

Katarzyna Płonka-Bałus

Université de Gdańsk, Musée National de Cracovie

Miniatures flamandes, 1404–1482 : le livre à peindre aux Pays-Bas bourguignons À propos de l'exposition à la Bibliothèque nationale de France, du 6 mars au 10 juin 2012

Ces dernières années montrent un vif intérêt des historiens de l'art néerlandais pour la peinture du livre du XV^e siècle, qui s'exprime aussi bien par de monumentales synthèses que par des monographies au sujet des artistes et de différents codex¹. Les expositions sont une manifestation particulière de cet intérêt² : elles font sortir les livres enluminés des chambres fortes des bibliothèques où ceux-ci reposent d'habitude en partageant le sort des objets dont l'époque est révolue et dont la fonction est réduite à celle de témoins silencieux de l'ancienne culture, auxquels le public contemporain octroie son propre sens, nécessairement anachronique. Indépendamment de l'approche, les manuscrits enluminés nous enchantent constamment par la fraîcheur de cette ornementation picturale que la main du conservateur n'a jamais entamée et dans laquelle les miniatures du titre de l'exposition jouent un rôle fondamental. Une tradition de recherche plus que centenaire a permis d'élaborer des méthodes basiques de travail sur la peinture du livre qui recourent nécessairement aux expériences d'autres disciplines telles que la codicologie, la musicologie et l'histoire de la culture au sens large du terme. Les expositions jouent dès le début un rôle irremplaçable dans le processus de formation d'une histoire moderne de l'art. Rappelons la relation qui lie l'ouvrage de Max Dvořák, *Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck*, à l'Exposition des tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles³ ; les actes des colloques qui

¹ Maurits Smeyers, *L'art de la miniature flamande du VIII^e au XVI^e siècle*, Paris –Tournhout, 1996 ; Bernard Bousmanne, « *Item a Guillaume Wyelant aussi enlumineur* ». Willem Vrelant. *Un aspect de l'enluminure dans les Pays-Bas méridionaux sous le mécénat des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, Brepols, 1997 ; Bodo Brinkmann, *Die Buchmalerei am Ende der Burgunderreiche. Der Meister der Dresdener Gebetbuch*, Ars Nova, 2 Tournhout 1997 ; Gregory Clark, *Made in Flanders. The Master of Ghent Privileges and Manuscripts Painting in Southern Netherlands in the Time of Philip the Good*, Tournhout, 2000.

² *Medieval Mastery. Book Illumination from Charlemagne to Charles the Bold, 800–1475*, Stedelijk Museum Van der Kelen – Mertens, Leuven 2002, *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting In Europe*. Ed. Thomas Kren, Scott.McKendrick, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2003.

³ Max Dvořák, *Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck*, Wien 1903, *Exposition des tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles* ; Brugge 1902.

accompagnent les expositions prouvent qu'il en est toujours ainsi.⁴ Il n'en est pas autrement pour l'exposition intitulée *Les miniatures flamandes, 1401–1482*, que l'on a pu voir en deux actes différents respectivement à Bruxelles et à Paris⁵. Nos remarques concernent l'exposition organisée au printemps 2012 à la galerie François I^{er}, le nouveau site de la Bibliothèque nationale de France. Le vaste salon est devenu pour trois mois le lieu de présentation de 90 manuscrits enluminés du fonds de la BnF, les quelques exceptions provenant des fonds du Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique. Les manuscrits exposés sont pour la plupart des œuvres majeures de la peinture européenne du livre.

La première impression du visiteur qui entre est celle d'un éclat de couleurs : d'une richesse de teintes et de formes due à l'agencement judicieux des œuvres d'art présentées ainsi que des éléments de l'arrangement et de ses couleurs (le noir, le rouge, un peu de gris et de bleu pâle), rehaussées par un éclairage adéquat. Les héros de ces codex enluminés nous regardent depuis les parois (dont une seule, à gauche de l'entrée, est destinée aux panneaux de renseignement, aux cartes, etc. et en partie à l'exposition) et depuis les reproductions de miniatures agrandies au-delà de la grandeur nature. Ce procédé n'a pas nui à la peinture que l'on peut regarder de près dans les vitrines fermées. Les panneaux en couleurs qui l'accompagnent, dans les niches au-dessus des codex ouverts, se défendent du reproche d'afféterie par leur qualité parfaite d'exécution et le choix le plus souvent pertinent des détails rapprochés qu'ils reproduisent. Les nuances vives, mariées d'une manière caractéristique – à l'exception des « grisailles » – de la peinture du livre mûrie du XV^e siècle traduisent un amour de la couleur caractéristique de l'époque et les compositions figuratives « montées » dans les parois font penser aux tapisseries à nombreux personnages qui constituaient jadis un accent important des intérieurs d'apparat. Il convient d'ajouter que le fait d'agrandir de plusieurs fois n'a pas déformé la netteté des contours ni estompé la pureté des couleurs, ce qui est dû sans doute à la qualité de l'impression, mais qui n'aurait pas été possible n'était-ce la qualité maîtresse du métier de peintre.

Une fois familiarisés avec notre première impression, nous commençons à cerner l'agencement de l'exposition, basé sur plusieurs motifs et exprimé par la façon dont l'espace d'exposition a été structuré : autour d'un quadrilatère aménagé au milieu, soit la partie centrale qui en constitue la culmination idéologique. L'accent principal est clairement mis sur la « vedette » de l'exposition, à savoir la *Chronique de Hainaut* de Jacques de Guise (1399) rédigée en français par Jean Wauquelin (vers 1447), ouverte sur le frontispice du volume I⁶. Les miniatures de dédicace généralement connues appartiennent à la série des

⁴ *Flemish Manuscripts Painting in Context Recent Research*. Ed. E. Morrison, Thomas Kren, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2006.

⁵ Bibliothèque Royale de Belgique, galerie Houyoux et chapelle Nassau, Mont des Arts, 1000 Bruxelles, du 30 septembre au 31 décembre 2011 et Bibliothèque nationale de France, galerie François I^{er}, site François-Mitterrand, quai François-Mauriac, 75013 Paris, du 6 mars au 10 juin 2012. Commissariat : Ilona Hans-Collas, Pascal Schandel, Catalogue de l'exposition : *Miniatures flamandes, 1404–1482*, réd. Bernard Bousmanne, Thierry Delcourt (+), avec la collaboration de Ilona Hans-Collas, Pascal Schandel, Celine Van Hoorebeck et Michel Verweij, Bibliothèque nationale de France / Bibliothèque Royale de Belgique, 2011.

⁶ KBR, ms. 9242 (série mss 9242 – 9244), f. 1 ; *Miniatures flamandes ...*, Catalogue, p. 175–177 ; Bibliographie : *Les Chroniques du Hainaut ou les ambitions d'un prince bourguignon*, réd. Pierre Cockshaw,

représentations qui composent le « bourgondische presentatie-idiom », comme l'appelle Cyriel Stroo⁷, à la différence de la rédaction antérieure, « française » de thèmes similaires. Nous sommes en 1447. Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1419–1467), dans l'entourage de ses fils : Charles (comte de Charolais, le futur Charles le Téméraire) et son demi-frère Antoine de Bourgogne (Grand Bâtard de Bourgogne), du chancelier Nicolas Rolin (?) et de sa cour, reçoit des mains du traducteur et rédacteur le premier volume des chroniques enluminées de la province sur laquelle il règne depuis un certain temps (1436) « par la grâce de Dieu ». La miniature de dédicace est utile au duc pour manifester et légitimer son pouvoir sur des territoires qui ne sont pas un fief du roi de France et dans le périmètre desquels l'empereur peut lui octroyer la dignité de roi. La miniature évoque aussi les qualités individuelles du « prince lettré »⁸. Même si ces aspirations à la couronne sont restées sans suite, cet acte d'ostentation authentiquement royale, décliné parfaitement en langue de l'art (de la propre main de Roger van der Weyden, ce dont nous sommes définitivement convaincus par les Organisateur de l'exposition) a pérennisé le souvenir du « Grand duc d'Occident ». Sa présence symbolique à l'exposition est assurée par un petit portrait, l'une des répliques conservées du tableau modèle de Roger van der Weyden, dans le voisinage immédiat de la *Chronique de Hainaut*. Le fait que l'exposition comporte cet unique tableau sur planche de bois doit accentuer le rôle de ce prince dans la fondation de la peinture du livre. En effet, l'activité de Philippe en tant que fondateur, initiée vers 1448, lui assure une position à part qui trouve un reflet dans l'arrangement de l'exposition. On présente un inventaire de bibliothèque, dressé après la mort du duc en 1467, qui permet d'évaluer que la librairie de Bourgogne comportait 865 volumes dont seuls 248 étaient hérités des ancêtres ! Les livres sélectionnés dans la bibliothèque ducale par les Organisateur de l'exposition se limitent aux œuvres laïques. Ce sont : un exemplaire de la *Fleur des histoires* de Jean Mansel, (Bruges 1470–1497 / BnF, ms.fr. 299) *Histoire d'Olivier de Castille* (Bruges, avant 1467, BnF / ms. fr. 12574), ensuite un codex avec deux textes : *Justification de la France contre l'Angleterre* et la *Vraie chronique descosse* (Bruges, 1464–1467 / BRB, ms. 9469–9470) ainsi que *L'instruction d'un jeune prince* (Dreux Jean ?, Bruxelles, environ 1452–1460 / BRB ms. 10796). Outre les besoins politiques concrets de l'auteur de la commande, ils révèlent en même temps ses principaux centres d'intérêt et initient les motifs successifs de l'exposition qui sont les suivants : les thèmes de l'Antiquité (illustrés par les codex BRB 9055 : Benvenuto da Imola, *Romuléon*, Lille, 1468 et BnF A. 5195 : Valère Maxime, *Faits et dits mémorables*, Bruges 1480) et l'ordre de la Toison d'or avec l'histoire de celui-ci écrite par Guillaume Fillastre (BRB ms. 9027), un livre des blasons (*Grand Armorial de la Toison d'or*, BnF A. 4790) et une vision du monde chevaleresque, proche du grand duc d'Occident, pérennisé dans les pages du *Champion des Dames* (par Martin Le Franc, vers 1451, BnF ms. fr 1247).

Ces livres luxueux de plusieurs volumes, sur lesquels travaillèrent des équipes entières d'enlumineurs, ont souvent en commun la fonction qu'ils devaient remplir. Ils étaient lus

Christiane Van den Bergen –Panthen, Bruxelles 2000.

⁷ Cyriel Stroo, *De celebratie van de macht. Praesentatie miniaturen en aanverwante voorstellingen en handschriften van Filips de Goede (1419–1467) en Karel de Stoute (1467–1477)*, Brussel, 2002, p. 28.

⁸ Smeyers, *op. cit.*, p. 289.

à voix haute dans un espace public, comme le représente la miniature sur le f. 1 du second volume des *Chroniques de Hainaut*, où nous voyons le lecteur agenouillé devant le duc et sa cour, lisant un livre somptueux posé sur un bas pupitre⁹. De la même manière que les tapisseries accessibles à tout le monde qui décoraient les parois, les « beaux livres » étaient un moyen de communication important et devaient impacter l'opinion publique à laquelle ils étaient destinés, et la bibliophilie devint une forme d'expression culturelle à la cour, tout comme la manière de s'habiller, permettant de manifester une « *fashionable appearance* »¹⁰. Pour cette raison, l'exposition n'aurait su négliger les fruits des activités (et prédilections ?) bibliophiles des membres de la famille et de l'entourage du duc Philippe. Ils sont représentés par les manuscrits exécutés pour Charles le Téméraire (*Xénophon* / BRB ms. 14642), Antoine de Bourgogne (*Chronique de Pise*, / BnF, ms fr 9041), Marguerite d'York (*Benoit seront les misericordieux* / BRB ms. 9296, *Traité de morale* / BRB mss. 9272–76 ;) Louis de Gruuthuse (*Instruction d'un jeune prince* / BnF, ms fr 1216), Jean de Cröy (Baudin d'Avesnes, *Histoire des douze césars* / BRB ms. 9277) et Jean V de Créquy (*Recueil sur la guerre de Troie* / BnF A 3326). Leur contenu permet de définir approximativement les préférences des commanditaires, parmi lesquelles l'Antiquité qui fait figure d'un ensemble d'exemples héroïques (le duc Charles), les thèmes historiques maintenus dans la tradition des chansons de geste (Antoine de Bourgogne, le sieur de Créquy), puis la littérature de dévotion (la princesse Marguerite) et la littérature moralisatrice et didactique (Louis de Gruuthuse). Nous ne saurions rien dire de leurs préférences artistiques à partir des codex exposés.

Il ne nous reste qu'à quitter le cercle des bibliophiles bourguignons et à prendre l'une des éclaircies pour nous retrouver dans le monde des artistes et artisans médiévaux, et du métier inscrit dans leurs œuvres.

Si à l'entrée de l'exposition nous nous dirigeons à gauche et passons devant les supports indispensables tels que les panneaux comportant des informations historiques, cartes et tableaux généalogiques (cette section s'intitule *Introduction*), nous aurons la possibilité d'admirer la peinture du livre qui est un art unique de récit par l'image (section *L'art de la narration*), disposant de techniques et de moyens d'expression artistique variés. À côté des détrempe ou des gouaches sur le parchemin, typiques de l'époque, nous voyons des séries de dessins dont l'expression est proche de la gravure de par des contours dessinés avec de gros traits caustiques (ce dont l'œuvre du Maître de Jean de Wavrin est un excellent exemple). La diversité thématique des livres manuscrits médiévaux se décline dans la variété de leur décoration picturale et le nombre d'exemplaires contemporains qui sont les répliques d'une même œuvre faisait naturellement soumettre une visualisation existante à d'incessantes modifications faites par différents artistes, parfois dans le cadre du même atelier. Cela est manifeste sur les miniatures des frontispices des deux exemplaires de *La péniten-*

⁹ Miniature de Willem Vrelant, Bruxelles, BRB, cod. 2943, f. 1 est le témoignage d'un usage, décrit par David Aubert, en vertu duquel Philippe le Bon passait ses loisirs en écoutant la lecture à voix haute, entouré de sa Cour. Smeyers, *op. cit.*, p. 292.

¹⁰ Birgitt Franke, *Rittern und Heroen der „burgundischen Antike“*. Franko-flämische Tapissiererei des 15. Jahrhunderts, *Städel-Jahrbuch* 16, 1997, p. 122 ; Hanno Wijsman, *Luxury Bond. Illustrated Manuscripts Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands 1400–1550*, Tournhout, 2011, p. 255.

ce d'Adam, (BnF fr. 1837, f. 6v. et BnF A ms. 5092, f. 5v.) nés dans les années 1472–1486 que l'exposition réunit et que caractérisent des divergences fondamentales, malgré une iconographie généralement apparentée, ce qui confère à chacune de ces miniatures un caractère individuel. Ces remarques conduisent naturellement à la partie suivante de l'exposition, intitulée *La pratique des enlumineurs*. Celle-ci vise principalement à présenter les manuscrits enluminés médiévaux comme des œuvres par excellence collectives, nées non seulement grâce à la collaboration des représentants de plusieurs métiers (parmi lesquels le traitement et la préparation du parchemin, l'écriture du texte, l'exécution de l'enluminure et enfin la reliure), mais qui révèlent aussi les traces de l'intervention d'artistes différents. Ces derniers veillaient souvent à préserver leur caractère individuel particulier, comme dans le Bréviaire de Philippe le Bon dont la partie hivernale est enluminée par Jean Le Tavernier (1460–1462) et la partie estivale par Willem Vrelant (1460–1465), mais ils tendaient parfois à estomper les caractéristiques individuelles de leurs collaborateurs anonymes (cf. les deux volumes des *Histoires Romaines*/ BnF ms. fr. 5087–5088). Cela ressort particulièrement dans le manuscrit *Miroir de la salvation humaine* (BnF, ms. fr. 6275,) où les séquences des miniatures voisines sur les feuillets consécutifs diffèrent sensiblement, dans le dispositif typologique, pour ce qui est de la technique et du style d'exécution. Ce phénomène découle du très long processus de fabrication des œuvres de plusieurs volumes ainsi que de la pratique même d'ateliers qui consistait à enluminer des feuillets détachés, grâce à quoi une équipe pouvait se les partager pour y travailler simultanément. Ajoutons que les historieurs, soit les spécialistes des scènes figuratives, exécutaient rarement les bordures qu'ils laissaient aux enlumineurs. Par conséquent, la décoration des livres manuscrits était d'ordinaire hétérogène. Considérant la pratique d'atelier au sens large, les auteurs de l'exposition ont aussi inclus les miniatures en « grisaille », représentées par trois exemples remarquables : les *Miracles de Notre-Dame* (Lille et Gand, après 1456 / BnF, ms. fr. 9199), les deux volumes des *Conquêtes de Charlemagne* (Audernade, 1458–60 / BRB, ms. 9066–9067) et le codex *Vie du Christ* ayant appartenu à Louis de Gruuthuse (Gand, après 1480 / BnF ms. fr 181). Représentatifs des possibilités artistiques offertes par cette technique singulière, ces livres permettent de saisir l'instant où les miniatures colorées entièrement avec des pigments gris argent (p. ex. *Miracles...* ms.fr. 9199) se transforment en tableaux où les paysages et les personnages, plongés dans le fond uni gris anthracite, en émergent grâce au traits blancs fluides du dessin de finition, irisés par endroits avec de l'or de peinture (*Vie du Christ.*, ms.fr. 181).

Ayant choisi un autre sens de visite, nous découvrons un aspect différent de l'exposition : le long de la paroi à droite (à regarder depuis l'entrée), nous suivons une sorte de conférence sur l'histoire de la peinture du livre aux Pays-Bas méridionaux, illustrée par les œuvres des enlumineurs actifs à l'époque sur ce territoire dans les années concernées, à savoir 1404–1485. Nous pouvons heureusement attribuer une partie des œuvres à des noms concrets, mais sommes le plus souvent réduits à recourir aux noms de leurs illustres commanditaires ou à nous servir d'éponymes. La revue commence par un groupe de manuscrits liés aux « prémices ». En représentant Tournai (Livre de prières en grisaille, vers 1400, BnF ms. lat 1364), Aire-sur-la-Lys en Artois (Rituel de l'église collégiale de Saint-Pierre, BnF, ms. lat. 3106) et peut-être Bruges (?) (Apocalypse en néerlandais, début du XV^e s., BnF, ms. néerl. 3), ces œuvres illustrent pertinemment le phénomène appelé

« réalisme pré-eyckien » qui s'inscrit dans le processus de formation du langage artistique spécifique de l'enluminure flamande durant les trois premières décennies du XV^e siècle. Celle de Bruges de la première moitié du XV^e siècle est représentée par les codex des « Maîtres aux rinceaux d'or » considérés au sens large : *Fleur des histoires de la terre d'Orient* de Hayton de Coucy (vers 1440, BnF ms. NAF, 1255) et les *Heures* (BnF, ms. NAL, 3110), tardifs, car remontant à la phase de déclin de la décoration maintenue dans le style traditionnel. Nous passons ensuite devant un vaste ensemble de manuscrits enluminés du cercle des Maîtres de Guillebert de Mets : « un des groupes les plus attachants de l'enluminure des anciens Pays-Bas méridionaux dans les années 1415 – 1450 », pour trouver dans les vitrines suivantes des œuvres, témoignées par les sources, de peintres de manuscrits dont nous connaissons les noms : Willem Vrelant, Jean Le Tavernier, Loyset Liedet... La « galerie d'artistes » prend en considérations tous les noms les plus grands et il faut reconnaître que la sélection à laquelle on a procédé, dans leur œuvre, est entièrement pertinente. Les artistes suivants demeurent anonymes et il nous faut recourir aux noms de leurs commanditaires pour les nommer (le Maître d'Antoine de Bourgogne, le Maître de Marguerite d'York) ou aux titres des œuvres qu'on leur attribue avec la plus grande certitude, comme c'est le cas du Maître du Livre de prière de Dresde, du Maître de la Chronique d'Angleterre, du Maître du Boèce flamand, du Maître de Froissart de la Collection de Jean Paul Getty, pour ne nommer que les plus importants. La « galerie d'artistes » présente les personnalités artistiques de nombreux enlumineurs plus ou moins talentueux ; il faut cependant reconnaître qu'ils sont tous des professionnels de haut niveau dans leur domaine. Leurs œuvres appartiennent de manière évidente à la catégorie médiévale *imagines*. Liées aux pages écrites des livres en termes d'idéologie et de composition, elles ne prétendent pas au rôle d'êtres artistiques à part entière ; il arrive qu'ils ne soient que de menus dessins ou une calligraphie ornementale, comme c'est le cas des œuvres de Jean Mielot (*Miroir de la salvation humaine*, Lille-Bruxelles-Bruges 1449/ BRB 9249 – 9250 ou : *Recueil de textes*, Lille, vers 1470 / BnF, ms.fr 17001). Forts conventionnelles dans un premier temps et réfractaires face aux expériences formelles de la peinture, repliées sur leur propre esprit d'innovation, c'est à la fin du XV^e siècle, ayant maîtrisé l'illusionnisme et une quasi-perspective et après avoir élaboré une conception fondamentalement différente du feuillet enluminé, ces œuvres franchissent la frontière qui les sépare de tableaux autonomes et leur lien avec l'ouvrage qu'ils doivent illustrer est désormais relâché¹¹. Cet instant crucial pour la matière de l'exposition, s'intitulant « Quand la miniature devient tableau », est simultanément le moment où l'artisan du Moyen-Âge se transforme en un artiste.

Il est temps de passer à la conclusion. La matière de l'exposition hétéroclite, donc susceptible de structuration, était un défi auquel les Organismes ont su répondre avec justesse en créant une exposition dont la finesse d'arrangement et le haut niveau de fond découlent d'une recherche scientifique minutieuse, ce dont le catalogue est un témoignage. Les différentes parties de l'exposition donnent une réponse exhaustive aux questions qui se posent successivement concernant le public, la méthode d'exécution et les auteurs des miniatures, sans pour autant restreindre la nature souveraine de leurs œuvres, et elles s'inscrivent dans la problématique actuelle de ces œuvres en se fondant avec pertinence sur l'état actuel

¹¹ Otto Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*, London 1947, passim.

des connaissances. Les techniques picturales, l'organisation de l'atelier d'enluminure qui se décline en processus de naissance d'une œuvre d'art, tout comme la relation de l'œuvre (de l'auteur) avec le public sont autant de questions qui dominent actuellement la science des styles qui vise essentiellement l'attribution dans sa manière de concevoir et de pratiquer la science de l'art comprise de manière traditionnelle.

Nous savons que la notion d'atelier en tant que communauté hiérarchique du maître, des apprentis et des élèves n'est pas adéquate si on veut décrire les relations internes du milieu des enlumineurs néerlandais. Les peintres de manuscrits travaillèrent souvent à titre individuel et, grâce à leurs puissants protecteurs, ils ne dirigèrent pas d'ateliers fixes même s'ils avaient des élèves et acquittaient les taxes obligatoires perçues par le corps de métier en vue de mener une activité légale¹². À l'exposition, Philippe de Mazerolles représente cette situation *pars pro toto* ; on peut évoquer encore Willem Vrelant et son « entreprise » de Bruges. Peut-on cependant – à force de nous aligner sur le titre de cette partie de l'exposition – nommer cette manière d'agir « école », ce qui suggérerait d'une part un processus conscient de formation et de l'autre, une relation « de maîtres à élèves » susceptible de laisser une trace dans leurs œuvres ?

Indépendamment de quelques petites remarques portant sur le style et le langage plutôt que sur le fond, il convient de souligner que les livres manuscrits médiévaux se sont vu confirmer à l'exposition « Miniatures flamandes » leur statut réel d'œuvres collectives, ce qui prouve combien il est anachronique de rechercher les traces d'un artiste « individuel » dans les réalités médiévales. Le rôle de « l'auteur » doit en effet y être attribué à une collectivité définie qui contribue à la naissance et la forme définitive de l'œuvre. Par conséquent, des œuvres attribuées jadis à des individus concrets sont aujourd'hui susceptibles de déconstruction et se désintègrent pour faire naître toute une série de travaux de « maîtres mineurs ». Nous avons ainsi plusieurs Maîtres de Guillebert de Mets et tout un groupe de Maîtres aux rinceaux d'or, puis – à la différence du « Maître berlinois » – le Maître viennois de Marie de Bourgogne. Pourquoi donc le Maître du Boèce flamand y est-il présenté comme un individu « concret » bien que les miniatures juxtaposées qu'on lui attribue le contestent de toute évidence ? Le frontispice de *De consolatione philosophiae* se différencie à un degré tel qu'il peut être l'œuvre d'une autre main, sans parler de la décoration « en grisailles » du manuscrit *Vita Christi* ayant appartenu à Louis de Gruuthuse, (ms.fr. 181), soumise à des principes de construction de l'image tout à fait différents, de même que sont différentes les proportions des personnages sveltes et élancés et leur échelle par rapport à la surface de la miniature.

Les Auteurs de l'exposition n'ont-ils pas été alertés par la disparité manifeste des miniatures qui représentent le Maître des Chroniques d'Angleterre dans la « galerie d'artistes » ? Pourtant, la décoration picturale des *Heures* qui lui sont attribuées (BnF lat. 1156, voir catalogue de l'exposition, no. 85, p. 330) au premier coup d'œil, ne semble pas s'aligner sur la « manière » spécifique qu'on découvre dans les *Faits et gestes d'Alexandre* vol. I et III (BnF, ms fr. 47 et 49 ; voir catalogue de l'exposition, no. 82. p. 326 – 327). Que les paysages se ressemblent, cela paraît être un argument trop faible à l'appui d'un lien supposé avec

¹² Catherine Reynolds, *Illuminators and the Painter Guild*, [in :] *Illuminating the Renaissance...*, p. 15, 18–19, p. 25.

les miniatures expressives à l'extrême où la déformation est manifeste notamment dans les paysages de l'exemplaire viennois de la *Chronique d'Angleterre*, œuvre homonyme de notre enlumineur¹³.

Penchons-nous encore un instant sur les détails : j'aurais été heureuse de voir un manuscrit avec des « rinceaux d'or » dans le fond plus caractéristique de son groupe (peut-être d'avant la décennie de 1430 – 40 environ ?) au lieu des *Heures*, qui représentent une production tardive (même si elles sont très séduisantes). Je crois également que pour l'œuvre de Philippe de Mazerolles et pour une caractéristique complète de l'enluminure flamande du XV^e siècle, il aurait été avantageux et adéquat de présenter à l'exposition les heures noires, ne serait-ce que sous forme de feuillets détachés en provenance du Louvre.

Dans la structure lisible de l'exposition, le niveau d'interprétation (problématique) est relié à la présentation chronologique de sorte à former un dispositif *raisonné* équilibré. Dans ce contexte, on est particulièrement étonné de voir les miniatures « en grisaille » incluses dans la section consacrée à la pratique de métier, car indépendamment des tentatives insatisfaisantes de recherche d'un sens symbolique caché dans les « grisailles », le fait de les réduire à un rôle de problème exclusivement technique et non culturel (qu'elles représentent en réalité), les prive d'un contexte et d'une signification, tellement essentiels pour les « grisailles ». ¹⁴ Je suis convaincue qu'au lieu de les inclure dans la section consacrée à la pratique de l'enluminure, il aurait été adéquat de les situer à côté des codex commandés par Philippe le Bon et Louis de Gruuthuse, par exemple dans la vitrine qui précède les livres aux thèmes « antiques ».

On reste aussi un peu sur sa faim après la visite de la dernière partie de l'exposition. Les miniatures dans les œuvres des chroniqueurs ne s'accordent pas avec le commentaire qui les accompagne et qui suggérerait qu'il faudrait s'attendre plutôt à des exemples d'un mimétisme et d'un illusionnisme naturalistes à l'extrême, ce qui est le trait distinctif de la peinture du livre du dernier quart du XV^e siècle.¹⁵

Les remarques ci-dessus ne veulent pas dire pour autant que je critique le choix et la disposition des manuscrits présentés à l'exposition. Bien au contraire : ils n'éveillent aucun doute, d'autant qu'ils sont naturellement limités par le fonds de la Bibliothèque nationale qui est la source principale des objets d'exposition. Ainsi l'exposition apparaît-elle comme une structure cohérente et réfléchie, qui cherche à reconstituer le processus de naissance et de développement du langage artistique spécifique qu'on associe généralement à la peinture flamande. Les Auteurs sont parvenus à faire ressortir à merveille cette spécificité que l'on perçoit intuitivement. La seconde moitié du XV^e siècle est l'apogée de cette peinture sous le règne bourguignon dont nous retrouvons les dates de début et de fin dans le

¹³ *Recueil des chroniques et anciennes istoires de la Grant Bretagne, a present nommé Engleterre*, Jean de Wavrin, 1455 ; ÖSB, Cod. 2534 : Otto Pächt, Dagmar Thoss, *Flämische Schule II, Die illuminierten Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek*, Bd 7, Wien 1990, p. 39 – 45 ;

¹⁴ Katarzyna Płonka Bałus, *Grisailles in the Illuminated Manuscripts in the Time of Dirk Bouts, Technique, Function and Meaning* [dans :] *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium* (Leuven, 26–28 November 1998), Peeters 2001, p. 151–159

¹⁵ Voir p.a. James Marrow, *Pictorial Invention in the Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages : The Play of Illusion and Meaning*. Corpus of Illuminated Manuscripts 16, Low Countries series 11, Paris–Louvain–Dudley Mass., Peeters 2005.

titre de l'exposition. 1404 est l'année où Jean sans Peur prend possession du patrimoine flamand, alors que 1482 est celle de la mort tragique de Marie, la dernière représentante de la dynastie bourguignonne, mariée à l'archiduc d'Autriche, le futur empereur Maximilien I^{er}. Sans compter quelques manuscrits à peine qui remontent aux trois premières décennies du XV^e siècle, la plupart des œuvres présentées datent de la période bourguignonne et elles sont liées au milieu de la Cour. C'est la raison pour laquelle il m'a semblé légitime de reprendre dans le sous-titre de ce texte un terme bien connu de la littérature consacrée à ce sujet : « Pays-Bas bourguignons », terme politique et géographique dont le champ sémantique embrasse aussi la spécificité de ce cercle civilisationnel singulier. Cette notion semble être plus adéquate que le terme polysémique « flamands »,¹⁶ légitimé pourtant par la référence à une exposition d'autrefois : « La miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon » (Bruxelles 1959), organisée pour commémorer la mise en place de la Bibliothèque Royale de Belgique. Il est permis de croire que grâce au fait de dépasser le cadre d'une présentation à caractère documentaire, l'exposition parisienne de cette année a apporté au grand public la satisfaction de pouvoir admirer des œuvres d'art rarement exposées et il faut espérer qu'elle a incité les spécialistes aussi bien à une réflexion scientifique au niveau de conclusions détaillées qu'à celle qui, étant plus générale, porte sur les perspectives de recherche et les problèmes méthodologiques clés de notre discipline. Les plus de cinquante années qui se sont écoulées entre les deux expositions : Bruxelles 1959 et Paris 2012, sont une base excellente pour une telle réflexion. [UH]

Liste des abréviations :

BRB : Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles

BnF : Bibliothèque nationale de France, Paris

A : Bibliothèque de l'Arsenal

NAL : Nouvelles acquisitions latines

NAF : Nouvelles acquisitions françaises

BCz : Biblioteka XX Czartoryskich (Bibliothèque des princes Czartoryski), Cracovie

ÖSB : Österreichische Nationalbibliothek, Vienne

¹⁶ Michiel Verweij, *Il y a flamand et flamand ! Reflexion sur une dénomination* [dans :] *Miniatures flamandes...*, p. 15–18 ; Dominique Vanwijnsberghe, *La miniature « flamande »*. *Vers la cartographie fine d'une production régionale*, *ibidem*, p. 19–36.

