HAL open science

Le nom des anges

Mathieu Deldicque, Matthieu Desachy

To cite this version:

Mathieu Deldicque, Matthieu Desachy. Le nom des anges : Le Maître de Jacques de Besançon et les peintures du Jugement dernier d'Albi. Patrimoines : revue de l'Institut national du patrimoine, 2013, 9, pp. 66-73. hal-03067273v2

HAL Id: hal-03067273

https://hal.science/hal-03067273v2

Submitted on 27 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

patrimoines

revue de l'Institut national du patrimoine / n° 9

- Entretien avec Agnès Magnien
  La refondation des Archives nationales
- « Aux archives, citoyens ! »: le public au cœur des Archives nationales
- Usages et mésusages des patrimoines
- Le *Serment des ancêtres* de Lethière: renaissance d'un symbole pour Haïti
- Enseignement de l'histoire de l'art et éducation à l'image dans le secondaire: l'expérience italienne

patrimoines revue de l'Institut national du patrimoine / 2013 / n° 9

patrimoines revue de l'Institut national du patrimoine / 2013 / n° 9

Sommaire

Éric Gross, avant-propos

Patrimoines en débat

6 **Entretien avec Agnès Magnien, directrice des Archives nationales** La refondation des Archives nationales
28 **Bruno Galland** « Aux archives, citoyens ! » : le public au cœur des Archives nationales
36 **Philippe Dagen** Usages et mésusages des patrimoines
44 **Pierre Curie** Le *Serment des ancêtres* de Lethière : renaissance d'un symbole pour Haïti
54 **Guido Galesso** Enseignement de l'histoire de l'art et éducation à l'image dans le secondaire : l'expérience italienne

Conservation et restauration du patrimoine

66 **Mathieu Deldicque, Matthieu Desachy** Le nom des anges. Le Maître de Jacques de Besançon et les peintures du *Jugement dernier* de la cathédrale d'Albi
74 **Noémie Étienne** La restauration des peintures à Paris, 1750-1815. État de la recherche et perspectives
80 **Agnès Cascio, Juliette Lévy** Généalogie d'un portrait : Clemenceau par Rodin
90 **Aline Magnien** Rodin à l'épreuve du portrait
92 **Coline Lorang** Sur les traces du patrimoine français aux Îles Fidji

Travaux des anciens élèves de l'Inp

Les conservateurs du patrimoine

98 **Clémentine Mathurin** Bastide ou château ? La construction du château Borély à Marseille (1767-1778)

104 **Olivier Quiquempois** Une énigmatique commande napolitaine : des vues de Paris sur velours à Capodimonte

110 **Mathilde Schneider** Muséographie des collections nord-amérindiennes en France : miroir de notre image de l'Autre

118 **Élisabeth Shimells** Le Musée alsacien au défi du contemporain

124 **Antoine Meissonnier, Mélanie Rebours, Aude Rœlly,** Quelles sources pour l'histoire de demain ? Enjeux de l'évaluation et de la sélection des archives publiques contemporaines

Les restaurateurs du patrimoine

130 **Élodie Dehaut** *L'Enlèvement d'Hélène* : restauration d'une faïence d'Urbino

138 **Lise Bastardoz, Alexandre Maral** Fondre en plomb au XVIIe siècle. Deux loups du Labyrinthe de Versailles

144 **Claire Cuyaubère** « D'or et de brocart » : la restauration de deux céramiques de Satsuma

150 **Clémentine Desmond** Les coulisses du livre animé. Étude et restauration de livres animés pour enfants (1860-1910)

156 **Marion Cinqualbre** *Saci* de Tomi Ungerer : la restauration du film plastique d'une maquette d'affiche publicitaire

162 **Liste des travaux scientifiques des élèves conservateurs, promotion Rose Valland**

165 **Liste des travaux conduisant au diplôme de restaurateur du patrimoine (grade de master), 2013**

167 ***Abstracts***

Ci-dessous, Marseille le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Rudy Ricciotti, architecte.

Mathieu Deldicque, conservateur du patrimoine, Service des musées de France
Matthieu Desachy, directeur de la bibliothèque interuniversitaire de Montpellier

Le nom des anges

Le Maître de Jacques de Besançon et les peintures du *Jugement dernier* de la cathédrale d'Albi

Si les historiens s'accordent à dater les peintures murales du *Jugement dernier* de la cathédrale d'Albi de la dernière décennie du XVe siècle, les hypothèses sur les origines et les sources d'inspiration de l'atelier divergent. Celle émise par Émile Mâle dès 1908 soulignant les similitudes entre les peintures d'Albi et les gravures sur bois d'un incunable parisien doit être regardée d'un œil nouveau, à l'aune des dernières recherches. En effet, l'atelier à l'origine de ces gravures est aujourd'hui identifié sous le nom du Maître de Jacques de Besançon, dont la production doit être mise en regard avec le mécénat de l'évêque Louis Ier d'Amboise.

Les grandioses peintures murales représentant le Jugement dernier sur la paroi occidentale de la nef de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi ont longtemps interrogé les historiens. Si l'identité de leur commanditaire est bien connue – l'évêque Louis Ier d'Amboise, qui occupa le siège d'Albi de 1474 à 1503 et dont les armes constituent l'ostensible soubassement de la composition – celle du ou des artistes qui les ont réalisées demeure, faute de source conservée, énigmatique. On y a souvent vu une influence flamande en rapprochant ces peintures du *Polyptyque du Jugement dernier* de Beaune, chef-d'œuvre de Rogier van der Weyden, et on a alors parlé d'artistes « franco-flamands ». D'autres chercheurs ont creusé la piste « française » en allant par exemple voir du côté d'un Jean Perréal, sans emporter toutefois l'adhésion [1]. Il convient de proposer une nouvelle piste de recherche, inexplorée pour l'heure, celle du fécond milieu des peintres et enlumineurs parisiens de la fin du XVe siècle (*fig. 1*). C'est Émile Mâle qui a, le premier et dès 1908 [2], fait figurer parmi les sources directes d'inspiration des peintures du *Jugement dernier* d'Albi les gravures sur bois des peines de l'Enfer qui figurent dans le *Compost et kalendrier des Bergiers* édité en 1492 [3] à Paris par l'imprimeur Guy Marchant pour le compte du libraire Antoine Vérard, évoquant alors pour l'auteur des gravures « un artiste de Paris ». Il y a en effet une correspondance directe, tant pour les textes que pour les images, entre les sept peines de l'Enfer peintes au bas du *Jugement dernier* répondant aux sept péchés capitaux, et les gravures publiées d'abord par Guy Marchant, puis reprises par Antoine Vérard [4]. Prenons par exemple le supplice infligé aux envieux. À Albi, « La peine des envieus et envieuses » est ainsi décrite : « Les envieus et envieuses sont en ung fleuve congelé plongés jusques au nombril et par-dessus les frape ung vent moult froit et quant veulent icelluy vent eviter se plongent dedans ladite glace ». Ce qui reprend presque au mot près le texte

Fig. 1. ***Le Jugement dernier,*** **Albi, cathédrale Sainte-Cécile, vers 1495.**

Fig. 2. ***La peine des envieux,*** **Albi, cathédrale Sainte-Cécile, vers 1495.**

du *Kalendrier des Bergiers* : « J'ai veu ung fleuve congelé auquel les envieux et les envieuses étaient plongés jusqu'au nombril, et pardessus les frapoit ung vent moult froit, et quant voulaient icelly vent éviter se plongeaient dedans la glace du tout »[5] (*fig. 2 et 3*). Or, les recherches en histoire de l'art ont depuis fortement étayé cette piste parisienne. Tout d'abord, l'auteur des gravures a été identifié dès 1892 sous le nom de l'enlumineur Jacques de Besançon par Paul Durrieu qui lui a attribué un vaste, mais trop large, corpus[6]. La production considérable de son

Fig. 3. ***L'envie, seconde peine de l'enfer, Compost et Kalendrier des bergiers,*** **Angers, bibliothèque municipale, SA 3390, f. 34, entourage du Maître de Jacques de Besançon, 1492.**

Fig. 4. ***Les sept peines de l'enfer, Histoire romaine,*** **Paris, BnF, Fr. 9186, f. 298v, Maître François, vers 1470.**

atelier occupa une place essentielle dans l'histoire de l'enluminure parisienne de la seconde moitié du XVe siècle. Des travaux plus récents, notamment ceux d'Eleanor P. Spencer et de Nicole Reynaud, ont permis de diviser le corpus établi par Durrieu et de définir en réalité trois personnalités qui se succédèrent à la tête de ce même atelier : le « Maître de Jean Rolin », actif entre 1440 et 1465 ; « Maître François », vers 1460 et jusqu'à 1480 environ ; et enfin l'« associé principal de Maître François », également dénommé par prudence le « Maître de Jacques de Besançon », de 1480 environ à 1500, leurs travaux présentant des similitudes telles qu'il est parfois difficile de distinguer leurs œuvres respectives[7]. C'est à l'entourage ou à l'influence du Maître de Jacques de Besançon que doivent être rattachées les gravures des peines de l'enfer ayant inspiré le *Jugement dernier* d'Albi, selon un modèle déjà développé par Maître François dans un manuscrit peint vers 1470 (BnF, Fr. 9186, f. 298v)[8]. Dans cette enluminure de pleine page se trouvent déjà la composition en trois niveaux, mais aussi les scènes des supplices correspondant aux sept péchés capitaux (*fig. 4*). Les peines de l'Enfer furent à maintes reprises peintes par Maître François et son atelier, comme on peut le voir dans un *Compendium historial* (Genève, Bibliothèque publique et universitaire, français 79, f. 471v), et deux *Cité de Dieu* de saint Augustin (Mâcon, Bibliothèque municipale, Ms. 2, f. 193 et 217 (*fig. 6*) et Nantes, Bibliothèque municipale, Ms. 8, f. 377), tous décorés entre 1470 et 1480[9].

La carrière du Maître de Jacques de Besançon était à ce point liée à celle d'Antoine Vérard qu'il fut parfois nommé le « Maître de Vérard ». Les travaux d'Eleanor P. Spencer ont en effet bien montré que c'est le Maître de Jacques de Besançon qu'Antoine Vérard faisait travailler pour enluminer ses incunables imprimés sur vélin[10]. Ses productions délicates, très travaillées mais plutôt conservatrices, voire routinières dans leur perfection, présentent des caractéristiques bien reconnaissables avec notamment ses visages de femmes blancs et ovales, comme faits de porcelaine. Les compositions du maître relèvent d'une construction savante et d'un dessin maîtrisé, ses personnages et ses architectures sont d'une rare élégance, tandis que la palette qu'il emploie fait appel à des couleurs de plus en plus pastel au fil de sa carrière. L'artiste et son atelier réalisèrent la décoration d'ouvrages à destination des plus grands commanditaires, et notamment de Charles VIII. Le peintre travailla d'ailleurs pour le roi dès 1485 et c'est seulement à partir de 1492 qu'il exerça régulièrement son métier pour Vérard. Ses travaux se retrouvent dans près de trente-cinq incunables – dont plusieurs sont des exemplaires de dédicace à Charles VIII – et dans de très nombreux manuscrits. Il exécuta notamment entre 1493 et 1495 au moins quatre des exemplaires de présent des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, destinés aux plus hauts dignitaires de cet ordre[11]. Or, il convient de noter que la bibliothèque d'Albi conserve l'exemplaire personnel de Louis Ier d'Amboise, chancelier de cet ordre, précisément daté du 18 octobre 1494 et qui, s'il ne provient pas de l'atelier du Maître de Jacques de Besançon, présente des caractéristiques très similaires à sa production, qui trahissent un travail parisien (portrait du dédicataire dans un cadre monumental, marges à compartiments, etc.) (*fig. 5*).

Fig. 5. *Portrait de Louis Ier d'Amboise, Statuts de l'ordre de Saint-Michel,* Albi, médiathèque Pierre-Amalric, Ms. 93, atelier parisien (cercle du Maître de Jacques de Besançon ?), 1494.

Mais c'est la découverte de François Avril qui constitue à vrai dire l'un des éléments les plus importants de cette argumentation. Ce dernier a identifié à la British Library un manuscrit enluminé en trois volumes dont la provenance était attribuée jusque-là à la bibliothèque du cardinal Georges d'Amboise, mais qui provient en fait de celle de Louis Ier d'Amboise – B.L., Add. 25885-87[12] (*fig. 8*). François Avril a pu en effet démontrer que ce manuscrit, comme d'autres, est issu de la vente en 1814 de la bibliothèque du comte Justin Mac Carthy Reagh, collectionneur écossais réfugié à Toulouse qui, en fin connaisseur, écuma dans le premier tiers du XIXe siècle de nombreuses bibliothèques de la région toulousaine, dont celle d'Albi. Il partageait notamment sa passion des livres anciens avec Jean-François Massol, premier bibliothécaire d'Albi, et Henry de Rochegude, le célèbre bibliophile albigeois[13]. Or, si ce manuscrit, d'après Paul Durrieu, a été enluminé par l'atelier du Maître de Jacques de Besançon auquel il attribue notamment le frontispice en pleine page[14], il serait plutôt l'œuvre d'un maître très proche de Maître François et du Maître de Jacques de Besançon, travaillant dans leur style mais avec une manière un peu moins douce et moins ronde que ces derniers, un artiste qui serait plutôt à situer entre les deux, à l'œuvre ici dans un manuscrit décoré vers 1470-1480[15]. Louis Ier d'Amboise appréciait donc les productions de cet atelier. Notons qu'un autre manuscrit enluminé par le Maître de Jacques

Fig. 6. ***Le Jugement dernier, La Cité de Dieu,*** **Mâcon, bibliothèque municipale Ms. 2, f. 217, Maître François, vers 1470.**

de Besançon est susceptible d'avoir appartenu à un évêque d'Amboise, peut-être à Louis Ier : il s'agit d'un bréviaire romain richement enluminé – Paris, BnF, Lat. 1058 – qui aurait été commandité par l'évêque de Sarlat Armand de Gontaut (1492-1519) puis offert à Jeanne de Graville, épouse de Charles II d'Amboise, après avoir appartenu à un évêque de la famille d'Amboise : le f. 9 porte encore un écu plein des Amboise, sans que la crosse ni la mitre d'Armand de Gontaut n'aient été effacées (*fig. 7*). Le père de Jeanne de Graville était d'ailleurs un grand amateur de l'art du Maître de Jacques de Besançon et l'un de ses mécènes [16].

S'il est évidemment exagéré d'attribuer les peintures du *Jugement dernier* d'Albi à l'atelier du Maître de Jacques de Besançon, reprenant les modèles de Maître François, on y remarque, outre les reprises iconographiques, la même construction en registres horizontaux, si caractéristique de sa production. Le cortège des élus présente des similitudes avec celui des Jugements derniers illustrant trois exemplaires de la *Cité de Dieu* passés par l'atelier [17] : les élus, s'avançant vers leur jugement, ont tous la jambe droite pliée presque à angle droit ; les personnages féminins comme masculins sont dotés de fronts hauts et de chevelures massées à l'arrière du crâne. La présence des phylactères, dont les ateliers successifs de Maître François et du Maître de Jacques de Besançon faisaient grand usage, est également ici patente, dans un but d'édification. Ceux qui surgissent du pavillon des trompettes des deux anges buccinateurs qui se tiennent de part et d'autre du Christ reprennent la même citation du commentaire de saint Jérôme sur l'évangile de saint Matthieu faisant référence à la fin des temps : « Surgite mortui, venite ad judicium – Levez-vous les morts et présentez-vous au jugement » (*fig. 6*). Ces quelques remarques à propos du réemploi de motifs ne doivent cependant pas occulter les différences de style évidentes qui existent par ailleurs et qui

Fig. 7. Encadrement orné avec écu aux armes de Jeanne Malet de Graville, ***Bréviaire romain,*** **BnF, Lat. 1058, f. 532v, Maître de Jacques de Besançon, vers 1500.**

Fig. 8. Manuscrit peint par l'atelier de Maître François et du Maître de Jacques de Besançon aux armes de Louis Ier d'Amboise, *Vita Christi,* Londres, British Library, Add. 25885-87, f. 3, vers 1470-1480.

peuvent s'expliquer par le changement de support, entre une page enluminée de quelques dizaines de centimètres carrés et des peintures murales de près de 300 m², et par le travail d'un atelier différent, s'appuyant sur des modèles issus du monde du livre. Quoi qu'il en soit, c'est bien un atelier parisien ou travaillant à partir de modèles parisiens qui pourrait donc avoir peint le *Jugement dernier* d'Albi.

Tous ces éléments nouveaux confirment en tout cas l'intérêt que portait Louis Ier d'Amboise à Paris et à son milieu artistique. Les liens du prélat avec la capitale sont multiples : on pense d'abord à la présence régulière de plusieurs de ses frères qui y entretenaient de somptueux hôtels et passaient commande à de nombreux artistes parisiens. C'est surtout la réforme religieuse, dont Louis s'est fait l'un des plus fervents partisans, qui l'amena à fréquenter la ville ; il a par exemple présidé à l'installation des Clarisses de l'Ave-Maria en 1485 sur la rive droite [18]. Il a même acquis le 31 mai 1499 auprès d'un chanoine de Notre-Dame de Paris une maison située rue de Jouy, non loin précisément du couvent de l'Ave-Maria [19]. Ses relations avec les réformateurs parisiens, et en premier lieu avec Jean de Montaigu, étaient également importantes, si bien que ces derniers contribuèrent à la réformation du couvent des Carmes d'Albi [20]. Cet attrait se retrouve dans le domaine artistique. C'est ainsi qu'un autre manuscrit enluminé à Paris figure dans sa bibliothèque. Ce recueil des *Épîtres de saint Paul*, conservé à la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florence (Plut.23.6), est à attribuer, selon nous, à un enlumineur issu de l'atelier du Maître du cardinal de Bourbon [21] : pour ne prendre que l'exemple le plus frappant, le juge devant lequel saint Paul est amené reprend le modèle magistralement fourni par le Maître du cardinal de Bourbon pour représenter le Grand Turc au Palais de Topkapi dans son chef-d'œuvre, un recueil relatant le siège de Rhodes par l'armée turque en 1480 [22]. La petite Nativité du f. 7 du manuscrit de la Laurenziana est également une copie conforme de celle présente au f. 33 d'un livre d'heures à l'usage de Paris issu de l'atelier du maître (BnF, Lat. 1382, f. 13). On retrouve dans ce manuscrit les principales caractéristiques du style du grand enlumineur parisien : une palette de couleurs très riches, sublimées par des rehauts d'or, un dessin assez épais, des personnages sculpturaux, aux yeux pâles, dotés des mêmes expressions que ceux du Maître du cardinal de Bourbon et vêtus d'habits aussi somptueux que divers, enfin le même type d'agencement des images, avec des illustrations plus additives que perspectives. Le modelé des personnages, encore plus doux et rond que celui du maître, peut-être influencé par le nouveau courant stylistique parisien de la toute fin du XVe siècle, pourrait placer ce manuscrit à une date un peu plus tardive que celle des œuvres du Maître du cardinal de Bourbon, généralement datées entre 1480 et 1485.

Il convient enfin de rappeler les commandes de pièces d'orfèvrerie pour le chœur de la cathédrale d'Albi auprès d'orfèvres parisiens. Le 19 août 1484, le prélat passa commande à Jehan Morant, réuni avec son fils Adam et son gendre Renault Guédon, d'un lutrin « de la façon de celuy qui est au cueur des Cordeliers », d'une crosse identique à celle de « Saint-Germain-l'Auxerrois » et de six colonnes et de six anges « selon les anges et colonnes de l'église Saint-Jacques-de-la-Boucherie données par feu monseigneur le cardinal d'Autun… » [23]. Or, le cardinal d'Autun dont Louis Ier d'Amboise tenait tant à s'inspirer n'est autre que le célèbre cardinal Jean Rolin (1408-1483), c'est-à-dire le commanditaire et principal mécène du premier enlumineur de la triade mentionnée plus haut et dénommé le « Maître de Jean Rolin ». Heureux hasard ou argument supplémentaire ? Un autre détail très intéressant, qui paraissait anodin et n'avait pas été relevé jusqu'à présent, prend désormais un relief tout particulier : « lesdits ouvriers seront tenus de venir à Alby ou les aulcuns d'eux pour conduire lesdits ouvrages, ou envoyer homme qui soit souffisant pour ce faire, et s'il y envoient ou vont d'eulx, l'un conduira l'ouvrage et l'autre viendra à Alby pour faire les préparations pour asseoir lesdicts ouvrages. Et après lesdits ouvrages assis où ils devront demeurer, leur seront encore taxés huit journées pour eulx retourner à Paris ». Cela signifie que Louis Ier d'Amboise non seulement s'inspira d'œuvres parisiennes, mais était prêt à faire venir les artistes à Albi, y compris en prenant en charge leurs frais de déplacement. À ce stade de la recherche, il ne serait pas inopportun de considérer de la même manière qu'il a passé commande pour les peintures du *Jugement dernier* auprès d'artistes du milieu parisien qu'il faisait déjà travailler pour ses manuscrits et selon les modèles qu'il avait pu admirer dans les gravures des ouvrages d'Antoine Vérard. Le recours pour les peintures au procédé de la détrempe, c'est-à-dire de broyer les couleurs à l'eau puis de les délayer au moment de

peindre avec de la colle de peau ou une émulsion à base d'œuf, et non de la fresque, confirme la thèse d'un atelier habitué aux techniques de l'enluminure. Par ailleurs, il existe d'autres exemples de verrières ou de peintures murales directement inspirées de gravures parisiennes : citons les vitraux de l'église Saint-Godard de Rouen ou encore, selon l'étude de Delphine Delcroix-Landry, la peinture murale de l'*Annonciation* de l'église de Gimel-les-Cascades, en Corrèze, tous deux étroitement tributaires d'un modèle gravé, issu d'un livre d'heures édité à Paris en 1492 et inspiré des enluminures du peintre parisien connu sous le nom de Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne[24]. En complément de ces recherches récentes permettant une réévaluation de l'influence de la production parisienne dans la France à la charnière du Moyen Âge et de la Renaissance, l'exemple des peintures du *Jugement dernier* d'Albi présenterait donc un cas supplémentaire de transposition, dans un lieu éloigné de son modèle, d'une série de gravures parisiennes. Si la raison d'un tel emprunt reste difficile à trouver pour Gimel, en revanche le rôle du mécène, l'évêque Louis Ier d'Amboise, apparaît comme plus déterminant à Albi, et demande à être rapproché de l'iconographie en marqueterie des parcloses des stalles provenant de la chapelle de Gaillon commanditées par son frère, le cardinal Georges d'Amboise, et qui reprennent elles aussi les gravures représentant les supplices de l'Enfer telles qu'elles furent gravées dans le *Kalendrier des Bergiers*[25]. Quels que furent les artistes qui ont œuvré à Albi et à Gaillon, ils travaillèrent dans l'imitation et selon le modèle de ces gravures.

Notes

1 J.-L. BIGET, *Sainte-Cécile d'Albi : peintures*, Toulouse, 1994, p. 174.

2 É. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1908, p. 515-518.

3 *Calendrier des Bergers*, préf. de M. ENGAMMARE, Paris-Genève, Fondation Martin-Bodmer PUF, 2008, p. 22.

4 « Bien connues et largement diffusées, les sept gravures illustrant des supplices ont inspiré celles d'Antoine Vérard, éditeur à Paris en 1492 d'une version française de l'*Art de bien vivre et bien mourir*, mais aussi, semble-t-il, la fresque du Jugement dernier de la cathédrale d'Albi », J.-P. BOUDET, « Le *Calendrier des bergers* », dans *Histoire du monde au* XVe *siècle*, sous la dir. de P. BOUCHERON, Paris, 2009, p. 560-564, 562.

5 É. MÂLE, *op. cit.*, p. 517, n. 2 ; J.-L. BIGET, *op. cit.*, p. 26-27.

6 P. DURRIEU, *Jacques de Besançon et son œuvre*, Paris, 1892.

7 Les recherches ont montré que Jacques de Besançon, connu dans les archives parisiennes, était davantage un enlumineur ou décorateur de manuscrits qu'un miniaturiste ou peintre d'« histoires ». Le miniaturiste qui reprit l'atelier de Maître François prit donc, dans l'attente d'une identification, le nom de « Maître de Jacques de Besançon ». Sur cette question, voir E. P. SPENCER, « L'Horloge de Sapience (Bruxelles, Bibliothèque royale, Ms. IV 111) », *Scriptorium*, XVII, 1963, p. 277-299 et *ead.* « Dom Louis de Busco's Psalter », *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*, Baltimore, 1974, p. 227-240, ainsi que F. AVRIL, N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, 1993, p. 38-52 et p. 252-262 et F. AVRIL, N. REYNAUD et D. CORDELLIER (dir.), *Les enluminures du Louvre : Moyen Âge et Renaissance*, Paris, 2011, p. 165-167. Pour une identification de Maître François, du Maître de Jacques de Besançon et de Jacques de Besançon, se reporter à l'article de M. DELDICQUE, « L'Enluminure à Paris à la fin du XVe siècle : Maître François, le Maître de Jacques de Besançon et Jacques de Besançon identifiés ? », à paraître dans la *Revue de l'Art*.

8 F. AVRIL, N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, 1993, p. 47.

9 Sur ces manuscrits, voir A. de LABORDE, *Les Manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de saint Augustin*, Paris, 1909, 2 t. ainsi que F. AVRIL et N. REYNAUD, *op. cit.*, p. 47, 52 et 68.

10 « Who was this illuminator employed by Vérard ? For the present we assume that Jacques de Besançon was the "historieur" who, with several lesser associates, was employed to illuminate Antoine Vérard's vellum incunables in order to convince patrons that a printed book might be as pleasurable as an illuminated manuscript », E. P. SPENCER, « Antoine Vérard's illuminated vellum incunables », dans *Manuscripts in the fifty years after the invention of printing*, ed. by J.-B. TRAPP, Londres, 1983, p. 62-65, 64.

11 New York, Pierport Morgan Library, M. 20, pour Pierre II de Bourbon ; BnF, fr. 14363 de Charles VIII, commencé par Jean Hey et sans doute offert au roi par Pierre II de Bourbon vers 1493-94, et Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2637 pour Charles VIII ou Louis XII, et Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5100.

12 F. AVRIL, « Quelques observations sur le destin des livres et de la "bibliothèque" du Roi René », dans M.-É. GAUTIER, dir., *Splendeurs de l'enluminure. Le roi René et les livres*, Arles, 2009, p. 83.

13 Un exemplaire annoté par Rochegude du catalogue de vente figure d'ailleurs dans sa bibliothèque, Albi, bibliothèque Rochegude, Rés. 5304-5305.

14 P. DURRIEU, *op. cit.*, p. 34 et 83, notice XXIV. Comme nous l'avons vu, Durrieu ne faisait pas la différence entre Maître François et le Maître de Jacques de Besançon et tout le corpus était regroupé sous le nom de Jacques de Besançon.

15 Cette datation s'appuie notamment sur le fait que les bordures ne sont pas encore décorées à l'aide de compartiments floraux et que leurs acanthes s'inscrivent encore sur un fond d'or. L'artiste est sans doute le principal miniaturiste de la *Cité de Dieu* conservée à la bibliothèque municipale de Mâcon (ms. 1 et 2). Sur ce manuscrit, voir F. AVRIL et N. REYNAUD, *op. cit.*, p. 68.

16 M. DELDICQUE, *Entre Moyen Âge et Renaissance ? La commande artistique de l'amiral Louis Malet de Graville (v. 1440-1516)*, thèse de l'École nationale des chartes, 2012.

17 Paris, BnF, fr. 19, f. 190, Mâcon, ms. 2, f. 217 et Nantes, Bibliothèque municipale, Ms. 8, f. 343v. Ce dernier manuscrit est consultable à l'adresse suivante : http://www1.arkhenum.fr/images/bm_nantes_ms/images/oeb/ms181/.

18 É. HAMON, *Une capitale flamboyante : La création monumentale à Paris autour de 1500*, Paris, 2011, p. 62.

19 Paris, Archives nationales, S. 4642. Voir L. LE GRAND, « Les béguines de Paris », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 20, 1893, p. 323, n. 3.

20 L. VAN VIJMEN, *La Congrégation d'Albi (1499-1602)*, Rome, Institutum Carmelitanum, 1971, p. 13-36.

21 Le manuscrit de la Laurenziana a été numérisé et est entièrement consultable en ligne à l'adresse suivante : http://teca.bmlonline.it/TecaViewer/index.jsp?RisIdr=TECA0000297933&keyworks=plut.23.06.

22 G. CAOURSIN, *Gestorum Rhodie obsidionis commentarii, Oratio de morte magni Turci, De casu regis Zizimi*, Paris, BnF, Lat. 6067, f. 14. Voir F. AVRIL et N. REYNAUD, *op. cit.*, p. 273-274 et J.-B. DE VAIVRE et L. VISSIÈRE, « Instructions de Guillaume de Caoursin », *Art de l'enluminure*, 40, 2012, p. 60-87.

23 BnF, Doat, vol. 112, f. 5-10. Le bail à prix fait est édité dans J. VAYSSETTE, *Histoire générale du Languedoc*, Toulouse, 1872, t. IV, col. 660-662.

24 C. DELCROIX-LANDRY, « Les peintures murales de l'Église de Gimel. Éléments d'analyse », *Bulletin monumental*, t. 167-4, 2009, p. 325-330.

25 A. BOS, J. DUBOIS, « Les boiseries de la chapelle du château de Gaillon », dans *L'art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Paris, 2007, p. 83-97, p. 95.