrent grandement de cette réhabilitation de l'art des premiers siècles ainsi que de la nouvelle histoire de l'art élaborée au sein de l'école de Vienne.

⁶⁰ Sur ces questions, cf. É. MICHAUD, *Les invasions barbares...*, *op. cit.* [note 5] et les articles de Lawrence NEES, « Introduction », dans *ID.*, « Approaches to Early-Medieval Art », *Speculum*, 72, n° 4, oct. 1997, p. 959-969 et *ID.*, « Ethnic and Primitive Paradigms... », *art. cit.* [note 6]. Voir également Pierre VAISSE, *Josef Strzygowski et la France*, dans *L'histoire de l'histoire de l'art*, dir. Roland Recht, *Revue de l'art*, 146, 4, 2004, p. 73-83, Jas ELSNER, « The birth of late antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901 », *Art History*, 25, 2002, p. 358-379, Rémi LABRUSSE, « Délires anthropologiques: Josef Strzygowski face à Alois Riegl », dir. Thierry Dufrêne et Anne-Christine Taylor, *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, INHA-Musée du quai Branly, 2009, p. 149-162.

⁶¹ Franz WICKOFF et Wilhelm RITTER VON HÄRTEL, *Die Wiener Genesis. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses* 15-16, Vienne, F. Tempsky, 1895. Wickoff a par ailleurs été l'un des éditeurs d'une collection consacrée aux manuscrits enluminés autrichiens: *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*, 8 vol., Leipzig, K. W. Hiersemann, 1905-1938.

Les fac-similés lithographiés d'enluminures publiés sous la Monarchie de Juillet par le comte Auguste de Bastard

Sous la Monarchie de Juillet, un archéologue, le comte Auguste de Bastard (1792-1883), publia avec l'appui du gouvernement un ouvrage monumental, les *Peintures et ornements des manuscrits*, qui constitue la plus vaste entreprise de reproductions lithographiques d'enluminures effectuée au XIX^e siècle. Il avait l'intention de divulguer la connaissance des enluminures à une époque où elles étaient encore méconnues, mais où le goût pour le Moyen Âge était particulièrement vif.

Auguste de Bastard, objet de ma thèse de l'École des Chartes¹, contribua activement à ce mouvement de redécouverte de l'art médiéval à l'époque romantique. Il quitta la carrière militaire qu'il avait entreprise sous l'Empire et la Restauration pour se consacrer à des travaux historiques et archéologiques. Il entra dès 1838 au Comité des arts et monuments, que Guizot venait de créer pour assurer l'inventaire et la protection du patrimoine médiéval et lutter contre le vandalisme ; il s'intéressa notamment aux peintures murales, en particulier, avec Mérimée, aux fresques de Saint-Savin-sur-Gartempe². Il publia également des *Études de symbolique chrétienne* (1861)³ et laissa une œuvre abondante, inédite et novatrice sur l'iconographie et la symbolique médiévales⁴.

* Conservateur à la Réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (Paris).

¹ Thèse soutenue le 28 mars 1995 sur *Le comte Auguste de Bastard (1792-1883), archéologue et imprimeur lithographe* (1105 p. et 85 p. de planches).

² J. BOUQUILLARD, « Mérimée et la sauvegarde des fresques de Saint-Savin : une lettre inédite de Mérimée au comte de Bastard », dans *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion : de l'Antiquité tardive au XX^e siècle*, éd. Alain Erlande-Brandenburg et Jean-Michel Leniaud, Paris, École nationale des Chartes, 2001, p. 221-250.

³ Tirage à part de deux rapports sur des crosses abbatiales comportant une multitude de digressions sur des sujets symboliques, inséré dans le *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, Section d'archéologie, t. IV, 1857, p. 401-912.

⁴ Bastard est l'un des premiers, avec Félicie d'Ayzac, l'abbé Auber et les pères Cahier et Martin notamment, à rechercher systématiquement l'interprétation symbolique des œuvres d'art du Moyen Âge.

Mais il consacra l'essentiel de sa vie aux enluminures qu'il fit revivre dans les *Peintures et ornements des manuscrits*, somptueuse publication qui bénéficia de souscriptions ministérielles considérables, mais resta malheureusement inachevée à cause de son coût exorbitant : deux tiers des planches prévues ont été exécutées et le texte est resté inédit. Pour effectuer ses fac-similés, il utilisa la technique récente de la lithographie et fit colorier à la main chaque planche, ce qui entraînait des frais très importants, encore accrus par l'application des métaux précieux (et la confection d'un papier spécial par Canson d'Annonay). C'est à ce prix qu'il put obtenir de véritables fac-similés, plus fidèles que les gravures en noir et blanc et que les chromolithographies.

Les importants matériaux d'archéologie de Bastard, conservés à la Bibliothèque nationale de France, constitués d'une multitude de notes manuscrites⁵ et de calques d'enluminures⁶, forment les travaux préparatoires pour l'élaboration du texte et des planches de l'ouvrage. Les dossiers de souscriptions ministérielles, conservés aux Archives nationales (dans la série F¹⁷ du ministère de l'Instruction publique), permettent de connaître les modalités et l'histoire de cette publication. Nous en évoquerons d'abord l'étendue et les objectifs, puis les procédés techniques, enfin le financement et la diffusion.

OBJECTIFS, ÉTENDUE ET UTILITÉ DE L'ŒUVRE

Auguste de Bastard s'intéressait aux enluminures pour trois raisons majeures : leur valeur artistique, leur intérêt archéologique et leur utilité pratique. Il poursuivait en effet plusieurs objectifs dans son entreprise de reproduction d'enluminures, qui devait constituer d'abord une histoire de la peinture médiévale, mais également une source documentaire pour la connaissance de la vie matérielle au Moyen Âge, ainsi qu'un répertoire de motifs iconographiques et un guide pour les artistes et les restaurateurs de monuments historiques.

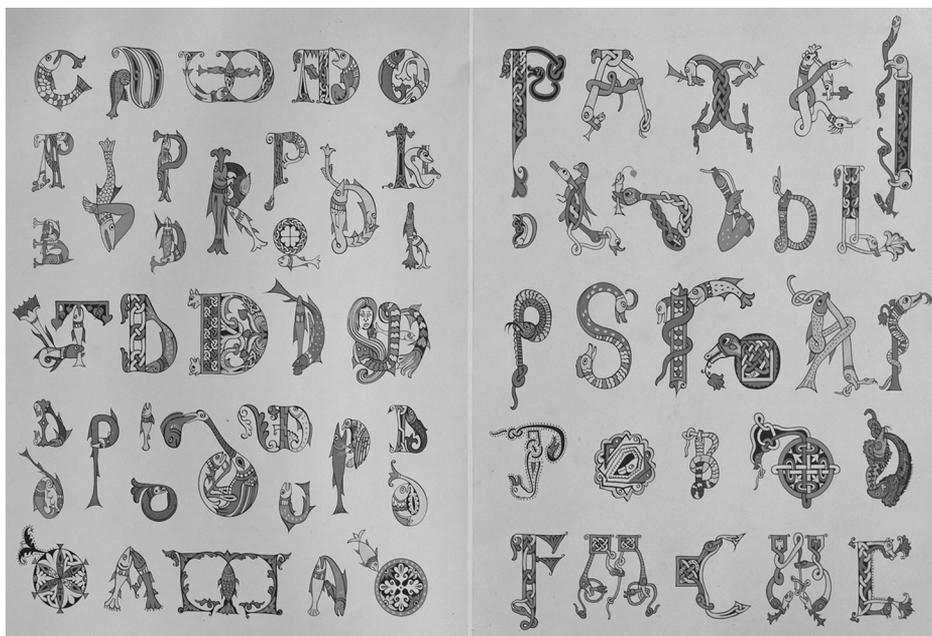
Au début des années 1830, Bastard avait commencé par un projet d'une moindre envergure : la reproduction des plus belles enluminures des manuscrits à peintures du duc de Berry dans un ouvrage intitulé *Librairie du duc de Berry*, des souscripteurs étrangers se chargeant des frais de la publication. Mais le gouvernement français intervint et suggéra un élargissement chronologique et géographique de l'ouvrage. En 1835, Adolphe Thiers, ministre de l'Intérieur, lui proposa d'élaborer une histoire générale de la peinture au Moyen Âge

⁵ Ces notes, écrites sur plusieurs dizaines de milliers de fiches (BnF, Manuscrits, n.a.f. 6014-6093), classées dans l'ordre alphabétique des thèmes, indiquent la signification symbolique des diverses représentations iconographiques sculptées dans les églises ou peintes dans les manuscrits (en s'appuyant sur la Bible et les textes des auteurs médiévaux).

⁶ BnF, Estampes, Ad 150 à Ad 153.

d'après les miniatures des manuscrits. Bastard adopta alors un nouveau titre, témoignant de l'ampleur du projet : *Peintures et ornements des manuscrits classés dans un ordre chronologique, pour servir à l'histoire des arts du dessin, depuis le IV^e siècle de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du XVI^e*⁷. Les planches reproduisent des enluminures de manuscrits de la Bibliothèque royale, mais aussi d'autres collections comme celle de la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Elles étaient publiées au fur et à mesure de leur exécution, par le système des livraisons.

L'ouvrage s'ordonne suivant de grandes subdivisions chronologiques et géographiques. Il s'ouvre par une série paléographique assez importante, reproduisant des écritures romaines, mérovingiennes et carolingiennes [ill. 1], la paléographie permettant de déterminer la date et l'origine géographique des manuscrits. Il se poursuit par des planches d'enluminures carolingiennes ; la part consacrée à cette période est d'ailleurs prépondérante [ill. 2 à 4].

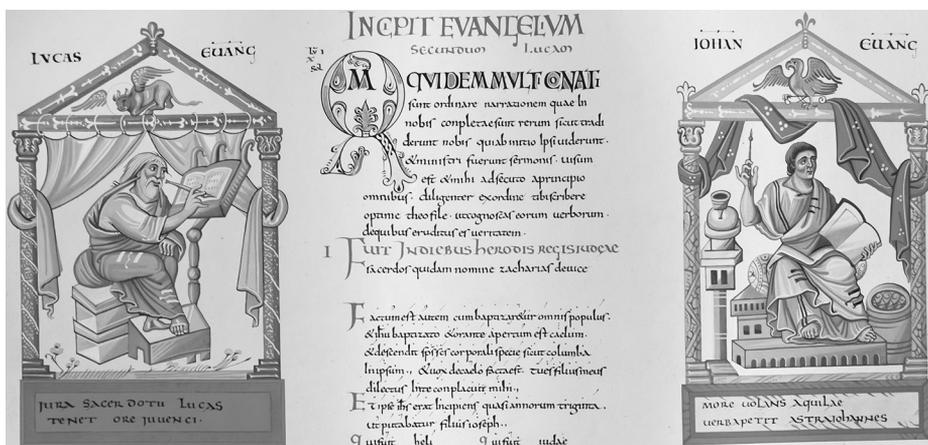


Ill. 1. *Sacramentaire de Gellone* (BnF, ms. lat. 163), écritures dites wisigothiques. Initiales à figures de poissons et de serpents dites ichthyomorphes et ophiomorphes ou serpentine. Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*, planche n° 57 (1842).

⁷ Paris, Imprimerie impériale, 1835-1869, gr. in-fol., 160 à 210 pl. lithographiées en noir et coloriées, 20 livraisons (13 parties, 8 tomes en 4 volumes).

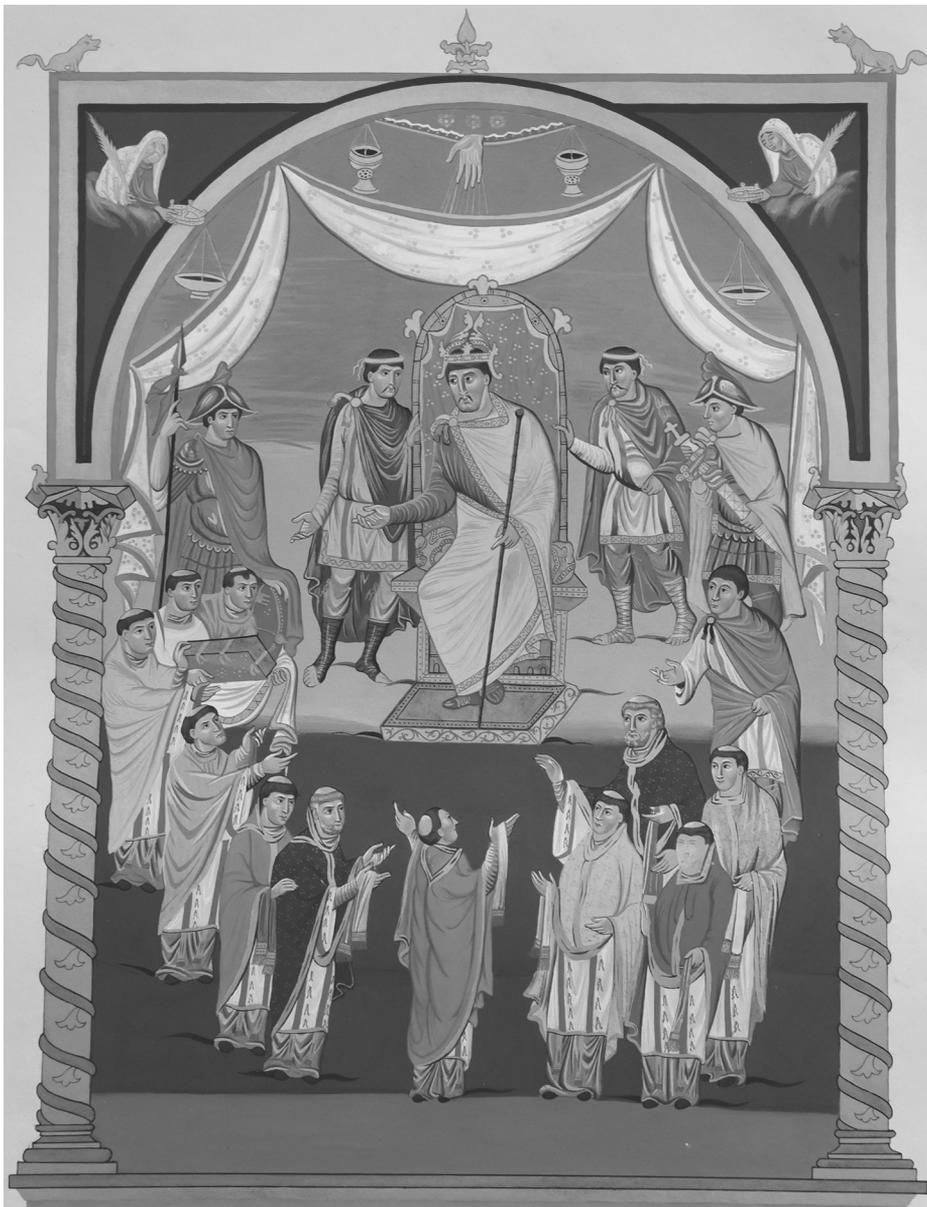
Les volumes suivants sont dévolus à l'époque capétienne, les planches étant classées par aires géographiques; la section française est suivie d'une section étrangère (avec des miniatures italiennes, allemandes, flamandes, byzantines, orientales...) qui est restée inachevée. Bastard prétend être le premier à avoir adopté ce plan (par époques et par pays):

L'ouvrage en question est une histoire figurée de la peinture par les miniatures et les vignettes reproduites en fac-similé, et rangées selon l'ordre géographique et chronologique, idée propre à l'auteur et dont il revendique la priorité. Le livre commence avec le VI^e siècle, à la chute de l'empire d'Occident, et se termine à la fin du XVI^e siècle; il porte le titre de *Peintures et ornements des manuscrits*, parce qu'il présente à la fois des miniatures, des vignettes, des initiales historiées et autres détails de la calligraphie, exclusivement tirés des livres manuscrits. [...] Pour la première fois, on possède les peintures des livres, reproduites avec fidélité, soumises, aussi pour la première fois, aux règles d'un classement géographique et chronologique⁸.

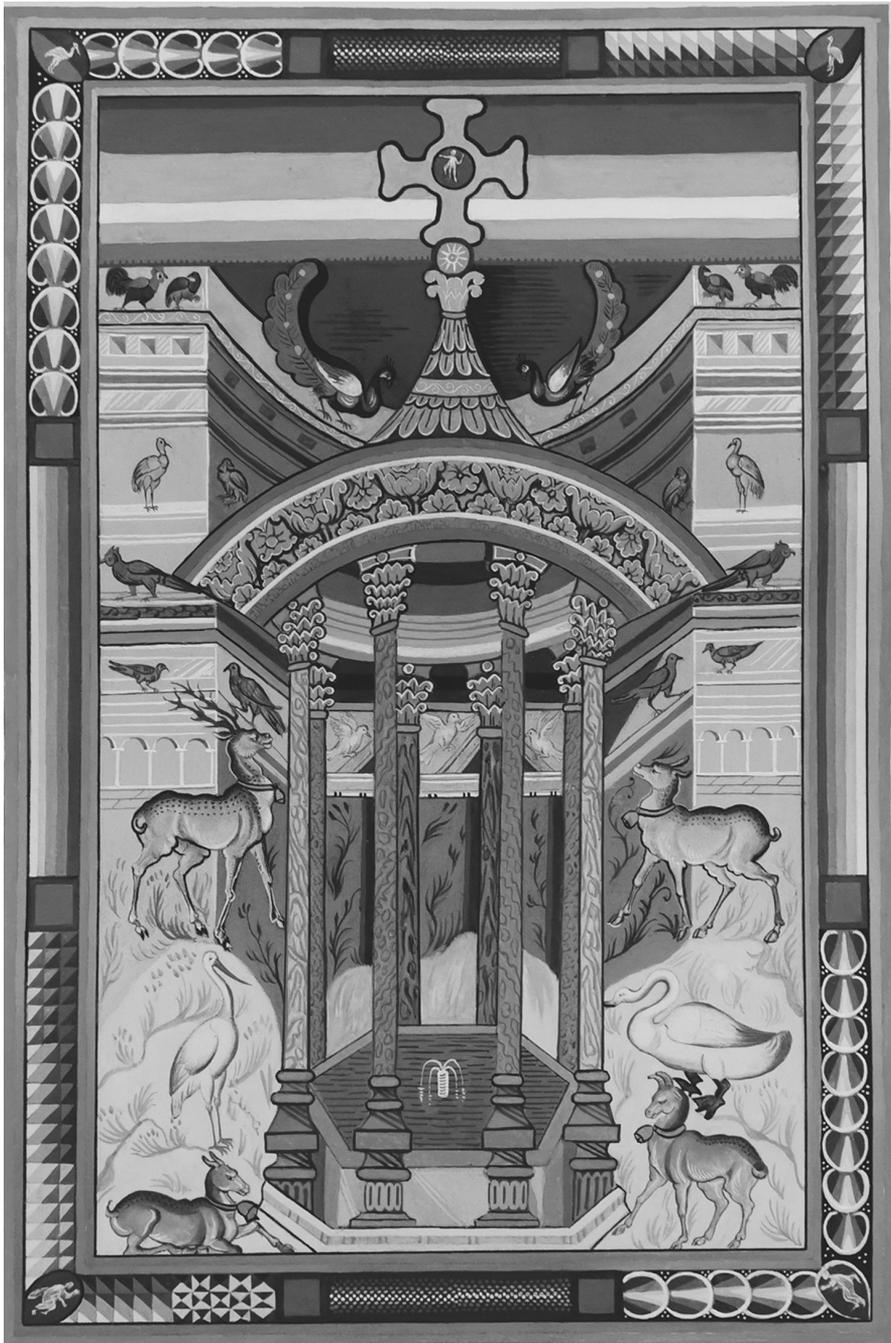


Ill. 2. *Évangiles en latin*, IX^e siècle (BSG, ms. 1190, f. 98 v et 151 v): saint Luc et saint Jean évangélistes avec leur attribut. Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*, planche n° 123 (1842).

⁸ *Exposé sommaire de la publication*, remis en 1839 à la direction des Beaux-Arts et partiellement édité dans les *Études de symbolique chrétienne*, op. cit. [note 3], p. 901-902.



Ill. 3. *Bible de Charles le Chauve*, ix^e siècle (BnF, ms. lat. 1), f. 423 :
Dédicace au roi. Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*, planche n° 153.



III. 4. *Évangiles de Saint-Médard de Soissons*, ix^e siècle (BnF, ms. lat. 8850), f. 6v,
Fontaine mystique ou Fontaine de Vie. Bastard
Peintures et ornements des manuscrits, planche n° 92.

Avec cette histoire de la peinture au Moyen Âge, Bastard comblait une lacune importante dans l'histoire de l'art. Il reconnaît l'influence que Séroux d'Agincourt⁹, le fondateur de l'histoire de l'art médiéval, a exercée sur lui :

Séroux d'Agincourt, soldat aussi dans sa jeunesse, né en 1730 et mort en 1814, avait à peu près le même âge quand il songea à son *Histoire de l'art par les monuments* [...]. Son exemple et ses longs travaux n'ont pas été sans influence sur notre destinée, et l'on peut attester jusqu'à un certain point qu'il a justifié son historien en donnant naissance aux *Peintures et ornements des manuscrits*. Comme nous, Séroux d'Agincourt commençait ses recherches au v^e siècle, à la décadence de l'art, et les poursuivait jusqu'à la naissance du xv^e siècle¹⁰.

Mais à la différence de Séroux d'Agincourt, qui avait abordé dans son ouvrage l'ensemble des arts au Moyen Âge (architecture, sculpture, peinture), Bastard se spécialise dans les enluminures. Alors qu'il existe d'autres formes de peinture au Moyen Âge que celle des manuscrits (fresques, mosaïques, vitraux, peinture sur chevalet à partir du xv^e siècle), Bastard a préféré se consacrer exclusivement aux miniatures, qui étaient alors méconnues. Il donne lui-même les raisons de ce choix :

S'il [l'auteur] a cherché de préférence les matériaux de son œuvre dans les manuscrits, c'est que les miniatures qui les embellissent sont presque les *seuls* monuments de peinture française demeurés jusqu'ici intacts et sans altération; les *seuls* faisant autorité par eux-mêmes; les *seuls* dont la suite ne soit pas interrompue, et dont l'authenticité d'origine et de date ne puisse maintenant être mise en doute¹¹.

Il montre par ailleurs l'intérêt des enluminures pour l'archéologie et l'iconographie médiévales : elles constituent pour lui une « mine inépuisable de documents variés, où l'art n'est pas seul intéressé, et se rattachent d'une manière intime à la science des antiquités de l'Europe chrétienne »¹². Il évoque le « secours indispensable qu'on trouve dans les manuscrits, lorsqu'on veut étudier chacun des chapitres qui composent le vaste répertoire des recherches archéologiques (coutumes, mœurs et usages, arts et métiers, costumes, iconographie, histoire naturelle, symbolique chrétienne, etc.) »¹³.

Les *Peintures et ornements des manuscrits* devaient aussi avoir une utilité pratique pour les artistes de son temps, qui participaient au mouvement romantique de retour au Moyen Âge : peintres, sculpteurs, restaurateurs,

⁹ Cf. l'article de Simona Moretti dans le présent volume. Voir aussi Henri Loyrette, « Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval », *Revue de l'art*, 48, 1980, p. 40-56.

¹⁰ BnF, Manuscrits, Fac-sim., fol., 9, épreuves de l'*Avant-propos* inédit des *Peintures et ornements des manuscrits*, p. 26.

¹¹ *Études de symbolique chrétienne*, *op. cit.* [note 3], p. 902 (extrait de l'*Exposé sommaire de la publication*).

¹² BnF, Manuscrits, Fac-sim., fol., 9, *op. cit.* [note 10], p. XI.

¹³ *Études de symbolique chrétienne*, *op. cit.* [note 3], p. 902.

architectes des monuments historiques, éditeurs y avaient recours pour éviter des erreurs archéologiques¹⁴. Les artistes désirant peindre ou sculpter des œuvres représentant un sujet médiéval pouvaient y puiser des modèles de costumes, de meubles et divers détails de la vie matérielle au Moyen Âge. Bastard prêta ainsi au sculpteur Emmanuel Frémiet, neveu et élève de François Rude, des fac-similés d'enluminures d'un manuscrit carolingien pour lui servir de modèles pour réaliser une sculpture de saint Hubert. Certaines planches servirent également aux restaurateurs pour reconstituer des vitraux endommagés¹⁵ et des peintures murales effacées :

Certaines églises romanes du Midi de la France (Ariège, Basses-Pyrénées) ont eu besoin et auront besoin de nos peintures et de nos recueils d'ornements du XII^e siècle, pour retrouver les sujets symboliques, à demi-effacés sur leurs murailles ; et d'autres églises, moins anciennes, ont puisé dans les mêmes sources pour la création ou la restauration de leurs vitraux. Trente feuilles peintes de notre *Histoire de Jésus-Christ en figures du XIII^e siècle*, exécutées en dehors de nos travaux habituels, avaient été confiées, pour ce motif, à une grande manufacture¹⁶.

Enfin Bastard remarque que la vogue dans le monde de l'édition pour les vignettes, les ornements et les initiales puisés dans les manuscrits est contemporaine de la parution de son ouvrage¹⁷.

LES PROCÉDÉS TECHNIQUES ET LES ATELIERS DE BASTARD

Les reproductions inexactes entraînant des erreurs archéologiques¹⁸, Auguste de Bastard attachait une extrême importance à l'exactitude de ses fac-similés. Il était avant tout soucieux d'exécuter des reproductions aussi

¹⁴ « Les artistes, étrangers en général à la science, cherchent cependant à s'éclairer et poursuivent longtemps des renseignements qu'ils pourraient avoir sous la main. Les vieilles allégories reprennent aujourd'hui faveur, et les peintres surtout puiseront sur nos planches, comme dans nos *Études de symbolique chrétienne*, des modèles de compositions dont les sources sont toujours fournies. [...] Les dates de nos planches, discutées avec tant de soins et de persévérance, permettront aux artistes de les prendre pour guides dans les questions secondaires de costumes, de mobilier, d'armures, d'équipement, etc. » BnF, Manuscrits, Fac-sim., fol., 9, *op. cit.* [note 10], p. 21-22.

¹⁵ « Nous croyons donc être utile aux artistes, et spécialement aux fabriques de peinture sur verre, lorsque nous mettons sous leurs yeux, par des copies fidèles, la forme propre à chaque sujet ; où il suffira de rectifier le dessin et qui serviront alors, de plusieurs manières, à la restauration des vieilles églises, dans le sentiment de l'esthétique chrétienne. » *Préliminaires* (inédits) de l'*Histoire de Jésus-Christ en figures*, Paris, Imprimerie nationale, 1879, p. XI (épreuves se trouvant au château de Dobert, dans la Sarthe).

¹⁶ BnF, Manuscrits, Fac-sim., fol., 9, *op. cit.* [note 10], p. 22.

¹⁷ *Préliminaires* (inédits) de l'*Histoire de Jésus-Christ en figures*, *op. cit.* [note 15], p. 24.

¹⁸ Il exprime cette idée à de multiples reprises dans ses *Études de symbolique chrétienne*, *op. cit.* [note 3], en particulier p. 490-491, 507, 821, 875 et 902.

fidèles aux originaux que possible, d'où la devise qu'il adopta, *Sint ut sunt, aut non sint*¹⁹, et qu'il fit imprimer sur la page de titre des *Peintures et ornements des manuscrits*. Il critique l'infidélité des gravures dans les ouvrages anciens, précisant que « la fidélité, dans la reproduction des monuments du Moyen Âge [est], de son temps, à peu près inconnue »²⁰.

La conjonction de trois facteurs lui permit d'atteindre cette perfection : le calque des enluminures, l'adoption de la lithographie et la peinture à la main des planches. Il eut recours au calque direct des enluminures grâce aux facilités d'accès dont il bénéficiait dans certaines collections, notamment au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque royale, allant jusqu'à l'emprunt à domicile des manuscrits. Il adopta un procédé nouveau, la lithographie ; plus rapide que la gravure, cette technique permettait le report direct du calque sur la pierre lithographique plus facilement que sur les plaques de cuivre : le dessin figurait ainsi à l'envers sur la matrice, puis était imprimé à l'endroit, et respectait exactement les contours et les dimensions de l'original. Enfin, la peinture à la main de chaque planche sur les contours lithographiés visait à reproduire fidèlement les teintes. Bastard juge, sous cet angle, son recueil insurpassable²¹ : « Pour la première fois, on possèdera les peintures des livres reproduites avec fidélité, réellement *fac-simile* »²². Il explique qu'il entend par *fac-simile* :

la copie exacte et sincère des originaux, l'imitation servile de la page, texte, vignette et miniature, sans addition, restitution, ni restauration : l'or, et le platine moins oxydable que l'argent, sont appliqués en feuilles ou en poudre, en relief ou sans relief, suivant les diverses époques. En un mot, on s'est attaché à la reproduction identique du monument lui-même, dans sa richesse ou dans sa pauvreté, selon son état actuel de conservation ou de délabrement²³.

Bastard, qui obtint le 13 avril 1835 le brevet d'imprimeur lithographe²⁴, constitua ses propres ateliers qu'il installa dans son hôtel particulier de la rue Saint-Dominique – Saint-Germain²⁵, où il employa une trentaine d'artistes et d'artisans (dessinateurs, peintres, graveurs, lithographes, doreurs...) durant

¹⁹ « Qu'elles soient comme elles sont, ou bien qu'elles ne soient pas ». C'est la réponse que fit en 1761 le pape Clément XIII au gouvernement de France qui proposait de modifier les constitutions de la Compagnie de Jésus, dont on venait d'ordonner la confiscation des biens en France.

²⁰ *Préliminaires* (inédits) de *l'Histoire de Jésus-Christ en figures*, *op. cit.* [note 15], p. XII.

²¹ « Nous persistons à croire que la fidélité, dont nous avons donné la preuve, ne sera jamais surpassée dans un recueil aussi volumineux, exécuté à pareil nombre, des mêmes dimensions, et de même nature. » BnF, Manuscrits, Fac-sim., fol., 9, *op. cit.* [note 10], p. 16.

²² *Ibid.*, p. XI.

²³ *Études de symbolique chrétienne*, *op. cit.* [note 3], p. 901.

²⁴ Ce brevet, signé par Adolphe Thiers, ministre de l'Intérieur, est conservé aux Archives nationales (F¹⁸ 1733) et aux archives du château de Dobert, t. 31.

²⁵ Il loua en outre une maison entière pour loger les artistes qu'il employait : « Ses ateliers n'étant ni assez vastes, ni assez commodes, il fit faire à grands frais des constructions pour loger ses travailleurs. » Arch. nat., F¹⁷ 13399, rapport de L. Vitet, 1840.

toute la Monarchie de Juillet. Il les forma à ce travail très particulier qu'est la reproduction en fac-similé de miniatures et leur inculqua ses principes :

Des artistes habiles, formés dans nos ateliers, imbus des maximes redites à chaque instant à leurs oreilles, et pénétrés de nos enseignements, ont compris l'importance extrême de l'exactitude et de la fidélité, qualités bien préférables ici au talent de premier ordre et à l'imagination, et qui sont la véritable base de l'archéologie²⁶.

Cette équipe, qui travaillait sous l'autorité d'un chef d'atelier, le lithographe Charles Mathieu, comptait beaucoup d'artistes étrangers (allemands, suisses ou polonais, comme Widerkehr, Weingärtner, Wilhelm Stengel, J. Kondratowicz, Jérôme Ilnicki...). Les peintres et dessinateurs Théophile Fragonard (1806-1876) et Guillaume Régamey (1814-1878) participèrent à ces travaux ; les graveurs Jérôme Ilnicki et Alexandre Pons étaient chargés de réaliser les gravures sur bois qui devaient illustrer le texte explicatif de l'ouvrage. Un Allemand naturalisé français, Wilhelm Stengel, qui réalisa d'innombrables calques, était aussi le principal collaborateur de Bastard pour la rédaction des textes. Certaines planches ont été imprimées par Rose-Joseph Lemercier (1803-1887), qui fonda à Paris vers 1829 une imprimerie lithographique importante, située rue de Seine. C'est lui qui réalisa l'impression de l'*Histoire de Jésus-Christ en figures, gouaches du XII^e au XIII^e siècle conservées jadis à la collégiale de Saint-Martial de Limoges*, que Bastard publia pour l'Exposition universelle de 1878, reproduisant les enluminures d'un évangélaire de sa collection²⁷.

À l'époque où Bastard entreprenait son grand ouvrage, le procédé de la lithographie fut perfectionné par Godefroy Engelmann, qui, en décembre 1836, résolut mécaniquement le problème de l'impression en couleurs et mit au point la chromolithographie²⁸. Tout en reconnaissant ses mérites, Bastard ne voulut jamais se résoudre à adopter cette technique, qui permettait un gain de temps important et réduisait donc les coûts, car il jugeait qu'elle ne permettait pas d'obtenir de réels fac-similés :

La lithochromie fait déjà des merveilles, sans faire oublier les charmantes gravures en couleurs du siècle dernier. Elle est appelée à rendre de grands services quand elle saura rester à sa place ; mais se substituer à l'art, au travail de la main ; copier des

²⁶ BnF, Manuscrits., Fac-sim., fol., 9, *op. cit.* [note 10], p. XX.

²⁷ Ce manuscrit passa dans le cabinet d'Ambroise Firmin Didot, puis dans la collection Pierpont Morgan (n° 44) à New York. « L'impression a été faite par M. Lemercier, auquel la lithographie doit beaucoup de ses progrès, avec la coopération de feu Charles Mathieu, de Coblenz, très habile lithographe, chef de nos ateliers. » Arch. du château de Dohert, t. 31, lettre de Bastard à Montalivet, intendant général de la Liste civile, 25 janvier 1837.

²⁸ Dès le début du XIX^e siècle des essais de couleurs avaient été tentés, avec les expériences de Strixner et Piloty en 1810, de Senefelder en 1813, de Godefroy Engelmann en décembre 1815 et du comte Charles Lasteyrie du Saillant en 1816.

tableaux, ou des miniatures du xiv^e, du xv^e et du xvi^e siècle, même des miniatures plus anciennes; fondre leurs nuances, maintenir leur vigueur et leur éclat, sans atténuer la douceur et l'harmonie des teintes, est une prétention à laquelle l'impression en couleurs doit pour toujours renoncer²⁹.

Bastard dénonce les éditeurs qui prétendent, par ces procédés, faire des éditions en fac-similé, qu'il qualifie d'opérations commerciales³⁰, de livres de pacotille³¹, de publications à bon marché³², dont les reproductions manquent de fidélité et font une concurrence déloyale à des publications sérieuses comme la sienne. Il remarque que le terme de fac-similé est employé improprement pour les impressions en couleurs, qui font du tort aux réels fac-similés peints à la main: «*Fac-simile*, expression fort à la mode et qui s'étend jusqu'aux impressions en couleurs (la lithochromie)! mais dont on ne rencontre presque jamais l'application. Rien n'est plus commun que le mot, rien de si rare que la chose»³³. Il critique les mauvaises imitations de livres d'heures faites d'éléments composites puisés dans des manuscrits d'époques et de pays différents, «véritable macédoine d'ornements de tous les âges, de tous les pays, accumulés sans choix ni discernement, et souvent sans goût»³⁴. Il estime un tirage en noir et blanc plus fidèle qu'une impression en couleurs³⁵.

Il cite cependant quelques exemples d'impressions en couleurs de qualité d'éditeurs et imprimeurs lithographes reproduisant des manuscrits à peintures en entier par le procédé de la chromolithographie, comme les *Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit au droit désir ou du Nœud* (manuscrit du xiv^e siècle), publiés à Paris en 1853 par Engelmann et Graf³⁶, et les *Heures de la reine Anne de Bretagne* (manuscrit du xv^e siècle) par Henri-Léon Curmer (1801-1870). Ce dernier,

²⁹ BnF, Manuscrits, Fac-sim., fol., 9, *op. cit.* [note 10], p. 19.

³⁰ «On a beaucoup parlé de notre participation secrète à plusieurs de ces imitations de manuscrits. C'est une erreur. Nous ne nous sommes mêlés dans aucune de ces opérations commerciales, si ce n'est par le prêt gratuit de nos modèles. Et nous n'avons fait exécuter, en ce genre, qu'un seul manuscrit, un *Office de la Vierge*.» BnF, Manuscrits, Fac-sim., fol., 9, *op. cit.* [note 10], p. 25.

³¹ *Ibid.*

³² *Études de symbolique chrétienne*, *op. cit.* [note 3], p. 863.

³³ BnF, Manuscrits, Fac-sim., fol., 9, *op. cit.* [note 10], p. XI.

³⁴ *Ibid.*, p. 25.

³⁵ «Pour la plupart des compositions, peintures murales, mosaïques, vitraux, miniatures, etc., – celles-ci prétendues *fac-simile*, mais presque toujours restées *inédites*, après et malgré leur publication, – on peut attester qu'un dessin noir et fidèle aurait plus satisfait les véritables archéologues que les copies mensongères dont on est inondé.» *Préliminaires* (inédits) de l'*Histoire de Jésus-Christ en figures*, *op. cit.* [note 15], p. XIX.

³⁶ Godefroy I Engelmann (1788-1839) fonda dans les années 1830 avec son fils Godefroy II (1814-1897) la Société Engelmann père et fils, et en 1837 avec son fils Jean († 1875) la Société de chromolithographie. Ce dernier s'associa en 1842 avec Graf. Si les chromolithographies des *Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit* sont l'œuvre d'Engelmann et Graf, il faut cependant noter que les calques de ce manuscrit ont été exécutés dans les ateliers du comte de Bastard.

qui empruntait à Bastard ses portefeuilles³⁷, lui témoigne de sa reconnaissance et fait l'éloge de ses travaux dans une lettre de septembre 1864 :

Monsieur le Comte, voici enfin les dernières livraisons des *Évangiles*. Vous pouvez bien les considérer comme votre œuvre, car, si j'ai entrepris cette affaire plus que difficile, c'est grâce à l'initiative que vous avez prise pour faire revivre les manuscrits enfermés dans nos bibliothèques sous la garde si intelligente de conservateurs peu désireux de voir rompre leur somnolente apathie. C'est vous qui avez galvanisé tous ces restes glorieux du passé, et, à votre voix, tout le Moyen Âge s'est relevé dans sa splendeur et dans sa magnificence. Les gloires anonymes deviendront, grâce à vous, un perpétuel sujet d'étude, et les archéologues ainsi que les artistes entoureront votre nom de leurs respects et de leur reconnaissance³⁸.

LE FINANCEMENT ET LA DIFFUSION DE LA PUBLICATION

Les exigences de qualité de Bastard ont élevé le coût de la publication à des sommes exorbitantes, dues à la peinture à la main des planches, à l'application en relief de métaux précieux, l'or et le platine (utilisé à la place de l'argent pour éviter l'oxydation³⁹), et à la confection d'un papier exceptionnel fabriqué par Canson d'Annonay⁴⁰. Chaque planche coûtait près de 100 francs, soit environ cinquante fois plus cher qu'une lithographie en noir et blanc des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*⁴¹, la célèbre série d'albums de voyages archéologiques publiés sous la direction du baron Isidore Taylor et de Charles Nodier.

Pour financer un ouvrage aussi somptueux, Auguste de Bastard a obtenu de l'État des subventions considérables, dont on peut reconstituer l'histoire grâce

³⁷ « Au nombre des manuscrits reproduits en leur entier, il faut citer d'abord, d'Engelmann et Graf, les *Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit au droit désir ou du Nœud*, de l'an 1352 et, de Curmer, les *Heures de la reine Anne de Bretagne*. Ce dernier éditeur, qui a eu nos portefeuilles et nos modèles à sa discrétion, en a largement profité pour son *Imitation de Jésus-Christ*, son Jehan Foucquet [le *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*] et surtout ses *Évangiles*, où il fait entrer plusieurs de nos belles peintures étrangères. » BnF, Manuscrits, Fac-sim., fol., 9, *op. cit.* [note 10], p. 24.

³⁸ Archives du château de Dobert, t. 31, lettre de Curmer à Bastard, du 15 septembre 1864.

³⁹ « L'emploi simultané des deux métaux [or et argent] est très fréquent [...]; mais comme l'argent tourne au noir par l'oxydation, et que, sur un grand nombre de miniatures et de lettres initiales, il est tout à fait transformé, nous nous sommes servis de platine dans nos *fac-simile*. » BnF, Manuscrits, Fac-sim., fol., 9, *op. cit.* [note 10], p. 7. « Habituellement le minium et l'argent sont rétablis dans leur pureté; et, pour éviter l'oxydation future, l'emploi du platine a été partout substitué à celui de l'argent. » *Études de symbolique chrétienne*, *op. cit.* [note 3], p. 865.

⁴⁰ Bastard dut le payer 40 000 francs (Arch. nat., F¹⁷ 3115, lettre de Bastard à Waddington, ministre de l'Instruction publique, 7 mai 1877).

⁴¹ 22 vol. gr. in-fol. (1820-1878). Chaque livraison de quatre à cinq planches illustrées, accompagnées d'une ou deux feuilles de textes étant vendue 12,50 francs, une planche de ces albums coûtait donc environ deux francs.

aux dossiers de souscriptions ministérielles conservés aux Archives nationales⁴². Le gouvernement français versa à Bastard pour cette publication près d'un million de francs sur un demi-siècle, de 1834 à 1884. Il semble qu'aucun autre ouvrage n'ait reçu de l'État une telle somme.

Dans le cadre de leur politique d'encouragement des études sur le Moyen Âge, Guizot, ministre de l'Instruction publique, et Thiers, ministre de l'Intérieur, décidèrent en 1834 de soutenir cette publication en y apportant leur souscription⁴³. Chaque ministère souscrivait à trente exemplaires de l'ouvrage et versait chaque année une somme à Bastard, en contrepartie du dépôt d'un certain nombre de livraisons. Au cours de cette longue période, les modalités de la souscription du gouvernement français varièrent : vingt arrêtés ministériels se succédèrent de 1834 à 1884, modifiant le montant de l'allocation annuelle, le nombre d'exemplaires souscrits et de livraisons prévues.

En 1847, l'allocation accordée aux *Peintures et ornements des manuscrits* (d'un montant de 30 000 francs) représentait le sixième du crédit disponible, le fonds des souscriptions aux ouvrages scientifiques et littéraires du ministère de l'Instruction publique s'élevant à la somme de 180 000 francs. En raison de l'importance de cette allocation, on souleva la question de créer dans le budget de l'État un crédit spécial et temporaire pour cette publication. Cela suscita des séances houleuses à la Chambre des députés en mai et juin 1847 lors de la discussion du budget de 1848. Le ministre de l'Instruction publique, Salvandy, fut vivement attaqué par l'opposition pour sa politique de souscriptions : on l'accusa de favoritisme et de détournement des fonds de l'État. Bastard fut traité de spéculateur. Salvandy se défendit en faisant l'éloge de l'ouvrage⁴⁴, mais il promit qu'à l'avenir l'État ne subventionnerait plus de publications aussi coûteuses⁴⁵.

Lors de la révolution de 1848, les souscriptions s'interrompirent et les ateliers de Bastard furent anéantis dans un incendie. La publication resta inachevée :

⁴² Arch. nat., série F¹⁷ : voir notamment les articles F¹⁷ 13399 (deux volumineux dossiers de souscriptions ministérielles accordées aux *Peintures et ornements des manuscrits* de 1834 à 1877), F¹⁷ 3115 (indemnité littéraire de 1877) et F¹⁷ 3345 (dossiers sur « l'affaire de Bastard » de 1881 à 1886).

⁴³ La subvention annuelle était payée sur les fonds alloués pour encouragements aux sciences et aux lettres (ministère de l'Instruction publique) et pour souscriptions et encouragements aux beaux-arts (ministère de l'Intérieur).

⁴⁴ « Les engagements pris par l'État ont produit l'un des plus beaux ouvrages et l'un des plus vastes monuments que l'art peut créer. » *Moniteur universel* du 13 mai 1847, p. 1160, col. 3.

⁴⁵ « Les ministres n'iront plus, comme il est arrivé alors, au-devant d'un homme du monde savant et riche, pour lui demander de consacrer son temps, sa fortune et son amour de l'art à des travaux qui, avec toutes ses ressources personnelles, n'auraient pas pu s'accomplir si l'État n'avait promis 7 ou 800 000 francs de subsides. » *Moniteur universel* du 26 juin 1847, p. 1740, col. 1.

moins de la moitié des planches par rapport au plan initial étaient publiées⁴⁶ et le texte explicatif de l'ouvrage (prévu en trois volumes in-folio), qui se trouvait à l'état d'épreuves ou en manuscrit dans les ateliers, brûla dans l'incendie. Pour comble de malheurs, Auguste de Bastard fut confronté à une séparation de biens que sa femme obtint (en mars 1848) car, pour faire face à ses difficultés financières, il se mettait à vendre ses bijoux, ses meubles et ses biens propres.

Vingt ans plus tard, à la fin du Second Empire, Bastard ne parvint à obtenir du ministre de l'Instruction publique, Victor Duruy, qu'une petite souscription (à soixante-quinze planches, inédites, mais non coloriées à la main). Sous la III^e République, il continua ses demandes jusqu'à sa mort. Face au refus de Jules Simon⁴⁷, il fit un pourvoi au Conseil d'État pour réclamer la poursuite des souscriptions ministérielles et le paiement des exemplaires du dépôt légal, mais ses requêtes furent rejetées⁴⁸. Il fit sa dernière demande de souscription à l'âge de 90 ans, en 1882, auprès de Jules Ferry⁴⁹.

Sur les quatre-vingts exemplaires publiés, le gouvernement français en acheta soixante-trois qui furent répartis entre les bibliothèques publiques (quatorze à Paris et trente-et-un en province), mais aussi distribués à des particuliers (ministres, archéologues, artistes...)⁵⁰, si bien qu'un journaliste blâma ces libéralités, déclarant : « Le ministre de l'Instruction publique emploie ses fonds selon son bon plaisir [...] à acheter les livres de ses amis pour les donner à d'autres amis »⁵¹. Bastard édita à ses frais dix-sept exemplaires, dont quatre furent dévolus au dépôt légal, les autres étant destinés à ses proches et aux souscripteurs étrangers. Dans les années 1839-1845, il entreprit en effet une série de voyages en Europe pour consulter divers manuscrits et surtout pour obtenir des souscriptions de la part des souverains étrangers. Il se rendit

⁴⁶ En 1848, vingt livraisons, de huit planches chacune, avaient été publiées, soit un ensemble de cent-soixante planches (la section française de l'ouvrage était arrivée aux deux tiers de son développement et la section étrangère est resté inédite).

⁴⁷ « Je regrette vivement que l'état de nos finances ne me permette pas d'attribuer de nouveaux fonds à votre ouvrage, dont je reconnais le mérite, mais qui a déjà été de la part de l'Administration l'objet des plus larges libéralités, au point qu'elle a dépensé pour cela près d'un million. » Arch. nat., F¹⁷ 13399, lettre de Jules Simon, ministre de l'Instruction publique, à Bastard, 23 mars 1872.

⁴⁸ Bastard avait accepté de déposer quatre exemplaires peints à la main à condition que l'État les lui paie, ce qui représentait une somme de 60 000 francs. Les engagements de l'État étaient ambigus et la question fut ajournée jusqu'au refus catégorique de Jules Simon en 1872, et au rejet par le Conseil d'État de ses requêtes en 1877.

⁴⁹ En 1884, sa veuve n'obtint qu'une souscription dérisoire du successeur de Jules Ferry, Armand Fallières, qui souscrivit à deux exemplaires de soixante-deux planches complémentaires.

⁵⁰ Dix-huit exemplaires pour des hommes politiques, des archéologues versés dans l'étude des arts du Moyen Âge, comme Charles Lenormant, Alexandre du Sommerard, Champollion-Figeac, le père Arthur Martin, le baron Taylor, des artistes (le sculpteur Théophile Bra et le peintre Turpin de Crissé)...

⁵¹ *Le National*, 5 septembre 1837.

ainsi dans les principaux pays européens et fut reçu personnellement dans les cours royales et impériales. Les souverains de six pays (l'Angleterre, la Belgique, les Pays-Bas, la Prusse, la Russie et l'Italie) souscrivirent à un exemplaire de l'ouvrage.

Les *Peintures et ornements des manuscrits* constituent donc une entreprise luxueuse, restée inégalée par son ampleur et par sa qualité. C'est un chef-d'œuvre de la lithographie et un modèle du genre. C'est d'ailleurs à ce titre que des fac-similés d'enluminures de Bastard furent présentés aux Expositions universelles de Londres en 1851 et de Paris en 1878: ils répondaient parfaitement au but de ces expositions qui était d'allier l'art aux techniques industrielles, puisque chaque planche, colorisée à la main, est une œuvre unique, tout en étant en partie obtenue par des procédés mécaniques. Si de nos jours les reproductions photographiques et les entreprises de numérisation de miniatures rendent cet ouvrage obsolète, il était novateur à l'époque, aussi bien par sa technique que par son sujet, et reste l'un des recueils de fac-similés lithographiés les plus parfaits.

Le livre d'heures saisi par l'érudition au XIX^e siècle

« Parmi ces débris d'une civilisation éteinte que le temps rejette quelquefois pour laisser surprendre ses secrets les plus intimes, il est un livre que nous aimons à feuilleter souvent parce qu'il résume, à la fois, les espérances, les joies et les douleurs de l'humanité: c'est le livre d'heures » écrit un érudit gascon à la fin du XIX^e siècle¹. Il est peu de manuscrits médiévaux qui, à l'âge du *revival* néogothique, s'attirent autant de superlatifs que les livres d'heures. Il est vrai qu'en ces années 1860, ces manuels de prière se sont fait une place de choix dans les pratiques bibliophiliques. Redécouverts au milieu du XVIII^e siècle, ils ont vu leur cote marchande s'envoler sous le double effet du désir des collectionneurs et des pratiques commerciales des libraires, dont l'expertise en matière de manuscrits s'affine à partir des années 1760. Au milieu du XIX^e siècle, le livre d'heures est devenu un objet de distinction bibliophile et les menées des grands bibliophiles pour en acquérir passionnent le petit monde du livre rare².

Cet engouement, même s'il a engendré au fil des décennies une forme d'instance collective de validation de la rareté³ et des critères qui la définissent, ne repose cependant pas sur une expertise critique des livres d'heures, de leur forme, des styles artistiques, des usages pour lesquels ils ont été conçus. Cette expertise-là est inexistante au XVIII^e siècle, mais au début du XX^e siècle, elle est présente dans les lieux où s'écrit l'histoire du Moyen Âge, et reconnue comme légitime. En 1904, l'exposition *Primitifs français* qui se tient simultanément au Louvre et à la Bibliothèque nationale, entend écrire le récit d'un moment fort de l'histoire de l'art français, celui de la création et du développement d'une école artistique française ancienne et puissante au temps des Valois, entre Philippe VI et Henri III (1328-1589)⁴. À la Bibliothèque nationale

* École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, Villeurbanne.

¹ Amédée TARBOURIECH, *Les Livres d'Heures au XVI^e siècle*, Paris, Aubry, 1865, p. 4.

² F. HENRYOT, *De l'oratoire privé à la bibliothèque publique: usages et requalifications des livres d'heures*, mémoire inédit pour l'habilitation à diriger des recherches, Université Lyon 2, 2019, ici chapitre 4.

³ Jean VIARDOT, « La curiosité en fait de livres: phénomène européen ou singularité française? », dans *Le livre voyageur. Constitution et dissémination des collections livresques dans l'Europe moderne (1450-1830)*, éd. Dominique Bougé-Grandon, Paris, Klincksieck, 2000, p. 195-206.

⁴ Michela PASSINI, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Éditions de la MSH, 2012; Dominique THIÉBAUT et al., *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, Paris, RMN, 2004.

sont présentés 242 manuscrits, dont 52 livres d'heures⁵. Du reste, les chevilles ouvrières de cet événement sont des bibliothécaires, en l'espèce Henri Bouchot, Henri Omont, Léopold Delisle et Henry Martin. C'est donc qu'entre la Révolution et les premières années du xx^e siècle s'est opérée une mutation dans l'appréciation de ces livres d'heures, devenus de véritables objets historiques, auscultés au prisme des priorités intellectuelles du temps.

Pour situer cette mutation et en comprendre les ressorts, le recueil et l'examen de l'ensemble des publications savantes relatives aux livres d'heures entre la fin de l'Empire et 1904 permet d'une part de définir la singularité de la période dans le long fleuve érudit consacré, jusqu'à nos jours encore, au livre d'heures manuscrit et incunable et, d'autre part, de repérer la justification et les ressorts de cette expertise scientifique. Différents réservoirs bibliographiques, malgré (ou grâce à) leur hétérogénéité, ont permis de recenser la totalité, ou presque, de ces publications dans l'espace français : la base Patrimoine du CCFR qui privilégie les fonds des bibliothèques municipales de toutes tailles⁶ ; le catalogue général de la Bibliothèque nationale de France qui, au double titre du dépôt légal et de son effort de documentation encyclopédique, a rassemblé une masse considérable d'imprimés du xix^e siècle⁷ ; l'espace dédié aux périodiques régionaux dans Gallica, qui permet d'entrer dans des publications peu accessibles autrement⁸ ; enfin, le portail Persée, qui donne accès à des archives de périodiques sous forme numérisée⁹. Ces investigations ont permis de recenser 113 titres publiés dans l'espace français, notules descriptives de catalogues de vente exclues, même si elles constituent un premier jalon de cette expertise. S'il est impossible de garantir l'exhaustivité de ce corpus¹⁰, celle-ci paraît atteinte lorsqu'on le compare avec la *Bibliographie générale* du CTHS pour les années 1887-1914¹¹.

L'HISTOIRE ROMANTIQUE FACE AU LIVRE D'HEURES

La répartition chronologique de ces publications montre une forte disparité entre un premier xix^e siècle (avant 1870) durant lequel l'intérêt pour les livres

⁵ Henri BOUCHOT et al., *Exposition des primitifs français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque nationale. Catalogue*, Paris, 1904.

⁶ http://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/public/index.jsp?action=public_formsearch_patrimoine [recherche effectuée le 6 juin 2020].

⁷ <http://catalogue.bnf.fr/index.do> [recherche effectuée le 6 juin 2020].

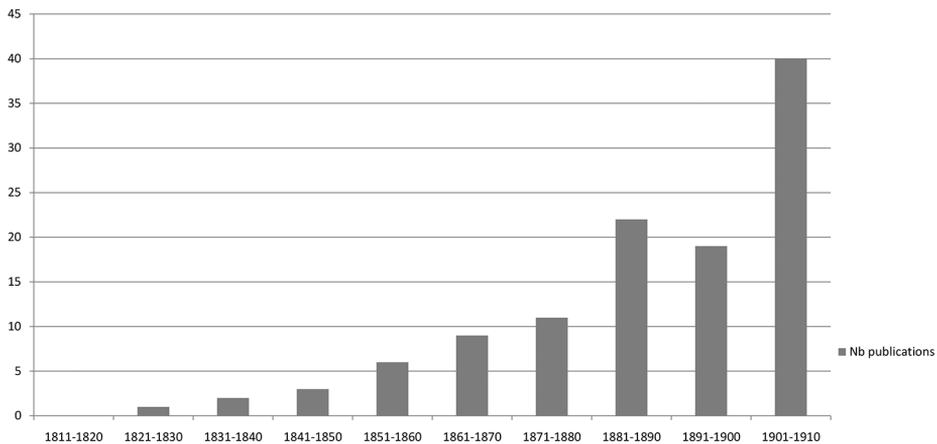
⁸ <http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop> [recherche effectuée le 6 juin 2020].

⁹ <http://www.persee.fr/> [recherche effectuée le 6 juin 2020].

¹⁰ Pour le CCFR, notamment, la rétroconversion des catalogues des bibliothèques pour les publications du xix^e siècle est en cours.

¹¹ Robert DE LASTEYRIE, Eugène LEFÈVRE-PONTALIS, *Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1887-1940.

d'heures, quoique nouveau, reste faible, et une progression spectaculaire à partir de la III^e République [graph. 1]. Cette évolution, replacée dans une perspective temporelle plus longue, montre que la Grande Guerre n'a fait qu'interrompre provisoirement la fascination nouvelle des historiens pour cet objet, car l'entre-deux-guerres a vu la confirmation de cette production avant un net recul dans les années 1940, 1950 et 1960. La disparité au cours du XIX^e siècle n'est pas seulement quantitative. Le discours porté par ces publications n'est pas équivalent non plus. Tandis que l'histoire romantique du premier XIX^e siècle redécouvre le livre d'heures, l'histoire nationaliste du second l'instrumentalise. L'une comme l'autre sont appelées à participer à l'édification d'une mémoire collective. La première période, malgré le peu de publications sur le livre d'heures, s'inscrit tout à fait dans une production historique qui « invente ainsi des formes de continuité décrochée, d'immédiateté mélancolique, d'empathie distancée, voire de rigueur hallucinée, qui lui donnent pour les contemporains comme pour nous encore le puissant attrait d'une pensée sensible d'un type inédit »¹². En pleine époque romantique, le recours au Moyen Âge est une manière de s'opposer à l'académisme et à l'art classique, en revendiquant au contraire trois données supposées propres à l'art médiéval : énergie, couleur, émotions. Cette instrumentalisation du Moyen Âge contribue à le transfigurer, voire à l'inventer à travers des clichés véhiculés par la littérature, l'art et l'architecture¹³.



Graph. 1. Répartition chronologique des publications françaises relatives aux livres d'heures par tranche décennale (1800-1910).

¹² Paule PETITIER, « Entre concept et hypotypose : l'histoire au XIX^e siècle », *Romantisme*, 144-2, 2009, p. 69-80.

¹³ François PUPIL, « Peinture troubadour et Moyen Âge gothique », *Sociétés & Représentations*, 20-2, 2005, p. 85-102.

La première publication scientifique consacrée aux livres d'heures a lieu en 1822. Il s'agit de la *Notice sur les anciens livres d'heures* de Frédéric Pluquet (1781-1834)¹⁴, pharmacien puis libraire, bibliophile et membre de la Société des antiquaires de Normandie. Il esquisse en 29 pages une histoire très générale des livres d'heures. Cette date paraît tardive relativement à l'engouement que connaissent alors ces recueils sur le marché du livre rare. L'auteur le met en relation avec l'intérêt naissant pour l'architecture médiévale, estimant qu'il n'est pas moins intéressant de se pencher sur les modalités et les supports de la prière au Moyen Âge. Le parallèle est intéressant car les miniatures des livres d'heures utilisent souvent des procédés architecturaux (ogives, portiques...) qui lient science du bâtiment et peinture religieuse. Dans cette redécouverte du Moyen Âge et de ses vestiges, le livre d'heures présente plusieurs atouts.

D'abord, sa matérialité et ses caractéristiques esthétiques. Il se présente comme une archive de l'intime, au moment où celle-ci change précisément de statut, en ces années 1830 où Michelet replace la source au cœur de la démarche historique, censée tirer de l'archive « le sang des peuples ». Auguste Vallet de Viriville (1815-1868) évoque le « cachet d'individualité » qui frappe les livres d'heures, avec la représentation du commanditaire en orant, l'apposition d'armoiries, la personnalisation de la reliure et les pages de vélin laissées blanches servant au diaire familial¹⁵. Grâce à ces éléments, le livre d'heures provoque un saisissant effet de mise en présence, précisément parce qu'il porte la trace des émotions familiales. Il est empreint d'une véritable éloquence matérielle. Eustache-Hyacinthe Langlois (1777-1837) le rappelle aussi lorsqu'il tente une histoire de l'écriture en soulignant ce que ce geste a tout à la fois d'éloquent et d'intime. Le livre d'heures incarne cette dualité puisque le copiste doit maîtriser les codes d'une rhétorique graphique qui manifeste la prière qui sera ensuite lue silencieusement, et qu'en même temps le propriétaire utilise le même support pour reporter par l'écrit les événements familiaux les plus importants¹⁶.

Le livre d'heures permet aussi diverses représentations mentales, alimentées notamment par l'iconographie (paysannerie, architecture castrale, urbanité, vie quotidienne au Moyen Âge), s'intégrant ainsi mieux dans l'histoire telle que le siècle la conçoit, attentif à en faire une expérience sensible, un véritable spectacle pour l'esprit. Frédéric Pluquet invite ainsi le lecteur à la formation d'images mentales fortes :

¹⁴ Frédéric PLUQUET, *Notice sur les anciens livres d'heures*, Caen, Chalopin, 1822, p. 7.

¹⁵ Auguste VALLET DE VIRIVILLE, *La bibliothèque d'Isabeau de Bavière, femme de Charles VI, roi de France; suivie de la Notice d'un livre d'heures qui paraît avoir appartenu à cette princesse*, Paris, J. Techener, 1858.

¹⁶ Eustache-Hyacinthe LANGLOIS, *Essai sur la calligraphie des manuscrits du Moyen Âge et sur les ornements des premiers livres d'heures imprimés*, Rouen, J.-S. Lefevre, 1841.

Qu'on se figure une foule de dames et de chevaliers rassemblés sous de majestueuses voûtes romanes ou ogives éclairées par des vitraux peints qui fournissaient des reflets d'un effet admirable, chantant les prières de l'église dans des livres enrichis de miniatures, où l'or brillait au milieu des plus vives couleurs; on conviendra que jamais spectacle plus beau et plus grandiose ne fut offert à l'homme¹⁷.

De cette manière, le livre d'heures concourt à l'enjeu essentiel de l'histoire au temps d'un Guizot ou d'un Michelet, qui est de reconstituer l'état d'une société, lequel seul explique les événements politiques et les révolutions. Pluquet conclut d'ailleurs :

En voilà assez pour faire sentir combien les anciens livres de prières, qu'on n'avait pour ainsi dire considérés jusqu'à ce jour que comme de simples objets de curiosité, sont importants pour l'histoire des arts, du langage, des mœurs et des usages religieux du Moyen Âge¹⁸.

De cette curiosité pour la vie quotidienne au Moyen Âge, son contemporain Nicolas-Xavier Willemin (1763-1833) est aussi le témoin. Sa fille Élisabeth fait aboutir en 1839 la publication des *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts* entamée par son père en 1806, avec la complicité du bibliothécaire rouennais André Pottier. Willemin était avant tout un graveur, et occasionnellement un antiquaire. Il se proposait de construire « le plus exact et le plus magnifique répertoire qu'on eût consacré dans ces derniers temps à réunir les productions de l'art et de l'industrie du Moyen Âge »¹⁹. Le prétexte initial se trouve être le costume français, mais l'ouvrage propose plus largement une histoire de la vie quotidienne et des marqueurs sociaux : en somme, une entrée dans l'intime, le vécu. Dans cette entreprise, l'apport des livres d'heures est mineur, car rares sont les traces du quotidien dans l'iconographie stéréotypée des cycles marial, christologique et hagiographique. Willemin voit pourtant dans le livre d'heures d'Anne de Bretagne conservé à la Bibliothèque royale « le plus éclatant des chefs-d'œuvre de la longue série des productions de cet art [la miniature] »²⁰ et reproduit le « portrait » de la reine tiré du feuillet 3, en réalité celui d'une sainte reine qui n'est certainement pas Anne, distorsion qui montre bien les accommodements des historiens avec les images au profit d'une sorte d'imaginaire médiéval.

¹⁷ Fr. PLUQUET, *op. cit.* [note 14], p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ Nicolas-Xavier WILLEMIN, André POTTIER, *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts : depuis le VI^e siècle jusqu'au commencement du XVII^e : choix de costumes civils et militaires, d'armes, armures, instruments de musique, meubles de toute espèce et de décorations intérieures et extérieures des maisons; dessinés, gravés et coloriés d'après les originaux*, Paris, É. Willemin, 1839, t. 1, p. IV.

²⁰ *Ibid.*, t. 2, planche 181, « costume royal d'Anne de Bretagne, tiré des Heures de cette reine », p. 19. La planche reproduit les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* par Bourdichon, BnF, ms. lat. 9474, f. 3.

Cette construction d'images mentales fortes est concomitante (et ce n'est pas un hasard) de la convergence de trois nouvelles tendances esthétiques et éditoriales affectant le livre d'heures : la production de manuels de piété illustrés dans le genre néogothique ; la persistance d'une pratique de la miniature et de la calligraphie prenant pour modèles les anciens livres d'heures ; enfin, la mise sur le marché des premiers fac-similés de manuscrits médiévaux. Ces genres tendent d'abord à se confondre, les Heures mises entre les mains des fidèles utilisant des motifs pris dans différents recueils médiévaux de la Bibliothèque nationale. De Léon Curmer²¹ (1801-1870) à Auguste de Bastard d'Estang²² (1792-1883), ces produits éditoriaux entretiennent dans le public une attente d'images colorées désignant un Moyen Âge pittoresque et tranquille, et invitent les spécialistes à expertiser ces modèles esthétiques jugés insurpassables.

Ensuite, le livre d'heures présente à l'historien l'avantage d'avoir été produit (manuscrits et incunables) au xv^e et au commencement du xvi^e siècle, période désignée comme celle de la naissance de l'esprit français et d'une civilisation à laquelle le xix^e siècle doit encore l'essentiel de ses valeurs²³. Ce sera plus vrai encore sous la III^e République. Les livres d'heures, en conséquence, servent une cause nationaliste, en ce qu'ils témoignent du génie national. Plusieurs notices témoignent de cette relation affective et politique avec ces manuscrits et ces incunables. À la vente de la collection Lebrument, bibliophile réputé, resurgit le livre d'heures du prieuré de Saint-Lô à Rouen. La vente est attendue impatiemment par les spécialistes. Paulin Paris (1800-1881), de l'Institut, s'émeut :

Il serait bien à regretter qu'un monument si remarquable de l'ancien art français ne demeurât pas en France, et je crois pouvoir assurer qu'à peine enlevé par ces grands accapareurs de l'art du Moyen Âge, les Anglais, il n'est pas un cabinet d'amateurs français qui ne se repente de n'avoir pas pris les devants, et de ne l'avoir pas conservé à la France²⁴.

En troisième lieu, et paradoxalement, le livre d'heures sert la cause du régionalisme, en ce qu'il exprime des usages et des mémoires locaux dans son calendrier et la liste des saints à honorer. Alors que le Second Empire puis la République maintiennent fermement le projet d'unité nationale autour de la langue, de l'éducation, et œuvrent à la consolidation de l'État centralisé, se déploie une attention nouvelle, chez les historiens ou les folkloristes, au

²¹ Maurice CLOCHE, « Un grand éditeur du xix^e siècle, Léon Curmer », *Art et Métiers Graphiques*, 33, 1933, p. 28-35.

²² Jocelyn BOUQUILLARD, « Les *Peintures et ornements des manuscrits* du comte de Bastard. Histoire d'une entreprise de reproductions lithographiques d'enluminures sous la Monarchie de Juillet », *Bulletin du bibliophile*, 1, 1996, p. 109-150.

²³ Christian AMALVI, *Le goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1996.

²⁴ Lettre du 2 septembre 1867, citée par Antoine BACHELIN-DEFLORENNE, *Description du livre d'heures du prieuré de Saint Lô de Rouen*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1869, p. 2.

particularisme local censé dire quelque chose d'un «génie régional», qui s'appuie sur l'histoire, sur la littérature et sur la géographie²⁵. Ces disciplines constituent autant d'instruments intellectuels permettant de penser la province en termes d'identité régionale. La notice que Bachelin-Deflorenne consacre ainsi au livre d'heures de Saint-Lô, prieuré rouennais, insiste sur cet aspect :

Dans plusieurs des miniatures, on reconnaît plusieurs anciens monuments rouennais, tels que l'église Saint-Ouen, la Cathédrale, la Montagne Sainte-Catherine; dans plusieurs autres, on a cru distinguer des scènes de la vie de Jeanne d'Arc, dont le nom retentissait encore dans la mémoire de toutes les âmes pieuses et patriotiques²⁶.

Il est vrai que le livre d'heures en question comprend deux miniatures, l'une représentant une petite bergère et l'autre la même fillette à genoux, mains jointes, recevant d'un ange un bouclier. Plus loin, il remarque que dans l'*Annonciation*, on voit sur la table qui sépare Marie de l'ange un pot « type de la faïence rouennaise de cette époque ».

Ainsi, à la veille du conflit franco-prussien, le livre d'heures offre un répertoire de valeurs positives (l'intime et le privé, le raffinement curial, la grandeur régionale, la foi des élites et des simples gens) qui l'inscrit dans les objets d'étude des médiévistes des générations suivantes, même si tout l'enjeu de la science historique, sous la III^e République, sera précisément de débarrasser les récits de ces rêveries. Cette imagerie du livre d'heures constitue une première strate de représentations appelée à durer et qui, à partir d'un simple manuscrit, permet de figurer tout le Moyen Âge.

LE LIVRE D'HEURES SOUS LA LOUPE DES HISTORIENS

Pluquet, Willemin, Bastard, Bachelin-Deflorenne et tous ceux qui, au même moment, s'intéressent aux livres d'heures, ne sont pas des historiens : ce sont des antiquaires. Outre une augmentation significative des publications à partir des années 1870, le changement affecte aussi ceux qui écrivent. Seuls 9 % d'entre eux sont encore des amateurs ou des acteurs du marché de l'art. Les experts sont désormais affiliés à des établissements universitaires et des écoles de formation où l'histoire s'écrit selon de nouvelles règles, en particulier l'École nationale des chartes, fondée en 1821, où l'initiation aux manuscrits a dû être pour beaucoup une véritable révélation. On ne saurait trop insister sur l'importance sinon de l'École des chartes, du moins d'un « drapeau » chartiste

²⁵ Christian GRAD et Georges LIVET (dir.), *Régions et régionalisme en France du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, PUF, 1977.

²⁶ Antoine BACHELIN-DEFLORENNE, *Description...*, *op. cit.* [note 24], p. 3 et 4 (citation suivante).

unissant plusieurs générations de spécialistes des manuscrits en France, repoussant l'érudition désordonnée des bibliophiles et des amateurs d'images et de vélin pour construire une approche plus raisonnée et méthodique des livres d'heures : les deux tiers des auteurs de publications sur les livres d'heures entre 1870 et 1940 sont passés par cette école.

C'est le cas d'Henri Bouchot (1849-1906), auteur d'une étude sur le *Livre d'heures de Marguerite de Rohan*²⁷, ou d'Alfred Gandihon (1877-1946), archiviste du Tarn-et-Garonne puis du Cher et auteur d'une analyse d'un fragment de livre d'heures du diocèse de Dax²⁸. Léon Mirot (1870-1946), auteur d'une étude du *Livre d'heures de Jean sans Peur*, est conservateur aux Archives nationales. Jules-Marie Gauthier (1848-1905) est archiviste du Doubs et bien introduit dans les sociétés savantes bisontines, comme tous ses homologues d'ailleurs, qui composent les forces vives des académies locales. On lui doit divers travaux, parus dans les périodiques régionaux, sur des livres d'heures franc-comtois²⁹. Du côté des bibliothèques, il faut citer Henri Jadart (1847-1921), conservateur de la bibliothèque municipale de Reims et des musées de peinture et d'archéologie de la même ville, qui fait connaître le livre d'heures de Marie Stuart³⁰, ou Alcïus Ledieu (1850-1912), bibliothécaire et correspondant du ministère de l'Instruction publique³¹. Compris par les collectionneurs d'antiquités comme un objet d'art, le livre d'heures intéresse aussi les directeurs des musées, tel Louis Le Clert (1835-1935), conservateur du musée archéologique de Troyes, examinant les fermoirs de l'un d'entre eux³². Cette catégorie de chercheurs est alors connue pour construire une vision du Moyen Âge plutôt catholique et conservatrice, comme en témoignent les écrits de Léon Gautier (1832-1897), chartiste, archiviste puis professeur à l'École des chartes. Il consacre une partie de son enseignement à l'examen des livres d'heures. Il voit dans le Moyen Âge « un monde que nous avons perdu et qu'il faut absolument retrouver, voire ressusciter [...], un modèle d'inspiration vers lequel il convient absolument de se tourner pour régénérer une société malade, gangrenée par la Réforme, les Lumières et naturellement l'œuvre satanique

²⁷ Henri BOUCHOT, *Le livre d'heures de Marguerite de Rohan comtesse d'Angoulême : étude historique et critique*, Paris, H. Leclerc, 1903.

²⁸ Alfred GANDIHON, « Étude sur un livre d'heures du XIV^e siècle : fragment d'un bréviaire du diocèse de Dax », *Bulletin historique et philologique*, 1904, p. 631-643.

²⁹ Jules-Marie GAUTHIER, « Le livre d'heures du chancelier Nicolas Perrenot de Granvelle au British Museum », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 20, 1896, p. 104-109 ; « Note sur le livre d'heures de Catherine de Montbozon », *Académie de Besançon*, 1879, p. 201-212.

³⁰ Henri JADART, « Le Livre d'heures de Marie Stuart à la Bibliothèque de Reims », *La bibliofilia*, 4, 1902, p. 145-157.

³¹ Alcïus LEDIEU, « Notice sur deux livres d'heures du XIV^e siècle », *Revue de l'art chrétien*, 1891, p. 404-411.

³² Louis LE CLERT, « Note sur les fermoirs armoriés d'un livre d'heures conservé à la bibliothèque de Chaumont-en-Bassigny », *Bulletin archéologique*, 1903, p. 237-243.

de la Révolution»³³. Il est par ailleurs l'auteur d'un livre de prières conçu comme un florilège de formules dévotes latines tirées de manuscrits anciens, principalement de livres d'heures³⁴.

Parmi les auteurs, certains s'imposent comme de véritables spécialistes du livre d'heures, le plus emblématique étant sans aucun doute Léopold Delisle (1826-1910), « incarnation de l'institution chartiste »³⁵, administrateur général de la Bibliothèque nationale de 1874 à 1905. Les travaux de Delisle sur les livres d'heures sont assez tardifs dans sa carrière, et somme toute peu représentatifs de ses publications : seulement 4,5 % d'entre elles concernent l'histoire de l'enluminure ; ce sont, qui plus est, des publications « courtes », puisqu'elles ne représentent que 2,2 % de la masse totale publiée, aux antipodes de ses travaux sur la diplomatique (26,6 % des pages publiées) ou sur la bibliothéconomie (22,1 %) ³⁶. Ceci s'explique par le fait qu'il observe les livres d'heures en archiviste, cherchant avant tout à les dater, à en identifier les commanditaires et à les situer dans la géographie diocésaine du Moyen Âge. Il n'a rien d'un historien de l'art, ce que l'historiographie jugera durement par la suite. Il n'en reste pas moins que Delisle a joué un rôle essentiel dans la connaissance des livres d'heures, notamment ceux commandités par Jean de Berry, en publiant les inventaires des bibliothèques du duc au fil de la publication de son *Cabinet des manuscrits*³⁷ : il a ainsi identifié des manuscrits produits par les frères de Limbourg ou d'autres artistes. C'est d'ailleurs vers lui que se tourne, en janvier et février 1856, le duc d'Aumale afin de se prononcer sur l'attribution des *Très Riches Heures* acquises quelques semaines plus tôt. Léopold Delisle répond obligeamment au prince³⁸, puis publie une note dans la *Gazette des Beaux-Arts*³⁹. Il publie dans l'exercice de ses fonctions de très nombreuses notes sur des livres d'heures, notamment dans les comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes* et dans diverses revues de codicologie et d'histoire. Ses travaux examinent principalement des exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale,

³³ Christian AMALVI, « Les deux Moyen Âge des savants dans la seconde moitié du XIX^e siècle », dans *Le Moyen Âge au miroir du XIX^e siècle (1850-1900)*, éd. L. Kendrick *et al.*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 11-25. Léon Gautier a publié une *Notice sur le Livre d'Heures illustré d'après les dentelles de toutes les époques et de tous les styles*, Tours, Alfred Mame et fils, 1888.

³⁴ Léon GAUTIER, *Choix de prières tirées des manuscrits du XIII^e au XVI^e s. et traduites pour la première fois*, Paris, V. Palmé, 1861.

³⁵ Françoise HILDESHEIMER, « Institutions savantes. Les institutions du savoir » dans *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*, éd. S. Bernard-Griffiths *et al.*, Paris, H. Champion, 2006, p. 86.

³⁶ Yann POTIN, dans *Léopold Delisle*, éd. F. Veilliard, Saint-Lô, AD Manche, 2007, p. 171.

³⁷ Léopold DELISLE, *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale [puis nationale] : étude sur la formation de ce dépôt, comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie*, Paris, Impr. impériale, 1868-1881, 3 vol.

³⁸ Chantilly, Musée Condé, Bibliothèque, 1PA8, lettre de Léopold Delisle, 14 février [1856].

³⁹ L. DELISLE, « Les livres d'heures du duc de Berry », *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, p. 97-110.

mais il s'impose aussi comme un spécialiste reconnu internationalement sur le sujet, comme en témoigne sa correspondance avec des confrères allemands notamment.

Paul Durrieu (1855-1925), un peu plus jeune que Delisle mais qui l'a longuement fréquenté, inscrit quant à lui le livre d'heures dans l'histoire de l'art, étant, au contraire de son maître, un spécialiste du sujet, reconnu dans toute l'Europe au début du xx^e siècle. Diplômé de l'École des chartes en 1878, membre de l'École française de Rome, conservateur au département des peintures du Louvre, membre du Comité des travaux historiques et de la Société française de reproduction des manuscrits à peintures, il s'impose comme un historien de l'art talentueux. Dans les dernières années du xix^e siècle, ses travaux passent de la peinture à l'enluminure, ce qui lui fait croiser les livres d'heures. Durrieu et Delisle mènent des recherches parallèles et entrecroisées ; c'est grâce à Delisle que Durrieu a pu produire sa monographie sur les *Très Riches Heures du duc de Berry*⁴⁰. Mais c'est aussi Durrieu qui a fait prendre conscience à Delisle vieillissant de l'importance de certaines de ses observations sur les livres d'heures. Ses travaux envisagent l'art de la miniature de Charles V à François I^{er}. C'est lui qui a mis en évidence le changement de décor dans les peintures sous le règne de Charles VI, le paysage et la perspective remplaçant les toiles de fond. Il démontre aussi, parmi les premiers, la spécificité du métier de miniaturiste et d'historien, différent de l'enlumineur, moins habile et exécutant des travaux plus répétitifs. Enfin, il a fait progresser l'identification des artistes en rassemblant les signatures observées sur nombre de feuillets. Son nom reste associé aux *Très Riches Heures*, pour lesquelles il a mis en évidence plusieurs mains et plusieurs phases de travail ; et aux *Heures du maréchal de Boucicaut*, dont il a révisé l'attribution.

Ces spécialistes tirent de leur contexte professionnel la possibilité, précieuse, de mettre en commun leurs compétences. On le voit dans les explications que donne Natalis de Wailly (1835-1868), conservateur au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale, à propos d'un livre d'heures imprimé sur vélin en 1500 et rehaussé de miniatures qui aurait probablement appartenu à Marguerite de Lorraine, duchesse d'Alençon⁴¹ ; il convoque le savoir-faire de ses confrères Delaborde et Duplessis, et enfin Thierry, conservateur adjoint au département des imprimés à la Bibliothèque nationale. Le même Natalis de Wailly a fait venir le jeune Delisle au cabinet des manuscrits. Plus tard, lorsque Delisle est nommé administrateur de la Bibliothèque nationale, il travaille avec Henri Bouchot, qui dirige le cabinet des estampes, et avec Alexandre

⁴⁰ Paul DURRIEU, *Les Très Riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris, Plon, 1904.

⁴¹ Natalis DE WAILLY, « Notice sur un livre d'heures donné par l'impératrice Marie-Louise à la duchesse de Montebello », *Compte-rendu des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 23-2, 1879, p. 113-121.

de Laborde, fondateur en 1911 de la Société française de reproduction des manuscrits à peintures. Cette société, défunte dès 1933, reste importante dans notre perspective en ce qu'elle a été un des lieux de rassemblement des érudits s'intéressant aux livres d'heures (Durrieu, Boinet, Lacombe, Mély, Omont, Seymour de Ricci par exemple), où ils pouvaient retrouver aussi les collectionneurs les plus prestigieux, comme James de Rothschild, et les directeurs des plus importantes bibliothèques d'Europe et obtenir ainsi un accès privilégié à de nombreux documents⁴². La figure d'Henry Martin (1852-1928) est à ce titre emblématique. Chartiste diplômé en 1876, nommé à l'Arsenal en 1879, où il fait toute sa carrière, auteur du premier catalogue de la bibliothèque, il a publié plusieurs sommes comme *Les miniaturistes français* (1906), *Les peintres de manuscrits et la miniature en France* (1909), *Les Fouquet de Chantilly* (1919). Il a été président de la Société des antiquaires de France, de l'École des chartes, de l'Association des bibliothécaires français: autant de cercles où se croisent les dix ou quinze spécialistes du livre d'heures au tournant des XIX^e et XX^e siècles.

En l'espace de deux générations, les chartistes ont gagné le monopole de l'expertise consacrée aux livres d'heures. Certes, d'autres cercles savants continuent de s'intéresser à ces objets, en particulier les ecclésiastiques érudits comme il y en eut tant au XIX^e siècle, qui s'intéressent à l'histoire de la liturgie au moment où ils doivent aussi s'impliquer dans les grandes réformes liturgiques du temps. La figure la plus emblématique en est M^{gr} Xavier Barbier de Montault (1831-1901). Prêlat de la maison du pape, historiographe officiel du diocèse d'Angers sous l'épiscopat de M^{gr} Guillaume Angebault, il s'intéresse de près à l'histoire pontificale, à l'iconographie chrétienne et aux livres d'heures angevins, pour lesquels il rédige huit notices. Il appartient à cette génération d'historiens ecclésiastiques actifs, fort savants, mais encore très marqués par une histoire apologétique au service de l'institution cléricale, diocésaine ou congréganiste⁴³. Le dernier représentant de cette catégorie d'érudits, dans le domaine du livre d'heures, est Victor Leroquais (1875-1946), autodidacte et spécialiste de l'histoire de la liturgie, qui s'improvisa brillamment bibliographe des sacramentaires, puis des livres d'heures (1927) et enfin des bréviaires. Le cas de Leroquais, quoique tardif, montre que l'érudition ecclésiastique n'est pas disqualifiée, mais qu'elle est malgré tout marginalisée si elle ne s'écrit pas dans les lieux emblématiques de l'écriture de l'histoire que sont alors les bibliothèques – Leroquais travailla sur les livres d'heures de la Bibliothèque nationale, où il avait « sa » table et la confiance des conservateurs. Ce point est important: la cohorte chartiste qui écrit sur les livres d'heures à partir des années 1870 fait

⁴² *Bulletin de la Société française de reproduction des manuscrits à peinture*, 1, 1911, liste de sociétaires.

⁴³ Bruno NEVEU, « Entre archéologie et romanité: Mgr Xavier Barbier de Montault (1830-1901) », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 163-1, 2005, p. 241-264.

aussi des bibliothèques un espace privilégié de la science historique, ce qu'elles cesseront d'être après la seconde guerre mondiale.

Entre l'Empire et les premières années du xx^e siècle, le livre d'heures est devenu une source à part entière de l'histoire des mœurs, de la vie quotidienne, des pratiques de mécénat princier et des élites curiales, sous le double effet de la construction d'un puissant imaginaire médiéval en quête d'images et d'une exigence scientifique de plus en plus forte. Cette intégration du livre d'heures dans le corpus des sources textuelles et surtout artistiques des xv^e et xvi^e siècles a aussi plusieurs conséquences. En premier lieu, au moment où s'ouvre l'exposition parisienne des *Primitifs français* en 1904, s'est constitué au fil des études un étroit référentiel des livres d'heures formant une sorte d'archétype de ce qu'est *le* livre d'heures : ceux d'Anne de Bretagne, de Boucicaut, d'Étienne Chevalier, du duc de Berry principalement et, dans une moindre mesure, ceux de Louis de Laval ou de Jeanne d'Évreux. Ces livres d'heures servent d'étalon pour mesurer la qualité stylistique et historique des centaines d'autres livres d'heures conservés dans les bibliothèques publiques ou congréganistes et dans les musées. Ce référentiel est fixé quasi définitivement : il n'évolue plus jusqu'aux années 1980 et aux travaux de François Avril renouvelant les attributions et les datations. Ensuite, cette expertise savante quitte très tôt les colonnes des publications savantes fréquentées par un entre-soi scientifique relativement réduit pour nourrir une médiation auprès d'un public élargi. À la fin des années 1870, sinon déjà avant, les vitrines de la galerie Mazarine, à la Bibliothèque nationale, présentent au public deux jours par semaine des livres d'heures manuscrits et imprimés (entre autres). Ces pratiques montrent d'une part l'imbrication étroite entre collectionnisme, certification savante et vulgarisation, conduisant à une patrimonialisation certaine des objets écrits, et le rôle essentiel des bibliothèques dans ce processus.

Paul Durrieu (1855-1925), l'œil d'un historien. La leçon de méthode à Émile Mâle

Pour tout médiéviste s'intéressant à l'art de l'enluminure, les écrits de Paul Durrieu [ill. 1] sont des références incontournables¹. Il est donc surprenant qu'aucune recherche historiographique n'ait été consacrée à cet érudit depuis la publication des notices nécrologiques et la biographie rédigée par son ami le comte de Laborde². Hormis les fiches biographiques des sociétés savantes, les dictionnaires – qu'ils soient d'historiens ou d'historiens d'art – sont discrets, voire muets alors que les noms de ses confrères Delisle, Focillon ou Mâle y figurent³. Seuls François Avril et un catalogue de la galerie *Les Enluminures* ont mis en lumière le rôle primordial de Paul Durrieu pour l'enluminure⁴.

* Chargée de cours à l'Université de Lausanne et de Neuchâtel.

¹ Je remercie chaleureusement mes relecteurs : en particulier, François Avril, sans doute le meilleur « connaisseur » de Durrieu, dont l'érudition m'a permis d'apporter de nombreux enrichissements à cet article. Michele Tomasi pour ses encouragements, alors que je n'osais m'attaquer au sujet Durrieu pour ce colloque, ainsi que pour ses conseils historiographiques m'ayant permis de structurer mes réflexions. Je suis aussi reconnaissante à Étienne Anheim pour nos échanges à propos de la controverse soulevée par F. Simiand

² Charles-Victor de LANGLOIS, « Paul Durrieu », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 86, 1925, p. 472-475 ; Henri-François DELABORDE, « Le comte Paul Durrieu », *Journal des savants*, (nov-déc), 1925, p. 267-269 ; Salomon REINACH, « Paul Durrieu (1855-1925) », *Revue archéologique*, 1926, p. 336-346 ; Paul VITRY, « Éloge funèbre de M. Paul Durrieu », *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1926, p. 95-99 ; Alexandre de LABORDE, *Le Comte Paul Durrieu (1855-1925). Sa vie – ses travaux*, Paris, Auguste Picard, 1930.

³ Aucune mention dans le *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale* de l'Institut National d'Histoire de l'Art [en ligne : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html> (consulté le 13 mars 2020)], ni dans le dictionnaire biographique des historiens français et francophones : Christian AMALVI, *Dictionnaire biographique des historiens français et francophones : de Grégoire de Tours à Georges Duby*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2004. Une notice lui est consacrée dans la base américaine des historiens d'art [en ligne : <http://arthistorians.info/durrieu>] et par le Comité des Travaux Historiques et Scientifiques [en ligne : <http://cths.fr/an/savant.php?id=1778>]. Germain BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 483, ne lui octroie qu'un seul paragraphe sur la page dédiée aux historiens d'art de l'enluminure.

⁴ François AVRIL, « La contribution de Léopold Delisle aux études sur les manuscrits à peintures », dans *Léopold Delisle : actes du colloque de Cerisy-la Salle, 8-10 octobre 2004*, Saint-Lô, Archives départementales de la Manche, 2007, p. 103-111 ; *Id.*, « The bibliophile and the scholar. Count Paul Durrieu's list of manuscrits belonging to Baron Edmond de Rothschild », dans *The medieval book : glosses from friends and colleagues of Christopher De Hamel*, Houten, HES & De Graaf, 2010,



Ill. 1. Paul Durrieu dans sa maison de Larrivière (Landes). Carte postale.

Ce relatif silence laisse songeur alors que de son temps Durrieu était de toutes les institutions un pilier indiscutable. Il était reconnu comme un chercheur hors pair. De ses très nombreuses publications, trop nombreuses pour être citées (640 occurrences recensées), retenons quelques monographies majeures comme *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, *Les Antiquités Judaïques de Jean Fouquet* et *La Miniature flamande à la cour de Bourgogne de 1415 à 1530*⁵. Il a joué un rôle déterminant dans la reconstitution du corpus des Primitifs français tant pour l'enluminure que la peinture, notamment lors de l'exposition *Les Primitifs français* en 1904⁶. Outre ses ouvrages majeurs,

p. 366-376; Ariane BERGERON-FOOTE et Sandra HINDMAN, *Three Illuminated Manuscripts from the Collection of Comte Paul Durrieu*, 11, Paris/Chicago, Les Enluminures, 2004 ; signalons aussi, sur les relations scientifiques entre Delisle et Durrieu : Nicolas HATOT et Marie JACOB, *Trésors enluminés de Normandie : une (re)découverte : [exposition, Rouen, Musée des antiquités, 9 décembre 2016-19 mars 2017]*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 119.

⁵ P. DURRIEU, *Les très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris, Librairie Plon, 1904 ; P. DURRIEU, *Les Antiquités Judaïques et le peintre Jean Fouquet*, Paris, Plon-Nourrit, 1907 ; Paul DURRIEU, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne, 1415-1530*, Paris ; Bruxelles, Van Oest, 1921.

⁶ « Part prise à la préparation de l'Exposition des Primitifs français », *Bulletin de la Société d'Histoire de France*, 12 avr. 1904, p. 75 ; P. DURRIEU, *La peinture à l'exposition des Primitifs français*, 15, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904. Sur l'exposition de 1904 : Henri BOUCHOT, *Les Primitifs français exposés au Pavillon de Marsan et à la Bibliothèque Nationale du 12 avril au 14 juillet 1904*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1904 ; Dominique THIÉBAUT, Philippe LORENTZ

il a rédigé d'innombrables notices et comptes rendus au bénéfice des sociétés savantes dont il fut un membre actif. Il a également orchestré la publication de plusieurs fac-similés de manuscrits.

L'objet de cette contribution est de combler pour partie cette lacune historiographique en examinant la méthode de travail de celui que Charles Sterling qualifiait de « seigneur de l'histoire de l'art médiéval »⁷. Dans un premier temps, il s'agira de comprendre comment ce chartiste émérite, étudiant les rapports politiques et militaires de la France et de l'Italie, est devenu l'un des plus fins connaisseurs de l'art de l'enluminure. Son parcours, alliant analyse des textes et conservation des œuvres, permettra de détecter ses filiations méthodologiques. Dans un second volet, son positionnement au sein de la discipline historique sera exploré au travers de ses notes de travail. Le brouillon de son rapport sur la candidature d'Émile Mâle au prix Gobert constitue une véritable leçon de méthode et permettra de discuter de la place occupée par Durrieu au sein de la discipline de l'histoire de l'art au début du xx^e siècle. Pour ce faire, les sources convoquées ont été les nombreuses publications de Durrieu et une immersion dans sa correspondance, ses carnets et ses notes de travail conservés à l'Institut de France⁸.

DE L'ARCHIVISTE-PALÉOGRAPHE AU CONNAISSEUR

Le parcours académique classique de l'érudite

Paul Durrieu effectue un parcours classique au regard du milieu bourgeois dont il est issu : après des études au Lycée Condorcet, il débute sa formation d'archiviste paléographe à l'École des Chartes en 1874⁹. Durant ses études, il se lie d'amitié avec François Delaborde, Henri Bouchot et côtoie Élie Berger,

et François-René MARTIN, *Primitifs français : découvertes et redécouvertes : Musée du Louvre, du 27 février au 17 mai 2004*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2004, François-René MARTIN, « "Maîtres anciens d'État" Quelques remarques sur l'histoire des expositions des maîtres anciens », dans *Histoire de l'art et musées : actes du colloque École du Louvre – Direction des musées de France, École du Louvre, 27 et 28 novembre 2001*, Paris, École du Louvre, 2005, p. 113-125.

⁷ Charles STERLING, « Les émules des Primitifs », *Revue de l'art*, 21, 1973, p. 80-93, p. 91.

⁸ Sous les cotes ms. 5722-5740, l'Institut de France possède plusieurs cartons de correspondance, notes, procès-verbaux du Comité du Livre, brouillons et carnets de Paul Durrieu, légués par son fils et sa fille en 1950. Ont également été consultés aux Archives Nationales les cartons 20144790/10/12/13/18/130 et 20144790/131 concernant son emploi au Louvre et à la Bibliothèque Nationale, n.a.f. 23911 et 4-IMPR-395 (2), contenant les notes autobiographiques de Durrieu et la liste de ses principaux travaux jusqu'en 1907.

⁹ Outre le positionnement du lycée Condorcet, il faut se rappeler qu'avant la première guerre mondiale, le lycée est élitiste en soi : Francis DÉMIER, *La France du XIX^e siècle : 1814-1914*, Paris, Points Inédit Histoire, 2014, p. 442 : « [...] le savoir offert par le lycée, payant dès ses classes élémentaires, à un moment où les boursiers des lycées ne représentent que 2 % de l'effectif des élèves. [...] À la veille de la guerre, seulement 1,1 % d'une classe d'âge accède au lycée ».

Henry Martin et Ernest Babelon¹⁰. Major de promotion avec une thèse sur *Bernard VII d'Armagnac, connétable de France*, il intègre la toute jeune École Française de Rome¹¹. Tout en poursuivant ses travaux sur la Gascogne, il est détaché aux archives San Severino de Naples (1878-1880) où il exploite le fonds des archives angevines¹². Si ses compétences d'historien sont très vite reconnues par la communauté scientifique, ce sont ses aptitudes d'historien de l'art qui sont repérées à son retour d'Italie. Il accepte en 1881, sur le conseil de Léopold Delisle, un poste d'attaché à la conservation des peintures au musée du Louvre.

Travailleur acharné, Durrieu ne se limite pas à ses missions de conservation et se lance concomitamment à cet emploi dans l'étude des manuscrits enluminés¹³. Delisle l'encourage dans cette voie en l'associant à ses consultations de manuscrits¹⁴. Ainsi, Durrieu l'accompagne en 1889 à la vente Hamilton exposée à Strasbourg¹⁵. C'est sans doute aussi Delisle qui le met en contact avec le duc d'Aumale lequel lui confie la publication du fac-similé des *Très Riches Heures du duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, ms. 65) en 1904. Il publie durant cette période de nombreux articles : certains sont issus de ses travaux sur les Angevins de Naples ; d'autres, portant sur des panneaux peints comme *Le triptyque d'Anne de Beaujeu* (Moulins, Cathédrale Notre-Dame, n° 1898/06/14), prennent leur source dans son expérience de conservateur et enfin un troisième groupe concerne les manuscrits des *Statuts de l'Ordre de*

¹⁰ À propos de l'École des Chartes : Charles-Victor de LANGLOIS, « Paul Durrieu... », *art. cit.* [note 2], p. 473. Sur le rôle de Delaborde et de ses condisciples : Alexandre de LABORDE, « Notice sur la vie et les travaux de M. le comte Paul Durrieu, membre de l'Académie », *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, n° 4, 1928, p. 400-435, p. 402. Durrieu et Delaborde se côtoyèrent aussi à l'École Française de Rome.

¹¹ Paul VITRY, « Éloge funèbre de M. Paul Durrieu... », *art. cit.* [note 2], p. 96.

¹² Sur la construction de l'identité scientifique de l'École Française de Rome : Anne LEHOËRF et Olivier PONCET, « Un directeur historien : Auguste Geffroy (1820-1895) et l'École française de Rome », dans *Construire l'institution. L'École française de Rome, 1873-1895*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2013 [en ligne : <https://books.openedition.org/efr/2626#ftn109>, 36 (consulté le 20 avril 2020)], à propos de l'inflexion archivistique des activités de l'école sous la direction d'Auguste Geffroy et Léopold Delisle qui dès l'automne 1876 travaille au Vatican et négocie l'accès aux registres de lettres pontificales. Les publications issues des recherches napolitaines sont : P. DURRIEU, *Archives angevines de Naples : étude sur les registres du roi Charles I^{er} (1265-1285)*, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, Paris, E. Thorin, 1886 ; P. DURRIEU, *Les Gascons en Italie, études historiques*, Auch, impr. de G. Foix, 1885.

¹³ Paul VITRY, « Éloge funèbre de M. Paul Durrieu... », *art. cit.* [note 2], p. 98 : « Dès son retour de Rome, en effet, sur les conseils de Léopold Delisle, il s'était lancé passionnément dans l'étude des manuscrits à peintures et notamment des livres d'heures. Grâce à des enquêtes multipliées à travers les collections et les bibliothèques de l'Europe entière, grâce à une mémoire prodigieuse, grâce à une perspicacité qui allait parfois jusqu'à la divination la plus hardie, il arriva à se faire, dans ce domaine spécial et d'ailleurs si prodigieusement riche, une place hors de pair ».

¹⁴ Paul VITRY, « Éloge funèbre de M. Paul Durrieu... », *art. cit.* [note 2], p. 98.

¹⁵ Institut de France, ms. 5724-1.

Saint-Michel (Paris, BnF, ms. fr. 19819) de Fouquet¹⁶, l'enluminure ganto-brugeoise¹⁷, Jacquemart de Hesdin¹⁸... Sa bibliographie témoigne de ses multiples centres d'intérêts. Son éclectisme le mène ainsi à s'exprimer sur une harpe en ivoire ou encore sur des icônes russes¹⁹... Au fil des années, le volume de ses écrits consacrés à l'enluminure ne cesse de croître, reflétant son expertise et son enthousiasme pour les manuscrits à peintures. Il démissionne d'ailleurs de son poste au Louvre en 1898 pour se consacrer complètement à la recherche et entreprend une seconde carrière en embrassant un rôle institutionnel au sein des sociétés savantes.

Durrieu – qui faisait partie de la Société Nationale des Antiquaires dès 1888 – en devient le président en 1904. Il multiplie son implication dans nombre d'autres sociétés savantes : la société des Bibliophiles français, le Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, la Société de l'École des Chartes (président en 1909 et en 1921), la Société de l'Histoire de France (président 1905-06), la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de France, la Société d'Histoire de l'Art français, la Société Française de Reproduction de Manuscrits. Les multiples communications de Durrieu témoignent qu'il a été un membre aussi assidu qu'actif. Au fil des séances, il fait part de nombre de ses découvertes et questionnements. Enfin, sa « carrière » dans les institutions savantes connaît un point d'orgue en décembre 1907 lorsqu'il est élu membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

*Avant tout un « œil »*²⁰

Fervent collectionneur sa vie durant, il achète des œuvres de premier ordre. Il s'agit avant tout de manuscrits : les *Heures dites de Baudricourt* (Paris, BnF, n.a.l. 3187), le *Livre de prières de Charles le Téméraire* (Los Angeles, Getty Museum, ms. 37), des feuillets de Simon Bening mais aussi des peintures comme une *Véronique flamande* (Bruges, Groeningemuseum, n° 2019. GRO0001.I) et le magnifique panneau de la *Sainte Face* (Paris, Louvre, RFML.PE.2020.17.1)²¹. Ces acquisitions montrent que Durrieu, « doué d'un sens esthétique très sûr », sait repérer des œuvres de choix²². Grâce à son acuité

¹⁶ P. DURRIEU, « Les Manuscrits des Statuts de l'ordre de St Michel », *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, 1911, p. 17-47.

¹⁷ P. DURRIEU, *Les Miniaturistes Franco-flamands des XIV^e et XV^e siècles*, Gand, impr. W. Siffer, 1914.

¹⁸ *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 24 juil. 1889, p. 223-224.

¹⁹ *Ibid.*, 29 juin 1892, p. 173-174; *Ibid.*, 29 janvier 1896, p. 85.

²⁰ F. AVRIL, « La contribution de Léopold Delisle... », *art. cit.* [note 4], p. 108.

²¹ A. BERGERON-FOOTE et S. HINDMAN, *Three Illuminated Manuscripts...*, *op. cit.* [note 4]; Nathalie ROMAN, Conférence le 11 décembre 2017 aux Ymagiers (IRHT), un article à paraître va développer plus amplement ce sujet (près de 65 items identifiés à ce jour).

²² Ch.-V. de LANGLOIS, « Paul Durrieu... », *art. cit.* [note 2], p. 474.

visuelle, il sait distinguer les faussaires, reconstituer des personnalités artistiques parmi lesquelles Jean Fouquet, Jean Colombe et Jean Bourdichon occupent les premières places²³. Ses très nombreux voyages, pour le Louvre d'abord, puis à titre personnel l'amènent à visiter de nombreuses collections, des salles de ventes aux bibliothèques. Il se déplace ainsi en Belgique et en Italie à plusieurs reprises, à Berlin, Madrid, Saint-Petersbourg, Alger²⁴... La communauté scientifique le perçoit comme un expert de renom. Il est fréquemment consulté, ainsi en 1910 l'archiviste paléographe du Loiret Jacques Soyez lui écrit : « Vous êtes certainement, Monsieur, l'érudit le plus compétent pour résoudre la question. Est-ce que le dessin des mains n'indique pas l'école tourangelle? »²⁵. Il est aussi en contact étroit avec les marchands : Maggs Bros de Londres lui signale en 1923 l'apparition sur le marché d'une nouvelle miniature provenant des « *Heures d'Étienne Chevalier* » [feuille de saint Michel]²⁶.

La lecture de ses très nombreux articles documente le cheminement de ses convaincantes analyses stylistiques. Son jugement n'est jamais définitif : en partageant ses interrogations, voire ses erreurs, il est possible de suivre le fil de sa réflexion méthodologique. Durrieu n'est pas un doctrinaire, il revient sur ses propres hypothèses. En 1910, il n'hésite pas à interroger sa méthode et à examiner son erreur quant à la monographie qu'il a consacrée à Jacques de Besançon en 1892²⁷. Il en va de même sur Jean Colombe : Durrieu avait

²³ P. DURRIEU, *La peinture à l'exposition des Primitifs français...*, *op. cit.* [note 6], p. 34-37, p. 75-88.

²⁴ Correspondance 5722-A-H, 5724 2, 5726-7-16

²⁵ Correspondance 5723 I-Z, Lettre du 2 décembre 1910 : dans cette correspondance, Soyez évoque Henry Lallemand. Je remercie F. Avril de m'avoir signalé l'œuvre – et les références afférentes – concernée par cet échange épistolaire : il s'agit du panneau de bois de l'*Ecce Homo* de Jean Hey (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. 4497) daté de 1494. En effet, Soyez a publié deux notes dans le *Bulletin de la Société Archéologique de l'Orléanais* (t. XV, 1910, p. 431-432 et t. XVI 1911, p. 14-16) annonçant la consultation de Durrieu, lequel partage cette identification dans les *Comptes Rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* (24 février 1911, p. 169-170).

²⁶ Correspondance 5724-1, Lettre du 31 janvier 1923 de Maggs Bros. Dès le mois suivant, Durrieu fait part de la découverte de ce 45^e feuillet des *Heures d'Étienne Chevalier* et montre une photographie : P. DURRIEU, « Découverte du 45^e feuillet des Heures d'Étienne Chevalier », *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1923, p. 58-59.

²⁷ P. DURRIEU, « L'enlumineur et le miniaturiste », *Comptes Rendus de l'Académie des inscriptions et belles-Lettres*, p. 344-345 : « [...] Je conclus de cette souscription, sans plus réfléchir, que l'enlumineur Jacques de Besançon était l'auteur de la miniature du volume, et par suite également l'auteur de toutes les miniatures qui présentaient les mêmes caractères d'art que celle-ci. Mais voici que, quelque temps après, on mit en lumière un texte, d'une autorité indiscutable, qui établissait nettement que les miniatures attribuées par moi à l'enlumineur Jacques de Besançon devaient être restituées à un peintre nommé François, « *egregius pictor Franciscus* ». Je me demandai comment j'avais pu commettre une pareille erreur ; j'en eus l'explication grâce à une pièce de compte relative à un autre manuscrit que Jacques de Besançon avait également enluminé vers 1485-1486. Cette pièce de compte était ainsi rédigée : « A Jacques de Besançon pour avoir enluminé le nouvel greel (graduel) : XIII l(ivres) VIII s(ous). A ung historieux qui a fait cinq histoires au dit greel : chascunes III s. ». Il découle de ce renseignement que Jacques de Besançon n'était qu'un simple

regroupé des œuvres sur une base stylistique et une inscription ALAVERDURE ; il abandonne cette dénomination en 1904²⁸. Cette capacité d'autocritique lui permet d'alimenter sa réflexion sur les souscriptions dans les manuscrits et les dénominations pour les enlumineurs²⁹. La remise en question de sa méthode s'avère une force donnant aujourd'hui encore pleine actualité aux travaux de cet érudit.

De l'exploitation de sa correspondance et de ses carnets de travail se dégage sa façon de procéder. Notes très succinctes et mots-clés tracés à la hâte témoignent de son exceptionnelle mémoire visuelle : « C'est très fort mais je ne crois décidément pas Fouquet », « grassouillet », « Le second collaborateur [...] sensiblement inférieur au premier par la sécheresse de sa touche, est néanmoins encore un des bons praticiens de l'époque ». L'usage fréquent du mot « genre », des qualificatifs esthétiques (« affreuses », « charmant », « très faible ») montrent que des miniatures vues – même brièvement – sont très nettes dans son esprit et surgissent à la seule évocation de ces qualificatifs³⁰. Très rarement il réalise un croquis pour mémoriser une composition. Une condition de base pour cet exercice est de consulter l'œuvre originale, ce qui explique qu'il a tant voyagé malgré sa santé fragile : « [...] je ne saurais donc me prononcer sur une œuvre d'art que je n'ai pas pu voir en original »³¹.

Son autorité en matière de *connoisseurship* est toujours reconnue, il est « l'œil » des manuscrits à peintures³².

enlumineur au sens étroit du mot ; que, quand il y avait des « histoires » à faire dans un manuscrit qu'il « enlumina », il ne se chargeait pas d'exécuter lui-même ces miniatures, mais en repassait la besogne à un collaborateur qui, lui, était bien un « historieur ». Sur Jacques de Besançon : F. AVRIL et Nicole REYNAUD, *Les manuscrits à peintures 1440-1520*, Paris, Flammarion, 1993, p. 256-362 ; Mathieu DELDIQUE, « L'enluminure à Paris à la fin du xv^e siècle : Maître François, le Maître de Jacques de Besançon et Jacques de Besançon identifiés ? », *Revue de l'art*, 83, 2014, p. 9-18.

²⁸ P. DURRIEU, *Les très riches Heures de Jean de France...*, *op. cit.* [note 5].

²⁹ *Id.*, « L'enlumineur et le miniaturiste... », *art. cit.* [note 27], p. 330-346.

³⁰ *Id.*, *L'Histoire du bon roi Alexandre, manuscrit à miniatures de la collection Dutuit*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1903, p. 37 : « [...] mais mes notes de voyage, d'accord avec les souvenirs que m'a fournis ma mémoire, portent qu'il y a dans le manuscrit n° 1857 de Vienne plusieurs miniatures qui présentent une très grande ressemblance avec les œuvres que nous avons groupées sous le nom du maître de la *Conquête de la Toison d'or* ».

³¹ P. DURRIEU, *L'Histoire du bon roi Alexandre...*, *op. cit.* [note 30], p. 32 ; *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 26 février 1913, p. 144 : « Toutefois, avant de se prononcer sur des cas de ce genre, la saine méthode scientifique exige que l'on procède avec une extrême prudence, car bien souvent, pour s'être laissé trop facilement entraîner par le désir de faire une découverte, des érudits ont émis des assertions dont un examen plus approfondi a démontré, par la suite, la fausseté ». F. Avril me signale aussi les appréciations qualitatives apposées par Durrieu à l'issue de ces visites sur le catalogue des manuscrits du Fitzwilliam Museum de M. R. James et sur celui de l'exposition des manuscrits enluminés du Burlington Fine Art Club de 1908.

³² Les grands spécialistes que sont Charles Sterling [note 7] et F. Avril saluent son expertise : F. AVRIL, « La contribution de Léopold Delisle... », *art. cit.* [note 4], p. 111 : « [...] comparée à

LA LEÇON DE MÉTHODE DE DURRIEU

La découverte du brouillon du rapport de Durrieu sur les travaux d'Émile Mâle (1862-1954) fournit un éclairage fort instructif sur les fondements méthodologiques des réflexions de ces deux grandes personnalités qui ont alimenté l'histoire de l'art.

L'examen de la candidature de Mâle au prix Gobert

En 1910, Mâle présente au prix Gobert *L'art religieux à la fin du Moyen Âge*, publié en 1908, adjoint de la troisième édition revue et corrigée de *L'art religieux du XIII^e siècle en France*³³. Durrieu est alors membre de la commission pour l'attribution de ce trophée annuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres visant à récompenser «le morceau le plus éloquent d'histoire de France, ou celui dont le mérite en approchera le plus» jusqu'à «ce qu'un ouvrage meilleur le leur enlève»³⁴.

Durrieu débute son rapport en validant le sujet d'iconographie chrétienne, propre à l'histoire de l'art, dans le cadre de ce concours d'histoire³⁵. Ce savoir est très présent dans les sociétés savantes où nombre d'érudits et amateurs ont dépeint les représentations des monuments³⁶. Durrieu a surtout excellé dans l'analyse stylistique et ne se revendique pas comme un iconographe. Toutefois sa maîtrise des textes et sa vaste connaissance de l'histoire religieuse lui ont fourni des outils iconographiques solides. Il le montre par exemple dans son analyse des inhabituelles scènes du *psautier-livre d'Heures de Baudoche*³⁷. Il réalise aussi une minutieuse reconstitution de la codicologie originale du volume des *Heures de Savoie* révélant des lacunes jusqu'alors ignorées³⁸.

l'Allemagne, la France ne peut guère aligner qu'un Durrieu, le seul spécialiste français de l'époque comparable, du point de vue de l'analyse stylistique et de l'acuité visuelle, à des personnalités comme Arthur Haseloff [...], Georg Vitzthum [...], ou Friedrich Winkler [...].

³³ Sur le succès de cet ouvrage issu de la publication de sa thèse: Alexandra GAJEWSKI, «Émile Mâle's "L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration", 1898», *The Burlington Magazine*, vol. 151, 2009, p. 396-399.

³⁴ [en ligne: <http://www.academie-francaise.fr/grand-prix-gobert> (consulté le 23 mars 2020)]; *Bulletin de la société de l'histoire de France*, 1834, 1^{re} part., t. 1, p. 84.

³⁵ Institut de France, ms. 5724-5, p. 4.

³⁶ Charlotte DENOËL, «La naissance de l'iconographie religieuse au XIX^e siècle. Le milieu des archéologues et des sociétés savantes», *Bulletin archéologique du CTHS*, 31-32, 2005, p. 195-205, p. 4-5. Cette étude revient sur la filiation archéologique de l'iconographie et le rôle des sociétés savantes.

³⁷ *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 5 juillet 1916, p. 279-280; A. BERGERON-FOOTE et S. HINDMAN, *Three Illuminated Manuscripts...*, *op. cit.* [note 4], p. 4.

³⁸ P. DURRIEU, «Notice d'un des plus importants livres de prières de Charles V. Les Heures de Savoie ou "Très belles grandes heures" du roi», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 72, 1911, p. 550-555.

Avant d'aborder le contenu de l'ouvrage de Mâle, Durrieu s'arrête sur son traitement formel. S'il en reconnaît les qualités littéraires, celles-ci occultent par leur brio des problèmes fondamentaux de méthode³⁹. Les deux hommes cultivent en effet des styles opposés : l'écriture de Durrieu est souple et factuelle alors que celle de Mâle est empreinte de lyrisme. La capacité de synthèse de Mâle lui vaut d'être apprécié par un vaste public.

Durrieu, qui ne fut pourtant pas professeur, poursuit par un véritable cours de méthodologie de 8 pages sur les 11 au total du rapport. En insistant sur le soin pris à rédiger ce document, il veut certainement contrer ses détracteurs et documenter son argumentaire⁴⁰.

La première remarque concerne l'inclusion de l'histoire de l'art dans le domaine scientifique de l'histoire. « L'histoire de l'art est comprise dans l'histoire générale ; et celui qui étudie à travers les temps, les variations dans la manière de sentir et d'exprimer plastiquement les idées, peut tout autant mériter d'être traité d'historien que le biographe et le narrateur des événements politiques ». Pour Durrieu, il faut pour cela recourir à « la recherche patiente, à l'étude critique et à la mise en valeur sagace des témoignages historiques résultant des textes et des documents »⁴¹. Il illustre son propos en développant les points faibles significatifs. Ainsi les propositions de Mâle, certes stimulantes, sur le rôle du théâtre (plus particulièrement des Mystères) ne sont pas attestées comme le révèle le vocabulaire incertain utilisé par l'auteur : « il est à croire, il est probable... ». Pour Durrieu, « [...] les théories personnelles ne doivent pas être présentées comme des faits certains »⁴². Afin d'appuyer sa démonstration, Durrieu signale le *Journal d'un Bourgeois de Paris sous Charles VI* contredisant une hypothèse de Mâle⁴³. La « négligence des archives » est une faute majeure pour le chartiste Durrieu, il en va de même de l'usage insuffisant des sources bibliographiques. Il indique à ce propos à Mâle les travaux du chartiste Marius Sepet (1845-1925)⁴⁴. Le parcours scientifique de Durrieu, tant à l'École des Chartes qu'à l'École Française de Rome, témoigne de sa maîtrise de l'exploitation

³⁹ Institut de France, ms. 5724-5, p. 3 : « Je n'ai pas besoin de vous dire que le nouvel ouvrage de M. Mâle est d'une lecture très attractive. Les recherches d'iconographie s'y parent d'une véritable séduction ». P. 4 : « Il ne suffit donc pas d'avoir des pages éloquentes et des théories ingénieuses ».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 3 : « Mais une lecture très attentive du livre de M. Mâle, lecture que j'ai, par scrupule de conscience recommencée jusqu'à trois fois et la plume à la main. »

⁴¹ *Ibid.*, p. 4-5.

⁴² *Ibid.*, p. 6.

⁴³ *Ibid.* p. 6-7 : « Ce qui est grave, c'est que précisément ce document se trouve être en pleine contradiction avec les hypothèses de l'auteur. Il indique en effet, non pas comme l'imagine sans cesse M. Mâle que l'art imitait le théâtre mais bien que pour la représentation scénique on s'est inspiré d'œuvres d'art ».

⁴⁴ Archiviste paléographe (promotion 1866), conservateur adjoint à la Bibliothèque nationale. Henri OMONT, « Marius Sepet (1845-1925) », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1925, t. 86, p. 232-233.

des sources [p. 141 et suiv.]. Il avait lui-même fait une plongée dans les archives napolitaines y effectuant un travail de fourmi pour les reclasser⁴⁵. Sa publication *Les Gascons en Italie* (1885) lui vaut d'ailleurs la deuxième médaille au concours des Antiquités nationales. Il faut se rappeler que l'École des Chartes – devenue le lieu de formation privilégié des archivistes et des bibliothécaires – avait été fondée en 1821 à la demande de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en réaction au romantisme : on y favorisa le recours systématique aux sources. Durrieu louera d'ailleurs quelques années plus tard sa formation initiale pour la recherche de la vérité historique⁴⁶. Il n'est donc pas étonnant qu'il condamne la « théorie toute faite du théâtre, sans se préoccuper le moins du monde de certains renseignements fournis par les archives »⁴⁷. Il souligne au passage la pénibilité de l'exploitation archivistique⁴⁸.

Le deuxième manquement pointé par Durrieu, soulignant ainsi la nature scientifique de l'histoire de l'art, est celui d'un état de la recherche insuffisant. Cette exigence de base, omise par Mâle dans son second ouvrage, constitue une faute dramatique qui l'a conduit à des conclusions hâtives⁴⁹. Ce jugement sec se retrouve aussi dans le lexique utilisé par Durrieu : « imagine », « pure hypothèse », « théorie toute faite », « système de suppositions », « vrai roman... » sont les termes qui parsèment son rapport.

Ces mots intransigeants trouvent leur conclusion dans le troisième danger identifié, à savoir les libertés prises avec la chronologie pointant des erreurs de

⁴⁵ Élie BERGER, « Compte rendu: Les archives angevines de Naples. Étude sur les registres du roi Charles I^{er} (1265-1285) », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1887, vol. 48, n° 1, p. 132-138, p. 133 : « M. Durrieu [...] a dû en rechercher les fragments épars dans la série tout entière des registres angevins, se livrant ainsi à un long et laborieux dépouillement, à des rapprochements continuels ; il a fallu juxtaposer tous ces morceaux reliés à tort et à travers [...] ».

⁴⁶ P. DURRIEU, *Centenaire de l'École des chartes 1821-1921*, Paris, École des Chartes 1921 : porte-parole des élèves en tant que président, il expose l'apport de la méthode chartiste à l'élaboration de l'histoire et de l'histoire de l'art ; Alexandre de LABORDE, « Notice sur la vie et les travaux... », *art. cit.* [note 10], p. 405 : « qu'il s'éprit pour elle [l'École des Chartes] d'une affection qui fut assurément la plus forte de toutes celles qu'il connut et à laquelle il demeura passionnément fidèle. [...] Heureux ceux qui ont la bonne fortune de pouvoir se nourrir de sa forte discipline ! ».

⁴⁷ Institut de France, ms. 5724-5, p. 7.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 9 : « Exercer son imagination est plus aisé et plus amusant que de se condamner à feuilleter les vieilles écritures ou, tout au moins, à dépouiller patiemment dans les imprimés la série des documents d'archives ».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 7-8 : « Une condition essentielle de l'histoire savante, c'est quand on aborde un sujet, d'en établir préalablement la bibliographie. M. Mâle dans son premier volume, qui a été récompensé du Prix Toulé en 1900, s'en était préoccupé ; et ici encore j'ai grand plaisir à l'en louer. Malheureusement il a abandonné cet excellent principe dans son nouveau livre. », [...] « Plusieurs ouvrages ont paru depuis une dizaine d'années que M. Mâle paraît ignorer ou du moins qu'il ne cite jamais. », p. 7 : « Mais alors c'est avouer que les recherches préliminaires ont été faites bien légèrement ? ».

débutant⁵⁰. La rudesse de ce rapport tranche avec les multiples communications de Durrieu et les témoignages révélant un homme affable peu enclin aux polémiques.

Les trajectoires scientifiques d'Émile Mâle et Paul Durrieu

Les deux hommes ont par ailleurs beaucoup en commun : catholiques, brillants latinistes, amoureux de l'Italie, voyageurs infatigables, partageant la même sensibilité esthétique pour les œuvres d'art et promoteurs de la scientificité de l'histoire de l'art. Les divergences entre Durrieu et Mâle au sein de la discipline se trouvent probablement induites par leurs filiations intellectuelles distinctes.

Leurs parcours sont sans doute une source d'explication. Après sa formation, Durrieu embrasse en effet une carrière au Louvre pendant presque vingt ans. Tel est le cas aussi des chartistes Émile Molinier (1857-1906) et Louis Courajod (1841-1896), qui, après leur entrée au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, ont rejoint le Louvre⁵¹. Durrieu accède ainsi à une institution de référence pour la fabrique de l'histoire de l'art⁵². Dès 1882 le Louvre crée d'ailleurs son propre enseignement pour former les conservateurs et éclairer le public des musées⁵³. L'œil du connaisseur Durrieu s'est exercé dans cette institution où il a participé aux commissions de restauration des tableaux et aux

⁵⁰ *Ibid.*, p. 8 : « Un détail existe dans des œuvres d'art du xiv^e siècle, ce même détail se retrouve dans la mise en scène d'un mystère du milieu du xv^e siècle. M. Mâle n'hésite pas à affirmer que le mystère est la source, et l'œuvre d'art, qui lui est cependant antérieure de deux siècles la copie. Il justifie ce renversement du rapport de date en supposant que le mystère reproduit un prototype qu'il imagine avoir pu exister mais sans preuve aucune. Avec un pareil système de suppositions on peut aller indéfiniment loin ».

⁵¹ Michele TOMASI, dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, dir. Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, 2016 [en ligne : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/molinier-emile.html> (consulté le 4 mai 2020)]; Geneviève BRESCH-BAUTIER, *Ibid.*, 2020 [en ligne : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/courajod-charles-leon-louis.html> (consulté le 4 mai 2020)].

⁵² Lyne THERRIEN, *L'histoire de l'art en France : genèse d'une discipline universitaire*, Paris, Éd. du CTHS, 1998, p. 79 : « En cette première moitié du xix^e siècle, l'historien d'art est un conservateur, un archéologue ou un archiviste ». La situation va évoluer avec la création des enseignements universitaires dans le dernier quart du siècle.

⁵³ Pour un panorama de la discipline de l'histoire de l'art : Germain BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art...*, *op. cit.* [note 3], p. 466-483 ; Michela PASSINI, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Écritures de l'histoire, Paris, La Découverte, 2017, p. 11-32. Notons toutefois que, dès 1846, un cours d'archéologie médiévale avait été institué à l'École des Chartes et que Jules Quicherat, professeur d'archéologie médiévale de 1847 à 1882, y joua un rôle fondamental : Jean-Michel LÉLIAUD, « Projecteur sur une zone d'ombre dans l'histoire de l'art médiéval : le cours inédit d'archéologie médiévale de Jules Quicherat (1814-1882) », dans *Histoire de l'histoire de l'art en France au xix^e siècle : colloque de Paris, Institut national d'Histoire de l'Art, 2-5 juin 2004*, Paris, La documentation Française, 2008, p. 66.

acquisitions du département des peintures⁵⁴. La trajectoire professionnelle de Durrieu explique son intérêt avant tout pour le *connoisseurship* ainsi que le style d'écriture assez factuel de ses nombreux articles.

Cadet de Durrieu de sept ans, Mâle est formé à l'École Normale Supérieure. Agrégé de lettres, et non d'histoire, il fut longtemps professeur de rhétorique au lycée. Son parcours professionnel prend un nouveau tournant avec la soutenance de deux thèses (1898)⁵⁵. Sa thèse sur l'art religieux au XIII^e siècle lui ouvre les portes de la Sorbonne: en 1906, une charge de cours «sur mesure» dédiée à l'histoire de l'art chrétien lui est confiée⁵⁶. Le succès de ses publications lui vaut d'être accueilli dans les sociétés savantes tant en France qu'à l'étranger⁵⁷. La figure publique de l'historien de l'art Émile Mâle a peut-être irrité l'érudite établi Paul Durrieu évoluant dans les cercles scientifiques des sociétés savantes⁵⁸. Ces dernières jouent un rôle central – du XIX^e siècle aux débuts du XX^e siècle – comme lieux de sociabilité et de construction du savoir⁵⁹. Au-delà de l'étude de cas ponctuels, il s'agit aussi de percevoir que le rôle des sociétés savantes, au sein desquelles s'est développée l'histoire de l'art pendant des décennies, glisse vers d'autres lieux telle l'université dont Mâle est un protagoniste en pleine ascension.

Outre leurs formations et leurs cercles professionnels, les deux hommes cultivent aussi des sensibilités différentes. Ainsi à l'égard d'un art national, Mâle affirme le rôle primordial de la France⁶⁰. Durrieu, pourtant très impliqué dans l'organisation de l'exposition *Primitifs français* en 1904, reste prudent sur le caractère national de plusieurs œuvres et met en lumière les apports étrangers⁶¹. Il en est ainsi de *l'Homme au verre de vin* (Louvre, RF 1585) dont

⁵⁴ P. DURRIEU, *Un tableau de l'atelier de Verrocchio au Musée du Louvre*, Paris, J. Rouam, 1883.

⁵⁵ Christophe CHARLE, «Émile Mâle dans sa génération universitaire», dans *Émile Mâle (1862-1954) La construction de l'œuvre: Rome et l'Italie*, Rome, École Française de Rome, 2005, p. 39-52; Lyne THERRIEN, *L'histoire de l'art en France...*, *op. cit.* [note 52], p. 293-294.

⁵⁶ Il obtiendra en 1912 la nouvelle chaire d'histoire de l'art médiéval. Pour l'étude critique, dans une bibliographie en croissance: Willibald SAUERLÄNDER, dans *Dictionnaire critique...* 2009 [en ligne: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/male-emile.html> (consulté le 26 mars 2020)]. Ch. CHARLE, «Émile Mâle dans sa génération...», *art. cit.* [note 55].

⁵⁷ *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 6 juin 1906, p. 254: élu membre résident.

⁵⁸ Sur la réception de l'œuvre de Mâle chez les écrivains: Michela PASSINI, *La fabrique de l'art national: le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne: 1870-1933*, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2012, p. 155-156.

⁵⁹ Jean-Pierre CHALINE, *Sociabilité et érudition: les sociétés savantes en France, XIX^e-XX^e siècles*, Mémoires de la Section d'histoire moderne et contemporaine, Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, Éd. du C.T.H.S., 1995.

⁶⁰ Dès 1908, Mâle refuse de considérer la prégnance de l'Allemagne dans l'art médiéval: Lyne THERRIEN, *L'histoire de l'art en France...*, *op. cit.* [note 52], p. 340; Alexandra GAJEWSKI, «Émile Mâle's "L'art religieux..."», *art. cit.* [note 33], p. 397.

⁶¹ Sur les controverses de l'exposition: Dominique THIÉBAUT, Philippe LORENTZ et François-René MARTIN, *Primitifs français...*, *op. cit.* [note 6], p. 59-73. Positions de Durrieu: Paul DURRIEU,

il va remettre en cause le caractère français alors même qu'il est proche d'Henri Bouchot et que cette œuvre avait soulevé de vives polémiques en 1904⁶². Leurs travaux ne répondent pas non plus aux mêmes finalités : études de cas pour Durrieu, volonté d'établir une histoire de l'art globale pour Mâle, dont l'esprit de synthèse et la capacité à dégager des idées maîtresses ont marqué l'histoire de l'art.

Néanmoins ces tempéraments et ces ambitions scientifiques ne me semblent pas les seuls arguments pour comprendre la vivacité des critiques de Durrieu. Son insistance sur les questions de méthode reflète sans doute davantage sa forte inquiétude institutionnelle.

La crise de la discipline historique

Durrieu fait très certainement allusion à la violente remise en cause de l'histoire érudite dont il se réclame⁶³. Ce changement apparaît avec le normalien Henri Berr (1863-1954), philosophe converti à l'histoire, qui ouvre cette discipline aux nouvelles sciences sociales⁶⁴. En 1900, il crée la *Revue de synthèse historique*, prélude à la grande révolution historiographique des années 30 avec l'école des Annales. Berr prône aussi la diversité des sources mobilisées. Les secousses de la discipline historique se poursuivent en 1903, lorsqu'une vive polémique est engagée par le jeune philosophe François Simiand (1873-1935). Celui-ci, fruit de la réussite républicaine, intègre l'École Normale, où il étudie avec Henri Bergson, puis rejoint la discipline sociologique auprès des durkheimiens. Lors d'une conférence tenue à la Société d'histoire moderne publiée dans la *Revue de synthèse historique*, Simiand émet une critique âpre des ouvrages de Paul Lacombe (*De l'histoire considérée comme science*, 1894) et de Charles Seignobos (*La méthode historique appliquée aux sciences sociales*,

La peinture à l'exposition des Primitifs français..., *op. cit.* [note 6], (t. 1, p. 81-97, t. II, p. 161-178, t. III, p. 241-262, t. IV, p. 401-422).

⁶² François-René MARTIN, « "Maîtres anciens d'État" ... », *art. cit.* [note 6], p. 123.

⁶³ Institut de France, ms. 5724-5, p. 10 : « Si donc la Commission du Prix Gobert, et l'Académie après elle, décidaient de couronner à nouveau M. Mâle, il serait nécessaire, il me semble, d'émettre des réserves sur certaines tendances de principes, étant donné, je le rappelle, qu'il s'agit d'un prix destiné spécialement à l'historien, et d'après le programme et les traditions, à l'histoire précise et documentaire [...]. Je me permets de vous soumettre ces indications, non pas le moins du monde dans un esprit de critique, mais avec la pensée dominante et prenant les choses de très haut, de ne pas risquer de compromettre, si peu que ce soit, ces méthodes de rigueur, de patience et de sincérité qui ont tant contribué à faire la force actuelle de l'école historique française et qu'il serait dangereux d'ébranler ».

⁶⁴ Paul CHALUS, « Henri Berr (1863-1954) », dans *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, t. 8, n° 1, 1955. p. 73-77.

1901)⁶⁵. Ce long texte de Simiand va devenir un véritable manifeste contre l'histoire événementielle: «Il ne s'agit de rien de moins que d'une leçon de méthode – c'est le grand mot du débat scientifique en France au tournant du siècle»⁶⁶. Simiand commence par discuter la question de l'objectivité des sciences sociales et historiques et de la réalité du fait social⁶⁷. Puis il dénonce les trois idoles de l'histoire traditionnelle: l'idole politique, l'idole individuelle et l'idole chronologique, qui interdisent la compréhension des phénomènes historiques. L'histoire érudite ne consistant qu'en faits rapportés mais non expliqués, il vise ainsi la démarche positiviste du chartiste Seignobos. Cette histoire «historicisante» est principalement centrée sur les scissions politiques et use le cadre suranné de la chronologie⁶⁸. Ce climat explique pourquoi Durrieu a martelé, quasi scolairement, la nécessité du respect de la chronologie dans sa critique du travail de Mâle. La controverse soulevée par Simiand démystifiant la valeur explicative des sources permet aussi de saisir pourquoi Durrieu a tant insisté sur la recherche puis sur l'usage des archives comme documentation de base de l'historien⁶⁹. Il ne faudrait pas pour autant caricaturer Durrieu en ardent défenseur de l'objectivité de l'archive. La même année, il expose, en effet, comment il s'est fourvoyé dans l'interprétation des souscriptions⁷⁰.

⁶⁵ AAVV, «Communication de M. Simiand intitulée: Méthode historique et sciences sociale, étude critique d'après les ouvrages récents de M. Seignobos et de M. Lacombe», *Société d'histoire moderne*, 12, 3 janvier 1903, p. 73-77: le compte-rendu de la communication et des débats auxquels participe C. Seignobos montre que si ce dernier cherche à minimiser l'attaque, un débat théorique est bel et bien lancé. François SIMIAND, «Méthode historique et science sociale. Étude critique à propos des ouvrages récents de M. Lacombe et de M. Seignobos», *Revue de synthèse historique*, 1903, p. 1-22, 122-157, François SIMIAND, *Méthode historique et science sociale. Étude critique d'après les ouvrages récents de M. Lacombe et de M. Seignobos tiré-à-part*, Versailles, Revue de synthèse historique, 1903; Lucien GILLARD et Michel ROSIER, *François Simiand, 1873-1935 sociologie, histoire, économie*, Ordres sociaux, Amsterdam [Paris], Éd. des Archives contemporaines, 1996.

⁶⁶ Jacques REVEL, «Histoire et sciences sociales. Lectures d'un débat français autour de 1900», *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2007/1 (n° 25), p. 101-126.

⁶⁷ «Avec les autres durkheimiens, Simiand entreprend de critiquer la discipline historique pour défendre la sociologie durement attaquée lors du vaste débat international qui, au tournant du siècle, s'instaure sur les rapports entre les deux disciplines. [...] Seignobos n'est pas seulement le plus prestigieux représentant de l'historiographie positiviste, reconnue comme science et honorée comme telle par l'institution universitaire, [...] il a en outre révoqué en doute l'existence de sciences sociales autres que l'économie, la démographie et la statistique», Marina CEDRONIO, dans EAD. et François SIMIAND, *Méthode historique et sciences sociales*, Réimpression, Paris; Montreux, Éd. des Archives contemporaines, 1987, p. 7.

⁶⁸ F. SIMIAND, *Méthode historique et science sociale...*, *op. cit.* [note 66], p. 28-29: «Le cadre originaire, – le plus grossier aussi, – est le cadre chronologique pur et simple [...]. Il en subsiste une disposition très tenace à considérer qu'entre les faits de l'ordre le plus divers, une simultanéité ou une antériorité sont des rapports essentiels même en l'absence de toute corrélation ou de toute causation démontrée ni même probable.»

⁶⁹ La *Société de l'histoire de France*, dont Durrieu est membre, ne fait nullement écho à la controverse Simiand/Seignobos dans ses bulletins de 1903, ni d'ailleurs les années suivantes (1904-1910).

⁷⁰ P. DURRIEU, «L'enlumineur et le miniaturiste...», *art. cit.* [note 27], p. 330-346.

En 1910, la discipline historique traverse donc une crise épistémologique. Les objections de Durrieu doivent être entendues dans ce contexte d'autant plus que Mâle partage sa vision d'une histoire de l'art scientifique.

La discipline de l'histoire de l'art en 1910

Durrieu a débuté son rapport en réaffirmant la scientificité de l'histoire de l'art. Cette préoccupation est partagée depuis la fin du XIX^e siècle par de nombreux confrères – tant français qu'étrangers⁷¹. En France, la discipline de l'histoire de l'art peine à émerger: ce n'est qu'en 1893 qu'elle entre à la Sorbonne en tant que cours complémentaire, comme une spécialisation de l'histoire⁷². Pour mémoire la première chaire d'histoire de l'art d'Europe est créée en 1813 à Göttingen; l'université française ne crée une telle chaire qu'en 1899⁷³. C'est bien dans ce contexte fragile tant au regard de la discipline de l'histoire que de celle de l'histoire de l'art que résonnent les mots de Durrieu. Émile Mâle fait partie des acteurs majeurs pour la création de la discipline, il publiera d'ailleurs exclusivement sur des sujets d'histoire de l'art.

Mais Durrieu et Mâle n'empruntent pas les mêmes chemins: si Durrieu demande une histoire positiviste adhérant aux faits, il affirme aussi que la création artistique n'est pas qu'inféodée à la littérature ou aux documents. Alors que Mâle donne aux sources théologiques et littéraires une valeur explicative de premier ordre, pour Durrieu la force visuelle de l'œuvre d'art joue sa propre partition⁷⁴. Les artistes ne sont pas que des exécuteurs fidèles d'un programme préétabli. On reconnaît dans ces lignes le connaisseur laissant une large place à l'artiste, sujet que le volume de cet article ne permet toutefois pas de développer.

⁷¹ M. PASSINI, *L'œil et l'archive...*, *op. cit.* [note 53], p. 87: cette scientificité se trouve ainsi réaffirmée à l'Université de Vienne par Moritz Thausing en 1873.

⁷² L. THERRIEN, *L'histoire de l'art en France...*, *op. cit.* [note 53], p. 230, p. 277-293, p. 380-382.

⁷³ M. PASSINI, *L'œil et l'archive...*, *op. cit.* [note 53], p. 5.

⁷⁴ Institut de France, ms. 5724-5, p. 2: «Mais, en somme, c'est toujours aux influences d'ordre littéraire qu'il revient le plus volontiers», p. 3: «Sa grande connaissance de la littérature du Moyen-Âge lui fournit sans cesse des idées de rapprochements, souvent d'une rare ingéniosité.», p. 7: «Il indique en effet, non pas comme l'imagine sans cesse M. Mâle que l'art imitait le théâtre mais bien que pour la représentation scénique on s'est inspiré d'œuvres d'art "fut fait un moult piteux mystère de la Passion de Nostre Seigneur au vif, selon qu'elle est figurée autour du cuer de Nostre Dame De Paris"».

ÉPILOGUE

Malgré ce sévère rapport, sans doute exposé oralement, le premier prix Gobert est finalement attribué à Mâle⁷⁵. Rapporteur de la commission, Durrieu a rédigé un second brouillon où ne subsiste qu'une mention négative : « les conclusions de l'auteur ne sauraient peut-être pas, dans le détail, être absolument acceptées sans réserve » et, curieusement, une proposition pour décerner le prix à l'unanimité. Un quart des voix va néanmoins à M. Delachenal – titulaire du prix en 1909 – ce qui montre qu'un débat interne a bien dû avoir lieu. Si les réserves méthodologiques de Paul Durrieu n'ont pas eu gain de cause, elles éclairent l'histoire intellectuelle de la discipline de l'histoire de l'art en mettant au jour les débats internes sur la construction des savoirs⁷⁶.

⁷⁵ *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1^{er} juillet 1910, vol. 54, n° 5, p. 318 : « Le premier prix est décerné à M. Émile Mâle, par 27 suffrages contre 7 donnés à M. Delachenal [titulaire du prix 1909], pour son ouvrage sur *L'Art religieux à la fin du moyen âge en France* et la troisième édition revue et corrigée de son volume précédent sur *L'Art religieux du XIII^e s. en France* ». Roland Delachenal, chartiste, avait été récompensé l'année précédente pour son ouvrage sur Charles V, lequel est encore une référence.

⁷⁶ Ces débats se poursuivront par des publications ultérieures comme celle quatre ans plus tard de : Louis HOURTICQ, « La méthode en histoire de l'art », *Revue de synthèse historique*, XXVIII-1, 1914, p. 19-44.

COLLECTIONS ET MARCHÉ DE L'ART

Thomas Dobrée ou l'exigence d'un collectionneur

Des collections archéologiques régionales, des œuvres d'art – notamment médiévales – des souvenirs des « voyages à la Chine », un cabinet d'arts graphiques et un médaillier comptant parmi les plus remarquables de France, et bien évidemment le cardiotope du cœur d'Anne de Bretagne font la renommée du musée Dobrée à Nantes. Toutefois, rares sont les mentions de son importante bibliothèque patrimoniale... Parmi plus de deux mille ouvrages dits « précieux », se cachent trente-sept manuscrits et sept miniatures découpées dont la majorité provient de la bibliothèque de Thomas Dobrée.

Cela peut paraître bien faible au regard des grandes collections du XIX^e siècle ; Yemeniz rassembla cinquante-et-un manuscrits du XIII^e au XVII^e siècle, et la bibliothèque du duc d'Aumale n'en contenait pas moins de mille cinq cents ! Cependant, outre leurs indéniables qualités, les ouvrages collectionnés par Thomas Dobrée sont également le reflet de l'histoire d'un homme passionné et exigeant, provincial se déplaçant rarement hors de Nantes mais au fait des ventes parisiennes ou internationales. Grâce à l'étude de sa correspondance, patiemment classée, se dessine le portrait d'un collectionneur hors norme¹.

UN COLLECTIONNEUR HÉRITIER D'UNE FORTUNE FAMILIALE

Armateurs originaires de Normandie, établis depuis le XVI^e siècle à Guernesey, puis résidant à Nantes, les Dobrée ont participé pendant trois générations à la vie économique et politique de leur ville d'adoption². Pierre Frédéric, arrivé à Nantes en décembre 1775, y exerce une activité d'armateur. Il est le négociant des Lumières qui a lancé l'affaire familiale. Son fils, Thomas I, accroît sa prospérité grâce à ses talents d'entrepreneur et d'innovateur.

Jean Frédéric Thomas Dobrée (1810-1895), dit Thomas II, a été élevé dans une des familles les plus fortunées de Nantes [ill. 1]. Son père montre déjà

* Conservateur du patrimoine au musée Dobrée de Nantes.

¹ Thomas DOBRÉE, *Correspondance*, transcription par Audrey Guillard et Jérémie Lepointeur, musée Dobrée, Nantes, 2020.

² Claire APTEL-DE LALANDE, Nathalie BIOTTEAU, Marie RICHARD... [et al.], *Thomas Dobrée : 1810-1895 : un homme, un musée*, Nantes, Musée Dobrée, Paris, Somogy, 1997.

quelques penchants de collectionneur, et l'on sait que plusieurs « caisses de tableaux » ayant appartenu à ses grands-parents sont arrivées par bateau depuis Hambourg. Thomas Dobrée n'a que 18 ans au décès de son père. Il hérite d'un considérable patrimoine qu'il fera fructifier sa vie entière. La direction de la maison Dobrée est assumée par sa mère, puis le jeune homme entre pour quelques années dans les affaires. Lors de son mariage, en 1836, il est encore qualifié de « négociant ».



Ill. 1. Paul Chabas, *Portrait de Thomas Dobrée*, 1898 (musée Dobrée, inv. 896.1.3832, © C. Hémon / Musée Dobrée – Grand Patrimoine de Loire-Atlantique).

Toutefois, sa passion est tout autre... En 1838, il quitte l'entreprise familiale pour se consacrer à la « recherche et au culte du passé ». Il acquerra plus de 10 000 œuvres d'art rares et prestigieuses qu'il légua au département de Loire-Inférieure, avec le bâtiment destiné à les abriter : le futur musée Dobrée. La période médiévale, ainsi que le *xvii*^e siècle et la Bretagne vont guider sa politique d'acquisition.

La bibliophilie figure en bonne place puisque l'inventaire de sa bibliothèque fait mention de 1719 ouvrages. Essentiellement acquis avant 1858, ils concernent des domaines aussi variés que la théologie, le droit, la poésie, l'histoire, la philosophie, ou encore les sciences et l'art culinaire. Et parmi ces richesses, vingt-six manuscrits – tant religieux que profanes – copiés du *xi*^e au *xix*^e siècle.

LE BIBLIOPHILE

La naissance d'une passion

Thomas Dobrée est un homme secret, exprimant rarement ses sentiments. Une courte phrase, découverte dans une de ces longues lettres dont il était coutumier, apporte un nouvel éclairage quant à la constitution de sa collection. Collégien « atteint de bibliomanie », les romans de chevalerie sont les « premiers objets de [sa] passion »³.

Quittant Nantes, Thomas Dobrée vient à Paris entre 1830 et 1832 pour y recevoir une formation artistique. Son séjour parisien conforte ses premières amours. L'enseignement dispensé à l'école des Beaux-Arts guide les étudiants vers l'étude des collections de la Bibliothèque royale. Étudiant assidu, Dobrée suit les orientations de lecture qui lui sont données, découvre des manuscrits médiévaux et des incunables qui l'ont tant fait rêver, les observe et les étudie en détails. En 1855, tout à la joie d'avoir enfin obtenu une édition imprimée du Perceval, il se remémore les longues heures passées à la bibliothèque :

De tous les romans de chevalerie que je vous ai tant de fois demandés celui-ci est le seul que je n'aie pas lu (Si ce n'est en manuscrit). Pendant tout le temps que j'ai habité Paris je n'ai pu l'obtenir à la Bibliothèque ou l'on me répondait qu'il était prêté⁴.

³ Lettre à Giraud de Savine, 1857, musée Dobrée, Fonds Dobrée, Correspondances, inv. C47-3. La correspondance de Thomas Dobrée citée dans cet article étant conservée au musée Dobrée, seul le numéro d'inventaire constitué de la lettre « C » suivie de son numéro sera indiqué dans les prochaines références.

⁴ Lettre à Giraud de Savine, 29 avril 1855, C189.

Pour se remémorer les attitudes, les costumes, les couleurs ou la typographie, Dobrée rédige un carnet intitulé *Souvenirs bibliographiques*⁵. Plus de 200 silhouettes sont copiées avec minutie sur les ouvrages qu'il a consultés. Y figurent des détails du monde chevaleresque et des rencontres courtoises, de la vie de saint Louis, les destinées de Mélusine, Tristan ou Perceval, ou encore le traité de chasse d'Henri de Ferrières, *Le livre du roy Modus et de la royne Ratio* [ill. 2]. Méthodique, il en indique le titre et la cote.



Ill. 2. « Livre du roy Modus et de la royne Ratio qui parle des deduis et de pestilence, 1379 », dans *Souvenirs bibliographiques* (musée Dobrée, fonds Dobrée, 3506M-fol. 33b,

© H. Neveu-Dérotrie / Musée Dobrée – Grand Patrimoine de Loire-Atlantique).

Dès 1830, il achète des ouvrages historiques, des manuels qui l'aideront à apprécier les œuvres et les livres. Ses premières acquisitions concernent principalement la période médiévale, véritable passion dans un siècle qui redécouvre cette période de l'histoire et de l'art. Par des achats chez le libraire Barrois, et lors de sa participation à la vente aux enchères de la collection de livres de La Mésangère, Thomas Dobrée affirme des ambitions de collectionneur. Il y acquiert un manuscrit de la seconde moitié du xv^e siècle (*Horae Virginis et Preces Piae*) pour la coquette somme de 75 francs⁶. Neuf imprimés dont deux exemplaires de livres d'heures provenant des officines parisiennes de Pigouchet

⁵ Thomas DOBRÉE, *Souvenirs bibliographiques*, musée Dobrée, inv. 3506 M.

⁶ Musée Dobrée, ms. 12.

et Thielman Kerver complètent ces achats. Il n'est âgé alors que de vingt et un ans. À cette vente aux enchères est également présent un autre jeune amateur qui allait devenir une figure éminente de la bibliophilie et un des rivaux de Dobrée, le baron Jérôme Pichon.

Une fortune gérée avec prudence

À son décès en 1895, le capital de Thomas Dobrée sera estimé à 21 millions de francs⁷. Malgré cela, sans doute marqué par son éducation protestante et reflet de sa vie austère, il tient toujours à acheter à un prix « honnête ». Et ceci même pour des ouvrages de très belle qualité, bien qu'étant conscient que les prix qu'il fixe sont souvent trop bas.

À de semblables conditions l'acquisition d'une bibliothèque serait un vrai bonheur. Je comprends que quand les livres sont dans cet état, ils se paient cher et à l'avenir, pour cette raison, je regretterai moins les écus que je pourrai y mettre⁸.

Il convient néanmoins de tempérer la frilosité financière de Thomas Dobrée. Bien des collectionneurs connaissent des revers de fortune en raison des multiples changements de régime politique. De ce fait, des ouvrages exceptionnels que Dobrée convoite sortent des collections particulières et il enrichit sa bibliothèque à des prix raisonnables. Ainsi en est-il de la vente Coislin lors de laquelle il se porte acquéreur de trois fleurons de sa collection, dont les *Vies des Femmes célèbres*⁹. D'un trait incisif, il évoque la ruine de son ancien rival, le fustigeant de n'avoir su être prudent.

Le précédent propriétaire du St Bernard, du Comines et des Dames illustres est, il paraît, réduit à la dernière détresse; il s'est embarqué ici dernièrement pour Bourbon, avec un ancien Lion bien connu par les Légitimistes, qui a, comme Mr de Coislin, dissipé en prodigalités une grande fortune. Les deux amis sont allés cultiver philosophiquement la canne à sucre à Bourbon. Si Mr de Coislin eut été sage, il eut pu avec partie de ses revenus, se former une magnifique bibliothèque et la conserver¹⁰.

En 1853, il écrit que son séjour à Paris a augmenté sa passion pour les livres que ni ses affaires ou le bonheur d'avoir recouvré la santé ne peuvent faire oublier. Mais il est désolé par les prix actuels et craint ne pouvoir acheter à la prochaine vente...

Durant sa carrière de bibliophile, Dobrée a bien souvent des adversaires prestigieux, qu'ils soient libraires, musées ou collectionneurs richissimes, tels

⁷ Soit plus de 8 milliards d'euros 2019.

⁸ Lettre à Giraud de Savine, 18 février 1848, inv. C12.

⁹ Musée Dobrée, ms 17.

¹⁰ Lettre à Giraud de Savine, 29 décembre 1847, C08.

Pichon ou Didot. Attentif aux grandes ventes, il espère le décès de ses rivaux afin de ne pas perdre l'occasion d'acquérir des œuvres insignes. Il exprime cyniquement cette attente alors que la *Mélusine* de Mathieu Husz tant espérée lui échappe une fois encore.

Mais si vous êtes certain qu'il y eût une commission illimitée, vous avez agi bien raisonnablement en l'abandonnant, surtout si vous savez qu'elle entrerait dans une collection de Paris, car l'heureux qui la possède peut bien mourir avant nous quel que soit l'âge qu'il ait¹¹.

La correspondance de Thomas Dobrée prouve qu'il a une idée très nette de la constitution de sa collection. Il agit en gestionnaire, étudiant scrupuleusement les cotes et fixant les estimations hautes à ne pas dépasser. Sous cette apparente prudence, réside également un désir de spéculation, n'épargnant nullement les romans de chevalerie tant prisés :

considérés comme trop chers pour être achetés en nombre à ces prix, trop chers relativement à leur valeur future. [...] on ne peut ne pas croire que des événements, des troubles sociaux, des guerres des diminutions d'ardeur d'amateurs ne puissent quelque jour en réduire les valeurs, comme cela a eu lieu pour mon Huon de Bordeaux et mon Perceval le Gallois¹².

Néanmoins, Dobrée confessera être prêt à déboursier plus que de mesure pour certains manuscrits ou imprimés : « Vous voudrez bien garder le secret sur ces acquisitions et parler toujours comme si c'était pour vous que vous achetiez. »¹³

Dans tout ce qu'il entreprend, Dobrée est un homme prudent. Il acquiert ses livres en ventes publiques, et plus rarement chez un libraire. Dans les catalogues de ventes ayant appartenu à des collectionneurs et aujourd'hui conservés en bibliothèques publiques, le nom de l'acquéreur ainsi que la somme de l'adjudication sont souvent inscrits en regard du lot. Inutile d'y chercher notre amateur. Dans l'état actuel de nos recherches, son nom n'apparaît que dans le catalogue de la Mésangère en 1831. Contrairement à ses rivaux qui ne dédaignent pas une certaine publicité sur leurs acquisitions, Thomas Dobrée désire rester dans l'anonymat.

Il achète par l'entremise d'amis, comme Louis Giraud de Savine, fonctionnaire au ministère des Finances, qui fera office de prête-nom dès 1832. La correspondance conservée au musée Dobrée ne fournit aucun indice sur les circonstances de leur rencontre. Giraud de Savine s'installe à Paris en 1828 et, déjà amateur d'ouvrages anciens, se lie très vite avec le libraire Techener puis avec les grands collectionneurs français ou étrangers. La fréquentation

¹¹ Lettre à Giraud de Savine, 28 Mai 1867, C189.

¹² Lettre à Giraud de Savine, 22 Mai 1867, C188.

¹³ Lettre à Giraud de Savine, 22 février 1867, C184.

des salles des ventes ou des libraires a dû les rapprocher. Dobrée évoque dans un de ses courriers leurs échanges « à la table de Sylvestre »¹⁴. Étant également collectionneur, Giraud peut aisément donner le change. Il ne sera jamais démasqué...

Dobrée a pour habitude de se faire envoyer plusieurs exemplaires de catalogues qu'il conserve dans une petite bibliothèque. Les étudiant scrupuleusement, il compare les estimations avec les adjudications précédentes. Puis il fixe une enchère à ne pas dépasser. Lorsque plusieurs livres le tentent, il fait part de ses préférences par un langage codé : Giraud de Savine reçoit une liste sur laquelle figure, en face de chaque ouvrage, un certain nombre de traits, une « broche de marques », qui peuvent aller jusqu'à six en fonction de l'intérêt qu'il lui porte. La valeur marchande des ouvrages est source de recommandations, ayant « tant vu s'enfoncer des gens qui ne s'y connaissaient pas »¹⁵.

Thomas Dobrée n'hésite pas à envoyer plusieurs lettres à Giraud pour lui dire combien il désire un livre, et exprime la crainte que d'autres lui échappent. Il y ajoute maintes recommandations. Il faut veiller à la qualité de l'ouvrage, à la rareté et à l'origine, à l'impression, etc. En recevant le courrier, Giraud sait ainsi ce que Dobrée désire, examine plus avant les ouvrages et communique ses réflexions si le besoin s'en fait sentir. Puis, ayant obtenu l'accord de Dobrée, il achète... à son nom. Ce qui n'empêchera pas Dobrée de le traiter de *maudit commissionnaire* pour avoir omis de donner le prix d'une adjudication¹⁶!

LES GOÛTS DU COLLECTIONNEUR

Thomas Dobrée a été bercé par des contes. Les romans de chevalerie furent sa première passion. Ses études parisiennes ont accentué cette prédilection. Mener les étudiants à la Bibliothèque royale afin d'y étudier les manuscrits s'inscrit dans le contexte de la redécouverte de l'esthétique médiévale. Et cela comble Dobrée. Les premiers temps de présence à Paris sont aussi marqués par la visite rendue au bibliophile anglais Richard Heber qui avait réuni plus de 120 000 ouvrages anciens. La littérature médiévale y occupait une place de choix.

Les dessins figurant dans ses *Souvenirs bibliographiques* sont le témoignage de l'opiniâtreté de Dobrée. Comment ne pas remarquer que les ouvrages qu'il a copiés lors de son arrivée à Paris vont faire partie de sa quête ou orienteront ses recherches, tant pour les manuscrits que pour les imprimés ? Les sujets qui

¹⁴ Lettre à Giraud de Savine, décembre 1848, C16.

¹⁵ Lettre à Giraud de Savine, 22 février 1867, C184.

¹⁶ S.d., C198.

l'intéressaient dans sa jeunesse et qu'il avait reproduits étaient essentiellement profanes. Chansons de geste et amour courtois régnaient en maître. Jamais il ne put acheter un roman de chevalerie manuscrit comme ceux admirés à la Bibliothèque royale et c'est dans les imprimés qu'il compensera ce dépit. L'acquisition du Jehan de Saintré par Giraud de Savine est l'occasion pour Dobrée d'écrire un courrier où se mêlent les félicitations, les « conseils » et un certain dépit.

C'est vous vraiment, mon Ami qui tenez ce précieux mns! Je pourrais donc le voir de mes yeux, dans votre cabinet, et vous adresser sur lui mes félicitations! Je n'ai qu'une peur, c'est que vous ne sachiez pas bien ce que vous avez en lui! Si je pouvais rehausser de quelque manière votre estime pour ce volume je l'emploierai! [...] Et vous en avez le Manuscrit Original!¹⁷

La collection de manuscrits

S'appuyant sur le manuel de Fournier, Dobrée semble être à même de choisir les imprimés qui compléteront sa bibliothèque¹⁸. En revanche, la constitution de sa collection de manuscrits est singulière. Pour ses premières acquisitions, et même plus tardivement, il avoue en toute franchise avoir besoin de conseils :

Voici pour les livres, mais je n'ai point noté les mss, parce qu'il m'est bien impossible, mon cher Giraud, de le faire sans votre assistance. Vous avez bien voulu me la promettre en me disant que vous connaissiez le prix auquel tous ces livres avaient été vendus et leur valeur actuelle. Je la requière, et vais vous parler de ces mss¹⁹.

La plupart des manuscrits ont été acquis entre 1831 et 1858. Thomas Dobrée « participe » aux ventes illustres telles celles de La Mésangère (1831), Bruyères-Chalabre (1833), Pixérécourt (1839), Coislin (1847), Bignon (1849), Toussaint Grille (1851), de Bure (1853) et celle de la bibliothèque du baron Pichon en 1869. Les ventes ont lieu à Paris, à l'exception de celles de Toussaint Grille à Angers et de Borluut de Nordonck à Gand.

Les critères d'achat

Maintes fois, Dobrée recommande avec insistance à Louis Giraud d'examiner avec le plus grand soin les ouvrages qu'il désire acquérir. Ses choix sont guidés par l'iconographie, l'importance du texte (certains manuscrits ne

¹⁷ Lettre à Giraud de Savine, 6 novembre 1836, C02.

¹⁸ François-Ignace FOURNIER, *Nouveau dictionnaire portatif de bibliographie...*, Paris, Fournier frères, 1809.

¹⁹ Lettre à Giraud de Savine, novembre 1847, C09.

sont pas enluminés comme les *Ruraux prouffis* de Pietro de Crescenzi), l'origine géographique ainsi que la genèse du manuscrit.

Il apprécie les ouvrages de prestige, et ne résiste pas aux manuscrits mis en exergue dans les préfaces des catalogues. Ainsi, lors de la dispersion de la bibliothèque du duc de Coislin en 1847, quatre manuscrits étaient signalés à l'attention des amateurs :

Nous ne dirons rien ici des précieux manuscrits qui donnent un caractère si éminent à ce petit catalogue; [...] nous indiquerons seulement les quatre suivants; savoir: Les Sermons de saint Bernard (n° 588); le Roman d'Alexandre (n° 598); les Mémoires de Commines (n° 604); et le Livre des Dames illustres (n° 606), comme capables, à eux-seuls, de faire la fortune d'une bibliothèque, fût-elle bien moins riche et moins curieuse que ne l'est celle-ci²⁰.

Bien que s'étant gaussé du sort de Coislin, il acquiert trois des fleurons de sa collection : *Les sermons sur les cantiques* de saint Bernard, *Les vies des femmes célèbres* d'Antoine Dufour, illustré par Jean Pichore [ill. 3] et *Les Coroniques de Montlebery du tens du roy Louis unsieme* de Philippe de Commines²¹.

Les Sermons de saint Bernard démontrent une certaine curiosité de la part du collectionneur. Malgré la présence d'enluminures et une reliure qui le rebute, la datation de l'ouvrage devient le critère essentiel. De ce fait, il donne commission à Giraud :

Je désirerais celui-ci comme échantillon de son siècle le XII^e dont les m[anuscrit]s ne sont pas communs. Mais il faudrait payer son aspect qui n'a aucun attrait particulier pour moi, et sa reliure dont les pierres fines ne me tentent pas, et qui probablement, vu le temps où elle a été faite (celui d'Odiot) n'est pas de bon goût et surtout, pas dans le style de l'époque du m[anu]scrit²².

La provenance locale séduit également notre collectionneur. Les cinq ouvrages qu'il acquiert en 1851, lors de la Vente Toussaint-Grille à Angers en témoignent. Parmi ceux-ci, le plus ancien ouvrage de sa bibliothèque, l'*Homélaire-légendier* de la collégiale Saint-Laud d'Angers (milieu du XI^e siècle), et le *Cartulaire* de Saint-Serge d'Angers (XII^e siècle) dont le contenu complexe fait preuve de l'attachement que porte Dobrée au fond et à la forme²³.

²⁰ *Catalogue de la bibliothèque de M. le marquis de C****, Paris, Potier, 1847, p. VII.

²¹ Musée Dobrée, ms 5, ms 17 et ms 18.

²² Lettre à Giraud de Savine, novembre 1847, C09.

²³ Musée Dobrée, mss 1 et 3.



Ill. 3. Antoine Dufour, Jean Pichore, *Les Vies des femmes célèbres*, Paris, vers 1504-1506 (musée Dobrée, ms. 17, f. 1^o, © C. Hémon / Musée Dobrée – Grand Patrimoine de Loire-Atlantique).

À l'instar de beaucoup de collectionneurs, il est constant dans ses goûts. Ainsi se constitue-t-il de petites « bibliothèques » autour des thèmes qui lui sont chers. Parmi ceux-ci, les livres de chasse et de botanique pour lesquels il éprouve une telle passion qu'il « ferai[t] pour eux des folies »²⁴. Cette fièvre est telle qu'à l'annonce de la vente Pichon, Thomas Dobrée envisage d'intervenir directement auprès du baron pour négocier à prix d'or l'ensemble de la collection. Cette tentative se solde par un échec. Lors de la vente, il ne peut acquérir « que » quelques ouvrages comme *Le livre des ruraux prouffis du labour des champs* de Pietro de Crescenzi, le traité de chasse de Frédéric II (*De Arte Venandi cum Avibus*) et surtout, rappel de ses années passées à la Bibliothèque royale, *Le Livre de la chasse* de Gaston Phebus, relié avec *Le Deduict des oiseaux du Roy Modus et de la Roynne Ratio* de Henri de Ferrières²⁵.

Une véritable connaissance de l'enluminure

Les *Souvenirs bibliographiques* écrits et peints lors de sa jeunesse parisienne l'ont maintes fois aidé dans ses choix. Ainsi, les costumes « Du Roman du Jouvencel N° 6852. BR De la Gruthuse – de 1470 ou 1480 » lui ont-ils permis de juger les miniatures du Commynes²⁶ :

Je n'ai pas été moins content des manuscrits quoique vous le croiriez difficilement, je ne les connais pas encore bien [...]. Le Commine est bien curieux, mais les miniatures sont bien inférieures et malheureusement postérieures à l'époque dont elles représentent les faits, elles ne donnent point les Costumes mais leur conservation en dédommage du temps²⁷.

Sa quête des *Desdultz de la chasse* de Gaston Phébus confirme l'importance de ces années d'apprentissage. La qualité de celui présenté lors de la vente Yemeniz en 1867 avait provoqué quelques interrogations.

Je ne sais ce qu'est le Manuscrit de Phébus, son sujet, son époque le rendent intéressant pour moi, surtout s'il a bien le caractère de son temps des fonds en damier d'or et de couleur aux miniatures et des rinceaux de feuilles de lierre, en or bruni à l'entour des pages²⁸.

Toutefois, conservant cette prudence qui lui est coutumière, il ajoute « mais il n'y a point de livres sur la valeur desquels on puisse se méprendre autant que sur des manuscrits ».

²⁴ Lettre à Giraud de Savine, 19 mars 1869, C204.

²⁵ Musée Dobrée, mss 16, 19 et 22.

²⁶ [Jean] « Du Bueil », *Le Livre du Jennencel (Livre du Jouvencel), nouvellement fait et compillé par ung discret et honnorable chevalier [...]* (Paris, BnF, ms. fr. 192).

²⁷ Lettre à Giraud de Savine, 18 février 1848, C12.

²⁸ Lettre à Giraud de Savine, 22 mai 1867, C188.

Cette connaissance des miniatures va lui permettre d'émettre un jugement sans appel sur un ouvrage qu'il désirait ardemment²⁹. Le catalogue de la vente Borluut de Noortdonck en 1858, annonçait en préface un livre d'heures ayant appartenu à la bibliothèque des ducs de Bretagne. De quoi satisfaire l'appétit d'un amoureux des livres richement enluminés, aux origines prestigieuses, et, qui plus est, bretonnes! Dobrée succombe à la tentation et envoie Giraud à Gand, non sans quelques remords, qui sont plus littéraires que réels tant sa soif est importante. Les exhortations sont nombreuses sur l'exécution et l'origine de l'ouvrage. Ainsi, une inscription sur la garde ne le satisferait pas : « Il faudrait absolument pour l'établir des armoiries du temps, peintes dans les entourages ou une inscription dans le texte qui indiquait que ces heures ont été exécutées pour un Duc. »³⁰ Quelques jours plus tard, il évoque de nouveau cette pièce qui lui tient tant à cœur et qu'il juge inestimable pour un bibliophile breton : « Plus [les preuves de sa provenance] seront grandes plus je [le] désirerai. L'époque de ce mst, le xiv^e siècle, lui donne pour moi plus de valeur que s'il était postérieur, car c'est le grand siècle de la Bretagne. – et peut-être a-t-il appartenu à Charles de Blois ou à Jean de Montfort! »³¹

Mais la réception du livre à Nantes est loin d'être triomphale... L'article du catalogue de vente commençait ainsi : « Magnifique manuscrit du xiv^e siècle, sur peau de vélin. » Dès les premiers mots, Dobrée réfute cette appréciation :

Ce manuscrit n'est pas magnifique. Le terme en est exagéré, il n'est pas du xiv^e siècle, mais du xv^e siècle. Rien ne prouve qu'il provienne des Ducs de Bretagne, mais il a passé par cette province, ayant appartenu qu'au « bonhomme Arnoult », dont il porte le monogramme³².

La désillusion est telle qu'il ne voit guère la qualité du manuscrit, aujourd'hui attribué au Maître de Jacques de Besançon³³. La provenance nantaise est balayée par le dépit de ne pas posséder un ouvrage ducal ou tout au moins d'origine prestigieuse. L'on saisit alors quelle peut être sa fierté de compter dans sa collection une bible ayant appartenu au roi Charles VI³⁴...

Deux œuvres sont à souligner, car leur statut est rarissime chez Dobrée. Son appétence pour l'enluminure l'a mené à passer outre les règles qu'il s'était fixées : intégrité et authenticité. La « Vierge de Pitié », feuillet enluminé provenant du

²⁹ Musée Dobrée, ms 13.

³⁰ Lettre à Giraud de Savine, 8 avril 1858, C106.

³¹ Lettre à Giraud de Savine, 16 avril 1858, C108.

³² Georges DURVILLE, *Catalogue de la Bibliothèque du Musée Thomas Dobrée, t. I, Manuscrits*, Nantes, Musée Thomas Dobrée, 1904, p. 379-380. Joseph François Arnoult, docteur régent de la Faculté de médecine en l'Université de Nantes, recteur de la faculté en 1776, et grand bibliophile nantais.

³³ Marielle ERNOULD-GANDOUET, *Catalogue raisonné des manuscrits à peintures du xv^e et du début du xv^e siècles conservés au Musée Dobrée*, mémoire de l'École du Louvre, Paris, 1968, p. 139-178.

³⁴ Musée Dobrée, ms. 8.

dépeçage d'un livre d'heures du Maître du Walters 221 va à l'encontre de la première³⁵. La seconde est enfreinte par un fac-similé qu'il met au rang de ses plus beaux manuscrits, la « copie des Ménestrels de Souabe [le fameux recueil de Manesse, aujourd'hui conservé à la bibliothèque de Heidelberg], faite par l'artiste Mathieu, vers 1860, pour l'impératrice de Russie, avec ses armoiries de vieil argent. »

Bernard-Charles Mathieu s'inscrit dans le courant des éditeurs de fac-similés du milieu du XIX^e siècle. Il a réalisé en 1852 cinq reproductions fidèles du Codex Manesse, ou tout au moins de ses dix premiers chants³⁶. Dobrée peut s'enorgueillir de posséder l'exemplaire de la tsarine Alexandra. La qualité de l'exécution et la rareté de l'ouvrage compensent la « perte » du Codex échangé contre divers ouvrages conservés à la bibliothèque de l'université de Heidelberg³⁷. Dobrée retrouve toujours ses premières amours... [ill. 4]

LES BIBLIOTHÈQUES

Aux apparitions publiques, Thomas Dobrée préfère la discrétion. Il n'ouvre pas ses portes aux amateurs d'art. Il préfère acheter et se délecter de ses collections.

Outre sa bibliothèque usuelle, *un peu* cachée, il s'est constitué deux bibliothèques dont l'aménagement a disparu. L'une a été créée dans « sa campagne » du Grand-Blottereau, en bord de Loire à l'Est de Nantes, suivant les conseils de l'évêque d'Avranches. La seconde est située au manoir de La Tousche à quelques pas de sa résidence place Graslin, en plein centre de Nantes. Il en avait choisi l'emplacement et la spécificité³⁸. C'est en ces lieux qu'il lit les ouvrages qu'il a achetés. Il y consacre tant d'heures qu'il confesse à Giraud que sa femme en vient à dissimuler ses catalogues de vente³⁹ ! Car il ne se contente pas de garnir les rayons de ses bibliothèques, il feuillette, étudie et admire (ou dénigre) ses acquisitions. Une fois encore, les courriers évoquant la vente Coislin livrent des indications sur la vie du bibliophile : « Le St Bernard paraît vénérable, mais je n'ai pas eu le temps de le lire et ce sera pour Dimanche prochain. [...] J'eus voulu vous annoncer de suite leur réception, mais je voulais vous dire ce que je pensais des livres et il fallait le temps de les voir »⁴⁰. Ainsi sont oubliés ses douleurs et la maladie de son épouse, le déclin de sa mère et les tracasseries inhérents à la construction du « manoir des irlandais », futur musée Dobrée...

³⁵ *Ibid.*, inv. 896.1.4159.

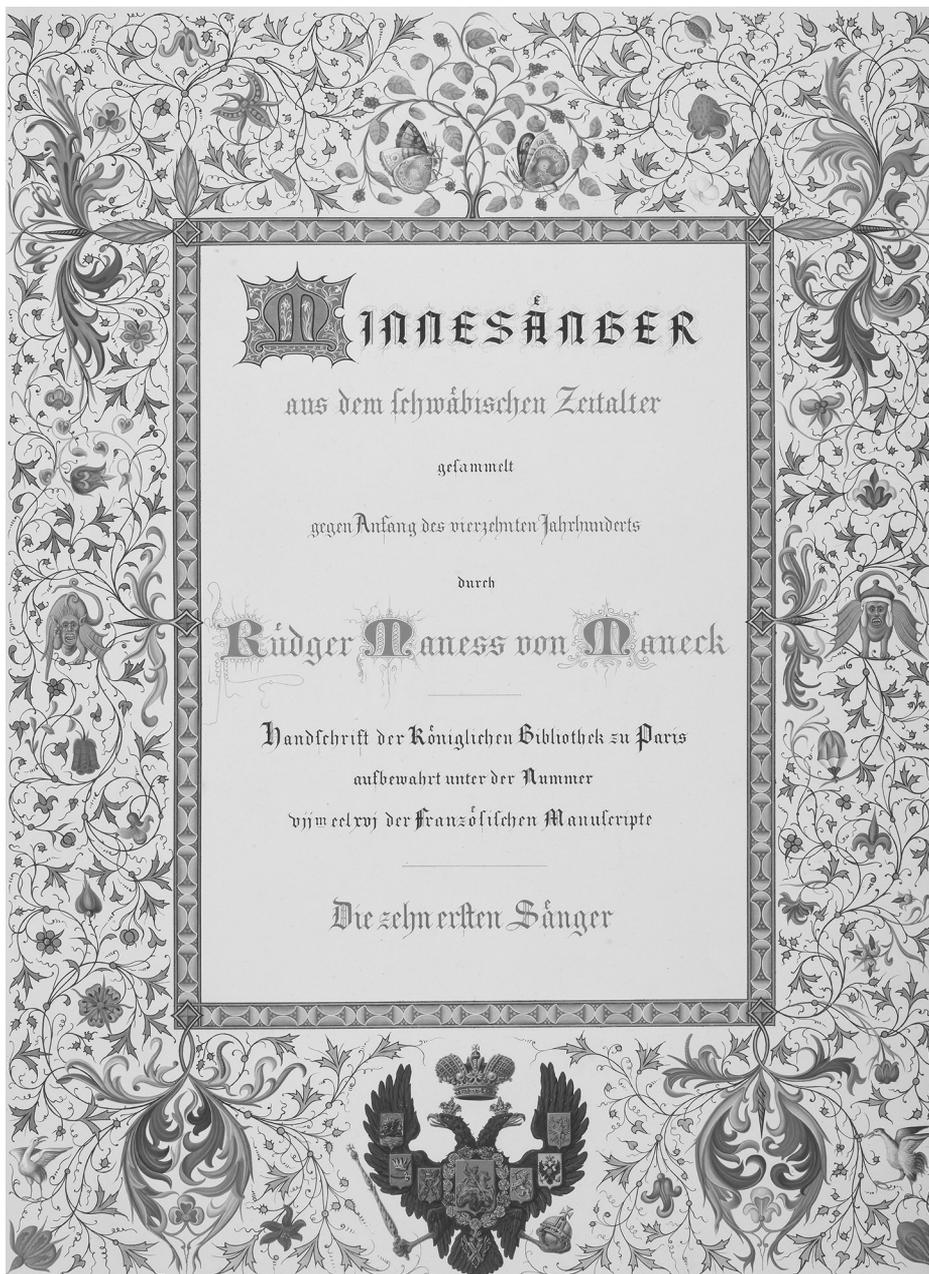
³⁶ Bernard-Charles MATHIEU, *Minnersänger aus dem schwabischer Zeitalter gesammelt gegen Anfang des vierzehnten Jahrhunderts...*, Paris, 1^{er} mars 1852, musée Dobrée, imp 523.

³⁷ Cod. Pal. germ. 848.

³⁸ La Tousche lès Nantes devait abriter la plus riche des collections de livres de chasse.

³⁹ Lettre à Giraud de Savine, 13 décembre 1863, inv. C139.

⁴⁰ Lettre à Giraud de Savine, 12 février 1848, C12.



Ill. 4. Bernard-Charles Mathieu, *Minnersänger aus dem schwäbischen Zeitalter*, Paris, 1852 (© J.-G. Aubert / Musée Dobrée – Grand Patrimoine de Loire-Atlantique).

« Tous les goûts à la fois sont entrés dans mon âme » aimait à répéter Thomas Dobrée. Les vingt-six manuscrits (dont le dernier est un recueil de pensées de sa mère) ne sont qu'une infime partie de sa collection. Il eut toujours désir d'obtenir le meilleur, la qualité l'emportant sur la quantité. Si le désir de créer un musée se fait jour dans son esprit, c'est davantage dans le but de partager la beauté avec le public que d'en tirer une gloire qu'il ne connaîtra pas puisque ses collections ne seront présentées qu'après son décès.

En 1846, dans son discours de réception à l'Académie de Rouen, Dutuit, grand rival de Dobrée dans le domaine des Arts graphiques, se définissait ainsi : « On connaît trois classes d'amateurs : les bibliophiles, les bibliomanes et les bouquinistes ». Sans le savoir, il brossait le portrait de Dobrée, collectionneur avisé et exigeant jusqu'à l'excès, lecteur des ouvrages qu'il achète, préférant les livres complets aux enluminures découpées, à l'inverse de bien de ses contemporains qu'il critique ardemment.

Par son pouvoir d'achat, sa fièvre de posséder le plus beau dans le meilleur état, sa participation constante aux ventes aux enchères, mais aussi ses connaissances du livre et de l'enluminure, Dobrée peut prendre place parmi les grands bibliophiles de son temps. Car avec ces vingt-six manuscrits et pratiquement deux mille imprimés – de l'incunable aux éditions du XIX^e siècle –, l'homme de l'ombre rend un remarquable hommage à l'histoire du livre.

Les manuscrits enluminés de la collection du duc d'Aumale : l'héritage et le goût

Cinquième fils du dernier roi de France, Henri d'Orléans, duc d'Aumale (1822-1897), s'affirme dès les années 1850 et son exil en Angleterre comme un grand amateur d'art et un bibliophile averti. Ses collections sont désormais conservées au sein du château de Chantilly. Les manuscrits qui y figurent proviennent soit de l'héritage reçu du prince de Condé, soit, et cela pour leur majeure partie, d'achats réalisés par le duc d'Aumale lui-même. L'académicien Émile Picot, qui rédige une notice sur la bibliothèque de Chantilly au lendemain de la disparition du duc, décrit ainsi sa constitution :

Les manuscrits que le Prince a fait rentrer dans sa collection [...] se recommandent par des mérites très différents. Quelques-uns offrent à la fois des textes intéressants et de riches miniatures [...]; d'autres contiennent des textes importants, mais n'ont aucun aspect artistique [...]. D'autres manuscrits enfin sont surtout des spécimens de l'art du miniaturiste dans ce qu'il a produit de plus parfait aux diverses époques¹.

À l'image d'autres bibliophiles contemporains, Henri d'Orléans attache de l'importance aux différents possesseurs des ouvrages, ainsi qu'à la qualité des reliures dont il est grand amateur, mais il porte également une attention renouvelée à la décoration des manuscrits.

L'examen de sa collection de manuscrits enluminés, mais aussi celui de ses archives personnelles conservées à Chantilly, permet de mettre en lumière la constitution de la collection. Si le jeune Henri d'Orléans hérite d'un fonds remarquable, les enrichissements qu'il y apporte à partir des années 1850 permettent d'évoquer le goût de l'amateur, mais aussi le travail d'un érudit qui participe à la redécouverte et à la valorisation de l'art médiéval dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

* Archiviste paléographe. Bibliothécaire au musée Condé, château de Chantilly.

¹ Émile PICOT, *Le Duc d'Aumale et la bibliothèque de Chantilly*, Paris, Techener, 1897, p. 24-25.

UN HÉRITAGE RICHE ET COMPLEXE COMME FONDEMENT DE LA COLLECTION

Le jeune duc d'Aumale hérite en 1830 des biens, et donc de la bibliothèque, de son parrain, le Prince de Condé². Il ne semble pas s'y intéresser outre mesure jusqu'à la révolution de 1848 qui donne un brutal coup d'arrêt à sa carrière militaire. Exilé en Angleterre, il fait en sorte que la collection de manuscrits des Condé, saisie lors de la révolution de 1848, lui soit restituée. Il la fait ensuite transporter auprès de lui. C'est le temps de la découverte. Dans ce noyau primordial, on trouve des manuscrits enluminés de provenances prestigieuses, telles la bibliothèque de Jacques d'Armagnac ensuite passée à Anne de Montmorency ou celle d'Antoine de Chourses et de Catherine de Coëtivy. De la première proviennent une copie du *De casibus* de Boccace (Bibliothèque du musée Condé, désormais Bibl. M.C., ms. 860, *olim* 401) enluminée au xv^e siècle par le Maître de Dunois³, ou encore la traduction française des *Décades* de Tite-Live par Pierre de Bressuire, dont le décor est attribué au Maître de l'Échevinage de Rouen (Bibl. M.C., ms. 758, *olim* 311). La collection Chourses-Coëtivy, entrée après des héritages successifs dans la collection des Condé⁴, compte quant à elle une copie en français de *La Cité de Dieu* (Bibl. M.C., ms. 122, *olim* 322) probablement réalisée pour Jean, duc de Berry, et décorée par le Maître de Jeanne de Laval, ainsi que les *Faits des Romains* (Bibl. M.C., ms. 770, *olim* 1055) dont la décoration est attribuée au Maître de Rambures.

Le duc d'Aumale se voit ainsi doté d'un riche fonds de manuscrits enluminés qu'il va s'employer à enrichir. Sa politique d'acquisition se fonde alors sur l'histoire de la collection dont il a hérité, et notamment sur la connaissance et l'étude des pratiques bibliophiles des propriétaires successifs des manuscrits. Il s'agit en effet de compléter des ensembles préexistants en respectant une cohérence fondée sur le temps long de l'histoire des pièces rassemblées.

Le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais (Bibl. M.C., ms. 722, *olim* 1196) que le duc achète en 1855 à la vente de lord Stuart de Rothesay s'inscrit parfaitement dans cette politique. Cette acquisition vient assez tôt dans la « carrière » de collectionneur du duc d'Aumale. Il s'agit du troisième volume de cette encyclopédie médiévale dont les deux premiers sont conservés à la Bibliothèque nationale (mss fr. 50-51). L'ouvrage porte la mention de possession suivante : « Ce livre est au duc de Nemours, conte de la Marche. Jaques. Pour Carlat ». Il fait donc partie des livres confisqués à Jacques d'Armagnac, comte

² Louis VI de Bourbon-Condé (1756-1830).

³ Isabelle DELAUNAY, Jean-Baptiste LEBIGUE, Sylvie LEFÈVRE *et al.*, *L'enluminure en France au temps de Jean Fouquet*, Paris, Somogy, 2003, p. 13.

⁴ Roselyn CLAERR, « De Magné à Chantilly, Catherine de Coëtivy (vers 1460-1528) en ses livres », *Bulletin de la Société historique et scientifique des Deux-Sèvres*, 16, 2017-2018, p. 11-35.

de la Marche et duc de Nemours (1433-1477), lors de son arrestation au château de Carlat par les capitaines de Louis XI. Acquis par le duc d'Aumale, il rejoint les autres volumes de la bibliothèque de Jacques d'Armagnac passés aux Montmorency puis aux Condé.

La provenance semble ainsi constituer un critère fondamental dans les choix du duc. La décoration du manuscrit n'est d'ailleurs pas évoquée dans la notice qu'il rédige. Elle est pourtant due à un enlumineur réputé⁵ dont le corpus est déjà globalement identifié par Paul Durrieu en 1892⁶. Le décor de deux autres manuscrits issus du fonds reçu en héritage est pourtant attribué dès l'époque du duc d'Aumale à ce même artiste (Bibl. M.C., ms. 282, *olim* 491 et ms. 860, *olim* 401).

UN COLLECTIONNEUR EXPERT ET ENTOURÉ D'EXPERTS

Si l'histoire des manuscrits apparaît comme fondamentale pour la constitution de la collection de Chantilly, une deuxième voie se dessine à la lecture du catalogue que rédige le duc d'Aumale à partir des années 1880 et qui est édité après sa mort. Dans la notice consacrée aux *Très Riches Heures du duc de Berry* (Bibl. M.C., ms. 65, *olim* 1289)⁷, Henri d'Orléans revendique pour projet de reconstituer l'histoire de la miniature, notamment française, et ce de l'époque carolingienne au xvii^e siècle :

Un art dont nous pouvons suivre ici même le développement dans de brillants spécimens. Nous voyons cet art à son début, rude encore, déjà puissant, au temps de Bouvines dans le *Psautier d'Ingeburge* de Danemark. Ce qui précède est byzantin et carolingien. Alors, vers 1200, l'art du miniaturiste français paraît se confondre avec l'art du verrier. Il s'adoucit, s'épure un siècle plus tard dans les grisailles du *Bréviaire de Jeanne d'Évreux*, atteint son apogée avec Pol de Limbourg et ses associés, se transforme sans déchoir, moins idéal, noble encore sous le pinceau de Fouquet dans les *Heures d'Étienne Chevalier*, reparaît élégant, harmonieux, prosaïque, souvent animé dans la *Guerre Gallique* et les *Troades*, subissant l'influence des Clouet, des Corneille de Lyon, toujours français même sous la signature de Godefroy le Batave ou de Nicolo dell'Abbate, et confondus dans l'École de Fontainebleau. Les derniers beaux manuscrits français sont l'œuvre de Jarry, froid, conventionnel, mais correct, majestueux, comme le grand Roi, son contemporain.

⁵ Désigné au xx^e siècle sous le nom de Maître François et désormais identifié avec François Le Barbier père.

⁶ Mathieu DELDICQUE, «L'enluminure à Paris à la fin du xv^e siècle: Maître François, le Maître de Jacques de Besançon et Jacques de Besançon identifiés», *La Revue de l'art*, 183-1, 2014, p. 9.

⁷ *Chantilly, le Cabinet des livres, Manuscrits*, t. I^{er}, Paris, Plon, 1900, p. 70.

«Rude», «adoucit», «harmonieux», «froid, mais correct», autant d'indices de la conception de l'histoire de l'art du duc d'Aumale, qui apparaît donc téléologique. À ses yeux, le xv^e siècle constitue l'apogée de l'art de l'enluminure, et n'est suivi que de résurgences ponctuelles. On reconnaît là une histoire de l'art qui suit, selon la tradition winckelmanienne, une trajectoire quasi organique où la naissance précède un apogée suivi de décadence. Le duc possédait d'ailleurs des éditions italiennes des ouvrages du critique d'art allemand.

Ce goût spécifique pour l'enluminure motive plusieurs acquisitions dont celles du *Ci nous dit* (Bibl. M.C., ms. 26-27, *olim* 1078-1079), acquis en 1851 à la vente Monmerqué, ou du *Bréviaire de Jeanne d'Évreux* (Bibl. M.C., ms. 51, *olim* 1887), plus de quarante ans plus tard en 1894. Dans les notices du catalogue de la bibliothèque du musée Condé, d'Aumale justifie le prix du premier par la présence d'enluminures. Dans la description du second, il indique, après avoir mentionné la provenance royale de l'ouvrage, que «le plus bel ornement du bréviaire consiste en cent quatorze petits tableau». À la logique du bibliophile, collectionneur d'ouvrages remarquables par leur provenance, s'ajoute celle de l'appréciation esthétique, d'autant que l'époque romantique a largement contribué à la réévaluation des productions médiévales.

Le duc d'Aumale acquiert donc des manuscrits enluminés tout au long de sa carrière de collectionneur, sur le marché européen. Il achète en France et en Angleterre, où il réside, mais aussi en Italie et en Allemagne. Avant de s'engager fermement, il tient à examiner le manuscrit en personne afin de se faire une idée de sa qualité, le plus souvent chez le vendeur ou chez lui. En 1891, il se rend à Francfort pour admirer les œuvres de Jean Fouquet qu'il souhaite acquérir, visite qu'il résume ainsi dans son agenda: «8 octobre. Francfort. Vente boutique Goldsmith [*sic*]. Chez M. Brentano. Les 40 miniatures de Fouquet pour les heures d'Estienne Chevalier; très bel état. Bien disposées. Le portrait d'E. Chevalier, 2 figures (son patron), très intéressant.»⁸

Un an plus tard, il s'arrange pour que lui soit remis le *Psautier d'Ingeburge* (Bibl. M.C., ms. 9) afin de l'examiner en vue d'un éventuel achat: «Remise par le comte de Juillac du Psautier d'Ingeburge, qui fut S. Loys. Magnifique. À rendre au jurisconsulte Mary (ou acheter).»⁹

Ses découvertes peuvent se faire également de manière plus fortuite: c'est au cours d'un voyage en Italie, qui n'avait pas *a priori* pour but d'enrichir sa collection, qu'il acquiert les *Très Riches Heures du duc de Berry*. Conscient de la portée de cet achat, d'Aumale en rapporte les circonstances dans la notice de l'œuvre, une des plus longues du catalogue, et ce de manière très personnelle,

⁸ Chantilly, Archives du musée Condé (désormais A.M.C.), 4 PA 30.

⁹ A.M.C., 4 PA 31 (15 octobre).

contrairement à la description relativement lapidaire de l'historique des manuscrits qui prévaut le plus souvent : « Au mois de décembre 1855, je quittais Twickenham pour aller faire visite à ma mère, alors malade à Nervi, près de Gênes. Panizzi m'avait mis en mesure de voir un manuscrit intéressant qui lui était signalé par un de ses amis de Turin. Et je fis connaissance avec les "Heures du duc de Berry". »¹⁰ Immédiatement convaincu par l'intérêt artistique et historique du volume, le duc fait entamer les négociations. Le plus souvent, il s'appuie sur un réseau d'intermédiaires, aussi bien pour repérer les manuscrits intéressants à acquérir que pour les négociations proprement dites. Pour les *Très Riches Heures*, c'est Antonio, dit Anthony, Panizzi, responsable des collections imprimées de la bibliothèque du British Museum, qui avertit le duc de l'intérêt du manuscrit. Cette fonction de conseiller est également exercée par le libraire Thomas Boone en Angleterre, Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury en France et Henri de Triqueti, qui fait le lien entre les deux pays. Ainsi, pour l'acquisition des miniatures issues du livre d'heures d'Étienne Chevalier (Bibl. M.C., ms. 71), les intermédiaires se multiplient : celle-ci se fait *via* l'antiquaire Goldschmidt et Émile Picot que le duc charge des négociations.

Les intermédiaires d'Aumale ont à la fois des consignes fermes pour ce qui est des dépenses à engager (le duc note dans son agenda le montant maximum à accorder à une pièce lors d'une vente aux enchères), mais également une certaine latitude si l'occasion l'exige. C'est le cas d'Émile Picot qui est chargé d'acquérir les miniatures de Jean Fouquet pour 100 000 francs, avec la possibilité de monter jusqu'à 125 000. Cette somme devait lui permettre d'ajouter aux quarante enluminures le volet du *Diptyque de Melun*, aujourd'hui conservé à la Gemäldegalerie de Berlin, alors détenu par le vendeur des miniatures. Les difficultés qui surgissent pendant la négociation contraignent Picot à payer 250 000 francs pour les enluminures sans parvenir à acquérir le panneau peint¹¹.

Le sculpteur Henry de Triqueti joue tout aussi bien le rôle de négociateur que de conseiller artistique. Proche des milieux orléanistes, il suit la famille royale en exil en Angleterre. En 1858, le duc d'Aumale le charge de l'achat d'un manuscrit italien en vente à Paris, un évangélaire du xvi^e siècle (Bibl. M.C., ms. 18, *olim* 1410). Triqueti s'enthousiasme pour cette acquisition et décrit ainsi les encadrements enluminés du manuscrit : « C'est tout ce que l'art a produit de plus beau dans le xv^e siècle¹², la couleur est admirable et quant au goût je n'ai rien vu de plus sobre et de plus pur. »¹³

¹⁰ Chantilly, *le Cabinet des livres...*, *op. cit.* [note 7], p. 61-62.

¹¹ Fondation Dosne Thiers, ms. T 1314, fol. 6-9.

¹² Le décor date plus vraisemblablement du xvi^e siècle. Teresa D'URSO et Pier Luigi MULAS, *La passion du prince pour les belles occupations de l'esprit. Enluminures italiennes dans la collection du duc d'Aumale*, Chantilly, Éditions du Domaine de Chantilly, 2014, p. 18.

¹³ AM.C., 1 PA 146.

L'artiste sert à nouveau de conseiller au prince pour l'acquisition de la collection Robinson en 1862. John Charles Robinson, conservateur au South Kensington Museum, a rassemblé des manuscrits et feuillets enluminés particulièrement remarquables. Triqueti se rapproche de lui au sujet d'un manuscrit glosé de *L'Enfer* de Dante (Bibl. M.C., ms. 597, *olim* 1424), dont l'illustration était alors attribuée à Giotto. Il conseille par la suite à d'Aumale d'acquérir l'ensemble de la collection pour son originalité : elle se compose de « miniatures admirables prises dans les manuscrits des plus belles époques »¹⁴ et est « introuvable »¹⁵ par ailleurs. Parmi eux se trouvent des feuillets attribués à des artistes florentins, dont un fragment « dans le goût de Léonard (Divers VI, n° 352) ». Si on y ajoute le manuscrit de *L'Enfer*, on trouve une forte prédominance des artistes florentins ou réputés tels, confirmant l'idée de la prééminence artistique de Florence telle que la décrit Vasari dont l'influence demeure forte¹⁶.

LE DUC D'AUMALE, CONSERVATEUR DE SES COLLECTIONS

Le contexte anglais est particulièrement favorable au développement d'une collection de ce type. Les manuscrits sont mis à l'honneur lors d'expositions, de congrès de sociétés savantes. Les années 1850 voient les premières expositions de manuscrits et de feuillets enluminés, ce qui va de pair avec le développement du fonds d'enluminures du South Kensington Museum¹⁷. Le duc est ainsi membre puis président de la Philobiblon Society depuis 1861, mais aussi du Fine Art Club. Ses membres viennent visiter la collection d'Aumale au mois de mai 1862 ; c'est l'occasion pour le duc de dresser un premier catalogue où sont mentionnés ses manuscrits.

Si les manuscrits nouvellement acquis rejoignent évidemment la bibliothèque du duc, la destination des feuillets découpés est moins évidente. D'Aumale les considère comme de « petits tableaux », terme qu'il utilise aussi pour les enluminures pleine page¹⁸. Il écrit d'ailleurs, au sujet des miniatures des *Heures d'Étienne Chevalier* (Bibl. M.C., ms. 71) : « enfin ces 40 feuillets sont maintenant de véritables tableaux ». C'est donc le caractère isolé des enluminures qui, pour d'Aumale, invite à les considérer à la manière de panneaux peints, et non comme des enluminures issues d'un manuscrit.

¹⁴ A.M.C., 1 PA 146, n° 34.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ T. D'URSO et P. L. MULAS, *La passion du prince...*, *op. cit.* [note 12], p. 34.

¹⁷ Sandra HINDMAN et Nina ROWE, *Manuscript illumination in the Modern Age: recovery and reconstruction*, Evanston, Mary and Leigh Block Museum of Art, 2001, p. 209-212.

¹⁸ *Chantilly, le Cabinet des livres...*, *op. cit.* [note 7], p. 11 au sujet du *Psautier d'Ingeburge* et p. 70 au sujet des *Très Riches Heures*.

Ainsi, il fait installer les miniatures de Fouquet dans le *santuario*, une salle de son musée qu'il conçoit comme un écrin pour les exposer, en compagnie des tableaux de Raphaël et d'un coffre de mariage peint par Lippi. Certaines des enluminures de la collection Robinson, dont le feuillet du *Registrum Gregorii* (Bibl. M.C., ms. 14 bis), sont quant à elles placées dans la rotonde de la galerie de peintures, où elles sont signalées par Gustave Macon¹⁹. Si l'enluminure découpée perd de fait le lien matériel qui la lie à son support d'origine, elle semble également perdre son caractère essentiel d'art du livre qui fait toute sa spécificité par rapport aux autres productions graphiques. Le duc d'Aumale hésite d'ailleurs quant au classement de ces feuillets isolés. Si les miniatures de Fouquet et celle représentant l'empereur Othon par le Maître du *Registrum Gregorii* sont décrites dans le catalogue des manuscrits (Bibl. M.C., ms. 71 et 14 bis), les autres en sont absentes. Décrites sur des fiches conservées dans les archives²⁰, elles ne figurent ni dans les volumes consacrés aux peintures ni dans celui des miniatures, terme par lequel le duc désigne les portraits sur porcelaine, mais devaient intégrer le dernier tome du catalogue des collections, avec « les objets divers », que le duc n'a pu rédiger.

Bien qu'amateur, le duc d'Aumale adopte une démarche quasi scientifique vis-à-vis des enluminures de sa collection. Il prévoit de rédiger le catalogue de ses collections pour chaque catégorie d'objet. Les manuscrits font donc l'objet d'un travail spécifique. Le catalogue de sa bibliothèque doit également servir d'instrument de recherche. Ce travail est connu de ses proches, d'ailleurs : à propos du manuscrit 564 (*olim* 1047) [ill. 1], Henri de Triqueti souligne dans une lettre, qu'« [il est] persuadé que SAR s'amusera à faire de sa main la notice intéressante »²¹.

L'historique des manuscrits vient en premier, puis la description du contenu et enfin des remarques sur les enluminures, à savoir leur nombre et taille, puis leur iconographie et des propositions de rapprochements stylistiques. Ceux-ci sont particulièrement nombreux dans la notice consacrée aux *Très Riches Heures* : « Le tableau de la Purification de la Vierge et la Présentation de Notre-Seigneur au temple (f. 54v) rappelle d'une manière frappante, par l'ordonnancement et plusieurs détails d'exécution, la fresque peinte par Taddeo Gaddi sur les murs de la chapelle Baroncelli à Santa Croce. »²²

¹⁹ Gustave MACON, *Chantilly et le musée Condé*, Paris, Henri Laurens, 1925, p. 239.

²⁰ A.M.C., NA 39/6.

²¹ A.M.C., 1 PA 146/24.

²² *Chantilly, le Cabinet des livres...*, *op. cit.* [note 7], p. 70.



Ill. 1. *Recueil de ballades, motets et chansons de Guillaume de Machaut, Jean Cuvelier, Jean Vaillant* (Chantilly, Bibl. du musée Condé, ms. 564 (olim 1047), fol. 8).

Le duc procède par comparaison et émet des hypothèses :

À qui attribuer le plan ou plutôt la vue cavalière de Rome qu'on voit au f° 141v ? Prenez la photographie de la fresque exécutée en 1413, par Taddeo di Bartolo, sur les murs de la chapelle de la Commune à Sienne ; la comparaison ne permet aucun doute sur l'attribution [...] L'orientation est la même, l'analogie est complète. Toutefois, les variantes sont assez importantes pour prouver que l'enlumineur du manuscrit n'a pas copié servilement le peintre toscan, s'il ne l'a précédé²³.

À ce titre, les agendas du duc d'Aumale montrent la volonté du duc d'enrichir sa culture visuelle, qu'il nourrit au travers de visites.

Il se rend dans de nombreuses bibliothèques d'institutions et de collectionneurs : celles des libraires Labitte et Didot, où il voit des manuscrits du Grand Bâtard de Bourgogne chez le premier²⁴ ou l'*Évangélaire de Luxeuil* chez le second²⁵, mais aussi à la Bibliothèque nationale. Il recherche également des enluminures comparables aux siennes. Ainsi, pour les *Très Riches Heures*, il se rend en juillet 1879 au musée de Bruxelles²⁶ pour voir les *Très Belles Heures* (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 11060-11061) et, l'année suivante, s'intéresse au manuscrit des *Belles Heures* (New York, Metropolitan Museum, ms. 54.1.1), alors aux mains de Pierre Gabriel Bourlier, baron d'Ailly, dans la perspective de l'acquérir et, à tout le moins, de le faire reproduire : « Appartient au Comte Dailly, descendant du juriste P. Dailly. 80 miniatures par un des artistes qui ont travaillé à mon Mss. Calligraphie parfaite. Portrait du duc. Pas de vues. 125 000 (descendrait à 100 000). »²⁷

Il compare le type d'enluminures des deux manuscrits en soulignant la spécificité des *Très Riches Heures* dans le traitement du paysage et cherche à reconnaître des mains.

Ce travail de comparaison s'effectue également pour d'autres supports, comme la peinture murale. Nous avons vu qu'il trace des parallèles entre les *Très Riches Heures* et Taddeo Gaddi²⁸, ailleurs entre les fresques de l'église Santa Chiara à Naples et les enluminures du *Ci nous dit*²⁹. Lors de sa visite à Bruxelles en 1893³⁰, il trouve le « panneau de l'Agnès Sorel de Fouquet », c'est-à-dire le panneau de la Vierge à l'Enfant du *Diptyque de Melun*, « incolore, bien inférieur au st Étienne », c'est-à-dire au second panneau qu'il a vu en Allemagne

²³ *Ibid.*, p. 61-62.

²⁴ A.M.C., 4 PA 18, 1879, 7 mars.

²⁵ A.M.C., 4 PA 19, 1880, 21 mai.

²⁶ *Id.*, 13 juillet.

²⁷ A.M.C., 4 PA 20, 1881, 14 avril.

²⁸ A.M.C., 4 PA 26, 1887, 14 mars.

²⁹ A.M.C., 4 PA 27, 1888, 8 avril.

³⁰ A.M.C., 4 PA 32, 1893, 8 août.

deux ans auparavant, au point de douter de la justesse de l'attribution à Jean Fouquet, aujourd'hui bien établie, bien qu'il reconnaisse des ressemblances entre « les anges rouges, un peu plaqués » de l'arrière-plan et ceux qui existent sur les miniatures qu'il a acquises.

Ces comparaisons et hypothèses sont nourries par la fréquentation assidue des manuscrits, mais également par celle des conservateurs. Ceux du British Museum, et plus particulièrement Anthony Panizzi, sont parmi les premiers à voir les *Très Riches Heures* après que d'Aumale les a acquises. Ils qualifient le manuscrit de « wonderful book »³¹ et distinguent immédiatement l'intervention de « trois artistes »³². Ils sont suivis par Gustav Friedrich Waagen, qui dirige le premier musée d'art royal de Berlin et qui en donne la première description³³. D'Aumale développe par ailleurs une relation particulière avec Léopold Delisle, administrateur de la Bibliothèque nationale jusqu'en 1905, qu'il qualifie de « confrère et d'ami »³⁴ et lui fait découvrir ses collections, par exemple lors de la séance de travail du 9 novembre 1892 consacrée, selon son agenda, aux psautiers et aux incunables³⁵. Léopold Delisle a nettement contribué à mettre en valeur la collection d'enluminures du duc, notamment en identifiant, grâce aux annotations du calendrier, la reine Ingeburge comme possesseur original du psautier qui porte désormais son nom, ou encore en identifiant la mention des *Très Riches Heures* dans l'inventaire après décès de Jean de Berry.

Le duc d'Aumale s'inspire des méthodes de travail de ces professionnels, qui lui sont proches, pour rédiger ses catalogues. Ainsi, il identifie le *Bréviaire de Jeanne d'Évreux* grâce aux *Inventaires du mobilier de Charles V, roi de France*, publiés par Jules Labarte où il correspond à « un petit bréviaire historié de noir et blanc »³⁶.

ENLUMINURES MÉDIÉVALES, ARTISTES DU XIX^e SIÈCLE

Cependant, le duc d'Aumale n'a pas qu'un rapport de conservateur vis-à-vis de ses enluminures et de ses manuscrits enluminés. Il les considère comme des objets de collection qu'il peut modifier ou compléter pour en parfaire la beauté, en fonction des goûts et des pratiques de la seconde moitié du XIX^e siècle. Plusieurs artistes sont ainsi sollicités pour enrichir sa collection de manuscrits.

³¹ A.M.C., 1 PA 146*, 18 avril 1856.

³² *Ibid.*

³³ Gustav Friedrich WAAGEN, *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain...*, Londres, John Murray, 1857, p. 248-259.

³⁴ *Chantilly, le Cabinet des livres...*, *op. cit.* [note 7], p. 12.

³⁵ A.M.C., 4 PA 31, 1892, 9 novembre.

³⁶ *Chantilly, le Cabinet des livres...*, *op. cit.* [note 7], p.50.

Si l'on a vu qu'Henri de Triqueti intervenait en tant qu'intermédiaire pour les achats du duc, il participe également à son enrichissement en tant qu'artiste. Ainsi, après avoir acheté pour d'Aumale en 1861 un recueil de motets, ballades et chansons du xv^e siècle (Bibl. M.C., ms. 564, *olim* 1047), il se propose de le faire relier par Froment-Meurice une vingtaine d'années plus tard. Ce dernier intervient également sur le coffret protégeant le *Bréviaire de Jeanne d'Évreux* (Bibl. M.C., ms. 51, *olim* 1887). Pour ce dernier ouvrage, Froment-Meurice utilise des émaux pour figurer les armes de France et de Navarre. Il contribue ainsi à revivifier leur emploi dans les arts décoratifs en travaillant à en retrouver les techniques de fabrication³⁷. Triqueti agit de même avec l'art de la miniature et propose par la suite de réaliser un frontispice pour le manuscrit qui n'en possédait pas jusqu'alors : « Je suppose encore que si revenant d'Italie avec l'esprit et les yeux peuplés de l'admirable style de cette époque, un artiste tentait de faire ce qu'Alto Bianco [propriétaire du manuscrit au xv^e siècle] a eu la sottise de négliger, ce pourrait être dans cent ans une curiosité de plus ajoutée à ce curieux livre »³⁸.

Il s'agit donc, dans l'esprit de Triqueti, de rendre sa complétude à l'œuvre puisque l'absence de frontispice est perçue comme une négligence. Une démarche similaire est à l'œuvre pour les bordures d'une initiale D représentant David jouant du psaltérion (Bibl. M.C., Divers 345), provenant d'un psautier destiné au couvent dominicain de Fiesole et commandé par Fra Angelico³⁹. Un encadrement végétal lui a été adjoint, très probablement au xix^e siècle, mais antérieurement à son acquisition par le duc d'Aumale en 1862. En cette seconde moitié du xix^e siècle, manuscrits et feuillets enluminés sont ainsi modifiés pour répondre à l'horizon d'attente des collectionneurs, bien loin des notions d'authenticité, de respect de l'œuvre « originale », qui président à nos conceptions patrimoniales contemporaines.

Pour en revenir à Triqueti, l'artiste explicite les partis-pris à l'œuvre dans l'élaboration de son dessin :

Ayant commencé aux eaux de Bourbon l'Archambault [...], j'y appris que le vieux château, berceau de la maison de Bourbon, était naguère la propriété particulière de V.A.R. Je m'empressai de profiter de l'heureux à-propos et d'en faire le fonds de mon dessin, Qui qu'en Grogne [c'est-à-dire une des tours du château de Bourbon l'Archambault]. J'ai cherché à rappeler dans la composition le style de l'époque où

³⁷ Anne DION-TENEBAUM, « La Renaissance de l'émail sous la monarchie de juillet », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 163, 2005, p. 145-164.

³⁸ A.M.C., 1 PA 146/24.

³⁹ Pier Luigi MULAS, « Zanobi Strozzi, Initiale D, David jouant du Psaltérion » dans *Fra Angelico, Botticelli... : chefs d'œuvres retrouvés*, dir. Michel Laclotte et Nathalie Volle, Paris, Éditions Cercle d'art, 2014, p. 66.

le manuscrit appartenait à F. d'Alto Bianco. J'ai rappelé par le premier vers du chant dédié au roi Charles V un des plus illustres souvenirs du livre⁴⁰.

Triqueti adopte ainsi un style que le duc qualifie après réception de l'ouvrage « d'un quattro centisto excellent ». Il s'inspire des miniatures du calendrier des *Très Riches Heures du duc de Berry*, tant par la composition (un paysage dont la lunette s'ouvre sur une représentation céleste) et l'iconographie (un château médiéval qui fut propriété du duc d'Aumale) que pour le style, puisque le duc note de lui-même les correspondances avec l'art du xv^e siècle. De même, la présence du blason des Orléans rappelle les nombreux signes héraldiques présents dans *Les Très Riches Heures*. Enfin, sur le contour de la lunette figurent les premiers vers d'une pièce en l'honneur de Charles V, frère de Jean de Berry, qui commence au f. 65v du manuscrit. Avec cette commande, le duc d'Aumale apparaît comme l'héritier du duc de Berry, figure idéale du bibliophile.

D'Aumale a donc développé sa collection par ajouts successifs. Il hérite d'un fonds à l'histoire complexe et l'enrichit grâce à une politique d'acquisition réfléchie autour de deux axes : l'enrichissement de la collection des princes de Condé avec une attention portée aux pratiques bibliophiliques d'Ancien Régime et une prédilection pour l'art du xv^e siècle français et italien. Celle-ci participe d'un goût pour l'art du livre de la fin du Moyen Âge, goût qui se retrouve à la fois dans les études érudites publiées par le duc mais aussi dans ses commandes d'œuvres médiévalisantes.

Henri d'Orléans lègue sa collection sous réserve d'usufruit à l'Institut de France en 1886 et continue de l'enrichir. Ses goûts en matière d'enluminure vont de pair avec celui pour les tableaux primitifs, en témoigne l'acquisition de la collection de Frédéric Reiset en 1879. À travers les choix du duc, on observe donc l'avènement d'un goût, mais aussi d'une perception singulière des œuvres qui mènent au renouveau de pratiques artistiques, tels l'émail ou l'enluminure. Cette importance accordée aux œuvres du xv^e siècle français doublée d'un sentiment nationaliste culminera d'ailleurs sept ans après la mort du duc d'Aumale, lors de l'exposition des Primitifs français en 1904.

⁴⁰ A.M.C., 1 PA 146, n° 26, 28 décembre 1861.

William Morris' Medieval Manuscript Collection and the Trade in Illuminated Manuscripts c. 1891-1914

«It is not an every-day occurrence that a library dispersed at Sotheby's represents the tastes of a collector who was at once a distinguished poet, an artist, a socialist, a leading light in decorative production, and a reviver of ancient typography, illumination, and varied branches of book-lore»¹. Thus observed the *London Daily News* reporting on the sale of part of William Morris' library in December 1898. Morris' collection included medieval manuscripts and early printed books and has attracted attention as part of studies of Morris' artistic endeavours and his work with the Kelmscott Press². In addition, Morris' acquisition of manuscripts and the immediate fate of his library after his death on the 3rd of October 1896 have been well studied, notably by Paul Needham and Michaela Braesel³. That work provides a foundation for an analysis of the place of the manuscripts acquired by Morris within the trade in manuscripts between c. 1891, when Morris began collecting in earnest, and the outbreak of the First World War, which disrupted the international book

* Senior Lecturer in Manuscript Studies, University of London.

The research for this article has been undertaken as part of the CULTIVATE MSS project, which has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (Grant agreement No. 817988). I am grateful to the staff at Bernard Quaritch Ltd., the British Library, the Bodleian Library and the Huntington Library for their help in accessing archival materials and to Federico Botana, Natalia Fantetti, Danielle Magnusson, Hannah Morcos, Pierre-Louis Pinault, Angéline Rais, and William P. Stoneman for discussion of the ideas presented here.

¹ «The William Morris Library», *London Daily News*, 6.12.1898.

² See Graily HEWITT, *The Illuminated Manuscripts of William Morris*, 1934; Paul NEEDHAM (ed.), *William Morris and the Art of the Book*, Oxford, University Press, 1976; Julian TRUEHERZ, «The Pre-Raphaelites and Mediaeval Illuminated Manuscripts», in *Pre-Raphaelite Papers*, ed. L. Parris, London, Tate Gallery, 1984, p. 153-169; William S. PETERSON, *The Kelmscott Press: A History of William Morris's Typographical Adventure*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

³ Paul NEEDHAM, «William Morris: Book Collector» in Paul Needham (ed.), *William Morris and the Art of the Book*, *op. cit.* [note 2], p. 21-47; Paul NEEDHAM, «William Morris's "Ancient Books" at Sale», in *Under the Hammer: Book Auctions Since the Seventeenth Century*, ed. R. Myers, M. Harris, G. Mandelbrote, New Castle DE & London, Oak Knoll, 2001, p. 173-208; Michaela BRAESEL, *William Morris und die Buchmalerei*, Cologne, Böhlau, 2019. Braesel's study includes an appendix with details of manuscripts associated with Morris. A similar endeavour is documented at <https://williammorrislibrary.wordpress.com/> [consulted 27 August 2020].

trade, in 1914. The potential for books and manuscripts to increase in value was noted in reports of the 1898 sale, with attention drawn to high prices and individual volumes that had sold for significantly more than Morris had paid for them a few years earlier. Moreover, the recurrence of Morris' name in later accounts of the manuscripts suggests that his ownership was considered to make them more desirable. The subsequent career of Sydney Cockerell, who worked for Morris from 1892, helped some of Morris' manuscripts maintain a high profile, as their connection with Morris was reiterated in Cockerell's work⁴. Yet an analysis of the prices asked and paid for the manuscripts owned by Morris between c. 1891 and 1914 reveals broader trends in the market and suggests that although manuscripts valued at relatively high prices in the 1890s increased significantly in value over the following two decades, there was much less change at the bottom of the market. It also demonstrates that Morris' manuscripts were not a lucrative short-term investment for collectors, although as the bookseller James Tregaskis observed in 1901, «with a little good will [...] another and more valuable appreciation of their worth will grow as time passes by»⁵. In all this, the fate of Morris' collection does not appear to have been as exceptional as Morris himself.

The creation of Morris' library can be reconstructed from a series of catalogues, together with his correspondence⁶. A catalogue of c. 1876 included six medieval manuscripts, only two of which reappeared a list of 1890-1⁷. In c. 1876 Morris owned two Bibles (now London, Society of Antiquaries MS 956 and Philadelphia, Free Library MS Lewis E 36), a thirteenth-century life of Saint Denis, an early fourteenth-century copy of Aristotle's *Physics*, Xenophon's *De legibus Lacedaemoniorum*, and Prolianus' *Astronomia* (now Manchester, John Rylands Library MS Ryl. Lat. 53)⁸. The 1890-1 catalogue, annotated by Cockerell with the information that it was begun by Morris' daughter Jenny and continued by Morris, also included six medieval manuscripts⁹. In addition to

⁴ Notably in *Burlington Fine Arts Club: Exhibition of Illuminated Manuscripts*, London, 1908; see also Wilfrid BLUNT, *Sydney Carlyle Cockerell, friend of Ruskin and William Morris and Director of the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, London, Hamilton, 1964, p. 58-75; Richard A. LINENTHAL, «Sydney Cockerell: Bookseller in all but name», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 13, 2007, p. 363-386; Stella PANAYOTOVA, «I turned it into a palace»: *Sydney Cockerell and the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 2008.

⁵ James TREGASKIS, «Forewords», *The Caxton Head Catalogue No. 500*, 18.11.1901.

⁶ Paul NEEDHAM, «William Morris: Book Collector», *art. cit.* [note 3], p. 23-31; Norman KELVIN (ed.), *The Collected Letters of William Morris*, Princeton, University Press, 1996, 4 vols.

⁷ Paul NEEDHAM, «William Morris: Book Collector», *art. cit.* [note 3], p. 25; Michaela BRAESEL, *William Morris...*, *op. cit.* [note 3], p. 472-3; the catalogue of c. 1876 is now Paul Mellon Collection, Yale Centre for British Art, New Haven; British Library, RP 1221.

⁸ Michaela BRAESEL, *William Morris...*, *op. cit.* [note 3], p. 473.

⁹ Paul NEEDHAM, «William Morris: Book Collector», *art. cit.* [note 3], p. 29-33; Michaela BRAESEL, *William Morris, op. cit.* [note 3], p. 474-475. The catalogue is now Dallas, Southern Methodist University, Bridwell library; British Library, Microfilm RP 1355i.

the two Bibles from the earlier list, these were Poggio Bracciolini's *De varietate fortunae* (now Oxford, Bodleian Library MS Buchanan d. 4), Peraldus' *Summa de vitiis et virtutibus*, a collection of romances bought from J. & J. Leighton in 1890 (now Cambridge, Fitzwilliam Museum MS McClean 179), and «A list of Abbies [sic.] and Churches etc.». In both 1876 and 1890, these manuscripts were exceptions in a library dominated by early printed books.

Morris' interest in manuscripts in the 1890s developed in conjunction with his work on the Kelmscott Press, and *The Times* later claimed that «he accumulated the majority of his books with a definite purpose – viz., to assist him in his highly-laudable object of improving the art of typography»¹⁰. Morris' purchases were facilitated by Bernard Quaritch, who was advertising and distributing the Kelmscott books, and the firm J. & J. Leighton who were also binding books for Morris¹¹. Between 1891 and 1896 Morris bought at least twenty-nine manuscripts through Quaritch and twelve through Leighton. Some of these purchases were from the booksellers' stock, but Morris also placed commissions for items at auction. His bids were not always successful. After the auction of the seventh portion of the Phillipps collection in March 1895, for which Morris had left three commission bids with Quaritch, Morris wrote to his friend the retired bookseller Frederick Ellis explaining that the manuscripts he wanted had sold for much higher prices than he had bid¹². He declared «Rejoice with me that I have got 82 MSS., as clearly I shall never get another», a fear that was unfounded as he obtained about thirty more before this death seventeen months later, including one at the next Phillipps sale in 1896¹³.

There are hints in Morris' letters that he thought of library as an investment that could be realised by his family through the sale of the collection after his death¹⁴. In 1896, following the purchase of a bestiary from Jacques Rosenthal for £900 (the highest price Morris had paid for a manuscript to date), he wrote: «it will certainly fetch something when my sale comes off»¹⁵. The idea of his temporary ownership may also have helped Morris resolve the paradox of a prominent socialist amassing a private collection of expensive books. In 1891 he had justified his collection of early printed books on the grounds that :

¹⁰ «The William Morris Library», *The Times*, 3.11.1898.

¹¹ Paul NEEDHAM, «William Morris: Book Collector», *art. cit.* [note 3], p. 34; Norman KELVIN, «Bernard Quaritch and William Morris», *The Book Collector*, 1997, p. 118-120; Richard A. LINENTHAL, «Sydney Cockerell...», *art. cit.* [note 4], p. 366.

¹² Bernard Quaritch Ltd. Archive, «Commission Book Mar. 1895-Apr. 1899», Morris bid for lots 358, 28, and 555.

¹³ Norman KELVIN, *Collected Letters...*, *op. cit.* [note 6], IV, p. 261.

¹⁴ *Ibidem*, IV, p. xxx; Paul NEEDHAM, «William Morris's "Ancient Books"...», *art. cit.* [note 3], p. 176.

¹⁵ Norman KELVIN, *Collected Letters...*, *op. cit.* [note 6], IV, p. 371.

if we were all Socialists things would be different. We should have a public library at each street corner, where everybody might see and read all the best books, printed in the best and most beautiful type. I should not then have to buy all these old books, but they would be common property, and I could go and look at them whenever I wanted them, as would everybody else. Now I have to go to the British Museum, which is an excellent institution, but it is not enough. I want these books close at hand, and frequently, and therefore I must buy them¹⁶.

By the time Morris died in October 1896 there had been little chance for the market to rise and provide an improvement on the prices that he had paid. Nevertheless, preparations were immediately made for the sale of the library by Morris' executors; Jane Morris, Ellis and Cockerell, and Ellis quickly produced a valuation of the books and manuscripts¹⁷. This document is now in the Huntington Library, and includes 113 unique entries in the section for manuscripts, of which 110 appear to be medieval European books¹⁸. A note added to the list by Sydney Cockerell claims that «The prices fixed were as near as possible those paid by Morris»¹⁹. The manuscripts' total value was estimated at about £12,500²⁰.

The posthumous list did not, of course, feature manuscripts that Morris had parted with in his lifetime. In addition to four of those from the 1876 catalogue, these included a Psalter (now New York, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library, Western MS 38) inscribed to his daughter Jenny in a note dated January 17 1892 (her birthday) and an Antiphoner given to Robert Steele, for whom Morris also wrote a preface for Steele's work on Bartholomew de Glanville²¹. Another manuscript missing from the list was the Pabenham-Clifford (or Clifford-Grey, or Grey-Fitzpaysn) Hours (now Cambridge, Fitzwilliam Museum MS 242), as Morris had made arrangements for this to go to the Fitzwilliam Museum as part of an agreement through which leaves from the manuscript held by the Museum had been reinserted

¹⁶ «The Poet as Printer: An Interview with Mr. William Morris», *The Pall Mall Gazette*, 12.11.1891; see also «The Paradoxical William Morris», *Dundee Evening Telegraph*, 24.7.1899.

¹⁷ Paul NEEDHAM, «William Morris: Book Collector», *art. cit.* [note 3], p. 44; Paul NEEDHAM, «Ancient Books...», *art. cit.* [note 3], p. 176.

¹⁸ San Marino, Huntington Library, Sanford & Helen Berger Collection, Box 1, MOR 9. A page is reproduced as plate V in Paul NEEDHAM (ed.), *William Morris and the Art of the Book*, *op. cit.* [note 2]; see also Paul NEEDHAM, «Ancient Books...», *art. cit.* [note 3], p. 176-177. The document lists 117 numbered items, but some of these are identified as duplicates.

¹⁹ Norman KELVIN, *Collected Letters...*, *op. cit.* [note 6], IV, p. 401; see also Paul NEEDHAM (ed.), *William Morris and the Art of the Book*, *op. cit.* [note 2], p. 99.

²⁰ Norman KELVIN, *Collected Letters...*, *op. cit.* [note 6], IV, p. 401-404; Paul NEEDHAM, «William Morris: Book Collector», *art. cit.* [note 3], p. 44; see also Sydney. C. COCKERELL, «Diary for 1896», British Library Add. MS 52633, fol. 71v.

²¹ Robert STEELE (ed.), *Medieval Lore: An Epitome of the Science, Geography, Animal and Plant Folk-Lore and Myth of the Middle Age*, London, Stock, 1893.

into the book²². Cockerell delivered the manuscript to Cambridge (his first visit to the city) on the 22nd October 1896²³.

The executors attempted to sell the rest of the library as a collection (although Morris' will allowed his wife to keep items she wanted)²⁴. Morris' friend, the artist and dealer in art and books, Charles Fairfax Murray made arrangements to purchase the collection for £20,000, but by 21 January 1897 this had fallen through²⁵. Over the next three months the library was shown to collectors and dealers²⁶. In March 1897 Quaritch produced a list entitled *The Best Books in the Library of William Morris*, including 75 manuscripts, already hinting at the possibility that the collection might be broken up²⁷. Yet in April, Pickering & Chatto arranged to buy the library on behalf of Richard Bennett for £18,000²⁸. The firm charged Bennett a further £2,000 in commission. In 1898 Henry Wheatley rejoiced «It is fortunate that a collection made by one who knew so well what to buy is not to be dispersed or taken out of the kingdom. As long as it remains intact it will be a worthy monument of an enthusiastic lover of art who, while teaching the present age, was not forgetful of the history of the earlier workers in the same spirit»²⁹. He had, however, spoken too soon.

Cockerell's diary for 1899 includes Bennett's name, with the address «Summer Hill, Pendleton»³⁰. This enables Bennett (1849-1930) to be identified in census records as a bleacher of calico and chemical manufacturer. In 1900 a catalogue of Bennett's early printed books and manuscripts was published, which listed 106 manuscripts and two miniatures³¹. On the basis of this, Bennett's interest seems to have focused on heavily illuminated devotional books. The list includes 51 Books of Hours (mostly identified as having been

²² Norman KELVIN, *Collected Letters...*, *op. cit.* [note 6], IV, p. 223-4.

²³ Sydney C. COCKERELL, «Diary for 1896», *op. cit.* [note 20], fol. 64.

²⁴ «Mr. William Morris's Will», *London Evening Standard*, 17.12.1896; Paul NEEDHAM, «Ancient Books...», *art. cit.* [note 3], p. 177.

²⁵ Sydney C. COCKERELL, «Diary for 1896», *op. cit.* [note 20], fol. 72; Sydney C. COCKERELL, «Diary for 1897», British Library Add. MS 52634, fol. 12; Paul NEEDHAM, «William Morris: Book Collector», *art. cit.* [note 3], p. 44; Paul NEEDHAM, «Ancient Books...», *art. cit.* [note 3], p. 178-181. Due to the global pandemic in 2020 I have been unable to consult relevant documentation in the Morgan Library.

²⁶ See Sydney C. COCKERELL, «Diary for 1897», *op. cit.* [note 25].

²⁷ Paul NEEDHAM, «William Morris: Book Collector», *art. cit.* [note 3], p. 45.

²⁸ Norman KELVIN, *Collected Letters...*, *op. cit.* [note 6], IV, p. 401; Paul NEEDHAM, «William Morris's "Ancient Books" ...», *art. cit.* [note 3], p. 183-184.

²⁹ Henry B. WHEATLEY, *Prices of Books: An Inquiry into the Changes in the Price of Books which have Occurred in England at Different Periods*, London, Allen, 1898, p. 73.

³⁰ Sydney COCKERELL, «Diary for 1899», British Library Add. MS 52636, fol. 65v.

³¹ *A Catalogue of the Early Printed Books and Illuminated Manuscripts Collected by Richard Bennett*, n. p., 1900; see also Richard W. PFAFF, *Montague Rhodes James*, London, Scolar Press, 1980, p. 194.

made in France in the fifteenth century) together with seventeen Psalters, seven Missals, three Breviaries and three «Officium B.M.V.» Exceptions to this interest in devotional works included three copies of the *Roman de la Rose*. In 1902 Bennett sold his collection to the American banker J. P. Morgan, and it was recatalogued as part of Morgan's growing collection by M. R. James, in another, much more detailed, catalogue published in 1906³². That catalogue proclaimed the manuscripts' association with Morris and Bennett as part of its title, and books owned by Morris were identified in the «List of Manuscripts» at the start of the volume.

The Morgan catalogue identified thirty manuscripts as having some from Morris via Bennett³³. A further 79 manuscripts were sold at auction in December 1898 as «a portion of the valuable collection of Manuscripts, Early Printed Books, &c. of the late William Morris», with no reference to Bennett³⁴. *The Times* observed «However much one may regret the dispersal of a library so thoroughly characteristic of the founder as that of the late William Morris, it is better that such a large number of exceedingly beautiful books should be scattered than that it should be absolutely inaccessible to students and collectors generally»³⁵. The sale included 1215 lots and recouped £10,992 11s of Bennett's £18,000 (before the deduction of Sotheby's charges). The brief descriptions in the 1896 valuation list make it difficult to identify some of the Bibles and Books of Hours with certainty, although later annotations by Cockerell, including the numbers used in James' 1906 catalogue, provide a guide to what he thought became of them. With this caveat, it appears that the manuscripts retained by Bennett in 1898 had, in general, been assigned high financial values in 1896, probably representing £7,889 of the £12,500 valuation in the 30 manuscripts later sold to Morgan³⁶. Notable exceptions to this pattern were Bennett's decision to keep a «Manuale» attributed to Augustine, dated 1462, with a richly decorated first page, which had been valued at just £3, and a fifteenth-century manuscript containing an adaptation of the Psalms attributed to Bonaventure, valued at £36³⁷. Equally, he sent some religious manuscripts that had been highly valued in 1896 to auction,

³² *Catalogue of Manuscripts and Early Printed Books from the Libraries of William Morris, Richard Bennett, Bertram Fourth Earl of Ashburnham, and other sources now forming portion of the library of J. Pierpont Morgan*, London, Chiswick Press, 1906.

³³ *A Catalogue [...] Collected by Richard Bennett, op. cit.* n. 31, catalogue numbers 561, 562, 566, 567, 569, 570, 571, 580, 584, 585, 622, 633, 635, 642, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 653, 655, 659, 660, 661, 664, can be identified as manuscripts from Morris.

³⁴ *Catalogue of a portion of the valuable collection of Manuscripts, Early Printed Books, &c. of the late William Morris, Of Kelmscott House, Hammersmith, Sotheby, Wilkinson & Hodge*, 5.12.1898.

³⁵ «The William Morris Library», *The Times*, 3.11.1898.

³⁶ See also Paul NEEDHAM, «Ancient Books...», *art. cit.* [note 3], p. 185-186.

³⁷ These are now New York, Pierpont Morgan Library M.154 and M.186.

including the Sherbrooke Missal (valued at £200) and five thirteenth-century Bibles each valued at £100 or more³⁸.

The 1896 valuation had been based on the prices Morris paid for books, with some attempts to adjust «bargains» to what were believed to be current market prices³⁹. The sale of the manuscripts two years later demonstrated the challenge of predicting the results of an auction. The sale included 79 manuscripts dated to between the eleventh and fifteenth centuries. Nine of these sold for £100 or more and a further twelve raised over £50. At the other extreme, ten manuscripts raised less than £10. Although the press coverage of the sale focused on high prices paid for individual manuscripts and described the sale as a success, the *Western Daily Press* claiming that «On all hands one hears the remark that it constitutes as record sale», altogether the manuscripts raised £4,303, slightly less than the £4,611 that would have been the remaining portion of the 1896 valuation⁴⁰. Cockerell's observation of the first day of the sale: «prices fairly good but not extraordinary by any means», therefore seems an accurate assessment⁴¹. Yet, that the manuscripts had largely held their value was noteworthy. In April 1898 newspapers reported on the very low prices paid for Harold Baillie Weaver's books, another collection formed in the 1890s. Several papers ran an article that declared «Speculators in rare books may learn a lesson from the history of the books and manuscripts, the property of Harold Baillie Weaver, Esq., which were sold at Christie's the other day. The collection of 528 lots was purchased in 1895 for upwards of £25,000 at the Philli[p]ps, Gennadius and Stuart sales; but it now realised only £5,527!»⁴². *The Times* concluded that the books had been «for the most part bought at sums much beyond a reasonable market value», but that «they have now been sold at the other extreme»⁴³.

Of the 79 manuscripts auctioned by Bennett in 1898, 73 can be confidently identified in the 1896 valuation list. Among those that raised considerably more than their 1896 valuations was lot 732, a copy of Josephus' *Antiquities of the Jews* valued at £210, which Quaritch bought for Robert Hoe for £305⁴⁴. The price was particularly remarkable because the sale catalogue included the fact that the manuscript had been sold in 1895 for £200, but Hoe had been prepared to spend up to £400 to secure the volume⁴⁵. A twelfth-century manuscript in its

³⁸ The Sherbrooke Missal is now Aberystwyth, National Library of Wales, MS 15536E.

³⁹ Paul NEEDHAM, «Ancient Books...», *art. cit.* [note 3], p. 177.

⁴⁰ «London Letter», *Western Daily Press*, 12.12.1898.

⁴¹ Sydney C. COCKERELL, «Diary for 1898», British Library Add. MS 52635, fol. 60v.

⁴² The article appeared in *Truth*, 21.4.1898; and was later reprinted in other papers.

⁴³ «Sale of Books and Manuscripts», *The Times*, 1.4.1898, p. 11.

⁴⁴ This is now New York, Pierpont Morgan Library M. 533 & 534.

⁴⁵ *Catalogue of a portion of the valuable collection of Manuscripts*, lot 732; Bernard Quaritch Ltd. Archive, «Commission Book Mar. 1895 – Apr. 1899».

original binding (lot 580), valued at £100 (which had been bought by Morris at the Phillipps auction of 1896 for just £13), was bought by Henry Yates Thompson for £180⁴⁶. Another high price noted in the reporting was Yates Thompson's purchase of the Sherbrooke Missal (lot 903), valued at £200, for £350⁴⁷. Yates Thompson was a well-known collector, who aimed to build a small collection of what he deemed the best manuscripts⁴⁸. He had purchased the «Appendix» collection from the Earl of Ashburnham in 1897, but sent most of the manuscripts to auction in 1899, echoing Bennett's treatment of the Morris library. The prominence of collectors like Yates Thompson at the Morris sale in achieving high prices, either through commissions or in person, is probably also due to the operation in this period of «the Ring»; the dealers' practice of keeping prices low in the auction room and splitting their profits through a second auction immediately after the sale⁴⁹. Since these prices were not generally recorded it is difficult to assess the impact of this activity, though it may be reflected in the prices at which dealers subsequently advertised manuscripts.

One reporter attributed the high prices overall at the Morris sale to «the spirited bidding of the gentleman who is said to be buying for America»⁵⁰. An American resident in London, Henry Wellcome, was bidding under the pseudonym Hal Wilton, but did not export the manuscripts he obtained or pay high prices⁵¹. Benjamin Franklin Stevens, who did buy for American collectors, bought only one manuscript (lot 365), a Cicero, for £32, which was subsequently in the collection of the American Robert Hoe. Quaritch had two commission bids for Hoe, both of which he secured: lot 732 (the Josephus) and lot 694 (Onasander) for which Hoe had been prepared to spend £250, but which was obtained for just £23⁵². Another of Quaritch's purchases, a glossed volume of the biblical books of Kings, also found its way to an American shortly after the sale. Carl Edelman, originally from Germany, but a naturalised USA citizen based in Philadelphia, owned the manuscript before his death on 28 September 1899. His library was sold in New York the following year,

⁴⁶ Now Winchester Cathedral MS 20.

⁴⁷ Now Aberystwyth, National Library of Wales MS 15536E.

⁴⁸ On Yates Thompson see Christopher DE HAMEL, «Was Henry Yates Thompson a Gentleman?», in *Property of a Gentleman: The Formation, Organisation and Dispersal of the Private Library 1620-1920*, ed. R. Myers and M. Harris, Winchester, St. Paul's Bibliographies, 1991, p. 77-89.

⁴⁹ Frank HERRMANN, «The Role of the Auction Houses», in *Out of Print and Into Profit: a history of the rare and secondhand book trade in Britain in the twentieth century*, ed. Giles Madelbrote, London, British Library, 2006, p. 13-21.

⁵⁰ «Book and Curio Sales», *Glasgow Herald*, 10.12.1898.

⁵¹ For Wellcome see: Helen TURNER, *Henry Wellcome: The Man, His Collection and His Legacy*, London, The Wellcome Trust, and Heinemann, 1980; Robert R. JAMES, *Henry Wellcome*, London, Hodder & Stoughton, 1994.

⁵² Bernard Quaritch Ltd. Archive, «Commission Book Mar. 1895 – Apr. 1899».

where the manuscript, with its Morris provenance noted, raised only \$47.50⁵³. The exchange rate in this period was a little under \$5 to the £1, so a generous conversion would make the book worth £10 at this sale⁵⁴. This compares with the £31 paid by Quaritch in 1898 and £25 recorded in the 1896 valuation. The manuscript therefore proved a very poor short-term financial investment.

While it is possible that the gentleman invoked by the press wanted printed books, at this sale very few manuscripts appear to have been bought «for America»⁵⁵. Yet the concern about the export of manuscripts resurfaced in the press in 1902, when the sale of Bennett's collection to Morgan was made public (albeit with Morgan's identity omitted). *The Times* lamented «Can nothing be done to stem the continuous and wholesale exportation of rare early printed and other books and illuminated MSS. to the United States of America? The "drain" has been going on for over half-a-century; within recent years it has reached huge proportions»⁵⁶. The correspondent suggested that Morgan's purchase might be the «most important single transaction which has occurred – or, perhaps, is likely to occur», an idea that was to prove overly optimistic as more libraries were sold in the following decades. However, the article concluded that «if English collectors will not avail themselves of such unique opportunities, it is, at all events, comforting to reflect that, as in the present instance, the collection is in the custody of an English-speaking nation». This is a striking statement of an idea about a shared culture based on language, particularly given that manuscripts in Europe were, in general, easier for those based in Britain to access. However, it is a reminder that manuscripts were also traded with European dealers in this era, just as Morris had purchased his Bestiary from Rosenthal, sending Cockerell to collect it from Munich⁵⁷.

Although in 1898 some manuscripts sold for more than Morris had paid for them, many sold for less than their 1896 valuation. The abundance of thirteenth and fourteenth-century Bibles probably helped keep prices for those items modest, potentially aided by the activities of «the Ring». Bennett had retained two Bibles (valued at £650 and £100). The other twelve originally complete Bibles included in the auction had been valued at between £5 and £200 each, with a combined total of £1054 10s, but they achieved only £819,

⁵³ Luther S. LIVINGSTON, *American Book-Prices Current*, New York, Dodd, Mead & Co., 1900, p. 513.

⁵⁴ See Angus O'NEILL, «Prices and Exchange Rates», in *Out of Print and Into Profit...*, *op. cit.* [note 49], p. 333-5.

⁵⁵ See also Paul NEEDHAM, «Ancient Books...», *art. cit.* [note 3], p. 197.

⁵⁶ «The Exportation of Rare Books to America: A Famous Library Sold», *The Times*, 7.7.1902.

⁵⁷ Norman KELVIN, *Collected Letters...*, *op. cit.* [note 6], IV, p. 364, 366, 370-371.

even with one lot (170), bought for £190 in 1894, that sold for £302⁵⁸. Similarly, while one, thirteenth-century, copy of Gratian's *Decretum* with thirty-seven historiated initials (lot 558) sold for more than its 1896 valuation of £180, bought by Quaritch for Laurence Hodson for £255, four other copies all sold for less than their earlier valuations. In three cases the decrease was between £1 and £3, and by the time a dealer's commission was added the prices for buyers would be very close to the 1896 estimates. However a glossed copy of the Gospels of Luke and John that had been bought by Morris in 1896, having been advertised by Quaritch for £30, was valued after his death at £25, and sold for just £10 10s in 1898. This example is particularly striking because Leighton sold the manuscript on to Alfred Higgins immediately after the sale for £25, suggesting that in this case the 1898 sale price was usually low.

The 1898 sale attracted dealers and collectors, and newspapers reported «a large attendance of buyers»⁵⁹. Quaritch's name appears as the most frequent buyer of manuscripts and largest spender (purchasing twenty-one lots for £1,892), but eleven of these purchases were commissions. Quaritch's appraisal of the collection in 1897, together with commission bids, probably added to his confidence that particular manuscripts would find buyers, and some volumes were bought for stock, with six of the manuscripts appearing in a catalogue dated February 1899⁶⁰. Leighton bought eleven manuscripts for £519 (including three commissions), and Pickering & Chatto, who had organised the sale of the manuscripts to Bennett, seven Bibles for £382. There seems to have been no special effort by either Quaritch or Leighton to buy back manuscripts they had sold to Morris. This occurred in at least seven cases for Quaritch, but six of these were commissions.

Two of the Bibles bought by Pickering & Chatto appeared in a catalogue they issued in 1900⁶¹. That catalogue also included six manuscripts sold in 1898 where the buyer was not recorded as Pickering, suggesting either that manuscripts changed hands between dealers at or shortly after the sale, or that Pickering continued to buy manuscripts associated with Morris⁶². In Pickering's 1900 catalogue, these eight manuscripts were all identified as being from «the library of William Morris». Moreover some of the entries contained information suggesting what Morris had thought about a book. For example, the entry for one Bible declared that «A number of pages have been

⁵⁸ In the 1896 inventory these are items 12, 14-16, 18-25, which were sold as lots 33-8, 86-8, 168-70. It is impossible to reconcile all the individual entries in the list and sale catalogue with certainty. Lot 170 is now in the Wormsley Library.

⁵⁹ «Sale of the Morris Library», *London Evening Standard*, 7.12.1898.

⁶⁰ Lots 387, 487, 560, 561 and 563 in the 1898 sale.

⁶¹ *Catalogue of Old and Rare Books; and a Collection of Valuable Old Bindings, with Coloured and Other Facsimiles, for sale, with prices affixed, by Pickering & Chatto*, 1900, cat. nos. 1033, 1034.

⁶² *Ibid.*, cat. nos. 1031, 1066, 1097a, 1101, 1121, 3377.

torn but have been sewn together with coloured silks in a most satisfactory manner. This piece of handy-work was a source of great satisfaction to the late William Morris: in fact the careful mending may have had something to do with his purchase of this book»⁶³. In the entry for another Bible the author speculated «We should imagine that this book appealed to William Morris more for its pen letters than for its illuminations»⁶⁴. The former is now in London, Society of Antiquaries MS 956. The latter was sold to the Boston Public Library by Cockerell in December 1900, where it is now MS f. Med. 1⁶⁵. That it had indeed been valued for its penwork is suggested by the use of an image of one of the pen-flourished letters in an article by Morris entitled «Some Notes on the Illuminated Books of the Middle Ages», published in 1893 [ill. 1]⁶⁶.

Quaritch was quick to include purchases at auction in catalogues, and his February 1899 catalogue (No. 186) was entitled *Catalogue of Rare & Valuable Books from the libraries of William Morris, Lord Ashburnham, and the Revd. Makellar*. Unlike Pickering, however, in Quaritch's catalogue the individual entries were not explicitly identified with Morris (with the exception of catalogue no. 7, four leaves from a Missal). Nevertheless, six of the manuscripts bought by Quaritch at the 1898 sale can be identified in the February catalogue. Two of the manuscripts presumably sold quickly as they do not reappear in Quaritch's catalogues. These were a Book of Hours offered by Quaritch for £60 (having been purchased in 1898 for £49 (lot 487)) and a copy of Gregory IX's *Decretales* (purchased for £23 in 1898 (lot 513)), offered for £40. The latter was probably bought by Hodson as it was included in his sale in 1906. Three of the manuscripts purchased by Quaritch at the Morris sale, all copies of Gregory IX's *Decretales*, reappeared in a second catalogue in July 1899, but from this point their connection to Morris was no longer noted⁶⁷. Instead they were incorporated into a list of seventeen manuscripts advertised as «illuminated and decorated mediaeval manuscripts on vellum. From the famous Ashburnham Library, and the Collection of M. Henriques de Castro of Amsterdam». Quaritch's method seems thus to have been to trade on the idea of recent purchases as fresh stock, without considering Morris' ownership particularly important. One of the copies of the *Decretales* (lot 561,

⁶³ *Ibid.*, cat. no. 1031, p. 111.

⁶⁴ *Ibid.*, cat. no. 1034, p. 111.

⁶⁵ William P. STONEMAN, «“Various Employed”: The Pre-Fitzwilliam Career of Sydney Carlyle Cockerell», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 13, 2007, p. 355.

⁶⁶ William MORRIS, «Some Notes on the Illuminated Books of the Middle Ages», *The Magazine of Art*, 17, 1893, p. 83-88.

⁶⁷ *No. 190 A Catalogue of Superbly Illuminated and Decorated Mediaeval Manuscripts, Rare and Valuable Books Relating to the Fine Arts, Sports and General Literature offered at the net prices affixed, by Bernard Quaritch*, 1899, nos. 3, 12, and 13.

£67 in 1898) was offered for £84 in July 1899. It was presumably sold soon after, as it does not reappear in Quaritch's catalogues and in 1908 it was lent by Bruce Ingram to the Burlington Fine Arts Club exhibition⁶⁸. The remaining three manuscripts, two copies of the *Decretales* and a commentary on the same, remained in stock [ill. 2].

Quaritch died on 17 December 1899, and his son Bernard Alfred Quaritch continued the business. In addition to listing recent purchases, from 1900 the company produced a series of thematic catalogues, with the result that the unsold Morris manuscripts were not relisted until 1902, when the firm published *A Catalogue of Ancient, Illuminated & Liturgical Manuscripts Ranging from the VIIIth to the XVIIIth Century, Facsimiles of MSS. and of Books Illustrating the Science of Palaeography*, including three of the purchases from the Morris sale. As in the July 1899 catalogue, in 1902 the Morris provenance was not mentioned. A copy of the *Decretales* (lot 563, £65 at the 1898 sale), was offered for £80 in February 1899, before being reduced to £78 in July 1899 and 1902. It was sold by Sotheby's in 1909, who noted Morris' Kelmscott Book label, when the volume fetched just £50. Giovanni d'Andrea's *Novella sive commentarius in decretales epistolas Gregorii IX*, bought by Quaritch for £38 in 1898 and offered for £48 in February 1899 did not reappear in the catalogue of July that year. However, it stayed in Quaritch's stock and was relisted in 1902, again for £48. It reappeared in a Quaritch catalogue of February 1911 (no. 874), where its Morris provenance was noted, and it was then offered for £60. It is unclear whether the manuscript had remained in Quaritch's stock during this time or been sold and reacquired. It was offered at Sotheby's in 1912, where it was listed as being bought by Quaritch for £50, which could have been an attempt by Quaritch to dispose of a manuscript that had been in stock for fourteen years⁶⁹. Another copy of the *Decretales* (lot 560, £24 in 1898) was offered by Quaritch for £50 in February 1899, and then for £63 in July of that year. It reappeared in Quaritch's catalogues in 1902 and 1903, again offered for £63, and by 1909 was in the hands of Tammara De Marinis, who listed it as sold. In De Marinis' catalogue the manuscript's Morris provenance was noted through the quotation of the ex-libris « From the Library of William Morris Kelmscott House Hammersmith »⁷⁰.

⁶⁸ The manuscript is now in the Library of Liverpool University, MS F. 4. 20; see N. R. Ker, *Medieval Manuscripts in British Libraries*, 5 vols, Oxford, University Press, 1969-2002, III, p. 315.

⁶⁹ This manuscript is now British Library, Add. MS 38644.

⁷⁰ *Manuscrits – Autographes, riche collection d'ouvrages de musique, incunables et livres rares mis en vent à la librairie ancienne T. de Marinis & C.*, Florence, 1909, no. 231, p. 74; now Oxford, Bodleian Library MS Lat. Th. B 4.

SOME NOTES ON THE ILLUMINATED BOOKS OF THE MIDDLE AGES.

By WILLIAM MORRIS.

THE Middle Ages may be called the epoch of writing *par excellence*. Stone, bronze, wooden rune-staves, waxed tablets, papyrus, could be written upon with one instrument or another; but all these—even the last, tender and brittle as it was—were but makeshift materials for writing on; and it was not until parchment and vellum, and at last rag-paper, became common, that the true material for writing on, and the quill pen, the true instrument for writing with, were used. From that time till the period of the general use of printing must be considered the age of written books. As in other handicrafts, so also in this, the great period of genuine creation (once called the Dark Ages by those who had forgotten the past, and whose ideal of the future was a comfortable prison) did all that was

worth doing as an art, leaving makeshifts to the period of the New Birth and the intelligence of modern civilisation.

Byzantium was doubtless the mother of mediæval caligraphy, but the art spread speedily through the North of Europe and flourished there at an early period, and it is almost startling to find it as we do in full bloom in Ireland in the seventh century. No mere writing has been done before or since with such perfection as that of the early Irish ecclesiastical books; and this caligraphy is interesting also, as showing the development of what is now called by printers "lower-case" letter, from the ancient majuscular characters. The writing is, I must repeat, positively beautiful in itself, thoroughly *ornamental*;

but these books are mostly well equipped with actual ornament, as carefully executed as the writing—in fact, marvels of patient and ingenious interlacements. This ornament, however, has no relation in

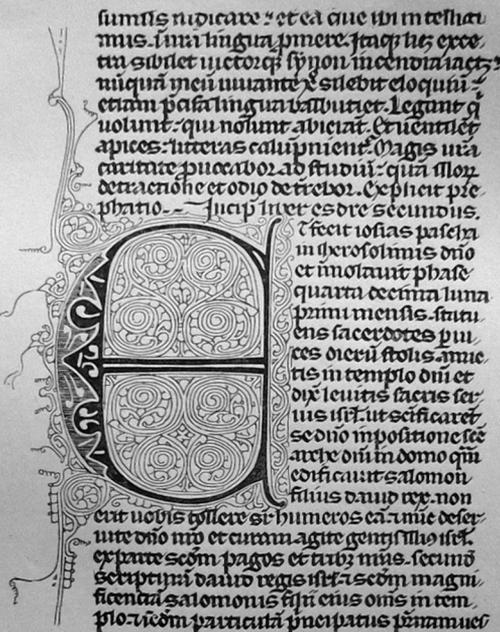
any genuine *Irish* book to the traditional style of Byzantium, but is rather a branch of a great and widespread school of primal decoration, which has little interest in the representation of humanity and its doings, or, indeed, in any organic life, but is contented with the convolutions of abstract lines, over which it attains to great mastery. The most obvious example of this kind of art may be found in the carvings of the Maoris of New Zealand; but it is common to many races at a certain stage of development. The colour of these Irish ornaments is not very delightful, and no gold appears in them.*

This Irish caligraphy and illumination was taken up by the North of England monks; and from them, though in less completeness, by the Carolingian makers of books both in France and even in Germany; but they were not content with the quite elementary representation of the human form current in the Irish illuminations, and filled up the gap by imitating the Byzantine picture-books with considerable success,† and in time developed a very beautiful style of illumination combining ornament with figure-drawing, and one seat of which in the early eleventh century was Winchester.‡ Gold was

* Example: "The Book of Kells," Trinity College, Dublin, &c.

† Examples: Durham Gospels, British Museum, Gospels at Boulogne, &c.

‡ Example: Charter of foundation of Newminster at Winchester, British Museum.



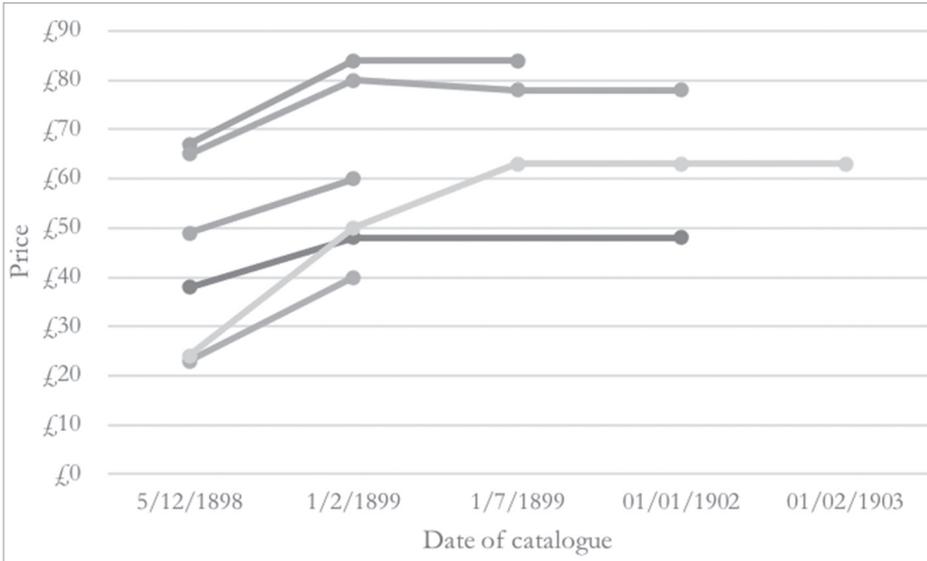
LETTER IN RED AND BLUE SCROLL WORK.

(From a Bible written in North France, 1280.)

III. 1. Illustration from one of the Bibles owned by William Morris.

«Some Notes on the Illuminated Books of the Middle Ages»,

The Magazine of Art, 17, 1893, p. 83.



Ill. 2. Prices of manuscripts bought by Quaritch for stock in 1898 and their valuations in the firm's catalogues.

The eleven manuscripts bought by Leighton at the 1898 sale demonstrate the different amounts of profit achieved through commissions and sales, as well as from different clients and on different manuscripts. At the sale Leighton held bids for manuscripts from Charles Butler (director of the Royal Insurance Company, a collector of rare books and paintings, and a regular client of Leighton's) and Nathaniel Evelyn William Stainton⁷¹. Stainton obtained two manuscripts (lots 34 and 78) for a total of £50 and a commission of 10 %. Leighton bought lot 71, an Aristotle, for Butler who paid the sale price plus commission. Butler bought a second manuscript, lot 972 (a Psalter), on the day after its auction. Leighton made a good profit on this manuscript, which he bought for £85 and sold to Butler for £105. Leighton achieved several other quick profits. Frank McClean, an astronomer and collector, purchased the collection of romances from Leighton during the sale, paying £100 for a manuscript Leighton had bought for just £69 (lot 988) and which had been valued at £52 in 1896⁷². Alfred Higgins bought two manuscripts from Leighton on the day after the conclusion of the sale⁷³. A volume of statutes that had been valued at £42 in 1896, sold at auction for £40, and was bought by Higgins for £45. The Glosed Gospels valued in 1896 at £25, was bought

⁷¹ British Library, Add. MS 45170.

⁷² Now Cambridge, Fitzwilliam Museum MS McClean 179.

⁷³ British Library, Add. MS 45161.

by Leighton for just £10 10s, and was then sold to Higgins for £25. On the 20th December Allan Francis Vigers, an architect and designer whose work was strongly influenced by Morris, bought a metrical Latin Grammar that Leighton had obtained for £5 10s for £10. Having placed his commission bids with Quaritch, Hodson also obtained two manuscripts from Leighton apparently soon after the sale. Leighton's stock book suggests that Hodson bought lot 470 (which sold for £27 10s at the auction) for £38 and lot 1155 (which sold for £225 at auction) for £265. Leighton, therefore, did very well out of the Morris auction, and their records also indicate the close relationship between dealers, as in May 1900 they sold a Missal that had been advertised for £25 in Pickering's 1900 catalogue (having sold for £19 in Morris' sale) to the Royal Library of Belgium for £28⁷⁴.

Of the collectors who bought in person at the sale, Yates Thompson spent the largest sum (£549), but bought only three manuscripts (lots 580, 745, 903). For all these manuscripts he paid considerably more than their 1896 valuations, with lot 580 valued at £100 and sold for £180, lot 745 valued at £6 10s fetching £19, and lot 903 valued at £200 sold for £350. In contrast, Wellcome bought ten manuscripts for £176 9s as well as buying printed books⁷⁵. Where the 1896 valuations for these manuscripts can be identified they are very close to the sums Wellcome paid for them at the sale. Wellcome, who made his fortune through his pharmaceutical business, is now known as a collector of material about medicine, but at the Morris sale he bought a Book of Hours (lot 439), two Psalters (lots 815 and 867), a New Testament (lot 1023), Peraldus' *Summa de vitiis et virtutibus* (lot 932), a chronicle (lot 930)⁷⁶, an «Alphabetical Catalogue of European Monasteries and their Possessions» (lot 904 and the list of abbeys referred to in Morris' 1890/91 list), Peter Riga's *Aurora* (lot 862), Justinian's *Code* (lot 736), and a book of decretals and statutes of the Cistercian order from the monastery of St Salvatoris, Antwerp (lot 662). Thomas Buchanan, Member of Parliament for Edinburgh, bought three fifteenth-century Italian manuscripts for £50 12s. These were Leonardus Aretinus, *Historiarum Florentini populi libri XII* (lot 131, £25), *De Romanorum magistratibus* attributed in the 1898 sale to Fenestella (lot 297, £13), and Poggio Bracciolini's *De varietate fortunae* (lot 863, £12 12s). In the cases of lots 131 and 863 he paid considerably more than the 1896 valuations of £19 10s and £5, but for lot 297 (valued at £15) slightly less.

⁷⁴ British Library, Add. MS 45162.

⁷⁵ See also Wellcome Collection, Accessions book 1, WAHMM/LI/Acc/1, entry for Morris sale with total £1,950 15s 6d.

⁷⁶ Wellcome Collection, MS 591.

Following Buchanan's death in 1911, his manuscripts passed to his widow, who presented them to the Bodleian Library in 1939 and 1941⁷⁷. Wellcome also retained his manuscripts until his death in 1936, although some were sold in the 1940s. Two of Yates Thompson's purchases (lots 580 and 903) remained in his collection until 1920. All these manuscripts therefore left the market for at least a generation, as did the manuscript sold by Leighton to McClean, which was included in his bequest to the Fitzwilliam Museum following his death in 1904. McClean bought another manuscript (lot 1118, a copy of the life and miracles of St Martin, £27) at Morris' auction under the pseudonym «Money». The pseudonym is suggestive, as the manuscript had been valued at just £10 in 1896. McClean acquired a third Morris manuscript (a Bible) in 1901 via Leighton, and these manuscripts were also bequeathed to the Fitzwilliam⁷⁸. In 1912 M. R. James, by then the former director of the Fitzwilliam Museum, published a catalogue of the McClean manuscripts, noting the Morris provenance of the three books⁷⁹.

As part of the continual changes to his collection, Yates Thompson sold the least expensive of his purchases (a copy of Lactantius, bought for £19) to the Boston Public Library for £20 in 1901⁸⁰. Sydney Cockerell arranged the sale, and also that of one of Morris' manuscripts bought by Pickering & Chatto. The company made a better profit, as Boston paid £72 for the manuscript bought for £47 in 1898⁸¹. Cockerell claimed this was «a considerable reduction on the price first asked», though the manuscript had been advertised for £60 in Pickering's catalogue of the previous year⁸². This was the manuscript of which Pickering's catalogue had suggested that the pen letters had appealed to Morris, and Cockerell went further, claiming that Morris had regarded it «with special affection on account of the extraordinary beauty of the penwork initials»⁸³.

Some of the other buyers used pseudonyms at the 1898 sale and so are hard to identify. «Maine» was listed as the buyer for lot 124, an Antiphoner inscribed by its new owner George Dunn with the date January 1899⁸⁴. Among the other buyers of individual manuscripts were Morris' executors. Cockerell

⁷⁷ The manuscripts are now Oxford, Bodleian Library, MSS Buchanan c. 1, d. 4 and e. 15; see P. Kidd, *Medieval Manuscripts from the collection of T.R. Buchanan in the Bodleian Library*, Oxford (Oxford, 2001).

⁷⁸ British Library, Add. MS 45163.

⁷⁹ Montague R. JAMES, *A Descriptive Catalogue of the McClean Collection of Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, University Press, 1912. The Morris manuscripts are nos. 12, 118, 179.

⁸⁰ William P. STONEMAN, «Various Employed...», *art. cit.* [note 65], p. 355; these manuscripts are now Boston Public Library MSS f. Med. 1 and f. Med. 14.

⁸¹ William P. STONEMAN, «Various Employed...», *art. cit.* [note 65], p. 355.

⁸² *Ibidem*; see also *Catalogue of Old and Rare Books [...]*, *op. cit.* n. 61.

⁸³ William P. STONEMAN, «Various Employed...», *art. cit.* [note 65], p. 355.

⁸⁴ Now British Library MS Egerton 2977.

purchased one volume, lot 792 «Le Testament Maistre Jehan de Mehun», for £29. Cockerell seems to have bought this volume for Yates Thompson, from whom he repurchased it in 1905 as part of a sustained effort to maintain contact with Morris' books. The manuscript then remained in Cockerell's collection until he began to disperse his library in the 1950s⁸⁵. In 1898 Ellis was also listed as the buyer for one manuscript (lot 1061), although whether this was Frederick Ellis or his nephew Gilbert who was continuing the family bookselling business is unclear.

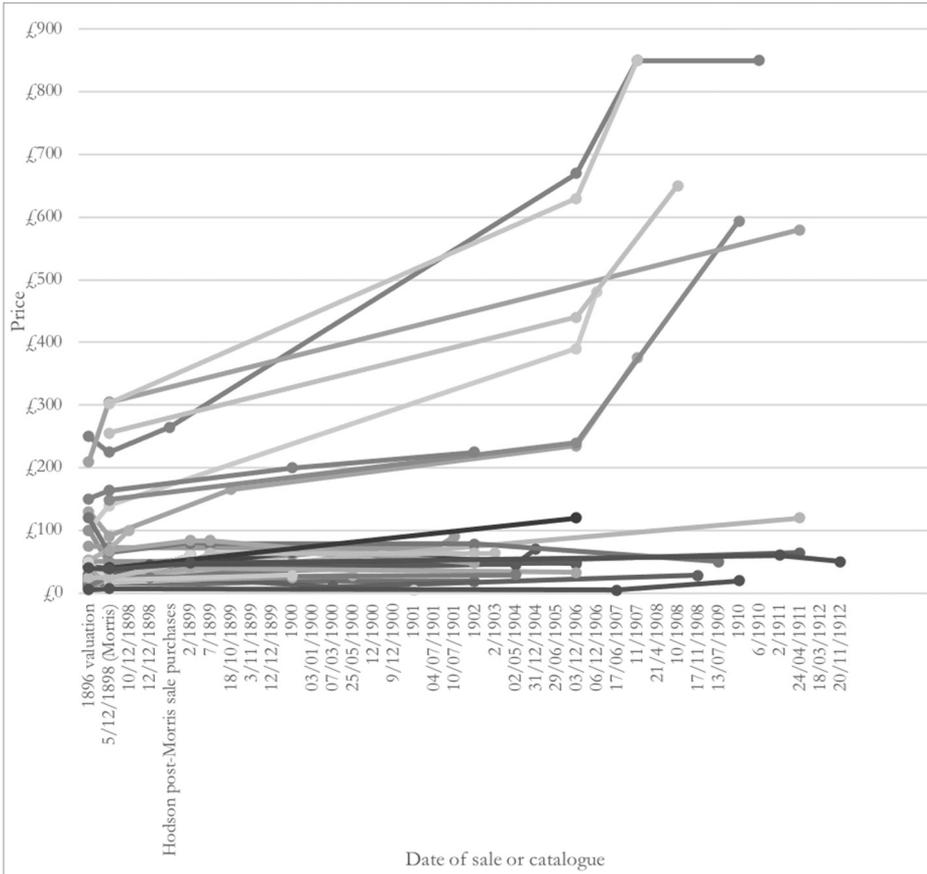
Although he had failed to buy Morris' whole library, Fairfax Murray also obtained some manuscripts at and after the 1898 sale. He placed bids with Quaritch for three items, two printed books and a fifteenth-century manuscript *Book of Sydrach* (lot 1076), which he secured for £30⁸⁶. Murray also acquired an Aristotle, and an Ambrosianum bought by Quaritch (lots 134, 120), and he gave all three manuscripts to the Fitzwilliam Museum in 1904. In addition, Murray acquired the Steinfeld Missal, bought by Quaritch in 1898 (lot 1070), which was part of a selection of at least forty manuscripts that he sold to Charles Dyson Perrins in 1905 and 1906⁸⁷.

About half the manuscripts in the 1896 valuation did not appear on the market between the 1898 sale and 1914. At or shortly after the 1898 sale, eighteen manuscripts went into the collections of Wellcome, Yates Thompson, Buchanan, and Stainton where they remained until at least 1914. An additional two manuscripts went to the Boston Public Library in 1901. Three manuscripts were acquired by McClean and went to the Fitzwilliam Museum following his death, and a further three were given to the Fitzwilliam by Fairfax Murray in 1904. In addition, Bennett sold thirty manuscripts to Morgan by private sale. However, there is evidence for thirty-eight of the remaining manuscripts from the 1896 inventory on the market again before 1914, sometimes changing hands multiple times [ill. 3]. The fate of these manuscripts demonstrates the tight-knit nature of the community interested in illuminated manuscripts in this period, as some of these manuscripts were traded by Quaritch and Leighton and were bought by those who had purchased manuscripts in 1898.

⁸⁵ The manuscript is now Harvard University, Houghton Library MS Typ 749; see William P. STONEMAN, «Various Employed...», *art. cit.* [note 65], p. 356.

⁸⁶ Bernard Quaritch Ltd. Archive, «Commission Book Mar. 1895 – Apr. 1899».

⁸⁷ For the manuscripts in the Fitzwilliam Museum see Francis WORMALD and Phyllis M. GILES, «A Handlist of the Additional Manuscripts in the Fitzwilliam Museum», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 1.3, 1951, p. 197-207; for the Perrins purchases see Laura CLEAVER, «Charles William Dyson Perrins as a Collector of Medieval and Renaissance Manuscripts c. 1900-1920», *Perspectives Médiévales* (2020) <https://journals.openedition.org/peme/19776> [accessed 7.9.2020]. The Missal is now Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, MS Ludwig V 4.



Ill. 3. Prices asked or paid for William Morris' manuscripts on the market 1898-1914.

Although the acquisition of many of Morris' manuscripts by private collectors by 1900 took them off the open market for a generation or more, the death of Alfred Higgins in 1903 brought his collection, including two items from Morris' sale, back to Sotheby's on 2 May 1904. Higgins' sale was much smaller than Morris' had been, containing about 250 lots, of which eighteen were medieval western manuscripts. Morris' ownership was noted in the catalogue entries for the Glosed Gospels (Higgins lot 62) and the Statutes (Higgins lot 225). Both manuscripts had been acquired from Leighton in 1898, for £25 and £45 respectively. At Higgins' sale Leighton reacquired the Statutes for £45 and made quick and substantial profit by selling the manuscript on to Perrins two weeks later for £70⁸⁸. The manuscript then remained in Perrins' collection until his death in 1958. The Gospels were bought by Cockerell for £29, as he

⁸⁸ British Library, Add. MSS 45164; 45172.

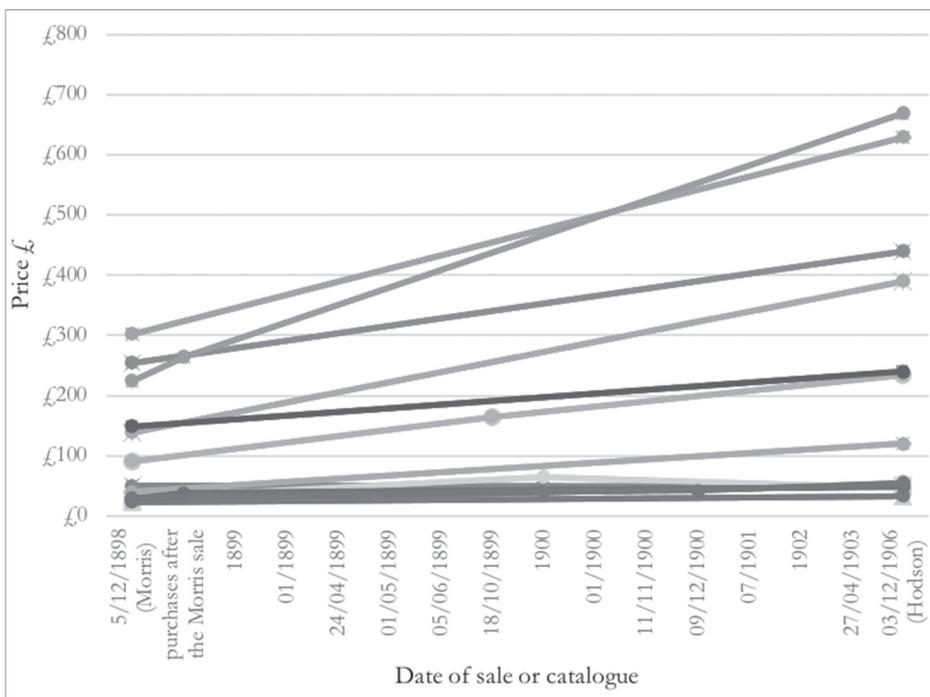
built his collection of items once owned by Morris. Both manuscripts therefore left the market for half a century.

Cockerell bought another of Morris' manuscripts, a copy of Peter Comestor's *Historia Scholastica*, when it appeared at auction in June 1905, although this appears to have been on behalf of Cambridge University Library⁸⁹. The manuscript was sold anonymously and without reference to its provenance. It had been valued at £18 10s in 1896, sold for £16 in 1898 (lot 371), but in 1905 fetched just £10.

In December 1906, a decade after the valuation of Morris' library, a second group of Morris' manuscripts returned to Sotheby's. Laurence Hodson was a devotee of William Morris. He had employed Morris & Co. to design the interiors of his house, Compton Hall, near Wolverhampton, and Morris named a wallpaper design Compton. Hodson had placed bids for nine manuscripts through Quaritch at the sale of Morris' library in 1898, obtaining seven for a total of £1,019 plus commission. He obtained two more Morris manuscripts, probably around the time of the sale, from Leighton for a further £303, and subsequently acquired another two (both originally bought by Pickering & Chatto) through them; a Pontificale (lot 696) in 1900 for £42 and a Bible (lot 86) in October 1899 for £165. He also purchased one of the Bibles (lot 35) offered for sale by Pickering & Chatto in 1900. Hodson continued to acquire not only Morris' medieval manuscripts, but also volumes from the Kelmscott press and Morris' autographs. He inserted into the manuscripts a bookplate closely modelled on Morris' own. In December 1906, in financial difficulty, Hodson sold his library at Sotheby's. The importance of Morris for the collection was suggested by the title given to the sale: *Catalogue of the Valuable Library of Ancient Manuscripts and Valuable and Rare Printed Books, including Several Original Holograph Manuscripts of the Publications of William Morris; the Kelmscott Press Books on Vellum; the Essex & Other Art Presses, &c.* In Hodson's sale thirteen medieval manuscripts were identified as having come from Morris' library and the prices of five from the 1898 sale were included. These (Hodson's lots 45, 46, 50, 275, 617) were, unsurprisingly, five of the six most expensive manuscripts that featured in both sales. As in 1898, the press coverage focused on high prices and increasing value. Yet not all the manuscripts from Morris' collection in Hodson's sale had increased in value [ill. 4]. A volume of Augustine's sermons (Hodson's lot 28) sold for £48, having fetched £50 in 1898. Other manuscripts brought relatively modest increases in prices. While four of the five Bibles achieved 2-3 times their 1898 prices, Hodson's lot 49 (sold in 1898 for £30) saw a smaller increase to £47.

⁸⁹ *Catalogue of Valuable Books and Manuscripts [...]*, Sotheby, Wilkinson & Hodge, 29.6.1905, lot 583.

Similarly a Cicero sold for £27 in 1898 (having been valued at £20 in 1896) was now bought for £50, and a glossed volume of the Pauline Epistles sold for £23 in 1898 now fetched £33. Both manuscripts were bought by Cockerell, who acquired another of Morris' manuscripts, known as the Golden Psalter, from Hodson in a private sale in 1909⁹⁰. Cockerell also bought a thirteenth-century Old Testament that had been owned by Morris and Hodson from Quaritch immediately after the Hodson sale. At Hodson's sale it had sold for £390, but Cockerell paid £480, noting in his diary that it was «all the money I have in the world»⁹¹.



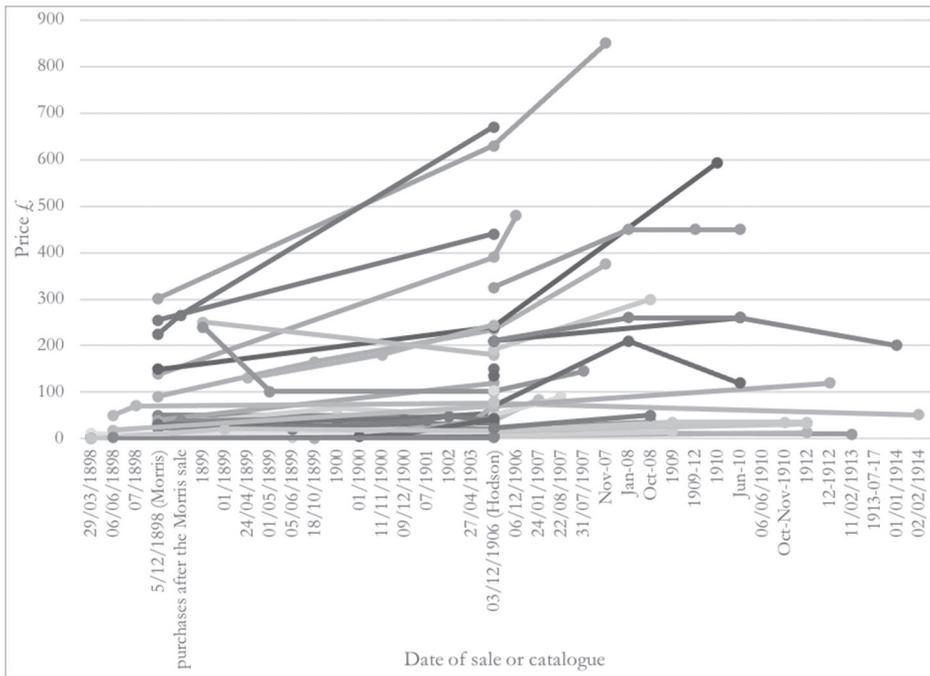
Ill. 4. Prices paid (or asked) for manuscripts that appeared in both William Morris' 1898 sale and Laurence Hodson's sale 1898-1906.

The prices raised for the Morris manuscripts sold at the Hodson sale show a notable divergence between the high and low values of 1898. The six manuscripts that sold for £90 or more in 1898 in 1906 all sold for considerably higher prices (on average 230 % of their 1898 value). With one notable exception (a Bible that sold for £40 and £120), manuscripts that had sold for

⁹⁰ The Psalter was lot 866 in 1898; Norman KELVIN, *Collected Letters...*, *op. cit.* [note 6], p. 381.

⁹¹ Sydney C. COCKERELL, «Diary for 1906», British Library, Add. MS 52643, fol. 64.

£50 or less saw their prices increase less dramatically, and in one case not at all, with the seven manuscripts that sold for £50 or less in 1898 achieving an average of 178 % of their 1898 value. This trend is also observable in the larger set of Morris' manuscripts as they were sold in this period [ill. 3]. However, in this the Morris manuscripts do not seem to have been exceptional. There is no benchmark for the other thirty-six manuscripts sold by Hodson in 1906 and the four highest prices paid for manuscripts were all for Morris' books. Yet where previous sale prices and valuations can be identified the trends seem to be broadly similar to those for items from Morris' collection, and these continue up to 1914, albeit with the suggestion of a decline in some prices after 1910 [ill. 5].



Ill. 5. Price data for manuscripts owned by Hodson 1898-1914.

In 1908 Perrins acquired one of the Morris Bibles from the Hodson sale via Quaritch⁹². Together with the volume of Statutes purchased from Leighton after the Higgins sale and the Steinfeld Missal bought from Fairfax Murray this brought Perrins' holdings of manuscripts owned by Morris to

⁹² George WARNER, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of C. W. Dyson Perrins* 2 vols., Oxford, University Press, 1920, cat. 29.

three. However, in June 1907 Perrins had sold a volume of the works of Ambrose (and possibly also a Bible) that had been in Morris' collection⁹³. The sale was anonymous and was probably an attempt to reduce the size of his library as part of an effort towards organization that included recruiting Cockerell in April 1907 to catalogue his manuscripts⁹⁴. At the outset of his collecting Perrins had paid high prices for manuscripts, and many of the items sold in 1907 fetched less than he had paid for them. The prices may not have been helped by the idea of the sale as containing books being rejected from a collection, carrying a stigma of «second class» items. The volume of Ambrose's works had been valued in 1896 at £5 10s and was bought by Tregaskis in 1898 for £6 15s. However when Perrins sold it in 1907 it was purchased by the dealer Bertram Dobell for just £4 10s. The manuscript is next sighted in Munich, offered for sale by Ludwig Rosenthal for 400 Marks in 1910, with Morris' provenance noted. Perrins continued collecting and acquired the manuscript in a twelfth-century binding that had been one of the stars of the 1898 sale at the Yates Thompson sale of 1920. He paid £740 for the manuscript that Yates Thompson had bought for £180 in 1898, which had cost Morris just £13 in 1896.

The relationship between Cockerell and Perrins provided the foundation for a major exhibition of manuscripts at the Burlington Fine Arts Club in London in 1908. The items for exhibition were largely selected by Cockerell, and 50 of Perrins' books, including the Steinfeld Missal and the Bible from Hodson's collection, formed its core. Cockerell's continuing debt to his time with Morris was reflected in his reference to Morris in the introduction to the exhibition's catalogue, where he wrote of Morris and John Ruskin: «These two great writers and collectors have done more than any other Englishmen to increase the love of Mediaeval Art, and a glance at the books that they loved so well will show how fine was their judgement»⁹⁵. Nineteen manuscripts from Morris' collection featured in the exhibition (although three of these were volumes of the same Bible). In addition to the two provided by Perrins, twelve were lent by J. P. Morgan, echoing the importance of Morris' provenance indicated in James' catalogue of 1906, but skewing the representation of Morgan's collection as only six other items were included⁹⁶. The other lenders of manuscripts once owned by Morris were Bruce Ingram and Cockerell himself.

⁹³ *Catalogue of a Selected Portion of the Choice and Valuable Library of Ancient Manuscripts and Early Printed Books, the Property of a Gentleman*, Sotheby, Wilkinson & Hodge, 17.6.1907.

⁹⁴ See Laura CLEAVER, «Dyson Perrins...», *art. cit.* [note 87].

⁹⁵ *Burlington Fine Arts Club*, *op. cit.* n. 4, p. xxviii.

⁹⁶ *Burlington Fine Arts Club*, *op. cit.* n. 4, cat. nos. 36, 47, 52, 63, 75, 80, 123, 124, 125, 129, 131, 137.

While 1908 saw the display of some of the Morris manuscripts in Morgan's collection in London, two more manuscripts from Morris' collection appeared at auction in New York. The first was a copy of Aristotle's *Ethicorum*. This had been sold to Leighton in 1898 for Butler (lot 71) for £7 5s, having been valued at £15 in 1896. In 1908 it was sold as part of the library of Perry A. Preston and raised \$85 (approximately £17)⁹⁷. In November, the glossed copy of the Books of Kings that had featured in Edelheim's sale in 1900 reappeared on the market, now as part of the library of Henry W. Poor, whose business was failing. Poor made a good profit on this manuscript, which having sold for \$47.50 in 1900 now fetched \$141⁹⁸. At this sale Morris' name was once again mentioned in connection with the volume.

Three more manuscripts from Morris' collection appeared at auction in New York in 1911, following the death of Robert Hoe. These manuscripts had also been included in the catalogue of his collection finished and published after Hoe's death in 1909, which listed 152 manuscripts made before 1600⁹⁹. In all three cases the manuscripts sold for much larger sums than they had fetched in 1898. The copy of Josephus that had attracted comment when it sold for £305 in 1898 now raised \$2,900 (approximately £580)¹⁰⁰. A work attributed to Onasander (lot 694) that was sold for £23 in 1898 raised \$600 (£120) and went to the Morgan Library (where it is now M. 449), and the volume of Cicero that had sold for £32 in 1898 (lot 365) fetched \$320 (£64). The latter is now in the Huntington Library, HM 1031. In this instance, the most expensive item in 1898 had the smallest price increase in percentage terms, but all three items benefitted from their inclusion in a major sale that attracted buyers from Europe.

The end of the first decade of the twentieth century also provides more evidence of Morris' manuscripts in continental Europe. In 1898 two manuscripts (lots 912, 1190) had been bought by the Berlin-based dealer Martin Breslauer for £4 and £8 15s. One of these manuscripts, Alexander de Villa Dei's *Doctrinale*, was listed in Breslauer's catalogue in 1901. Another manuscript (lot 306), a Boethius, was bought in 1898 by Quaritch for Otto Harrassowitz of Leipzig and was quickly transferred to the Berlin Royal Library. In addition to the volumes acquired by the Royal Library of Belgium in 1900, de Marinis (based in Florence) by 1909, and Ludwig Rosenthal

⁹⁷ Luther S. LIVINGSTON, *Amerivan Book-Prices Current*, New York, Dodd, Mead and Company, 1908, p. 615; now Harvard University, Houghton Library MS Lat. 266.

⁹⁸ Luther S. LIVINGSTON, *Amerivan Book-Prices Current*, New York, Dodd, Mead and Company, 1909, p. 877; now New York, Pierpont Morgan Library M.968.

⁹⁹ Carolyn SHIPMAN, *A Catalogue of Manuscripts Comprising a Portion of the Library of Robert Hoe*, New York, 1909.

¹⁰⁰ Now New York, Pierpont Morgan Library M.533 & 534.

(brother of Jacques and also based in Munich), in 1910 Leo Olschki (based in Florence) included one of Morris' manuscripts in his catalogue. This was a life of St Catherine of Siena, bought by Quaritch at the Hodson sale, which Olschki subsequently sold to Henry Walters (now Baltimore, Walters Art Museum W.350). By the time of the start of the First World War, therefore, at least forty-four of Morris' manuscripts had left Britain. Thirty-seven or more had travelled to America, and at least seven to continental Europe, although one of these (that listed as sold in de Marinis' 1909 catalogue) returned to Britain. Without Morgan's purchase of the Bennett collection, therefore, the numbers of manuscripts departing for Europe and America would have been roughly equal.

Although the *London Daily News* identified Morris' remarkable qualities when part of his library came up for sale in 1898, the fate of his manuscripts was not so exceptional. Indeed, the purchase of the library by Bennett and the subsequent sale of those books he did not want found a parallel in Yates Thompson's treatment of the Ashburnham Appendix. The first generation of buyers at the Morris library sale included people who had known or known of Morris, notably Cockerell, Vigers and Hodson, but also dealers and established collectors. The dispersal of the collections into which Morris' manuscripts were incorporated was then determined by the buyers' fortunes and longevity. With the exception of Cockerell, who continued to add Morris' manuscripts to his collection, the books became increasingly scattered. In part thanks to the efforts of Cockerell, but also due to the institutional knowledge of firms like Quaritch and Leighton and the presence of his bookplates, Morris' name continued to be attached to many, though not all, of the manuscripts as they entered other collections, were exhibited, and returned to the market. The *London Daily News*, echoed by Henry Wheatley, had therefore captured something profound, that the celebrity of the owner might be associated with the items he had chosen to collect, adding to their value in way that was never precisely defined. The role that Morris' name played in increasing the economic value of the books remains unclear. In part, this is because many of the most expensive books were transferred from Bennett to Morgan *en bloc*, but those manuscripts auctioned in 1898 did not on the whole raise more than Morris had paid for them. As books passed through multiple collections identifying the impact of their association with any one collector becomes more difficult. Morris' name continues to attract more recognition than Higgins' or Hodson's, but to those interested in manuscripts Yates Thompson and Perrins may be equally familiar. Strikingly the Morris provenance does not seem to have helped the manuscripts that sold for less than about £90 in 1898, almost all of which continued to be sold for prices around those realised at Morris' sale until 1914. However, books that sold for higher prices, roughly the top 10 %, significantly

increased in value, marking the beginning of a trend that would see record prices in the 1920s. Those prices were, in part, fuelled by the international nature of the manuscript trade. Despite concerns about the rise of an American market in 1898, very few manuscripts left Britain immediately after Morris' sale. By 1914, however, at least a third of his collection had been sent abroad, including the thirty volumes bought by Morgan. Although Morris formed his collection in order to better understand the design of books, therefore, its fate demonstrates the importance of a small group of collectors and dealers in the early twentieth century in determining the subsequent destinations of many of these volumes as well as their perceived economic value.

APPENDIX

**Manuscripts sold at the sale of William Morris' library,
5 December 1898¹⁰¹.**

Lot number	Price	Buyer	Current location (year of acquisition)
33	£73	Bruce	Cambridge, Fitzwilliam Museum MS McClean 12 (1904)
34	£24 10s	Leighton	Philadelphia, Free Library, Lewis E 036
35	£30	Pickering	Cambridge University Library, Add. MS 6159 (1918)
36	£16 10s	Heppinstal	
37	£40	Pickering	
38	£18	Heppinstal	London, Society of Antiquaries MS 956 (1994)
52	£36	Ridges	
71	£7 5s	Leighton	Harvard, Houghton Library MS Lat. 266 (1908)
78	£25 10s	Leighton	Harvard, Houghton Library MS Typ. 289 (1967/1984)
86	£91	Pickering	
87	£36	Pickering	Ohio University, BS75 1200x
88	£61	Pickering	
118	£6 15s	Tregaskis	
120	£36	Quaritch	Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS CFM 9 (1904)
124	£18 5s	Maine	British Library Egerton MS 2977 (1917)
125	£9 5s	Littlewood	
126	£40	Bain	
131	£25	Buchanan	Oxford, Bodleian Library MS Buchanan c. 1 (1941)
134	£26	Quaritch	Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS CFM 14 (1904)
148	£50	Quaritch (for Hodson)	Harvard, Houghton Library MS Typ 703 (1984)
167	£31	Quaritch	New York, Pierpont Morgan Library M.968 (1975)
168	£139	Quaritch (for Hodson)	Los Angeles, J. P. Getty Museum, MS Ludwig I.8 (1983)

¹⁰¹ See also Michaela BRAESEL, *William Morris...*, *op. cit.* [note 3], p. 607-615.

Lot number	Price	Buyer	Current location (year of acquisition)
169	£47	Pickering	Boston Public Library MS f. Med 1 (1901)
170	£302	Quaritch (for Hodson)	Wormsley Library
171	£77	Pickering	
172	£20	Slinder	
297	£13	Buchanan	Oxford, Bodleian Library MS Buchanan e. 15 (1941)
306	£61	Quaritch (for Harrossowitz)	Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, MS Lat. Fol. 601 (1898)
345	£149	Quaritch (for Hodson)	Baltimore, Walters Art Museum W. 350
357	£27	Quaritch (for Hodson)	New Haven, Yale University, Beinecke Library MS 93 (1945)
358	£81	Waring	
365	£32	Stevens	San Marino, Huntington Library HM 1031
371	£16	Heppinstal	Cambridge University Library MS Add. 6760
387	£38	Quaritch	British Library, Add. MS 38644 (1912)
418	£5 10s	Leighton	
437	£40	Edwards	Oxford, Keble College MS 77
438	£6 15s	Heppinstal	Bloomington, Lilly Library, Poole 264
439	£10 10s	Wilton (Wellcome)	Koninklijke Bibliotheek Netherlands (KW79K30) (2012)
470	£27 10s	Leighton	Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, MS. Lat. Qu. 761-5 (1916/17)
480	£11	Waring	
487	£49	Quaritch	Poitiers, Bibliothèque municipale MS 1106
513	£23	Quaritch	
520	£10 10s	Leighton	
522	£20	Ridge	Worcester Cathedral MS Q. 107
558	£255	Quaritch (for Hodson)	Baltimore, Walters Art Museum W.133
560	£24	Quaritch	Oxford, Bodleian Library MS Lat. Th. B. 4 (1942)
561	£67	Quaritch	Liverpool University Library MS F. 4. 20
563	£65	Quaritch	Huis Bergh Castle 0217 (1935)
580	£180	Yates Thompson	Winchester Cathedral MS 20 (1948)
587	£5 5s	Leighton	Williamstown, Williams College MS XIII
662	£9 15s	Wilton (Wellcome)	

Lot number	Price	Buyer	Current location (year of acquisition)
694	£23	Quaritch (for Hoe)	New York, Pierpont Morgan Library M.449 (1911)
696	£30	Deacon	New York, Pierpont Morgan Library M.976 (1977)
732	£305	Quaritch	New York, Pierpont Morgan Library M.533 and 534
736	£14 14s	Wilton (Wellcome)	Yale University, Lilliam Goldman Law Library Rare Flat 11-0030
745	£19	Yates Thompson	Boston Public Library MS f. Med. 14 (1901)
792	£29	Cockerell	Harvard, Houghton Library MS Typ 749 (1984)
798	£19	Heppinstal	Brussels, Royal Library MS II 2663 (1900)
815	£15	Wilton (Wellcome)	British Library, Egerton MS 3271 (1943)
862	£22	Wilton (Wellcome)	Indiana, University of Notre Dame, MS Lat. c. 6 (before 1962)
863	£12 12s	Buchanan	Oxford, Bodleian Library MS Buchanan d. 4 (1941)
866	£97	Quaritch (for Hodson)	British Library, Add. MS 81084 (2005)
867	£45	Wilton (Wellcome)	
903	£350	Yates Thompson	Aberystwyth, National Library of Wales MS 15536E (1951)
904	£30	Wilton (Wellcome)	
912	£4	Breslauer	Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, MS Lat. Fol. 600
930	£7	Wilton (Wellcome)	London, Wellcome Collection MS 591
932	£11	Wilton (Wellcome)	
972	£85	Leighton	Notre Dame, University of Notre Dame MS Lat. e. 4 (1977/8)
988	£69	Leighton	Cambridge, Fitzwilliam Museum MS McClean 179 (1904)
1023	£11 10s	Wilton (Wellcome)	Harvard, Houghton Library MS Lat 426
1061	£1 14s	Ellis	
1070	£95	Quaritch	Los Angeles, J. P. Getty Museum, MS Ludwig V 4 (1983)
1076	£30	Quaritch (for Fairfax Murray)	Cambridge, Fitzwilliam Museum MS CFM 16 (1904)
1118	£27	Money (McClean)	Cambridge, Fitzwilliam Museum MS McClean 118 (1904)
1137	£40	Leighton	

Lot number	Price	Buyer	Current location (year of acquisition)
1155	£225	Leighton	Los Angeles, J. P. Getty Museum, MS Ludwig I 4 (1983)
1190	£8 15s	Breslauer	Yale University, Beinecke Library Marston MS 64
1194	£164	Heppinstal	San Marino, Huntington Library HM 1036 (1918)

How to sell a Carolingian illuminated manuscript in the nineteenth century? The Basle book-dealer J. H. von Speyr-Passavant and the «Moutier-Grandval Bible»

In early 1829, several French newspapers announced that Mr. Speyr-Passavant, citizen of Basle, had arrived in Paris with the greatest palaeographical treasure ever produced: the Bible that Alcuin of York wrote and presented to Charlemagne for his coronation. Distinguished librarians, bibliographers, and historians, members of the royal family, political and religious authorities had expressed their admiration on viewing the manuscript and wished that it remained in France. The press also reported that the item was the most complete, exquisite, and authentic book of Charlemagne's reign. Evidence for this was provided by the presence of Alcuin's poem celebrating his revision of the biblical text, Tironian notes, symbols of French royalty, and a full-page miniature representing Charlemagne receiving the Bible. It is reasonable to assume that Speyr-Passavant himself drafted these articles to persuade the French government to acquire his manuscript. But, despite this sensational announcement, he failed to find a purchaser in Paris, – he eventually sold it to the British Museum in 1836.

This manuscript, known as the «Moutier-Grandval Bible», named after the Benedictine Abbey, now in the canton of Berne which once owned it, is one of the three surviving monumental illustrated Bibles produced at Tours in the first half of the ninth century, – it is today Add. MS 10546 in the British Library. As such, it has been the object of numerous studies, focusing on its date of production, contents, scripts, decoration, and provenance history¹. The aim of the present contribution is to explore in greater detail

* Post-doctoral Research Fellow: Trade in Medieval Manuscripts in Germany c. 1900-1945, Institute of English Studies, School of Advanced Study, University of London. The research for this article has been undertaken as part of the CULTIVATE MSS project, which has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (Grant agreement No. 817988).

¹ See especially contributions in Johannes DUFT *et al.*, *Die Bibel von Moutier-Grandval: British Museum Add. Ms. 10546*, Berne, Verein Schweizerischer Lithographiebesitzer, 1971; Joseph HANHART *et al.*, *La Grande Bible de Moutier Grandval*, Basle, Heuwinkel, [1981]. See also

Speyr-Passavant's methods of selling this outstanding book across Europe. As he established the Bible's date of production partly through the analysis of its initials and miniatures, this case study examines how a manuscript's decoration could be exploited by a book-dealer to determine its financial value.

Numerous sources are available to conduct this investigation. It includes eleven letters, now in the Staatsarchiv of the canton of Basle-Stadt, that Speyr-Passavant wrote from 1822 to 1824 to his cousin Jakob Burckhardt, a historian and Protestant minister at Basle². In addition, the *Album*, a large notebook in the British Library, contains Speyr-Passavant's research notes and correspondence, as well as newspaper articles on the Bible³. In October 1829, he used part of this material to compile the essay *Description de la Bible écrite par Alcuin*, providing valuable insights into his approaches of studying and marketing the book⁴. To these can be added a file of copies of letters and notes that Speyr-Passavant produced between 1830 and 1836, now in the Basle Universitätsbibliothek⁵. Together with information from the Bible, the analysis of this rich material makes it possible to follow Speyr-Passavant's remarkable and lengthy endeavours to sell his manuscript and how he exploited its decoration to do so.

Before exploring this story, it is worth briefly introducing the dealer, the manuscript, and its decoration. The fate of the Bible is intimately linked to that of Johann Heinrich von Speyr-Passavant (1782-1852), who citizens of Basle nicknamed «Bibel-Spyr». Having been trained as a merchant in Basle and London, Speyr-Passavant took over in 1816 his father's shop Zum Halben Mond, located in the centre of the city of Basle, and ran, at least since 1826, a second store Zum Grünen Helm, where he also later exhibited his art collection. Besides his dealing activities, Speyr-Passavant was a keen art- and book-collector and gathered about 30,000 books, medieval altarpieces,

David GANZ, «Mass Production of Early Medieval Manuscripts: the Carolingian Bibles from Tours», in *The Early Medieval Bible: Its Production, Decoration and Use*, ed. Richard Gameson, Cambridge, CUP, 1994, p. 53-62 (*Cambridge studies in palaeography and codicology*; 2).

² Basle, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt [hereafter Basle, SA], PA 207 9, non-foliated. I refer to these letters by providing their date of production. On these, see Johannes DUFT, «Die Geschichte», in J. DUFT *et al.*, *Die Bibel...*, *op. cit.*, [note 1], p. 45-48; Werner KÄEGL, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, Basle, Schwabe, 1947-1982, vol. 1, p. 246-250.

³ London, British Library [hereafter BL], Add. MS 10547. This document is paginated and foliated; to locate extracts from it, I indicate the number written on the leaves and specify whether it refers to a page (p.) or a folio (f.) number. On this, see Eva IRBLICH, «Das Album ADD. MS. 10547», in J. DUFT *et al.*, *Die Bibel...*, *op. cit.* [note 1], p. 187-193.

⁴ Johann Heinrich de SPEYR-PASSAVANT, *Description de la Bible écrite par Alcuin de l'an 778 à 800, et offerte par lui à Charlemagne le jour de son couronnement à Rome, l'an 801*, Paris, J. Fontaine, 1829.

⁵ Basle, Universitätsbibliothek [hereafter, Basle, UB], H IV 81a.

including some deriving from the church at Baden in the canton of Aargau, from the Franciscan monastery at Lucerne, and other paintings attributed to Albrecht Dürer, Hans Holbein, Jan Van Eyck, and Michael Wolgemut, along with stained glass, tapestries, and reliquaries⁶.

As for the manuscript, it was produced in the scriptorium of the Benedictine Abbey of St Martin at Tours, probably in the 830s-840s⁷. Measuring 510 × 375 mm and made of 449 parchment folios, it contains the entire text of Alcuin's revised version of the Bible. One of its distinctive features is its rich decoration, making it a magnificent specimen of Carolingian art. In addition to large decorated and historiated initials at the beginning of every section of the text, the manuscript also contains four canon tables to the Gospels and two tables to the Pauline epistles set in architectural and ornamental composition⁸. What contributes even more to its singularity are the four full-page miniatures and the ornamented incipit page introducing Jerome's letter to Paulinus with the title written in gold on purple straps⁹. Painted before the book of Genesis, the first miniature shows the account of the Creation and the Fall of Adam and Eve. The second, at the beginning of Exodus, contains two scenes: one represents Moses, with Joshua, receiving the Tablets of the Law; the other illustrates Moses giving the Tablets to the Israelites guided by Aaron. In the third miniature, preceding the Gospel of Matthew, Christ in Majesty holds a book and is surrounded by the symbols of the Evangelists and the four main prophets. The last image, located after the Apocalypse of John, is made of two registers. In the upper part, the Lamb and the Lion of Judah open the book of Revelation, while the symbols of the four evangelists are painted in each corner. In the lower part, an old man holds a cloth over his head and is surrounded by the symbols of the evangelists, who deliver him the message of the Gospels¹⁰.

⁶ On him, see J. DUFT, «Die Geschichte», *art. cit.* [note 2], p. 42-43; W. KAEGI, *Jacob Burckhardt...*, *op. cit.* [note 2], p. 246-251. On his collection, see Johann Heinrich von SPEYR-PASSAVANT, *Catalogue de la collection de manuscrits, tableaux, sculptures antiques, estampes et différents objets de curiosité dans les sciences et les arts qui composent le cabinet de J. H. de Speyr, l'ainé*, Basle, J. G. Neukirch, 1835; Basle, UB, H IV 81 c, p. 11-18, 81-89 (two handwritten lists); Basle, SA, Gerichtarchiv PP 1.129, no. 176 (post-mortem inventory); Otto FISCHER, «Schweizer Altarwerke und Tafelbilder der Sammlung Johann Heinrich von Speyr in Basel», *Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte 1928-1930, Neue Folge XXV-XXVII*, 1931, p. 123-155; Otto FISCHER, «Nachträge zur Sammlung von Speyr», *Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte 1931-1932, Neue Folge XXVIII-XXIX*, 1933, p. 37-42.

⁷ Bonifatius FISCHER, «Die Alkuin-Bibeln», in J. DUFT *et al.*, *Die Bibel...*, *op. cit.* [note 1], p. 63; Rosamond MCKITTERICK, «Carolingian Bible Production: The Tours Anomaly», in *The Early Medieval Bible...*, *op. cit.* [note 1], p. 71.

⁸ For these, see BL, Add. MS 10546, f. 349v-351r, 408v-409r.

⁹ For these, see BL, Add. MS 10546, f. 1v, 5v, 25v, 352v, 449r.

¹⁰ For analyses of the decoration, see Ellen J. BEER and Alfred A. SCHMID, «Die Buchkunst», in *Die Bibel...*, *op. cit.* [note 1], p. 121-185; Herbert L. KESSLER, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1977; Jean-Louis WALTHER, «Angelome de Luxeuil

As other Carolingian Bibles written at Tours, the manuscript was produced as a gift; it is, however, hard to identify its first owner. Although it is possible that the monks of Moutier-Grandval directly obtained it or that a member of the family of the Duchy of Upper Alsace received it and later offered it to the Abbey, one of its properties founded around 640, no material evidence in the book confirms this early provenance¹¹. The presence of the Bible in the community of Moutier-Grandval, turned into a collegiate church in the early twelfth century, is definitely attested in the early seventeenth century by a list of canons written at the end of the volume and dated between 1595 and 1606, according to the names recorded¹². At the Reformation, the Moutier-Grandval collegiate church was destroyed and the community fled in 1534 to Delémont, a nearby city located in the Prince-Bishopric of Basle, bringing their possessions, including their Bible. The canons remained there until 1792, when the French army invaded the city, during the War of the First Coalition; they moved back to Moutier in 1793, before settling definitively in Solothurn in 1797¹³. Although they arranged the transfer of most of their belongings to their new residence, the Bible remained at Delémont hidden in the house of Claude-Joseph Verdat, a civil servant, who had helped them leave the city.

The Bible's subsequent history is difficult to reconstruct precisely and local scholars have somewhat embellished it. Some mentioned that Verdat's daughters found the book in the attic of their father's home and sold it to Joseph-Alexis Bennot, former mayor of Delémont, in 1822¹⁴. Recent research has, however, revealed that the sale to Bennot occurred between 1812, when Verdat died, and 1818, when his last daughter left the family's house¹⁵. The

et la Bible de Moutier-Grandval (IX^e siècle)», in *Autour du Scriptorium de Luxeuil*, ed. Philippe Kahn, Luxeuil-les-Bains, Association les Amis de saint Colomban, 2012, p. 76-151 (*Les cahiers colombaniens*; 2011).

¹¹ J. DUFT, «Die Geschichte», *art. cit.* [note 2], p. 40; R. MCKITTERICK, «Carolingian Bible Production», *art. cit.* [note 7], p. 71-72.

¹² For this inscription, see BL, Add. MS 10546, f. 449v. According to Albert Bruckner, the book's binding was made in the sixteenth century probably in Basle, but no evidence in the archives of the Moutier-Grandval community helps establish whether it ordered it. On this, see Albert BRUCKNER, «Der Codex und die Schrift», J. DUFT *et al.*, *Die Bibel...*, *op. cit.* [note 1], p. 99-100.

¹³ Ansgar WILDERMANN, «St. Germanus in Moutier-Grandval», in *Die weltlichen Kollegiatstifte der deutsch- und französischsprachigen Schweiz*, dir. Guy P. Marchal, Berne, Francke, 1977, p. 362-391 (*Helvetia Sacra*; II/2).

¹⁴ Auguste QUIQUEREZ, «Notice sur le chapitre de Moutier-Grandval établi à Delémont depuis 1534», *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, 14, 1864, p. 155-157; Auguste QUIQUEREZ, «La Bible d'Alcuin», *Revue suisse des beaux-arts*, 7, 1877, p. 17; Arthur DAUCOURT, «La Crosse de Saint-Germain», *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, 15, 1908, p. 130-132; André RAIS, «La Bible de Moutier-Grandval», *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, 38, 1933, p. 169.

¹⁵ Jean-Louis RAIS, «La Bible de Moutier-Grandval retrouvée et vendue il y a 200 ans: par qui? Où? Quand? Pourquoi?», *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, 117, 2014, p. 175-184.

exact sale price remains unknown and historians have suggested the sum of 3 French *francs 75 centimes* (25 Swiss *batz*) or of 3 French *francs 60 centimes* (24 Swiss *batz*), both options being ridiculously low.

Although the circumstances in which Bennot purchased the Bible remain unclear, archival evidence indicates that he approached various potential buyers, including Daniel Huber, director of the Basle Öffentliche Bibliothek der Universität. Their contacts are known from a letter written on 15 July 1836 by the historian Jacob Burckhardt, the son of Speyr-Passavant's correspondent, to Heinrich Schreiber, Professor of Theology at the University of Freiburg im Breisgau. In this, Burckhardt complained that Huber had declined Bennot's offer of 10 *louis d'or* for the manuscript, without giving the date of this unsuccessful attempt¹⁶.

Despite this refusal, Bennot continued to look for purchasers and, for this purpose, compiled a brief description of the Bible, – this reveals that he utilized the manuscript's decoration to attract clients¹⁷. In addition to information about its contents, material, size, text layout, and binding, Bennot stressed that the volume contained «*beaucoup de peintures qui attestent son antiquité de dix siècles et plus*». It is difficult to know how and when Bennot circulated this description, but in anticipation of the sale he forwarded it to Speyr-Passavant. Along with this document, Speyr-Passavant's correspondence with Burckhardt provides further insights into how the transaction took place. On 17 March 1822, Speyr-Passavant enthusiastically recounted his cousin that he examined a very old Bible written on parchment and illuminated with «*merkwürdige Mahlereyen*». Having immediately noticed the rarity of the manuscript, he bought it on 19 March 1822, as shows a copy of the sale agreement in the *Album*¹⁸. In this, Speyr-Passavant deliberately omitted the sum he paid, but subsequent historians reported prices in various currencies, varying from 288 Swiss *francs*, 24 *louis d'or* (480 Swiss *francs*) and 25 *louis d'or*.

After the sale, Speyr-Passavant quickly started studying the Bible, but, as he somewhat struggled to read some parts of the text, solicited Burckhardt's help to transcribe and translate into German Alcuin's poem and epigrams¹⁹. Having coped with this initial challenge, he then explored the book's early history and

¹⁶ Jacob BURCKHARDT, *Briefe. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe*, ed. Max Bruckhardt, Basle, Schwabe, 1949, vol. 1, p. 49-52; J. DUFT, «Die Geschichte», *art. cit.* [note 2], p. 48.

¹⁷ This is known from a copy of the description that Speyr-Passavant transcribed in the *Album*. For this, see BL, Add. MS 10547, f. 13v.

¹⁸ For this, see BL, Add. MS 10547, f. 13v.

¹⁹ For this, see Basle, SA, PA 207 9, 18 April 1822. This archival file also contains undated transcripts and translations of the poem and epigrams, very likely written by Burckhard.

that of the abbey of Moutier-Grandval; his readings included, in particular, Christian Wurstisen's *Bassler Chronick* and an unidentified chronicle entitled *Histoire manuscrite en latin des actes memorables du ci devant chapitre de Motier Grandval*²⁰.

In early September 1822, Speyr-Passavant informed Burckhardt that his research led him to the conclusion that Charlemagne presumably ordered the monks of the Benedictine Abbey of Prüm, closely linked to Carolingian rulers and today in the diocese of Trier, to produce this manuscript²¹. According to him, when this monastery was suppressed in 1576, the Bible was then sent to the Abbey of Moutier-Grandval, as revealed by the inscription listing the canons written around 1600. As well as collecting evidence from scholarly accounts, Speyr-Passavant also claimed that the decoration clearly demonstrated that the book was produced at Prüm. He explained to Burckhardt that the historiated initial «P», painted at the beginning of Acts of the Apostles, represented the Abbey of Prüm, since it contained its coat of arms, that is a lamb with a halo standing on a hill [ill. 1]²². He added that «Primum», the word introduced by this initial, also stands for the Abbey, whose original name «Primum» had evolved into «Prim» and «Prum».

Subsequent letters show that Speyr-Passavant continued to refer to the decoration to support his hypothesis, associating the Bible with Charlemagne. In an undated report sent to Burckhardt, he analysed the initial «D» at the beginning of the word «Desiderii», introducing Jerome's preface to Genesis [ill. 2]²³. This time, he focused on the two cocks in it, explaining that they symbolized the kings who ruled over Gaul and could either be Charlemagne and his father Pepin the Short or Charlemagne and his son Louis the Pious – his interpretation came from the fact that the Latin word «gallus» could mean «cock» and «Gaul». In addition, Speyr-Passavant reported that the word «Desiderii» referred to the Lombard king Desiderius, Charlemagne's father-in-law, therefore providing clear evidence of the Bible's first owner.

²⁰ Speyr-Passavant probably had access to the handwritten chronicle through Bennot, according to the sale agreement.

²¹ For this, see Basle, SA, PA 207 9, 7 September 1822.

²² On the Abbey's coat of arms, see Betram RESMINI, «Prüm», in *Die Männer- und Frauenklöster der Benediktiner in Rheinland-Pfalz und Saarland*, ed. Friedhelm Jürgensmeier with the collab. of Regina Elisabeth Schwerdtfeger, St. Ottilien, Eos, 1999, p. 649 (*Germania Benedictina*; 9).

²³ For this, see Basle, SA, PA 207 9, undated.

IN EPISTOLIS ACTU
V
VM APOSTOLORUM

Cap. 1.

Tertium quidem sermone fecerunt in bethaniam octiduum quae coepit fieri et docere usque in diem quae accipiens apostolus per spiritum quem quos elegerat assumptus est et cepit sermone multum post passionem suam in multis argumentis per dies quadraginta apprensus est. Et loquens de regnodi. Et conuensens praeceptis ab hierosolymis non sederent. sed exspectarent promissionem patris quam audierat per os meum. quia iohannes quidem baptista aqua. uos autem baptizati in spiritu sancto. non potest multos horum dies. Igitur qui conuenerant interrogabant eum dicentes. Domine sunt in tempore hoc restitui et regnum istius. Dixit autem eis. Non est uerum in hoc temporale momenta quae patet posuit in sua potestate. sed accipietis uirtutem supernam in spiritu sancto. Et tunc militetis in hierusalem et in omni iudaea et samaria et ad usque ad ultimum terrae. Et cum haec dixisset. uidentibus illis eleuatus est. Et nubes suscepit eum ab oculis eorum. Cumque intuerentur in caelum eum et in illam. ecce uiderunt ad se ceterum uox uallorum in uentibus. albis. qui dixerunt. Vir galilaei quid factum est sapientes in caelum. Hic est qui assumptus est. et uobis in caelum. sicut enim quem ad modum uidistis eum euntem in caelum. Tunc reuersi sunt hierosolymam in montem qui uocatur oliueti qui est iuxta hierosolimam sabbathatens. Et cum introissent in caenam caelum. ascenderunt ab immanuelis petrus et iohannes. iacobus et andreas. philippus et thomas. bartholomaeus et mattheus. iacobus alpheus et simon zelotes. et iudas iacobus. Hi omnes erant per se uenerunt in oratione cum mulieribus et marianis et fratribus eius.

Indies illis exsurgens petrus in medio fratrum dixit. Et exauertur ab hominum similibus ferentibus uirginibus. Uiri fratres oportet impleri scripturam quam dixit spiritus sanctus per os dauid. de uobis quae sunt

XXXVI Paulus et qui uenerunt nauigantes uenerunt per gentes pamphiliam.

XXXVII Paulus de resurrexerat ex piudaeis predicat.

XXXVIII Iohannes in resurrexerat ex piudaeis et creditur iudaeorum. Et grecorum copiosum multitudine.

XXXIX In resurrexerat claudius ex uero mactris suae paulus sanatus.

XL Ubi quidam de se uenerunt de iudaea docerunt fratres circumdici secundum morem moris.

XLI Ubi apostoli scribunt et edicunt. ex gentibus non mandatis eos. quia in resurrexerat predicabant.

XLII Ubi paulus et barnabas directi ab apostolis in antiochiam. Et congregata multitudine tradiderunt epistolam.

XLIII De amosio discipulo.

XLIV Ubi paulus in resurrexerat et uenerunt in acholonem et tunc predicant eum.

XLV De ruda purpuraria.

XLVI De puella habente cum spiritu prophonem.

XLVII Ubi iudaei zelantes paulum conuenerunt in bithad domum iustorum.

XLVIII Paulus ad heremum scribit de iudaeis.

XLIX Ubi quidam in iudaea heremum paulum crediderunt et dionisiarum uisita cum uxoribus.

L Callionem in resurrexerat et uenerunt in acholonem et tunc predicant eum.

LI Iudaei apollo et baptizantur iohannis.

LII Ubi tunc pauere in quidam ecclesiam in bithad et exorates.

LIII De demetrio argentario.

LIIII Ubi postquam cessauit multas uocatis paulus discipulis et profectus est. dedit eis in resurrexerat in ecclesia quod dicitur in cenaculo ecclesiae deorum.

LV Cum uero conuenissent paulus discipulos in resurrexerat in acholonem et tunc predicant eum. et uenerunt in acholonem et tunc predicant eum. et uenerunt in acholonem et tunc predicant eum.

LVI Cum uero facum ecclesiae nauigauerunt ab resurrexerat.

LVII Ubi galba propheta iudaeorum in caesarem.

LVIII Post dies autem scripturas uenerunt in hierusalem.

LIX Ubi paulus assumptus uisus post dies purificatus cum illis.

LX Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXI Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXII Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXIII Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXIV Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXV Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXVI Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXVII Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXVIII Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXIX Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXX Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXI Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXII Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXIII Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXIIII Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXV Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXVI Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXVII Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXVIII Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXIX Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXX Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXXI Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXXII Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXXIII Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXXIIII Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXXV Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXXVI Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXXVII Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXXVIII Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXXIX Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

LXXXX Ubi dicitur in resurrexerat et ex resurrexerat quae uenerunt in caesarem.

EXPLICIUNT CAPITULA.

Ill. 1. London, BL, Add. MS 10546, f. 390v.

INCP PRAEFT
 SCHEFERONIM
 PRAESBYTERI



DESIDERA
 EPJ
 STOLAS
 QUI QUO
 DAM PRLE

sa sio futurorum cum dan ihele foratitese
 nomen. Obsecranas ut oans lacum in laa
 nam linguam. de hebraeo sermone penatate
 uebum nos tero rum a uirib. traderetm
 Periculosum opus certe obere etatorum laatra
 ab. patens. quime asserunt in sepeua zinta
 in et prectum suzillationem. noua prouete
 rib. eudete la in zenium quasi uinum proban
 tes. cum ego saepis sine te sciatul sim me pro u
 li portione in taberiaculodi offerre que cepof
 sim. nec ope alterius aliorum pauperitate
 fedari. Quod ut auderem origenis in etudiu
 pro uocauit. qui etiam in antia quae trans la
 tionem theodoionis misit ut x + usterisco
 et obelo id est stella et ueru opus omne distan
 zuent. dum aut illuc seret faerit qua eminus
 ante fuerant. aut superflua quaeq. uigulat
 et confodit. Maxime quae uian zelistarum
 et apostolorum auctoritas promulgauit. In
 quib. multa de ueteritate tenent collegimus quae
 in uirib. codicib. non habentur. ut et illud. Ex
 aegyptu uocauit filium meum. Et qm in azareus
 uocabitur. Et uidebunt in quem compunxerunt
 et fluminis ad uentum eius. Fluens a quae uiaae
 et quae uet oculus uidit nec auris audiuit nec
 in cor hominis ascendit quae ppara uir dli
 zenar. se. Et multa alia quae proprium
 CINTATM desiderant. In terro gemu serzo

cos ubi accersit praesent. et cum diceret non potu
 erunt. delibris hebraicis profertamuis. primu
 testimonium e in oser. Secundum in uisita
 Terrium in zacharia. quartum in prouer
 bis. Quintum. acq. in uisita. quod multa in no
 rantes apocryforum deliramenta scetan
 tur. Et hebrae uenias libris authenticis pfer
 causas erroris. non e meum exponere. Iudaei
 prudentia fecerunt dicunt e consilio nepolome
 unius dicitur. etiam apud hebraeos duplicem
 diuinitatem desphen deret. Quod maxime ielen
 cofaciebat quia in platonis isozma. cadere uide
 batur. Deniq. ubi cum q. sacretum aliquid scrip
 tura testatur de patre et filio et spu. aut ali
 ter. in et prectis sunt. aut omni nota uerunt
 uideat. si aas facerent. et archanum fidei non
 uulgarent. Et nesio quis primus auctor scrip
 a zinta cellulas alexandriae. mendacioso
 ex truxerit. quib. diuisi eadem scripturae ne
 cum aris theu eius dem polomei. ΓΠΕΡΛΟΓΙΕΤΙΕ
 et multo post tempore iose. phus nichil ita lere u
 lerint. sed in uabasilica congrezatos. contu
 lis se scribant non propheta se. Aliud est enim
 uatem aliud e in et prectem. Ibi sp. uenura
 pdicit. hic et uisio et uerborum copia ea quae
 in telligat trans ferre. Nisi for cepit uisio se
 tullius oeconomicum xenofonae et platonis
 pira zoram eodem otheus. pro chei sonae affla
 tus et hebrico spu trans sul se. Au taliter de his
 dem libris per se pta zinta in et prectes. aliter
 per apostolos sp. se et amonia texit. Ut quod
 illa uerunt. his scripturae menta sint.
 Quid igitur damnamus ueteres. Minime.
 Sed post priorum seu diu in domo dsi. quod postu
 mus laboramus. Illi in et prectis sunt ante ad
 uentum xpi. et quod nesiebat dubis protulere
 sententis. Nos post passionem et resur. rectione
 eius non tam prophetiam. quam his toriam scri
 bimus. Aliter enim audire aliter uisam narra
 tur. Quod melius intelligimus. melius et profe
 rimus. Ad uigilant. aemule. oba tera tor
 ausculta. Non damno non rephen do se pta zinta
 sed confidenter eunc assilias apostolos pfero.
 Per istorum os. michi xpi sonae. quos ante pro
 phetias in et spiritalia charisimae apostol. lego
 his quib. uultum pene gradum in et prectes tenet.
 Quid liuore conqueris. Quid imperitorum in mos
 contrameconitas. Sicut ubi in etans laeio
 ne uideat errare. In terro zabracof. diuer
 sarum uirbum magistero consule. quod illi

Ill. 2. London, BL, Add. MS 10546, f. 6r.

The architectural composition of the tables to the Gospels and the Epistles also played an important role in Speyr-Passavant's investigation. While re-working on the Bible's early provenance history, he gave an alternative account to its arrival in the diocese of Basle. In a later letter to Burckhardt, he suggested that the manuscript presumably belonged to the Basle Minster from the reign of Charlemagne onwards or that of his grandson Charles the Bald, who, as he claimed, were both its benefactors²⁴. To confirm his idea, he said that «Gaul»-style arches painted in the book must have been similar to those in the first cathedral, destroyed in 917 but of which traces were still visible in the new building, especially in the window above the main entrance. Since his correspondence with Burckhardt is incomplete, it is hard to know precisely what aspect of the book he explored next and when he eventually determined that Alcuin wrote it at Tours for Charlemagne, who mentioned it in his will and bequeathed it to his heirs, until his grandson Lothair I gave it to the Abbey of Prüm, where he died in 855.

Better known are, however, Speyr-Passavant's endeavours to preserve the manuscript as he later described them in his essay *Description de la Bible écrite par Alcuin*²⁵. In this, he related how he succeeded in saving it from destruction and in restoring its original royal ownership, in spite of its «état pitoyable de détérioration». He explained that he covered the late medieval binding, whose boards were wormed, in black velvet and cleaned the parchment leaves by leaving the book in a heating stove for a year. He also put the Bible in a metal box lined with crimson velvet embroidered with gold fleurs-de-lys, a silver cross, and the Crown of France. As Speyr-Passavant observed, the manuscript's new appearance then illustrated the royal status of its first owner, Charlemagne.

Once he completed the restoration, it seems that Speyr-Passavant travelled to Germany to make the Bible known to the public²⁶. Among those who consulted the manuscript was Johann Leonhard Hug, Professor of Old and New Testament at the University of Freiburg im Breisgau. After their meeting, Speyr-Passavant sent him his conclusions about the Bible's date of production²⁷. Although it is difficult to know whether they corresponded afterwards, Hug kept on studying the item and included a short chapter on it in the third edition of his work *Einleitung in die Schriften des Neuen Testaments*,

²⁴ For this, see Basle, SA, PA 207 9, 23 January 1823.

²⁵ J. H. de SPEYR-PASSAVANT, *Description...*, *op. cit.* [note 4], p. 4-7.

²⁶ Evidence for this is provided by subsequent documents. For these, see BL, Add. MS 10547, f. 48r, 65r.

²⁷ This is known from a letter sent to Burckhardt. For this, see Basle, SA, PA 207 9, 23 November 1822.

published in 1826²⁸. There, he noted that one of the most distinctive variants of Alcuin's revised version of the Bible, an extract from the First Epistle to John, was missing in Speyr-Passavant's manuscript, thus casting doubt on its genuineness. Hug also recounted that he would explore in more detail the book's palaeographical peculiarities in a subsequent contribution.

Following this publication, Speyr-Passavant resumed collecting material supporting his statements on the manuscript's date of production. To confirm his theory, he carried out a great deal of research not only on the volume, its text and decoration, but also on Alcuin and his work for Charlemagne at Tours, as well as on the Abbey of Moutier-Grandval. Furthermore, he studied the contents and the production of two other Carolingian Bibles: that of Vivien, also known as Première Bible de Charles le Chauve, written around 845, and in the Bibliothèque royale in Paris, and that of the Basilica of Saint Paul Outside the Walls in Rome, produced in the 870s²⁹. The *Album* contains his numerous research notes and extracts he copied from accounts on theological history and palaeography, including Caesar Baronius's *Annales ecclesiastici*, Jean Mabillon's *De re diplomatica*, and Johann Jakob Wettstein's *Prolegomena ad Novi Testamenti*³⁰.

Besides gathering information from academic literature, Speyr-Passavant invited experts in book history and theology together with religious and political authorities to examine the book and collected their signatures and their thoughts on the Bible. Among the visitors he received in his shop at Basle was Gustav Hänel, Professor of Roman Law at the University of Leipzig, who had been travelling across Europe since 1821 to consult manuscripts³¹. In autumn 1828, Speyr-Passavant took his book on a tour to Switzerland and met some of the country's most renowned personalities. In Geneva and Lausanne, where he stayed in late October 1828, he showed the volume to Jacob-Élisée Cellérier, Professor of Hebrew at Geneva, Jean-Jacques-Caton Chenevière, Professor of Dogmatic theology and Rector of the Academy of Geneva, Louis Gilliéron, Professor of Physics and librarian of the Academy of Lausanne, and André Gindroz, Professor of Philosophy at Lausanne. On 2 November 1828, he arrived in the Jesuit College in Fribourg and presented the Bible to Mgr Pierre Tobie Yenni, Bishop of the diocese of Lausanne, Johann Baptist Drach, Provincial of the Swiss Province of the Jesuits, and

²⁸ Johann Leonhard HUG, *Einleitung in die Schriften des Neue Testaments*, Tübingen and Stuttgart, Cotta, 1826, p. 476-480.

²⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France [hereafter BnF], ms. Lat. 1; Rome, Abbazia di San Paolo fuori le mura, no catalogue number.

³⁰ For these, including Hug's essay annotated by Speyr-Passavant, see BL, Add. MS 10547, f. 2r-38v, 41r-42r.

³¹ For his signature, see BL, Add. MS 10547, f. 39r.

further representatives of Fribourg religious houses, including Charles-Aloyse Fontaine, Canon of St Nicolas and book-collector, Johannes Janssen, Rector of the Jesuit College, and Louis Guillet, Warden of the Franciscan monastery. Then, he headed for Berne and put the manuscript on display in the Stadtbibliothek, where Marie Joseph d'Horrer, chargé d'affaires de France en Suisse, Samuel Studer, first dean of the Berne Church, and Franz Sigmund Wagner, Berne's book-censor and member of the Bibliothekskommission, consulted it. After a visit in Thun, where he showed the Bible to Niklaus Friedrich von Mülinen, former President of the Helvetian Confederation, an historian and book-collector, Speyr-Passavant stayed in the city of Langenthal, where members of the nearby Cistercian monastery of St Urban, including Abbot Friedrich Pfluger and librarian Urban Winistoerfer, came to see it. On 11 November 1828, in Solothurn, he met Josef Hermenegild Arregger von Wildensteg, genealogist and avoyer of the canton, Canon Konrad Josef Glutz von Blotzheim, and Peter Ignaz Scherer, city librarian³². These personalities' comments suggest that Speyr-Passavant travelled through Switzerland to gather opinions supporting the authenticity of the Bible. Whereas some only wrote down their names, the contents of others' observations demonstrate that he made it sure that visitors reported that they were examining an important book. Many recounted their enthusiasm in viewing an extremely rare manuscript and some of them, such as Drach and Yenni, unquestionably associated it with Charlemagne and Alcuin.

Once he returned to Basle, on 14 November 1828, Speyr-Passavant collected the comments of three scholars, whom he knew well: his cousin Burckhardt, Daniel Huber, director of the Öffentliche Bibliothek der Universität, and Hieronymus Falkeisen, head of the Basle Reformed Church³³. In their statements, they all deplored the fact that he decided to leave the city, because local authorities and institutions were unwilling to buy his precious Bible, – these consist of the first clear evidence indicating that Speyr-Passavant's objective was to sell the manuscript.

Speyr-Passavant therefore looked for a buyer elsewhere and decided to travel to Paris. There is a variety of reasons for his choice of destination. First, as the city had been the European centre of the antiquarian book-trade in the late eighteenth century and still attracted many book-collectors, Speyr-Passavant hoped to find clients easily there. Furthermore, he considered the Bibliothèque royale the Bible's rightful home, since it owned the libraries of other French monarchs. It is worth mentioning that France's delegate in Switzerland, Horrер encouraged him to travel to Paris to offer the manuscript to the King; later

³² For their signatures and comments and those of other visitors, see BL, Add. MS 10547, f. 39r-40v.

³³ For their comments, see BL, Add. MS 10547, f. 40v.

Speyr-Passavant also received support from Maximilien Gérard de Rayneval, French ambassador in Switzerland³⁴. Moreover, Paris was the ideal place to study the Bible further, by consulting additional Carolingian manuscripts and scholarly documentation. For this purpose, librarian Daniel Huber wrote, on 25 November 1828, a reference letter, asking his Parisian colleagues to assist Speyr-Passavant in his investigation³⁵. In addition to these, Hug published in late November 1828 his second article on the Bible, in which he demonstrated that this book could not have been produced for Charlemagne, but more likely for his grandson Charles the Bald, who reigned between 845 and 875³⁶. This result also certainly encouraged Speyr-Passavant to conduct more research on his manuscript.

On his arrival in Paris, in early December 1828, Speyr-Passavant lost no time in showing his Bible to scholars, who again signed his *Album*. These include librarians working at the Bibliothèque royale, such as Jacques-Joseph Champollion-Figeac, keeper of manuscripts and Professor of palaeography at the École des Chartes, Théophile Marion Dumersan, keeper of médailles et antiques, Benjamin Guérard, specialist of Carolingian books, and Joseph van Praet, keeper of printed books, and their colleagues Joseph Flocon, director of the Bibliothèque Sainte-Geneviève, and Charles Nodier, librarian at the Bibliothèque de l’Arsenal. These were joined by the dealers Jean-Jacques Debure and his brother Marie-Jacques, Ambroise Firmin-Didot, and Antoine-Augustin Renouard, as well as by the book-collectors Hippolyte de Châteaugiron, Agricol-Joseph Fortia d’Urban, and Scipion Du Roure, all members of the Société des bibliophiles français. Along with researchers, Speyr-Passavant met religious officials, including Paul-Henri Marron, president of the Consistoire de l’église réformée of Paris and Mgr Hyacinthe-Louis de Quélen, Archbishop of Paris³⁷. Like during his journey in Switzerland, Speyr-Passavant took great care in securing enthusiastic comments, as most visitors confirmed that the Bible dated from the time of Charlemagne.

On 24 December 1828, King Charles X granted Speyr-Passavant an audience at the Palais des Tuileries so that he could view the Bible. For this occasion, Speyr-Passavant prepared a long report, in which he explained that

³⁴ Evidence for this is provided by the copy of a letter he wrote to Rayneval in March 1829. For this, BL, Add. MS 10547, f. 64v-65r.

³⁵ For this, see BL, Add. MS 10547, f. 43v.

³⁶ Johann Leonhard HUG, «Kritisch-diplomatischer Bericht über eine Handschrift der lateinischen Übersetzung des alten und neuen Testaments nach Alkuins Ausgabe», *Zeitschrift für die Geistlichkeit des Erzbisthums Freiburg*, 2, 1828, p. 1-67. This article was published after 14 November 1828, since new book-censors in the archiepiscopacy of Freiburg im Breisgau were appointed that day as detailed in the section «Beförderungen» of the journal (p. 295).

³⁷ For their comments, see BL, Add. MS 10547, f. 44r-46v, 48v.

the manuscript was produced for a French monarch³⁸. Here again, he used the decoration to support his theory, mentioning that various symbols in the initials, the cocks in the initial «D», fleurs-de-lys visible in miniatures, and the style of architecture in canon tables proved Charlemagne's ownership. Confident that further specialists would confirm his investigation, he asked the King to appoint experts to examine his manuscript, so that he could present it to him. His demonstration and request, however, did not convince Charles X, who declined formally to acquire the Bible in late January 1829³⁹.

Despite this negative outcome, numerous letters indicate that Speyr-Passavant spent a lot of time trying to sell the Bible to the French government. On 3 February 1829, Joseph-Balthazard Siméon, Director des Belles Lettres, Sciences et Beaux-Arts, advised him to discuss this with the Bibliothèque royale's administrateurs. He therefore wrote to the library's Président Bon-Joseph Dacier, who inquired about the price of the book. In his replies collected in the *Album*, Speyr-Passavant carefully crossed out the sum that he envisaged, but annotations, likely added later by Sir Frederic Madden, librarian at the British Museum, reveal that the first offer amounted to 60,000 French *francs*. Since Dacier considered this too expensive, Speyr-Passavant revised his proposal, proposing a sale for 48,000 and finally 42,000 French *francs*. Although he lowered his price, Dacier could not buy the Bible due to lack of funding⁴⁰. In addition to French officials, Speyr-Passavant offered his book to representatives of other countries during his stay at Paris; letters in the *Album* demonstrate that he was in touch with Sir Charles Stuart, Baron Stuart de Rothesay, British ambassador to France, and Pietro Antonio Garibaldi on behalf of Luigi Lambruschini, Apostolic nuncio in Paris; neither of them agreed to acquire the manuscript⁴¹.

As well as looking for purchasers, Speyr-Passavant continued to show his manuscript to Parisian scholars. According to several newspaper articles issued from 19 January to 14 February 1829 in *Le Constitutionnel*, *Le Courier*, *Gazette de France*, *Journal des débats politiques et littéraires*, *Journal des dames et des modes*, *Messenger des chambres*, *Le Moniteur universel*, *La Quotidienne*, *L'Universel*, members of the Académie des Inscriptions et Belles Lettres invited him to one of their meetings. He also put the Bible on display in the library of the Chambre des députés⁴².

³⁸ For a copy of this, see BL, Add. MS 10547, f. 46v-48r.

³⁹ For this, see BL, Add. MS 10547, p. 49, f. 51r.

⁴⁰ For the letters Speyr-Passavant exchanged with government representatives and Dacier, see BL, Add. MS 10547, p. 50, f. 52r, p. 54, f. 55r-56r, 62r, 63r, 64v-67r, p. 75-78.

⁴¹ For their correspondence with Speyr-Passavant, see BL, Add. MS 10547, p. 79-81, 95-96, f. 173r, p. 189.

⁴² For this, see BL, Add. MS 10547, p. 57-61.

Although Speyr-Passavant attracted a great deal of attention, some started to question the authenticity of his volume, among them was the eminent bibliographer and Inspecteur de l'Académie royale at Dijon, Gabriel Peignot. Reacting to articles published in a local newspaper in February 1829 and reporting Speyr-Passavant's sensational findings, Peignot, who had not examined the manuscript, explained that the Bible was certainly not the only notable Carolingian book in France, – the Bibliothèque royale indeed owned Charlemagne's book of Hours, the Godescalc Gospels⁴³. Moreover, he mentioned that Alcuin could not have possibly produced such an enormous book for Charlemagne's coronation, because he was too old and involved in other projects at that time⁴⁴. Having learned about this publication, Speyr-Passavant wrote to Peignot in late May 1829, praying him to re-consider his claims in light of additional information that he collected during his research in Paris and that he forwarded him. Since he had not seen it, Peignot agreed to study in more detail the Bible and promised to compile soon a new account containing a revised description of it⁴⁵.

But new suspicions about the manuscript's date of production continued to appear in the scholarly literature. In early September 1829, a review of *Catalogi librorum manuscriptorum*, Gustave Hänel's work recording the books consulted on his visit to European libraries, was issued in *L'Universel* and *La Quotidienne*. It stated that, according to Hänel, palaeographical evidence suggested that the Bible dated to the tenth century⁴⁶. Although he saw the manuscript at Basle and listed Speyr-Passavant's medieval books among other Swiss collections, Hänel included the entry for the Bible in the part dedicated to Parisian libraries⁴⁷. The long record he produced of the item contained its description as issued in *Le Constitutionnel* on 5 February 1829, account of Hug's analysis, suggesting a later date of production, and a report by the English book-collector Sir Thomas Phillipps, who believed too that it was written in the tenth century.

In response to these accusations, Speyr-Passavant wrote a first article in *Gazette des cultes* on 11 September 1829 and a second more substantial account in *La Quotidienne* on 16 September 1829, explaining why he disagreed with

⁴³ BnF, ms. n.a.l. 1203.

⁴⁴ Peignot's contributions, « Lettres à M. C.-N. Amanton sur deux manuscrits précieux du temps de Charlemagne », were issued in J. H. de SPEYR-PASSAVANT, *Description...*, *op. cit.* [note 4], p. 79-104.

⁴⁵ For their letters, see BL, Add. MS 10547, f. 111r-113v, 115r-118r.

⁴⁶ For copies of the review, see BL, Add. MS 10547, f. 139v-140r.

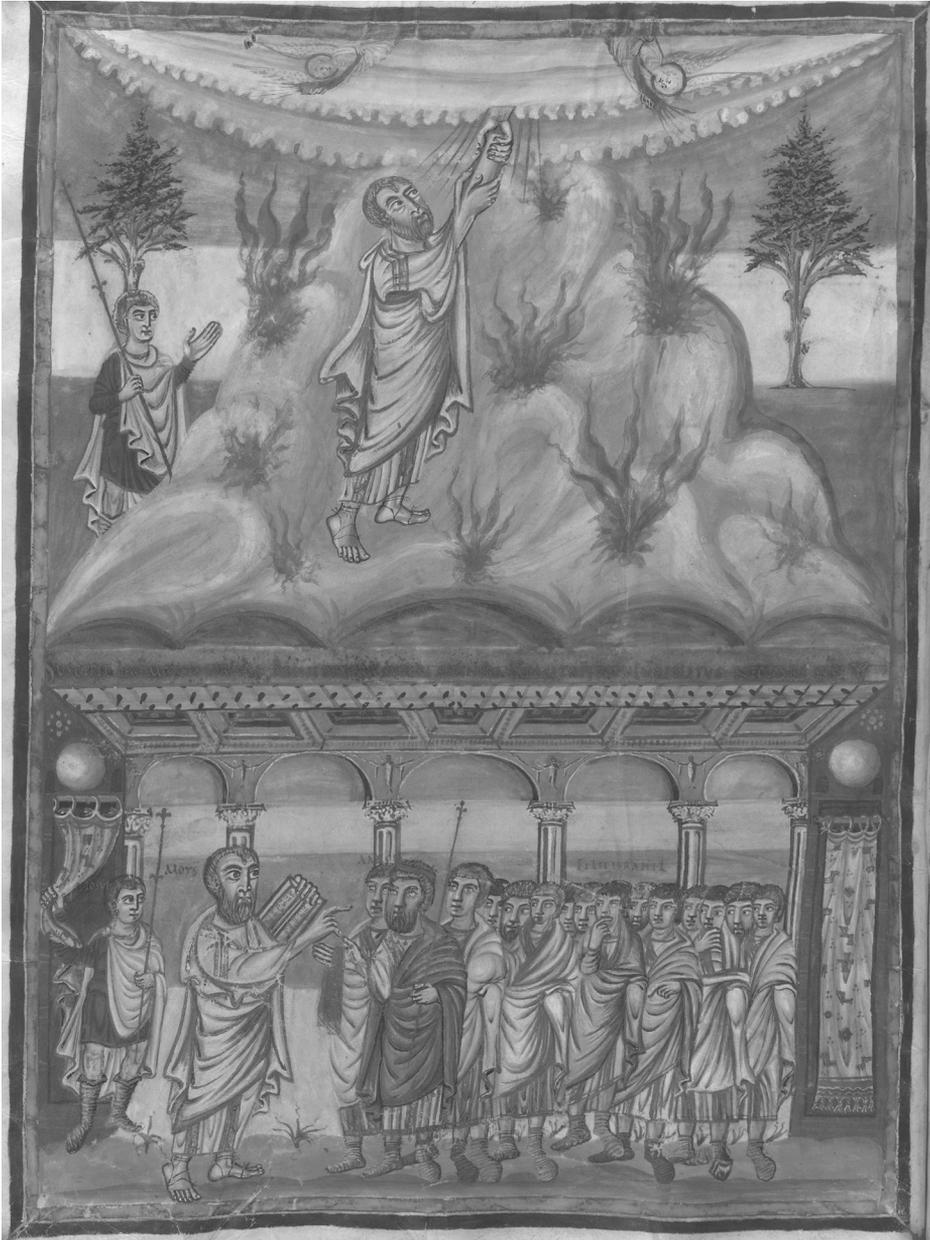
⁴⁷ Gustav Friedrich HÄNEL, *Catalogi librorum manuscriptorum, qui in bibliothecis Galliae, Helvetiae, Belgii, Britanniae M., Hispaniae, Lusitaniae aservantur*, Leipzig, J. C. Hinrichs, 1829-1830, cols 281-282 (for the description of the Bible), 660 (for Speyr-Passavant's collection in Basle).

Hänel⁴⁸. Furthermore, he decided to make his complete investigation known to a wider readership through his essay *Description de la Bible écrite par Alcuin*, which he published in October 1829. After a dedication to Peignot, who by then supported his conclusion, Speyr-Passavant recounted the history of the Bible from its production by Alcuin, presentation to Charlemagne, entry in the monastery of Prüm, transfer to that of Moutier-Grandval, and to its sale by Bennot in 1822. After detailing how he restored the manuscript, emphasizing that it recovered its original royal status, Speyr-Passavant offered an account of its contents and scripts.

These were followed by a part entitled «Description du contenu», which included a long analysis of the full-page miniatures. This section clearly indicates again that Speyr-Passavant deliberately used the decoration for marketing purposes by establishing links between biblical accounts and Carolingian figures. Although he identified evidence for Alcuin or Charlemagne in the four paintings, his interpretation of the second miniature illustrates particularly well his objective [ill. 3]. He explained that the scene in the upper part of this image showed Alcuin with Louis the Pious, painted as Moses and Joshua, receiving the Tablets of the Law from God. Then he claimed that the lower part represented Alcuin offering the book to Charlemagne. In addition, Speyr-Passavant reported that the sceptres held by the characters portraying Charlemagne and Louis the Pious, their red clothes, as well as the fleur-de-lys painted in and around the image, were evident elements of the French royalty. Besides the miniatures, Speyr-Passavant observed that, according to scholars, the architecture of the canon tables was unique. As this could not be found in other Carolingian Bibles in Rome and Paris, it unquestionably confirmed the genuineness of his book. Afterwards, Speyr-Passavant turned to the Vallicelliana Bible to demonstrate that it was not the book produced by Alcuin, as Étienne Baluze and Baronius had suggested⁴⁹. His analysis of this manuscript's decoration played a key role in proving that his book was Charlemagne's Bible. In particular, he noted that the Vallicelliana Bible contained no evidence of the royal ownership, whereas the miniatures of his volume illustrated Alcuin's gratitude to Charlemagne, since they represented him and his son.

⁴⁸ For copies of these, see BL, Add. MS 10547, f. 151r, 154r.

⁴⁹ Rome, Biblioteca Vallicelliana, ms. B 6.



Ill. 3. London, BL, Add. MS 10546, f. 25v.

The subsequent parts of the essay dealt with proving the manuscript's early date of production in reply to Hug's and Hänel's allegations. For this purpose, Speyr-Passavant presented their analyses and then reproduced newspapers articles supporting his theory. These were followed by Peignot's letters initially challenging the Bible's authenticity and Speyr-Passavant's answers to these. The next section headed «Opinions des journaux» contained press articles on the manuscript published in France from January 1829 onwards. Afterwards, to confirm his findings, Speyr-Passavant inserted a section entitled «Certificats des savans de la capitale», containing thirty-eight statements, which validated the Bible's early date of production. In addition to the comments by experts who had viewed the book soon after his arrival in Paris, Speyr-Passavant included those of individuals, whom he met later, such as the bibliographer Jacques-Charles Brunet, abbé Henri Grégoire, the historian and politician François Guizot, Matthew Luscombe, Anglican bishop in Paris, and Louis-Aimé Martin, curator at the Bibliothèque Sainte-Geneviève. One should emphasize that, while the first declarations mainly reported the visitors' satisfaction in consulting the Bible, the great majority of subsequent opinions, presumably influenced by Speyr-Passavant, stated that the manuscript should remain in a French library⁵⁰. Concluding his work, Speyr-Passavant summed up his claims, called for further research on the Bible, and urged the French government to acquire it:

«Fassent Leurs Excellences les ministres de Sa Majesté Charles X, que la France n'ait pas la douleur de voir échapper à ses vœux un trésor d'un si grand prix pour elle!

Puissent les lettres, *puisse la France surtout*, être assez heureuse pour compter bientôt au nombre de ses richesses scientifiques un monument dont la possession semble devoir être de préférence son partage!»⁵¹

Promoting his observations on the Bible, Speyr-Passavant offered copies of his publication to members of the Académie des Inscriptions et Belles Lettres and asked them to examine the manuscript closely so that they would corroborate his theory. The support of Europe's most renowned literary society would, as he wrote, certainly help him secure a buyer in France. Unfortunately, Dacier,

⁵⁰ In a supplement to *Description de la Bible écrite par Alcuin*, published after 14 April 1830, Speyr-Passavant added twenty supplementary statements, including those of François-René de Chateaubriand, author and politician, Alexandre Lenoir, administrateur des monuments de l'église royale de Saint-Denis, and Mathieu-Guillaume-Thérèse Villenave, former Professor of history at l'Athénée royal. For these and further comments, see J. H. de SPEYR-PASSAVANT, *Description...*, *op. cit.* [note 4], p. 105-118; BL, Add. MS 10547, f. 156r-v, 164v, p. 167, f. 168r, 173v, 210r, 219v-220v, 223r, 230v-231r, 232r, 234r-235v. The date of publication of the supplement is provided by the copy of a letter sent by Father Stanislas-Barnabé Trébuquet to Speyr-Passavant on 14 April 1830 (p. 118).

⁵¹ For this quotation, see J. H. de SPEYR-PASSAVANT, *Description...*, *op. cit.* [note 4], p. 78.

who acted as the Académie's Secrétaire perpétuel besides his appointment at the Bibliothèque royale, rejected his request with no explanation. In addition to scholars, Speyr-Passavant presented copies of his work to French ministers, hoping that they would revise their opinion and purchase the book; but again, their replies did not meet his expectations⁵².

Along with economic factors, reasons for these refusals were perhaps linked to new suspicions issued in *Le Moniteur universel*, on 11 December 1829, questioning the manuscript's early date of production and the fact that Alcuin himself produced it⁵³. Seeking favourable opinions from researchers to end these accusations, Speyr-Passavant asked, on 28 January 1830, Georges Bernard Depping, president of Société royale des antiquaires de France, to form a committee of experts, whose mission was to authenticate the Bible⁵⁴. The commission included Jean La Boderie, orientalist, the painter Jean-Baptiste-Joseph Jorand, Pierre-Nicolas Rolle, curator of the Bibliothèque de la Ville de Paris, and Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort-Flaméricourt, historian and philologist. However, although they were not definitive and still confidential, their results, stating that Alcuin did not write himself the Bible, were released in *Le Constitutionnel* on 1 March 1830. Despite a statement published a few days later in the newspaper admitting that the article should not have been published before the final assessment, Speyr-Passavant, acknowledging his failure to sell the manuscript, returned to Basle in May 1830 after an eighteen-month stay in Paris⁵⁵.

In the following years, Speyr-Passavant continued to collect comments from visitors, who examined the Bible, probably in his home Zum grünen Helm, where his collection was at least since 1834⁵⁶. Among them were the German poet Karl Baldamus, Anna Pavlovna at that time Princess of Orange, Johann Georg Schwarz, American consul in office in Vienna, and Willem Hendrik Jacob, Baron van Westreenen van Tiellandt, Dutch art- and book-collector⁵⁷.

⁵² For these letters and copies of these exchanged with Dacier and members of the government from late October 1829 to late April 1830, see BL, Add. MS 10547, f. 168v-169v, 170v-173r, 175r-176r, p. 181-185, 187-188, 190-192, f. 194r-196r, 198r, 203r, p. 204, 206-207, f. 211r-212r, f. 222r, f. 229v, p. 236.

⁵³ For this and subsequent articles, including Speyr-Passavant's replies issued in December 1829 in *Le Moniteur universel*, see BL, Add. MS 10547, f. 196r, 197v, 198v, 199v, 202v.

⁵⁴ For this, see BL, Add. MS 10547, f. 219r.

⁵⁵ For this article and the statement, see BL, Add. MS 10547, f. 225r, 229r.

⁵⁶ J. DUFT, « Die Geschichte », *art. cit.* [note 2], p. 42.

⁵⁷ For their statements and those of further visitors, see BL, Add. MS 10547, f. 240v, 243r, 245r, 254r-255v, 257v, 259v. The visits of Anna Pavlovna and Van Westreenen are known from the copy of a letter that Speyr-Passavant sent to the Princess' Secretary. For this, see BL, Add. MS 10547, f. 251v, 255r-v, 257r.

In addition, Speyr-Passavant contacted potential buyers throughout Europe to offer them the Bible. His correspondents included Hippolyte de Châteaugiron, Marie-Nicolas-Silvestre Guillon, Dean of the Faculty of Theology at the Sorbonne and librarian of the Archbishopric of Paris, Guizot, who then served as *Ministre de l'Instruction publique*, Edward Harcourt, Archbishop of York, William Howley, Archbishop of Canterbury, Frédéric de Reiffenberg, Professor of Philosophy at the University of Louvain, as well as the book-collectors George John, second Earl Spencer, and Prince Augustus Frederick, Duke of Sussex⁵⁸.

Having perhaps received some positive responses, Speyr-Passavant travelled to England in January 1836, bringing the Bible with him. As he had spent some time in London, he knew that the long collecting tradition and wealthy book-collectors' financial resources had made the city the new international centre of the antiquarian book-trade. Moreover, the fact that Alcuin was born in York also constituted a pertinent reason to market the manuscript in England. To help Speyr-Passavant during his stay, Franz Dorotheus Gerlach, curator of the Basle *Öffentliche Bibliothek der Universität*, and the Basle painter Hieronymus Hess produced recommendation letters, introducing him to librarians working at Cambridge, London, and Oxford, as well as to the London booksellers Koller & Comp.⁵⁹.

Although the documentation on the stay in London did not entirely survive, comments in the *Album* reveal that Speyr-Passavant showed the Bible to specialists from early February 1836 onwards. Among them were curators of the British Museum, such as Sir Henry Ellis, principal librarian, Josiah Forshall, keeper of manuscripts, Madden, and William Young Ottley, keeper of prints and drawings, along with Bulkeley Bandinel, Bodley's librarian. Other visitors included the book-collectors Philip Bliss and Alexander Douglas, tenth Duke of Hamilton, the dealer Robert Harding Evans, the antiquary Henry Petrie, and Joseph Romilly, Cambridge University administrator⁶⁰.

According to Madden, who later published an article on the Bible in the *Gentleman's Magazine*, Speyr-Passavant, apparently with the support of the Duke of Hamilton, first tried unsuccessfully to sell the volume to the Trustees of the British Museum; his offers started at £12,000, then decreased to £8,000

⁵⁸ For copies of his letters, see BL, Add. MS 10547, f. 245v-251v; Basle, UB, H IV 81a, f. 8v, 12v-13r. Reiffenberg saw the Bible at Paris as shown by his comment in the *Album*. For this, see BL, Add. MS 10547, f. 134v-135r. Having heard of his collection of biblical works, Speyr-Passavant had already unsuccessfully offered his manuscript to Prince Augustus Frederick in December 1829. For this, see BL, Add. MS 10547, f. 201v.

⁵⁹ For these and further copies of recommendation letters, see BL, Add. MS 10547, f. 260r; Basle, UB, H IV 81a, f. 21r-23v.

⁶⁰ For their comments, see BL, Add. MS 10547, f. 261r-263v.

and finally £6,500⁶¹. After this vain attempt, he decided to auction the Bible on 27 April 1836. Robert Harding Evans, responsible for the sale, which took place in his shop in Pall Mall, prepared the catalogue containing 37 lots, including sixteen manuscripts and printed books, as well as additional works of art from Speyr-Passavant's collection⁶². In it, the lot entry headed «The Emperor Charlemagne's Bible» – probably compiled by Speyr-Passavant – spread over six pages. It opened with an account of Alcuin's life in York and then in France and of his work on the manuscript. After that, the description focused on the book's decoration, emphasizing the presence of Alcuin and Charlemagne in the second full-page miniature. Having provided information about Alcuin's poem and the book's provenance history, the entry then contained French and British scholars' statements, confirming the manuscript's authenticity, and concludes with an invitation exhorting an English book-collector or institution to acquire this «Inestimable Treasure». This record, with the lengthy description of the miniatures, indicates once again that Speyr-Passavant exploited the decoration as a key selling point. It is also important to note that he adapted this catalogue record to the British clientele, mentioning that Alcuin was born in York, a pupil of the great English historian Bede the Venerable, and a preeminent representative of Anglo-Saxon literature.

Despite this detailed entry, Speyr-Passavant failed again to sell his Bible, as the press revealed the day after the sale⁶³. Newspaper articles related that Evans, who conducted the auction, first stressed that this valuable manuscript should remain in the country. He then provided evidence for its early date of production and recounted Alcuin's work for Charlemagne. Afterwards, he invited the assembly to bid for it, starting at £700; offers increased slowly until a certain Mr Siordet, merchant established at St Helen's Place in London, eventually bought the lot for £1,500. This was a very disappointing result for Speyr-Passavant. Not only did he expect that the Bible would reach £2,500, he also

⁶¹ Frederic MADDEN, «Alcuine's Bible in the British Museum», *Gentleman's Magazine*, vol. VI, New Series, 1836, p. 358-363 (Oct.), p. 468-477 (Nov.), p. 580-587 (Dec.). In this article, Madden reported that «much correspondence [concerning the sale] took place», but Speyr-Passavant kept no record of these letters as he did at Paris. On Madden's work on the Bible, see J. DUFT, «Die Geschichte», *art. cit.* [note 2], p. 34-36; Alan Noel Latimer MUNBY, *Connoisseurs and Medieval Miniatures, 1750-1850*, Oxford, The Clarendon Press, 1972, p. 154-155. The Duke of Hamilton's participation is known from the draft of a letter that Speyr-Passavant addressed to his sons. For this, see Basle, UB, H IV 81a, f. 25r-27r.

⁶² Robert Harding EVANS, *Catalogue of Manuscripts, Books and Prints, Paintings and Carvings, the Property of M. de Speyr Passavant*, London, 27 Apr. 1836. For a copy of this annotated by Madden, see BL, Add. MS 10547, f. 267r-272v.

⁶³ See for example *The Globe and Traveller*, 28 April 1836, p. [3]; *The Times*, 28 April 1836, p. [3]. For an article from *Bell's Life in London*, 1 May 1836 in the *Album*, see BL, Add. MS 10547, f. 272v. European newspapers also reported the auction. See for example, *Das Ausland*, 16 May 1836, p. 547; *Der Schweizer-Bote*, 11 May 1836, p. 151; *Le Constitutionnel*, 2 May 1836, p. [3].

had to secure a new buyer, for Siordet acted as his own agent⁶⁴. The articles also stated that, to the attendees' dismay, no representative of the British Museum bid for « that great national monument ». The fact that Josiah Forshall attended the auction and might have bought lot 16, a ninth-century manuscript, for the Museum, indicates that the Trustees undoubtedly considered the Bible too expensive a purchase⁶⁵. In the following week, however, Forshall and Madden gathered additional information about the book to determine a new price⁶⁶. At the same time, Speyr-Passavant planned to exhibit the Bible in the Cosmorama Rooms in Regent Street⁶⁷. What happened next is hard to reconstruct precisely, but Speyr-Passavant eventually resolved to sell his manuscript for £750 to the Trustees in May 1836⁶⁸.

This outcome was not the high price that Speyr-Passavant had hoped for his Bible. It seems that the fourteen years, during which he spent an immense amount of time and energy to sell the manuscript, had exhausted him. In addition, he had invested considerable sums of money in his travels across Europe, his research, as well as publication on the book, and in the organisation of the auction by Evans. Furthermore, his explanations for proving the authenticity of the Bible had not convinced any purchasers. These reasons may well help understand why he eventually agreed to the British Museum's offer.

It should, however, be noted that £750 equated to about 18,750 Swiss *francs*, therefore being an important sum comparing to the 288 or 480 Swiss *francs* that he paid for the manuscript in 1822⁶⁹. This increase in price shows that Speyr-Passavant proved to be a skilled dealer. The story of the « Moutier-Grandval Bible » has demonstrated that he developed a variety of sophisticated strategies to market his manuscript. As well as restoring its binding and leaves, Speyr-Passavant did a great deal of research on the Bible, by corresponding with renowned scholars and experts in medieval books and consulting the relevant literature and other Carolingian manuscripts, and published his findings in an essay. He also used the press to make the Bible known to the public and exhibited it in several cities. Finally, he presented it to numerous book-collectors throughout Europe and organised an auction for it.

⁶⁴ For Speyr-Passavant's previous contacts with Siordet, see Basle, UB, H IV 81a, f. 26r.

⁶⁵ The other item, containing Jonas of Orléans's *De institutionibus laicali* and his *Epistola Concilii quisgranensis ad Pippinum Regem Directa*, is now BL, Add. MS 10459.

⁶⁶ A. N. L. MUNBY, *Connoisseurs...*, *op. cit.* [note 61], p. 154.

⁶⁷ For the exhibition leaflet and booklet, see BL, Add. MS 10547, f. 273r-277v.

⁶⁸ F. MADDEN, « Alcuine's Bible... », *art. cit.* [note 61], p. 363.

⁶⁹ This rough calculation is based on the article in *Der Schweizer-Bote*, mentioning that Siordet bought the manuscript for 37,500 Swiss *francs*.

This account has also revealed that Speyr-Passavant assigned new values to the Bible in order to sell it and, for this purpose, greatly exploited the decoration. Through its richly illuminated initials and miniatures, he managed to turn the manuscript into a luxury merchandise, requesting huge amounts of money for it. In addition, Speyr-Passavant's numerous notes and letters, as well as his publication clearly demonstrate that his analysis, including that of the decoration, brought the volume into an international scholarly debate. His statements not only encouraged scholars to examine the manuscript, but also led some of the most distinguished historians and bibliographers of the nineteenth century, such as Hänel, Hug, Peignot, and Madden, to study it to determine its authenticity. Finally, Speyr-Passavant made the Bible a legendary book, written by an illustrious scholar for one of the most famous rulers of the Middle Ages and he succeeded to do so mainly through his interpretation of the second miniature, in which he recognised Alcuin and Charlemagne. Even though his analysis of the decoration was somewhat absurd, Speyr-Passavant managed to use it to assign the Bible aesthetical, financial, mythical, and scholarly values.

L'histoire mouvementée de la *Bible de Pierre de Pampelune*

Le grand bibliophile Ferdinand Colomb (1488-1539) – fils du célèbre navigateur – parcourut durant près de trente ans l'Europe occidentale, à la recherche d'ouvrages littéraires, historiques et scientifiques. Établi à Séville, il laissa à sa mort une bibliothèque considérable, comptant plus de 15 000 volumes, qui fut léguée au chapitre sévillan et transférée en 1552 dans l'enceinte de sa cathédrale. Ainsi fut fondée la bibliothèque Colombine, destinée à abriter les trésors documentaires de l'érudit andalou. À l'heure actuelle, l'établissement conserve les vestiges de ses collections, très malmenées à travers les siècles, des livres venus compléter ces acquisitions et quelques manuscrits provenant du fonds ancien de la cathédrale¹. Parmi ces derniers se trouve la *Bible de Pierre de Pampelune*.

LA BIBLE DE PIERRE DE PAMPELUNE

Exécutée entre 1230 et 1246, cette bible est constituée de deux volumes² dont les dimensions avoisinent 30 sur 22 centimètres³. Certains chercheurs situent sa réalisation en Navarre⁴ et d'autres en Castille⁵. Selon la tradition, Alphonse X le Sage (1252-1284) la transmit à son fils Sanche IV (1284-1295), qui la donna à la cathédrale de Séville.

* Docteure en histoire de l'art (université de Genève).

¹ Les manuscrits les plus anciens de la cathédrale furent donnés par Alphonse X le Sage. Voir Luis MARTÍNEZ MONTIEL et Alfredo J. MORALES, *The Cathedral of Seville*, Londres, Scala, 1999, p. 10-11.

² Séville, Bibl. Colombina, mss 56-5-1 et 56-5-1 bis (anciennes cotes: E...Y, tab... 128, N...6 et 7).

³ Vol. I: env. 297 sur 220 mm; vol. II: env. 300 sur 218 mm.

⁴ Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «Notas sobre la Biblia de Pedro de Pamplona en la Catedral de Sevilla», *Revision del Arte Medieval en Euskal Herria, Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, 15, 1996 (p. 439-447), p. 444.

⁵ Antonio CLARET GARCÍA MARTÍNEZ et Elena E. RODRÍGUEZ DÍAZ, «Un códice de la biblioteca de Alfonso X en la Catedral de Sevilla. Estudio codicológico y paleográfico de la biblia de Pedro de Pamplona», dans *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León* (Séville, Real Alcázar, 23-27 nov. 1998), Séville, Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, p. 919-928.

L'ouvrage porte le nom de son copiste présumé, mentionné dans un colophon à la fin du texte biblique. Or, comme une équipe de scribes – et non une seule main – calligraphia le manuscrit, Pierre de Pampelune semble surtout avoir officié comme maître d'œuvre du projet.

Conçue durant une période charnière, la bible sévillane garde de l'époque romane sa composition en plusieurs volumes, sa réglure à la mine de plomb et ses tables des canons. En revanche, elle emprunte aux usages contemporains sa taille réduite, son écriture brisée, l'ordre de ses livres bibliques conforme à celui de la vulgate parisienne⁶, sa numérotation en chapitres et son lexique⁷.

À la fin de l'Ancien Testament de cette bible fut rajouté, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, le récit des Maccabées⁸. De la même manière, on plaça un lexique des noms hébreux après le colophon sur lequel s'achevait son Nouveau Testament⁹. Contrairement aux réclames des autres livres bibliques, celles des Maccabées sont disposées verticalement. Un tel usage caractérise la production enluminée de Tolède, lieu où le manuscrit pourrait avoir été complété¹⁰.

Selon Claudio Boutelou, qui consulta les deux volumes au début des années 1880, ces derniers arboraient alors une reliure ornée de lions et de châteaux¹¹. Cette couverture fut donc apposée après 1230, date de la réunification des royaumes de Castille et de León sous Ferdinand III (1217-1252). Des inventaires du XVI^e siècle mentionnent du reste plusieurs manuscrits portant le même type de reliure, offerts par Alphonse X à la cathédrale de Séville¹².

Un enlumineur principal formé en Espagne exécuta les miniatures et les initiales qui rehaussent tous les livres de cette bible, à l'exception des Maccabées [ill. 1]. Chaque feuillet de la vulgate sévillane est orné d'un beau décor marginal. Composé des sceptres dorés qu'entourent des éléments végétaux disposés

⁶ Samuel BERGER, *Histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du Moyen Âge*, [1^{re} éd. Paris, 1893], rééd. Hildesheim; New York, 1976, p. 334. Ordre des livres bibliques, famille IV (ordre de la vulgate), n° 92: Oct., Rois, Chr., Esdr., Tob., Jud., Esth., Job, Ps., L. sap., Proph., Ma., Év., Pa., Cath., Act., Apoc.

⁷ À ce propos, voir Christopher DE HAMEL, *La Bible – Histoire du livre*, Paris, Phaidon, 2002, p. 114-130 et Laura LIGHT, « French Bibles c. 1200-30: a new Look at the Origin of the Paris Bible », dans *The early medieval Bible – its Production, Decoration and Use*, éd. Richard Gameson, Cambridge, CUP, 1994, p. 155-176.

⁸ Livres des Maccabées: vol. II, f. 74v à 97v.

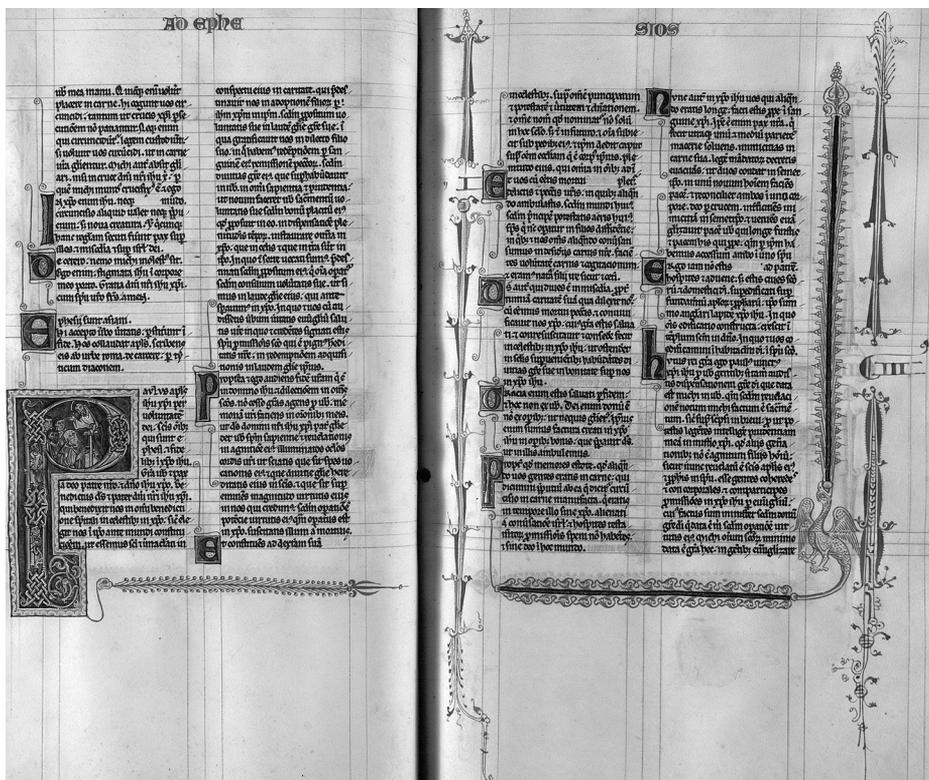
⁹ Lexique des noms hébreux: vol. II, f. 225 à 289v.

¹⁰ A. CLARET GARCÍA MARTÍNEZ et E. RODRÍGUEZ DÍAZ, « Un códice de la biblioteca de Alfonso X en la Catedral de Sevilla », *art. cit.* [note 5], p. 924.

¹¹ Claudio BOUTELOU, « Estudio de la miniatura española desde el siglo X al XIX », *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1906, p. 55.

¹² María del Carmen ÁLVAREZ MÁRQUEZ, *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI*, Séville, Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 1992, p. 127-130.

symétriquement, il se développe dans les marges de pied et de gouttière du manuscrit, tandis que l'angle inférieur des feuillets accueille souvent un animal, un hybride anthropomorphe ou un être humain. Un décor similaire, réalisé par une autre main, agrémente les Maccabées et des ornements simplifiés enjolivent le lexique des noms hébreux.



Ill. 1. Bifeuillet de la Bible de Pierre de Pampelune (Séville, Bibl. Colombine, ms. 56-5-1 bis, fol. 170v-171 ; © Chapitre de la Cathédrale de Séville).

LA MISE À SAC DE LA BIBLIOTHÈQUE COLOMBINE

Longtemps laissée à l'abandon, la bibliothèque Colombine fut reprise en main par José Fernandez de Velasco, bibliothécaire de 1832 à 1879¹³. Peu après sa mort, à la fin de l'année 1884, cette institution fut l'objet d'un sévère pillage. Plusieurs écrits d'Henry HARRISSE, notamment *Grandeur et décadence*

¹³ Henry HARRISSE, *Grandeur et décadence de la Colombine*, Paris, 1885 (extr. de la *Revue critique*, n° du 18 mai 1885), p. 13-15.

de la *Colombine*, dénoncent les exactions commises. Ce pamphlet mentionne l'envoi, en novembre 1884, d'un énorme colis en provenance de Séville, destiné à un gentilhomme parisien. Des tapisseries, des manuscrits du xv^e siècle, des plaquettes gothiques et plusieurs paquets de feuillets médiévaux richement décorés y étaient réunis¹⁴. Selon HARRISSE, ces derniers furent vendus à un brocanteur italien installé à Paris.

Il précise dans un autre passage : « Des impies... ont porté les feuilles enrichies d'ornements, après les avoir lacérées, chez des brocanteurs de Séville... Un Français qui passait dans le quartier... acheta pour un prix dérisoire un monceau de ces feuillets de vélin superbement enluminés, et les apporta à Paris »¹⁵. Comme nous l'apprend François AVRIL¹⁶, Henry HARRISSE acquit en personne un lot de feuillets sévillans et les donna à la bibliothèque nationale de France (Paris, BnF, n.a.l. 2460). Sur l'un d'entre eux (f. 21) figure encore cette note de sa main : « Acheté d'un brocanteur, 20 rue de la Victoire, qui en avait un grand nombre..., 25 juin 1885 »¹⁷.

Parmi les trésors acheminés de Séville à Paris se trouvaient des dizaines de feuillets appartenant à la *Bible de Pierre de Pampelune*. Avant d'être vendus à différents amateurs, la majorité d'entre eux¹⁸ furent privés du décor marginal qui les rehaussait, de crainte vraisemblablement que leur provenance ne soit identifiée. Se départissant aussi du texte qu'ils abritaient, on découpa le parchemin de la vulgate sévillane au plus près des miniatures, des cadres ou des contours des initiales, sans hésiter à amputer les hampes et les hastes de plusieurs lettrines. Seuls les premiers mots en lettres dorées qui succédaient à certaines grandes initiales enluminées furent conservés. Identifiés par François AVRIL, Peter KIDD¹⁹ et l'auteur²⁰, 26 fragments extraits de la *Bible de Pierre de Pampelune* ont pour l'heure été recensés.

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶ François AVRIL, « Quelques éléments nouveaux relatifs à la production avignonnaise du temps du pape Jean XXII. À propos d'un pontifical de Guillaume Durand dépecé », dans *Culture religieuse méridionale – Les manuscrits et leur contexte artistique*, dir. Michelle Fournié, Daniel Le Blévic, Alison Stones, Toulouse, Privat, 2016 (*Cahiers de Fanjeaux*; 51), p. 415-464.

¹⁷ *Ibid.*, p. 434 (prix : 1 franc 25).

¹⁸ Peter KIDD (*The McCarthy collection*, vol. II: *Spanish, English, Flemish and Central European Miniatures*, Londres, Paul Holberton (Ad Ilissum), 2019, p. 38 et note 10) a localisé un bifeuillelet extrait du Livre de Daniel dans la collection de Richard Linenthal à Londres.

¹⁹ *Ibid.*, notice 5, p. 37-39; blog de Peter KIDD, *Medieval manuscripts provenance*, 26 déc. 2013, 27 sept. et 25 oct. 2014, [en ligne : <https://mssprovenance.blogspot.com> (pages consultées le 4 déc. 2019)].

²⁰ G. MARIÉTHOZ, « Les fragments retrouvés de la Bible de Séville », *Cahiers archéologiques*, 47, 1999, p. 159-176; Jan Fabre, *Chalcosoma (2006-2012), Hommage à Jérôme Bosch au Congo (2011-2013) – Illuminations Enluminures, Trésors enluminés de France* [Exposition, Lille, Palais des Beaux-Arts, 8 nov. 2013-10 fév. 2014], Tourcoing, Inventit, 2013, notice cat. 3, p. 193 (par G. Mariéthoz).

LES PREMIERS ACQUÉREURS DES FRAGMENTS
DE LA BIBLE DE PIERRE DE PAMPELUNE

Nous connaissons certains des premiers collectionneurs de ces fragments.

Albert Maignan

Albert Maignan (1845-1908), d'origine mancelle, entreprit des études de droit à Paris entre 1864 et 1866. Durant cette époque, il s'initia à la peinture auprès du paysagiste Jules Noël. Après avoir obtenu son diplôme de juriste, il opta pour une carrière artistique. Débutant en 1867 au Salon des artistes français, il y exposa régulièrement jusqu'à la fin de sa vie. Évariste Luminais le forma dès 1869 au réalisme historique. Par la suite, le talent d'Albert Maignan s'épanouit dans de vastes compositions allégoriques et décoratives.

Sous l'influence de Louis Courajod, conservateur au musée du Louvre, Maignan se mit à collectionner des pièces archéologiques égyptiennes et grecques, ainsi que diverses œuvres du Moyen Âge consistant en sculptures, objets d'orfèvrerie, émaux, vitraux et miniatures²¹. Membre du conseil administratif du musée de Picardie de 1904 à 1906 – date de sa mort –, il légua à cette institution ses collections aussi imposantes qu'éclectiques, riches de milliers de pièces²². Selon les vœux d'Albert Maignan, une salle du musée portant son nom et celui de sa femme, Louise Joséphine Larivière, fut inaugurée en 1929.

Ayant acquis treize fragments de la *Bible de Pierre de Pampelune* à la fin du XIX^e siècle²³, Maignan les fit encadrer et les présenta en 1900, avec des objets médiévaux lui appartenant et 17 œuvres qu'il avait réalisées, à l'Exposition universelle de Paris²⁴ [ill. 2]. Il possédait aussi un fragment d'un autre manuscrit de la bibliothèque Colombine, un missel exécuté au XV^e siècle pour la cathédrale de Séville²⁵.

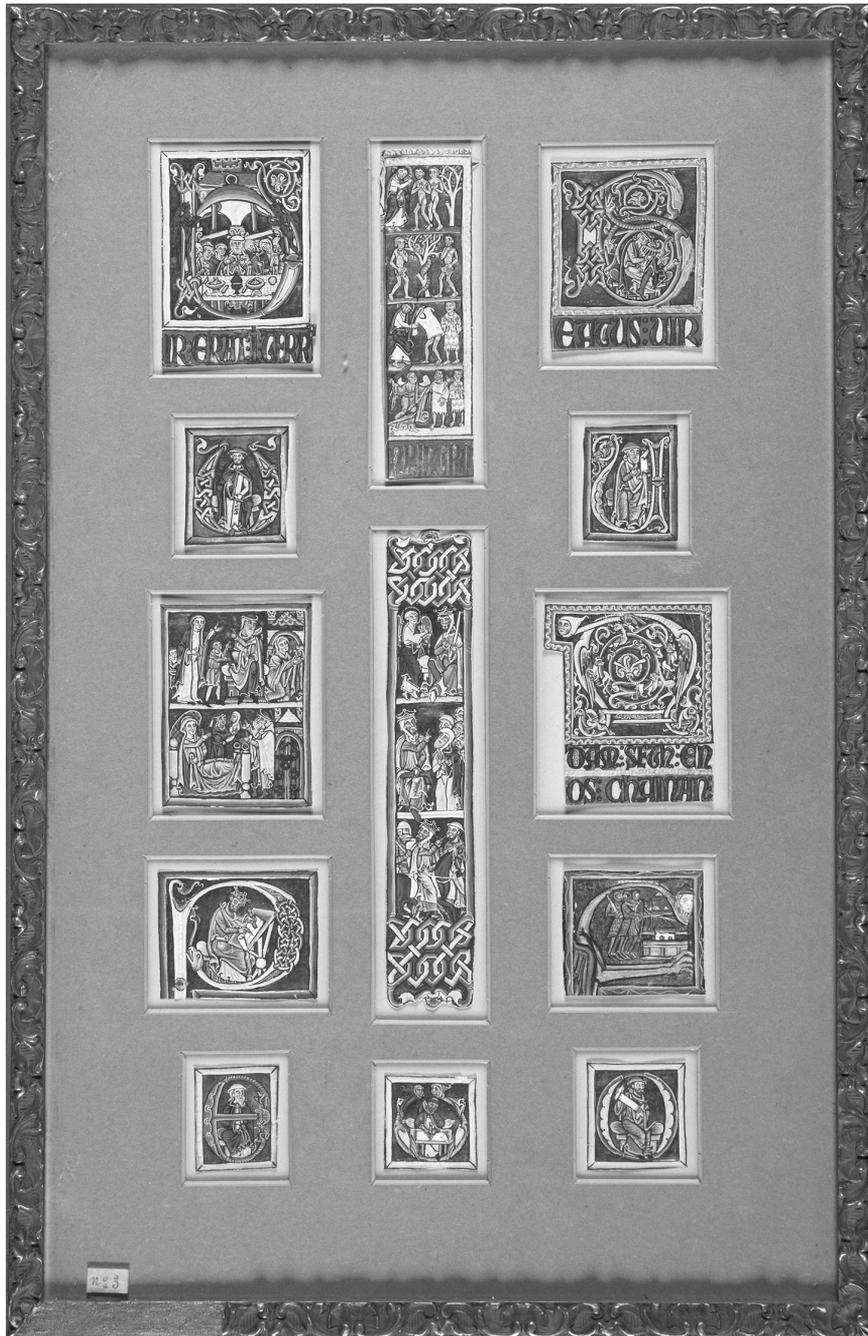
²¹ *Trésors enluminés de France, op. cit.* [note 20], p. 187-188.

²² Bruno FOUART, François LEGRAND, Véronique ALEMANY, Olivia VOISIN, *Albert Maignan – Peintre et décorateur du Paris fin de siècle* [Exposition, Paris, Fondation Taylor, 11 mars-7 mai 2016], Paris, 2016, p. 48, 50.

²³ Gaston MIGEON, « La collection de M. Albert Maignan, II », *Les Arts*, 59, nov. 1906, p. 10-11, fig. 30.

²⁴ *Catalogue général officiel. Exposition rétrospective de l'art français des origines à 1800*, Paris, 1900, n° 3383, p. 232.

²⁵ *Trésors enluminés de France, op. cit.* [note 20], cat. 41, p. 226.



Ill. 2. Cadre contenant les treize fragments de la *Bible de Pierre de Pampelune* ayant appartenu à Albert Maignan (Musée de Picardie, Amiens, Inv. MP 3057 240 36 ; © photo Irwin Leullier/Musée de Picardie).

François-Achille Wasset

François-Achille Wasset (1819-1895), habitant à Paris, était fonctionnaire au ministère de la Guerre²⁶. Suite au décès de sa jeune femme et de leur enfant, Wasset consacra l'essentiel de son temps libre à constituer des collections de médailles, gravures, dessins et photographies. Il acquit en outre plusieurs manuscrits et fragments de manuscrits. À sa mort, tous ces biens furent légués à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, hormis sa petite collection d'objets médiévaux qui revint presque entièrement au musée de Cluny (1896).

Wasset, dont les moyens financiers étaient limités, dénicha trois lettrines de la bible sévillane – le «L» de l'Évangile de Matthieu, le «D» de la Sagesse et le «I» du Livre d'Esther – au cours de la décennie comprise entre l'arrivée des feuillets espagnols dans la capitale et l'année 1895²⁷. Rassemblés à gauche sur un carton au format horizontal, ils côtoient divers fragments enluminés issus d'autres manuscrits, l'ensemble étant organisé selon une symétrie axiale.

Les deux collectionneurs – Albert Maignan et François-Achille Wasset – achetèrent les fragments de manuscrits de la bibliothèque andalouse – sans s'inquiéter outre mesure de leur provenance – peu après la livraison des feuillets à Paris. Maignan, qui possédait treize fragments de la *Bible de Pierre de Pampelune*, pourrait avoir été le premier servi.

Adolf von Beckerath

Quelque temps plus tard, Adolf von Beckerath (1834-1915) entra en possession d'une initiale de la vulgate sévillane, le «E» de Josué. Ce collectionneur allemand, issu d'une famille de fabricants textiles de Krefeld, grandit dans un milieu passionné d'art et de musique²⁸. Il étudia la philosophie à Berlin et s'y établit dans les années 1850 comme marchand de soieries. Voyageant dans toute l'Europe pour ses affaires, il réunit une collection extraordinaire d'œuvres du début de la Renaissance italienne (sculptures, peintures, dessins, majoliques et objets d'art). En parallèle, il développa un intérêt pour les maîtres hollandais du xvii^e siècle et les manuscrits.

²⁶ Sur François-Achille Wasset, voir Anne-Céline FUCHS, *François-Achille Wasset: une vie, une collection, 1818-1895*, mémoire de master (non publié), sous la dir. de M. Parisse, Université Paris I, 1997.

²⁷ Cote des fragments de la bible de Séville: ENSBA, pc 26993-1, fragments Wasset 1, 2, 3 [en ligne: <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts>, notice n° 92159 (page consultée le 4 déc. 2019)].

²⁸ [En ligne: http://www.beckerath.info/Bekannte_Familienmitglieder.html, sous «Adolf» (page consultée le 4 déc. 2019)].

Ses collections furent vendues aux enchères par la maison berlinoise Lepke en 1916²⁹. L'ensemble de ses dessins se trouve aujourd'hui au Kupferstichkabinett de Berlin. Quant à l'initiale de Josué³⁰, elle fut léguée à la Brandeis University (The Robert D. Farber University Archives & Special Collections, Manus 31)³¹, non loin de Boston, par Eugene L. Garbáty (1880-1966), un collectionneur juif d'origine berlinoise qui fut entrepreneur dans l'industrie du tabac.

Édouard Gustave Kann

Édouard Gustave Kann (1873-1927), un bibliophile de haut rang, disposait des lettrines de la bible sévillane introduisant l'Exode, le Lévitique et le Deutéronome. Cet avocat à la cour d'appel de Paris possédait un haras à Saint-Crespin dans le Calvados³². Amédée Boinet fit paraître en 1926 un ouvrage sur la collection de miniatures qu'Édouard Kann détenait³³. Celle-ci formait, selon ses dires, un ensemble du plus haut intérêt, tant par la variété de ses pièces que par leur qualité artistique. Les écoles allemande, française, flamande et surtout italienne y étaient représentées par des spécimens caractéristiques. La même année, Georges Wildenstein (1892-1963) acheta à Édouard Kann la quasi-totalité des feuillets et des fragments de manuscrits constituant sa collection, puis organisa en mars 1927 – soit deux mois après la mort de Kann – une exposition-vente dans sa galerie de New York³⁴. Une série de témoins enluminés ayant appartenu à l'avocat se trouve encore dans la collection Wildenstein conservée au musée Marmottan³⁵.

Les trois initiales sévillanes d'Édouard Kann étaient disposées sur le même support, de manière à former une colonne. Elles furent acquises par le banquier Arthur Sachs, probablement à New York chez Wildenstein³⁶. En 1948, le

²⁹ *Nachlass Adolf von Beckerath*, vente Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, *Zweiter Teil: Buch-Miniaturen*, Berlin, 20 novembre 1916, lot 12, p. 8 et pl. 10.

³⁰ Voir blog de Peter KIDD, *op. cit.* [note 19], 27 sept. et 25 oct. 2014 et *Beyond Words: Illuminated Manuscripts in Boston Collections* [Exposition, 12 sept. 2016-16 janv. 2017], éd. Jeffrey F. Hamburger, Lisa Fagni Davis, Anne-Marie Eze, Nancy Netzer, William P. Stoneman, Boston, 2016, notice 79, p. 103 (par P. Kidd).

³¹ [En ligne: <http://www.brandeisspecialcollections.blogspot.com/2010/04> (page consultée le 29 fév. 2020)]. L'initiale de la *Bible de Pierre de Pampelune* y est identifiée à tort comme provenant d'un bréviaire français du XIV^e siècle.

³² Fils de Maurice Édouard Kann (1839-1906) et de Marianne Charlotte Kann, Édouard Gustave Kann devint maire de Saint-Crespin et fut nommé chevalier de la légion d'honneur.

³³ Amédée BOINET, *La collection de miniatures de M. Édouard Kann*, Paris, Les Beaux-Arts, 1926, p. 15, cat. IX et pl. IX. Voir blog de P. KIDD, *op. cit.* [note 19], 27 sept. 2014.

³⁴ *The Edouard Kann Collection of Miniatures of the 14th, 15th, 16th Centuries* [Exposition Wildenstein, New York, mars-avril 1927]. Voir blog de Peter KIDD, *op. cit.* [note 19], 22 nov. 2020.

³⁵ *La collection Wildenstein*, Paris, Musée Marmottan, 1982; Armelle LE GENDRE, *Enluminures, Collection Wildenstein*, Paris, Hazan, Musée Marmottan Monet, 2010.

³⁶ Seymour DE RICCI et W. J. WILSON, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, t. II, New York [1^{re} éd. H. W. Wilson, 1937], Kraus Reprints, 1961, p. 1814, n. 2 (Édouard Kann coll.), sous « The collection of Arthur Sachs, 42 East Sixty-Ninth

marchand d'art new-yorkais Ernest Brummer les céda à Joel et Maxine Spitz, de Glencoe (Illinois)³⁷. Puis nous perdons leur trace. À la fin de l'an 1930, la vaste bibliothèque d'Édouard Kann fut vendue chez Drouot³⁸.

John Frederick Lewis

John Frederick Lewis (1860-1932), un avocat de Philadelphie spécialisé dans le droit maritime, possédait les derniers fragments sévillans auxquels nous allons nous intéresser.

Stimulé par un intérêt précoce pour les gravures, cet homme acheta ses premiers manuscrits enluminés vers 1907³⁹. Quoique Lewis établit sa renommée de bibliophile entre 1910 et 1912, en s'adjugeant 25 manuscrits de la collection de Sir Thomas Phillipps et 7 volumes de celle du New-Yorkais Robert Hoe, sa plus grande acquisition reste la collection de Thomas F. Richardson de Washington en 1918. Elle comprenait 18 manuscrits et plus de 230 feuillets et fragments issus de toute l'Europe, dont Lewis se réserva les plus beaux.

À une date indéterminée, trois letrines de la *Bible de Pierre de Pampelune* entrèrent en possession de Lewis⁴⁰ : le «I» de Ruth présentant Noémie et ses deux fils [ill. 3], ainsi que les initiales introduisant les livres prophétiques de Malachie («O») et d'Abdias («U»)⁴¹. Elles étaient disposées à l'origine sur un support commun, tout comme celles d'Édouard Kann. Notons que Lewis détenait également trois fragments issus d'un pontifical de Guillaume Durand conservé à la bibliothèque Colombine⁴².

Street, New York». Fils unique de Samuel Sachs et de Louisa Goldman Sachs, Arthur Sachs (1880-1975) était un banquier d'investissement, collectionneur d'art et philanthrope.

³⁷ Voir C.U. FAYE, puis W.H. BOND, *Supplement of the Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, New York, Bibliographical Society of America, 1962, p. 167, 10 F (Édouard Kann coll.).

³⁸ *Bibliothèque Édouard Kann: livres rares ou documentaires...* [Vente, Paris, Hôtel Drouot, 14 et 15 nov. 1930], Paris, G. Andrieux, 1930.

³⁹ *Leaves of Gold, Manuscript Illumination from Philadelphia Collections* [Exposition, Philadelphia Museum of Art, 10 mars-13 mai 2001], éd. J. R. Tanis et J. A. Thompson, Philadelphie, 2001, p. 8-10.

⁴⁰ D'après une information transmise par P. Kidd, Lewis aurait fait des achats auprès d'un marchand londonien dans les années 1910-1920.

⁴¹ Philadelphia, Free Library, Lewis, E M 43: 2a, 2c, 2b [en ligne : <https://catalog.freelibrary.org/Record/1623932>; <https://catalog.freelibrary.org/Record/1623933>; <https://catalog.freelibrary.org/Record/1623934> (pages consultées le 29 fév. 2020)].

⁴² F. AVRIL, «Quelques éléments nouveaux...», *art. cit.* [note 16], p. 453, n^{os} 16 et 18; p. 455, n^o 31; p. 458n10.



Ill. 3. I de Ruth, fragment de la *Bible de Pierre de Pampelune* ayant appartenu à John Frederick Lewis (Philadelphie, Free Library, ms. Lewis E M 43: 2a; © Philadelphie, Free Library).

John Frederick Lewis cherchait à se constituer une collection de manuscrits à valeur encyclopédique et s'intéressait tant à la paléographie, à la calligraphie, qu'à l'art de l'enluminure. Après sa mort, sa collection comprenant 200 manuscrits occidentaux, 153 orientaux et plus de 2000 feuillets et fragments de manuscrits fut léguée par son épouse à la Free Library de Philadelphie.

Ainsi, les premiers acquéreurs de fragments de la *Bible de Pierre de Pampelune* étaient soit des collectionneurs au large spectre d'intérêts, comme Albert Maignan ou Adolf von Beckerath, soit des collectionneurs à tendance bibliophile qui nourrissaient une prédilection pour les manuscrits, comme Édouard Kann et John Frederick Lewis. Quant à François-Achille Wasset, moins bien nanti que ces derniers, il jeta son dévolu sur des objets de petite taille, des œuvres d'art graphique, quelques manuscrits et miniatures.

À l'exception du peintre Albert Maignan qui évoluait constamment dans des univers artistiques, ces hommes se livraient à leur activité de collectionneurs indépendamment des professions qu'ils exerçaient. Tour à tour spécimens d'art médiéval ou jalons dans l'histoire de l'enluminure, les fragments de la bible sévillane ne semblent pas avoir joué un rôle prépondérant au sein de leurs possessions.

Maignan, von Beckerath et Lewis eurent à cœur d'étudier et de documenter certains de leurs objets. Intéressé par l'histoire de l'écriture, John Frederick Lewis réunit également une impressionnante collection de tablettes en caractères cunéiformes⁴³. En ceci, il se rapprochait d'Albert Maignan qui était féru d'archéologie. Tout comme Édouard Kann, Lewis désirait posséder un ensemble d'enluminures et de manuscrits médiévaux représentatif des divers courants existants et des différents pays dans lesquels cet art était pratiqué.

L'arrivée à Paris des feuillets sévillans volés, l'attrait de leur décor subtilisé au texte, leur valeur d'échantillonnage historique et artistique, la modicité de leur prix, les relations nouées entre certains collectionneurs et intermédiaires, sans oublier la chance, tous ces facteurs influèrent sur l'acquisition et la diffusion de ces fragments.

UNE VULGATE DESTINÉE À LA REINE BÉRENGÈRE DE CASTILLE

Venant s'ajouter aux images encore en place dans la bible sévillane, les nombreuses initiales et miniatures retrouvées permettent de reconstituer de

⁴³ *The John Frederick Lewis Collection*, Rome, Multigrafica, 1975-1984, 2 vol. (*Materiali per il vocabulario neosumerico*, 3, 13).

manière assez satisfaisante, quoique imparfaite, le programme iconographique de la *Bible de Pierre de Pampelune*.

La datation de la vulgate sévillane, son ancienne reliure, ses illustres possesseurs, son décor composé de sceptres environnés de somptueux éléments végétaux, de même que ses nombreuses scènes consacrées à des rois, tous ces éléments nous convainquent que cette bible était jadis en mains royales. En outre, la mise en exergue de plusieurs héroïnes de l’Ancien Testament – Anne, Noémie, Judith et Esther – et les représentations de ce manuscrit magnifiant, outre ces figures royales et féminines, des thèmes comme la famille, les épreuves endurées, la maladie et la mort, bref l’ensemble des images conservées incite à rapprocher la bible sévillane de la reine Bérengère de Castille⁴⁴, grand-mère d’Alphonse X.

Née en 1180, Bérengère était la fille aînée d’Alphonse VIII de Castille et de Léonor d’Angleterre. Elle fut aussi la sœur de Blanche de Castille. À l’âge de 17 ans, Bérengère épousa Alphonse IX, roi de León. Après leur séparation imposée par le pape Innocent III pour raison de consanguinité, la jeune femme et ses enfants retournèrent en 1204 à la cour de Castille. La mort ayant terrassé en un court laps de temps son père, sa mère et ses frères, Bérengère occupa brièvement le trône castillan en 1217, avant d’abdiquer en faveur de son fils Ferdinand III. Elle ne cessa de seconder le roi pendant ses longues années de reconquêtes territoriales contre les musulmans. Femme pieuse et soucieuse du prestige de sa lignée, elle veilla sur la nécropole familiale établie dans l’église de Las Huelgas – couvent féminin d’obédience cistercienne fondé par ses parents non loin de Burgos – et s’y retira à la fin de sa vie.

ICONOGRAPHIE ET DÉCOR DE LA *BIBLE DE PIERRE DE PAMPELUNE*

Si les scènes conservées de la vulgate sévillane reflètent, dans leur globalité, le vécu et les convictions de cette souveraine, leur examen iconographique met aussi en évidence les deux sources majeures d’inspiration auxquelles son enlumineur principal a puisé : la production artistique espagnole et l’enluminure française. À ces influences primordiales se sont mêlés des apports byzantin et anglais. Parmi les témoins ibériques, les deux « *Bibles de Pampelune* »⁴⁵ commissionnées

⁴⁴ Sur Bérengère de Castille, voir : H. Salvador MARTÍNEZ, *Berenguela la Grande y su época 1180-1246*, Madrid, Polifemo, 2012 ; Miriam SHADIS, *Berenguela of Castile (1180-1246) and political Women in the High Middle Ages*, New York, Palgrave MacMillan, 2009.

⁴⁵ François BUCHER, *The Pamplona Bibles – A facsimile compiled from two Bibles with martyrologies commissioned by King Sancho el Fuerte of Navarra (1194-1234)*, 2 vol., New Haven, Yale University Press, 1970.

par le roi Sanche le Fort (1194-1234) à la fin du XII^e siècle développent de vastes cycles imagés s'apparentant à ceux que renferment certaines letrines et enluminures de la vulgate sévillane⁴⁶. D'autres témoins romans, le chapiteau de Job provenant du cloître de la cathédrale de Pampelune (musée de Navarre) et le reliquaire de León (musée de la collégiale Saint-Isidore), proposent quelques scènes comparables à celles de la bible de Séville. Par ailleurs, les grands cycles illustrant les bibles moralisées, manuscrits de haut luxe conçus et enluminés à Paris sur l'instigation de la reine Blanche de Castille dès les années 1220, ont exercé une forte empreinte sur la *Bible de Pierre de Pampelune*. L'enluminure gothique du nord de la France et la miniature champenoise marquèrent également nombre de ses représentations.

Contrastant avec la sobriété formelle des bibles navarraises de Pampelune, l'apparat décoratif exubérant de la vulgate sévillane puise son inspiration dans d'autres sources tant ibériques que françaises. Les nœuds d'entrelacs qui se tissent aux initiales et les personnages s'agrippant aux montants des lettres rappellent la production hispanique mozarabe et celle romane de la région de Limoges. Les petits canidés et les dragons évoluant dans un décor végétal, caractéristiques du « *Channel Style* », sont comparables à ceux peuplant le *Martyrologe de Las Huelgas*. Quant aux humains entravés par le feuillage, ils apparaissent dans quelques manuscrits hispaniques soumis à des influences septentrionales, comme la *Bible de Burgos* (Burgos, Bibliothèque provinciale, ms. 846, f. 12v). Enfin, les bagues qui décorent les montants de certaines lettres, évoquant des feuilles aux contours soulignés par des points, sont d'inspiration française. Empruntant une grammaire stylistique gothique, les ornements du spécialiste qui rehaussa les marges de la *Bible de Pierre de Pampelune* s'apparentent à ceux, tracés à l'encre dorée et à la plume, parant un ouvrage de haut luxe, le *Psautier Lewis* exécuté à Paris entre 1225 et 1240 (Philadelphie, Free Library, Lewis E 185).

Ainsi, tant les images que le décor de cette bible invitent à situer son lieu de réalisation dans un des centres ouverts aux influences venues de l'étranger qui jalonnaient la route de Compostelle. Commandités vers 1220 par Bérengère, les *Beatus* de Las Huelgas⁴⁷ et de San Andrés de Arroyo – couvents de moniales fondés par Alphonse VIII de Castille – pourraient bien avoir vu le jour

⁴⁶ L'exemplaire d'Amiens (bibl. municipale, ms. 108), daté de 1197, était destiné au roi. Par contre, la Bible d'Augsbourg (Universitätsbibliothek, Oettingen-Wallersteinsche Bibl., cod. I.2.4.15) – dite d'Harburg chez Bucher – fut semble-t-il réalisée pour une femme de son entourage.

⁴⁷ Sur le *Beatus* de Las Huelgas, voir David Seth RAIZMAN, *The later Morgan Beatus (M. 429) and late Romanesque Illumination in Spain*, PhD, University of Pittsburgh, 1980 ; *Id.*, « Prayer, patronage, and piety at Las Huelgas: new observations on the later Morgan Beatus », dans *Church, State, Vellum, and Stone – Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams*, éd. Therese Martin et Julie A. Harris, Leiden-Boston, Brill, 2005 (*The Medieval and Early Modern Iberian World*), p. 235-273.

à proximité de Burgos, au monastère de San Pedro de Cardena⁴⁸. Une quinzaine d'années plus tard, la reine réunit – peut-être en ce lieu – une nouvelle équipe, orchestrée par Pierre de Pampelune et chargée de donner forme à sa bible. Pour définir le contenu iconographique de cette vulgate, Bérengère reçut sans doute les conseils d'un proche. Il pourrait s'agir de Rodrigue Jiméñez de Rada, archevêque de Tolède (1209-1247) et ancien chancelier de Castille d'origine navarraise⁴⁹.

À la fin du XIII^e siècle, la bible fut léguée par l'arrière-petit-fils de Bérengère à la cathédrale de Séville. Incorporée au sein de la bibliothèque Colombine, elle eut à souffrir de la mise à sac de cette institution. Pour atténuer les outrages subis, on reconstitua, puis recousit les cahiers de la *Bible de Pierre de Pampelune* – sans combler ses lacunes textuelles – et ses deux volumes furent pourvus d'une nouvelle reliure. Quant aux fragments disséminés de cette vulgate, outre les vingt-six témoins connus, une quinzaine d'initiales ou de miniatures demeurent manquantes. Gageons que certaines d'entre elles réapparaîtront un jour à l'occasion d'une vente publique.

⁴⁸ Tout comme la *Bible de Burgos*, vers 1175 et le *Beatus de Cardena* (Madrid, Mus. arch. nat.), vers 1180.

⁴⁹ Sur ce personnage, voir *Cahiers de linguistique et de civilisation hispanique médiévales*, dir. Georges Martin et Jean Roudil, 26, 2003.

LES ARTISTES ET L'ENLUMINURE MÉDIÉVALE

Une pratique de l'infiniment petit : le monde enluminé de Gustave Moreau

Je professe pour la peinture de Gustave Moreau une incoercible aversion [...] ce peintre n'est pas seulement un joaillier; c'est encore un céramiste, un archéologue, un mosaïste, un enlumineur [...]¹.

Considéré comme le chef de file du Symbolisme par ses contemporains, Gustave Moreau (1826-1898) fut à la fois objet de culte et de mépris. Les périodes anciennes – de l'Antiquité, du Moyen Âge, de la Renaissance – sont examinées et expérimentées par le peintre qui les entrelace au sein de toiles aux iconographies hybrides. Ses héritages composites sont le fruit d'une observation attentive de son époque marquée par l'éclectisme. Moreau s'est en effet constitué de très riches fonds bibliographiques, gravés et photographiques, et a sillonné les bibliothèques et les musées parisiens à la recherche des arts du passé. Il a observé et écouté, en homme de son temps, les modes et les discours.

Le monde médiéval est particulièrement étudié par l'artiste. Dès son vivant, des critiques et des écrivains relèvent la présence d'un univers peuplé de légendes chrétiennes, d'architectures romanes ou gothiques et de personnages aux costumes médiévalisants². La critique façonne dès lors l'image du peintre, perçu comme un imagier³ solitaire. Joris-Karl Huysmans semble ainsi le comparer à un moine-copiste enfermé dans le scriptorium de son monastère :

C'est un mystique enfermé en plein Paris, dans une cellule où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine qui bat furieusement pourtant les portes de son cloître. Abîmé dans l'extase, il voit resplendir les féériques visions, les sanglantes apothéoses des autres âges⁴.

* Docteure en histoire de l'art, Membre associée au Centre de recherche HiCSA (EA 4100), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

¹ Gustave COQUIOT, *Des gloires déboulonnées*, Paris, André Delpeuch éditeur, 1924, p. 102.

² Théophile GAUTIER, « Salon de 1864 (3^e article) », *Le Moniteur universel*, vendredi 27 mai 1864, n° 148.

³ Julien SCHUH, « Les nouveaux Imagiers. Portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIX^e siècle », dans *Réévaluations du romantisme*, dir. Marie Blaise, Actes du colloque international, Montpellier le 26 et 27 avril 2012, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014, p. 321-343.

⁴ Joris-Karl HUYSMANS, « Le Salon officiel en 1880 », [Paris, *L'Art moderne*, Charpentier, 1883, p. 135-138], *Écrits sur l'art. L'art moderne, Certains, Trois Primitifs*, Paris, GF Flammarion, 2008, p. 139.

Gustave Moreau découvre l'enluminure par le biais des collections françaises et des ouvrages de sa bibliothèque. Plusieurs phénomènes participent à la réapparition du manuscrit enluminé au XIX^e siècle⁵. D'une part, les saisies de la Révolution française mettent sur le marché de nombreux manuscrits qui éveillent la curiosité: savants, collectionneurs et marchands participent à cette redécouverte liée à une quête identitaire⁶. D'autre part, la création d'enluminures dans un style du Moyen Âge élargit «la typologie médiévale traditionnelle»⁷. Ainsi, la place et le rôle de ces illustrations évoluent rapidement au cours du XIX^e siècle.

Cette redécouverte de l'enluminure conduit Moreau à consulter des manuscrits médiévaux, à copier le style et les couleurs des miniatures et à réinventer cet art. S'il ne réalise pas de manuscrit enluminé au cours de sa carrière – comme le font les artistes préraphaélites en Angleterre – il en propose un détournement. Observateur et imitateur à ses débuts, il se détache de l'enluminure pour en garder sa fonction première: décorer et «enluminer» ses toiles. Les emprunts aux décors enluminés vont conduire Moreau à s'inspirer du style général de l'enluminure afin de reproduire à son tour de petits formats s'apparentant aux miniatures. Dès les années 1860, il apprécie les toiles de petites dimensions dont les couleurs ont fait dire à Pierre-Louis Mathieu qu'il s'agissait d'œuvres à la «facture miniaturiste» due à la «connaissance des miniatures médiévales»⁸. S'ajoutent à ce format, l'esthétique de l'infiniment petit, une prolifération de motifs décoratifs et une prédominance de couleurs chatoyantes. Il s'agira ici de déchiffrer les mécanismes de réception, de déconstruction et de réinvention de l'enluminure dans l'œuvre du peintre. Ceci permettra de comprendre cet art comme un outil de conception artistique pour Moreau tout en saisissant l'importance du «revival» de l'enluminure dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

DÉCOUVRIR L'ENLUMINURE DANS LES COLLECTIONS FRANÇAISES

Les bibliothèques parisiennes sont des lieux arpentés par l'artiste à la recherche d'enluminures, art peu exposé en musée. Après la Révolution, les collections sont bouleversées, mais les grandes bibliothèques parisiennes ne subissent pas

⁵ Sandra HINDMAN, Michael CAMILLE, Nina ROWE (dir.), *Manuscript illumination in the modern age: recovery and reconstruction*, Evanston, Northwestern University, Mary and Leigh Block Museum of Art, 2001.

⁶ Thomas COOMANS, Jan de MAEYER, «Introduction», dans *The Revival of Medieval Illumination: Nineteenth-Century Belgium Manuscripts and Illuminations from a European Perspective*, dir. Thomas Coomans, Jan de Maeyer, Louvain, Leuven University Press, 2007, p. 14-21.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ Pierre-Louis MATHIEU, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1998, p. 60.

de graves sinistres. Bien au contraire, l'enrichissement postrévolutionnaire est considérable⁹ et les bibliothèques élaborent un travail d'inventaire et de classement d'envergure pour mettre à disposition les fonds au public. Les institutions savantes prolifèrent et, bien que fréquentées par une classe érudite, sont au cœur d'une démarche de revalorisation du monde médiéval. C'est dans ce contexte d'effervescence que Gustave Moreau consulte des manuscrits en bibliothèque à partir des années 1860.

Son retour d'Italie en 1861 marque une période de grande curiosité. Il porte un grand intérêt à l'époque médiévale et s'ouvre aux arts orientaux et extrême-orientaux. Dès les années 1860, la bibliothèque parisienne devient un nouvel espace de travail, les collections lui permettant d'appréhender le livre ancien et ses images. Au sein d'un carnet de notes¹⁰, il confirme consulter vingt-quatre manuscrits médiévaux conservés à la Bibliothèque impériale, la bibliothèque de l'Institut, la bibliothèque de l'Arsenal et de Sainte-Geneviève. Quatre types de manuscrits apparaissent : le bréviaire, le livre d'heures, l'évangélaire et le psautier dont les dates s'échelonnent du IX^e au XVI^e siècles. Les formats sont très variés et les manuscrits sont quasiment tous enluminés et font preuve d'une abondance décorative à l'image des *Grandes Heures* d'Anne de Bretagne¹¹ réalisées au début du XVI^e siècle par Jean Bourdichon.

La majorité des livres appartenaient à de grandes personnalités royales. Parmi celles-ci, Lothaire I^{er} et son frère, Charles le Chauve qui ont permis l'élaboration des plus beaux manuscrits carolingiens du IX^e siècle. Anne de Bretagne, René d'Anjou, Louis XI, Henri II font également partie des grands commanditaires. En outre, Jean Fouquet est le seul artiste mentionné par Moreau dans son carnet. Il consulte d'ailleurs *Les Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe dont l'ex-libris apposé peu après 1488 par François Robertet, le secrétaire de Pierre II duc de Bourbon, attribuait la majorité des enluminures au « bon peintre et enlumineur du Roy Loys XI^e, Jehan Fouquet natif de Tours »¹². La démarche de Moreau et la diversité de ses consultations prouvent un intérêt fort pour le médium. S'il ne semble pas avoir copié les enluminures consultées, les couleurs, la texture et la préciosité de la miniature ont été retenues pour certaines de ses créations à l'image de sa petite aquarelle, *Le Poète et la sainte*

⁹ Françoise HILDESHEIMER, « Les sources documentaires », dans *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, éd. Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes, Bertrand Vibert, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 78.

¹⁰ Le livre de notes (rouge), Paris, Musée Gustave Moreau, Arch. GM 500.

¹¹ Jean BOURDICHON, *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, 1505-1510 (Paris, BnF, ms. lat. 9474).

¹² Si Gustave Moreau a connaissance du nom de Jean Fouquet par cet ex-libris, François Avril a émis en 2003 des doutes sur cette attribution considérant que la majorité des miniatures postérieures à celles du temps du duc de Berry devaient être plus vraisemblablement à rattacher au Maître du Boccace de Munich, sans doute l'un des deux fils de Jean Fouquet. François AVRIL (dir.), *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV^e s.*, Paris, BnF ; Hazan, 2003, p. 310-314.

réalisée en 1868¹³ et, plus tardivement, sa toile nommée *Les Licornes*. Réalisé vers 1885¹⁴, ce tableau propose une iconographie médiévale empruntée à la tapisserie de *La Dame à licorne*. Les effets plastiques rappellent la tapisserie mais surtout l'enluminure, notamment par la préciosité des détails, par l'usage de couleurs chatoyantes et d'un monde de l'infiniment petit glissé dans les plis des robes des femmes de la toile.

PRATIQUER L'ENLUMINURE AU TRAVERS DE SA BIBLIOTHÈQUE PERSONNELLE

Les ouvrages de sa bibliothèque sont une source de première main pour Moreau. L'artiste possède en effet une immense bibliothèque conservée au sein de son hôtel particulier, composée de livres d'art et d'histoire, de littérature ancienne et contemporaine et de revues du XIX^e siècle. Plusieurs carnets de l'artiste révèlent la copie d'enluminures, de motifs et de détails à partir de ses livres. Deux exemples peuvent être convoqués : sa lecture et son usage de la revue du *Magasin Pittoresque* et de l'ouvrage de Nicolas-Xavier Willemin, *Les Monuments français*.

Très à la mode, *Le Magasin Pittoresque* est une référence parmi les publications de l'époque. La place du périodique dans la bibliothèque de l'artiste est tout à fait singulière et symptomatique de sa connaissance du Moyen Âge et de l'enluminure. *Le Magasin Pittoresque* est une revue très illustrée comprenant des articles divers, des reportages de voyageurs et des récits ethnologiques. L'ambition de ce magazine encyclopédique était d'exhumer et de restaurer le passé. Moreau consacre un carnet¹⁵ à ses recherches relatives aux illustrations du *Magasin Pittoresque*. Sous la forme de listes, il récapitule les dessins recopiés ou à relever, extraits du périodique et l'enluminure y trouve une place de choix. Ainsi copie-t-il, à partir des illustrations de la revue, des motifs de la Bible de Souvigny datant de la fin du XII^e siècle¹⁶, des personnages féminins extrait du *Parement des Dames* d'Olivier de La Marche daté du XVI^e siècle¹⁷ [Ill. 1] ou encore des ornements d'une miniature du livre d'*Heures* dites de Bedford, enluminé au début du XV^e siècle¹⁸.

¹³ Gustave MOREAU, *Le Poète et la sainte*, 1868, Aquarelle, 29 x 16,5 cm, Japon, Collection Hiroshi Matsuo.

¹⁴ Gustave MOREAU, *Les Licornes*, vers 1885, Huile sur toile, 115 x 90 cm, Paris, Musée Gustave Moreau, Cat. 213.

¹⁵ Carnet, Paris, Musée Gustave Moreau, Arch. GM 542.

¹⁶ Gustave MOREAU, *Feuille d'études*, s.d, Paris, Musée Gustave Moreau, Des. 9432.

¹⁷ Gustave MOREAU, Henri Rupp, *Carnet de calques*, s.d, Paris, Musée Gustave Moreau, Des. 12848-53.

¹⁸ Gustave MOREAU, *Étude de personnage*, s.d, Paris, Musée Gustave Moreau, Des. 9312.



Ill. 1. Gustave Moreau, Henri Rupp, *Feuille d'études diverses*
 (d'après *Le Magasin Pittoresque*, 1838, p. 357), s. d. Encre sur calque, 133 x 103 mm
 (Paris, Musée Gustave Moreau, Des. 12848-53).

Gustave Moreau s'est par ailleurs grandement inspiré d'un recueil d'illustrations et a copié de nombreuses images du Moyen Âge. *Les Monuments français* de Nicolas-Xavier Willemin¹⁹ est un ouvrage entièrement dédié à la reproduction graphique des antiquités françaises et du monde méditerranéen. Cette démarche permettait aux artistes d'avoir à disposition un répertoire de modèles très variés. Le peintre trouve dans l'ouvrage de Willemin une colonne cannelée extraite des *Évangiles de Saint-Médard de Soissons* et l'insère dans sa petite toile nommée *Le Poète et la sainte*²⁰. De la même façon, le peintre réalise pour Charles Hayem en 1878 une aquarelle d'un *Héraut d'armes* (ou *Le massier*)²¹ dont l'arrière-plan s'inspire d'ornements de la seconde Bible de Charles le Chauve trouvés dans le recueil de Willemin. Un même motif peut être utilisé pour le décor de plusieurs toiles. C'est le cas par exemple d'un aigle des *Évangélaire de Godescalc*²² [Ill. 2].

¹⁹ Nicolas-Xavier WILLEMIN, *Monuments français inédits...*, Paris, Chez M^{lle} Willemin, 1839.

²⁰ Gustave MOREAU, *Le Poète et la Sainte*, 1868, Aquarelle, 29 x 16,5 cm, Collection particulière.

²¹ Gustave MOREAU, *Le Héraut d'armes* (ou *Le Massier*), 1878, Aquarelle, 63 x 34 cm, Collection particulière.

²² *L'Évangélaire de Godescalc ou de Charlemagne*, vers 781-783, Enluminure sur parchemin, 31 x 21 cm (Paris, BnF, n.a.l. 1203). L'aigle est représenté au f. 48 recto.

D'après l'ouvrage de Willemin²³, Moreau copie avec précision l'aigle de profil ainsi que le décor ornemental développé autour de l'animal, composé d'entrelacs et d'un feuillage. Le motif est ensuite reporté à l'arrière-plan du *Portrait de Suzanne de Sourdeval*²⁴, sur le costume d'un des personnages des *Muses quittent Apollon*²⁵ et sur le drapé d'une des femmes du premier plan des *Chimères*²⁶.



Ill. 2. Gustave Moreau, *Étude d'aigle dans un entrelacs*
d'après Nicolas-Xavier WILLEMIN, *Monuments français inédits...*, planche 3, s. d.
(Paris, Musée Gustave Moreau, Des. 9335).

²³ Gustave MOREAU, *Étude d'aigle dans un entrelacs*, s. d., Paris, Musée Gustave Moreau, Des. 9335, d'après Nicolas-Xavier WILLEMIN, *Monuments français inédits... op. cit.*, [note 23], Planche 3.

²⁴ Gustave MOREAU, *Étude de fond pour le Portrait de Suzanne de Sourdeval*, s.d., Paris, Musée Gustave Moreau, Des. 9149.

²⁵ Gustave MOREAU, *Les muses quittent Apollon, leur père, pour aller éclairer le monde*, 1868, Huile sur toile, 292 × 152 cm, Paris, Musée Gustave Moreau, Cat. 23.

²⁶ Gustave MOREAU, *Les Chimères*, 1886, Huile sur toile, 236 × 204 cm, Paris, Musée Gustave Moreau.

Un unique projet d'enluminure, laissé en l'état, fut envisagé avec l'écrivain Léon Bloy et le collectionneur Charles Hayem. Celui-ci semblait apprécier les petits formats et les iconographies sacrées de Gustave Moreau. En 1879, Charles Hayem évoque²⁷ le projet d'un manuscrit consacré à sainte Élisabeth de Hongrie composé d'un texte de Léon Bloy et d'une petite aquarelle de Moreau²⁸. Pour ce faire, Moreau emprunte des motifs décoratifs médiévaux à l'ouvrage de Willemin pour composer le décor et les costumes de cette composition d'à peine trente centimètres de hauteur. Le manuscrit consacré à sainte Élisabeth de Hongrie n'aboutit pas et les esquisses sont les seuls témoins du projet²⁹. Toutefois, certains collectionneurs, à l'image de la comtesse Greffhule, furent particulièrement sensibles à cet art de l'infiniment petit que Moreau pratique dès les années 1860. C'est pourquoi la comtesse commande au peintre, dans les années 1880, plusieurs aquarelles³⁰, dont le format et l'aspect décoratif s'apparentent à l'enluminure.

UN MONDE EN MARGE ET UNE PRATIQUE DE L'INFINIMENT PETIT

L'œuvre de Gustave Moreau se caractérise par une accumulation de différentes strates de peintures mais aussi d'univers. L'artiste superpose en effet à la scène principale de sa toile, une multitude de scènes secondaires qui n'ont, le plus souvent, que peu de rapport avec l'iconographie centrale. Ces univers sont parsemés dans les vêtements des personnages, dans les objets et les éléments naturels des paysages. Observés de loin, ces scènes sont à peine perceptibles, de près, un monde de l'infiniment petit apparaît. Ses toiles médiévalisantes, à l'image des *Licornes* et des *Chimères* en sont les illustrations manifestes.

Au cœur de ces décors, il est possible de constater un intérêt pour le bestiaire médiéval issu des manuscrits. Généralement présents dans les initiales et les marges, les animaux passionnent le peintre pour leur caractère fantasmagorique. Ces petits êtres monstrueux, déconnectés de la narration principale de l'œuvre, rappellent en ce sens les marges à drôlerie³¹. Les bordures se recouvrent de figures végétales, animales et humaines qui se mêlent entre elles. Depuis les contours

²⁷ Charles HAYEM, 18 juin 1879, *Correspondance*, Paris, Musée Gustave Moreau.

²⁸ Gustave MOREAU, *Sainte Élisabeth de Hongrie ou Le Miracle des roses*, 1879, Aquarelle, 27,5 x 19 cm, Collection particulière.

²⁹ Gustave MOREAU, *Sainte Élisabeth de Hongrie*, vers 1879, Mine de plomb sur papier-calque contrecollé, 27,1 x 17,2 cm, Paris, Musée Gustave Moreau Des. 367.

³⁰ Gustave MOREAU, *Sainte Élisabeth de Hongrie*, 1882, aquarelle, 41,5 x 26 cm, Paris, coll. part. Gustave Moreau, *Sainte Hélène*, 1882, aquarelle, 27 x 13,5 cm, Paris, coll. part.

³¹ Michaël CAMILLE, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997.

de la page, les marges imagées insufflent un mouvement, une vitalité et une grande richesse. Ce sont donc des lianes, des étirements et des accumulations qui peuvent servir d'ornementations, mais aussi de sols pour des scènes.

Les drôleries font partie de ces *marginalia*. Baltrusaitis définit le terme de « drôlerie » comme un « monde extravagant [...] Un anti univers et une anti humanité se dressent en face d'un ordre séculier et de figures exemplaires. »³² Au sein de ses toiles, Moreau place des animaux monstrueux à peine perceptibles qui font écho, d'une certaine façon, à cet univers. S'ils n'appartiennent pas à la narration principale de ses toiles, ces êtres font partie d'un monde de l'infiniment petit, cachés dans les drapés de ses personnages souvent silencieux et songeurs. Ses décors démontrent de façon certaine une recherche plastique et un goût pour l'hybridation et la métamorphose. Sur les robes des *Licornes* ou des *Muses quittant Apollon* il peint des béliers ailés, des hommes à queue de poisson et toutes sortes de chimères étranges.

Par ailleurs, de véritables petites saynètes sont ajoutées sur les costumes de ses toiles. Par exemple, un drapé d'une des femmes des *Licornes* propose un duel opposant un homme et un animal monstrueux doté d'ailes et de cornes [Ill. 3 et 4]. Une croix à la main droite, le personnage masculin ailé et auréolé semble tenir une épée dans la main gauche. Un animal gît à ses pieds et une petite figure auréolée lui fait face et s'apparente à une princesse. Très proche de l'iconographie de Saint Michel terrassant le dragon, ce type de petit tableau dans le tableau envahit les costumes de ses personnages au sein d'un grand nombre de ses toiles, médiévalisantes principalement. Que pourrait alors signifier cet univers ? Jean-Claude Schmitt explique que l'objectif des drôleries médiévales n'était pas « de terrifier, mais plutôt d'amuser, et peut-être aussi de poser quelques questions essentielles sur la création et les limites de l'humanité³³ ». Si Moreau n'exprime pas au sein de ses carnets d'écriture la signification de ce monde parallèle, il y consigne l'importance d'une richesse décorative nécessaire³⁴.

³² Jurgis BALTRUSAITIS, *Réveils et prodiges: le gothique fantastique*, Paris, A. Colin, 1960, p. 112.

³³ Jean-Claude SCHMITT, « L'univers des marges », dans *Le Moyen Âge en lumière. Manuscrits enluminés des bibliothèques de France*, dir. Jacques Dalarun, Paris, Fayard, 2002, p. 329-361.

³⁴ Ary RENAN, *Gustave Moreau 1826-1898*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1900.



Ill. 3. Gustave Moreau, *Les Licornes*, 1885, Huile sur toile, 115 x 90 cm (Paris, Musée Gustave Moreau, Cat. 213).



Ill. 4. Gustave Moreau, Détail de la toile *Les Licornes*, 1885, Huile sur toile, 115 x 90 cm (Paris, Musée Gustave Moreau, Cat. 213).

DÉCLOISONNEMENT ET UNITÉ DES ARTS

Les années 1880 et 1890 voient l'encrage d'arts dits mineurs dans l'œuvre de Moreau. Une grande place est faite à l'enluminure, au retable et à la tapisserie. Dans la continuité de l'éclectisme qui irrigue toute la seconde moitié du XIX^e siècle, il manipule les arts décoratifs qu'il transpose dans ses toiles au point d'en copier l'aspect général. Moreau recouvre ses toiles de motifs ornementaux et cherche à se rapprocher au plus près de l'esthétique de l'enluminure. Ce geste révèle une remise en cause progressive de la hiérarchie des arts.

Comme l'a démontré Rossella Froissart, l'Union centrale des arts décoratifs a joué un rôle fondamental dans ce processus³⁵. Fréquentée par le peintre à plusieurs reprises, l'Union rassemble « le plus puissant des groupements d'artistes, industriels, collectionneurs, érudits [...] de la seconde moitié du XIX^e siècle en France » et contribue à « faire des arts dits "mineurs" un enjeu politique, économique et esthétique »³⁶. Bien avant l'éclosion de l'Union centrale, Moreau est le témoin silencieux d'une longue réflexion menée dès les années 1830-1840 autour de « l'art pour l'art » qui rejetait « l'art utile ». La visibilité des revendications à ce sujet apparaît dans le cadre des premières expositions de la Société du progrès de l'art industriel, remplacée par l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie en 1864. Enfin, la réforme avortée de l'École des beaux-arts en 1863 et la valorisation de l'unité de l'art dans la chaire d'esthétique de Viollet-le-Duc participent à l'assise de l'Union centrale. À la suite de l'exposition de l'Union de 1865, deux courants s'opposent : un premier souhaitait conférer aux arts dits mineurs une fonction sociale et les rendre utiles ; un second se préoccupait de les reconsidérer et d'élever leur statut³⁷. Les discours se propagent et les arts *mineurs* « forcent la porte du Salon »³⁸ et ont une place dans le paysage muséal. Si l'artiste accorde un vif intérêt aux arts décoratifs, dont il copie plusieurs pièces en 1878 et en 1880, il n'évoque pas dans ses écrits personnels son point de vue sur ce débat. Toutefois, l'importance grandissante des arts décoratifs dans son œuvre durant les vingt dernières années de sa vie dit quelque chose de son état d'esprit. Il semble mettre très tôt en place de nouvelles méthodes créatives qui seront celles des artistes de l'Art nouveau dans les années 1890. Tout d'abord, il déhiérarchise et décroïsonne en mettant sur le même plan l'enluminure, la tapisserie et la peinture. Cette unité de l'art est une référence au Moyen Âge dans la mesure

³⁵ Rossella FROISSART PEZONE, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, CNRS éditions, 2004.

³⁶ *Ibid.*, p. 19.

³⁷ Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Paris, INHA, 2014.

³⁸ Rossella FROISSART PEZONE, *L'Art dans tout...*, *op. cit.* [note 35], p. 23.

où les arts n'étaient pas compartimentés. Moreau abat les frontières et élargit les références en s'inspirant des arts décoratifs et industriels. Le recours au Moyen Âge et à l'enluminure lui permet de revenir à un moment où les Académies n'avaient pas encore détruit l'unité des arts.

Moreau revendique par ailleurs une pratique artisanale et s'oppose à l'orthodoxie classique qui hiérarchisait la pratique. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les métiers du Moyen Âge deviennent des modèles à l'image du copiste, artisan du manuscrit médiéval. Les préraphaélites vont dans ce sens reconstituer un scriptorium, lieu de travail idéal, et tenter de travailler selon les techniques des manuscrits médiévaux. Si Moreau ne s'essaie pas à la confection de manuscrits et de la tapisserie dans la tradition médiévale, il réhabilite ces arts à façon, notamment par l'usage de l'ornement.

Un dernier geste de l'artiste nous confirme, au crépuscule de sa vie, son goût pour l'enluminure. Dans le *Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts* de 1896, un article³⁹ correspond grandement à un texte retrouvé dans un carnet de Gustave Moreau dédié à l'enluminure⁴⁰. Dans le cadre de ses fonctions d'académicien, Moreau aurait rédigé une définition générale portant à la fois sur la technique et l'histoire de cet art. Ses recherches le conduisent à nommer plusieurs manuscrits qu'il aurait consulté, à l'image de l'*Évangélaire de Godescalc* ou des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*⁴¹. Si cet article est de la main du peintre, il s'agit du seul texte publié par Gustave Moreau, à l'exception de son éloge académique.

Sa découverte et son usage de l'enluminure participent donc à la construction de son art qui donne au monde médiéval une place centrale. Son ambition n'était finalement pas de restaurer fidèlement l'art de l'enluminure mais d'en extraire les couleurs, les univers et les motifs décoratifs pour servir son propre imaginaire. Ce détournement, dont il use de la même façon avec les tapisseries et les retables médiévaux, fait dire à certains critiques que l'œuvre de Moreau est celle d'un artisan de l'époque médiévale et « tient de l'enluminure des vieux missels⁴² ». Moreau ne semble pas être un peintre, mais un fabricant d'objets et de « vieilles reliures d'évangélaire⁴³ » comme le soulignait Joris-Karl Huysmans.

³⁹ *Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts. Contenant les mots qui appartiennent à l'enseignement, à la pratique, à l'histoire des beaux-arts, etc.*, t. V, Paris, Chez Firmin-Didot et C^{ie}, 1896, p. 288.

⁴⁰ *Carnet*, Paris, Musée Gustave Moreau, Arch. GM 214.

⁴¹ Jean BOURDICHON, *Les Rois mages*, extrait du manuscrit *Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, vers 1503-1508, Peinture sur parchemin, 30 × 19,5 cm (Paris, BnF, ms. lat. 9474, F. 64v).

⁴² Joris-Karl HUYSMANS, « Gustave Moreau », *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889, p. 17-22.

⁴³ *Ibid.*

Le Roman de Guillaume d'Angleterre d'Eugène Steger (Londres, Victoria and Albert Museum, MSL/1995/6)

Depuis les années 80, la collection de manuscrits de la National Art Library (NAL) au Victoria and Albert Museum s'est considérablement enrichie de spécimens du XIX^e siècle attestant de la fascination de ce siècle pour le Moyen Âge et la Renaissance. Certains, confectionnés par des professionnels, sont de véritables chefs-d'œuvre comme le *Missel de Chambord* commandité par les dames légitimistes de France pour le comte de Chambord en 1844 (MSL/1984/68) ou les *Heures Gallois* que Jules Gallois fit faire pour sa femme vers 1835-42 (MSL/1987/7). D'autres sont des témoins plus modestes de cet engouement, comme le *Roman de Guillaume d'Angleterre* acquis en 1995 (MSL/1995/6)¹.

Ce manuscrit contient un texte en alexandrins calligraphié dans une écriture gothique et intitulé « Roman du Duc Guillaume » au feuillet 4 recto [ill. 1]. Il est richement illustré de miniatures, bordures et initiales peintes copiant des modèles médiévaux, Renaissance, et parfois plus tardifs. Une signature « Eug. Steger » figure en deux endroits (f. 2r et 33r), correspondant aux initiales « ES » au feuillet 13r. Un écu *d'argent, à la bande azur chargée de trois étoiles d'or* soutenu par un griffon et un lion figure en première page du manuscrit et sur des étendards dans les bordures du feuillet 13r. Certaines pages ne comprennent qu'une miniature sans texte et quelques-unes ne sont peintes qu'au recto (f. 1 à 4, 31). Chaque page est rattachée à la reliure par un onglet, pour permettre à l'artiste une plus grande flexibilité. Il pouvait ainsi travailler sur des feuillets individuels et, si une page n'était pas réussie, ne pas la conserver et recommencer. La reliure est simple, en carton recouvert de parchemin ; l'ouvrage mesure 330 par 280 mm et est composé de 39 feuillets de lourd papier, intercalés de papier fin pour protéger les peintures. Le texte est écrit avec soin sur des lignes tracées au crayon à papier : pour la plupart effacées, elles sont encore visibles en certains endroits (par exemple au f. 6v)².

* Conservateur au Victoria and Albert Museum, Londres.

¹ Notices en ligne : <https://nal-vam.on.worldcat.org/oclc/1008118412> et <http://collections.vam.ac.uk/item/O1388750/dit-du-roy-guillaume-dangleterre-manuscript-none/> (pages consultées le 2 septembre 2020).

² Le premier vers de certaines pages est numéroté au crayon à papier (voir f. 8v-10r).

Ce roman en alexandrins narre les tribulations fictives de Guillaume le Conquérant, roi d'Angleterre, et de sa femme Gracienne. L'histoire a de nombreux points communs avec la légende de saint Eustache³ : Dieu voulant tester la foi de Guillaume et Gracienne leur envoie une série d'épreuves. Contraints de renoncer à leur rang, leurs richesses et leur pays, ils sont séparés, dépouillés, leurs enfants emportés, l'un par un loup, l'autre embarqué sur un navire, etc. Ce ne sera qu'au terme de vingt-quatre ans que la famille sera de nouveau réunie et qu'ils seront récompensés de leur endurance et de leur confiance en Dieu.

Il existe deux variantes de ce texte en français, connues sous le nom de *Dit de Guillaume d'Angleterre* et transmises par une poignée de manuscrits. L'une de la fin du XII^e-début du XIII^e siècle, à l'incipit « Crestiens se veut entremetre », est attribuée à Chrétien de Troyes par une partie de la critique⁴. L'autre datant sans doute du XIV^e siècle débute par : « Pour recorder un dit sui ci endroit venus. / Dieu gart touz ceuls et celles dont seray entendus »⁵. C'est à première vue cette version que renferme le manuscrit Steger. Elle est connue à travers deux manuscrits du XIV^e siècle, l'un à Londres (British Library, Add. MS 15606, f. 140v-151v), l'autre à Paris (BnF, ms. fr. 24432, f. 1ra-13va). Ce dernier servit à Francisque Michel pour une édition publiée dans ses *Chroniques anglo-normandes* en 1840⁶. On aurait donc pu s'attendre à ce que Steger ait recopié ce texte facile d'accès, or il n'en est rien. Une comparaison avec le manuscrit de la British Library conduit à la même conclusion : toujours pas d'adéquation avec le manuscrit Steger. Outre les nombreuses divergences dans l'orthographe, certains mots employés et parfois un vers entier différent totalement⁷. Par ailleurs, le manuscrit Steger comprend 940 vers, contre 948 dans les manuscrits de Londres et Paris.

Il faut chercher du côté des premières éditions imprimées au début du XVI^e siècle pour plus de succès. Le texte légèrement raccourci à 940 vers fit

³ Sur les rapports entre les deux, voir Silvia BUZZETTI GALLARATI, « Sulla genesi di una redazione in versi francesi della vita di S. Eustachio », *Medioevo Romanzo*, t. 6, 1979, p. 320-339 et Marco MAULU, « Riflessioni sul Guillaume d'Angleterre e sul culto di sant'Eustachio », *Quaderni di Filologia Romanza dell'Università di Bologna*, 18, 2006, p. 199-220.

⁴ Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Base Jonas [en ligne : http://jonas.irht.cnrs.fr/consulter/oeuvre/detail_oeuvre.php?oeuvre=4232 (page consultée le 2 juillet 2020)].

⁵ *Ibid.* [en ligne : http://jonas.irht.cnrs.fr/consulter/oeuvre/detail_oeuvre.php?oeuvre=8836]. Base Arlima [en ligne : https://www.arlima.net/eh/guillaume_dengleterre_dit.html] (pages consultées le 2 juillet 2020).

⁶ Francisque MICHEL, *Chroniques anglo-normandes. Recueils d'extraits et d'écrits relatifs à l'histoire de Normandie et d'Angleterre*, vol. 3, Rouen, Édouard Frère, 1840, p. 173-211.

⁷ Par exemple, le vers « Les povres despit [sic] sont du ciel heritier » dans la version publiée (Francisque MICHEL, *Chroniques anglo-normandes...*, *op. cit.* [note 6], p. 174) est remplacé par « Les richesses du monde petit devons aymer » dans le manuscrit Steger (f. 7v).

à cette époque l'objet d'au moins deux éditions parisiennes sous le titre de *Romant du Duc Guillaume*, chacune survivant à travers un exemplaire⁸ :

1. Paris, BnF, Réserve des livres rares, RES-Y2-682 : incomplet, 8 f., 37 lignes par page, sur 1 colonne [ill. 2]
2. Paris, BnF, Réserve des livres rares, RES P-Ye-6 : complet, 14 f., 37 lignes par page sauf f. C₄v qui en comprend 36, sur 1 colonne

Un titre, absent des versions manuscrites, se retrouve en début de chacun de ces volumes imprimés formulé de la même façon que dans le manuscrit Steger, à quelques menues variantes près selon les éditions : « Sensuit le Roman du Duc Guillaume lequel en son vivant fut Roy d'Angleterre et [aussi]⁹ Duc de Normandie dont il tint paisiblement son peuple » [ill. 1 et 2]. L'exemplaire complet se termine comme lui par l'explicit « Cy finist la vie du Roy guillaume Roy dangleterre Et duc de Normendie ».

L'exemplaire 1, incomplet, s'interrompt au vers 518 : « La dame sera moye parquoy vint maint debas. » (f. B₃v) et ne peut par conséquent pas avoir été le modèle utilisé. L'estampille apposée sur l'ouvrage, utilisée entre 1833 et 1848, indique qu'il est entré dans les collections de la bibliothèque alors « royale » à cette période¹⁰. Jean-Charles Brunet en connaissait l'existence et ajoutait en 1861 dans la cinquième édition de son *Manuel du libraire* qu'un autre exemplaire de ce texte lui avait été signalé par un certain M. Richarme de Lyon¹¹. Le premier tome du supplément au *Manuel*, publié en 1878, date ce volume « vers 1530 » et ajoute : « L'exemplaire de M. Morel, de Lyon, de ce précieux roman de chevalerie, passait pour être le seul complet ; il était bien conservé, sauf une déchirure emportant quelques mots de texte. Il a été vendu 1,750 fr., ce qui, au taux actuel, est loin d'être exagéré »¹². Un exemplaire annoté du catalogue de la vente Morel qui eut lieu le 25 juin 1873 à Paris donne « Chossonnery » comme acquéreur. Il s'agit certainement d'Antonin Chossonnery, libraire parisien au 47 quai des Grands-Augustins¹³. L'ouvrage réapparaît en 1882,

⁸ Sur ces éditions et leurs rapports avec les témoins manuscrits, voir Marco MAULU, « La tradizione cinquecentesca del *Dit de Guillaume d'Emgleterre*: il *Romant du duc Guillaume* », *Critica del testo*, 10-2, 2007, p. 115-165.

⁹ Mot absent dans le manuscrit Steger.

¹⁰ Je remercie Marguerite Sablonnière de m'avoir fourni cette information.

¹¹ Jacques-Charles BRUNET, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, 6 vols, Paris, Firmin Didot frères, 1861 (5^e éd.), II, col. 1816.

¹² Pierre DESCHAMPS et Pierre-Gustave BRUNET *Manuel du libraire et de l'amateur de livres : supplément*, 2 vols, Paris, Dorbon-Ainé, 1878-1880, I, cols 580-581 (580).

¹³ *Catalogue des livres rares et précieux poètes français, Anciens Chansonniers, Théâtre, romans de chevalerie, conteurs, facéties, singularités, vieilles chroniques, gothiques français, raretés bibliographiques composant le cabinet de feu M. Morel (de Lyon)* [Vente, Paris, 25 juin 1873], Paris, A. Claudin, 1873, lot 206.



Ill. 1: *Roman du Duc Guillaume*, Paris, vers 1893-1894
 (Londres, V&A, MSL/1995/6, f. 4r; © Victoria and Albert Museum, Londres).



Ill. 2: *Roman du Duc Guillaume*, Paris, v. 1530
(Paris, BnF, RES-Y2-682, f. 1r; © Bibliothèque nationale de France, Paris).

toujours à Paris, à l'Hôtel Drouot, lors de la vente de la bibliothèque de M. E. M. Bancel, collectionneur, bibliophile et critique d'art, où il est vendu 3070 fr.¹⁴. Le catalogue en avance la datation : « une étude comparée des caractères et de ses lettres ornées nous fait supposer qu'il est sorti des presses de la veuve Jean Trepperel et qu'il serait antérieur à l'année 1510 », et donne une description détaillée de la reliure : « mar[quin] citron, compart[iments] formés de branches de feuillage et d'un semé d'anneaux, dent[elle] int[érieure] tr[anche] dor[ée] (*Trautz-Bauzonnet*) ». Un examen de l'exemplaire complet aujourd'hui à la Bibliothèque nationale (RES P-Ye-6) confirme qu'il s'agit bien de cet ouvrage, anciennement Morel, puis Bancel : sa reliure signée Trautz-Bauzonnet et l'ex-libris « BIBLIOTHÈQUE E. M. BANCEL » apposé à l'intérieur de son plat supérieur ne laissent aucun doute. La bibliothèque en fit certainement l'acquisition à la vente Bancel en 1882¹⁵. Cette vente fut le fait d'Adolphe Labitte, libraire de la Bibliothèque nationale, exerçant au 4, rue de Lille, qui décéda un mois plus tard¹⁶. Le catalogue donne également de précieux renseignements sur les travaux de restauration et de reliure entrepris pour Bancel :

Acheté à la vente du cabinet de M. Morel, de Lyon, il avait alors une déchirure dans le coin d'un feuillet, emportant quelques lettres du texte et n'était pas relié. Son nouvel acquéreur [E. M. Bancel] le confia à deux habiles artistes ; d'abord à Vigna qui refit le coin qui manquait et rétablit les lettres absentes d'après le fragment de la Bibliothèque nationale, avec une perfection telle qu'il est impossible à l'œil le plus exercé de reconnaître l'endroit réparé ; ensuite à Trautz, qui le recouvrit d'une de ces élégantes et délicieuses reliures dont il avait le secret.

Vigna désigne Paul-Antoine Vigna (1856-1942), dont je n'ai effectivement pas réussi à déceler le travail de restauration, qui doit se situer entre les feuillets A₁ et B₃, puisque le *Roman* incomplet de la BnF ne va pas au-delà¹⁷.

Une comparaison entre le texte du manuscrit Steger et les deux éditions montre qu'il se rapproche davantage de l'édition 2. Il n'en est toutefois pas la copie conforme. On remarque par exemple que certains mots sont sous forme abrégée dans le manuscrit Steger, et non dans 1 (ni 2), tels que « fermement »

¹⁴ *Catalogue des livres rares et précieux et des manuscrits avec miniatures composant la bibliothèque de M. E. M. B.*, par le ministère de M^e Maurice Delestre, commissaire-priseur, Hôtel Drouot, Paris, 8-13 mai 1882, lot 238.

¹⁵ Il n'a malheureusement pas été possible de retrouver ce livre dans les registres d'acquisition de la BnF, le numéro d'acquisition (89132), sans doute erroné, ne correspondant pas à la description donnée dans les registres.

¹⁶ Sur cette famille de libraires, voir <http://histoire-bibliophilie.blogspot.com/2014/06/labitte-ou-la-passion-de-lexpertise.html> [page consultée le 29/10/2020].

¹⁷ Sur Vigna, voir Natalie COURAL et Laëticia DESERRIÈRES, « Paul-Antoine Vigna (1856-1942), restaurateur de livres, d'estampes et de dessins », *Technè : la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, 33 (2011), p. 33-37.

(vers 31)¹⁸, « moult » (vers 90) ou, au vers 335, où « puisquil vous plait bien » devient « puisquil v. plt bien ». Il pourrait là s'agir de modifications apportées par Steger pour ne pas trop empiéter sur l'espace des bordures. Au vers 10, un espace est laissé en blanc, comme si deux mots avaient manqué au modèle : « Nenterra en la gloire ou dieu _____ les sien ». Dans les imprimés 1 et 2, ces mots sont « maint et ». On relèvera également deux erreurs du copiste qui par ailleurs semble avoir été très consciencieux. Au vers 911, il écrit « Mais quant le conte sceut le fait parfaitement » au lieu de « certainement » : son œil est remonté à la ligne antérieure et a répété l'adverbe « parfaitement » par lequel le vers précédent se termine. D'autre part, si le texte est présent dans son entier, le feuillet 26 a été inséré incorrectement. Son recto devrait être son verso et inversement, ce qui bouleverse la continuité du texte qui doit se lire dans l'ordre suivant : 25v, 26v, 26r, 27r. L'erreur dut se produire au moment de la copie plutôt que lors de l'assemblage des feuillets en un ouvrage relié. Les mises en page de 25v et 26r se font écho, avec chacune une enluminure dans la partie supérieure de la page et une bordure riche en héraldique. Steger dut se rendre compte de sa méprise, mais pour ne pas troubler l'harmonie de cette double page et de la suivante, la primauté fut donnée à la cohérence de l'ornementation plutôt qu'à celle du texte. Ce choix fonctionne, à première vue, puisqu'à moins d'aborder le volume en tant que lecteur, on ne remarque pas l'erreur.

Mais on note également de nombreuses variantes orthographiques, dont je donne ici un échantillon représentatif, entre l'édition 2 et le manuscrit de Londres :

Vers ¹⁹	BnF, RES P-Ye-6	V&A, MSL/1995/6
111	« vostre terre desgarnye »	« vostre terre desgarnie »
121	« On les restabliroit et au foible et au fort »	« On les restabliroyt et au faible et au fort »
227	« Rompirent les grans coffres plains de monnoye fine »	« Rompirent les grans coffres pleins de monnoie fine »
339	« Lung des marchans luy dist »	« Lung des marchans lui dist »
434	« Marins eut a nom lautre »	« Marin eut a nom lautre »
513	« Les marchans si avoient »	« Les marchans si avoient »
584	« Qui laissast lhermitaige »	« Qui laissast lhermittaige »
744	« Mais toutteffois dist il que voullentiers yra »	« Mais toutteffois dist il que voullentiers yra »
875	« Cil qui fut plus hardy si cria a hault son »	« Cil quy fut plus hardi si cria a hault son »

¹⁸ Pour la répartition des vers par page pour l'imprimé de la BnF comme pour le manuscrit Steger, voir les annexes 1 et 2.

¹⁹ Pour la répartition des vers dans les deux ouvrages en fonction des pages, voir les annexes 1 et 2 en fin d'article.

Ces différences ne sont pas le fruit d'une transcription distraite, ni d'un changement délibéré de la part de Steger visant à corriger le texte ou le moderniser. Elles sont de même ordre que celles que l'on pourrait rencontrer d'une édition à l'autre, et que l'on observe par ailleurs entre les ouvrages 1 et 2²⁰. De plus, cinq vers présentent des divergences plus notoires encore :

Vers	BnF, RES P-Ye-6	V&A, MSL/1995/6
23	« Mais quant ung champion se combat bien souvent »	« Mais quant un champion se combat forment »
113	« Se rien aves tolu a femme ne a homme »	« Se rien aves tolu ne a homme ne a femme »
224	« Lors ont quis tout partout mais cestoit pour neant »	« Lors ont pris tout partout mais cestoit pour neant »
602	« La royne sa femme a forment regretee »	« La royne sa femme a souvent regretee »
621	« Comment et en quel guise les retrouva le pere »	« Comment et en quel guise les retrouva leur pere »

La substitution de l'ancien français « forment » à « souvent » et vice versa aux vers 23 et 602 ne peut pas à mon sens être une improvisation du copiste. Au vers 113, la formulation erronée des exemplaires 1 comme 2 est corrigée: de « Se rien aves tolu a femme ne a homme », elle passe à « Se rien aves tolu ne a homme ne a femme » dans le manuscrit Steger, rimant ainsi avec « âme » au vers suivant. Cette erreur n'est pas présente dans la tradition manuscrite et on trouve ainsi dans le manuscrit de la BnF dont Francisque Michel a publié le texte: « Se riens avez tolu a homme ni a femme »²¹. De même, « leur pere », plutôt que « le pere » au vers 621, s'il n'apparaît pas dans les éditions 1 et 2, se retrouve également dans la tradition manuscrite²². Toutes ces variations et divergences nous mènent à une étonnante conclusion, à savoir que Steger recopia une édition du XVI^e siècle jusqu'ici inconnue du *Roman de Guillaume d'Angleterre*, édition sans doute légèrement postérieure aux deux autres car comportant des corrections que l'on ne trouve pas dans les éditions 1 et 2. Steger fut-il le propriétaire de cet exemplaire imprimé parisien? L'intérêt de recopier le texte en entier s'expliquerait certainement davantage si l'ouvrage ne lui appartenait pas. Peut-être l'emprunta-t-il à un ami? Le doute subsiste,

²⁰ Les différences textuelles entre les deux éditions de la BnF sont principalement d'ordre orthographique, mais un mot est parfois remplacé par un autre ou une tournure de phrase légèrement modifiée. Voir Marco MAULU, « La tradizione cinquecentesca... », *art. cit.* [note 8] pour plus de détails.

²¹ Francisque MICHEL, *Chroniques anglo-normandes...*, *op. cit.* [note 6], p. 177. Voir Marco MAULU, « La tradizione cinquecentesca... », *art. cit.* [note 7], p. 142, concernant ce vers dans la tradition manuscrite.

²² Francisque MICHEL, *Chroniques anglo-normandes...*, *op. cit.* [note 6], p. 198.

mais il fut suffisamment enthousiasmé par ce texte pour s'appliquer à en recréer un exemplaire manuscrit et enluminé d'un patchwork d'initiales, bordures et miniatures.

À comparer les deux textes, on est frappé par la précision avec laquelle Steger reproduit la graphie du texte imprimé: elle ne peut être que le fruit de longues heures passées avec l'original, à tracer les caractères d'abord au crayon à papier puis à l'encre. Ce processus est apparent au vers 867 où les deux premiers mots du vers «O moy» n'ont pas été passés à l'encre. Il va même jusqu'à parfois reprendre la barre oblique qui marque l'hémistiche de certains vers dans l'imprimé, comme par exemple aux vers 4, 12, 71 74 et 282. Cependant, pour ce qui est de l'illustration, il a rejeté l'esthétique monochrome des deux estampes introduisant le texte dans les imprimés parisiens pour se tourner vers des sources manuscrites enluminées [ill. 3-5]. Le texte est orné de nombreuses bordures, initiales et miniatures pleine page, dans des styles de périodes et d'origines différentes, mais s'harmonisant généralement par doubles pages. L'identification de ces sources, commencée par Rowan Watson²³, n'est pas encore complète mais suffisamment avancée pour conduire à quelques observations (voir l'annexe 3 pour une liste des sources identifiées)²⁴.

Tous les manuscrits ayant servi de modèles se trouvent à la BnF. Ils sont occidentaux, principalement français et flamands, et vont du VIII^e siècle, avec l'*Évangélaire de Charlemagne*²⁵ au XVII^e, avec le *Vespéral de Louis XIV*, avec une prédominance du XV^e siècle. Plusieurs ont un lien avec la monarchie française, et les fleurs de lis sur fond azur sont récurrents (f. 23v, 24r, 25v, 26r, 32r, 36r). Certains des manuscrits d'origine sont de ceux qui bénéficièrent de reproductions en couleur précoces. On retrouve, aux feuillets 6v-7r et 18v-19r, des bordures et miniatures des incontournables *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, reproduites intégralement en 1861 dans le facsimilé publié par Léon Curmer²⁶. L'*Évangélaire de Charlemagne* avait dès l'entreprise colossale d'Auguste Bastard d'Estang fait l'objet de reproductions dans la première moitié du XIX^e siècle²⁷. *Les Grandes Heures de Jean, duc de Berry* sont également utilisées comme source d'inspiration (f. 12v-13r, 35v-36r); là encore, il fallait s'y attendre, étant donnée

²³ Rowan WATSON, *Western Illuminated Manuscripts: A Catalogue of Works in the National Art Library from the eleventh to the early twentieth century, with a complete account of the George Reid collection*, 3 vols, Londres, V&A Publishing, 2011, III, n° 243.

²⁴ Je tiens ici à remercier François Avril, conservateur général honoraire des bibliothèques, pour son aide précieuse dans cette tâche.

²⁵ Pour les cotes et références exactes des manuscrits originaux, voir l'annexe 3.

²⁶ *Le Livre d'Heures d'Anne de Bretagne*, Paris, Léon Curmer, 1841 [i.e. 1861].

²⁷ Auguste DE BASTARD D'ESTANG, *Peintures et ornements des manuscrits, classés dans un ordre chronologique...*, Paris, Imprimerie impériale, 1835-1869.



v commence le roman du duc
guillaume roy d'angleterre
et duc de normandie

Ill. 3: *Roman de Guillaume d'Angleterre*, Paris, vers 1893-1894
(Londres, V&A, MSL/1995/6, f. 6r; © Victoria and Albert Museum, Londres).

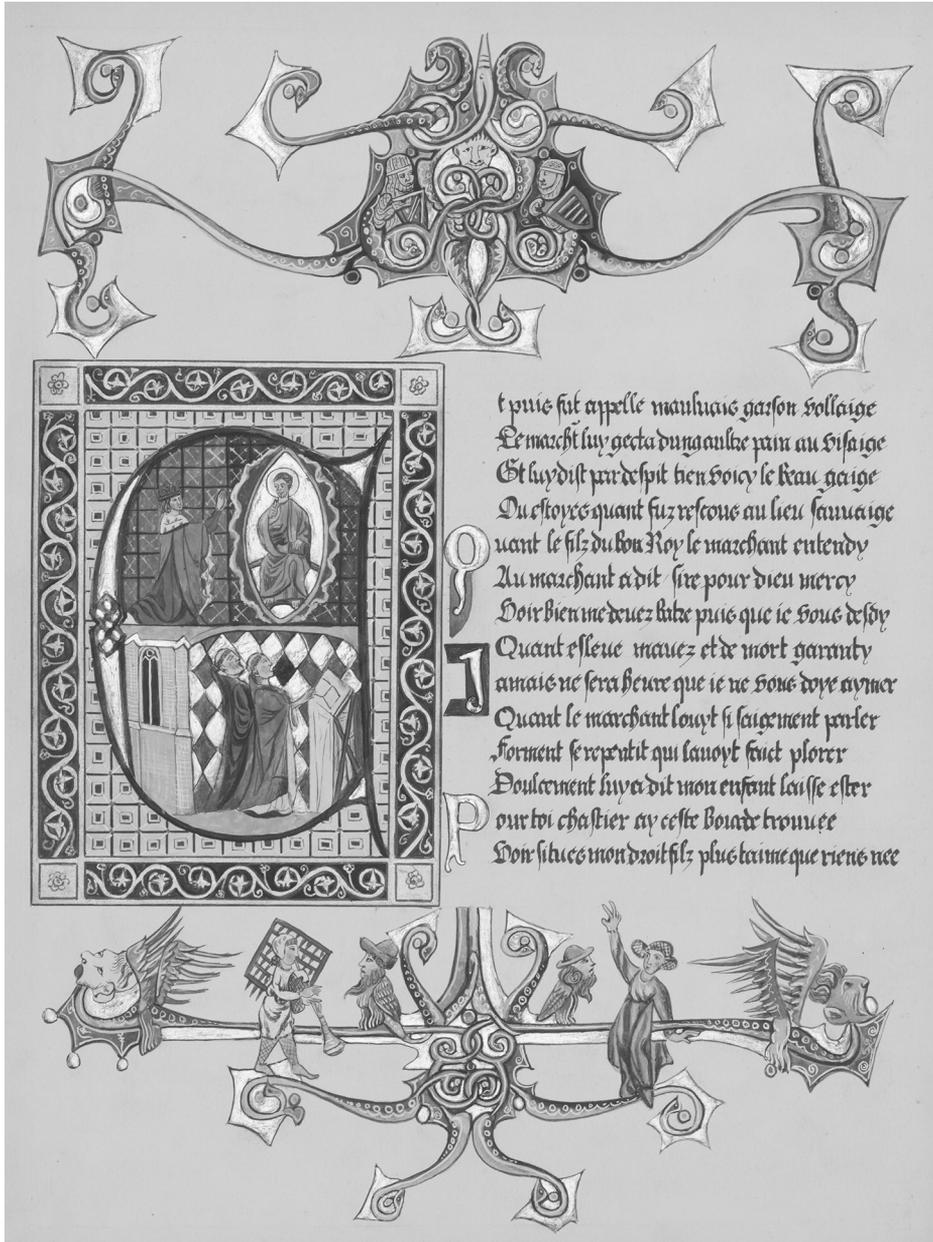
sa notoriété, et le fait que certains feuillets furent reproduits tôt²⁸. Le duc de Berry apparaît d'ailleurs dans une initiale au feuillet 12r (une note au crayon à papier dans une graphie gothique l'identifie, ainsi que Charles V à la même page). Mais il n'existe pas à l'époque de facsimilé intégral de ce manuscrit, or Steger puise très librement à cette source, combinant sur une même page des éléments venant de différents feuillets du manuscrit. Ainsi, pour donner un exemple, le feuillet 35v utilise des motifs issus de quatre feuillets différents des *Grandes Heures du duc de Berry* (f. 8r, 25v, 31v et 32r). Il en va de même pour le *Vespéral de Louis XIV* dont on retrouve quatre bordures dans le manuscrit Steger (f. 16v-17r et 32v-33r), et dont seulement quelques feuillets furent reproduits au XIX^e siècle, par exemple en frontispice de *L'Imitation de Jésus-Christ* (Paris, Léon Curmer, 1868). Une autre source qui semble avoir capturé l'imagination de l'artiste est l'exemplaire de la *Fleur des histoires* de Jean Mansel exécuté pour le cardinal Georges d'Amboise autour de 1503-1508 entre Paris et Rouen [ill. 3-4]. Aux feuillets 28v-29r, il reconfigure de nombreux motifs et initiales empruntés à ce manuscrit qu'il devait avoir consulté assidument. Steger puise également aux *Triumphes de Pétrarque* (ms. fr. 594), aux *Triumphes des vertuz* de Louise de Savoie (ms. fr. 144), aux *Grandes Heures de Rohan* (ms. lat. 9471), au *Compendium historial* d'Henri Romain, abrégé de Tite-Live (ms. fr. 9186), à la *Bible du pape Clément VII* (ms. lat. 18), au *Missel de Saint-Maur-des-Fossés* (ms. lat. 12054), au *Psautier dit de saint Louis* (ms. lat. 10525) [ill. 5], aux *Heures de Marguerite d'Orléans* (ms. lat. 1156B), etc. Le profil renfermé par l'une des initiales au feuillet 11v est celui du roi Jean II le Bon, repris du célèbre portrait de la BnF (R.F. 2490, en dépôt au Musée du Louvre depuis 1925).

Pour certains ornements, Steger s'est appuyé sur des modèles imprimés. C'est le cas par exemple de deux portraits sur la page de titre [ill. 1]. Le G de Guillaume renferme un « portrait » de Guillaume le Conquérant peint dans des teintes sépia qui trahissent son origine monochrome. Il reprend une gravure bien connue de Guillaume Philippe Benoit²⁹, utilisée en 1757 pour illustrer la *Complete History of England* de Tobias Smollett, ouvrage constamment réédité au cours du XIX^e siècle. Quant au roi dépeint dans l'initiale N de Normandie, il semble modelé sur une gravure dont je n'ai pu retrouver la source, représentant Robert de Normandie, dit le Magnifique ou le Libéral (r. 1027-1035), prédécesseur de Guillaume³⁰. Six bordures sont issues de l'édition richement chromo-lithographiée de *L'Imitation de Jésus-Christ* publiée en 1856 par

²⁸ Par exemple dans Henry Noel HUMPHREYS, *The Illuminated Books of the Middle Ages*, Londres, Longman and Co., 1849.

²⁹ Londres, British Museum, 1874,1010.82.

³⁰ Image apparaissant sur <http://www.monarchie-noblesse.net/noblesse/france/normandie/normandie.htm> sans indication de source [page consultée le 2 septembre 2020].



Ill. 5: *Roman de Guillaume d'Angleterre*, Paris, vers 1893-1894
 (Londres, V&A, MSL/1995/6, f. 28r; © Victoria and Albert Museum, Londres).

Léon Curmer³¹ : trois sont dans un style xv^e siècle français (f. 16, 20v-21), deux montrent des scènes de chasse au cerf lointainement dérivées des marges de livres d'heures parisiens imprimés autour de 1500 par Thielman Kerver (f. 21v-22) et la dernière, d'apparence peu médiévale, est ornée d'un paysage où s'abreuve un cerf (f. 9v).

Steger est généralement fidèle à ses modèles, jusque dans les couleurs, mais il opère parfois de petites modifications. Ainsi, dans la bordure reprise du *De Regno* de Thomas d'Aquin exécuté pour Louis XII et Anne de Bretagne, il remplace l'inscription du médaillon central inférieur par un pape levant les mains et, à la même page, il adapte l'initiale à ses besoins, comme il le fait à plusieurs reprises (f. 38v)³². Ses connaissances en latin devaient être limitées puisqu'au feuillet 11r, il retranscrit incorrectement l'inscription sur le phylactère tenu par des anges par « O trata trinitas », au lieu de « O beata trinitas ». Dans la hampe de l'initiale P recopiée de la *Bible de Clément VII*, il substitue aux deux personnages vêtus, un couple disposé pareillement, mais dont la coiffure est résolument xix^e, et la femme se dressant sur un chapiteau sculpté est nue (f. 14r). Une autre femme dénudée remplace dans le manuscrit Steger l'hybride mi-homme mi-fleur jouant de la cornemuse au début de *La Fleur des histoires* de Jean Mansel, sous la miniature montrant l'auteur au travail (f. 6r) [ill. 3-4]. Ces deux substitutions mutines rappellent la Vénus inspirée du Titien cachée sous le titre du manuscrit inachevé reprenant le texte et certaines enluminures du *Roman de la Rose* de la British Library (MS Harley 4425) exécuté en Angleterre sur une commande du collectionneur belge Octave Delepierre en 1847-48 (Chicago, Newberry Library, MS Case Y 7675.R7184). Un autre nu se cache derrière un bouquet de roses vers la fin du *Roman de la Rose* de Chicago, mais ce dernier pourrait être un ajout ultérieur³³. Leur présence s'explique néanmoins davantage en accompagnement d'un texte dont le sujet principal est la quête de l'être aimé, symbolisé par une rose. Dans le manuscrit Steger, les deux petites femmes nues reflètent tout au plus la fantaisie de l'artiste.

En outre, le rapport entre le texte du *Roman de Guillaume* et les images que Steger a choisies est principalement ornemental : on peut difficilement parler d'illustration, mise à part l'initiale montrant le roi Guillaume (f. 4r) et le portrait d'auteur emprunté à la *Fleur des histoires* en tête du texte (f. 6r). Le couple conversant dans une chambre à coucher au feuillet 8v fait peut-être

³¹ Sur Curmer et son rôle dans la valorisation de l'enluminure médiévale à travers de nombreux ouvrages religieux richement illustrés, voir Maurice CLOCHE, « Un grand éditeur du xix^e siècle, Léon Curmer », *Arts et métiers graphiques* 33, 15 janvier 1933, p. 28-36 (30-31).

³² Voir par exemple le f. 33v où il modifie légèrement le D d'origine pour le transformer en O.

³³ Je remercie Suzanne Karr Schmidt, ainsi qu'Alison Hinderlinter, pour m'avoir renseignée sur ce manuscrit, fourni des images et signalé l'existence de ce second nu.

écho au texte de cette même page et pourrait s'interpréter comme Guillaume s'adressant à Gracienne enceinte pour l'enjoindre de se reposer plutôt que de l'accompagner à l'église (f. 8v). Les miniatures en pleine page, qu'elles viennent des *Triumphes* de Pétrarque ou du *Mignon*, n'ont pas ou peu de rapport avec le récit. Des images montrant les mésaventures de Job ou de saint Eustache eussent été thématiquement appropriées, mais aucune n'a été choisie pour illustrer le roman. Pour la plupart des pages, Steger opère une sorte de copier-coller dont l'esthétique rappelle tout à la fois les montages de fragments découpés de manuscrits prisés par certains collectionneurs, et les manuels d'enluminure et autres alphabets et répertoires d'ornements dont les artistes reprenaient le vocabulaire en pièces détachées [ill. 5]³⁴.

L'enluminure est de facture soignée, et l'absence d'oxydation des surfaces argentées (par exemple au f. 21r) s'explique par l'utilisation d'aluminium révélée par un examen XRF³⁵. Les manuels d'enluminure de l'époque conseillaient dans la seconde moitié du XIX^e siècle l'emploi de ce métal d'invention récente (1854). Henry Shaw recommandait ainsi dans son *Art of Illumination* publié en 1870 :

As a substitute for this metal we employ aluminium, which we believe to be permanent, and is now prepared in powder and sold in shells. It has not quite the shining brightness of silver, but being slightly subdued in tone, it is frequently more in harmony with the surrounding colours; in contrast with which the former metal often assumes an offensive prominence³⁶.

L'artiste a utilisé une large palette et expérimenté différents types d'or, dont manuels et revues spécialisées divulguaient les recettes, comme par exemple la revue *Le Coloriste enlumineur* publiée entre 1893 et 1899³⁷. Au feuillet 7v, il alterne consciemment le fond de ses lettrines entre un or bruni, avec plus de relief, et un or mat. Ce manuscrit est certainement l'œuvre d'une seule personne, les variations de style s'expliquant par la diversité des sources auxquelles on a puisé.

Ayant établi que l'artiste avait eu accès aux manuscrits originaux de la Bibliothèque nationale, j'ai pu retrouver sa trace dans les registres des lecteurs

³⁴ À ce sujet, voir Sandra HINDMAN, Michael CAMILLE, Nina ROWE, Rowan WATSON, *Manuscript Illuminations in the Modern Age* [Exposition, Evantson, Mary and Leigh Block Museum of Art, 11 janvier-4 mars 2001].

³⁵ Voir le rapport de Lucia Burgio de l'analyse effectuée avec l'assistance de Jane Rutherford, *Analysis report 17-26-LB*, 5 mai 2017.

³⁶ Henry SHAW, *The Art of Illumination, as Practised during the Middle Ages, With a Description of the Metals, Pigments, and Processes Employed by the Artists at Different Periods*, Londres, Bell and Daldy, 1870, p. 60.

³⁷ Voir J. V. D., « L'or en relief, procédé à la craie », dans *Le Coloriste enlumineur*, 1^{re} année, n° 6 (15 octobre 1893), p. 41-43, n° 7 (15 novembre 1893), p. 49-51.

de la bibliothèque. Un certain « Eug. Steger » fit en effet une demande d'accès en 1893, puis en 1894³⁸. Dans la première lettre datée du 21 septembre 1893 [ill. 6], il justifie ainsi sa requête :

J'ai l'honneur de solliciter de votre obligeance une carte d'admission au département des Imprimés, afin de faire des recherches dans l'Histoire de l'Art et de la littérature aux 15^e et 16^e siècles.

Par la même occasion, je désire faire quelques croquis au département des Estampes d'anciennes miniatures sur vélin ou sur papier.

Il consulta certainement alors de nombreux manuscrits enluminés, ainsi que les deux éditions du *Roman de Guillaume d'Angleterre* de la Bibliothèque nationale. Le 3 janvier 1894, sa carte ayant expiré, il demande à la renouveler, « afin de continuer [ses] recherches sur l'Histoire de l'Art, et de l'enluminure des livres, de même pour les départements des Manuscrits et des Imprimés ». Dans les deux lettres, il ajoute sa profession « artiste peintre », et son adresse « rue du Marché 24, Levallois Perret (Seine) ». Dans la deuxième lettre, il précise qu'il est « professeur de peinture et de dessin »³⁹. Si ces deux lettres confirment que le manuscrit fut l'œuvre d'un artiste parisien autour de 1893-1894, elles ne nous renseignent pas véritablement sur les motivations de son entreprise. Pourquoi avoir choisi ce texte et l'avoir copié et enluminé ? Si le manuscrit avait été une commande, le nom du commanditaire y aurait figuré, comme dans le *Roman de la Rose* de Chicago où Octave Delepierre explique en guise de préface qu'il a recopié lui-même le texte, et a confié la reproduction des enluminures à « Mr Wing, artiste anglais » et les encadrements, laissés inachevés, à « Mr Midolle [Jean Midolle], un des plus habiles calligraphes de l'Europe ». Steger voulait-il montrer ce dont il était capable à des clients potentiels ? Auquel cas, la copie d'un texte dans son intégralité ne se serait pas imposée et des extraits auraient suffi. Était-ce pour son usage personnel ou pour l'offrir ? Quelques initiales renferment deux portraits résolument XIX^e siècle dans leur coiffure et habillement : un homme à la barbe taillée en pointe (f. 12v) et une femme aux tresses remontées (f. 11v). Il est possible qu'ils dépeignent des personnes de l'entourage de Steger, ou que l'homme soit l'artiste lui-même. Cependant, ils se trouvent parmi d'autres initiales représentant des personnages historiques, tels que le roi Jean le Bon et le duc de Berry, ils pourraient donc également être des personnalités de l'époque.

Le manuscrit Steger se distingue par son caractère laïc, contrairement à d'autres productions de cette époque usant de l'enluminure pour accompagner des ouvrages de dévotion ; le texte choisi n'est pas à proprement parler

³⁸ Paris, BnF, 2009/042/106, 1893. R – Z et 2009/042/112, 1894. S – Z. Je remercie Charlotte Denoël de m'avoir signalé l'existence de ces registres.

³⁹ J'ai également fait des recherches parmi les dossiers d'élèves de l'École des Beaux-Arts aux Archives nationales, au cas où Steger y aurait été formé, mais sans succès.

Le Palais National, 21 Sept 1893
 Steger Eugène
 Monsieur l'Administrateur

J'ai l'honneur de solliciter de votre
 Obligeance une carte d'admission au
 département des Imprimés, afin de faire
 des recherches dans l'Histoire de l'Art
 et de la littérature aux 15^e et 16^e Siècles.
 Par la même occasion, je désirerais faire
 quelques croquis au département des
 Estampes, d'anciennes miniatures sur
 velin ou sur papier.
 Je commencerai d'abord par les imprimés.

Dans l'espoir de vous lire bientôt,
 Veuillez agréer, Monsieur,
 l'expression de ma considération
 la plus distinguée.

Eug. Steger
 Artiste Peintre
 Rue du Marché 24 Levallois Perret.

Ill. 6 : Lettre d'Eugène Steger à la Bibliothèque nationale, 21 septembre 1893
 (Paris, BnF, 2009/042/106, 1893. R – Z; © Bibliothèque nationale de France, Paris).

religieux, même si la foi en Dieu joue un grand rôle dans le déroulement de l'histoire. Il se distingue de plus par le fait qu'il comprend un texte médiéval dans sa totalité, fidèlement recopié à partir d'un original ancien imprimé. Il ne s'agit pas pour autant d'un facsimilé: Steger ne reprend pas les estampes de son modèle, mais crée un hybride éclectique, illustré d'un florilège coloré de miniatures et ornements glanés dans les manuscrits qu'il a consultés à la Bibliothèque nationale. L'édition dont il a repris le texte n'étant pas connue ni localisée à l'heure actuelle, son manuscrit en devient le seul témoin accessible, ce qui ne fait que décupler son importance.

Annexe 1 : Répartition des vers dans Londres, V&A, MSL/1996/5

Feuillet	Vers	Feuillet	Vers	Feuillet	Vers
6v	1-12	17r	300-315	27v	647-660
7r	13-24	18r	316-334	28r	661-674
7v	25-44	19r	335-352	28v	675-690
8r	45-63	19v	353-376	29r	691-706
8v	64-78	20r	377-400	29v	707-713
9r	79-93	20v	401-420	30r	714-731
9v	94-111	21r	421-440	32r	732-749
10r	112-128	21v	441-459	32v	750-764
11v	129-142	22r	460-478	33v	765-785
12r	143-156	22v	479-497	34r	786-806
12v	157-172	23r	498-516	34v	807-824
13r	173-176	23v	517-536	35r	825-842
13v	177-196	24r	537-556	35v	843-860
14r	197-216	24v	557-572	36r	861-878
14v	217-232	25r	573-588	36v	879-894
15r	233-248	25v	589-600	37r	895-910
15v	249-264	26v	601-616	37v	911-922
16r	265-283	26r	617-628	38r	923-934
16v	284-299	27r	629-646	38v	935-940

Annexe 2 : Répartition des vers dans Paris, BnF, RES-Ye-6

Feuillet	Vers	Feuillet	Vers	Feuillet	Vers
Aii r	1-37	Bii v	334-370	Ciii r	667-703
Aii v	38-74	Biii r	371-407	Ciii v	704-740
Aiii r	75-111	Biii v	408-444	Ciiii r	741-777
Aiii v	112-148	Biiii r	445-481	Ciiii v	778-813
Aiiii r	149-185	Biiii v	482-518	Cv r	814-850
Aiiii v	186-222	Ci r	519-555	Cv v	851-887
Bi r	223-259	Ci v	556-592	Cvi r	888-924
Bi v	260-296	Cii r	593-629	Cvi v	925-940
Bii r	297-333	Cii v	630-666		

Annexe 3 : Sources identifiées

Feuillet	Type	Source	Cote
3r	Miniature	PÉTRARQUE, <i>Triumphes</i>	BnF, Fr. 594, f. 376r
4r	Page de titre : initiale principale S [ill. 1]	<i>Biblia latina, tertia pars</i>	BnF, Lat. 15179, f. 3r
4r	Page de titre : initiale historiée [ill. 1]	Portrait de Guillaume le Conquérant, gravure de Guillaume Philippe Benoit publiée pour la première fois dans Tobias SMOLLETT, <i>Complete History of England</i> , Londres, 1757	
4r	Page de titre : initiale historiée [ill. 1]	Portrait de Robert le Libéral, gravure, source non identifiée	
5r	Miniature	<i>Les Triumphes des vertuz, traicté tiers et traicté quart</i>	BnF, Fr. 144, f. 57v
5v	Arrangement floral	<i>Vespéral de Louis XIV</i>	BnF, Lat. 9477, p. 26
6r	Miniature et initiale [ill. 3]	Jean MANSEL, <i>Fleur des histoires</i>	BnF, Fr. 54, f. 11r [ill. 4]
6v	Bordure	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> ⁴⁰	BnF, Lat. 9474, f. 85r
6v	Initiale	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i>	Peut-être BnF, Lat. 9474, f. 222v
7r	Bordure	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i>	BnF, Lat. 9474, f. 37r
7v	Bordure	Devise et emblème de Louis de Bruges ⁴¹	
8r	Bordure	Devise et emblème de Louis de Bruges	
9r	Bordure avec miniature	<i>Grandes Heures de Rohan</i>	BnF, Lat. 9471, f. 144v
9v	Bordure	<i>L'Imitation de Jésus-Christ</i> , Paris, Léon Curmer, [1868], p. 340	
10v	Miniature	Henri ROMAIN, Abrégé de Tite-Live, <i>Compendium historial</i> , et autres textes de divers auteurs, dit <i>Le Mignon</i>	BnF, Fr. 9186, f. 298v

⁴⁰ Tous les motifs repris de ce manuscrit furent sans doute copiés d'après le facsimilé de Curmer [note 26].

⁴¹ Les bordures des f. 7v-8r ne sont pas reprises de la *Cosmographie* de Ptolémée de Louis de Bruges (Lat. 4804) comme l'affirmait Watson. Voir Rowan WATSON, *op. cit.* [note 23].

Feuillet	Type	Source	Cote
11r	Miniature	Henri ROMAIN, Abrégé de Tite-Live, <i>Compendium historial</i> , et autres textes de divers auteurs, dit <i>Le Mignon</i>	BnF, Fr. 9186, f. 301r
11v	Initiale historiée	Portrait de Jean le Bon	Musée du Louvre, R.F. 2490
12v	Bordure	<i>Grandes Heures du duc de Berry</i>	BnF, Lat. 919, f. 85r (grotesque) et 92r (dragon)
13r	Miniature et bordure	<i>Grandes Heures du duc de Berry</i>	BnF, Lat. 919, f. 34r et 45r
14r	Initiale historiée	<i>Bible de Clément VII</i>	BnF, Lat. 18, f. 73v
14v	Bordure	<i>Heures de Marguerite d'Orléans</i>	BnF, Lat. 1156B, f. 158v
15r	Bordure	<i>Heures de Marguerite d'Orléans</i>	BnF, Lat. 1156B, f. 171r
16r	bordure	<i>L'Imitation de Jésus-Christ</i> , Paris, Léon Curmer, [1868], p. 173 (bordures inspirées par Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 246, <i>Cité de Dieu</i> faite pour Mathieu Beauvarlet)	
16v	bordure	<i>Vespéral de Louis XIV</i>	BnF, Lat. 9477, p. 44
17r	bordure	<i>Vespéral de Louis XIV</i>	BnF, Lat. 9477, p. 50
17v	miniature	<i>Évangélaire de Charlemagne</i> ⁴²	BnF, n.a.l. 1203, f. 3v
18v	miniature	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i>	BnF, Lat. 9474, f. 189v
19r	bordure	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i>	BnF, Lat. 9474, f. 27r
20v	bordure	<i>L'Imitation de Jésus-Christ</i> , Paris, Léon Curmer, [1868], p. 94	
21r	bordure	<i>L'Imitation de Jésus-Christ</i> , Paris, Léon Curmer, [1868], p. 95	
21v	bordure	<i>L'Imitation de Jésus-Christ</i> , Paris, Léon Curmer, [1868], p. 294	

⁴² Sans doute d'après la reproduction de Bastard d'Estang [note 27].

Feuillet	Type	Source	Cote
22r	bordure	<i>L'Imitation de Jésus-Christ</i> , Paris, Léon Curmer, [1868], p. 295	
25v	miniature et bordure	<i>Faits des Romains</i> , ayant appartenu à Louis XII	BnF, Fr. 40, f. 5r
26r	miniature et bordure	<i>Histoire ancienne jusqu'à César</i> , ayant appartenu à Louis XII	BnF, Fr. 39, f. 15r
27v	miniature	<i>Psautier dit de saint Louis</i>	BnF, Lat. 10525, f. 59v
27v	bordure	Romans arthuriens, ayant appartenu à Louis XII	BnF, Fr. 95, f. 42r et 159v
28r	Initiale historiée [ill. 5]	<i>Psautier dit de saint Louis</i>	BnF, Lat. 10525, f. 192r
28r	Bordure [ill. 5]	Romans arthuriens	BnF, Fr. 95, f. 132r et 324v
28v	Bordure	Jean MANSEL, <i>Fleur des histoires</i>	BnF, Fr. 54, f. 11r [ill. 4], 124v (bordure externe), 182r (bordure supérieure), 214v (bordure interne)
29r	Bordure et initiales	Jean MANSEL, <i>Fleur des histoires</i>	BnF, Fr. 54, f. 135r (4 ^e initiale), 186v (bordure interne), 193v (3 ^e initiale), 255r (bordure externe), 283r (bordure inférieure), 313v (1 ^{re} initiale), 400r (bordure supérieure)
30v	Miniature	Jean Froissart, <i>Chroniques</i>	BnF, Fr. 2644, f. 9r
31r	Miniature	PÉTRARQUE, <i>Triumphes</i>	BnF, Fr. 594, f. 349r
32v	Bordure	<i>Vespéral de Louis XIV</i>	BnF, Lat. 9477, pp. 34 et 250
33r	Bordure et initiales	<i>Vespéral de Louis XIV</i>	BnF, Lat. 9477, pp. 172 et 186
33v	Initiales	<i>Missel de Saint Maur-des-Fossés</i>	BnF, Lat. 12054, f. 9r et 27r
34v	Miniature et bordure	Jean MANSEL, <i>Fleur des histoires</i> ⁴³	BnF, Fr. 54, f. 234r (bordure supérieure), 353v (miniature)
35r	Bordure	Jean MANSEL, <i>Fleur des histoires</i>	BnF, Fr. 54, f. 60r (bordure supérieure)

⁴³ Les dragons habitant les bordures de cette page et de celle qui lui fait face viennent également de la *Fleur des histoires* de Jean Mansel exécutée pour le cardinal Georges d'Amboise. Ils sont caractéristiques de la production rouennaise de la fin du xv^e et du début du xvi^e siècle.

Feuillet	Type	Source	Cote
35v	Bordure et initiales	<i>Grandes Heures du duc de Berry</i>	BnF, Lat. 919, f. 8r, 25v, 31v, 32r
36r	Bordure et initiales	<i>Grandes Heures du duc de Berry</i>	BnF, Lat. 919, f. 60v
38v	Bordure et initiale	SAINT THOMAS D'AQUIN, <i>De regno</i>	BnF, Lat. 3111, f. 1r
39r	Miniature	PÉTRARQUE, <i>Triumphes</i>	BnF, Fr. 594, f. 7v
39v	Arrangement floral	<i>Vespéral de Louis XIV</i>	BnF, Lat. 9477, p. 158

Faux et faussaires : autour du prétendu « Spanish Forger »

Dès lors que l'intérêt pour les peintres « primitifs » et l'enluminure médiévale s'est développé au cours du XIX^e siècle, le marché de l'art a vu naître des pratiques discutables : trafics voire dépeçage de manuscrits, puis production de faux destinés à répondre à l'appétit et aux attentes toujours croissantes des collectionneurs¹. L'apport des faussaires a d'abord pris la forme de restaurations abusives, puis de complément d'illustrations apporté à des manuscrits inachevés dans le but de les rendre complets, enfin de réalisation de faux créés de toutes pièces. Parmi les faussaires une place particulière revient à celui qu'on appelle le *Spanish Forger* ou le « Faussaire espagnol »².

LE FAUSSAIRE ET SES SOURCES

Le *Spanish Forger* a été baptisé ainsi en 1930 par Belle Da Costa Green (1879-1950), alors directrice de la Pierpont Morgan Library à New York. Elle s'était vu proposer l'acquisition d'un panneau attribué au peintre espagnol Jorge Inglés et supposé représenter les fiançailles de sainte Ursule³. La bibliothécaire y

* Conservateur en chef du patrimoine, Administrateur au Centre des monuments nationaux.

¹ Une première version de ce texte a été présentée lors de la journée d'étude, restée inédite, *Collections, remaniements, expositions: les vies du manuscrit médiéval aux périodes moderne et contemporaine*, organisée à Paris à l'Institut national d'histoire de l'art, le 18 novembre 2013, par Tania Lévy et Judith Soria, que je remercie pour leurs relectures.

² En dernier lieu : Mauro NATALE, « The Spanish Forger, un falsario ancora senza identità », dans *Emil Bosshard, paintings conservator (1945-2006). Essays by Friends and Colleagues*, dir. Maria de Peverelli, Marco Grassi, Hans-Christoph von Imhoff, Florence, Centro Di, 2009, p. 167-193. Diego D'ELIA, *Il falsario spagnolo: un pittore medievale del XIX secolo*, Manziana, Roma, Vecchiarelli, 2011 (Dal codice al libro ; 35). Sara PIEROVON, « Il falsario spagnolo colpisce ancora il manoscritto 156 della Fondazione Ugo da Como », *Alumina* [éd. italienne], t. 9, 2011, n° 33, p. 16-23. Voir aussi les blogs largement illustrés de Lisa FAGIN DAVIS, « Manuscript Road Trip: The Spanish Forger » : <http://manuscriptroadtrip.wordpress.com/tag/forgeries>, mis en ligne en janvier 2014 et Шако [Shakko], « Испанский фальсификатор: преступник, которого не поймали » [Le Faussaire espagnol: le criminel qui n'a pas été pris], mis en ligne le 18 août 2020 sur : <https://shakko.ru/1563303.html> [pages consultées le 22 novembre 2020].

³ New York, Morgan Library. Repr. Mauro NATALE, « *The Spanish Forger...* », *art. cit.* [note 2], p. 166 et W. M. VOELKLE, « The Spanish Forger: master of manuscript chicanery », dans *The revival of medieval illumination/ Renaissance de l'enluminure médiévale*, dir. Thomas

a reconnu un faux, artificiellement vieilli, de la main d'un artiste dont elle avait fait acquérir vingt ans plus tôt, en 1909, un antiphonaire authentique mais pourvu d'illustrations apocryphes, que l'on croyait aussi d'origine espagnole. Ce manuscrit est en réalité fragmentaire, mais le faussaire a représenté des donateurs sur la première page, comme si le volume était complet⁴.

Reconnaissant dans cette production l'œuvre d'un faussaire, elle l'a baptisé du nom de Spanish Forger, lui attribuant une quinzaine d'œuvres dans les années suivantes. Ces recherches ont été poursuivies dans les années 1950 par John Plummer qui a réuni un corpus d'environ quarante-cinq peintures et miniatures. En 1965, c'est Janet Backhouse qui étudie les feuillets du faussaire conservés à la British Library⁵. Le faussaire a ensuite bénéficié d'une exposition monographique organisée par William M. Voelkle à New York dès 1978⁶. Il lui attribuait alors une soixantaine de tableaux, quelques manuscrits et près de 150 miniatures isolées. Depuis, W. Voelkle lui a donné plus de 400 œuvres : 117 panneaux, 11 manuscrits et pas moins de 284 feuillets enluminés⁷. Hormis quelques lignes de Charles Sterling en 1973⁸, aucun chercheur français ne s'est penché sur ce faussaire qui n'a pourtant d'espagnol que le nom.

En effet, si la critique a conservé par commodité le nom de convention de Spanish Forger, le faussaire n'est probablement pas espagnol. Ses œuvres dans le style du xv^e siècle montrent une prédominance des modèles français et dans une moindre mesure, flamands et italiens. De plus, comme l'a montré W. Voelkle, ces modèles semblent tirés des livres illustrés de gravures et de chromolithographies publiés à Paris dans la seconde moitié du xix^e siècle, comme *Les Arts somptuaires et le costume historique* de Louandre et les nombreux

Coomans, Jan De Maeyer, Louvain, Leuven University Press, 2007 (Kadoc artes, 8), p. 208, fig. 11.2.

⁴ New York, Morgan Library, M.786a, f. 1. Repr. William M. VOELKLE, «The Spanish Forger...», *art. cit.* [note 3], p. 212, fig. 11.4. Voir aussi vente Londres, Sotheby's, 3 décembre 2019, lot 10.

⁵ Janet BACKHOUSE, «The "Spanish Forger"», *The British Museum quarterly*, 33, 1968, p. 65-70. Voir aussi Janet BACKHOUSE, «A Miniature Masterpiece by the "Spanish Forger"», *Quarto: Abbot Hall Art Gallery Quarterly Bulletin*, janv. 1975, p. 8-15.

⁶ Voir les catalogues de William M. VOELKLE, avec la coll. de Roger S. WIECK, *The Spanish Forger*, New York, Pierpont Morgan Library, 1978. Curtis CARTER, William M. VOELKLE, *The Spanish Forger: Master of deception*, Milwaukee, Haggerty Museum of Art, 1987. Deux expositions de la collection de William Voelkle ont été présentées récemment à New York: *The Spanish Forger: «Medieval» Paintings from the Collection of William Voelkle*, à l'University Art Museum du 16 octobre au 13 décembre 2014 (à l'occasion du colloque *Hidden Clues: Discerning Fakes and Forgeries in Art* organisé le 22 novembre 2014 à la Binghamton University); et en dernier lieu à la galerie Les Enluminures, sous le titre *Holy Hoaxes: A Beautiful Deception. Celebrating William Voelkle's Collection*, du 17 janvier au 2 février 2019, catalogue en ligne: <https://www.lesenluminures.com/usr/library/documents/main/holy-hoaxes-catalogue.pdf> [page consultée le 22 novembre 2020].

⁷ William M. VOELKLE, «The Spanish Forger...», *art. cit.* [note 3], p. 206-227. *Holy Hoaxes...*, *op. cit.* [note 6], p. 12.

⁸ Charles STERLING, «Les émules des primitifs», *Revue de l'art*, 21, 1973, p. 80-93.

livres de Paul Lacroix (le Bibliophile Jacob) consacrés aux arts ou aux mœurs du Moyen Âge et de la Renaissance.

Dans l'antiphonaire de la Morgan, figure ainsi un Christ aux Limbes⁹ dont les modèles sont aisément identifiables : la bordure s'inspire en la simplifiant du Psautier du duc de Berry¹⁰ ; la figure du Christ dansant muni d'une lance est un emprunt au parement de Narbonne, connu à travers la gravure ou observé en original au Louvre ; la gueule de Léviathan dérive d'une gravure de la Bible des Pauvres, également reproduite dans l'un des livres de Paul Lacroix¹¹. Cette méthode de composition consistant à combiner plusieurs modèles apparaît de façon encore plus manifeste dans une miniature figurant l'Annonciation sous la forme de la chasse à la licorne¹². La bordure a la même source d'inspiration, tandis que le sujet central prend pour modèle un plat de reliure reproduit par Paul Lacroix¹³ ; enfin, l'architecture à gauche s'inspire d'un châtelet peint dans une miniature des Petites heures du duc de Berry. Parfois le faussaire adopte un modèle principal comme sur un feuillet découpé, le martyr de saint Laurent¹⁴, qui s'inspire d'un missel de l'Arsenal reproduit dans une chromolithographie des *Arts somptuaires* de Louandre¹⁵.

Dans la plupart des cas, le faussaire peint ses miniatures sur des feuillets ou des fragments de parchemin découpés dans de grands livres de chœur, graduels ou antiphonaires, sans grand souci de concordance avec le texte. Il représente ainsi l'entrée des croisés à Jérusalem sur un feuillet du Reed College comportant l'antienne *Quidcumque ligaveris*, une pièce chantée lors de la fête de saint Pierre [ill. 1]¹⁶. Dans une miniature montrant une Marie-Madeleine aux seins nus visitée par un couple de nobles voyageurs dans son ermitage de la Sainte-Baume, l'image occupe l'angle inférieur d'une page, ce qui semble tout à fait invraisemblable¹⁷. Le faussaire n'hésite pas en outre à inventer de toutes

⁹ New York, Morgan Library, M.786a, f. 22. Repr. William M. VOELKLE, «The Spanish Forger...», *art. cit.* [note 3], p. 214, fig. 11.6.

¹⁰ Paul LACROIX, *Les arts au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Firmin-Didot, 1871, p. 479.

¹¹ *Ibid.*, p. 513.

¹² New York, Morgan Library, M.786a, f. 64. Repr. *Master of deception*, *op. cit.* [note 6], frontispice et fig. 7, cat. n° 13 et William M. VOELKLE, «The Spanish Forger...», *art. cit.* [note 3].

¹³ Paul LACROIX, *Les arts au Moyen Âge...*, *op. cit.* [note 10], p. 499.

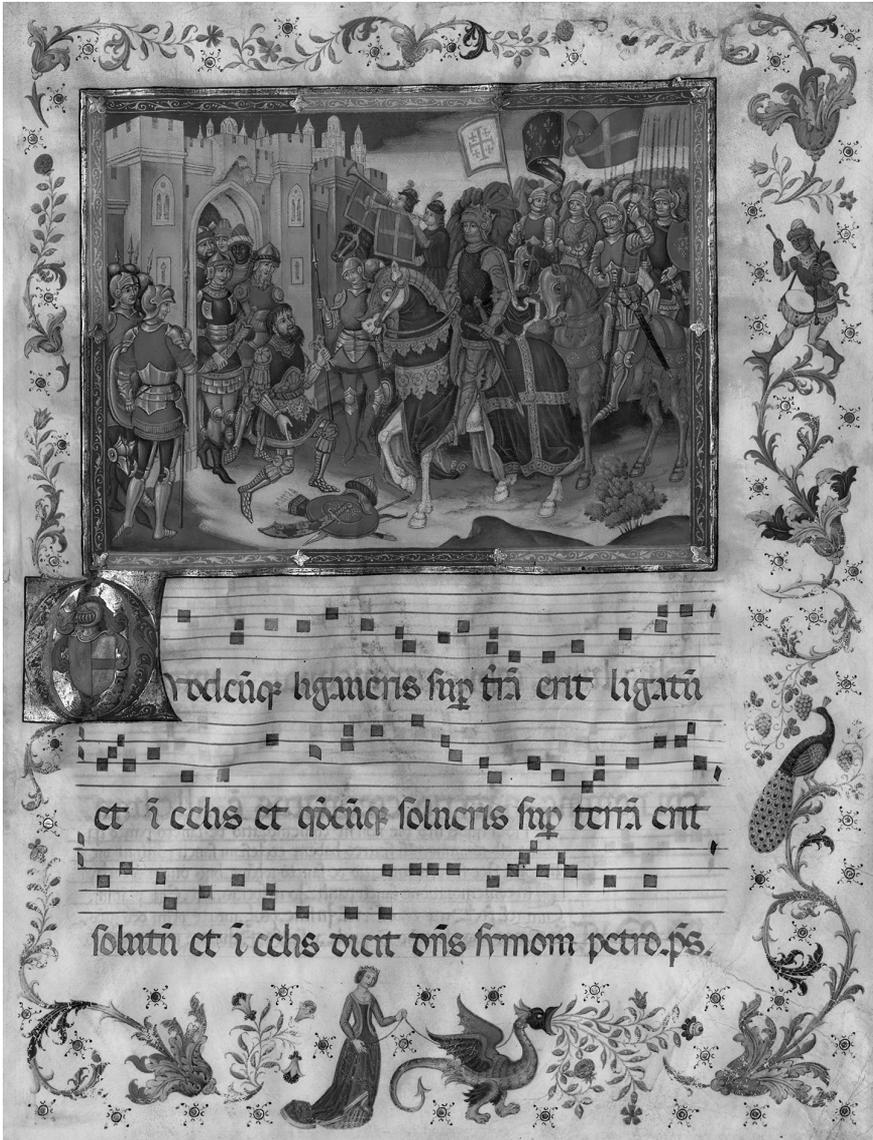
¹⁴ New York, coll. part. Repr. *Master of deception...*, *op. cit.* [note 6], fig. 1, cat. n° 23 ; William M. VOELKLE, «The Spanish Forger...», *art. cit.* [note 3], p. 218, fig. 11.11 et 11.12 ; *Holy Hoaxes*, *op. cit.* [note 6], p. 19, n° 7.

¹⁵ Charles LOUANDE, *Les arts somptuaires. Histoire du costume et de l'ameublement*, Paris, Hangard-Maugé, 1857, t. I, Planches.

¹⁶ Portland, Reed College Library, Special Collections, BX875.A2 S63.

¹⁷ New York, coll. part. Repr. *Master of deception...*, *op. cit.* [note 5], fig. 10, p. 29, cat. n° 25 ; William M. VOELKLE, «The Spanish Forger...», *art. cit.* [note 3], p. 223, fig. 11.15 ; *Holy Hoaxes...*, *op. cit.* [note 6], p. 22, n° 10.

pièces des scènes dont l'iconographie non reconnaissable révèle la falsification, comme c'est le cas d'un saint recevant un livre d'un ange¹⁸.



Ill. 1. Spanish Forger, *L'Entrée des croisés à Jérusalem*
(Portland, Reed College Library, Special Collections, BX875.A2 S63).

¹⁸ Londres, British Library, Add. Ms. 53783. Repr. Janet BACKHOUSE, « The "Spanish Forger" ... », *art. cit.* [note 5], pl. XXII.

UNE ICONOGRAPHIE COURTOISE

Quoique d'exécution très soignée, sa production est trahie par la joliesse doucereuse de ses personnages, notamment féminins au décolleté pigeonnant, et par une iconographie souvent incohérente mêlant sujets profanes et religieux. En outre, s'il prend soin d'utiliser des supports anciens (panneau de bois ou feuillet de parchemin découpé dans des livres de chœur), les analyses de laboratoire confirment la date tardive de ces miniatures pseudo-médiévales. La spectrographie des couleurs qu'il emploie révèle en effet la présence de pigments chimique élaborés au début du XIX^e siècle, comme le bleu outremer, le vert émeraude et le jaune de chrome¹⁹.

Le faussaire confère par ailleurs une unité de style et de mise en page à des miniatures qui semblent provenir d'un même manuscrit, comme une série de cinq miniatures acquises en 2009 par le Victoria and Albert Museum de Londres, qui illustrent des sujets qu'on ne rencontre habituellement ni dans les livres d'heures ni dans les psautiers²⁰. Le faussaire donne à certains feuillets une facture italianisante, comme dans une Annonciation²¹, une Visitation²², un Mariage de la Vierge²³, une Présentation au Temple²⁴, une Fuite en Égypte²⁵ ou une Entrée à Jérusalem²⁶ censées provenir du même manuscrit. Il achève ce cycle de la vie du Christ par l'évocation de la Résurrection²⁷ et de l'apparition du Christ à Marie-Madeleine, curieusement représentée en donatrice²⁸. Il attribue volontiers un caractère érotique à certaines scènes : on l'a déjà vu avec Marie-Madeleine dénudée, ou encore avec le choix inattendu de Suzanne et les vieillards²⁹, ou bien le martyr d'une sainte Barbe nue flagellée [ill. 2]³⁰.

¹⁹ William M. VOELKLE, «The Spanish Forger...», *art. cit.* [note 3], p. 219-220. Lucia BURGIO, Robin J.H. CLARK et Richard R. HARK, «Spectroscopic investigations of modern pigments on purportedly medieval miniatures by the "Spanish Forger"», *Journal of Raman Spectroscopy*, t. 40, juill. 2009, p. 2031-2036.

²⁰ Londres, V&A Museum, inv. E.527-2008 à E.531-2008.

²¹ Santa Fe, New Mexico, Mark Lansburg coll. Repr. William M. VOELKLE, «The Spanish Forger...», *art. cit.* [note 3], p. 217, fig. 11.10.

²² New York, Metropolitan Museum, inv. 31.134.3.

²³ Vente Fontainebleau, Osenat, 28 juillet 2013, n° 209.

²⁴ Hanover, NH, Rauner Special Collections Library, Ms. 2088.

²⁵ New York, coll. part. Repr. *The Spanish Forger...*, *op. cit.* [note 6], L51, p. 52-53, fig. 153, 155; *Master of deception...*, *op. cit.* [note 6], fig. 8, cat. n° 21; *Holy Hoaxes...*, *op. cit.* [note 6], p. 18, n° 6.

²⁶ Milwaukee, Marquette University, Haggerty Museum of Art, inv. 61.15. Repr. *Master of deception...*, *op. cit.* [note 6], en couverture, cat. n° 22.

²⁷ Vente Londres, Christie's, 18 juin 2013.

²⁸ Vente Londres, Sotheby's, 6 juillet 2010.

²⁹ Londres, W&A Museum, inv. E.529-2008.

³⁰ Ventes Londres, Christie's, 18 juin 2013, lot 10 et Londres, Forum Auction, 31 mai 2018, lot 119.



Ill. 2. Spanish Forger, *Martyre de sainte Barbe*
(vente Londres, Christie's, 18 juin 2013, lot 10).

Mais le plus souvent, l'enlumineur préfère des scènes profanes, montrant par exemple des dames et des chevaliers en partance pour la croisade. Une sainte confie ainsi un étendard à un chevalier partant délivrer le tombeau du Christ³¹,

³¹ Vente Londres, Bonhams, 23 mai 2012, lot 87.

une dame lui remet une épée³², ou bien salue les croisés embarqués sur un navire³³. Le peintre multiplie d'ailleurs les scènes de navigation³⁴, comme les scènes de batailles ou de sièges de villes³⁵. À l'issue de la bataille, un sarrasin peut déposer les armes au pied des croisés triomphants³⁶, mais le plus souvent c'est à une dame que le seigneur vaincu ou victorieux remet les clefs de la cité³⁷. Le peintre est friand de ces représentations mettant en scène un chevalier à genoux devant sa dame, à laquelle il fait le présent des trésors qu'il a conquis³⁸, ou à laquelle un page montre un portrait en vue de fiançailles.

Le faussaire mêle en outre sans distinction iconographie sacrée et profane. Quel est ce chevalier agenouillé devant une sainte nimbée³⁹? Et qui sont ces nobles parents présentant leur fille à un saint vieillard⁴⁰? Une grande miniature de la Morgan montre curieusement un couple de seigneurs, faucon au poing, auquel un saint moine fait la lecture [ill. 3]⁴¹. La présence du faucon souligne la prédilection du faussaire pour le thème de la chasse. Des dames élégantes participent souvent à ces scènes de chasse⁴², ou bien accueillent les chasseurs avec leur trophée, par exemple la dépouille d'un cerf sur la croupe du cheval⁴³.

Le « Faussaire espagnol » met volontiers en scène les loisirs seigneuriaux plus pacifiques. Il représente ainsi des parties d'échecs, sans toutefois respecter l'emplacement des pièces⁴⁴. Dans une veine romantique, il montre même une promenade galante en gondole à Venise⁴⁵! La vièle que tient la dame rappelle que le faussaire manifeste une prédilection pour les scènes

³² Vente Londres, Christie's, 11 juillet 2018, lot 41.

³³ Vente Londres, Sotheby's, 5 juillet 2011, lot 27.

³⁴ University of Sydney, Special Collections. Voir aussi une sainte arrivant en bateau, *Holy Hoaxes...*, *op. cit.* [note 6], p. 24, n° 12.

³⁵ Par exemple http://www.artnet.com/artists/spanish-forger/belagerung-und-beschie%C3%9Fung-einer-burg-mit-einer-k_Oalxc4j1rZm5w-V_RvmQ2 [page consultée le 22 novembre 2020].

³⁶ Portland, Reed College Special Collections, BX875.A2 S63.

³⁷ New York, coll. part. Repr. *The Spanish Forger...*, *op. cit.* [note 6], L49, p. 52, fig. 161; *Master of deception...*, *op. cit.* [note 6], fig. 9, p. 29, cat. n° 24; *Holy Hoaxes...*, *op. cit.* [note 6], p. 20, n° 8.

³⁸ Los Angeles, UCLA, Charles E. Young Library, Department of Special Collections.

³⁹ Vente Londres, Christie's, 9 juillet 2001, lot 6.

⁴⁰ Vente Londres, Christie's, 27 octobre 2010, lot 38.

⁴¹ New York, Morgan Library, M.786c. Repr. *Master of deception*, *op. cit.* [note 5], fig. 11, cat. n° 26 et W. M. Voelkle, « The Spanish Forger... », *art. cit.* [note 3], p. 221, fig. 11.14.

⁴² En ligne : <http://www.liveauctioneers.com/item/2013305> [page consultée en 2017].

⁴³ En ligne : <http://www.swaen.com/antique-map-of.php?id=13958> [page consultée le 22 novembre 2020].

⁴⁴ University of Pennsylvania, LJS MS 33.

⁴⁵ Kresge Art Museum, Inv. 89.5.

de concert et la représentation d'un instrument de musique⁴⁶. Cécile jouant de l'orgue apparaît parmi des courtisans⁴⁷ ou au premier plan dans une *Virgo inter virgines*⁴⁸, alors que dans la série du Victoria and Albert Museum, le roi David avec sa harpe prend la tête d'une véritable fanfare⁴⁹! Une autre scène de concert évoque plutôt des troubadours du xiv^e siècle⁵⁰, ailleurs une chorale dans une miniature italianisante⁵¹. Ailleurs encore, il s'agit d'une véritable sérénade sous le balcon⁵², dans un château⁵³, ou même auprès du lit de la belle⁵⁴, tandis qu'une scène de banquet est accompagnée d'une musicienne jouant de la vielle à archet⁵⁵.

Le faussaire privilégie donc des scènes courtoises et les loisirs de la noblesse. Les autres ordres de la société sont pratiquement absents et n'apparaissent que dans des scènes aux thèmes soigneusement choisis pour leur pittoresque : ainsi les paysans ne figurent que pour les vendanges, l'élaboration du vin⁵⁶ ou des danses villageoises⁵⁷. L'argent est inexistant sauf dans quelques scènes d'aumône⁵⁸ ou de change⁵⁹ et des artisans n'apparaissent que dans le cadre d'activités artistiques : la sculpture de la tombe d'un chevalier⁶⁰, la visite d'une fonderie de cloches (inspirée d'une illustration de Paul Lacroix reproduisant un manuscrit du xiv^e siècle du *Rational des divins offices* de Guillaume Durand)⁶¹, ou la construction d'un château, en fait la villa de César⁶².

⁴⁶ En ligne : <http://www.artnet.com/artists/spanish-forger/une-sc%C3%A8ne-courtoise-6-B1ErN03Nhp8hRO4f3fw2> [page consultée le 22 novembre 2020].

⁴⁷ En ligne : http://www.barbwired.com/nadiaweb/photos/2006/03/10/forger_big.jpg [page consultée en 2017].

⁴⁸ Alors à Paris, galerie Les Enluminures. Repr. William M. VOELKLE, «The Spanish Forger...», *art. cit.* [note 3], p. 215, fig. 11.8. Vente Londres, Christie's, 23 novembre 1998, lot 17.

⁴⁹ Londres, V&A Museum, inv. E.530-2008.

⁵⁰ Londres, British Library, Add. Ms. 54248. Repr. Janet BACKHOUSE, «The "Spanish Forger"...», *art. cit.* [note 5], pl. XXI.

⁵¹ Vente Paris, Piasa, 8 juin 2012.

⁵² Localisation actuelle inconnue.

⁵³ Vente Paris, Drouot, 25 mai 2011, lot 239.

⁵⁴ *Holy Hoaxes...*, *op. cit.* [note 6], p. 23, n° 11.

⁵⁵ En ligne : <http://www.artvalue.com/photos/auction/0/41/41052/the-spanish-forger-19-20-franc-banquet-scene-1601487-500-500-1601487.jpg> [page consultée en 2017].

⁵⁶ Ventes Londres, Christie's, 11 décembre 2002, lot 16 et 23 novembre 2010, lot 8.

⁵⁷ En ligne : <http://www.artnet.com/artists/spanish-forger/l%C3%A4ndliche-tanzszene-SF11OM0XYnDezpz919j0A2> [page consultée le 22 novembre 2020].

⁵⁸ Florence, coll. part. Repr. Mauro NATALE, «*The Spanish Forger...*», *art. cit.* [note 2], p. 179, fig. 11.

⁵⁹ Localisation actuelle inconnue.

⁶⁰ Vente Londres, Bonhams, 23 mai 2012, lot 89.

⁶¹ William M. VOELKLE, *The Spanish Forger...*, *op. cit.* [note 6], 1978, L80, p. 59, fig. 173; *Master of Deception...*, *op. cit.* [note 6], n° 28, p. 30; *Holy Hoaxes...*, *op. cit.* [note 6], p. 21, n° 9.

⁶² Vente Londres, Christie's, 13 juin 2012, lot 14.



Ill. 3. Spanish Forger, Moine faisant la lecture à un couple de seigneurs et leur suite
(New York, Morgan Library, M.786c).

DE CÉSAR À JEANNE D'ARC

Outre ces scènes de genre, le peintre affectionne les épisodes historiques. Le faussaire est même l'auteur d'une *Vie de César*, extraite de Suétone, dans un manuscrit dont il a également copié le texte et où il représente la traversée du Rubicon ou l'assassinat de César par Brutus [ill. 4]⁶³. La plus ancienne miniature entrée en collection publique, acquise dès 1905 par le British Museum, représente Christophe Colomb débarquant en Amérique ou Hernan Cortés au Mexique⁶⁴. En fait, la miniature s'inspire d'une illustration de l'*America* de Théodore de Bry, publiée en 1590 et souvent reproduite par la gravure au XIX^e siècle.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Londres, British Library, Add. Ms. 37177. Cf. Janet BACKHOUSE, « The "Spanish Forger" ... », *art. cit.* [note 5], p. 65-66.



Ill. 4. Spanish Forger, *Assassinat de César par Brutus*
(vente Londres, Christie's, 13 juin 2012, lot 14).

Dans son compte-rendu de l'exposition des *Primitifs français* de 1904, Paul Durrieu mentionne aussi de fausses miniatures de Jeanne d'Arc qui auraient été produites dans une officine étrangère⁶⁵. L'héroïne est alors à l'apogée de sa gloire et apparaît comme l'icône d'un pays meurtri par la guerre de 1870. L'Église la déclare vénérable en 1893, la béatifie en 1909 et la canonise en 1920. Ses statues se multiplient tant dans les églises que sur les places publiques, alors que ses images datant du xv^e siècle demeurent très rares. Les faussaires s'empressèrent donc de répondre à l'attente d'images « authentiques » de l'héroïne.

Lorsqu'il écrit, Durrieu a sans doute à l'esprit les deux miniatures connues depuis 1896 dans la collection de Georges Spetz (1844-1914) à Issenheim⁶⁶. Il s'agit évidemment de faux. L'une occupe un fragment de parchemin découpé dans un antiphonaire ; l'autre montre au verso trois vers tirés d'un « poème patriotique »⁶⁷. Ces deux miniatures sont-elles l'œuvre du Spanish Forger⁶⁸ ? Elles en présentent le fond d'or (d'ailleurs posé après la peinture, et non avant comme on l'eût fait au xv^e siècle), la forme de la lettre parfois non reconnaissable, mais elles semblent d'un dessin plus raide... S'agirait-il d'œuvres datant du début de la carrière du faussaire ? Pour W. Voelkle, il s'agirait plutôt de l'un de ses devanciers. Selon lui en effet, « les faussaires parisiens actifs durant le dernier tiers du xix^e siècle ont travaillé dans un style plus dur, plus linéaire, et ont souvent choisi des thèmes patriotiques liés à l'histoire de France et en particulier à Jeanne d'Arc »⁶⁹.

J'avoue pourtant hésiter pour une célèbre miniature, provenant de la collection du Dr Henri Bon⁷⁰, donnée aux Archives nationales en 1956 par l'intermédiaire de Régine Pernoud et longtemps exposée au Musée de l'histoire de France [ill. 5]⁷¹. Bien que sa fausseté ait été dénoncée de longue date par

⁶⁵ Paul DURRIEU, « L'exposition des Primitifs français (second article) », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1904, p. 161-178.

⁶⁶ Maurice GARSONNIN, « L'iconographie de Jeanne d'Arc au xv^e siècle », *Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, t. XIX, n° 221, 1922, p. 291-299, ici p. 299.

⁶⁷ « Newly discovered portraits of Jeanne d'Arc », *The Century Magazine*, avril 1897, p. 898-899.

⁶⁸ Janet BACKHOUSE, « The "Spanish Forger" ... », *art. cit.* [note 5], p. 69 est la première à rapprocher l'une de ces miniatures du Spanish Forger, mais conclut prudemment : « it is not easy to tell from the photographs whether or not this can be attributed to the forger. »

⁶⁹ *Holy Hoaxes...*, *op. cit.* [note 6], p. 4.

⁷⁰ Paris, Arch. nat., AE-II-2490. Le Dr Henri Bon (1885-1958), médecin à Besançon, écrit : « Cette miniature m'a été léguée par M. Auguste Cordier, romancier et poète, converti au catholicisme par l'étude de la vie de Jeanne d'Arc et qui a consacré la fin de sa vie à la glorification de cette héroïne. » (*La Chronique médicale*, 37^e année, 1930, p. 76). Auguste Cordier (1834-?), frère du peintre Léonce Cordier (1836-1893), a publié plusieurs ouvrages sur la Pucelle à partir de 1891. Le rachat de son fonds par l'éditeur Louis Billaudot en 1903 situe sa disparition peu avant cette date, ce qui rend assez surprenante, vu son jeune âge, l'allégation du Dr Bon.

⁷¹ Paris, Arch. nat., AEII2490. La miniature est toujours datée du xv^e siècle sur la base photo en ligne de la RMN : http://www.photo.rmn.fr/archive/01-013502-2C6NU0GH6Q_M.html [page consultée le 22 novembre 2020].

Philippe Contamine⁷², elle est toujours reproduite comme authentique sur la couverture de publications consacrées à Jeanne d'Arc et a servi de modèle en 2012 au timbre commémoratif des 600 ans de sa naissance ! Récemment, elle a encore été exposée comme authentique dans l'exposition *Tenue correcte exigée, quand le vêtement fait scandale* au musée des Arts décoratifs⁷³. L'image de la Pucelle en armure, tête nue et chevelure déployée, avec épée et étendard a en effet tout pour séduire... Cependant, le type féminin, le visage ovale et doux à la petite bouche, ainsi que la pose de la Pucelle, me semblent caractéristiques du « Faussaire espagnol ». Au verso figurent plusieurs vers du poème de Charles d'Orléans, composé durant sa captivité, « En regardant vers le pays de France » ; il est pourtant peu vraisemblable qu'un manuscrit renfermant un texte d'un tel intérêt historique et littéraire ait été découpé comme un vulgaire missel⁷⁴. Les trois miniatures considérées ensemble présentent une composition presque identique (celle des Archives nationales inversée) et témoignent sinon d'une même main, du moins d'une même vision de l'héroïne.

CONCLUSION

L'artiste reste malheureusement anonyme. Il apparaît actif en France et probablement à Paris, de 1900 à 1920 au moins, voire depuis 1895 jusque vers 1930. La tentative d'identification avec l'enlumineur belge Ferdinand De Pape ou son fils Charles n'a pas convaincu. De Pape et ses émules renouvellent en effet l'enluminure dans un but religieux et sans intention frauduleuse⁷⁵. Voelkle a suggéré de voir en lui quelque graveur ou chromolithographe que l'essor de la reproduction photographique imprimée aurait mis au chômage et qui se serait ainsi reconverti.

Cet anonymat a pour conséquence que l'étude du Spanish Forger présente les mêmes difficultés de méthode que les peintres anonymes du Moyen Âge qu'il imite : absence de sources écrites, œuvres évidemment non signées et non datées, attribution sur les seuls critères stylistiques, difficulté d'établir une chronologie

⁷² En dernier lieu Philippe CONTAMINE, « Remarques critiques sur les étendards de Jeanne d'Arc », *Francia*, n° 34/1, 2007, p. 187-200, notamment p. 199-200 et fig. 4.

⁷³ *Tenue correcte exigée. Quand le vêtement fait scandale* [Exposition, Paris, MAD, 1^{er} décembre 2016-23 avril 2017], dir. Denis Bruna, Paris, Les Arts décoratifs, 2016.

⁷⁴ Il me semble pouvoir attribuer aux débuts du Spanish Forger une autre miniature de même facture acquise par W. Voelkle montrant Charles VII assis près d'Agnès Sorel vêtue d'un déshabillé transparent, vendue comme « style of Spanish Forger » par Sotheby's, Londres, le 18 juin 2002, lot 23, mais que Voelkle attribue à un atelier parisien antérieur (cf. *Holy Hoaxes...*, *op. cit.* [note 6], p. 25, n° 13).

⁷⁵ Wilfried DUMONT, « The Bruges illuminator Ferdinand De Pape. Production and methods », dans *The revival of medieval illumination/ Renaissance de l'enluminure médiévale*, dir. Thomas Coomans, Jan De Maeyer, *op. cit.* [note 3], p. 245-267.

relative ou de déterminer la part d'invention et la part de reproduction de modèles, etc. On ne sait pas davantage si les évidentes différences de style traduisent la prégnance des modèles, l'évolution chronologique de l'artiste, l'intervention d'assistants au sein d'un atelier ou un changement de manière selon le genre des ouvrages : déjà Janet Backhouse avait relevé que le peintre traitait avec moins de soin certaines scènes historiques⁷⁶. Peintre de panneaux et de manuscrits, le faussaire flatte le goût des collectionneurs, français, mais aussi britanniques et surtout américains, pour un Moyen Âge rêvé. Il illustre des sujets religieux, mais avec une iconographie singulière et souvent décalée par rapport au texte qu'ils sont supposés illustrer. On l'a vu, il privilégie les sujets profanes qui représentent les deux tiers de sa production. Ses compositions sont alors des scènes courtoises et galantes, idéalisant l'image de chevaliers servants agenouillés au pied de leurs dames⁷⁷.



Ill. 5. Spanish Forger ou faussaire parisien, *Jeanne d'Arc à l'étendard* (Paris, Archives nationales, AEII2490).

⁷⁶ Janet BACKHOUSE, « The “Spanish Forger”... », *art. cit.* [note 5], p. 67.

⁷⁷ Ventes Londres, Christie's, 9 juillet 2001, lot 6 et Paris, Drouot, 29 mai 2020, lot 30.

C'est bien à lui que semble s'appliquer l'avertissement de Paul Durrieu dans l'article cité : « J'avertis les amateurs. Méfiez-vous toujours extrêmement d'une peinture qui vous représentera des scènes historiques du xv^e siècle, des entrées de roi dans une ville, des fêtes ou des tournois, ou encore des effigies de femmes aux traits trop aimables, aux petites bouches trop mignonnes, aux costumes trop chamarrés d'or et trop surchargés de bijoux. »⁷⁸ Est-ce à lui encore que pense Paul Eudel, lorsqu'il écrit en 1907 : « Il y avait à Paris voilà bientôt quinze ans [donc après 1892], dans les environs du Panthéon, un faussaire qui a inondé le marché de pseudo-enluminures du xv^e siècle. Elles étaient parfaites de rendu, le seul reproche à leur faire, c'était de pécher par l'excès des qualités dans les scènes pittoresques, les costumes amusants, les détails piquants »⁷⁹ ?

Aisément reconnaissable, quoiqu'il trompe encore certains historiens, spécialistes de la littérature ou éditeurs⁸⁰, l'œuvre du Spanish Forger est aujourd'hui devenu un objet de collection en tant que témoin de la vogue du Moyen Âge dans les années 1900⁸¹. Sa production peut atteindre des cotes parfois supérieures à celle de miniatures authentiques, comme telle scène de vendanges estimée à 1000 livres dont le prix de vente a multiplié l'estimation par huit⁸²... Relevons également que de grandes institutions comme la Morgan Library, la British Library et le Victoria and Albert Museum n'ont pas hésité à acquérir pour des sommes parfois importantes des œuvres du Spanish Forger. Ce n'est encore que peu le cas en France, malgré quelques achats réalisés par la Bibliothèque nationale de France⁸³. Il faut donc souhaiter que les collections publiques françaises réservent la place qu'il mérite à ce peintre, faussaire certes, mais artiste tout de même, de grande qualité, actif en France au début du xx^e siècle et, tout fraudeur qu'il fût ou pour cette raison même, authentique témoin du goût des amateurs de son époque.

⁷⁸ Paul DURRIEU, « L'exposition des Primitifs... », *art. cit.* [note 65], p. 169-170.

⁷⁹ Paul EUDEL, *Trucs et truqueurs. Altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*, Paris, Librairie Molière, 1907, p. 212.

⁸⁰ Corinne PIERREVILLE, *Anthologie de la littérature érotique du Moyen Âge*, Paris, Champion, 2019 (Champion Classiques. Moyen Âge), a ainsi choisi le BnF, ms. Smith-Lesouëf 317, f. 124 v^o pour illustrer la couverture de son recueil.

⁸¹ Avec le corollaire inévitable que lui sont aujourd'hui attribués des faux de moindre qualité dont certains marchands espèrent ainsi augmenter le prix qu'ils peuvent en tirer.

⁸² Scène de vendanges citée *supra* note 58 (vente Londres, Christie's, 23 novembre 2010, lot 8), estimée 800 à 1200 £, vendue 8125 £.

⁸³ Je remercie François Avril qui m'a signalé le manuscrit de la collection Smith-Lesouëf cité *supra* note 80 et l'acquisition par la BnF, vers 1990, d'un antiphonaire espagnol (ms. n.a.l. 2673).

Un fou de lettres ? Les « abécédaires » et autres enluminures médiévales de Jules Maciet au musée des Arts décoratifs de Paris

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la personnalité de Jules Maciet (1846-1911) s'avère quelque peu atypique dans le cercle restreint des collectionneurs parisiens [ill. 1]¹. De fait, l'éclectisme de sa collection ne peut le définir comme un « simple » amateur d'objets dits de Haute Époque² dans la mesure où, cousin du peintre Aman-Jean – lui-même issu de la famille du critique d'art René-Jean³ – et fidèle ami d'Albert Besnard (1849-1934)⁴ et de Raymond Koechlin (1860-1931)⁵, il réunit dans son vaste appartement au n° 1 de la rue Godot-de-Mauroy (9^e arrondissement) un ensemble important de tableaux et de dessins des principaux courants de peinture du XVII^e au début du XX^e siècle⁶. Bibliophile accompli, lecteur assidu de littérature française (Balzac, Flaubert) et de philosophie allemande (Hegel, Schopenhauer), Jules Maciet est également l'un des plus grands donateurs des musées de France, qu'il s'agisse du Louvre, des musées de Château-Thierry (commune de sa maison familiale), de Sens, de Dijon, de Rouen, d'Orléans et bien évidemment du Musée des Arts décoratifs de Paris⁷. Né en 1846 rue Cambon dans un milieu bourgeois, Jules Maciet fait des études au lycée Louis le Grand avant de commencer une carrière dans

* Maître de conférences en histoire de l'art médiéval, CRULH, université de Lorraine (campus Nancy).

¹ Je tiens à remercier Mmes Chantal Bouchon, Bénédicte Gady, Catherine Gouédo-Thomas et Hélène Andrieux du musée des Arts décoratifs de Paris, Mmes Patricia Stirnemann et Claudia Rabel de l'IRHT (CNRS-Paris) et Mme Christine Descatoire du Musée de Cluny.

² Le terme de « Haute Époque » renvoie aux objets de la fin de l'Antiquité, du Moyen Âge et jusqu'au règne de Louis XIII (environ).

³ Sylvie MIGNAN, *René-Jean, critique d'art et bibliothécaire*, Paris, INHA, 2005.

⁴ *Albert Besnard (1849-1934). Modernités Belle époque*, Évian ; Paris, Somogy, 2016.

⁵ Raymond Koechlin rédigea une longue notice nécrologique à la mort de son ami pour la Société des Amis du Louvre. Raymond KOECHLIN, *J. Maciet : Notice lue à l'Assemblée générale annuelle de la Société des Amis du Louvre, le 12 janvier 1912*, Paris, 1912.

⁶ Maciet apprécie par exemple les œuvres d'Alexandre Charpentier (1856-1909), sculpteur, graveur et peintre de l'Art nouveau. *Alexandre Charpentier (1856-1909). Naturalisme et Art nouveau*, Paris, 2008, p. 86.

⁷ *Les donateurs du Louvre* [Exposition, Paris, Musée du Louvre, 4 avril-21 août 1989], Paris, Musée du Louvre, 1989, p. 261.

le droit qu'il abandonne bien vite⁸. Rentier et passionné d'art, il commence à collectionner : à 23 ans, il achète une aquarelle de Géricault et des tableaux de petits maîtres flamands et hollandais...⁹ En parallèle, Maciet travaille quelques mois auprès de deux importantes personnalités du marché de l'art de l'époque : maître Pillet, commissaire-priseur à l'hôtel des ventes de Drouot et le marchand-galeriste Paul Durand-Ruel¹⁰. Après la défaite de 1870, Maciet décide de se consacrer pleinement à sa collection et, surtout, à l'enrichissement du patrimoine national. Une nouvelle institution privée, qui prend officiellement le nom d'Union centrale des Arts décoratifs en 1882, retient particulièrement son attention¹¹. Fondée dès 1864, elle a pour but de mettre en exergue le savoir-faire français dans l'industrie d'art face à l'émergence des productions anglaises. Pour cela, un musée, des cours d'histoire des techniques, des expositions et une petite bibliothèque située à l'origine au n° 3 de la place des Vosges¹² sont créés afin de servir à l'éducation des artistes et artisans de l'époque¹³. Dans le cours des années suivantes, plus de 500 œuvres d'art sont achetées par Jules Maciet pour développer les collections de l'institution, allant de la tapisserie gothique au tapis persan en passant par les bronzes de la Renaissance¹⁴. En 1966, le docteur Aman-Jean, petit-cousin du collectionneur écrira même : « vous ne pouvez passer dans une salle, sans voir sous l'objet rare ou essentiel à la collection une petite inscription : don de Jules Maciet ou plus simplement en abrégé Don de J. M.¹⁵ ». Nommé vice-président de la Commission des Arts décoratifs, fondateur éminent de la Société des Amis du Louvre, membre du conseil des Musées nationaux, Jules Maciet contribue

⁸ François AMAN-JEAN, « Portraits de deux mécènes régionaux Jules Maciet et Etienne Moreau-Nélaton », *Mémoires de la Fédération des Sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne*, t. XIII, 1967, p. 8-32. Il soutiendra une thèse de droit le 28 avril 1869 pour devenir notaire.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰ Celui-ci sera le grand marchand des impressionnistes. Or, Jules Maciet ne semble pas avoir acquis un goût particulier pour cette peinture, en dehors des œuvres de Monet, Renoir, Sisley et Pissarro. Sur Paul Durand-Ruel, voir notamment Claire DURAND-RUEL SNOLLAERTS, *Paul Durand-Ruel : le marchand des impressionnistes*, Paris, Gallimard ; Réunion des Musées Nationaux-Grand-Palais, 2014.

¹¹ Sur l'origine et l'histoire de l'institution, Jean-Louis VAUDOYER, « Le musée de l'Union central des arts décoratifs », *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXXVII, 1920, p. 193-216 ; Yvonne BRUNHAMMER, *Le Beau dans l'utile. Un musée pour les arts décoratifs*, Paris, Gallimard, 1992.

¹² Geneviève BONTÉ, « La collection iconographique Maciet de la bibliothèque des arts décoratifs », *Gazette des Beaux-Arts*, t. CI, 1983, p. 124-127.

¹³ Rossella FROISSART, « Les collections du Musée des Arts décoratifs de Paris : modèles de savoir technique ou objets d'art ? », dans *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, dir. Chantal Georgel, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 83-90.

¹⁴ Susan DAY, « A Connoisseur and a Gentleman : Jules Maciet and the Musée des arts décoratifs », *Hali*, n° 153, 2007, p. 92-101 ; EAD., « Jules Maciet et le goût du tapis islamique », dans *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle. Collections des Arts décoratifs*, dir. Rémi Labrousse, Paris, Musée du Louvre, 2007, p. 302-309.

¹⁵ F. AMAN-JEAN, « Portraits de deux mécènes régionaux... », *art. cit.* [note 8], p. 13.

jusqu'à sa mort en 1911 à l'accroissement des collections au sein des grandes institutions parisiennes et/ou provinciales¹⁶ : on estime aujourd'hui à environ 2700 le nombre d'œuvres offertes aux Arts décoratifs¹⁷, 1500 pour le Louvre¹⁸ et autres musées en régions, à l'image de celui de Château-Thierry¹⁹; des donations provenant pour l'essentiel de ses achats lors de ventes aux enchères à l'hôtel Drouot²⁰. Trois jours avant sa mort, sa dernière acquisition est d'ailleurs une «délicieuse miniature française du début du xvi^e siècle», achetée à la vente Gruyer puis offerte dès le lendemain au Louvre²¹. Parallèlement à cette première activité, Jules Maciet comprend très vite qu'une nouvelle institution comme l'Union centrale des Arts décoratifs se doit d'être «une recherche continuelle du Beau pour l'Utile²²», en fournissant des modèles aux artistes et aux ouvriers d'art de son temps²³. Pour cela, il a l'idée, dès 1880, de rassembler des images découpées et collées dans des cahiers thématiques, pour servir d'outils à la création artistique : ébénistes, menuisiers, graveurs, imprimeurs et même modistes vont alors chercher l'inspiration dans les fameux albums Maciet²⁴. En trente ans, «l'homme aux ciseaux magiques²⁵» découpe quotidiennement des catalogues de ventes, des gravures, des revues, des emballages de savon et même des livres précieux afin de constituer un fonds considérable de presque 4000 albums d'une «iconographie utile» aux arts

¹⁶ André MICHEL, «Jules Maciet», *Revue Archéologique*, t. 17, janvier-juin 1911, p. 329-330. Léon DESHAIRS, «Exposition des dons et des legs faits par Jules Maciet aux Musées français», *Les musées de France*, 1912, p. 48-51.

¹⁷ Un cahier de la main de Jules Maciet répertorie toutes ses donations au musée des Arts décoratifs entre 1880 et 1910 (*Livre des dons faits par M. Jules Maciet au musée et à la bibliothèque des Arts décoratifs 1880-1910* – AAD F/166). Cf. S. DAY, «A Connoisseur and a Gentleman...», *art. cit.* [note 14], note 11, p. 308.

¹⁸ Cf. différents articles dans le journal *Le Temps* (e.g. 27 octobre 1893) puis *Les donateurs du Louvre...*, *op. cit.*, p. 261.

¹⁹ Frédéric HENRIET, *Catalogue historique et descriptif des tableaux, dessins, gravures, sculptures et objets d'art composant le Musée de Château-Thierry ou déposés à l'hôtel de ville*, Château-Thierry, Impr. Lacroix père et fils, 1900.

²⁰ Pour les dons au musée des Arts décoratifs, cf. le *Guide illustré du musée des arts décoratifs*, Paris, Palais du Louvre, 1926 qui répertorie une grande partie des donations de Maciet alors présentées en salles.

²¹ F. AMAN-JEAN, «Portraits de deux mécènes régionaux...», *art. cit.* [note 8], p. 15.

²² Selon sa propre expression.

²³ François MONOD, «Le monument Jules Maciet au musée des Arts décoratifs», *Art et décoration*, septembre 1912, p. 1-3.

²⁴ Arsène ALEXANDRE, «Le sous-sol de M. Maciet», *Le Figaro*, 17 janvier 1911 : «Oui, les couturières et les parisiennes ont tout de suite connu et adopté le sous-sol de M. Maciet. Elles viennent chercher dans les dessins et les gravures d'autrefois les idées qui feront fureur demain, et qui paraîtront d'une nouveauté singulière, et qui sont nouvelles en effet puisqu'elles sont renouvelées par la *Beauté* d'aujourd'hui. Il me paraît certain que les robes «entravées» sont sorties du travailloir de M. Maciet».

²⁵ Jérôme COIGNARD, «L'homme aux ciseaux magiques. La passion de couper en petits morceaux» dans *Le cabinet des merveilles de monsieur Maciet* [Exposition, Musée des arts décoratifs], Paris, Direction du livre et de la lecture, 2004, p. 11-13.

décoratifs²⁶. En 1920, l'historien d'art et écrivain Jean-Louis Vaudoier écrit d'ailleurs, en souvenir de son ami : « nous le revoyons à son bureau, assis devant une table chargée de papiers dans lesquels il découpait avec de grands ciseaux dont nous entendons encore le bruit frais et léger, les images qu'il classait ensuite dans ses chers in-folios²⁷ ». Aujourd'hui encore, il est possible de consulter cette inestimable et précieuse entreprise, un « Google images avant l'heure²⁸ ». Si Jules Maciet s'est intéressé en premier lieu aux livres imprimés (depuis l'incunable jusqu'au menu de restaurant), il n'a pas pour autant dédaigné les enluminures médiévales, en offrant quelques belles œuvres au musée du Louvre mais aussi, semble-t-il, en découpant certaines d'entre elles pour constituer ses albums ! Inédites, les quarante planches de miniatures ne font aujourd'hui plus partie de la bibliothèque des Arts décoratifs puisqu'à une date inconnue (après 1943 ?), elles furent vraisemblablement retirées des albums afin d'être conservées au département des Arts graphiques du musée : un changement de statut s'opère alors puisque de simples documents iconographiques, elles deviennent des œuvres d'art à part entière et ce, en contradiction avec la pensée originelle du collectionneur²⁹. Ainsi, les albums Maciet devaient contenir à l'origine des œuvres enluminées antérieures au xvi^e siècle (et pas uniquement des incunables ou des imprimés), classées thématiquement dans des cahiers aux titres évocateurs : « Alphabets et écritures des différents peuples », « Lettres ornées de livres » ou encore « Calligraphie », etc. (soit une petite dizaine d'in-folio dans la bibliothèque). C'est entre les années 1880 et 1895 environ que Maciet rassemble l'essentiel de cette collection et, selon une tradition familiale qui reste encore à vérifier, il achetait au poids des manuscrits complets, incomplets ou encore des feuillets épars auprès des grands marchands parisiens ou à l'hôtel des ventes de Drouot³⁰. Suivant sa

²⁶ « Chez lui, le matin, le soir, quand il ne sortait pas, la nuit, quand il ne dormait pas, l'été à la campagne, il coupait ses documents, les triait, et l'après-midi, à moins qu'une vente ne l'appelât à l'Hôtel (Drouot), il les répartissait dans les volumes infiniment accrus », F. MONOD, « Le monument Jules Maciet... », *art. cit.* [note 23], p. 2. Cf. également Jérôme COIGNARD, *Le vertige des images. La collection Maciet*, Paris, UCAD ; Le Passage, 2002. À noter que Maciet fera appel à un important réseau d'amis et de connaissances : ces derniers viendront enrichir ses fameux albums par de nombreux dons.

²⁷ J.-L. VAUDOYER, « Le musée de l'Union central des arts décoratifs... », *art. cit.* [note 11], p. 215.

²⁸ Johanna DANIEL, « Les albums Maciet ou Google image avant l'ère internet. L'incroyable trésor de la bibliothèque des Arts Décoratifs », Paris, INHA, 20 octobre 2015 [En ligne : <https://blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/album-maciet.html>].

²⁹ L'ensemble de cette collection a fait l'objet d'une campagne photographique par l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, en partenariat avec l'Institut National d'Histoire de l'art et le musée des Arts décoratifs dans le cadre du projet *Trésors enluminés des musées de France*. Les enluminures sont accessibles à travers la Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux (BVMM) de l'IRHT.

³⁰ La collection des Arts graphiques du musée des Arts décoratifs possède également plusieurs manuscrits enluminés complets dont un missel, deux livres d'heures et un antiphonaire (inv. 40341, inv. 40342, inv. 40343 et inv. PE 0458).

méthode, il devait ensuite découper les feuillets enluminés, en particulier les initiales historiées, ornées ou bien filigranées en conservant parfois les marges lorsque ces dernières étaient entièrement décorées³¹. La majorité des planches constituent donc des sortes d'abécédaires, aux dimensions variables, classés par école (italienne, française, espagnole et allemande) et par datation, qu'il conviendrait aujourd'hui de reconsidérer ou bien d'affiner [ill. 1]. Ainsi, l'essentiel de ce corpus enluminé se compose de lettrines des XIV^e au XVI^e siècles, à quelques exceptions près puisque deux planches sont issues d'un beau manuscrit italien de la fin du XIII^e siècle ou du début du suivant, réalisé peut-être en Ombrie et d'obédience sans doute franciscaine [ill. 2]³². Les autres initiales proviennent en grande majorité de livres d'heures ou bien d'antiphonaires, réalisés dans les Flandres, dans le nord de la France et dans la péninsule italienne³³. Ce constat n'est pas complètement surprenant dans la mesure où ces deux types de manuscrits (antiphonaire et livre d'heures) possèdent un grand nombre de lettrines et des bordures souvent ornées de multiples motifs animaliers et/ou végétaux³⁴. Par ailleurs, ils s'avèrent être beaucoup plus fréquents sur le marché de l'art parisien de la seconde moitié du XIX^e siècle et par conséquent, moins chers que les autres manuscrits antérieurs au règne de saint Louis³⁵. Dès lors, Jules Maciet constitua une partie de sa grande « encyclopédie visuelle » sous la forme d'abécédaires enluminés qui offraient de vastes possibilités d'inspiration aux artistes en un temps où ce genre littéraire – en particulier les abécédaires pour enfants – était très en vogue dans l'édition³⁶. Le goût pour l'art de l'enluminure médiévale se retrouve également dans les revues, véritables organes de diffusion de recueils de modèles artistiques

³¹ Cf. par exemple les deux planches inv. 07758 et inv. D. 0624, du département des Arts graphiques, musée des Arts décoratifs, Paris. Une autre hypothèse doit également être évoquée, à savoir des découpages réalisés après les dons effectués par Jules Maciet au musée des Arts décoratifs. Toutefois, les grandes similitudes entre les pages de ses albums et celles cartonnées (ainsi que les écritures) sur lesquelles sont collées les lettrines enluminées paraissent la contredire.

³² Inv. D. 0623. On peut d'ailleurs y voir les représentations de saint François d'Assise et de sainte Claire. Cf. Marina SUBBIONI, *La miniatura perugina del Trecento, Contributo alla storia della pittura in Umbria nel quattordicesimo secolo*, Pérouse, Guerra, 2003.

³³ Notons également la présence d'une enluminure issue d'un manuscrit arabe (inv. CD 7433).

³⁴ Cinq enluminures du XIV^e siècle proviennent également d'un *Roman de la rose* (inv. CD 7440 – Ill. 4). *Le Roman de la Rose. L'art d'aimer au Moyen Âge* (Bibliothèque nationale de France), Paris, BnF, 2012.

³⁵ Maciet se fixait des prix pour l'achat des œuvres, soit généralement entre 200 et 300 francs (pour des objets islamiques). S. DAY, « A Connoisseur and a Gentleman... », *art. cit.* [note 14], p. 303. Toutefois, il est fortement possible qu'il fit de même pour bien d'autres acquisitions dont des enluminures médiévales. Sur la présence de manuscrits des XV^e et XVI^e siècles sur le marché de l'art français, Marie JACOB, « Les collectionneurs normands d'enluminures médiévales au XIX^e et au XX^e siècles : l'exemple du patrimoine des musées de Normandie », dans *Trésors enluminés de Normandie. Une (re)découverte*, Rennes, PUR, 2016, notamment p. 91-93.

³⁶ Ségolène LE MEN, *Les abécédaires français illustrés du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, 1984. Bernard FARKAS (dir.), *L'art des abécédaires français*, Rennes, PUR, 2018.

des temps anciens, à l'image de *L'art pour tous* ou encore de la *Revue de l'art chrétien*³⁷. Par ailleurs, Maciet recherche des incunables ou post-incunables afin de les découper³⁸. Le docteur Aman-Jean relate que certains amateurs de livres anciens étaient catastrophés quant à cette pratique mais, après avoir visité la bibliothèque, ils comprenaient alors parfaitement le but recherché par le collectionneur de papiers³⁹. Pour compléter ses albums, Jules Maciet est donc toujours en quête d'œuvres enluminées originales ou bien reproduites par l'imprimerie⁴⁰. Si sa pratique de démembrement d'ouvrages anciens avec des ciseaux peut déjà paraître sacrilège aux yeux de certains de ses contemporains, elle n'est pas unique en cette seconde moitié du XIX^e siècle⁴¹ et doit être replacée dans un contexte plus large de réception et de goût pour l'art médiéval, en particulier de l'enluminure⁴². En effet, bien avant Maciet, des découpages ont déjà lieu au sein des manuscrits médiévaux – sans doute dès le XVIII^e siècle (et même avant) –, alimentés par une demande croissante de la part de grands collectionneurs bibliophiles qui souhaitent posséder des *folia fugitiva* (*cuttings*) pour constituer des remontages sous la forme de petits « tableaux peints »⁴³. Par ailleurs, plusieurs publications importantes d'albums de lettrines médiévales voient le jour en Europe. Certaines d'entre elles ont été découpées par le collectionneur pour intégrer ses in-folio. Deux cas intéressants peuvent être évoqués ici : tout d'abord, *l'Album alphabétique de 500 lettres ornées, tirées des manuscrits des bibliothèques d'Europe*, édité en 1841 chez Fleury Chavant par Ovide Reynard, un calligraphe et illustrateur. Véritable succès de librairie, l'ouvrage fait redécouvrir, lettre après

³⁷ Sur l'importance des lettres ornées, Guillemette DELAPORTE, « La Lettre et ses métamorphoses », dans *Le cabinet des merveilles...*, *op. cit.*, p. 15-19.

³⁸ J. COIGNARD, « L'homme aux ciseaux magiques... », *art. cit.* [note 25], p. 13.

³⁹ F. AMAN-JEAN, « Portraits de deux mécènes régionaux... », *art. cit.* [note 8], p. 17 : « Quand un bibliophile se scandalisait à voir casser tant de beaux livres, Maciet le menait dans la nouvelle bibliothèque qu'il avait installée au sous-sol du Pavillon de Marsan, sous le Musée des Arts Décoratifs. Il lui montrait la centaine quotidienne d'artisans, d'artistes, de couturiers, d'ouvriers, d'ingénieurs, d'étudiants, tous penchés à œuvrer plus moderne, inspirés par la masse de documents du passé. "Vous avez compris maintenant" disait-il au bibliophile ahuri ».

⁴⁰ En effet, certains albums Maciet présentent encore aujourd'hui des reproductions d'enluminures médiévales découpées dans des ouvrages imprimés. Certaines sont présentées sous la forme d'abécédaires. Cf. par exemple les albums Maciet intitulés *Lettres ornées de livres, pays divers XV^e et XVI^e siècles*, n° 1 à 4 (271), Bibliothèque du musée des Arts décoratifs, Paris.

⁴¹ Pour une synthèse sur cette ancienne pratique de découpage des manuscrits (ou livres imprimés), cf. Elena KOROLEVA, « Texte/image/manuscrit : une relation problématique? », *Perspectives médiévales*, 38 | 2017 [en ligne : <http://journals.openedition.org/peme/12712>]. Voir également le chapitre « Pratiques de collectionneurs » dans *Trésors enluminés des musées de France. Pays de la Loire et Centre* [Exposition, Musée d'Angers], Angers, Musée d'Angers ; INHA, 2013.

⁴² Cf. notamment Isabelle SAINT-MARTIN, « Rêve médiéval et invention contemporaine. Variations sur l'enluminure en France au XIX^e siècle », dans *Renaissance de l'enluminure médiévale. Manuscrits et enluminures belges du XIX^e siècle et leur contexte européen*, dir. Thomas Coomans, Jan De Maeyer, Louvain, Leuven university press, 2007, p. 109-135.

⁴³ Roger. S. WIECK, « Folia Fugitiva : The Pursuit of the Illuminated Manuscript Leaf », *The Journal of the Walters Art Gallery, Essays in Honor of Lilian M. C. Randall*, t. 54, 1996, p. 233-254.

lettre, la diversité et l'inventivité de l'art des enlumineurs médiévaux à une période-clé de l'émergence d'un style néogothique. Aussi retrouve-t-on la même lettrine – issue d'une *Légende Dorée en français* imprimée à Lyon en 1497 – dans l'ouvrage de Reynard et dans l'un des albums Maciet. Une deuxième entreprise est celle de Louis Seghers, premier dessinateur calligraphe de sa Majesté le Roi des Belges à Anvers, qui publie vers 1850 un *Album de lettres anciennes, Initiales, fragments etc, extraits de Missels, Bibles Manuscrits du XII^e au XIX^e siècle*. L'ouvrage connaîtra pas moins de six rééditions jusqu'en 1910. À la même période, d'autres petits recueils imprimés à grand tirage et de coût souvent modique, telles les publications d'Ernest Guillot *L'ornementation des manuscrits du Moyen âge, Éléments d'ornementation pour l'enluminure* ou encore *Alphabets de style*, participent de cette même redécouverte de l'une des plus importantes productions artistiques du Moyen Âge, dans le but de servir de modèles aux artistes contemporains. Dès lors, il s'avère bien difficile de «quantifier» l'influence des lettres ornées collectées par Jules Maciet dans la création artistique de la fin du XIX^e siècle ou les premières décennies du XX^e siècle. Pour autant, différents témoignages sont unanimes quant à l'importance de son entreprise pour la production artistique de son temps. En 1911, le journaliste Arsène Alexandre évoque en ces termes l'usage des albums au sein de la bibliothèque du musée :

Le sous-sol de M. Maciet c'est la bibliothèque des arts décoratifs et, je vous le répète, c'est un lieu si invitant, je puis même dire si amusant qu'une fois que vous aurez pris le chemin, vous voudrez y retourner. Mais le merveilleux, l'inappréciable de l'organisme, c'est que l'on entre comme on veut et que l'on se sert tout seul de ce bel instrument de travail [...]. Il est gracieux et jeune, ce public. Il se compose de bons ouvriers d'art, de gens de goût qui viennent chercher des sources et identifier les objets de leurs collections⁴⁴.

Outre les lettrines enluminées, Maciet récupère plusieurs feuillets complets de manuscrits. Ces derniers, qui sont collés dans leur partie supérieure sur les grandes pages cartonnées des albums, ne semblent avoir connu qu'un simple rabotage dans les marges afin de les redimensionner⁴⁵. Dans ce deuxième ensemble est conservée une œuvre atypique : il ne s'agit pas d'une enluminure originale mais d'une reproduction aquarellée (incomplète) du f. 8 des *Grandes heures du duc de Berry* représentant le Pontife refusant l'offrande de Joachim, un célèbre manuscrit du début du XV^e siècle (1409)⁴⁶ [ill. 3]. Une inscription

⁴⁴ A. ALEXANDRE, «Le sous-sol de M. Maciet...», *art. cit.* [note 24].

⁴⁵ À noter que quatre feuillets d'antiphonaires réalisés sans doute dans les Flandres et en Italie ont été collés sur des pages cartonnées de couleur différente (grise) que le reste des autres enluminures. Il s'agit des tous premiers dons d'enluminures de Jules Maciet au musée en 1880 (inv. 3275, 3276, 3277 et inv. D. 0554).

⁴⁶ Les enluminures sont attribuées pour l'essentiel à Jacquemart de Hesdin (Paris, BnF, ms. lat. 919). *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Paris, RMN ; Fayard, 2004, notice 43, p. 104-109 ; *Les enluminures du Louvre. Moyen âge et Renaissance*, Paris, Hazan, 2011, notice 81, p. 157-159.

postérieure, ajoutée au crayon à papier au bas du feuillet, attribuée ce relevé à l'artiste-voyageur Adalbert de Beaumont (1809-1869). Le vicomte Adalbert Marc Bonnin de La Bonninière de Beaumont est un écrivain et peintre français issu d'une vieille famille de l'aristocratie de Touraine⁴⁷. On ne sait quel crédit accorder à cette mention, car la mort de l'artiste en 1869 semble trop précoce par rapport à l'entreprise de Maciet⁴⁸; d'autre part, Adalbert de Beaumont est surtout célèbre pour ses dessins aquarellés de paysages ou d'architectures d'Orient, reflets de son goût pour les décors mozarabes⁴⁹. Dès lors, l'intérêt du peintre à reproduire cette enluminure pourrait se justifier par la présence des nombreux blasons dans les marges du folio, qui sont d'ailleurs les seuls dessinés (et presque achevés) dans le fac-similé⁵⁰. En effet, Beaumont publie en 1853 un ouvrage sur les armoiries intitulé *Recherches sur l'origine du blason et en particulier sur la fleur de lis*⁵¹. S'agit-il alors d'une sorte de « document de travail » pour l'artiste et écrivain ? Que ce soit ou non le peintre, le procédé de reproduction du feuillet enluminé s'avère particulièrement intéressant puisqu'il s'agit, en partie, d'un calque peint, probablement réalisé directement sur le manuscrit original. On perçoit, en effet, des parties collées afin de reconstituer la page enluminée, à la manière du principe de la décalcomanie. Bien qu'interdite, notamment pour les manuscrits avec des décors peints, l'utilisation de calques se retrouve tout au long du XIX^e et du début du XX^e siècle⁵². Toutefois, cette pratique ne semble pas avoir été utilisée par Jules Maciet – en dehors de cet exemple précis – puisque le collectionneur préfère découper des œuvres originales ou bien imprimées

⁴⁷ Chantal BOUCHON, « Adalbert de Beaumont (Paris 1809-Boulogne 1869). Du cap nord à l'aventure céramique », *Sèvres*, Société des Amis du musée national de Céramique, n° 12, 2003, p. 33-43.

⁴⁸ Celui-ci aurait toutefois pu récupérer ultérieurement le relevé des *Grandes Heures du duc de Berry*.

⁴⁹ Chantal BOUCHON, « Voyage, ornement, industrie: Adalbert de Beaumont saisi par l'Orient », dans *Purs décors? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle. Collections des Arts décoratifs*, dir. Rémi Labrousse, Paris, Musée du Louvre, 2007, p. 242-249; *EAD.*, « Astrées polygonales, galeries pyramidales, sycamores "arrondis comme des domes", palmiers "élancés comme des minarets": Le Caire d'Adalbert de Beaumont », dans *Le Caire dessiné et photographié au XIX^e siècle*, dir. Mercedes Volait, Paris, INHA, 2013, p. 245-274.

⁵⁰ En effet, l'enluminure principale du feuillet (Le pontife refusant l'offrande de Joachim) n'a pas été reproduite, au contraire des petites letrines secondaires et le décor des marges (dont les armoiries).

⁵¹ Adalbert de BEAUMONT, *Recherches sur l'origine du blason et en particulier sur la fleur de lis*, Paris, A. Leleux, 1853.

⁵² En 1887, Thompson Edward Maunde, directeur de la British Library publie un article sur la question de la conservation des manuscrits. Il explique: « Jamais le calque des manuscrits à miniatures n'est permis; pour les autres manuscrits, il n'est permis que sous certaines conditions. Comme dernière sauvegarde, nos manuscrits, sitôt que les lecteurs s'en sont servis, sont examinés par les employés. Si l'on découvre un dommage, le registre montre immédiatement qui en est l'auteur ». Thompson Edward MAUNDE, « Sur l'arrangement et la conservation des manuscrits », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 48, 1887, p. 512-520, notamment p. 520. Sur l'usage plus global des calques dès la fin du XVII^e siècle avec la collection Gaignières, cf. A. RITZ-GUILBERT, *La collection Gaignières. Un inventaire du royaume au XVII^e siècle*, Paris, CNRS-éditions, 2016.

récupérées par différents biais, qu'il s'agisse d'abonnement à de nombreuses revues ou bien grâce à des dons d'amis proches, tels l'écrivain et historien d'art Raymond Koechlin⁵³, l'architecte décorateur Émile Peyre (1828-1904) ou encore le conservateur du musée des Arts décoratifs, Paul Gasnault (1828-1898). De fait, ces derniers ont contribué, par diverses donations ou bien des legs, à l'enrichissement de cette collection d'enluminures médiévales débutée par Jules Maciet : ainsi, Koechlin offre par exemple les cinq enluminures du *Roman de la Rose* du XIV^e siècle⁵⁴ [ill. 4], Peyre cinq autres issues d'un *Office de la Vierge* du XVI^e siècle⁵⁵ et enfin, Gasnault lègue à sa mort, plusieurs lettrines des années 1500⁵⁶.

Aux termes de cette première recherche il apparaît que la place des enluminures au sein des pratiques d'acquisition d'œuvres d'art de Jules Maciet s'avère quelque peu ambivalente. D'une part, il offre (ou vend) aux grandes institutions culturelles, en particulier au Louvre, à la Bibliothèque nationale⁵⁷ et au musée des Arts décoratifs, de beaux feuillets enluminés ayant un intérêt du point de vue de l'histoire de l'art ou bien dans le but de compléter certaines collections patrimoniales françaises. D'autre part, il rassemble de nombreuses lettrines découpées afin de constituer des abécédaires pour enrichir son vaste projet de corpus d'images à l'usage des artistes et autres artisans de son temps. Si sa démarche n'est donc pas complètement originale – l'achat, le découpage de miniatures et la constitution de recueils de modèles d'art ancien (par exemple avec les albums Mame à Tours⁵⁸) ont déjà cours bien avant lui – force est de constater que ce grand mécène des musées a participé par ses nombreuses collectes d'objets, à la redécouverte de l'enluminure médiévale dans les dernières décennies du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

⁵³ Michele TOMASI, « Koechlin, Raymond », dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, dir. Philippe Sénéchal et Claire Barbillon, Paris, INHA [en ligne : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/koechlin-raymond.html>]

⁵⁴ Musée des Arts décoratifs, département des Arts graphiques, Inv. CD 7440.

⁵⁵ *Ibid.*, Inv. CD 7442.

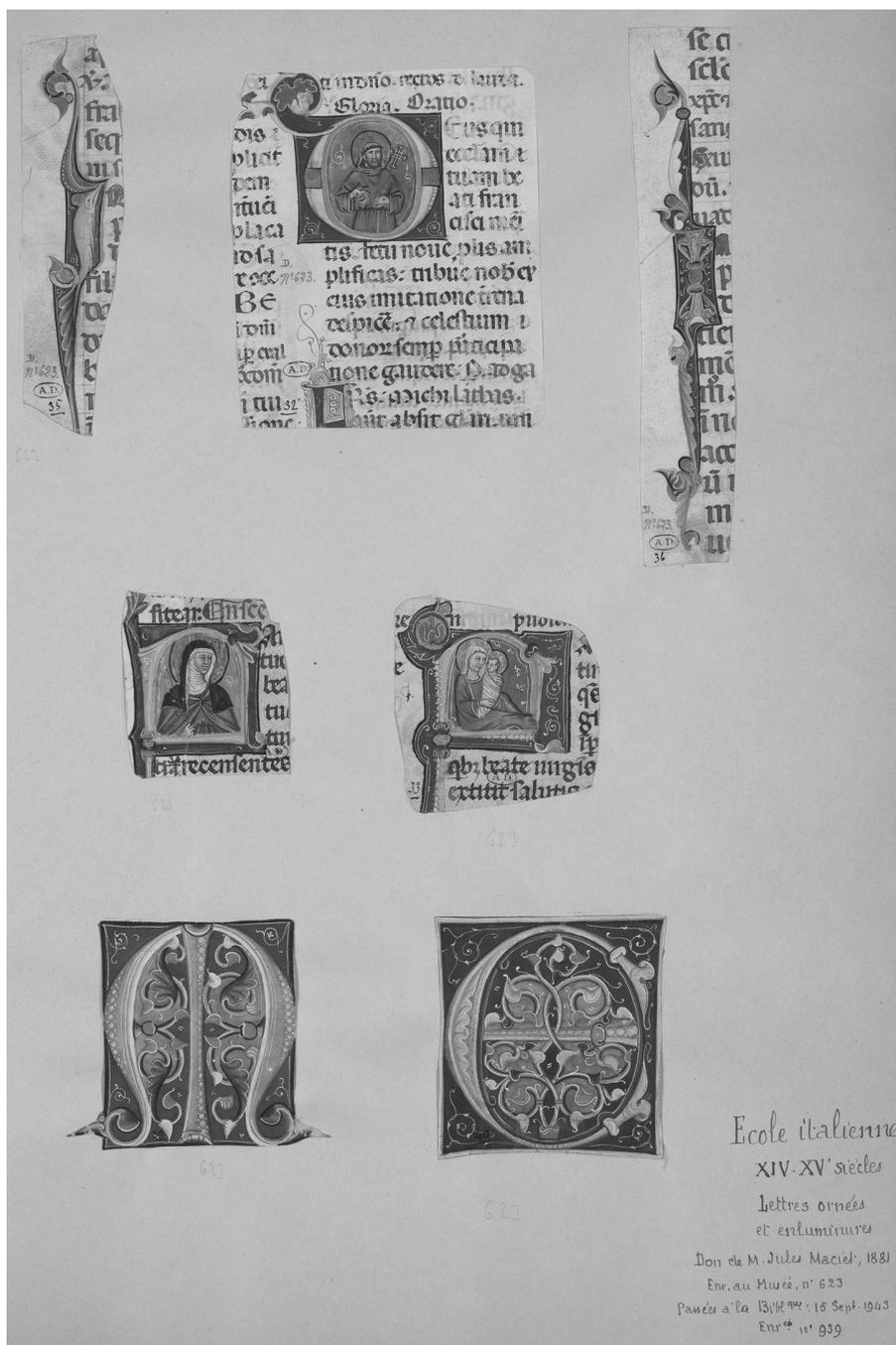
⁵⁶ *Ibid.*, Inv. CD 7437.

⁵⁷ La Bibliothèque nationale a racheté à Jules Maciet un fragment d'une bible (Ancien Testament) du XIII^e siècle, comme le stipule une lettre de la main même du collectionneur en date du 21 février 1883 (contrecollée sur la reliure du manuscrit) : « Je soussigné consens à céder à la Bibliothèque nationale moyennant le prix de trois cent cinquante francs, un double feuillet de manuscrit du XIII^e siècle couvert sur les deux côtés de miniatures se rapportant à l'histoire d'Absalon, avec inscriptions orientales sur les marges. Jules Maciet ».

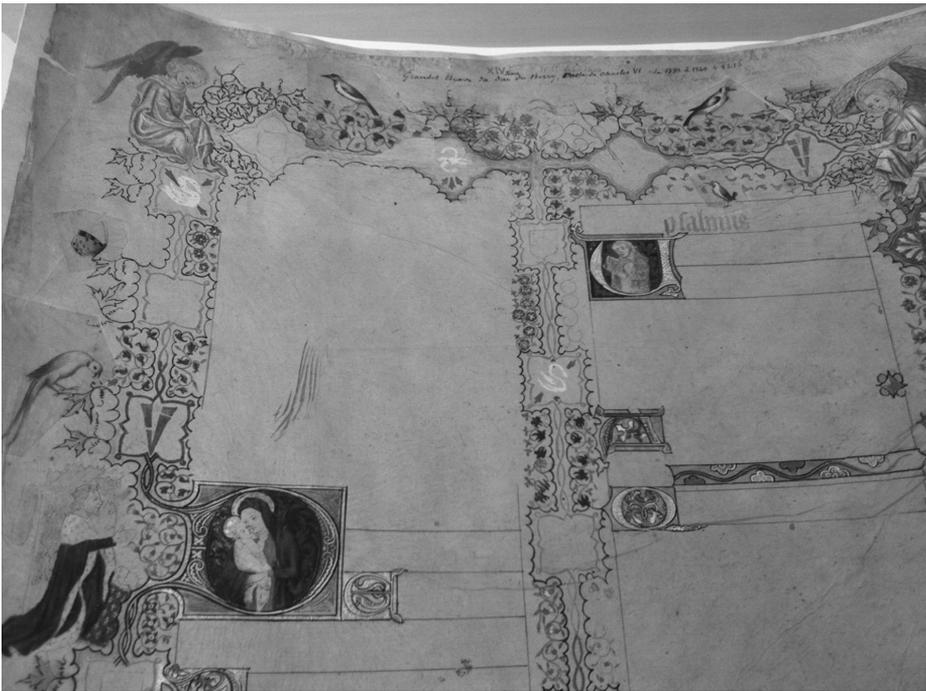
⁵⁸ Marie-Pierre LITAUDON, « Les soubassements religieux d'une réussite éditoriale : le cas de la maison Mame à Tours », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 118-2, 2011, p. 135-159 ; *La Maison Mame : deux siècles d'édition à Tours*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2011.



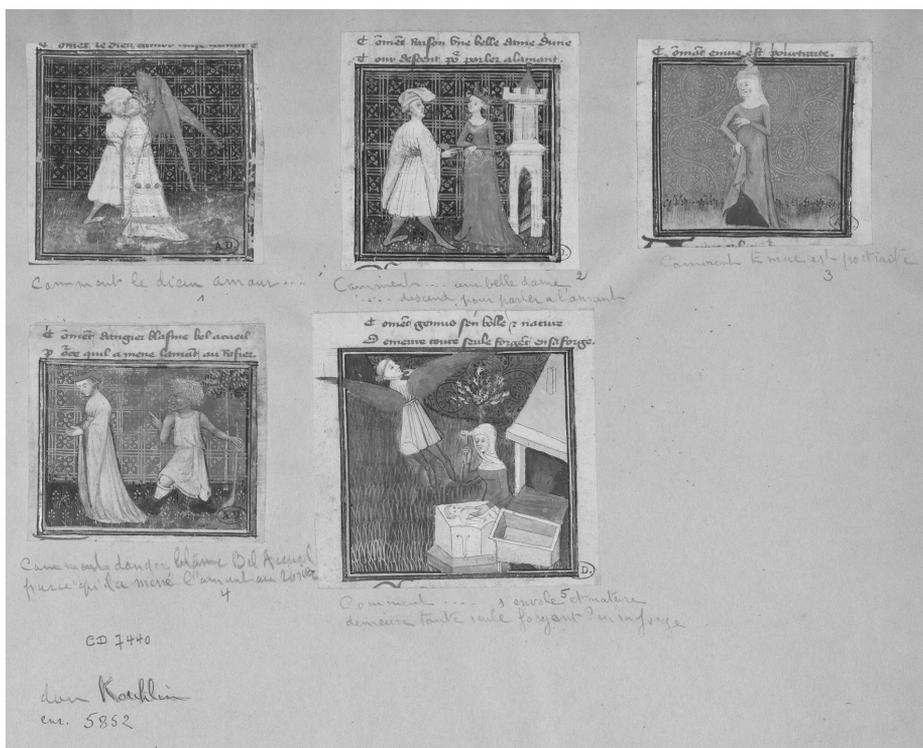
Ill. 1. Planche de lettres ornées « École française xv^e-xvi^e s. », don J. Maciet (Paris, Musée des Arts décoratifs, département des Arts graphiques, inv. 3957).



Ill. 2. Planche de lettrines d'un même manuscrit italien (Ombrie?), fin XIII^e-début du XIV^e s., don J. Maciet (Paris, Musée des Arts décoratifs, département des Arts graphiques, inv. D 0623).



Ill. 3. Fac-similé sur calque (détail) du f. 8r des *Grandes Heures du duc de Berry*, A. de Beaumont (?), milieu du XIX^e siècle (?) (Paris, Musée des Arts décoratifs, département des Arts graphiques, inv. CD 7441).



III. 4. Planche d'enluminures d'un *Roman de la Rose*, XIV^e s., don Koechlin (Paris, Musée des Arts décoratifs, département des Arts graphiques, inv. CD 7440).