



MONTCLAIR STATE
UNIVERSITY

Montclair State University
**Montclair State University Digital
Commons**

Theses, Dissertations and Culminating Projects

1-2016

Les livres d'heures manuscrits : Le cas des Grandes Heures d'Anne de Bretagne

Marie Théberge
Montclair State University

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.montclair.edu/etd>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Théberge, Marie, "Les livres d'heures manuscrits : Le cas des Grandes Heures d'Anne de Bretagne" (2016). *Theses, Dissertations and Culminating Projects*. 177.
<https://digitalcommons.montclair.edu/etd/177>

This Thesis is brought to you for free and open access by Montclair State University Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Theses, Dissertations and Culminating Projects by an authorized administrator of Montclair State University Digital Commons. For more information, please contact digitalcommons@montclair.edu.

RÉSUMÉ

Conçu au XIII^e siècle pour permettre aux laïcs de se recueillir dans la solitude et de prier comme les ecclésiastiques, le livre d'heures était un livre de prières. Si quelques lecteurs au Moyen Âge possédaient un manuscrit de la Bible, le livre d'heures deviendra l'objet portable des laïcs aisés qui souhaitaient prier dans l'intimité et à l'aide des prières que suivaient les membres du clergé. D'abord le privilège des rois, des nobles et des riches qui pouvaient se permettre de commander ce livre enluminé coûteux, le livre d'heures deviendra de plus en plus accessible aux laïcs, plus précisément lors de l'avènement de l'imprimerie au milieu du XV^e siècle. La montée de la popularité du livre d'heures signale qu'à partir du XIII^e siècle, après le concile de Latran, les nobles et les bien nantis d'Europe et d'Angleterre désiraient acquérir une vie intérieure religieuse plus sérieuse, basée sur le modèle des moines et des prêtres, et commençaient à rechercher l'individualité dans la prière et une communication plus directe avec Dieu. Les livres d'heures étaient des livres de prières au Moyen Âge, mais ils sont considérés de nos jours comme des œuvres d'art en raison de leurs illustrations et de leurs bordures créées par des artistes sous la direction de maîtres, eux-mêmes artistes, qui rivalisaient pour créer un univers visuel de plus en plus riche et complexe, ce qui enrichissait l'expérience de la prière. Après avoir présenté le livre d'heures, ce travail examinera ce que ce type de manuscrit de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle nous révèle au sujet de cette période de prémodernité, de passage entre le Moyen Âge et la Renaissance. L'outil de travail de cette recherche sera les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*. L'analyse du manuscrit, durant cette période de transition, fera ressortir la tension entre la fidélité à la

tradition religieuse et la tendance vers les idées nouvelles avec les bordures « trompe l'œil », par exemple. Dans une autre étape, ce travail mettra côte à côte l'œuvre de Bourdichon dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* et ce qui était produit à la même époque par les enlumineurs flamands, dans leur nouvelle expression de l'environnement.

Ce travail s'est appuyé sur plus de 56 illustrations provenant de différents livres d'heures. Nous avons cru qu'il était important pour les lecteurs de ce mémoire de comprendre visuellement ce que nous avons tenté de démontrer et de s'en faire une idée concrète. Ces images ont été choisies avec soin pour leur beauté, pour leur éloquence et pour leur rapport étroit avec les idées exposées dans ce travail.

MONTCLAIR STATE UNIVERSITY

Les livres d'heures manuscrits :
Le cas des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*

by

Marie Théberge

A Master's Thesis Submitted to the Faculty of

Montclair State University

In Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of Master of Arts

January 2016

College of Humanities and Social Sciences

Thesis Committee:

Department of Modern Languages and Literatures

Dr. Kathleen Loysen, Thesis Sponsor

Dr. Elizabeth Emery, Committee Member

Dr. Rabia Redouane, Committee Member

LES LIVRES D'HEURES MANUSCRITS :
LE CAS DES *GRANDES HEURES D'ANNE DE BRETAGNE*

A THESIS

Submitted in partial fulfillment of the requirements
For the degree of Master of Arts

by

MARIE THÉBERGE

Montclair State University

Montclair, NJ

2016

Copyright© 2016 by *Marie Théberge*. All rights reserved.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES TABLEAUX.....	x
LES LIVRES D'HEURES MANUSCRITS :	
LE CAS DES <i>GRANDES HEURES D'ANNE DE BRETAGNE</i>	1
1. LE LIVRE D'HEURES ET LE SENTIMENT RELIGIEUX	8
2. LE CAS DES <i>HEURES D'ANNE DE BRETAGNE</i>	50
FIGURES ET TABLEAUX	75
BIBLIOGRAPHIE.....	135

LISTE DES FIGURES

1	Maître de Vienne de Marie de Bourgogne, <i>Mary of Burgundy(?) at Prayer</i> , miniature des <i>Vienna Hours of Mary of Burgundy</i> , fol. 14v 75	75
2	Vienna Master of Mary Burgundy, <i>Christ Nailed to the Cross</i> , miniature from <i>Vienna Hours of Mary of Burgundy</i> , fol. 14v 76	76
3	Jean Colombe, <i>Livre d'heures de Louis de Laval</i> , Lord of Châtillon, ca. 1480, (Louis de Laval en prière) 77	77
4	<i>Horae Beatae Virginis</i> , 1510. <i>Saint-Antoine</i> , f. 94v et f. 95r 78	78
5	<i>Horae Beatae Virginis</i> , 1510. <i>Saint-Sebastien</i> , f. 96r 79	79
6	<i>Sacre, couronnement et entrée de Madame Claude Royne de France</i> , enluminure du Maître des entrées parisiennes 80	80
7	Labors of the Months, France, Paris? Ca. 1430, par un disciple du Maître de Bedford 81	81
8	<i>Livre d'heures à l'usage de Chartres</i> , 1507. Philippe Pigouchet pour Simon Vostre, f. 1r 82	82
9	<i>Livre d'heures à l'usage de Chartres</i> , f.1v 83	83
10	<i>Livre d'heures à l'usage de Chartres</i> , f. 85v, 1507 84	84
11	<i>Rokeghem Hours (Use of Rome)</i> , f. 13r 85	85
12	<i>Rokeghem Hours (Use of Rome)</i> , ca. 1500 (Calendrier), f. 10 89	89
13	Morgan MS M.1093, f. 13r 90	90
14.1	Morgan MS M.1093, f. 24r 91	91
14.2	Morgan MS M.1093, f. 51r 91	91
15	Enguerrand Quarton, <i>Vierge de Miséricorde</i> , détail 92	92
16	Morgan MS M.1093, f. 102v 93	93
17.1	Jean Coene IV, <i>Horea Beatae Virginis</i> , f. 22v 94	94
17.2	<i>Rokeghem Hours (Use of Rome)</i> 94	94
18	ca. 1520 (gothique bâtarde) 95	95
19	14.2 Feuillet d'un livre d'heures, <i>Matines des heures de la Vierge</i> 96	96
20	Master of Antoine Rolin, <i>Christ Nailed to the Cross and border of crying eyes</i> , miniature from the <i>Boussu Hours</i> 97	97
21	Morgan MS M.1093, f. 79r 97	97
22	France, Burgundy?, ca. 1480-90, Walter 457, f. 117 98	98
23	<i>Rokeghem Hours (Use of Rome)</i> , ca. 1500 f. 23v 99	99

24	<i>Book of Hours</i> , Bruges, ca. 1520-1530.....	100
25	<i>Book of Hours</i> , Thérouanne.....	101
26	Master of James IV of Scotland, <i>Grimani Breviary</i> , Ghent and Bruges.....	102
27.1	Vienna Master of Mary of Nurgundy, miniature from the <i>Hours of Engelbert of Nassau</i> , Ghent, ca. 1475-1485.....	103
27.2	<i>Jeweled Processional Cross (the « Bernward Cross »)</i> , Hildsheim, avant 1022.....	103
28	<i>Book of Hours of Étienne Chevalier</i>	104
29.1	<i>Rohan Book of Hours</i> , XV ^e siècle (la Vierge et l'Enfant).	105
29.2	Maître d'Antoine Rolin, <i>Christ Nailed to the Cross and border of crying eyes</i> , miniature des <i>Heures de Boussu</i>	106
30	Jan Van Eyck ca. 1432, Gand (Autel de Gand).....	107
31	Miniature du <i>Bréviaire de Grimani</i> , Gand et Bruges.....	108
32	15.1 Feuille d'un livre d'heures, <i>Matines des heures de la Vierge</i> (II ^e leçon).....	109
33	<i>Les triumphes de messire François Pétrarque</i> , Rouen, début du XVI ^e siècle, f. 137v.....	110
34	16.2 Feuille d'un livre d'heures, <i>Prière à la Vierge du Pape Sixte IV</i>	111
35	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f. 3r.....	112
36	Francesco Petrarch, <i>Les Remèdes de l'une ou l'autre Fortune</i> , Paris, BnF, ffr. 225, f. 165r.....	113
37	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f. 7r.....	114
38.1	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f. 138r.....	115
38.2	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f. 164r.....	116
39	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f. 85r.....	117
40	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f. 54r.....	118
41	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f. 119v.....	119
42	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f. 28v.....	120
43	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f. 1v.....	121
44	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f. 238r.....	122
45	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f. 2v.....	123
46	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f. 173v.....	124
47	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f.19v.....	125
48	Jean Colombe, <i>Livre d'heures de Louis de Laval</i>	126

49	Jean Bourdichon, <i>heures de Charles VIII</i> , f. 36r	127
50.1	<i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f.19v	128
50.2	Jean Marot, <i>Le voyage de Gênes</i> , f. 1r	128
51	Jean Fouquet, <i>Autoportrait</i>	129
52	Jean Bourdichon, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , f. 58v	130
53	Jean Colombe, <i>Les heures de Louis de Laval</i>	131
54.1	Simon Marmion, <i>Visitation</i> , miniature d'un livre d'heures, f. 29	132
54.2	Miniature du <i>Bréviaire de Grimani</i> , f. 470v	132
55	Simon Bening, miniature du <i>Bréviaire d'Éléonore du Portugal</i> , f. 412	133
56	Gerard Horenbout, Miniature du <i>Bréviaire d'Éléonore du Portugal</i> , f. 170v	134

LISTE DES TABLEAUX

1	Leroquais, Victor. <i>Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale</i> , tome I.....	86
2	Harthan, John P. <i>L'âge d'or des livres d'heures</i>	87
3	Hindman, S. <i>Books of Hours: A Medieval "Bestseller": with tutorial</i>	88

Marie Théberge

Professeure : D^{re} Kathleen Loysen

Mémoire de maîtrise

13 janvier 2016

Le livre d'heures était un livre de prières, conçu au XIII^e siècle pour permettre aux laïcs de se recueillir dans la solitude et de prier comme les ecclésiastiques : « One factor behind the emergence of the Books of Hours as a popular book for the laity was their desire, in an era of increasing secularization, to imitate the clergy...(they) also envied their intimate, and direct, relationship to God » (Wieck 27). Si quelques lecteurs au Moyen Âge possédaient un manuscrit de la Bible, le livre d'heures deviendra l'objet portable des laïcs aisés qui souhaitaient prier dans l'intimité et à l'aide des prières que suivaient les membres du clergé. D'abord le privilège des rois, des nobles et des riches, qui pouvaient se permettre de commander ce livre enluminé coûteux, le livre d'heures deviendra de plus en plus accessible aux laïcs, plus précisément lors de l'avènement de l'imprimerie au milieu du XV^e siècle. Le sire de Joinville, biographe du roi Louis IX, dit saint Louis, décrit ainsi l'utilisation du livre d'heures au XIII^e siècle : « tous les jours, le roi oit ses heures et une messe de requiem et puis la messe du jour... l'après-midi, il disait en sa chambre l'office des morts... le soir il oit complies » (Cassagnes-Brouquet 67).

Comme l'explique Sophie Cassagnes-Brouquet, le livre d'heures, conçu comme une version abrégée et simplifiée du bréviaire et du psautier, organise la prière quotidienne du laïc en huit étapes quotidiennes : matines, laudes, prime, tierce, sexte,

none, vêpres et complies, chaque étape étant séparée par trois heures durant lesquelles le fidèle récite ses prières (67).

Les textes de base étaient le calendrier, l'office de la Vierge, les psaumes de la pénitence, les litanies et l'office des morts. Puis s'ajoutaient la séquence des Évangiles, l'office des heures de la Croix, l'office des heures du Saint-Esprit, les prières *Obsecro Te* et *O Intemerata*, et les suffrages adressés aux saints. À ces textes pouvaient s'adjoindre des extraits de la *Passion selon saint Jean*, les *Quinze Joies de la Vierge* ou les oraisons de sainte Brigitte. Eamon Duffy, l'auteur de *Marking the Hours*, décrit dans son étude des livres d'heures manuscrits et imprimés au Moyen Âge les additions de prières et les notes marginales que les propriétaires anglais ajoutaient dans leurs livres de prières, et Duffy précise que ces ajouts révèlent aujourd'hui l'intériorité pieuse des dévots et les mouvements sociétaux du XIII^e au XVI^e siècle. Duffy parle des livres d'heures comme d'une fenêtre dans le cœur et l'âme des hommes et des femmes qui utilisaient ces livres pour prier au Moyen Âge.

Les livres d'heures représentaient ce que L.M.J. Delaissé a appelé les « bestsellers médiévaux » (204), puisqu'ils étaient produits en grande quantité. C'est pourquoi il nous reste aujourd'hui une vaste collection de ces livres qui nous aident à comprendre la piété et les pensées profondes et intimes des dévots de ce temps. La montée de la popularité du livre d'heures signale qu'à partir du XIII^e siècle, après le concile de Latran, les nobles et les bien nantis d'Europe et d'Angleterre désiraient acquérir une vie intérieure religieuse plus sérieuse, basée sur le modèle des moines et des prêtres, et commençaient à rechercher l'individualité dans la prière et une communication plus directe avec Dieu, résultant au début du XVI^e siècle ce qu'illustre bien l'image de Marie de Bourgogne (fig.

1) avec son livre d'heures dans les mains, seule et en prière dans l'intimité de sa chambre. Elle a une vision d'elle-même à travers une fenêtre, en prière à la Vierge au milieu de son entourage. Dans sa vision, elle est en prière dans un édifice sacré, ce qui symbolise un environnement ecclésiastique de plus grande envergure que sa chambre.

Duffy établit le lien entre ces deux contextes, l'un privé et l'autre public, et déduit qu'il y a une perméabilité dans la frontière entre l'espace privé et l'espace public, entre l'individu et l'organisation religieuse. Il pose tout de même la question : cette image de Marie de Bourgogne serait-elle un indice de la croissance de l'individualisme dans la pratique religieuse, comme pourrait le suggérer la solitude de sa chambre ? Chiffolleau, sans parler d'individualisme, mentionne des « rituels et dévotions privées » (109) qui apparaissent au XIII^e siècle et qui se multiplient à la fin du Moyen Âge. Cette tendance vers la dévotion privée se serait manifestée concrètement dans les espaces assignés à la pratique religieuse :

L'église elle-même, qu'elle soit cathédrale, collégiale, conventuelle ou plus simplement paroissiale, semble d'ailleurs se fractionner en une multitude de lieux de culte et d'oraison où se multiplient les récitation à voix basse et où progressivement, s'installe le silence de la méditation. Le développement de l'architecture gothique ménage en effet partout des chapelles absidales ou latérales que les familles de notables font vite leurs nécropoles et que les confréries utilisent comme lieu de prières et de réunions. (109)

Selon Nicholas Herman, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Montréal, l'utilisation du format réduit et portable du livre d'heures s'adaptait bien aux besoins des

laïcs pour cette dévotion privée, une pratique qui avait commencé à la Sorbonne aux XIII^e siècle avec des bibles à format réduit et portable que les étudiants utilisaient pour leurs études.

Selon Wieck, dans cette culture de dévotion, l'image devient aussi importante que le texte et permet au lecteur une meilleure compréhension des prières. Les images étaient conçues pour provoquer l'émotion chez le croyant, ainsi que sa reconnaissance envers Dieu. Les illustrations servaient aussi de repères ou de signets dans le livre, entre autres pour le début de chaque Heure ; elles pouvaient apparaître de concert avec le texte ou être indépendantes du contenu. Les prières de ces livres de dévotion étaient illustrées de miniatures entourées de leurs bordures ainsi que de lettres ornées ou historiées peintes, dans le but de stimuler l'émotion des croyants pendant qu'ils récitaient leurs prières en latin. Ces éléments visuels servaient aussi de repères pour reconnaître le début d'un texte. Au début du XV^e siècle, alors que le livre d'heures devenait de plus en plus recherché par les nobles, les gens de robe et les bourgeois recherchant le prestige découlant de la possession d'un livre confectionné spécifiquement pour eux, des styles d'enluminures sont apparus, et les livres d'heures ont ainsi commencé à se distinguer entre les régions de l'Europe (Wieck 27-28).

Les livres d'heures étaient des livres de prières au Moyen Âge, mais ils sont considérés de nos jours comme des œuvres d'art en raison de leurs illustrations et de leurs bordures créées par des artistes sous la direction de maîtres, eux-mêmes artistes, qui rivalisaient pour créer un univers visuel de plus en plus riche et complexe, ce qui enrichissait l'expérience de la prière. Les historiens de l'art considèrent le XV^e siècle comme l'apogée de la production des livres d'heures. Selon Marrow, le patronage de la

noblesse et l'esprit d'entreprise du marché du livre ont contribué à ce sommet à la fin du Moyen Âge, et, afin de répondre à la demande, le manuscrit a dû partager le marché avec le livre imprimé (1). Le manuscrit luxueux devint le privilège des amateurs qui pouvait se permettre ce luxe et répondait à « un goût du sentiment décoratif et une recherche de l'élégance » (Blum et Lauer 53). Selon Marrow, quant au livre à figures imprimées, il a obéi à un marché qui demandait un produit moins coûteux pour le laïc qui souhaitait posséder un livre de prières, et que les producteurs pouvaient tout de même personnaliser. Outre les régions françaises comme Paris ou Rouen par exemple, une zone, selon Marrow, se distingua particulièrement par son style et son caractère innovateur, devenant au XV^e siècle la force créatrice dominante dans le monde de l'enluminure européenne : la Flandre. Un nouveau regard sur la réalité du monde ambiant a été introduit dans l'imaginaire artistique européen par Jan Van Eyck, grâce à son œuvre intitulée *L'autel de Gand*, un polyptyque peint sur bois en 1434. Les enlumineurs se saisirent de cette nouvelle perception des objets, des paysages, des structures et de l'architecture, et créèrent un monde visuel nouveau pour la prière (3). Les artistes exposés à la vue de l'œuvre de Jan Van Eyck furent très marqués et commencèrent à leur tour à recréer le réalisme dans l'image avec des trompe-l'œil de style ganto-brugeois, qui créaient l'illusion recherchée. Ce tournant déterminant dans l'art au XV^e siècle mérite que l'on s'attarde à le définir pour mieux le comprendre :

« pictorial realism » can be used to evoke our experience of the inhabited world, « illusionism » to alter our consciousness of the nature of work of art and of our relationships to them, and « trompe l'œil » overtly to contradict our logic and experience, which, in turn can provoke different

orders of consciousness about the meaning of artworks and our attitudes toward them. (Marrow 169)

Comme leur Maître Van Eyck, les enlumineurs flamands ont développé, selon Marrow, « a command of panoramic and detailed landscape vistas, monumental figures, meticulously rendered flora and precious objects » (3). Les objets, les insectes et les fleurs paraissent réels grâce à l'effet de relief créé par leur ombre sur la page, la précision du dessin et la qualité des couleurs. Ce courant innovateur aura une influence marquante sur l'illustration du livre d'heures en France.

Après avoir présenté le livre d'heures, ce travail examinera ce que ce type de manuscrit de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle nous révèle au sujet de cette période de prémodernité, de passage entre le Moyen Âge et la Renaissance. L'outil de travail de cette recherche sera les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*. L'analyse du manuscrit, durant cette période de transition, fera ressortir la tension entre la fidélité à la tradition religieuse et la tendance vers les idées nouvelles avec les bordures « trompe l'œil », par exemple. Conçues par l'artiste de cour Jean Bourdichon pour Anne de Bretagne, une souveraine profondément religieuse et d'une grande piété, les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* représentent la tradition iconographique religieuse dans la littérature de l'époque en France, ainsi que les goûts d'une femme mécène et cultivée. Malgré le caractère conservateur des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, nous constatons une forme de modernité par rapport au XV^e siècle et au début du XVI^e dans le travail de Bourdichon, plus précisément par l'exécution d'un herbier à caractère encyclopédique en bordure décorative.

Dans une autre étape, ce travail mettra côte à côte l'œuvre de Bourdichon dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* et ce qui était produit à la même époque par les enlumineurs flamands, dans leur nouvelle expression de l'environnement. Le *Bréviaire de Grimani*, illustré par Simon Bening en 1510, les *Heures de Boussu*, illustré par le Maître d'Antoine Rolin en 1490, et le *Bréviaire d'Éléonore de Portugal*, illustré par Gerard Horenbout en 1500-1510, en sont de bons exemples. Ces différents exemples de livres d'heures feront ressortir les différences dans l'illustration et la mise en page respectives des *Grandes Heures* et des ouvrages flamands susmentionnés. Ces différences montreront la vision plus conventionnelle de Bourdichon, en contraste avec, selon une expression de Marrow, la « complexité esthétique » des Flamands, lesquels répondent avant tout aux demandes respectives de leurs mécènes, clients ou commanditaires. Ce travail mettra aussi côte à côte les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* et la présentation d'un livre d'heures « modèle », selon l'abbé Victor Leroquais, tout en ayant « toujours présent à l'esprit le fait qu'il n'existe pas deux livres d'heures manuscrits qui soient identiques en tout point », comme le souligne J.P. Harthan (14).

La présence des livres d'heures dans la pratique de la dévotion au Moyen Âge et au début de la Renaissance nous aide à mieux comprendre la piété et les habitudes des dévots de cette époque. Ces recueils de prières montrent aussi que ceux qui en étaient les possesseurs cherchaient une plus grande intimité dans la prière et les commandaient pour affirmer leur rang dans la société. Quant aux *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, c'est un document riche en détails et en représentations, qui agit comme un miroir de la royauté, ainsi que de sa commanditaire, Anne de Bretagne. Contrairement aux artistes des grands ateliers laïcs de son temps, Jean Bourdichon, artiste attiré de la cour, n'a pas

cherché l'exubérance esthétique dans son illustration dans le but d'innover ou d'impressionner, mais a plutôt insisté sur la beauté et la précision des images pour plaire à la reine, en représentant les valeurs et en honorant la foi religieuse de celle-ci. Produites à l'orée d'une ère nouvelle, les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* révèlent bien leur temps, et sont en fait un manuscrit « charnière » entre la tradition du Moyen Âge et l'éveil de la Renaissance française. Ce travail mettra en relief les éléments dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* qui annoncent ce passage, comme la forte personnalisation du manuscrit, le contenu de ses bordures, le style d'écriture, et l'illustration de St-Luc dans laquelle Bourdichon s'identifie en tant qu'artiste.

1. Le livre d'heures et le sentiment religieux

Le livre d'heures en tant que tel apparaît dès le XIII^e siècle, selon l'auteur A. Join-Lambert, comme résultat de la « dévotion de certains laïcs soucieux de se rapprocher des clercs et des religieux » (618) alors que le sentiment religieux est dominé par la peur de mourir et la préoccupation du salut.

Dès le XIII^e siècle, l'Église exerce déjà un contrôle moral et administratif sur la population des campagnes françaises ainsi que sur celle des milieux urbains, quoique le contrôle soit moins appuyé sur ceux-ci. Dans *l'Histoire de la France religieuse*, Jacques Chiffolleau définit cette dominance comme « une bergerie où chaque dimanche, on vérifie l'accomplissement régulier des gestes obligatoires, où l'on compte les ouailles, et le développement des techniques administratives renforce cette surveillance » (64). Selon l'auteur, cette autorité s'était affirmée suite à des conciles qui avaient demandé « d'établir des listes de communiants, de confessés, d'excommuniés » (64). Ce rôle administratif

assumé par les curés devient pratique commune au fil des siècles suivants : « baptêmes, mariages, funérailles, testaments, confessions et communions annuelles, excommunications et réconciliations sont enregistrées systématiquement » (64). Cette comptabilité des évènements constitue une intrusion profonde dans la vie personnelle et spirituelle des fidèles ; au XIV^e siècle, il ne semble pas y avoir un seul aspect de l'existence des gens où la religion et l'Église n'interviennent, même la vie quotidienne est rythmée par le calendrier de la fête des saints, les rituels de l'Église et le son des cloches de l'église qui marque les heures dans la journée. Les rites et les usages liturgiques font aussi partie « d'une véritable économie paroissiale où les échanges des hommes avec Dieu passant par la médiation des prêtres sont codifiés » (68). La dîme, l'achat des indulgences et les coûts de l'administration des sacrements et des bénédictions ne doivent pas, selon Chiffolleau, « être interprété[s] seulement comme le signe de l'âpreté des clercs ; elle[s] manifeste[nt] aussi la nécessité permanente, démultipliée, des échanges avec l'au-delà » (68). Le haut Moyen Âge est aussi témoin des confessions annuelles obligatoires qui, dans certaines paroisses, se font même publiquement. Les religieux pénètrent alors dans tous les aspects de la vie des individus, qu'ils cherchent à soumettre à la doctrine et aux rites de l'Église, ce qui accentue le conformisme dans « l'ordre, la coutume, l'unité » (Chiffolleau 75) de l'expérience religieuse.

Alors qu'elle était déjà sous la forte emprise de la religion catholique, la population en France dut affronter les évènements traumatisants du XIV^e siècle et du début du XV^e siècle. D'abord, la guerre de Cent Ans, un long conflit entre l'Angleterre et la France, qui s'étira de 1337 à 1453 et ravagea la France, laissant son peuple dans la misère suite à des levées d'impôt incessantes pour financer les périodes de guerre. De

plus, les campagnes avaient à subir les ravages dévastateurs et incessants du va-et-vient des soldats en route ou en déroute ainsi que les attaques des brigands. À cette tragédie de la guerre s'ajoute le fléau de la peste noire qui s'abat sur l'Europe de 1347 à 1352, et qui revient tous les dix ou quinze ans durant un demi-siècle. Cette épidémie décima la population de régions entières et enfonça encore plus dans la misère un peuple déjà à genoux. Les conséquences psychologiques devant ces confrontations quotidiennes à la mort et à la misère se firent bientôt sentir. Selon le site Web *Classes* de la BnF :

Parmi les nombreuses conséquences de cette épidémie qui terrifia les populations figurent la persécution des juifs (pris comme boucs émissaires) et la recrudescence des pratiques religieuses. En effet, la peste était considérée comme une manifestation de la colère divine. Il fallait donc apaiser celle-ci par des processions, des pénitences et des dévotions aux saints guérisseurs. (1)

Pour l'Église, la crise démographique, économique et politique provoquée par la guerre et la peste eût aussi ses conséquences, surtout dans les campagnes. Dans un langage imagé, Chiffolleau explique que « S'il pleut et vente dans la maison du Seigneur, si les cloches et les missels ont disparu, si les limaces sont installées dans les fonts baptismaux, c'est d'abord parce que la misère est trop grande, c'est même souvent parce que les habitants ont déguerpi » (19). Toujours selon Chiffolleau, les ordres religieux mendiants et des prêtres séculiers, établis dans les villes ou autour de celles-ci, sont moins affectés que les campagnes, car leur économie et leur théologie pastorale sont mieux adaptées à « l'univers de la monnaie et du marché » citadin (21). Initiés par l'offre et la demande, on voit se développer un foisonnement de rituels, de « gestes liturgiques,

paraliturghiques, pénitentiels qui provoquent ou appellent les dons, les offrandes, les legs » (22). Les fidèles, poussés à la détresse depuis des décennies, se tournent, en réponse à leur impuissance devant les catastrophes et les malheurs, vers des antidotes qu'ils retrouvent dans les rites de l'Église, en particulier dans la liturgie des défunts, partie intégrante de leurs préoccupations, voire de leurs obsessions quotidiennes. Le rituel de l'octroi des indulgences entourant la mort sera le négoce le plus lucratif pour l'Église à partir du XIV^e siècle, jusqu'à la prise de conscience de la Réforme au XVI^e siècle. L'interdépendance est scellée entre les fidèles à la poursuite de leur salut et l'Église, qui reconnaît là une source de levées de fonds intarissable et difficile à refuser et qui « contribue aussi [...] à l'amélioration de la vie des clercs, à la reconstruction des patrimoines » (23). C'est un marché qui se développe proportionnellement à l'anxiété des croyants à l'égard de la mort et du *post-mortem* de leurs défunts.

Roger Wieck confirme ce changement d'attitude vis-à-vis de la mort à la fin du Moyen Âge : « Historians have long recognized a new concern with death and dying in late medieval religious and cultural attitude » (37). Ce que Chiffolleau précise, c'est l'ajout de la préoccupation des croyants du *post-mortem* : « Ce qui n'était dans le haut Moyen Âge qu'une remise de pénitence ici-bas a fini par s'étendre aux peines purgatoires dans l'au-delà et devient, aux XIV^e et XV^e siècles, l'un des moyens de salut les plus recherchés » (22).

Parallèlement à cette corrélation entre le clergé et les fidèles au sujet des indulgences, croît chez les laïcs un embryon de sécularisation de la prière afin de prendre leur salut en main. La fragilité de la vie face aux guerres, aux épidémies et à la famine intensifiait la peur malade de la mort : « One aspect of this preoccupation was an

intensified awareness of the suddenness and unexpectedness of death : one never knew when it might come, so one always had to be prepared » (Wieck 37). Cette atmosphère de peur et d'appréhension devient un terreau fertile pour la création de nouvelles habitudes chez les laïcs pieux. Chiffolleau va même jusqu'à proposer l'idée d'un « malaise de civilisation » en ces XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. L'auteur mentionne à ce propos des comportements qui exacerbent la crise religieuse, « où abondent les tensions, les déchirements, les remises en question, mais aussi les comportements nouveaux, les inventions, les trouvailles » (129). La fin du Moyen Âge voit monter une tension qui ira jusqu'à une compulsion et une comptabilité superstitieuse dans l'exercice religieux de l'assistance à la messe, la récitation des prières et l'accumulation des indulgences. On sent que cette tension dans l'imagerie qui accompagne les textes prend une tournure plus théâtrale et émouvante, en particulier dans le réalisme de l'illustration de la souffrance du Christ et la représentation de la mort. (fig. 2) Cette transformation notoire, dont ont découlé beaucoup de conséquences, résulte de « la place nouvelle de la contemplation et de la lecture dans les habitudes du plus grand nombre » (Chiffolleau 129).

Dans ce mouvement de piété ardente et personnelle, même si l'Église demeure puissante et toujours prête à la censure ou à l'excommunication, les dévots adaptent les prières et les rituels de dévotions à leurs besoins individuels ; dès le XIV^e siècle, la piété se personnalise. Duffy reconnaît ce qu'il décrit comme une « instrumental approach to prayer » (64) dans la soif des fidèles d'ajouter des prières dans leurs livres d'heures, des prières « which carried indulgences, or legends guaranteeing spiritual or material benefits, especially protection against life's troubles and the terrors of death » (64). Il paraphrase l'étude de Jonathan Hughes du livre d'heures que Richard III aurait utilisé

pour ses dévotions, un livre d'heures que l'on peut retrouver maintenant à la Lambert Palace Library (Ms 474). Le manuscrit (dont les prières, à leur conception, étaient destinées à un usage ecclésiastique) avait appartenu à un prêtre au début du XV^e siècle, mais lorsque que le roi en a pris possession, il y ajouta une prière : « Richard had added to the book a long and extraordinary prayer for relief from affliction, temptation, grief, sickness, need and danger, but above all for protection from the hatred and plots of his enemies and for the reconciliation with them » (100). Cette prière, quoique personnalisée à l'identité de Richard III avec l'usage de la première personne du singulier et l'inclusion de l'expression « me your servant King Richard », n'était que la variante d'une prière courante dans les livres d'heures chez les Valois, ducs de Bourgogne du XV^e siècle (100). L'expression de l'individualisme et de la demande de protection contre les difficultés de la vie de tous les jours dans cette prière n'était donc pas une exception, mais un courant parmi les laïcs pieux.

Duffy se rapporte de nouveau au Dr Hughes, qui soutient que la prière du roi Richard « offers us a unique insight not only into Richard's "individualistic and idiosyncratic" piety and devotional psychology, but into a drastic growth of isolated individualism and aggression in the prayer life of late medieval lay people more generally » (101). De ce besoin d'être prêt à chaque instant face à la mort naît un désir de dévotion privée qui ne nécessite pas l'intervention d'un religieux. La prière intime répond à une volonté d'autonomie et d'efficacité dans la dévotion, à la soif d'une expérience privilégiée avec Dieu. Sans vouloir nier son appartenance à la communauté de l'Église, le dévot souhaite se présenter en tant qu'individu devant Dieu et les saints dans un acte de piété personnelle. Duffy démontre avec l'image de Marie de Bourgogne (fig. 1) :

the user of the Books of Hours in the first place as a solitary, in line with the Dominical instruction on prayer in the Gospel of St Matthew : Tu autem cum orabis intra in cubiculum tuum et cluso ostio tuo ora Patrem tuum in abscondito (But thou, when thou shalt pray, enter into thy chamber and, having shut the door, pray to thy Father in secret). In her vision, however, she is in public church, surrounded by her ladies in waiting and a priest, kneeling in veneration of a type of image of the Virgin normally taken to symbolize the Church as a whole. The boundaries between private and public, individual and corporate, are here permeable (53).

La prière solitaire pratiquée avec le livre d'heures ne viendrait donc pas d'une intention de rupture ou d'opposition à la prière commune pratiquée dans les monastères par les religieux ou à la célébration de la messe à l'église pour les fidèles mais plutôt comme un privilège pour les gens qui pouvaient se permettre d'acquérir cet objet de culte et se distinguer des autres.

Mais le bréviaire et le missel que les clercs utilisaient comme recueils et que les laïcs enviaient, consistaient en un ensemble complexe de textes. Le missel suivait les textes nécessaires à la célébration de la messe par les prêtres, et le bréviaire comptait « l'office divin (*divinum officium* ou œuvre de Dieu), les prières, hymnes et autres textes entonnés en chœur par les moines et les nonnes aux heures canoniales et lus et relus à mi-voix, jour après jour par tous les diacres et prêtres ordonnés » (Harthan 12), donc une récitation qui requérait chaque jour une grande disponibilité de la part des religieux. Les laïcs ne disposaient pas de cette liberté de temps, mais ces âmes pieuses « souhaitaient

disposer d'un livre de prières qui leur appartînt en propre et suivre à leur manière, le rituel de la piété quotidienne établi par l'Église » (Hathan 11). C'est dans les circonstances religieuses, politiques et sociales des XIV^e et XV^e siècles que le livre d'heures prit décidément son envol, en faisant une sélection progressive et naturelle parmi les recueils officiels de l'Église pour regrouper les offices, les prières et les textes qui correspondaient le mieux à une dévotion adaptée à leurs besoins à la fois de se rapprocher de Dieu, de créer un lien personnel entre le visible et l'invisible, de calmer leur anxiété devant la mort, de leur donner un recours devant les calamités de leur temps, et finalement de répondre à leur besoin d'intériorité dans la prière.

De plus, le livre d'heures était un livre portable, un objet que l'individu pouvait tenir dans ses mains pour prier, qui s'attachait à lui dans ses déplacements, qui lui appartenait en propre et qui le représentait. C'était l'instrument de culte qui permettait de prier en solitaire à la maison, d'où sa popularité croissante. Le livre d'heures, en tant qu'outil de prière individualisé, signalait de façon concrète la transition vers l'individualisme à travers la poursuite des possessions matérielles et personnelles. (fig. 3) Il appuyait aussi dans l'histoire de la lecture une manifestation de :

[...] l'importance décisive du passage d'une lecture nécessairement oralisée, indispensable au lecteur pour la compréhension du sens, à une lecture possiblement silencieuse et visuelle. Cette révolution concerne un long Moyen Âge puisque la lecture silencieuse, d'abord restreinte aux scriptoria monastiques entre le VII^e et XI^e siècles, gagnerait le monde des écoles et des universités au XII^e siècle, puis les aristocrates laïques deux siècles plus tard (Chartier 29-30).

Nous croyons que la prière solitaire qu'exerçaient les aristocrates laïques à l'aide des livres d'heures aurait contribué à renforcer la pratique de la lecture silencieuse et visuelle.

Même si l'existence du livre d'heures et sa popularité indiquent dès son origine un désir de dévotion individuelle, donc une bifurcation de l'esprit collectif du Moyen Âge, il ne s'agissait pas d'une situation de schisme avec l'Église. Malgré les manifestations individualisantes de l'usage du livre d'heures mentionnées plus haut, les croyants qui en font usage demeurent fidèles à l'institution, à ses dogmes, à son enseignement, à ses textes et à son autorité. La démarche des croyants tend plutôt vers la recherche d'un nouveau système de relation avec Dieu par la contemplation et la lecture, à l'exemple des saints et des religieux. Au cours de son évolution, le livre d'heures s'est modifié dans ses caractéristiques visuelles et son formatage, en cadence avec les changements sociaux et artistiques des siècles qu'il a traversés, mais il est demeuré fidèle aux textes de dévotion traditionnels comme les offices de la Vierge.

Dans son étude des livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque de France publiée en 1927, l'abbé Victor Leroquais retrace de façon efficace les transitions qu'a vécues ce livre de prières pour les laïcs. Ce recueil n'avait pas le statut officiel pour l'Église qu'avaient le missel, le bréviaire ou le pontifical, mais il s'est révélé essentiel pour comprendre « l'âme populaire » (II) par l'analyse du choix des textes ou des illustrations qui le composent. L'abbé Leroquais (1875-1945) était un religieux et historien autodidacte, dont l'analyse et l'inventaire méticuleux des manuscrits liturgiques de la Bibliothèque nationale de France laissèrent une banque de données inestimable sur laquelle se fondent encore les recherches en littérature liturgique, entre autres sur les livres d'heures.

Dès le départ, l'abbé Leroquais, dans son effort pour présenter la définition, l'origine et l'évolution du livre d'heures manuscrit, avertit son lecteur que « l'analyse révèle parfois une complexité telle qu'il est difficile même à un œil exercé de savoir à quelle catégorie appartient le recueil » (IV). La démarche du présent travail se devra aussi de simplifier la description du livre d'heures afin d'en donner une idée générale et vérifiée. Pour ce qui est du texte, les transformations du livre d'heures se sont souvent faites à coups d'ajouts de prières, de litanies ou de suffrages, et il est intéressant d'associer cet effort d'addition aux observations de l'abbé Leroquais sur la tendance à la lecture compulsive des offices par les moines et les prêtres séculiers.

Dès l'époque carolingienne, la soif de piété de ces derniers ne pouvait être assouvie que « s'ils ajoutaient à l'office imposé par les règlements ecclésiastiques des offices supplémentaires et des prières de leur choix » (Leroquais IX). Cette tradition de l'ajout des prières a commencé par l'addition aux offices divins des quinze psaumes graduels, de la lecture quotidienne de l'office des défunts, des psaumes de la pénitence et de la litanie des saints, en plus de « dire à chaque jour le petit office de la Vierge » (Leroquais X). Cet ensemble de prières et leur ordre successif dans la liturgie quotidienne des religieux « dont la récitation absorbait un temps considérable dans les monastères et les cathédrales » (Leroquais X) devinrent au cours des décennies du XIII^e siècle une coutume qui se propagea d'abbaye en abbaye jusqu'aux groupes séculiers. L'abbé Leroquais conclut qu'« Au XIII^e siècle, l'usage d'ajouter à l'office canonique des offices et des prières supplémentaires régnait dans tout l'Occident. Sans avoir été l'objet d'aucune prescription, il avait force de loi » (X). Il y avait dès lors une tradition établie qui acceptait que l'on puisse bâtir un corpus de dévotion en annexant des prières et des offices. Il était

maintenant admissible d'adapter le contenu d'un ensemble de prières à ses besoins ou d'avoir la possibilité de combiner certains offices à des prières pour accommoder une liturgie individuelle. Désireux d'imiter le clergé, les laïcs pieux s'emparèrent de cette pratique et commandèrent aux artistes un recueil qui pouvait répondre au besoin de piété des fidèles du XIII^e au XVI^e siècle : le livre d'heures. C'était pour les laïcs un objet de culte personnel qui pouvait créer ce rayon vecteur entre eux et l'au-delà, afin de trouver la réassurance nécessaire pour survivre dans un monde menaçant, qu'ils ne comprenaient pas encore. Mais si les moines et les clercs pouvaient consacrer la plus grande partie de la journée aux offices et à la prière, il en était autrement pour les laïcs. La tâche était « inconciliable avec leurs occupations quotidiennes » (Leroquais X).

L'attention des laïcs se porta donc sur certains textes extraits du bréviaire : le petit office de la Vierge, les psaumes de la pénitence, les litanies, les suffrages aux saints, l'office des morts et les prières supplémentaires, qui étaient courtes et répétitives, donc gérables. Venant du bréviaire, un recueil officiel de l'Église, ces offices et prières demeuraient encore conformes à la tradition liturgique de l'Église. Ils les ajoutèrent au psautier, le livre de prières déjà couramment utilisé par les laïcs : « La combinaison du psautier et du livre d'heures a régné pendant tout le XIII^e siècle » (Leroquais XI).

Au XIV^e siècle, le livre d'heures se détacha du psautier pour former son propre recueil, et Leroquais recense neuf livres d'heures manuscrits à la BnF dès le début du siècle en question. Ces manuscrits ne recèlent plus de traces du psautier et représentent un recueil unique en son genre : le livre d'heures. Puis, au XV^e siècle, en parallèle avec le déclin de la guerre de Cent Ans, le livre d'heures manuscrit commence à être produit en très grande quantité, un phénomène qui correspond, comme montré plus haut, à la peur

de la mort subite, causée entre autres par le traumatisme de la guerre et des épidémies ainsi qu'à la nouvelle stabilité économique du XV^e siècle et la richesse grandissante des patrons. Mais, à mesure que le livre d'heures devient le sujet d'une production plus intensive, la compulsion et la comptabilisation de la prière enclenchent un tournant dans ce livre de prières. De fait, de nouveaux textes s'ajoutent au noyau déjà existant : « ce sont les fragments des quatre évangiles, la Passion selon saint Jean, les heures de la Croix et du Saint-Esprit, les prières *Obsecro Te* et *O Intemerata*, puis des prières nombreuses empruntées pour la plupart à des recueils spéciaux » (Leroquais XII).

C'est à ce moment que l'on peut parler de véritable personnalisation du livre d'heures. Il n'était pas un livre officiel sous l'autorité de l'Église, même s'il continuait à en représenter les valeurs ; il pouvait donc s'adapter aux besoins et aux goûts de l'individu ou de la famille qui en faisait la commande. Le livre d'heures demeurait fondamentalement un objet de culte et de dévotion, mais, de plus en plus, le mécène était représenté dans l'imagerie, le choix des textes et l'ajout de prières personnalisées. Là où, au XIII^e siècle, on pouvait voir la miniature d'un noble humblement en prière en proportion moindre dans la page, les illustrations des livres d'heures de la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle montrent le propriétaire du livre toujours en prière, mais souvent au centre de la page, avec un entourage, et à proximité de personnages divins. C'était une manifestation première de la culture du « moi », du désir de se détacher de l'ensemble. (fig. 4) Une autre manifestation de l'individualité résidait dans la présence et l'emphase mises sur les saints régionaux dans le calendrier, ainsi que dans la représentation de traditions locales dans les enluminures. Par exemple, le nom de sainte

Geneviève apparaissait nécessairement dans un calendrier à l'usage de Paris, puisqu'elle était la patronne de la ville.

De plus, l'arrivée de l'imprimerie en Europe en 1454 allait transformer la production et le marché du livre sans épargner le livre d'heures. En France, malgré ce progrès technologique majeur, qui allait démocratiser l'usage des volumes en général grâce à l'ampleur de sa production et à son coût plus abordable, la production de livres d'heures manuscrits continua tout de même à progresser, devenant de plus en plus élaborée dans la somptuosité et l'originalité de son enluminure. Le marché du livre d'heures manuscrit est devenu un marché qui répondait à la demande d'un groupe plus sélectif, c'est-à-dire celui des rois, des nobles, du haut clergé et des bourgeois fortunés pour qui les résultats de l'imprimerie en couleur à partir de gravures sur bois ne pouvaient rivaliser avec la beauté du travail manuscrit. Posséder un livre d'heures manuscrit, personnalisé et richement enluminé à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle signalait le prestige et la richesse de son commanditaire, et un tel livre était convoité. Parmi la multitude de ces livres manuscrits luxueux qui sortaient des ateliers des maîtres les plus reconnus, on pourrait citer les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (enluminé par Jean Bourdichon et Jean Poyet en 1508), le *Bréviaire de Grimaldi* (enluminé par Simon Bening en 1510), le livre d'heures de Marie de Bourgogne et le *Bréviaire d'Éléonore de Portugal* (enluminé par le Maître des entrées de Paris) et les *Heures de Boussu* (illustrées par le Maître d'Antoine Rolin), dont quelques images de ces manuscrits seront examinées dans ce travail.

Alors que la production du livre d'heures manuscrit au XV^e et XVI^e siècles desservait la noblesse, la haute bourgeoisie et les riches ecclésiastiques, les imprimeurs

regroupés à Paris inventoriaient les possibilités de marché que pouvait leur procurer ce nouveau médium. Selon Herman (sur le cartel *Vers l'imprimerie* de son exposition *Or et Azur* à la Bibliothèque des Archives et collections spéciales de l'Université de Montréal), l'imprimerie de l'enluminure étant toujours pour le consommateur une marque de distinction, le livre d'heures hybride vit le jour avec l'arrivée de l'imprimerie en 1470, en France. La pratique de l'imprimeur consistait à laisser des espaces vides pour que des artistes y illustrent à la main des lettrines et des miniatures, et que des scribes y écrivent du texte. Ces livres d'heures hybrides pouvaient donc revêtir une touche personnelle et ainsi représenter une possibilité d'individualisation du recueil recherchée par les patrons.

Le *Livre d'heures de Guillaume Le Rouge*, circa 1510, imprimé et manuscrit, est un exemple remarquable de ce genre hybride. (fig. 5) Imprimeur et graveur, Guillaume Le Rouge a été actif à Paris de 1493 à 1517. Selon la description du catalogue fourni par le département des Archives et collections spéciales de la bibliothèque du Middlebury College, ce livre d'heures contient dix-sept miniatures peintes à la main par le Maître des Entrées parisiennes (Jean Coene IV), quarante et une grandes gravures sur métal, cinq petites gravures sur métal d'après les motifs et le style du Maître des *Petites heures d'Anne de Bretagne*, aussi peintes à la main. Jean Coene IV était un artiste créateur d'une production abondante tant du côté manuscrit qu'imprimé, et dont la carrière explique bien que la plupart des enlumineurs de ce temps travaillaient sur les deux formes de recueil. C'était véritablement une période de chevauchement entre le manuscrit et l'imprimé pour les artistes et les artisans suite à l'arrivée de l'imprimerie. D'un côté, Jean Coene IV a collaboré à plusieurs reprises avec le célèbre imprimeur parisien Antoine Vérard, mais il est aussi l'artiste cité pour l'illustration du manuscrit le Sacre, couronnement et entrée de

Madame Claude Royne de France, ca. 1517. (fig. 6) Les illustrations gravées sur métal sont basées sur des gravures sur métal du Maître des *Petites heures d'Anne de Bretagne*. Les plaques de métal avaient déjà été utilisées dans une édition d'un incunable imprimée pour Thielman Kerver et Georg Wolff le 28 octobre 1498 et le 26 avril 1499 dans une nouvelle approche de l'interchangeabilité des images.

Le coût de production étant réduit considérablement en raison de la technologie de l'imprimerie, le livre d'heures est devenu plus accessible à un plus grand nombre de fidèles, surtout chez les bourgeois, et par conséquent, le phénomène de la prière individuelle s'est accru. En observant les images du mois d'août dans le calendrier du livre d'heures de Guillaume Le Rouge (fig. 5), le f. 6v montre une miniature peinte à la main de l'engrangement de la récolte. Suite à une observation à la loupe du document original, on peut constater qu'il n'y a aucune trace de gravure dans le dessin. Les entrées du calendrier ainsi que la lettrine sont aussi manuscrites, fait confirmé par une certaine irrégularité dans la calligraphie. En contraste, dans le f. 7r qui suit, le texte du calendrier est imprimé. (fig. 7) Les caractères sont plus définis, et l'encre est plus foncée. On perçoit bien la régularité du débit de l'impression des lettres et la netteté du contour des caractères. Une autre comparaison faite entre la miniature de saint Sébastien au f. 94r (fig. 5) et la gravure de l'image de saint Antoine au f. 95r (fig. 4) montre une définition plus accentuée de l'image imprimée de saint Antoine, mais on ne peut qu'admirer l'effort remarquable de l'artiste pour amenuiser ces dissimilitudes. Dans la représentation de saint Antoine, le mur de pierre surprend par sa régularité, une manifestation de l'efficacité de l'imprimé, et l'expression des visages dans la représentation de saint Sébastien offre la beauté et le naturel du travail manuscrit.

En plus du livre d'heures hybride, le livre d'heures imprimé se faisait aussi une place dans le marché, parallèlement avec le livre d'heures manuscrit de luxe. Un exemple du livre d'heures imprimé est le *Livre d'heures à l'usage de Chartres de Simon Vostre, circa 1507*. Selon la description du catalogue fournie par le département des Archives et collections spéciales de la bibliothèque du Middlebury College, ce livre d'heures a été imprimé à Paris par Philippe Pigouchet pour Simon Vostre, l'un des plus importants imprimeurs et libraires de Paris. Imprimé sur papier, le recueil « combines prints from the 1495-1498 Octavo series by the Master of Anne de Brittany with those newly created for Vostre in 1504 by Jean Pichore, including numerous full-page cuts as well as the famous Dance of Death sequence » (Description du catalogue des Archives et collections spéciales de la bibliothèque du Middlebury College 1).

Au f. a1r sur la page titre, on voit la marque typographique de Simon Vostre avec ses initiales (S.V.) enchevêtrées et flanquées de deux léopards (fig. 8), qui auraient été dessinées par le Maître des *Petites heures d'Anne de Bretagne*, une page de présentation qui était traditionnellement dédiée au donateur dans les livres d'heures manuscrits. Ce travail déduit donc un changement important dans la tradition, qui montre l'importance croissante de la place des imprimeurs-libraires dans le marché du livre, lesquels, semble-t-il, cherchaient eux aussi la reconnaissance individuelle et le prestige.

Un des changements apportés par les imprimeurs est l'apparition de l'almanach dans le livre d'heures imprimé. Au f. a1v, on retrouve un « Almanach pour .xxi.an », donc celui de 1507 à 1527. (fig. 9) L'almanach était un calendrier organisé pour permettre au lecteur de résoudre la date de la fête de Pâques, date qui variait à chaque année. Un « mode d'emploi » du calendrier en français se trouvait au bas de la page.

Quant au recours à la représentation de la « danse macabre », en bordure pour décorer le livre de prières, elle rappelle l'obsession de la mort, mentionnée plus haut, chez les laïcs pieux des XV^e et XVI^e siècles. La morbidité du sujet est accentuée par le contraste dramatique du noir et du blanc de l'imprimé. La cohabitation de la « danse macabre » et de l'almanach dans un même recueil illustre bien une situation de transition où l'impuissance devant la mort côtoie les éléments d'information organisée de l'almanach. (fig. 10) Les initiales peintes à la main ne semblent être présentes que pour rehausser le prestige du livre d'heures en lui donnant la touche d'authenticité manuscrite recherchée par les acheteurs. (fig. 11) La description du *Livre d'heures à l'usage de Chartres* de Simon Vostre, du catalogue des Archives et collections spéciales de Middlebury, résume admirablement la place du livre imprimé lors de cette période de transformations importantes :

Printed Books of Hours were one of the mainstays of the Parisian publishers and printers; numerous editions were produced between 1488 and 1568. The new technology of printing, at least in theory, introduced Books of Hours, a prayer book for the laity, to a broader audience. Certainly the growing middle class was one of the chief purchasers of these books. (3)

Bref, trois formes de production du livre d'heures cohabitent et trouvent leur marché respectif entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle : le manuscrit luxueux traditionnel, le livre imprimé hybride avec un contenu manuscrit complémentaire et le livre imprimé. C'est dans ce contexte que les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, manuscrit luxueux traditionnel, a vu le jour.

Comme déjà mentionné plus haut, il n'y a pas un livre d'heures qui soit identique à un autre. L'abbé Leroquais reconnaît que des livres d'heures à l'usage de différentes régions contiennent nécessairement des différences dans le choix et la séquence de certaines prières, mais il va plus loin dans sa démarche en mettant côte à côte dans un tableau quatre livres d'heures à l'usage de Paris provenant de la Bibliothèque nationale de France (tabl. 1) et met en évidence « des divergences analogues, sinon plus profondes » (VII). On constate que les différences sont réelles malgré la provenance d'une même région, et que chaque livre d'heures, s'il est identifié comme tel, possède à coup sûr les quatre éléments de base de la tradition religieuse officielle de l'Église, c'est-à-dire : la dévotion à la Sainte Vierge, la dévotion à la Croix, la dévotion au Saint-Esprit, le culte des saints et le culte de la mort, éléments tous issus du bréviaire.

Devant l'évidence de la diversité dans la structure des textes des différents livres d'heures, l'abbé Leroquais présente tout de même à son lecteur un « modèle » de livre d'heures, mais ce, sans manquer de souligner le caractère « artificiel » de l'exercice. Il base son observation sur la fréquence et la séquence des éléments retrouvés dans les recueils étudiés. Dans une première classification, l'auteur regroupe les différents éléments sous des rubriques plus générales et par ordre d'importance : les textes essentiels, les textes secondaires et les textes accessoires. À l'intérieur des éléments essentiels, on retrouve : le calendrier, le petit office de la Vierge, les psaumes de la pénitence, les litanies, les suffrages aux saints et l'office des morts. En parlant de la progression du livre d'heures sur le plan de ses éléments essentiels, l'abbé Leroquais précise qu'« ils constituent en effet la cellule primitive qui s'est détachée du bréviaire, s'est agrégée d'abord au psautier, puis, après quelque temps, a abandonné celui-ci et s'est épanouie dans le livre

d'heures proprement dit » (XXIII). À ce noyau se sont branchés les éléments secondaires, des adjonctions qui ont permis au livre d'heures « de s'accroître et de grandir » (XXIII) : les fragments des évangiles, la Passion selon saint Jean, les prières *Obsecro Te* et *O Intermerata*, les heures et l'office de la Croix, les heures et l'office du Saint-Esprit, les *Quinze Joies de la Vierge* et les *Sept requêtes à Notre-Seigneur*. En terminant, l'abbé Leroquais inclut sous la rubrique des prières accessoires : les quinze psaumes graduels, les heures en l'honneur des différents saints, et des oraisons et prières diverses.

Avant d'entrer plus en détail dans la substance des offices et des prières, il faut mentionner qu'un dévot qui utilisait un livre d'heures pour soutenir sa prière devait le faire à des heures déterminées au cours de la journée. Cet horaire de dévotions quotidiennes suivait la tradition établie de la lecture du bréviaire dans les abbayes, les monastères et les cathédrales qui avait commencé à se modifier vers le XI^e siècle pour se déplacer vers les heures du jour. La journée se divisait en six périodes : matines et laudes à l'aube, prime à 6h, tierce à 9h, sexte à midi, none à 15h, vêpres au coucher du soleil, complies en soirée (Wieck 28). Leroquais affirme que, contrairement aux religieux, il est peu probable que les laïcs aient prié fidèlement aux heures canoniales puisque « la tâche était trop lourde et trop complexe pour eux » (X).

Pour revenir au « modèle » suggéré par l'abbé Leroquais, il est constitué ainsi : le calendrier, les fragments évangéliques, la Passion selon saint Jean, les prières *Obsecro Te* et *O intermerata*, l'office des heures de la Vierge, les psaumes de la pénitence et les litanies, l'office des heures de la Croix, l'office des heures du Saint-Esprit, les *Quinze Joies de la Vierge*, les *Sept requêtes à Notre-Seigneur*, l'office des morts, les suffrages et les oraisons diverses, les prières accessoires.

Même si le travail de l'abbé Leroquais est depuis 1927 la référence de base dans des recherches importantes et subséquentes sur les livres d'heures, ce travail se devait de vérifier auprès de sources plus récentes si ce modèle avait été modifié suite à d'autres travaux de recherches. L'exemple suggéré par Harthan (14) (tabl. 2) est quasiment identique à celui de l'abbé Leroquais, mises à part pour quelques prières accessoires comme les *Joies de la Vierge*, qu'il inclut d'une certaine façon dans l'office des morts, comme un retour à une « atmosphère de joie », suite à la pénitence et aux *Sept requêtes à Notre-Seigneur* qu'il intègre aux fragments évangéliques. Enfin, le modèle présenté par Hindman place les mêmes éléments de la prière dans un ordre différent (tabl. 3). Donc, d'après l'étendue de trois études sur les livres d'heures, on peut conclure que les textes et l'ordre des textes demeurent sensiblement les mêmes, une conclusion qui sera mise en parallèle plus tard avec les textes des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*.

Une brève description des éléments des livres d'heures mentionnés ci-haut s'impose à l'instant afin de mieux comprendre le contenu du sujet. Les descriptions des éléments du livre d'heures retrouvées dans Leroquais, Wieck et Harthan ont été utilisées pour les fins de ce travail.

Le calendrier se retrouvait à la première section du recueil, et comme le décrit efficacement Wieck, « each day commemorated an event in the life of Christ or a saint, usually the day he or she died and it was this religious significance, and not its numerical designation that gave the day its real meaning » (45). Les calendriers pouvaient avoir une entrée pour chaque jour de l'année ou bien des espaces libres afin de laisser au propriétaire du livre d'heures la liberté d'ajouter ses propres entrées. On peut aussi observer que de l'encre bleue ou noire était utilisée pour la majorité des célébrations,

mais que de l'encre rouge ou dorée était utilisée pour les fêtes les plus importantes comme la Nativité ou Pâques, et pour souligner la fête des saints spécifiques à l'usage de la région visée par le livre d'heures.

Si l'on observe le calendrier des heures de Rokeghem (fig. 12), la première colonne du calendrier est une série de chiffres romains appelés « nombres d'or » qui varient de I à XIX, et qui apparaissent dans un ordre aléatoire. Ils aident à déterminer la date de la fête de Pâques, qui change chaque année. Ils sont écrits en encre dorée dans notre exemple. La deuxième colonne, celle des lettres dominicales, représente les jours de la semaine avec les lettres de *A* à *G*. Chaque dimanche est marqué par une initiale avec la lettre *A* inscrite en doré sur fond rouge. Les initiales avec les lettres *KL* à trois lignes écrites en doré précèdent le nom du mois. Elles alternent entre un fond bleu et un fond rouge, en commençant par le fond bleu pour le mois de janvier. La rubrique indique le nom du mois, le nombre de jours dans le mois et le jour de la pleine lune. La rubrique est écrite en doré.

Selon Wieck, le calendrier du livre d'heures est aussi un document important dans la perspective de l'histoire sociale grâce à son illustration des saisons, liée aux travaux agricoles, aux habitudes de vie des habitants. (fig. 7) Pour parler d'une journée en particulier, on évoquait le nom du saint ou de la sainte, ou d'une fête du calendrier plutôt que d'une date. On disait qu'une rencontre allait se tenir à la Saint-Valentin, et non pas le 14 février. Cette tradition médiévale est encore présente dans nos mœurs actuelles (exemple éloquent : en parlant du 25 décembre, plusieurs diront « nous nous reverrons à Noël » ou pour le 6 janvier, « nous nous reverrons aux Rois »). Le calendrier était

enluminé dans les manuscrits de luxe avec la représentation des signes du zodiaque ou avec des scènes de la vie champêtre, au rythme de l'activité paysanne du mois (45).

Venaient ensuite les fragments évangéliques. Les séquences des Évangiles sont des passages tirés des Évangiles selon Matthieu, Marc, Luc et Jean, qui racontent la venue du Christ. À ces passages s'ajoute la narration de la Passion du Christ selon saint Jean. Ils étaient enluminés avec la représentation de l'image des évangélistes et de leur attribut respectif : l'aigle de Patmos pour saint Jean, le taureau pour saint Luc, le lion pour saint Marc et l'ange tenant le livre des Évangiles pour saint Matthieu. Les miniatures des évangélistes occupaient souvent la page entière, une manifestation de leur importance. (fig. 13)

Selon Leroquais, les fragments évangéliques étaient suivis de l'*Obsecro Te* (« Je t'implore ») et l'*O Intemerata* (« O toi, l'Immaculée »), deux prières adressées à la Vierge pour lui demander d'intercéder auprès de Dieu au nom du pécheur, et qui se sont distinguées parmi le grand nombre de prières à la Vierge. Une miniature accompagnait quelquefois ces prières. L'*Obsecro Te* et l'*O Intemerata* précédaient ou suivaient les heures de la Vierge et accentuaient l'importance de la dévotion mariale à la fin du Moyen Âge. Ce sont des prières qui faisaient appel à l'intercession de la Vierge auprès de Dieu pour que celui-ci fasse preuve de compassion envers les pécheurs. Ces prières n'étaient généralement pas enluminées (XIV).

Selon Wieck, l'office des heures de la Vierge, le texte le plus important parmi tous les textes du livre d'heures, était considéré comme le centre de la dévotion (tel que nous l'avons expliqué plus haut). Composé d'un ensemble de psaumes, d'hymnes et de prières, c'était la section du recueil où les miniatures étaient « devoted to those joyous

events in the Virgin's life surrounding the infancy of Christ » (Wieck 60). Toujours selon Wieck, les prières des heures de la Vierge étaient réparties tout au long du cycle des heures canoniales, auxquelles une miniature représentant une iconographie de la Vierge était traditionnellement jointe. Le cycle des miniatures était le suivant : matines et l'Annonciation, laudes et la Visitation, prime et la Nativité, terce et l'Annonce aux bergers, sexte et l'Adoration des Mages, none et la Présentation au temple, vêpres et la Fuite en Égypte ou le Massacre des saints Innocents, enfin complies et le Couronnement de la Vierge (61, 62). (fig. 14.1 et fig. 14.2)

Dans l'ambiance d'insécurité des XIV^e et XV^e siècles, alors que la population cherchait dans la religion un réconfort à son obsession de la mort, ces images de la mère agissaient comme un baume sur l'âme des fidèles. Alors que ceux-ci cherchaient à créer un lien intime et personnel avec Dieu, les prières et les miniatures « establish[ed] a mother-child relationship between Mary and the devotee » (Wieck 43). Dans leur quête d'un rapprochement avec Dieu, les croyants avaient recours dans la prière à des intercesseurs pour atteindre leur but. Wieck confirme leur recherche d'efficacité dans la poursuite de leur salut et du soulagement de leurs maux :

most of the prayers in Books of Hours appeal to the Virgin and saints. As God's chosen ones, member of the court of heaven, they were believed willing to listen to the prayers of human beings who lacked the courage to speak directly to the heavenly King himself. Among the saints, the Mother of God had special status. (42)

Consolatrice et protectrice par excellence des fidèles, nous croyons que son iconographie projette d'elle une tendresse humaine dans l'attente et l'arrivée de son enfant,

puis dans les soins qu'elle lui prodigue. (fig. 15) Cette humanité la rend accessible au lecteur et lui donne espoir d'un rapprochement avec Dieu ; elle représente l'intercesseur universel, d'où l'importance des heures de la Vierge dans les livres d'heures.

Les *psaumes de la pénitence* – « sept psaumes déterminés, choisis pour exprimer la douleur que l'homme ressent de ses péchés et pour en solliciter le pardon » (Leroquais XX) – se retrouvent dans tous les livres d'heures, et sont des textes essentiels aux fidèles vivant dans la peur de mourir sans avoir expié leurs péchés. Le premier psaume commence par ces lignes : *Domine, ne in furore tuo arguas me* (« Seigneur, que ta colère ne me blâme pas ») (Harthan 16).

Selon Wieck, l'office des heures de la Croix est un office composé pour le temps de la Passion, d'un hymne, d'une antienne et d'une oraison, mais on n'y retrouve pas de psaumes. Cet office est illustré d'une miniature de la *Crucifixion* dont la composition est toujours théâtrale et dramatique en raison du sujet. L'émotion exprimée par les témoins de la mort du Christ et la présence du sang dans l'image en font l'une des illustrations majeures dans le livre d'heures. (89)

Toujours selon Wieck, l'office des heures du Saint-Esprit est similaire aux heures de la Croix dans sa composition. Il est bref et il est récité en conjonction avec les heures de la Croix et les heures de la Vierge. (fig. 16) La représentation du Saint-Esprit en une colombe auréolée d'or est un symbole très particulier que l'on retrouve dans d'autres miniatures du livre d'heures. Cette iconographie du Saint-Esprit survole les apôtres réunis en prière autour de la Vierge au début des heures du Saint-Esprit est celle retrouvée avec le plus de fréquence. (92)

Les *Quinze Joies de la Vierge*, « celles qu'elle a connues sur la terre et celles dont elle jouit au ciel » (Leroquais XXVI), rehaussent la présence de la Vierge dans le recueil. Toujours selon Leroquais, elles sont composées de prières relatant des histoires heureuses de la vie de la Vierge, chacune est suivie d'un *Ave Maria* et d'une oraison, et elles sont écrites en prose. (XXVI)

Viennent ensuite les *Sept requêtes à Notre-Seigneur* qui permettaient aux chrétiens de demander « à Dieu d'abaisser un regard sur sa créature comme il le fit jadis pour l'Incarnation et en diverses circonstances de son ministère évangélique : ce sont les "sept regards" » (Leroquais XXVII). Ces prières devaient protéger le récitant d'une mort sans confession.

Selon Harthan, avec l'office des morts, le livre d'heures revient à l'un de ses textes essentiels. Le nombre et la variété des illustrations, en miniatures ou en bordures décoratives, montrent clairement la peur obsessionnelle de la population des XIV^e et XV^e siècles à l'égard du passage dans l'au-delà. La production de nombreuses images de la mort vient du besoin du peuple d'avoir une représentation de celle-ci, pour mieux dominer leur peur à son égard en la visualisant. Le texte de l'office consiste en une série de prières semblables à celles du bréviaire et qui étaient normalement récitées devant le cercueil lors de la veillée mortuaire. Nous sommes d'avis que les dévots ressentaient la nécessité de réciter cet office tous les jours, même sans la présence d'un mort, ce qui corroborerait l'état de l'angoisse existentielle de la collectivité durant le XV^e siècle suite à la crise démographique, tel que discuté plus haut. De plus, l'office des morts était la partie la plus longue du livre d'heures, ce qui nous ramène une fois de plus à la quintessence de la prière au Moyen Âge et à la Renaissance : le salut de l'âme face au péché.

Les suffrages des saints tiennent bien leur place dans le livre d'heures étant donné l'importance des saints, de leur statut de protecteurs contre les calamités et de leur rôle d'ambassadeurs des fidèles auprès de Dieu : « La dévotion aux saints, et plus spécialement, à un saint patron ou à quelque autre saint personnel est un des fondements de la pensée religieuse au Moyen-Âge » (Harthan 17). Bien géré par l'Église avec le procédé de canonisation, le culte des saints desservait une « économie sacrée » destinée à créer un monde merveilleux et réconfortant dans lequel on pouvait se réfugier et être sauvé. Chiffolleau résume bien cette dynamique :

La pastorale de la sainteté à la fin du Moyen-Âge s'appuie toujours sur le pouvoir des reliques, le souvenir des miracles et sur toutes les manifestations ici-bas de la puissance de ces « morts très spéciaux » (Peter Brown), mais elle cherche aussi de plus en plus à imposer la communion des saints puisque, par elle, les mérites des uns peuvent aider les autres à se sanctifier à leur tour. (167)

L'iconographie traditionnelle des suffrages, qu'Harthan appelle « l'ultime section des livres d'heures » (17), résulte des légendes et des histoires s'étant tissées autour des élus. Les prières des suffrages sont brèves, couvrant un folio ou un folio et demi. Elles contiennent, dans l'ordre : une antienne, un verset, une réponse et une oraison. Les miniatures couvrent un quart de page ou une demi-page, rarement une pleine page, sauf dans quelques manuscrits de luxe. Les saints y sont représentés avec leur symbole ou à travers leur légende. (fig. 5)

Selon Wieck, les litanies suivaient en général les psaumes de la pénitence. Elles consistaient en une liste du nom des saints suivie du répons *Ora pro nobis* (« Priez pour

nous »), que les fidèles récitait les uns à la suite des autres. Ces invocations représentaient un élément important du rituel dans l'atmosphère de crainte de l'époque, où l'abondance des prières et le débit répétitif du nom des saints donnaient l'illusion aux croyants d'apporter un outil efficace dans la poursuite du salut. Le ton des litanies est celui d'une imploration désespérée auprès des saints pour qu'ils interviennent auprès de Dieu pour la rémission de leurs péchés. Les saints les plus importants de l'Église sont inclus dans les litanies, où se retrouvent souvent aussi des saints régionaux. La mention de ceux-ci pouvait permettre de confirmer la région d'origine de la production d'un livre d'heures. En général, les litanies n'étaient pas enluminées, sauf pour des lettrines bleues, rouges ou dorées, ainsi que des « bouts de ligne » décoratifs pour remplir les fins de ligne (101,102). (fig. 17.1 et 17.2)

En dernier lieu se retrouvent des textes « accessoires » qui, selon l'abbé Leroquais, formaient « la partie la plus riche, la plus pittoresque et la plus variée, celle où se reflète le mieux l'âme du moyen âge » (XXIX) et qui tenaient lieu d'épilogue au livre d'heures. Là aussi s'exhibait « la prière extra-liturgique, la prière privée, celle qui a jailli spontanément de l'âme populaire, qui a traduit à un moment donné ses besoins et ses aspirations » (XXIX). Ces dernières prières, choisies parmi des modèles, modifiées au besoin, ou composées d'un texte original, étaient comme le dit Duffy, une fenêtre sur l'âme des dévots (IX). C'est dans cette partie du livre d'heures que les propriétaires exerçaient leur individualité et c'est elle qui représente de nos jours une mine d'or pour les historiens.

Alors que les textes des livres d'heures étaient écrits en latin, certaines des prières accessoires étaient écrites en langue vulgaire plutôt qu'en latin (langue que la plupart des

gens ne comprenait pas), ce qui constitue un autre pas vers l'individualité puisque l'utilisation de la langue propre à la personne qui priait se voulait comme un lien plus direct, plus intime avec le monde de l'au-delà. Ces prières pouvaient contenir des demandes de protection sur des aspects spécifiques de la vie des propriétaires, tel que mentionné plus haut dans la prière du roi Richard du Lambeth Palace Library (Ms 474), ou mentionner une référence flagrante à des pratiques superstitieuses ou des demandes matérielles caractéristiques.

Selon Poirier, le texte des livres d'heures manuscrits était exécuté par des copistes calligraphes en « lettre de forme » isolée en caractère gothique, appelée la *lettera textualis*, qui était en usage depuis le XIII^e siècle. Elle offrait aux scribes une possibilité de variation dans le style de leur art (fig. 18) mais devait avant tout être exécutée avec la régularité d'une main sûre afin de procurer une image d'ensemble de qualité. Le soin apporté à l'écriture ainsi que la beauté et la richesse de l'enluminure déterminaient la valeur du livre d'heures et la réputation de l'atelier qui les produisait. La qualité recherchée pouvait se manifester par exemple dans la capacité du copiste à garder l'uniformité de l'intensité de l'encre brune en trempant régulièrement sa plume dans l'encrier, pour éviter que les lettres ne soient trop pâles. Lorsque le texte se terminait et que la ligne n'était pas complètement remplie, le copiste dessinait un « bout de ligne » pour couvrir l'espace restant. Ce « bout de ligne » décoratif pouvait être composé de motifs géométriques (fig. 17.2) ou se trouver sous la forme d'une branche. (fig. 17.1) La différence dans la main de l'écriture d'une partie à l'autre d'un manuscrit laisse croire qu'il pouvait être écrit par plusieurs copistes (suite à différentes analyses paléographiques des livres d'heures), quand on y décèle des différences subtiles mais bien présentes.

L'écriture du texte consistait en la première étape de production du livre d'heures après que le vélin eût été traité, découpé et ligné légèrement en rouge. Le copiste laissait des espaces déterminés en blanc pour l'ajout futur des initiales, des bordures et des miniatures. Certains livres d'heures incomplets nous sont parvenus, contenant des espaces blancs réservés à l'exécution d'une miniature sur une page déjà rédigée et enluminée de lettrines et de bordures. (fig. 19) Ces livres d'heures inachevés sont donc les témoins des différentes étapes de production.

Selon Harthan, la première lettre du mot marquant le début d'un texte important était décorée ou historiée. L'initiale majuscule utilisant l'espace de deux lignes servait de repère dans le recueil pour introduire les textes essentiels ou les prières de même rang. L'initiale « ornée » était peinte en général avec des motifs de feuillage, de vignes ou de fleurs et accentuée de feuilles d'or, et elle n'était ni figurative ni zoomorphique, (fig. 11) ou bien elle était peuplée de figures humaines ou bestiales sans relation directe au texte. Par contre, l'initiale « historiée » faisait référence à un récit ou au texte à l'aide de scènes illustrant des personnages. (fig. 20) Ces images étaient peintes et ornées de dorures. Des initiales à une ligne, peintes en rouge ou en bleu, pouvaient accentuer la ponctuation à l'intérieur du texte ; on les retrouvait en grand nombre d'un bout à l'autre du livre d'heures, dont elles en enrichissaient l'aspect (18). (fig. 17.2)

Si le texte est la fondation du livre d'heures, ce sont ses images qui en font la véritable beauté. Les manuscrits du Moyen Âge et de la Renaissance étaient décorés d'un art nommé « enluminure ». Cette ornementation des pages manuscrites avait la particularité d'être en communion avec le texte qu'elle cherchait à illustrer à l'aide de miniatures, de décorations et de bordures. (fig. 21) On peut donc parler d'un ensemble d'éléments qui

composaient la page et qui étaient en relation les uns avec les autres : aux miniatures pouvaient s'adjoindre des encadrements, des bordures décoratives ou historiques et des initiales ornées ou historiées et, bien sûr, l'écriture. Des peintures à pleine page pouvaient prendre la place à elles seules, souvent accentuées d'un seul encadrement. (fig. 3)

La miniature, une image figurative peinte sur du vélin dans les manuscrits et plus tard sur du papier dans les livres imprimés, illustre d'abord les éléments essentiels du livre d'heures. L'observation d'une certaine constance dans les thèmes et l'iconographie des miniatures illustrant les éléments essentiels du livre d'heures permet de confirmer son aspect traditionnel. Si le calendrier était décoré, on y retrouvait chaque mois soit les signes du zodiaque, soit « c'est la campagne avec ses travaux et ses loisirs... Ici pas de mythologie; aucune trace d'allégorie » (Leroquais XLII).

Quant aux fragments des Évangiles, les miniatures offrent la représentation des quatre évangélistes auprès de chacun desquels « se tient son animal symbolique désigné par la vision d'Ezéchiel (I, 4-12) » (Leroquais XLIII). En général, les évangélistes sont activement engagés dans une activité liée à l'écriture et sont représentés dans l'ordre : saint Jean, saint Luc, saint Matthieu, saint Marc. (fig. 13)

Pour ce qui est des prières *Obsecro te* et *O intemerata*, elles sont plutôt enluminées de lettrines ornées, mais lorsqu'une miniature apparaît, « on y voit la Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras ou assis sur ses genoux » (Leroquais XLIV).

L'office des heures de la Vierge est la section où la miniature est mise le plus en évidence, souvent en pleine page. Selon Wieck, les huit miniatures traditionnelles de l'enfance de Jésus suivent l'ordre de la récitation des heures canoniales, soit : l'Annonciation à matines, la Visitation à laudes, la Nativité à prime, l'Annonce aux

bergers à tierce, l'*Adoration des Mages* à sexte, la *Présentation au temple* à none, la *Fuite en Égypte* à vêpres et le *Couronnement de la Vierge* à complies. Cette succession des miniatures en association avec la disposition des prières canoniales a été établie très tôt par les miniaturistes, et l'usager s'attendait à cet ordre des choses. La Vierge Marie apparaissait dans chacune de ces miniatures. (61, 65)

L'office des heures de la Croix était illustré à matines par une scène souvent, en pleine page, de la Crucifixion, et l'office des heures du Saint-Esprit, par une scène du jour de la Pentecôte avec la Vierge Marie et les apôtres au cénacle. L'illustration des psaumes pénitentiels offre une miniature reliée du roi David de l'Ancien Testament dans différentes situations reliées à son histoire, les plus fréquentes étant « David en prière ou David vainqueur de Goliath » (Leroquais XLVII). (fig. 22)

Les litanies sont généralement sans miniature mais plutôt avec lettrines ornées. (fig. 17.2) Par contre, l'office des morts est riche, varié et plus dramatique dans ses illustrations, vu l'intérêt obsessionnel, mentionné plus haut, que les croyants mettaient dans leur préparation à une « bonne » mort. Il fallait apaiser leur peur de mourir en état de péché mortel, ce qui aurait garanti la damnation éternelle. Selon Harthan, l'office des morts s'ouvrait soit sur une image de la résurrection de Lazare, soit par une image de Job sur son grabat (28). L'abbé Leroquais mentionne deux autres sujets fréquents de la miniature d'ouverture de cet office : « le service funèbre dans l'église et l'inhumation dans le cimetière » (XLVIII), où l'on voit des silhouettes drapées de noir, en prière (celle que l'usager est sur le point de lire). La représentation de la mort sous la forme d'un squelette était fréquente dans la miniature. On peut voir dans l'illustration (fig. 23) la mort (squelette) s'approchant du lit du mourant ou la mort (squelette) sortant d'un

tombeau. Nous croyons qu'un sentiment d'inévitabilité ressort de ces images où la mort (squelette) ne fait qu'attendre patiemment de faire son œuvre.

Tel que décrits plus haut, les dévots étaient tenaillés par le besoin de protection des saints, à qui ils demandaient d'intercéder pour eux auprès de Dieu. Le livre d'heures reflétait cette obsession par une abondance d'illustrations dans les suffrages des saints. Une variation des portraits conventionnels des saints accompagnés de leur attribut ou de l'illustration de leur légende traditionnelle revenait dans un ordre établi. Les miniaturistes ne s'écartaient donc que rarement de la tradition établie de l'iconographie religieuse et y consacraient tout leur talent : « Avec le petit office de la Vierge, les suffrages des saints forment la partie décorative la plus riche et la plus variée du livres d'heures. Dans les manuscrits de luxe, elle constitue une véritable galerie de tableaux, sorte de panathénées chrétiennes où défilent sous nos yeux les martyrs et les saints » (Leroquais XLIX). Le nombre de saints invoqués dans les suffrages varie d'un livre d'heures à l'autre. Leroquais donne en exemple les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, où l'on compte 32 miniatures dans les suffrages, les *heures de Rohen*, où on n'en trouve que 24, et un livre d'heures à l'usage de Paris (lat. 921) comptant 64 miniatures. Les enlumineurs pouvaient se permettre d'inclure un grand nombre de miniatures dans les suffrages parce que celles-ci étaient plus petites et n'occupaient en général qu'un quart de page, alors que les scènes principales des autres offices se voyaient attribuer des pleines pages. (fig. 24)

Il y avait aussi des variations de l'interprétation artistique dans les images, et, selon Herman (sur un des cartels de son exposition *Or et Azur* à la Bibliothèque des Archives et collections spéciales de l'Université de Montréal) :

les éventuelles différences dans le traitement d'un sujet donné sont révélatrices soit des tendances locales, soit de la participation de certains enlumineurs, voire même de la volonté spécifique d'un commanditaire. De plus, la variation presque infinie de l'agencement du texte, des marges et des miniatures conduit à une richesse de formes extraordinaires.

Cette évocation de la splendeur des images par Herman n'est pas sans nous rappeler que les artistes des livres d'heures cherchaient à stimuler l'émotion des croyants pendant que ceux-ci récitaient leurs prières en latin, et à leur donner le sentiment qu'ils se rapprochaient un peu plus de Dieu grâce à leur dévotion solitaire.

Les bordures (l'illustration dans les marges du livre d'heures) représentent la partie purement décorative du recueil, alors que la miniature se place plutôt du côté de « l'histoire » à raconter. Dans leur ouvrage *La miniature française aux XV^e et XVI^e siècles*, André Blum et Philippe Lauer marquent la différence qui existait au XV^e siècle entre un enlumineur et un miniaturiste, appelé aussi « historieur ». Les auteurs citent un document historique qui confirme cette différence :

Une ordonnance de Louis XI, du 15 septembre 1467, rendue en faveur de la confrérie de Saint-Jean l'Évangéliste, groupant dans l'église de Saint-André-des-Arcs ceux qui travaillent à l'exécution des manuscrits, débute ainsi : « Savoir faisons à tous présents et advenir, nous avoir reçu la supplication des libraires et des écrivains, enlumineurs, historieurs. » (2)

Sur une page, les bordures entouraient la superficie dominante occupée par le texte et la miniature. La mise en page traditionnelle obéissait à la règle sacro-sainte de la dominance de la miniature et du texte sur la bordure. Les éléments de la bordure ne

pouvaient que frôler la ligne-guide, frontière entre la miniature et la bordure. (fig. 25) La bordure qui commença à se développer dès le XIIIe siècle :

form a sort of pendant or excrescence which encroached on the margin.

This excrescence developed into a leafy branch, running completely around the text, and could have the form of a natural branch, with leaves and animals or grotesques intertwined among the boughs, or else the form of a narrow formal stem or fanciful foliage, or other device. (Diringer 396)

(fig. 21)

Mais nous remarquons qu'au XVe siècle suit à l'observation par exemple des images du Bréviaire de Grimani, des Heures de Marie de Bourgogne, des Heures de Catherine de Clèves, la bordure laissa peu à peu le champ libre à l'imagination des artistes. C'était la portion de la page qui n'avait jamais été soumise, comme la miniature, à la tradition de l'iconographie religieuse, donc l'endroit où l'enlumineur était libre d'aborder une expression artistique plus créative et personnelle. Au courant du XVe siècle, soit à l'apogée de l'enluminure du manuscrit, la décoration des livres d'heures entra dans un nouveau système pictural où l'image, qui s'était traditionnellement soumise au texte, devint elle-même un discours. (fig. 26) La bordure évoque la manifestation la plus évidente de ce changement, d'abord dans la force nouvelle de sa présence dans la page, où, selon Marrow « the borders eventually became coequal in specie with the painted miniatures ». (14) Diringer propose que les enlumineurs flamands, dont l'art de Van Eyck avait révolutionné le regard sur le monde qui les entourait, furent les instigateurs de ce nouveau style de décoration, le trompe-l'œil :

The border – previously an incongruous flat decoration – was set within the same frame of perspective as the miniature which it surrounded. Flowers, insects or jewels, or, when appropriate, skulls, were sprinkled over a lightly colored foil, in a quite accidental arrangement in the border with shadows behind them so they seemed to stand out in front of the page. (428) (fig. 25)

Les bordures variaient autant dans la beauté du détail et la couleur que dans le réalisme saisissant des objets qui étaient peints. (fig. 27.1 et 27.2) Elles frappaient par l'honnêteté et la transparence de leur intention, alors que les artistes cherchaient, selon Marrow : « to perpetuate this long standing tradition of fittingly glorifying the sacred » (22), mais d'autre part voulaient aussi éblouir un mécène, un commanditaire ou un propriétaire.

L'ornementation du livre d'heures au XVe siècle se distinguait par sa corrélation étroite avec le texte religieux et par son souci de rester fidèle à l'iconographie traditionnelle de l'Église dans la miniature. (fig. 28) Sa décoration laissait voir avant tout un désir de célébrer la gloire de Dieu et, dans ce but, les artistes pouvaient aller d'images grandioses et éthérées de la cour céleste à des représentations réalistes et sanglantes de la souffrance du Christ, en passant par les miniatures de la Vierge Marie avec l'Enfant Jésus, dans une vision terrestre et humaine. (fig. 29.1 et 29.2)

Chaque livre d'heures manuscrit, bien qu'ancré dans la tradition de l'iconographie religieuse de l'Église, variait dans le choix des images et du style, selon l'inspiration de l'artiste et la demande du propriétaire, mais la raison d'être de l'illustration était avant

tout, comme le rappelle Wieck, « to help a devotee visualize the process of prayers », en particulier pour les illettrés et les quasi-illettrés. (44)

L'histoire de la décoration du livre d'heures, selon l'abbé Leroquais « a suivi l'évolution du genre du même pas que celle des autres manuscrits ». (XL) Le livre de prières connaîtra cette lente révolution, sans cassure abrupte, qui commença vraiment au XIII^e siècle, et durant laquelle, selon Jean Porcher « le besoin d'échapper au plan se traduit moins par le modelé des figures prises isolément, comme déjà les artistes romans avaient su le faire, que par la recherche du mouvement » (1). Cette mutation aboutira au XV^e siècle à :

l'acquisition graduelle du cadre, simple décor, ou indication sommaire puis partie intégrante de l'espace où se loge les personnages et les objets, milieu véritable qui entoure ceux-ci, les baigne de sa lumière et de ses ombres ; la révolution s'achève quand le spectateur entre à son tour dans l'intérieur créé par le peintre ou prend pied sur le sol du paysage, face à un horizon nivelé à la hauteur de son regard et qui lui découvre enfin le ciel.
(Porcher 1-2)

Cette « révolution » était mue par le changement de la perception des artistes de la réalité du monde qui les entourait. Ce regard, en plein XV^e siècle, était aussi en train de changer rapidement dans les milieux sociaux, intellectuels, politiques et littéraires, grâce au courant humaniste : l'individu prenait conscience de lui-même hors de l'ensemble des hommes. Le livre d'heures était l'une des manifestations des nombreux changements d'une société à la recherche de la vérité. Les artistes qui illustraient les livres d'heures jouissaient d'une certaine liberté d'expression car celui-ci opérait en marge de l'Église,

sans toutefois aller contre elle : « il ne revêt aucun caractère obligatoire : sa récitation est affaire de dévotion privée et n'engage pas en conscience. Sa composition (je parle du livre d'heures manuscrit) échappe au contrôle de l'Église ». (Leroquais VI) En enluminant ces recueils, les peintres cherchaient eux aussi cette vérité, à travers la création d'images colorées, saisissantes par leur réalisme. La contemplation des miniatures et des bordures de la fin du Moyen Âge amenait le dévot, ou même le spectateur, à une expérience visuelle nouvelle, plus réelle, « où toute lumière et toute vie proviennent de la réalité extérieure » (Mandel 31).

Tel que mentionné plus haut, la réalité était entrée dans le discours artistique et religieux par l'arrivée de la peinture sur panneau de bois au début du XV^e siècle, avec le chef-d'œuvre de Jan Van Eyck, l'*Autel de Gand*. (fig. 30) Cette œuvre servit d'inspiration aux artistes qui y furent exposés : « They demonstrate their interest and achievements in rendering exquisitely detailed and panoramic landscape vistas, monumental figures, and extraordinarily life-like objects, including flowers and fruits, precious objects and jewels, and animals » (Marrow 2). (fig. 31) Ces artistes prennent leur élan dans leur art alors que l'Europe prend son élan dans le monde, comme le souligne l'écrivain Stephan Zweig :

Soudain s'élargit la place qu'occupait l'Europe dans le monde ; une découverte est suivie d'une autre et en l'espace de quelques années, grâce à la hardiesse d'une race nouvelle de navigateurs, les lacunes imputables à l'indifférence ou à la timidité des siècles passés se trouvent comblées. (27)

Zweig fait référence à Diaz, Colomb, Cabot, Magellan, ces explorateurs pour lesquels « l'Océan, qui n'était que ce désert infini de flots bleus dont parle la légende antique, est devenu un élément mesurable, mesuré, un auxiliaire des plus précieux de

l'homme. Le goût de l'aventure s'empare soudain de l'Europe » (28). C'est aussi l'époque du développement des découvertes scientifiques, de l'expansion du commerce de la bourgeoisie marchande et de la prise de conscience intellectuelle d'Érasme, bref, des premières poussées de l'humanisme. Les artistes des ateliers laïques qui produisaient les livres d'heures à la fin du XVe siècle et au début du XVIe siècle exprimaient dans le style de leurs miniatures et de leurs bordures les émotions ressenties dans cet environnement. Parallèlement à la soif de la connaissance et de la recherche de la vérité, on observe, en tournant les pages des livres d'heures en particulier ceux illustrés par les enlumineurs et les miniaturistes flamands, leur réponse à cette nouvelle perception de la réalité, dans leur détermination à remplir au maximum de sa capacité la page du manuscrit. Le texte reste le même et bien à sa place, mais l'image devient l'élément dominant dans la mise en page, dont l'ensemble fourmille de détails peints avec un réalisme surprenant. Les artistes choisissent le réalisme et la densité dans l'image pour créer un impact visuel en accord avec l'effervescence de leur environnement. C'est à ce moment que l'image commence à ne plus être exclusivement soumise au texte, mais à prendre indépendamment la « parole ». Même si elle peut s'inspirer du texte, elle va plus loin, et amène les usagers des livres d'heures dans un monde visuel qu'ils ont la liberté d'explorer sans contraintes, dans un acte de piété solitaire et personnelle. (fig. 3)

Il serait difficile d'ignorer le rôle que le patronage des mécènes et des commanditaires a joué dans le développement historique de l'art de l'enluminure et de la miniature en créant un marché du livre. Tel que mentionné plus haut, les laïcs pieux désiraient posséder un outil de prière méthodique et personnel qui répondait aussi au rituel de l'Église. Le livre d'heures a répondu à cette demande en s'imposant comme un

objet de culte au même titre qu'un rosaire ou un missel (fig. 2), et est devenu le recueil le plus répandu en Europe. À la fin du XV^e siècle, le livre d'heures pouvait être le résultat d'une commande particulière directement à un atelier, ou le fruit d'une acquisition à l'étal chez un libraire. Isabelle Delaunay décrit la place du produit à l'étal dans le marché du livre d'heures : « Des documents attestent que le libraire ne vend pas uniquement des manuscrits réalisés pour répondre à une demande particulière. Il doit aussi prévoir de quoi satisfaire sa clientèle. Il garde en réserve des livres d'occasion et d'autres neufs attendant le chaland » (257). L'expansion du marché du manuscrit enluminé s'étala durant 150 ans, d'environ 1390 à 1540, selon Marrow (1). Les nobles et les membres de la cour furent les premiers clients des livres d'heures, mais comme la dévotion et l'obsession du salut ne connaissaient pas de classes sociales, la bourgeoisie marchande et la bourgeoisie de robe commencèrent elles aussi à former une clientèle :

Au XV^e siècle, les livres d'heures étaient pour ainsi dire produits massivement dans les ateliers laïcs de Paris (qui fut toujours, comme Dante le rapporte, le centre principal de l'enluminure) et d'autres villes florissantes de France et des Pays-Bas, dans lesquels existait un véritable marché d'acheteurs. (Harthan 20)

Détail intéressant, Herman spécifie en parlant de la dévotion (sur un des cartels de son exposition *Or et Azur* à la Bibliothèque des Archives et collections spéciales de l'Université de Montréal), que les femmes notamment étaient nombreuses à posséder des livres d'heures et qu'elles pouvaient y être représentées dans des miniatures. (fig. 32 et fig. 33)

L'enthousiasme pour le livre d'heures passait d'une génération à l'autre, et, même si une famille en possédait un ou plusieurs exemplaires, chacun voulait sa propre édition, adaptée à ses goûts, comprenant sa représentation personnelle. Delaunay mentionne dans son article le Ms. lat. 18032 de la BnF pour mettre en relief la personnalisation d'un commanditaire : « Ainsi, un livre d'heures à l'usage de Paris avec des saints champenois est réalisé pour un membre de la famille Fournier ayant vraisemblablement des attaches en Champagne » (250). Les patrons demandaient que leurs initiales ou leurs armoiries soient inscrites dans les bordures ou que leur portrait apparaisse dans une miniature au début du recueil. (fig. 34) Ils demandaient que des témoignages de leur identité soient présents tout au long de l'ouvrage, si subtils soient-ils. Par exemple, la présence d'un chien assis près d'un personnage était un indice de sa noblesse, ou « l'emplacement de l'écu sous la Visitation peut être interprété comme l'attente de la postérité » (Delauney 254). Un fort désir de représentation de soi, d'individualisme pénétrait l'imagerie du livre d'heures, dans une poussée qui, selon Wieck, faisait passer les heures du XIII^e à celles du XV^e siècle de « God centered » à « man centered » (32). Posséder un livre d'heures à la fin du Moyen Âge était un symbole de prestige pour un individu ou une famille non seulement de la noblesse, mais aussi de la haute bourgeoisie et des notables arrivistes, un courant que les inventaires après décès confirment, selon Delaunay (251).

Les « maîtres », artistes qui dirigeaient les ateliers laïcs où les manuscrits étaient produits, rivalisaient entre eux afin de produire les ouvrages les plus beaux et les plus originaux pour leurs commanditaires. Marrow résume bien les effets du patronage et de la popularité de ces manuscrits sur leur contenu artistique au XV^e siècle : « Quality,

quantity and diversity all increased. There was a proliferation of centers where finely crafted, handwritten books might be ordered and a corresponding growth in regional styles of illumination » (1).

En général, le nom des maîtres restait anonyme puisqu'ils ne signaient pas leurs œuvres. Leur identité restait cachée derrière leur fonction, en référence à leur commanditaire. On désigne par exemple l'artiste qui a peint les heures de Marie de Bourgogne en 1477 sous le nom de « Maître viennois de Marie de Bourgogne ». Basé sur l'analyse de son style, les historiens de l'art lui attribuent aussi d'autres œuvres, dont le Livre de prière de Charles le Téméraire (Ms. 37 du Musée J. Paul Getty) par exemple. Il ne travaillait donc pas exclusivement pour Marie de Bourgogne. Par contre, on a vu maître tout au long du XVe siècle le début d'un courant où certains miniaturistes, dont le travail ressortait du lot par l'originalité et la beauté de leurs images, commençaient à être reconnus sous leur propre nom : Les frères Limbourg, Jean Van Eyck, Jean Fouquet et Jean Bourdichon, pour en nommer quelques-uns. Ces artistes au talent exceptionnel travaillaient pour des patrons, qui cherchaient l'ajout d'une représentation unique et magnifique dans leur livre d'heures pour se démarquer dans leur entourage, accroître leur prestige et laisser une marque de leur gloire à la postérité. Harthan soulève pourtant un point : « On prétend parfois que les livres d'heures sont le reflet de la vanité et de la richesse de leurs propriétaires plutôt que le miroir de leur dévotion » (29). Comme l'auteur l'explique plus loin, il est difficile de répondre à cette question cinq cents ans plus tard, car « le lien unissant une âme à Dieu est parmi les mystères les plus secrets qui soient » (29). Mais une tradition de l'Église voulait que les objets utilisés dans la célébration du culte soient luxueux, fabriqués en or et sertis de pierres précieuses. Les

bordures de certains livres d'heures, illustrées de pierres précieuses et de bijoux, reproduisaient le luxe des objets de culte et attestaient le statut du livre d'heures lui-même en tant qu'objet de culte. (fig. 27.1, 27.2) Il n'est donc pas étonnant que la décoration du livre d'heures, selon Marrow : « summon[s] up and perpetuate[s] this longstanding tradition of fittingly glorifying the sacred while scoring the character of these books as luxury objects » (22). Cette tradition de l'Église pourrait atténuer l'idée que l'on peut concevoir de la vanité du commanditaire de l'époque mentionnée plus haut. De plus, les livres d'heures manuscrits de luxe sont ceux qui ont le plus attiré l'attention des chercheurs à cause de leur beauté et de leur résonance pour les historiens de l'art, mais ils ne faut pas oublier les nombreux exemplaires plus humbles, utilisés par la classe moyenne. Une famille pouvait posséder plusieurs exemplaires de livres d'heures, certains plus ornementés, en usage pour les fêtes religieuses, et d'autres plus simples pour un usage quotidien. Ils pouvaient être transmis dans la famille de génération en génération, mais ils pouvaient aussi être offerts à des amis ou à des domestiques en cadeau. Duffy cite en exemple un livre d'heures publié en 1528 (se trouvant maintenant à la Pierpont Morgan Library à New York) sur la page de garde duquel est listé le nom des personnes à qui le livre a été transmis : « donné par Catherine d'Aragon à Mrs Coke, sa suivante, qui l'a laissé à sa fille, Katherine Ogle, qui le donna à Roger Ogle, son mari » (24). Harthan propose aussi que certains usagers préféraient garder les livres d'heures dans la famille, car on pouvait y inscrire les naissances des enfants et les décès, ce qui tenait lieu de témoignage de l'histoire familiale. Le livre d'heures pouvait aussi servir à l'apprentissage de la lecture et de livre de comptes domestique. Ces additions amenèrent une forme de vulgarisation au livre d'heures, qu'on appelait dans ces cas « livres de raison ». (32)

Avant toute chose, ce sont les livres d'heures « qui jouèrent le plus grand rôle dans le processus de démocratisation que subit la religion à la fin du moyen-âge. Les livres d'heures étaient le véhicule à la fois de l'intelligentzia chrétienne à son apogée et de la dévotion populaire à son stade le plus primitif » (Harthan 29). Nous croyons que les livres d'heures ont permis aux laïcs de poser un geste personnel en dehors du cadre officiel de l'Église. Cette pratique leur a permis de se manifester en tant qu'individus sans craindre de réprobation du clergé.

2. Le cas des *heures d'Anne de Bretagne*

Les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, considéré aujourd'hui comme l'un des manuscrits enluminés les plus riches et les plus importants de l'école française de l'enluminure au Moyen Âge et au début de la Renaissance, a été exécuté entre 1503 et 1508 par Jean Bourdichon et Jean Poyet, à la demande d'Anne de Bretagne, souveraine de France. Ce livre d'heures, produit durant l'époque intermédiaire de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle, pont entre le Moyen Âge et la Renaissance, fourmille de détails montrant un attachement à la tradition. Effectivement, les *Grandes Heures* montrent une fidélité aux textes et aux représentations religieuses traditionnelles mais en même temps on peut voir des détails pointant vers une démarche inévitable en direction de la pensée moderne de l'individualité, par l'importance apportée à la personnalisation de l'ouvrage.

En effet, les *Grandes Heures* est un livre d'heures fortement personnalisé, c'est-à-dire qu'il insiste sur la représentation de la personnalité et des goûts de sa commanditaire dans le choix de ses images et dans les particularités de ses textes. Ce manuscrit a été pensé dans la perspective de la piété d'Anne de Bretagne (dans son contexte social décrit

plus tard dans ce travail) avec sa représentation de l'iconographie liturgique et des textes traditionnels de l'Église ainsi que par l'importance accordée à sa patronne, sainte Anne.

Il est facile de constater au premier coup d'œil que le travail de l'artiste fusionne habilement le culte de l'au-delà tel qu'établi depuis des siècles et la reconnaissance de l'individu (dans ce cas, d'une grande souveraine). Dans le livre de prières, le culte de Dieu évolue en tandem avec le culte de la personne. Le narratif religieux des prières et de l'iconographie traditionnelle côtoie l'illustration du monde réel par l'herbier des bordures, qui a tout à faire avec la reine. Cynthia Brown soumet une explication afin de nous aider à mieux comprendre les intentions de la commanditaire, Anne de Bretagne, et de la réponse de l'artiste, Jean Bourdichon, à sa demande :

Much work has been carried out on the beautifully decorated books of hours made for her, most notably the famous *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (BnF ms. lat. 9474) illuminated by Jean Bourdichon. In many cases, these devotional books display extraordinary artistic decoration that only a royal figure could have afforded. Such an exceptional outlay of funds and special attention given to the ornamentation of her books of devotion all but confirm Anne of Brittany's predilection for the book as an important vehicle for religious and moral instruction, but also as a precious objet d'art. There is little doubt that a certain manifestation of power—cultural, if not political—must have been thought to reside in the creation, possession, and perusal of such beautifully illuminated books. (9-10)

La volonté de la reine de s'afficher dans le livre d'heures qui lui est dédié ne laisse place à aucun doute, en raison des armoiries et de la représentation d'elle-même en

prière en ouverture du recueil. (fig. 35) La beauté de ces images d'ouverture, l'utilisation de l'or et l'idéalisation du portrait d'Anne confirment l'intention de Bourdichon d'honorer sa commanditaire. Mais qui est-elle ?

Anne de Bretagne, fille aînée du duc François II et de Marguerite de Foix, naît le 26 janvier 1477 à Nantes. N'ayant pas d'héritier mâle, « François II, qui sent ses forces l'abandonner, décide d'assurer définitivement les droits de sa fille en lui attachant la fidélité indéfectible de tous les Bretons par un acte solennel » (Minois 99). Le 10 février 1486, « on procède donc à la prestation solennelle du serment, dans la cathédrale de Rennes » (100). Georges Minois raconte la fin de François II, qui laisse son duché à Anne et à sa sœur Isabeau, encore enfants, et à leurs conseillers : « Anne, en septembre 1488, hérite à moins de 12 ans d'un grand fief qui a presque toutes les prérogatives d'un État indépendant, mais qui est en train de passer de la féodalité à la monarchie centralisée » (190). En 1491, Charles VIII convoite le duché de Bretagne et part à sa conquête : « L'avancée de l'armée française est inexorable. Elle commence vers la fin du mois de mai (...) Peu à peu, Rennes se trouve coupée du reste du duché, et dès le mois de juillet, écrit Commynes, "Charles VIII possédait le duché de Bretagne presque toute, fors la ville de Rennes et la fille qui estoit dedans" » (281). Afin de mettre fin au siège, « les conseillers d'Anne se rallient un à un à la seule solution désormais envisageable : un mariage avec le roi » (283). Anne accepte d'épouser Charles VIII le 12 novembre, et le mariage politique est célébré le 6 décembre de la même année ; le duché de Bretagne est enfin annexé à la France.

Le 8 février 1492 Anne sera couronnée et sacrée reine de France. Suite à la mort accidentelle de Charles VIII, le 7 avril 1498, et n'ayant pas d'héritier mâle, Anne doit

épouser de par contrat le successeur de son feu mari. Le 8 janvier 1499, Anne épouse Louis XII et devient pour la deuxième fois reine de France.

Anne avait grandi à Nantes, un centre artistique à la fin du XV^e siècle, dans un environnement de luxe, de faste et de piété, où le duc François II, son père, célébrait la poésie et la musique en tant que mécène. Geneviève-Morgane Tanguy, dans son ouvrage *Sur les pas de Anne de Bretagne*, note que « Malgré les incertitudes du temps, Anne vit dans un cadre fastueux et admire les enlumineurs de l'atelier de Nantes » (20). De plus, la jeune Anne apprend de sa gouvernante Françoise de Dinan-Laval « le latin et le grec, les mathématiques, les sciences, le droit et l'histoire » (19). Cette gouvernante pratique aussi une dévotion rigoureuse, selon Minois (52). À propos de l'éducation de la jeune duchesse, Minois révèle aussi un élément significatif dans la formation de l'enfant : « La petite Anne est élevée au milieu de ces dévotions méticuleuses. Entourée d'austères religieux et dirigée par une gouvernante portée à la superstition, elle va développer une piété assez étroite, rigoriste et traditionnelle » (57). Cette pratique de la foi aurait certainement rendu Anne très susceptible à apprécier plus tard dans sa vie un livre d'heures tel les *Grandes Heures*, consacré à l'éloge de la profondeur de sa foi et de sa piété.

Plus tard, les Guerres d'Italie, auxquelles Charles VIII, son premier mari, participa, se révélèrent pour la reine une fenêtre ouverte sur la Renaissance italienne grâce au butin que le roi ramena de ses expéditions. Tanguy documente ces trésors : « De Naples, Charles VIII lui a envoyé un extraordinaire butin : un chargement de tapisseries, peintures, pierre de marbre et divers meubles. Le plus précieux aux yeux de la reine sont les 1140 livres "en latin, français, italien, grec, et esbrieu (hébreu)", qui doivent rejoindre

les ouvrages hérités de ses parents » (56). En plus des objets importés d'Italie, « beaucoup d'hommes arrivaient en même temps que les œuvres d'art » précise Régine Pernoud dans *Les merveilles de l'enluminure*. (8) C'est dans les jardins dessinés par Dom Pacello, un artiste venu d'Italie, que la reine développa son goût pour la beauté de la nature. Ses antécédents familiaux et ce contact avec la culture de la Renaissance italienne firent d'elle une souveraine cultivée et lettrée, et une mécène, une patronne des arts particulièrement impliquée dans la commande de manuscrits, surtout pendant son second mariage à Louis XII, où, selon Brown :

The French queen's greater maturity and increased economic status further enabled her to commission more of her own books at the time of her marriage to Louis XII, as Maulde La Clavière confirms: 'La reine Anne de Bretagne usait royalement des gros revenus de son duché personnel et de son douaire; et, comme elle ne redoutait point le luxe ni la flatterie, les lettres, l'art, les industries artistiques trouvèrent auprès d'elle un accueil sans rival'. (63-64)

Cependant, durant le règne complexe d'Anne de Bretagne, se joue une tragédie profonde. Au cours de ses deux mariages, elle aura failli à son devoir sacré de reine, soit de donner à la couronne un héritier mâle. De 1492 jusqu'à sa mort, Anne donnera naissance huit fois, et il n'y aura que deux filles, Claude et Renée, qui survivront, donc aucun héritier mâle pour assurer la succession de la famille royale. Sa difficulté à donner un successeur à la couronne incitera la reine à se réfugier dans sa grande piété et à recourir à la protection des saints patrons en tant qu'intercesseurs auprès de Dieu dans son effort pour donner un successeur au trône, mais « l'incapacité à mettre au monde un

fils est la grande déception et le grand échec d'Anne de Bretagne » (Minois 410). La reine n'hésitera pas non plus à essayer de « conjurer le sort par des amulettes, des chapelets de calcédoine et de jaspe, et des langues de serpents, pour se débarrasser de la malédiction qui la poursuit à chaque accouchements » (Tanguy 62). En 1503, une miniature du manuscrit de Francesco Pétrarque *Les Remèdes de l'une ou l'autre Fortune* (Paris BnF ffr. 225, f. 165r) (fig. 36) manifeste selon Brown la tension qui régnait à la cour devant ce problème de succession : « this image confirms that just five years after Anne's marriage to her second husband, Louis XII, and four years after the birth of their daughter Claude, considerable concern had surfaced at the French court about the absence of a male heir » (1). On y voit Anne de Bretagne dans le coin inférieur gauche de la page avec la petite Claude sur ses genoux, soumise à la discussion entre Louis XII et *Dame Raison* au sujet de l'absence d'un héritier mâle dans la famille royale. Dans le texte adjacent à la miniature, *Dame Raison* essaie en vain de consoler le roi en lui faisant miroiter les avantages de ne pas avoir d'héritiers.

C'est durant cette période qu'Anne commandera à Jean Bourdichon un livre d'heures afin de détourner l'attention de la cour de cette situation humiliante. Cette commande d'un livre d'heures représentait un effort pour faire valoir le portrait d'une reine pieuse et vertueuse, en contraste avec les mises en scène politiques où elle figurait à l'intérieur de « the royal propaganda machine that controlled the very image of court life that was projected to the outside world » (Brown 5). Bourdichon se dévouera pour livrer dans les *Grandes Heures*, dans l'ordre et la beauté, le portrait de la reine, de sa dévotion religieuse profonde, et de son amour pour la nature et les arts.

Les *Grandes Heures* représentent, d'après l'opinion générale des chercheurs et historiens de l'art, un des chefs-d'œuvre de la miniature française de la Renaissance. Le manuscrit est illustré de 49 miniatures de pleine page, des 12 tableaux du calendrier, de 300 bordures fleuries en marge, de centaines d'initiales à une ou deux lignes, et de « bouts de ligne » décorés, selon la compilation de l'abbé Leroquais (300).

La composition des *Grandes Heures* est particulière. Selon l'analyse de l'abbé Leroquais et la vérification effectuée dans le cadre de ce mémoire, l'ordre des éléments du recueil va comme suit : le calendrier, les fragments des Évangiles, l'office de la Vierge, l'office de la Croix, l'office du Saint-Esprit, les psaumes de la pénitence, les litanies, l'office des morts, les suffrages et les oraisons diverses, les prières *Obsecro te* et *O interemata*, la Passion selon saint Jean.

Si on compare la composition modèle d'un livre d'heures (décrite plus haut dans ce travail) voici les particularités les plus évidentes des *Grandes Heures*, selon l'abbé Leroquais :

Parmi les formules de prières, la plupart sont rédigées au féminin ... ; par une anomalie assez étrange, les deux prières *Obsecro te* et *O interemata* sont rédigées au masculin ; par une autre anomalie, ces deux oraisons se trouvent reléguées à la fin du livre d'heures au lieu de figurer en tête ou dans la première partie comme dans la plupart des manuscrits (300).

L'organisation de la récitation des offices montre un souci d'efficacité dans la distribution des prières, ce qui permettait à la reine de réciter à chaque heure canoniale une version abrégée de l'office de la Vierge, l'office de la Croix et l'office du Saint-Esprit plutôt que la récitation complète des différents offices en ordre successif. Mais, si

l'ordre des offices est changé et que la succession des prières est modifiée, il n'en reste pas moins que l'ensemble des textes s'y retrouve, et que les *Grandes Heures* restent par conséquent dans la tradition liturgique.

Pour ce qui est du texte, le manuscrit est écrit entièrement à l'aide d'un caractère gothique appelé la « bâtarde française » bien décrite par Marc Drogin : (fig. 37) « Scribes writing in French Bâtarde had a passion for a broad vertical stroke in forming f and s, occasionally so bold as to almost spoil the hand's visual appeal (although this facsimile does not suffer from such overindulgence). The bold f and s are formed with overlapping strokes » (156). La « bâtarde française » était la transition entre la *lettera textualis* ou « lettre de forme », écriture courante pour les recueils de dévotion au XV^e siècle en France, tandis que les artistes réalistes flamands utilisaient plutôt la « gothique bâtarde ». La conférencière et spécialiste en calligraphie Sylvie Poirier va plus loin dans l'analyse de l'écriture des *Grandes Heures* :

L'écriture est un mélange des deux, mais davantage vers la *textura*, car les pleins et les déliés sont court et réguliers, tandis que la véritable bâtarde offre des pleins plus longs et des déliés plus fins. C'est assez fréquent dans les manuscrits d'y trouver une écriture à plusieurs influences. Les copistes créaient parfois leur propre écriture à partir de différentes écritures.
(entrevue du 4 novembre 2015)

Ce phénomène de transition dans l'écriture du texte des *Grandes Heures* est une manifestation de l'émergence de changements qui, mis en parallèle à son attachement à la tradition iconographique, en fait un manuscrit « charnière » entre le Moyen Âge et la Renaissance.

L'écriture des *Grandes Heures* à l'encre brune est régulière (fig. 37), et si elle a été écrite à plusieurs mains, un soin particulier a été porté à l'unité du rythme et à la certitude de la graphie, afin de ne pas intervenir dans la beauté et la perfection de la page. (Il se pourrait aussi qu'il n'y eût qu'un seul copiste.) Des encres rouge, bleue ou dorée sont utilisées pour souligner des mots titres ou des noms importants dans le texte. En la présence d'une miniature, le texte est présent sur la « belle page », celle de droite, une manifestation du respect traditionnel accordé au texte. Nous croyons qu'une autre démonstration de l'aspect traditionnel de ces heures tient à la déférence de l'image pour le texte dans le choix de la mise en page. Les bordures ne dépassent que très rarement dans l'espace réservé au texte, qui occupe une place bien définie ; occasionnellement, l'aile transparente d'un insecte s'insère dans le cadre du texte, mais ne cache jamais celui-ci, tel qu'illustré au f. 138r et f. 164r (fig. 38.1 et fig. 38.2). La densité de l'encre est remarquablement fiable et montre un souci du copiste à retremper régulièrement sa plume dans l'encrier. Il est aussi à remarquer que les couleurs des initiales, mauve sur fond jaune, sont aussi utilisées dans les motifs géométriques des « bouts de ligne ». L'ensemble des initiales et des « bouts de ligne » forme une unité harmonieuse, qui donne déjà une idée de l'ordre et de l'attention méticuleuse apportés au manuscrit par ses artistes. Une baguette rouge ou dorée sépare avec régularité le texte de la bordure. Là encore, un sens d'ordre et de symétrie saute aux yeux dans le rythme rigoureux de la mise en page traditionnelle, où la qualité de l'écriture et des bordures est soutenue à chaque page. (fig. 39) Le souci de perfection et de beauté dans l'écriture du texte montre certainement que les artistes étaient conscients de l'importance du statut royal de leur commanditaire, soit la personne à qui ils voulaient plaire. Comme le prouvent aussi le

souci du détail dans la décoration des bordures et la qualité de l'exécution des miniatures du recueil, une commande royale venait avec des budgets qui pouvaient soutenir la qualité anticipée par le mécène.

La décoration des *Grandes Heures* est attribuée à Jean Bourdichon, un fait que les historiens ont pu vérifier grâce à un mandat de la cour daté du 14 mars 1508 qui :

stipule que la reine Anne de Bretagne prescrit de payer à Jean Bourdichon, peintre et valet de chambre du roi, six cents écus d'or pour le récompenser de ce que, dit la reine, « il nous a richement et sumptueusement historié et enlumyné unes *Grans heures* pour nostre usage et service, où il a mys et employé grant temps ». (Blum et Lauer 40)

Si Bourdichon est le peintre des miniatures des *Grandes Heures*, « Les dessins des entourages sont de la main de Jehan Poyet, et représentent les plantes que la reine faisait cultiver dans son jardin du château de Blois » (Jean de Bonnot, introduction).

Blum et Lauer décrivent les images de ce jardin avec éloquence :

il y a dans les marges, se détachant sur fond d'or, des fleurs et des fruits d'une couleur vraie, mêlés à des insectes qui paraissent pleins de vie. Ces motifs révèlent une science approfondie de la flore. Chaque plante est accompagnée de son nom latin et d'une pittoresque appellation en français. Les œillets, les iris sont notés avec la scrupuleuse exactitude d'un botaniste, les prunes et les fraises sont indiquées avec des nuances bien observées et les insectes, comme les libellules et les papillons, ont des ailes diaprées, tandis que les limaçons et les chenilles paraissent glisser sur le vélin des pages. (41) (fig. 40)

Conçues et peintes pour plaire à la reine, qui se passionnait pour la nature, les marges décorées présentaient un élément très fort de personnalisation du manuscrit et un goût pour la nouveauté. Blum et Lauer citent un autre mandat, celui-ci daté du 2 mars 1518, qui décrit le même paiement à Bourdichon, mais qui serait resté en souffrance pendant 10 ans (41). Dans le document, le mandataire stipule que Bourdichon « a enrichies et hystoriées de plusieurs riches fleurs, arbres et vignettes aussi toutes différantes et approchant du vif pour lesquelles ystorier et enrichir il a vacqué l'espace de plus de quatre ans entiers » (40). La mention de l'expression « approchant du vif » démontre que le réalisme et la variété dans l'illustration étaient des traits fortement appréciés par les patrons des arts à cette époque alors qu'ils recherchaient donc un regard neuf, plus moderne sur les choses. Jean Poyet, dans ses bordures, aurait répondu avec succès à l'engouement de la reine pour la nature en créant un véritable herbier. La peinture des plantes et des insectes en trompe-l'œil, qui donne à distance l'illusion de la réalité, à l'aide d'effets d'ombre donnant une impression de texture, était établie depuis quelques décennies dans les différents ateliers flamands et français pour décorer les bordures ; le choix du style suivait donc le courant artistique de l'époque. Ces images saisissantes par leur réalisme ne pouvaient qu'attiser la curiosité du dévot en prière, confirmer la véracité de ce en quoi il croyait et exciter ses sens et ses émotions, en plus de lui permettre de prier en ne faisant que regarder les images. Mais l'originalité des bordures des *Grandes Heures* tient beaucoup dans l'aspect encyclopédique de l'identification systématique de 337 plantes en latin et en français. On sent dans ce geste une prise de conscience de l'environnement ainsi qu'une volonté d'établir l'identité d'un pays en définissant et classifiant les plantes qui poussent dans son climat, qui plus est

dans sa propre langue. Même si les fleurs, les plantes et les arbustes sont là d'abord et avant tout pour plaire à l'œil de la reine alors qu'elle fait ses prières, il est difficile de ne pas reconnaître un sentiment nationaliste dans ce traité de botanique. Ce document scientifique a été exécuté avec la précision et l'exactitude d'une carte géographique par les dessins et couleurs de la flore, des insectes et des oiseaux de son territoire français. C'est par ces bordures que les *Grandes Heures* participent au mouvement empiriste en cours en ce début de XVI^e siècle, à l'effort de mieux connaître et identifier la nature que Dieu a créée.

Si les bordures de Poyet étonnent par leur réalisme et leur originalité, les miniatures de Bourdichon sont stupéfiantes par leur beauté et leur perfection. L'artiste enveloppe ses personnages dans une palette de couleurs resplendissantes, et donne de la majesté aux personnages les plus humbles. (fig. 41) Il drape la Vierge d'un bleu émouvant, dont les pigments sont extraits de la pierre lapis-lazuli, qu'on ne pouvait trouver qu'en Afghanistan et qui coûtait très cher, selon Poirier (fig. 42) et l'abbé Leroquais, de par sa condition d'homme d'église et de foi en plus de son statut d'homme de science, semble avoir le mieux saisi la profondeur de ces images :

Ce qui caractérise toutes ces compositions, c'est le sentiment de paix profonde qui se lit sur les visages, la grâce pudique des vierges, une sorte de ferveur contenue, une solennité qui n'est pas de la raideur. Les personnages baignent dans une atmosphère idéale, toute céleste. Même dans les scènes d'horreur, ils ne se départissent pas de cette quiétude qui reflète la noblesse de leur âme. (301)

Afin de personnaliser les *Grandes Heures* pour sa protectrice, Bourdichon ouvre la marche sur le f. 1v avec les armoiries conjugales d'Anne de Bretagne et de Louis XII. (fig. 43) L'écu armorié est surmonté d'une couronne ornée de pierres précieuses, et il est entouré d'une cordelière qui marque de façon absolue le patronage d'Anne de Bretagne, car la cordelière avait été un des symboles affectionnés par sa mère, Marguerite de Foix. En parlant des appartements de Marguerite de Foix au château de Nantes, Tanguy raconte qu'on y compte « plusieurs pièces de tapisseries de satin cramoisi, semées de cordelières d'or et de rameaux d'orangers » (22). L'écu est divisé en deux parties : à gauche, des fleurs de lys dorées sur un fond bleu azur pour représenter le royaume de France, et à droite, des semis d'hermine sur un fond d'argent pour représenter le duché de Bretagne. En haut et en bas de la page, les initiales couronnées *L, A* (Louis, Anne) et *A, L* (Anne, Louis) entourent l'écu. (fig. 43) L'héraldique est très forte dans cette image en pleine page qui ouvre les *Grandes Heures*. Elle symbolise la dynamique politique qui se jouait entre Anne et Louis avec l'annexion du duché de Bretagne à la France et de l'attachement d'Anne à sa terre natale. Il n'est pas question de Dieu dans cette première image, mais bien de la grandeur et de la noblesse d'Anne, ce qui annonce un recueil fortement centré sur la personnalité d'un individu. Cette page montre aussi que le livre d'heures appartient entièrement à la reine, car c'est le seul endroit dans le manuscrit où il y ait une représentation de Louis XII. L'héraldique revient au f. 238r pour clore le manuscrit avec « initiale *A* sur fond d'or, surmontée d'une couronne et entourée de la devise : *Non Mundera* (« Elle ne changera pas ») ; aux angles, grandes initiales : *L, A* et *A, L*, couronnées » (Leroquais 302). Un souci de symétrie et de finition soignée motive l'ouverture et la fermeture du manuscrit avec les représentations héraldiques. (fig. 44)

Les écus nous ramènent à l'idée de Wieck mentionnée plus haut : le passage du livre d'heures de « God centered » à « man centered » (32)

Bourdichon poursuit la personnalisation des *Grandes Heures* au f. 3r, où Anne est en prière en pleine page. (fig. 35) La miniature montre Anne recueillie en prière, à genoux devant son prie-Dieu, sur lequel est ouvert un livre de prière. Elle est entourée de sainte Anne à sa gauche, et de sainte Marguerite et sainte Ursule debout derrière elle ; ici encore, la personnalisation est très forte. Le luxe des vêtements et des bijoux d'Anne fait valoir sa richesse et sa noblesse ; bien que l'artiste ait peint un portrait que l'on considère réaliste du visage de la reine (alourdi par un double menton), son expression est pieuse et grave, baignée de cette « paix profonde » mentionnée plus haut par Leroquais. Les trois saintes configurent l'attachement d'Anne pour trois valeurs importantes dans sa vie : la religion (sainte Marguerite tenant la croix), la patrie (sainte Anne, protectrice de la Bretagne) et la science (sainte Ursule, patronne de la science chrétienne). Afin d'appuyer l'importance de ces trois saintes et de leur symbolique, leur nom est écrit en lettres d'or dans les litanies, plus loin dans le recueil, et le nom de sainte Anne, la sainte patronne d'Anne, est transcrit en lettres d'or dans le calendrier. Plus bas dans les suffrages, la mention de sainte Anne est en tête des martyres et des vierges. Mais, avant tout, l'image d'Anne en prière avec un livre d'heures ouvert devant elle ramène à la raison d'être initiale du livre de prière, soit le désir d'une relation directe et intime avec Dieu.

Toujours dans la perspective de la personnalisation pour la reine des *Grandes Heures*, on retrouve au f. 2v la miniature de la *Descente de croix* où sont réunis autour du corps du Christ la Vierge, Madeleine, saint Jean et d'autres témoins de l'événement. (fig. 45) La mise en scène de Bourdichon regorge de détails pour exprimer la souffrance : les

clous et la couronne d'épines au bas de la page, le sang qui dégouline de la croix, le Christ ensanglanté et l'expression de douleur sur les visages. Mais un autre type de détail attire l'attention, soit les larmes qui coulent sur le visage de la Vierge, sur le visage d'une femme qui a perdu son enfant. C'est une douleur qu'Anne a aussi ressentie plusieurs fois à la mort de ses enfants, et qui est reconnue et interprétée par l'artiste dans les larmes, une reconnaissance de sa douleur.

La présence d'une miniature de saint Cosme et saint Damien en peinture magistrale au f. 173v dans les suffrages aux saints vient soutenir également la sensibilité de l'artiste au drame de la vie d'Anne. (fig. 46) Selon la légende, ces deux martyrs avaient fait des études en Syrie à la fin du III^e siècle et avaient obtenu une grande réputation médicale. L'Église les regardait comme les saints patrons des médecins. Dans les oraisons « Saints Côme et “Damian” sont invoqués les premiers nommément ; et l'on peut penser qu'Anne s'est souvent adressée à eux qui étaient médecins lors de la perte de ses jeunes enfants » (Pernoud 13). Ce sont ces détails qui font des *Grandes Heures* un livre de prières très personnel.

Bourdichon pourrait être considéré dans son application à illustrer les goûts et les sentiments d'Anne de Bretagne dans les *Grandes Heures* comme un chroniqueur, au même titre que Jean Marot, qui jouait ce rôle à la cour au même moment où Bourdichon produisait son œuvre pour la reine. Nous souhaiterions souligner que ce dernier pose même un geste appuyant cette proposition dans sa miniature de saint Luc au f. 19v : saint Luc, patron des peintres, est assis et tient dans ses mains un portrait de la Vierge, qu'il tend vers nous. (fig. 47) Selon Herman, une légende remontant au Moyen Âge raconte que saint Luc était peintre, et qu'il aurait fait le premier portrait de la Vierge, portrait que

l'on retrouvait en certaines icônes vénérées à Rome. (fig. 48) Les artistes au XV^e siècle avaient tendance à s'identifier à saint Luc, et il était fréquent qu'ils se représentent eux-mêmes en tant que saint Luc dans des miniatures. Herman avance l'hypothèse selon laquelle l'évangéliste, dans les *Grandes Heures*, serait en fait un autoportrait de Bourdichon. (f.19v) Quant au portrait de la Vierge, que saint Luc (Bourdichon) tient dans ses mains, il s'agirait de l'œuvre de Bourdichon, car d'autres portraits de la Vierge très semblables lui seraient attribués. Herman donne en exemple le *Bibl. nat., ms. lat., 1370* ayant appartenu à Charles VIII, dans lequel il y aurait le même portrait. (fig. 49) Il est important à ce point-ci de considérer brièvement le parcours de la carrière de Bourdichon et de la marque qu'il laissa dans l'histoire :

Jean Bourdichon, plus raffiné, et qui possède tout l'entregent d'un homme de cour, maintient les traditions en honneur dans les écoles de Gand et Bruges. Il peint successivement pour Louis XI, Charles VIII, Louis XII, François 1er et, pendant toute sa longue carrière, se cantonnera dans l'esthétique à jamais close d'une école heureuse dont il accentue la décadence. (Mandel 52)

Nous proposons l'hypothèse que Jean Bourdichon aurait peint cette miniature de saint Luc dans le même esprit qui animait les chroniqueurs du temps lorsqu'ils présentaient leur manuscrit à leur bénéficiaire, ce qui était fait lors d'une cérémonie de présentation ; en général, une illustration au début du manuscrit offert représentait cette cérémonie. Dans *Le Voyage de Gênes* par exemple, une chronique écrite par Jean Marot, qui raconte la conquête de Gênes par le roi Louis XII, on voit Marot en f. 1r, un genou en terre, offrant son manuscrit à la reine Anne de Bretagne, en présence des dames de la

cour. (fig. 50.1 et fig. 50.2) Bourdichon aurait exprimé, au f. 19v des *Grandes Heures*, la même intention que Marot dans son geste de représenter le peintre (lui-même) par un saint Luc offrant son œuvre à son mécène.

Le texte de dédicace de Marot qui accompagne la miniature du *Voyage de Gênes* est empreint à la fois d'humilité et du désir de voir son travail apprécié par la reine :

Parquoy, ma dame, desirant par toutes voyes chercher moyens d'acomplir chose qui vous soit agreeable, toutesfoys indigne et incapable de ce faire, je Jehan Des Marestz, vostre povre escrivain, serviteur treshumble des vestres treshumbles et tresobeyssans serviteurs, vous presente ce mien petit ouvrage à vous et non aultre voue et desdie, vous suppliant tant et si treshumblement comme faire le puy que à gré plaise, à l'humanité de vostre grace, ainsi que avez de l'heure de voz premieres intelligences jusques à ce jour continuellement fait, le recepvoir (Brown 83-84).

Suite à une comparaison entre les dédicaces d'autres auteurs à la cour tels La Vigne et Lemaire, Brown conclut que le texte de Marot reflète « his self-deprecating posture as the queen's humble servant » (83). Bourdichon, lui, voulant laisser la marque de son dévouement pour Anne, et ne pouvant pas exprimer son humilité et sa déférence à la reine dans un texte, l'aurait signifié en ne portant pas son regard directement vers elle, mais en tournant les yeux vers le haut du cadre.

Normalement, les artistes œuvraient en tant qu'artisans anonymes et ne signaient pas leurs œuvres ; ils n'avaient pas comme les écrivains l'outil du texte pour laisser leur empreinte dans l'histoire ou pour rendre hommage à leur protecteur. Dans le cas de Bourdichon et de Poyet, leur nom n'avait été mentionné que dans des mandats de la cour

pour le paiement de leur travail de décoration des *Grandes Heures* (Blum et Lauer 40) mais nulle part sur leur travail. Par contre, Mark L. Evans note que certains miniaturistes avaient commencé à signer leur travail vers la moitié du XV^e siècle, lorsqu'ils avaient atteint un certain statut de « divinely gifted individual » (180). Il cite le cas de Jean Fouquet, célèbre miniaturiste dans les ateliers duquel Bourdichon aurait appris son métier, et mentionne « Fouquet's signed enamel self-portrait medallion in Paris, which probably formed part of the framing elements of the Melun diptych of 1454-6, is the earliest surviving French portrait roundel » (Evans 180). (fig. 51)

En appliquant au f. 19v des *Grandes Heures* la tradition de dédicace des chroniqueurs de la cour, nous proposons de déceler une volonté très forte de la part de Bourdichon de faire valoir son identité individuelle en tant qu'artiste et de se présenter comme un humble serviteur de la reine. Dans son autoportrait fondu dans l'imagerie de saint Luc, Bourdichon dissout la frontière entre l'art, la religion et la réalité quotidienne. Il réunit à l'intérieur de la composition artistique de l'iconographie de saint Luc d'abord la représentation de saint Luc, patron des artistes accompagné du taureau (son attribut traditionnel), puis la représentation de sa propre personne en substituant son visage à celui de l'évangéliste, et finalement la gestuelle de dédicace, de saint Luc (Bourdichon) offrant son travail personnel d'artiste, le portrait de la Vierge. Nous souhaitons souligner que cette narration inhabituelle de la représentation de saint Luc, qui était normalement illustré soit en train de peindre ou bien d'écrire, engageait celui ou celle qui regardait l'image dans un procédé plus subtil d'interprétation visuelle, qui sortait de l'exégèse traditionnelle, et mettait Jean Bourdichon, l'individu et l'artiste, à l'avant-plan.

Brown confirme que l'on attribue à Bourdichon l'exécution de la miniature de présentation de Marot dans *Le Voyage de Gênes* en 1507 :

That the author (Marot) refers to pleasing the queen through visual means suggests that he knew his transcribe work was to be illustrated. Indeed, Jean Bourdichon, one of the queen's favorite court painters and well known as miniaturist of the *heures d'Anne de Bretagne* produced the exquisite miniatures in ms. 5091. (83)

Bourdichon aurait donc eu à ce moment la possibilité de lire la dédicace de l'auteur avant de peindre la miniature, et d'absorber le sens et l'importance de la gestuelle de la dédicace pour les artistes ou les écrivains de la cour pour le maintien de la protection de la reine. Son exposition à l'effort littéraire de Marot et l'illustration qu'il en a fait auraient pu inspirer Bourdichon vers ce nouveau concept de dédicace, l'alliage d'une « auto-promotion » et d'un désir de plaire à la reine, concept traduit dans l'exécution du portrait de saint Luc dans les *Grandes Heures*.

Né à Tours en 1457, Jean Bourdichon fut probablement formé dans l'atelier de Jean Fouquet, car, selon Blum et Lauer, on reconnaît l'influence de celui-ci dans les « prodigieux effets de lumière » (41), entre autres dans l'effet de nuit bleuâtre et l'ouverture de la perspective au f. 58v de la Nativité annoncée aux bergers. (fig. 52) Toute la scène baigne dans une lumière surnaturelle venant de la lueur céleste qui se dégage de l'apparition de l'ange. La rougeur de la lueur du feu qui éclaire les bergers ajoute une chaleur phosphorescente à l'ambiance de la scène. Blum et Lauer soulignent ce en quoi Bourdichon diffère de Fouquet : « c'est dans ses figures de femmes, en particulier dans celle de la Vierge. Il a une tendance à l'idéaliser, de même qu'il a embelli

la physionomie d'Anne de Bretagne » (41). Bourdichon était donc un véritable artiste de cour, toujours à la recherche de la perfection de l'image et de la richesse des couleurs.

Comme les artistes perçoivent et interprètent la réalité qui les entourent, il n'est pas étonnant que sa démarche artistique soit plus axée, comme celle des chroniqueurs de son temps, vers son habilité à faire l'éloge des souverains et à faire la « chronique » des événements de leur vie au moyen de la peinture. Mais, tout en appréciant la beauté des images dans son oeuvre, les historiens de l'art sont sévères avec Bourdichon et lui ont souvent reproché l'inexpressivité de son art : « peintre de cour merveilleusement adroit, il représente l'art officiel dans ce qu'il a de plus somptueux, de plus flatteur, et aussi de pompeux et de plat » (Porcher 152). Porcher n'hésite pas à mettre côte à côte le travail de Bourdichon et de Jean Colombe, lui aussi élève de Fouquet, pour faire ressortir la grande ambivalence de cette fin de siècle entre la tradition et l'innovation. Colombe, reconnu pour son style « impétueux et parfois dramatique » (Porcher 151), ce qui est bien illustré dans la miniature des heures de Louis de Laval représentant saint Martin, (fig. 53), ne laisse pas indifférent, mais pour des raisons différentes que Bourdichon. L'un cherche à plaire, l'autre à provoquer. La présence et le succès de ces deux artistes à la même époque sont une manifestation de l'ambivalence sociale de l'époque :

La valeur de Bourdichon réside dans le charme certain de ses images, malgré tout, et dans le fait qu'il est diamétralement opposé à Colombe, le violent ; ces deux extrêmes reflètent les courants d'idées et de goûts entre lesquels hésitera notre Renaissance à ses débuts, à la fois optimiste et fanatique, emportée et tolérante. (Porcher 152)

Bourdichon représenterait plutôt la fin de l'apogée de la miniature française, le début de sa décadence, parce que son travail ne cherchait plus l'innovation, mais plutôt la perfection. Blum et Lauer essaient de déterminer la subtilité des sentiments ressentis devant une trop grande beauté qui ne réussit plus à nous émouvoir : « les sujets sont froidement traités, d'une manière conventionnelle, et manquent la vie et l'émotion sincère dont étaient empreintes les miniatures du moyen-âge » (44). Dans ces temps turbulents de la pensée, de l'invention et des découvertes de cette période, la beauté statique ne suffit plus aux spectateurs du début du XVI^e siècle. Il faut du mouvement, des images saisissantes qui dérangent les conventions : les humanistes ont déjà frayé le chemin vers un nouveau regard sur le monde ambiant.

Les Flamands avaient commencé cette démarche au début du XV^e siècle, détonnée par le « " miracle des Van Eyck", c'est-à-dire des chefs-d'œuvre spontanés » (Blum et Lauer 8). L'inspiration des artistes flamands « for this loving concern with the appearances and objects of the world in northern European art derives from the tradition of Flemish panel painting which was inaugurated in the early fifteenth century by artists such as Jan van Eyck » (Marrow 2). (fig. 54) C'est dans les marges des livres d'heures que l'on retrouvait le plus souvent les bordures naturalistes et réalistes qui caractérisaient le travail des maîtres flamands, mais leur innovation allait encore plus loin. Alors que l'art de Bourdichon « ne défie pas la notion du champ de l'image comme un espace déterminé et unifié dans le cadre d'une fenêtre » (Herman, entrevue du 5 novembre), les enlumineurs flamands, eux, ont procédé à la restructuration et à la réinvention de la mise en page du manuscrit, un nouvel ensemble qui défie la tradition et que Marrow qualifie d'exubérant. L'imagination des artistes était la plus vivide dans les bordures historiées,

où le texte « seems simply to float in the mist of an otherwise internally coherent spatial representation » (35), comme l'illustre Marrow avec les scènes de la vie de saint Antoine dans le *Bréviaire d'Éléonore du Portugal* ca. 1500-1510 et dans la *Crucifixion* d'un livre d'heures à l'usage de Bruges ca. 1490. (fig. 55) Marrow souligne aussi l'effort des enlumineurs flamands pour donner une nouvelle expression à la bordure en la liant de façon plus intime à la miniature. Il donne l'exemple de la page du *Bréviaire d'Éléonore du Portugal* illustrant l'*Ascension du Christ*, où la marge est composée de plumes de paon en conjonction avec l'iconographie, car « by virtue of the fact that Christ's flesh, like that of the peacock, does not decay » (22). Selon Marrow, le paon était considéré au Moyen Âge comme l'oiseau du paradis, dont la chair ne pouvait pas pourrir (21). (fig. 56) Les artistes de la fin du XVe siècle cherchaient aussi à charger d'émotions l'expérience de la prière pour le dévot en illustrant le texte d'images dramatiques. Dans le f. 196 des *Heures de Boussu*, illustrées par le Maître d'Antoine Rolin, la lettrine historiée du Christ sur la croix et le texte de saint Luc qui suit sont accompagnés d'une bordure composée de plusieurs yeux d'où coulent des larmes. On retrouve aussi dans l'image les clous et le marteau ; les objets de la *Crucifixion*. (fig. 20) L'enluminure des livres d'heures et des bréviaires, conçue par les artistes flamands, montre un désir « to defy customary expectations, contravene traditional conventions » (Marrow 33) afin d'émousser l'imagination du laïc en prière, à l'aide d'un élément visuel suggestif, et d'approfondir la compréhension du texte. Selon Marrow, les Flamands à la fin du XVe siècle et au début du XVIe siècle veulent pourvoir le dévot d'une expérience religieuse sensorielle plus réelle, plus intense, tandis que nous proposons que Bourdichon, dans les *Grandes Heures*,

est porté à offrir un environnement de dévotion baigné d'une lueur céleste et de grâce, où la laideur n'existe pas.

Marrow prête l'expansion créatrice de la Flandre à plusieurs facteurs socio-économiques : « continuing and renewed patronage at both older and newly establish court centers, which set the fashion for a growing class of enthusiasts new to both patronage and wealth, and entrepreneurial initiatives by member of the book trade » (1). La Flandre, centre commercial important entre l'Angleterre, la France, l'Italie et l'Allemagne, développe tout au long du XVe siècle une clientèle pour les livres d'heures, mue par le principe de l'offre et de la demande du commerce. Les ateliers de la région suivaient cette pulsion et se soumettaient à la poussée de la compétition du marché, d'où a découlé le besoin de créer un produit innovateur, plus séculier, plus matérialiste. L'atelier de Bourdichon, dans le cas des *Grandes Heures*, ne devait répondre qu'à la demande de la cour du roi Louis XII, plus précisément de sa souveraine Anne de Bretagne, car l'artiste était peintre officiel de la cour, un « artiste rhétoriqueur », soumis aux désirs de la souveraine.

Né du désir des laïcs d'imiter la dévotion des religieux avec le bréviaire et le missel, le livre d'heures manuscrit s'est transformé malgré lui en un véhicule important des valeurs sociales et des courants artistiques. Dès le XIII^e siècle, son usage a permis aux fidèles de prier chez eux dans la solitude et d'établir un lien direct avec Dieu et les saints. Cet acte d'individualité était une première manifestation des changements à venir, qui allaient éloigner la société du féodalisme : les humanistes allaient chercher, à la fin du XV^e siècle, une approche directe avec les textes des Anciens, tandis que les réformistes, représentés par Luther au début du XVI^e siècle, voulaient un accès sans intermédiaire à la

Bible. Le format portable du livre d'heures encourageait aussi l'utilisateur à poser quotidiennement le geste individuel de la prière. Ce geste est devenu rapidement une coutume qui s'éloignait de la prière commune féodale. L'apparition de diverses traditions nationales est une autre manifestation de la transition culturelle exprimée par les livres d'heures. En effet, même si la langue latine (langue officielle de l'Église) domine dans le texte, la langue vernaculaire fait graduellement acte de présence parmi les prières accessoires, et même parfois parmi les prières essentielles.

Le livre d'heures, qui a été dès le départ abondamment enluminé, a aussi servi de mode d'expression pour les artistes. Tout en respectant la tradition iconographique de l'Église, ils exploraient de nouvelles façons d'interpréter celle-là, à travers un regard nouveau sur le monde qui les entourait. À l'intérieur des livres d'heures, les artistes enlumineurs et historiens ont commencé à développer des styles personnels, à s'associer dans un genre régional, et même à s'identifier personnellement en tant qu'artistes. La beauté des images créées par ces artistes a engendré une demande croissante du marché du livre d'heures, ce qui en a fait le type de manuscrit le plus vendu au XV^e siècle, et plus tard le livre imprimé le plus populaire au XVI^e siècle parmi les nobles, les gens de robe et les riches marchands. Cette poussée des marchés a eu comme effet de stimuler la créativité et la productivité artistique dans les ateliers où les livres d'heures étaient produits. Les artistes cherchaient à éblouir leurs commanditaires ou les acheteurs potentiels avec des images qui reproduisaient l'illusion de la réalité qui les entourait. Le succès de cette interaction entre l'offre des ateliers et la demande du marché annonçait déjà un processus de transition vers une première modernité dans le passage du système féodal à un début de libre-échange. La forte demande de personnalisation du propriétaire dans les livres

d'heures renforce aussi l'idée de cette transition. La représentation de leur propre image et de leurs armoiries, soit sur les pages d'ouverture, soit dans les bordures de leur livre de prières exprimait avec clarté l'idée d'une propriété privée individuelle et exclusive.

Même si les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* recèlent plusieurs signes d'un élan vers la modernité, notamment par l'allure empirique de son herbier et ses bordures en trompe-l'œil, la forte personnalisation du manuscrit, le style d'écriture et l'illustration de St-Luc (dans laquelle Bourdichon s'identifie en tant qu'artiste), il demeure avant tout un manuscrit conservateur puisque son illustration est très fidèle à l'iconographie religieuse traditionnelle de l'Église et que sa mise en page ne cherche pas à innover. C'est un livre d'heures qui a été produit pour un membre de la famille royale, dans un milieu politique où l'état monarchique cherchait à consolider la domination d'une lignée. Le destin d'Anne de Bretagne a été intimement lié à cette tension avec l'annexion de son duché à la France : les armoiries en ouverture des *Grandes Heures* en sont un témoignage. Les images de personnalisation de la reine vont au-delà de l'identification d'un individu. Elles prennent une autre dimension : celle d'affirmer son statut, sa richesse et ses goûts. La grande richesse et l'extraordinaire perfection de l'enluminure de Bourdichon dans les *Grandes Heures* sont donc des outils de louange d'une souveraine et de sa piété, en un effort pour exalter sa condition de reine et pour renforcer l'image de son association à Dieu. Le livre d'heures, dans ce cas, n'est plus qu'un simple livre de prières, mais aussi le témoin de la dernière cour du Moyen-Âge, celle qui précéda la cour de François 1^{er}.

FIGURES ET TABLEAUX



Fig. 1. Maître de Vienne de Marie de Bourgogne, *Mary of Burgundy(?) at Prayer*, miniature des *Vienna Hours of Mary of Burgundy*, fol. 14v, Gand et Bruges, ca. 1470-1475. Vienna, Österreichisches Nationalbibliothek, Ms. 1857.

Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages : The Play of Illusion and Meaning*. 2005, p.32.



Fig. 2. Vienna Master of Mary Burgundy, *Christ Nailed to the Cross*, miniature from *Vienna Hours of Mary of Burgundy*, fol. 14v, Gand et Bruges, ca. 1470-1475. Vienna, Österreichisches Nationalbibliothek, Ms. 1857.
Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages : The Play of Illusion and MeaningI*. 2005, p.32.



Fig. 3. Jean Colombe, *Livre d'heures de Louis de Laval*, Lord of Châtillon, ca. 1480, (Louis de Laval en prière).
Fäy-Sallois, Fanny. *A Treasury of Hours : Selections from Illuminated Prayer Books*. 2005, p.93.



Fig. 4. *Horae Beatae Virginis*, 1510. *Saint-Antoine*, f. 94v et f. 95r.
 Middlebury College Special Collections and Archives, Middlebury, Vermont.
 Photo Marie Théberge



Fig. 5. *Horae Beatae Virginis*, 1510. *Saint-Sebastien*, f. 96r.
Middlebury College Special Collections and Archives, Middlebury, Vermont.
Photo Marie Théberge

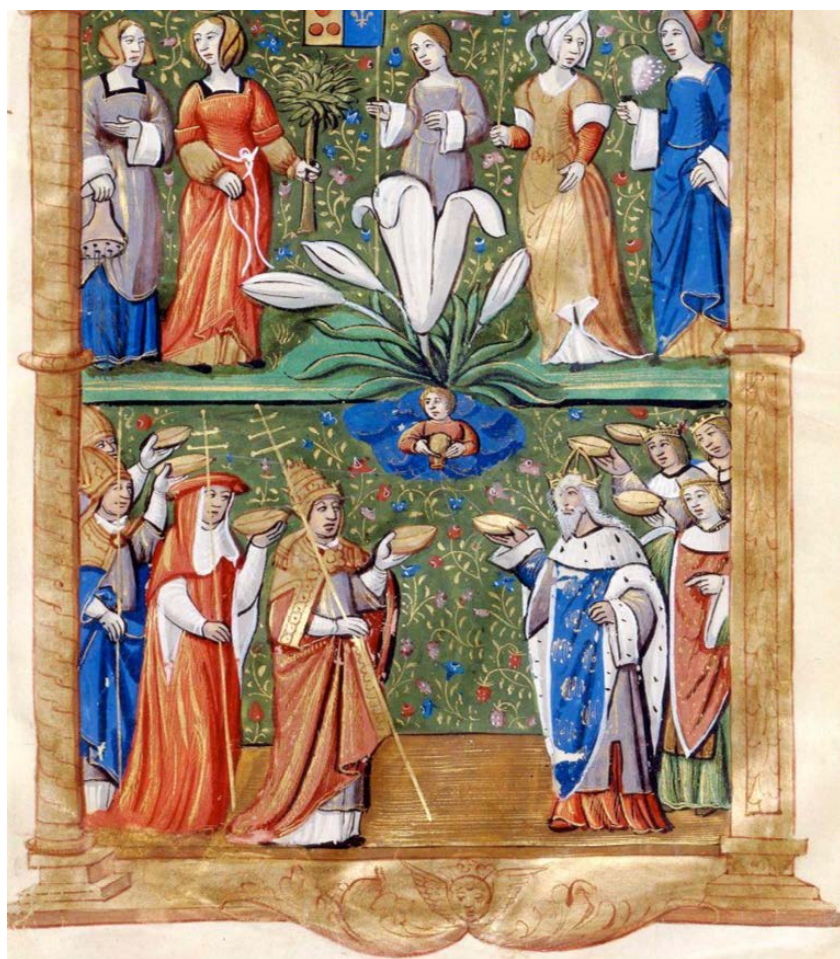


Fig. 6. *Sacre, couronnement et entrée de Madame Claude Royne de France*,
enluminure du Maître des entrées parisiennes, Paris, ca. 1517 (*La Foi fleurissant en
France sous l'effet du soleil de la Charité*).

http://expositions.bnf.fr/francoisIer/grand/fra_188.htm

Fig. 13. Zodiacal Signs, France, Angers?, 1460s, by the Coëüivy Master (Henri de Vulcop?), with some 16th-century retouching (Walters 274; Cat. No. 42).

- a) January: *Aquarius* (fol. 1v)
- b) February: *Pisces* (fol. 2v)
- c) March: *Aries* (fol. 3v)
- d) April: *Taurus* (fol. 4v)
- e) May: *Gemini* (fol. 5v)
- f) June: *Cancer* (fol. 6v)
- g) July: *Leo* (fol. 7v)
- h) August: *Virgo* (fol. 8v)
- i) September: *Libra* (fol. 9v)
- j) October: *Scorpio* (fol. 10v)
- k) November: *Sagittarius* (fol. 11v)
- l) December: *Capricorn* (fol. 12v)



Fig. 14. Labors of the Months, France, Paris?, ca. 1430, by a follower of the Bedford Master (Walters 285; Cat. No. 50).

- a) January: *Janus Feasting* (fol. 4v)
- b) February: *Keeping Warm* (fol. 5v)
- c) March: *Pruning* (fol. 6v)
- d) April: *Picking Flowering Branches* (fol. 7v)
- e) May: *Hawking* (fol. 8v)
- f) June: *Mowing* (fol. 9v)
- g) July: *Reaping* (fol. 10v)
- h) August: *Threshing* (fol. 11v)
- i) September: *Treading Grapes* (fol. 12v)
- j) October: *Sowing* (fol. 13v)
- k) November: *Thrashing for Acorns* (fol. 14v)
- l) December: *Slaughtering a Pig* (fol. 15v)



Fig. 7. Labors of the Months, France, Paris? Ca. 1430, par un disciple du Maître de Bedford. Walters, 285; cat. n° 50 (calendrier agricole).

Wieck, Roger S. *Time Sanctified : the Book of Hours in Medieval Art and Life*.

1988, p.47

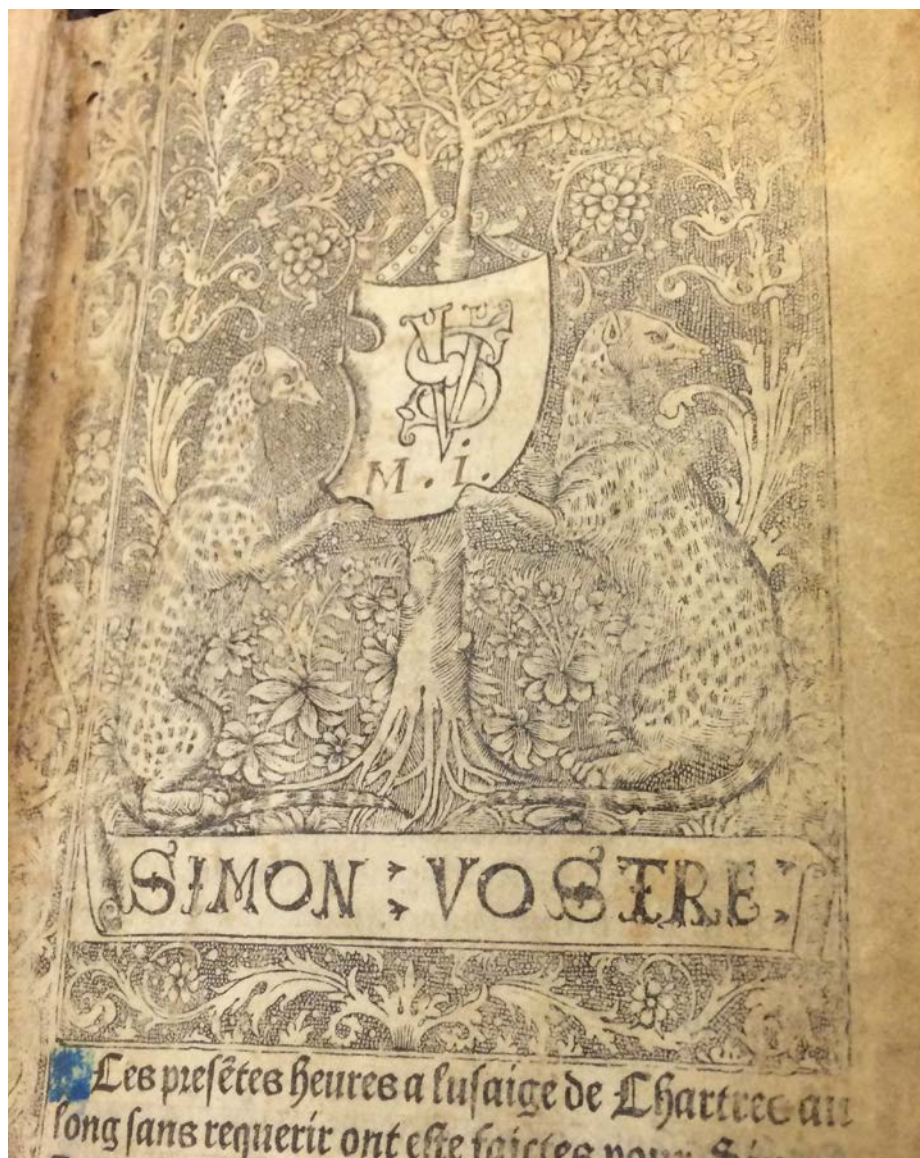


Fig. 8. *Livre d'heures à l'usage de Chartres*, 1507. Philippe Pigouchet pour Simon Vostre, f. 1r (Initiales de Simon Vostre)

Middlebury College Special Collections and Archives, Middlebury, Vermont.

Photo Marie Théberge

Almanach pour .m. lvi. an.

La date de l'anné	Les brā dons	Pasques	Nombre dor	L'anné	Le dñi Bi cale	Le dñi Bi cale
v cens vii	xxi feurier	iiii autil	vii	xxviii noué.	L	
v cens viii	xxii mars	xxiii autil	viii	iii decéb.	A	B
v cens ix	xxv feurier	viii autil	ix	ii decemb.	S	
v cens x	xxvii feurier	xxxi mars	x	i decemb.	F	
v cens xi	ix mars	xx autil	xi	xxx noué.	E	
v cens xii	xxviii feuri.	xi autil	xii	xxviii noué.	L	D
v cens xiii	xiii feurier	xxvii mars	xiii	xxvii noué.	B	
v cens xiiii	v mars	xvi autil	xiiii	iii decemb.	A	
v cens xv	xxv feurier	viii autil	xv	ii decemb.	S	
v cens xvi	x feurier	xxii mars	xvi	xxx noué.	E	F
v cens xvii	i mars	xii autil	xvii	xxix noué.	D	
v cens xviii	xxi feurier	iiii autil	xviii	xxviii noué.	L	
v cens xix	xiii mars	xxiii autil	xix	xxvii noué.	B	
v cens xx	xxv feurier	ii autil	i	ii decemb.	S	A
v cens xxi	xxvii feurier	xxxi mars	ii	i decemb.	F	
v cens xxii	ix mars	xx autil	iii	xxx noué.	E	
v cens xxiii	xxii feurier	v autil	iiii	xxix noué.	D	
v cens xxiiii	xiii feurier	xxvii mars	v	xxvii noué.	B	L
v cens xxv	v mars	xvi autil	vi	iii decemb.	A	
v cens xxvi	xxviii feurier	i autil	vii	ii decemb.	S	
v cens xxvii	x mars	xxi autil	viii	i decemb.	F	

Qui veult scauoir les brā dons Pasqs Le nōbre dor La lettre dñicale & le byssepte depuis lan. v. cens. & sept. iusques a la. v. cens. & .xxvii. inclusiuemēt. Regarde en ceste figure la ligne dicelle date & il y trouuera les choses dictes dessus.

Fig. 9. *Livre d'heures à l'usage de Chartres*, f.1v, 1507. Philippe Pigouchet pour Simon Vostre (almanach 1507).

Middlebury College Special Collections and Archives, Middlebury, Vermont.

Photo Marie Théberge



Fig. 10. *Livre d'heures à l'usage de Chartres*, f. 85v, 1507. Philippe Pigouchet pour Simon Vostre (danse macabre).

Middlebury College Special Collections and Archives, Middlebury, Vermont.

Photo Marie Théberge



Fig. 11. *Rokeghem Hours (Use of Rome)*, f. 13r, ca. 1500 (Lettrine décorée).
 Collection of Middlebury College Museum of Art, Vermont, USA.

VIII

LIVRES D'HEURES

LAT. 18014.	LAT. 1161.	LAT. 9471.	LAT. 919.
1. Calendrier.	Prières diverses.	Calendrier.	Calendrier.
2. Enseignements.	Calendrier.	Fragments des évan- giles.	Heures de la Vierge.
3. Testament de saint Louis.	Fragments des évan- giles.	Passion s. s. Jean.	Psaumes pénitenciaux.
4. Heures de la Vierge.	Passion selon s. Jean.	<i>Obsecro te.</i>	Litanies.
5. Psaumes péniten- tiaux.	Heures de la Vierge.	<i>O intemerata.</i>	Heures de la Croix.
6. Litanies.	Psaumes pénitenciaux.	Les cinq douleurs de la Vierge.	Heures du Saint-Esprit.
7. Oraisons de la Pas- sion.	Litanies.	Heures de la Vierge.	Office de la Passion.
8. Office du Saint-Es- prit.	Heures de la Croix.	Psaumes pénitenciaux.	Office du Saint-Esprit.
9. Office de la Passion.	Heures du Saint-Esprit.	Litanies.	Office des morts.
10. Prières à Dieu et aux saints.	Les quinze joies.	Heures de la Croix.	
11. <i>O intemerata.</i>	Les sept requêtes.	Heures du Saint-Esprit.	
12. Psautier abrégé de saint Jérôme.	Office de la Passion.	Les quinze joies.	
13. Heures pour la se- maine.	Messe votive.	Les sept requêtes.	
14. Prière au Père.	<i>Obsecro te.</i>	Office des morts.	
15. Office de la Compas- sion.	<i>O intemerata.</i>	Suffrages et oraisons.	
16. Prières pour la messe.	Psaumes graduels.		
17. Prières de s. Ansel- me.	Office des morts.		
18. Heures de la Trini- té.	Suffrages.		
19. Prières diverses.	Psautier abrégé de s. Jérôme.		
20. <i>Quicumque.</i>	Prières diverses.		
21. Heures de s. Jean- Baptiste.			
22. Office des morts.			
23. Récit de la Passion.			
24. Les six degrés de la Charité.			
25. Les trois morts et les trois vifs (poé- sie).			
26. La complainte du crucifix (poésie).			
27. Itinéraire.			

Tableau 1. Leroquais, Victor. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, tome I, 1927, p. viii. Photo Marie Théberge


- 1 Calendrier
- 2 Séquences des Évangiles
- 3 Prière *Obsecro te*
- 4 Prière *O intemerata*
- 5 Heures de la Vierge
- 6 Heures de la croix
- 7 Heures du Saint-Esprit
- 8 Psaumes de pénitence
- 9 Litanies
- 10 Office des morts
- 11 Suffrages des saints

Tableau 2. Harthan, John P.

L'âge d'or des livres d'heures,

1977 p. 14.

Photo Marie Théberge



Content of a Book of Hours

	TEXT	IMAGE
1.	Calendar	Labors Zodiac
2.	Gospel Lessons	John on Patmos Luke Matthew Mark
3.	HOURS OF THE VIRGIN Infancy cycle Matins Lauds Prime Terce Sext None Vespers Compline Passion cycle Matins Lauds Prime Terce Sext None Vespers Compline	Annunciation Visitation Nativity Annunciation to Shepherds Adoration of Magi Presentation Flight into Egypt or Massacre of the Innocents Coronation of the Virgin or Flight into Egypt or Massacre of the Innocents Agony Betrayal Christ before Pilate Flagellation Christ Carrying the Cross Crucifixion Deposition Entombment
4.	Hours of the Cross Hours of the Holy Spirit	Crucifixion Pentecost
5.	"Obsecro te" and "O intemerata"	Virgin and Child Lamentation or Pietà
6.	Penitential Psalms	David in Penance or David and Bathsheba or Christ Enthroned or Last Judgment
7.	Office of the Dead	Praying Office of the Dead or Burial or Last Judgment or Job on the Dungheap or Raising of Lazarus or Lazarus and Dives or Death Personified or Three Living and Three Dead
8.	Suffrages	Saint with attribute or Episode from life of the Saint
9.	Accessory Texts	various

68

Tableau 3. Hindman, S. *Books of Hours: A Medieval "Bestseller": with tutorial*. 2008, p.68.

Photo Marie Théberge

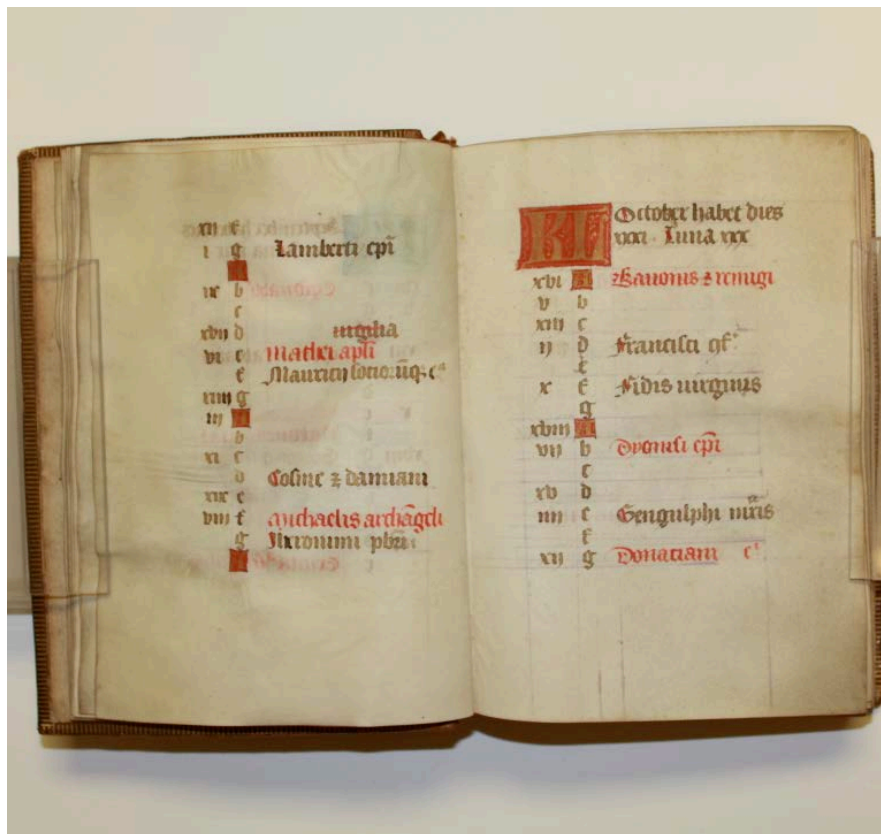


Fig. 12. *Rokeghem Hours (Use of Rome)*, ca. 1500 (Calendrier), f. 10. Collection of Middlebury College Museum of Art, Vermont, USA.



Fig. 13. Morgan MS M.1093, f. 13r (Les quatre évangélistes)
Hindman, S. *Books of Hours: A Medieval "Bestseller": with tutorial*. 2008, p.72.



Fig. 14.1 Morgan MS M.1093, f. 24r (L'Annonciation).
Hindman, S. *Books of Hours: A Medieval "Bestseller": with tutorial*. 2008, p.73.



Fig. 14.2 Morgan MS M.1093, f. 51r (La Nativité).
Hindman, S. *Books of Hours: A Medieval "Bestseller": with tutorial*. 2008, p.75.



Fig. 15 Enguerrand Quarton, *Vierge de Miséricorde*, détail, Chatilly, musée Condé (Marie couvrant les fidèles).
Chiffolleau, Jacques. *Histoire de la France religieuse*. 1988, p.166.

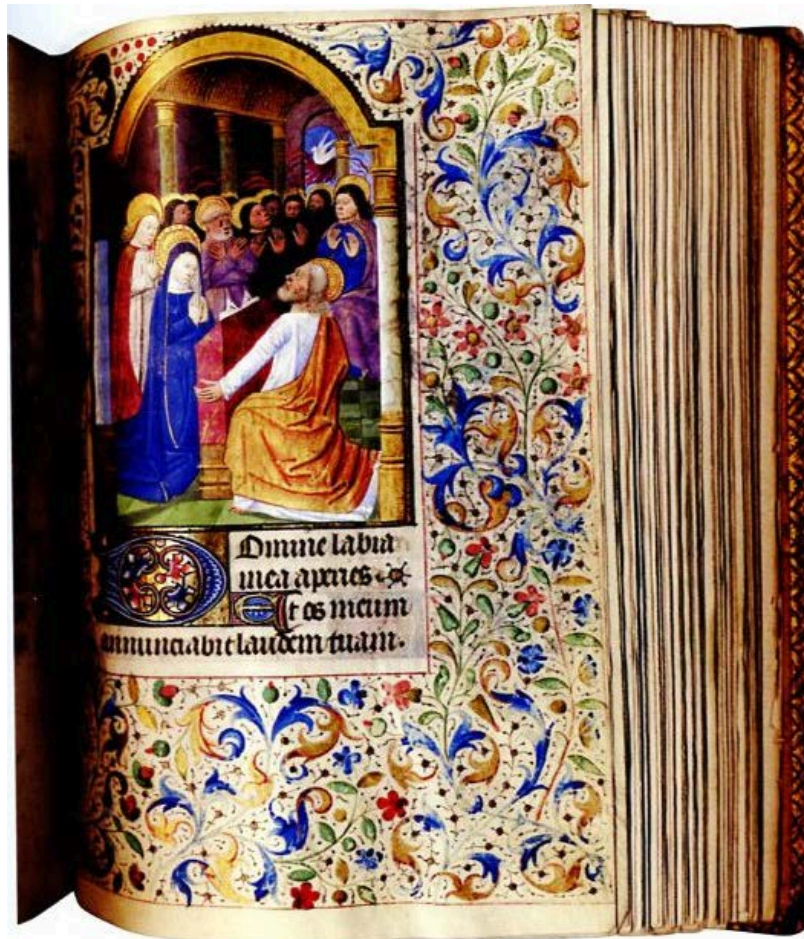


Fig. 16. Morgan MS M.1093, f. 102v (La Pentecôte).
Hindman, S. *Books of Hours: A Medieval "Bestseller": with tutorial*. 2008, p.82.

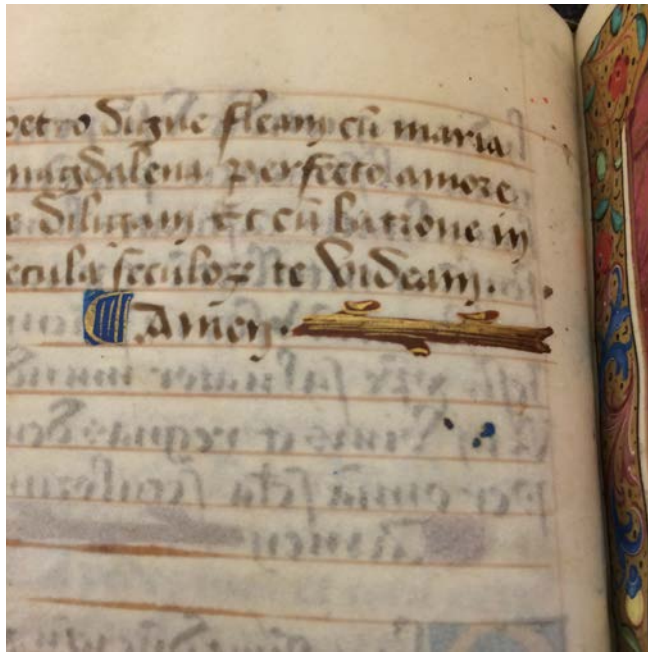


Fig. 17.1. Jean Coene IV, *Horea Beatae Virginis*, f. 22v, ca. 1510, imprimeur: Guillaume Le Rouge (bouts de ligne figuratifs).



Fig. 17.2. *Rokeghem Hours (Use of Rome)*, ca. 1500 (bouts de ligne géométriques), f. 84v, 85r. Collection of Middlebury College Museum of Art, Vermont, USA.

am Amen | Patre noster. a. m. o. r. o. ix.
Suavis et fortis in potentia
 iesu christe qui omnem for-
 titudinem tuam secundum huma-
 ni corporis susceptionem pro sa-
 lute nra in cruce misisti cogito te
 bone iesu ut concedas mihi gra-
 tiam q̄ fortitudinem meam vale-
 am in te extendere et q̄ diu vireo
 in hoc mundo. corpore et corde tibi in-
 leam seruire et sicut studiu placece
 mundo. ita nocte et die intendam
 et cogitem placece et seruire tibi do-
 mino meo iesu christo Amen. pater
 noster Ave maria **O. r. o. x.**
Largitor omnium bonor
 iesu christe qui totum pre-
 ciosum sanguinem tuum in cru-
 ce effudi pro nostra saluatione

Fig. 18 ca. 1520 (gothique bâtarde).
 Drogin, Marc. *Medieval Calligraphy, Its history and Technique*,
 1980, p.156, pl.132.



Fig. 19. 14.2 Feuille d'un livre d'heures, *Matines des heures de la Vierge*, France septentrionale, ca. 1490-1500. Collection privée, Montréal. Image prise dans le cadre de l'exposition *D'or et d'azur, du manuscrit médiéval au facsimilé moderne*. Université de Montréal. Bibliothèque des livres rares et collections spéciales.
Photo Marie Théberge



Fig. 20. Master of Antoine Rolin, *Christ Nailed to the Cross and border of crying eyes*, miniature from the *Boussu Hours*, Hainaut, ca. 1490. Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 1185, fol. 196. (Initiale historiée)(Larmes)
 Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages*, 2005, p.26.



Fig. 21. Morgan MS M.1093, f. 79r (David en prière et David et Goliath).
 Hindman, S. *Books of Hours: A Medieval "Bestseller": with tutorial*. 2008, p.83.



Fig. 22. France, Burgundy?, ca. 1480-90, Walter 457, f. 117; Cat. N° 63 (Office des morts).

Wieck, Roger S. *Time Sanctified : the Book of Hours in Medieval Art and Life*. 1988, p.145, pl. 37.



Fig. 23. *Rokeghem Hours (Use of Rome)*, ca. 1500 f. 23v (saint Nicolas) et 24r (saint Sébastien).
 Collection of Middlebury College Museum of Art, Vermont, USA.



Fig. 24. *Book of Hours*, Bruges, ca. 1520-1530. Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. 3028, f. 229 (Creation of Eve and trompe-l'œil border decoration).

Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages: The Play of Illusion and Meaning*. 2005, p.15.



Fig. 25. *Book of Hours*, Thérouanne, ca.1300. Baltimore, Walters Art Museum, Ms. W. 90, f. 74v, 75r (Bordure).

Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages : The Play of Illusion and Meaning*. 2005, p.11



Fig. 26. Master of James IV of Scotland, *Grimani Breviary*, Ghent and Bruges, ca. 1515-1520. Venice, Biblioteca nazionale Marciana, Ms. Lat. I, 99, f. 206 (Tour de Babel). Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages : The Play of Illusion and Meaning I*. 2005, p.23.



Fig. 27.1. Vienna Master of Mary of Nurgundy, miniature from the *Hours of Engelbert of Nassau*, Ghent, ca. 1475-1485. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 219-220, f. 40 (sainte Catherine). Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages : The Play of Illusion and Meaning I*. 2005, p. 29.



Fig. 27.2. *Jeweled Processional Cross (the « Bernward Cross »)*, Hildesheim, avant 1022. Hildesheim, Domund Diözesanmuseum, Inv. N° DS L 109. Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages : The Play of Illusion and Meaning I*. 2005, p. 30.



Fig. 28. *Book of Hours of Étienne Chevalier*, ca. 1455 (Job).
Fäy-Sallois, Fanny. *A Treasury of Hours : Selections from Illuminated Prayer Books*. 2005, p.91.



Fig. 29.1. Rohan Book of Hours, XV^e siècle (la Vierge et l'Enfant).
Fäy-Sallois, Fanny. *A Treasury of Hours : Selections from Illuminated Prayer Books*. 2005, p.55.

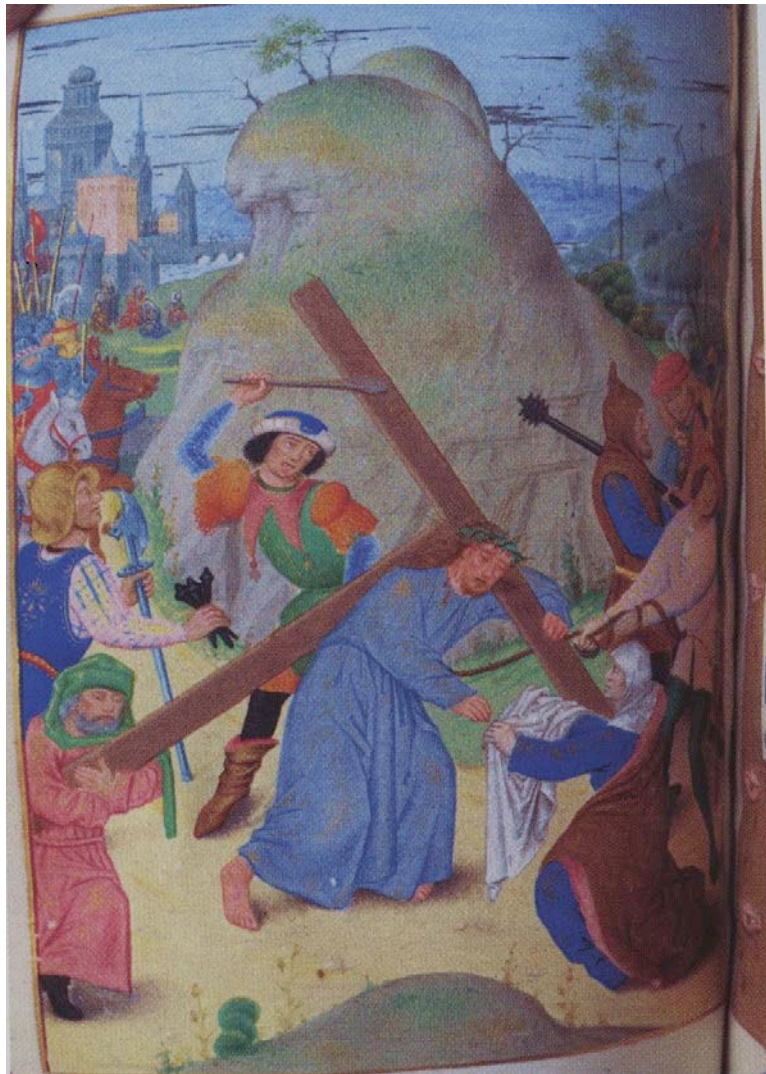


Fig. 29.2. Maître d'Antoine Rolin, *Christ Nailed to the Cross and border of crying eyes*, miniature des *Heures de Boussu*, Hainaut, ca. 1490. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 1185, fol. 195v (Christ portant la Croix).

Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages : The Play of Illusion and Meaning I*. 2005, p. 26.



Fig. 30. Jan Van Eyck ca. 1432, Gand (Autel de Gand).
Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages: The Play of Illusion and Meaning*, 2005, p.4.



Fig. 31. Miniature du *Bréviaire de Grimani*, Gand et Bruges, ca. 1515-1520. Venise, Biblioteca nazionale Marciana, Ms. Lat. I, 99, f. 470v (saint André). Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages : The Play of Illusion and Meaning*. 2005, p. 3.



Fig. 32. 15.1 Feuillet d'un livre d'heures, *Matines des heures de la Vierge* (II^e leçon), Bourgogne, ca. 1490, de l'atelier du Maître des Prélats Bourguignons. Collection privée, Montréal (une femme lisant).

Image prise dans le cadre de l'exposition *D'or et d'azur, du manuscrit médiéval au facsimilé moderne*. Université de Montréal. Bibliothèque des livres rares et collections spéciales.

Photo Marie Théberge

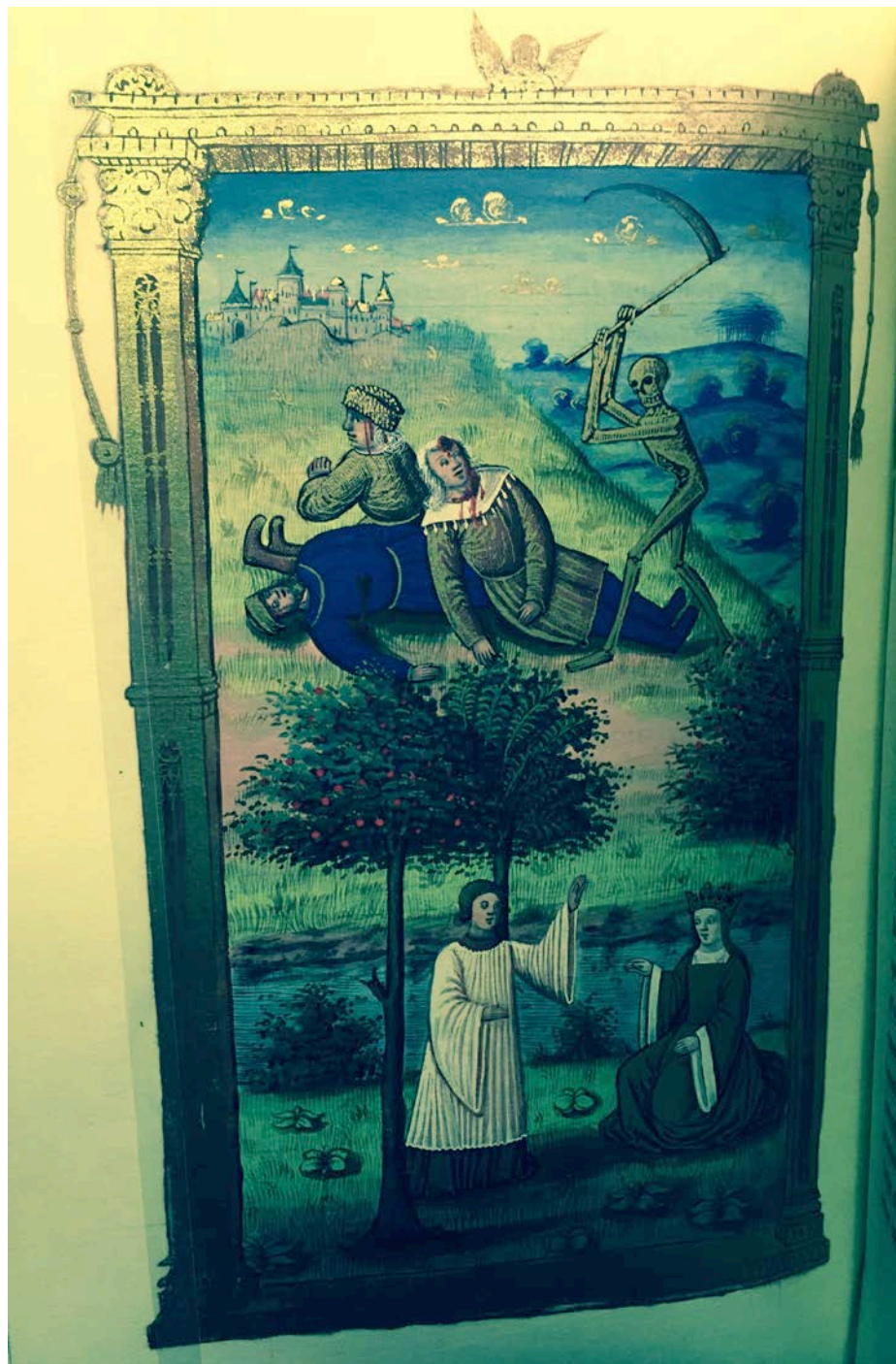


Fig. 33. *Les triumpes de messire François Pétrarque*, Rouen, début du XVI^e siècle, f. 137v. Original : Vienne : Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2581. Facsimilé : Turin, UTET 2011 (*La mort abattant trois hommes et un cleric instruisant une reine*).

Image prise dans le cadre de l'exposition *D'or et d'azur, du manuscrit médiéval au facsimilé moderne*. Université de Montréal. Bibliothèque des livres rares et collections spéciales.

Photo de Marie Théberge



Fig. 34. 16.2 Feuille d'un livre d'heures, *Prière à la Vierge du Pape Sixte IV*, Paris, ca. 1520. Collection privée, Montréal (*Un donateur en prière devant la Sainte Maison de Lorette*).

Image prise dans le cadre de l'exposition *D'or et d'azur, du manuscrit médiéval au facsimilé moderne*. Université de Montréal. Bibliothèque des livres rares et collections spéciales.

Photo de Marie Théberge



Fig. 35. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f. 3r, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474 (Anne de Bretagne en prière).

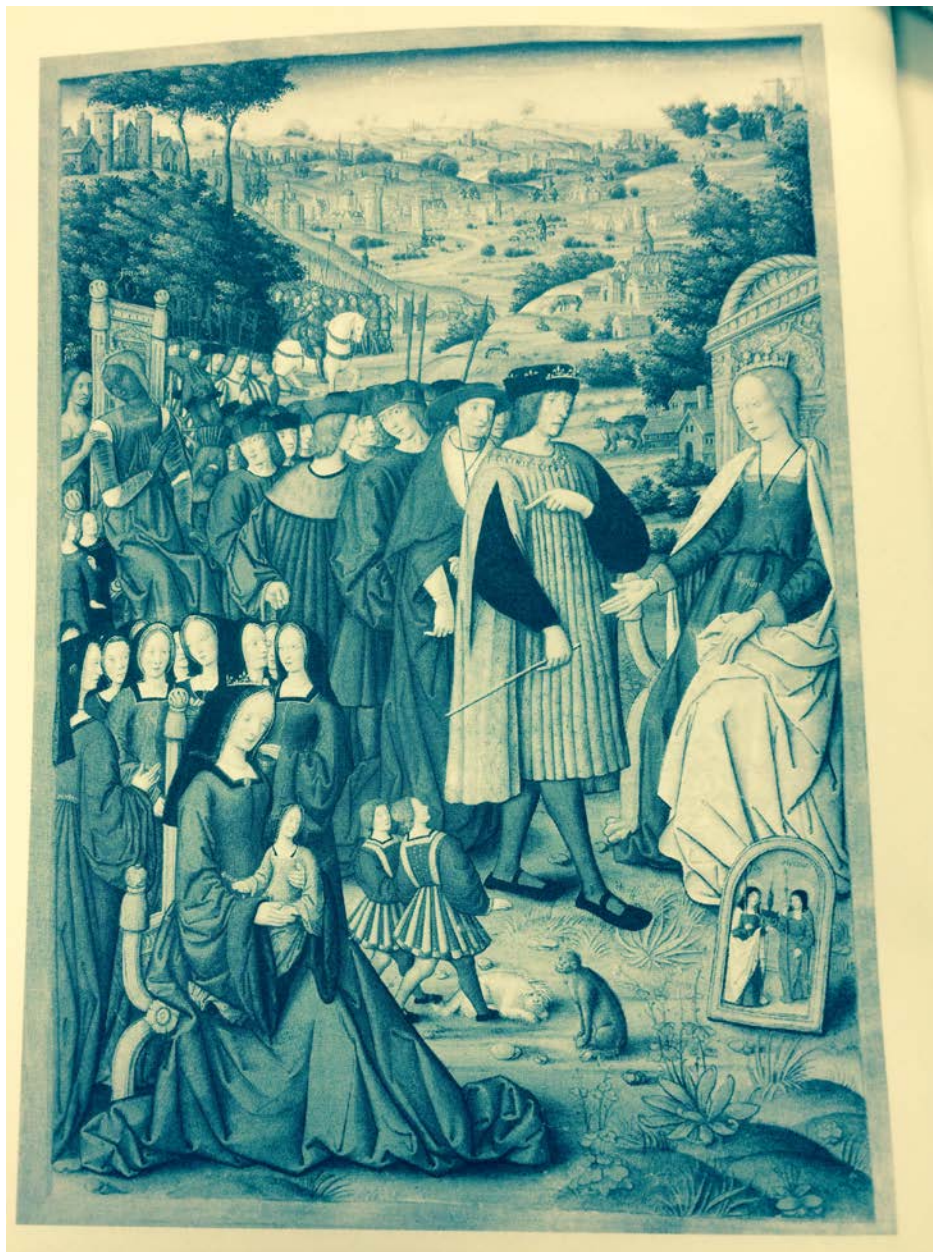


Fig. 36. Francesco Petrarca, *Les Remèdes de l'une ou l'autre Fortune*, Paris, BnF, ffr. 225, f. 165r (Louis XXII confronte la Raison à propos de l'absence d'un héritier mâle).

Brown, Cynthia Jane. *The Queen's Library Image-making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*, 2011, p. 2.



Fig. 37. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f. 7r, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474 (écriture gothique, « bâtarde française »).



Fig. 38.1. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f. 138r, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474 (bordure empiétant sur le texte).



Fig. 38.2. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f. 164r, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474 (bordure empiétant sur le texte).

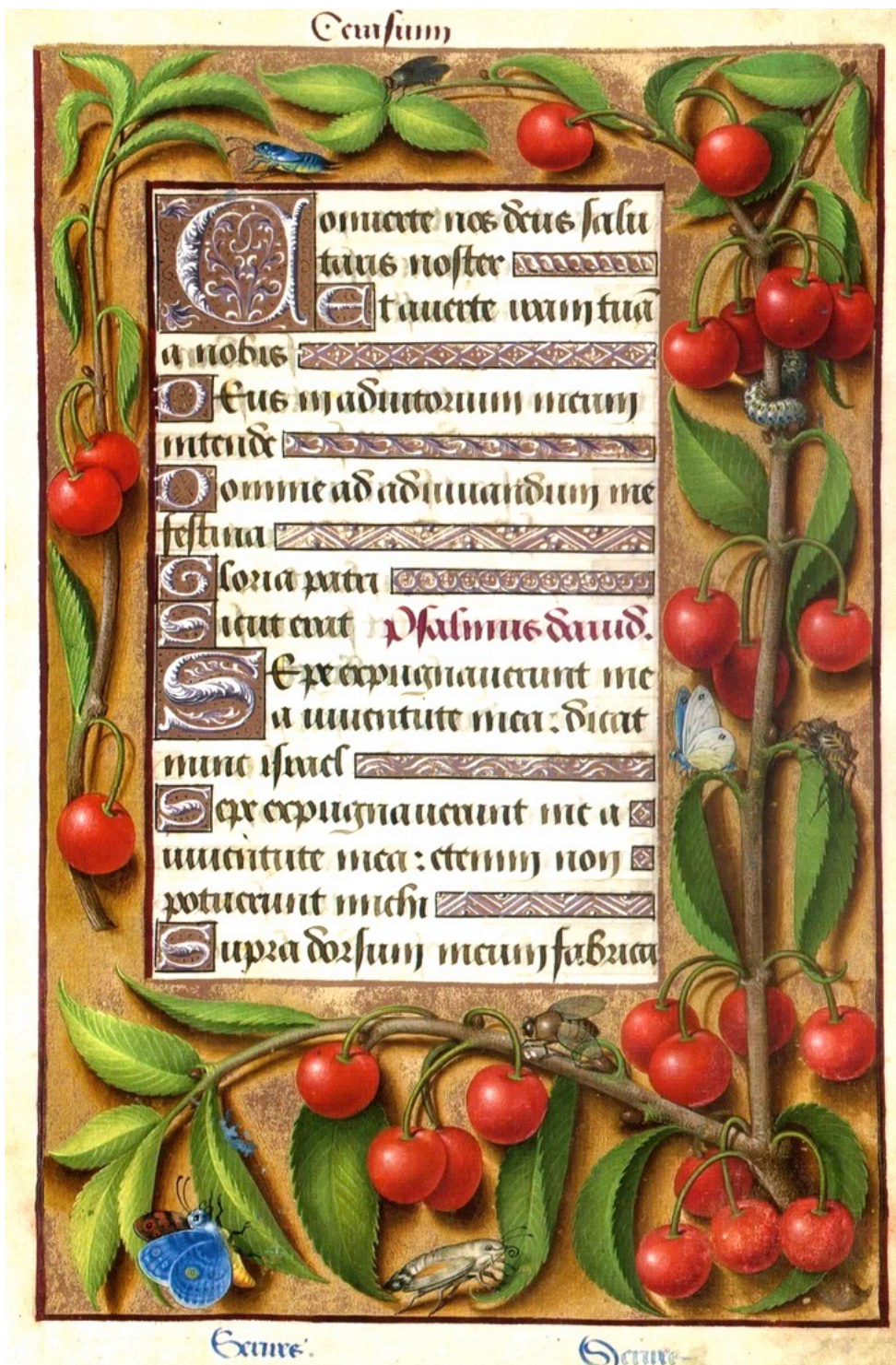


Fig. 39. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f. 85r, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474 (baguette rouge).

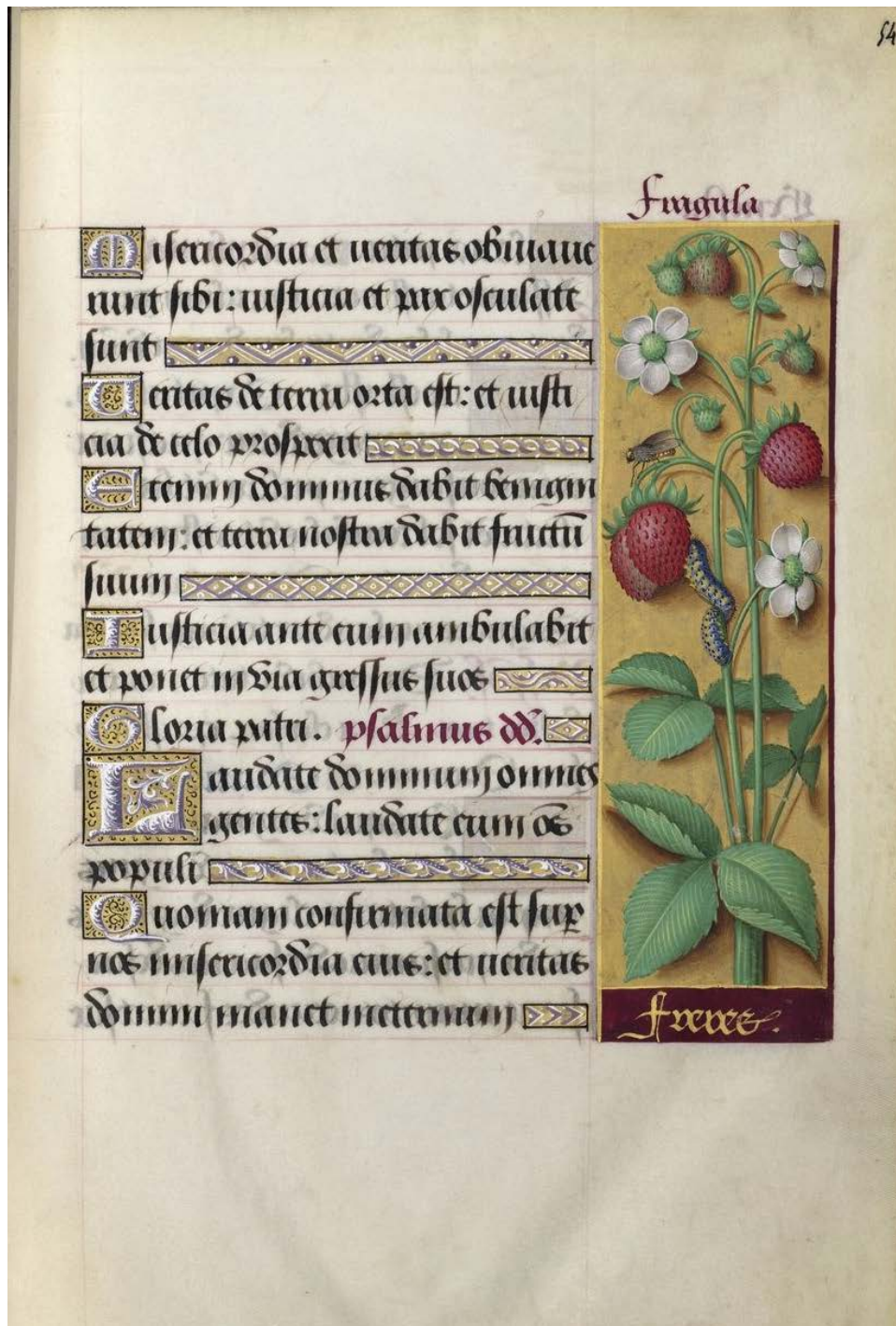


Fig. 40. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f. 54r, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474 (fraises et insectes).



Fig. 41. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f. 119v, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474 (Job).



Fig. 42. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f. 28v, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474, *L'Annonciation* (bleu lapis-lazuli de Bourdichon).



Fig. 43. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f. 1v, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474 (armoiries d'Anne de Bretagne et Louis XXII).



Fig. 44. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f. 238r, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474 (armoiries avec devise d'Anne de Bretagne et Louis XXII).



Fig. 45. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f. 2v, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474 (descente de la Croix).



Fig. 46. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f. 173v, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474 (saint Côme et saint Damien).



Fig. 47. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f.19v, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474 (saint Luc présentant la Vierge).

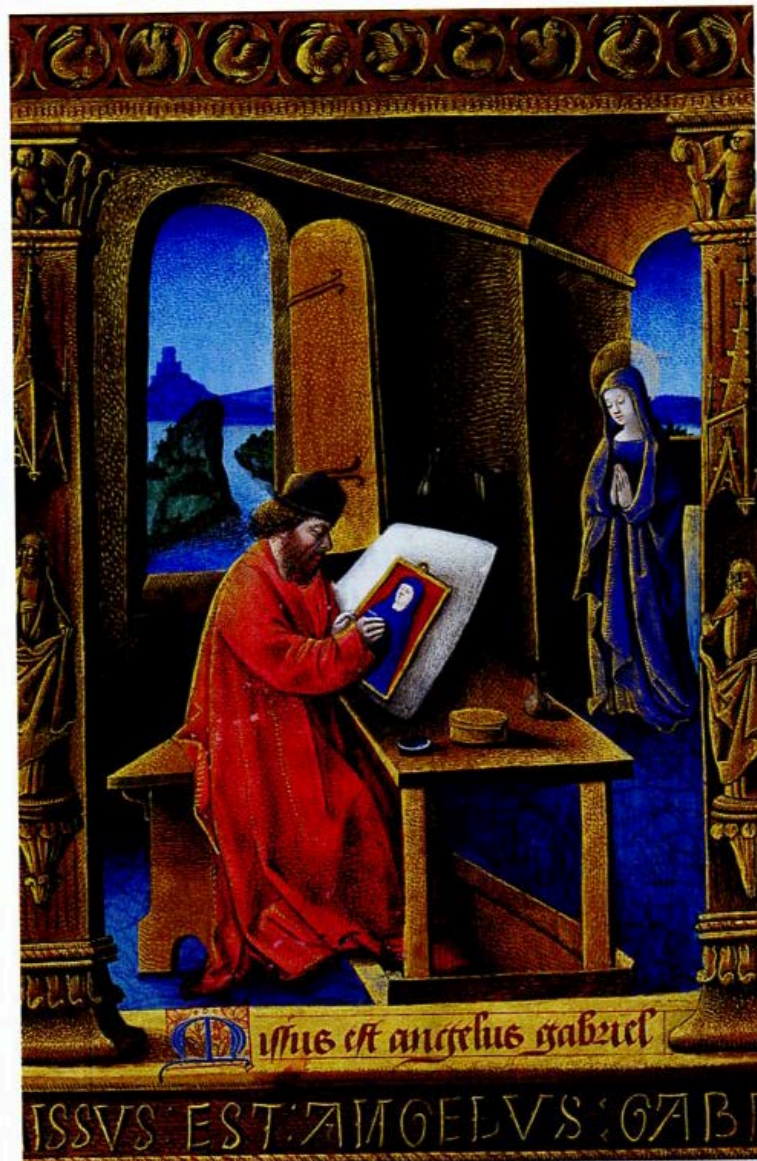


Fig. 48. Jean Colombe, *Livre d'heures de Louis de Laval*, ca. 1480, (saint Luc peignant la Vierge).
Fäy-Sallois, Fanny. *A Treasury of Hours : Selections from Illuminated Prayer Books*. 2005, p. 25.



Fig. 49. Jean Bourdichon, *heures de Charles VIII*, f. 36r, ca. 1475-1500, BnF Ms. Lat., 1370 (Vierge en prière).



Fig. 50.1. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f.19v, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474 (saint Luc présentant la Vierge).



Fig. 50.2. Jean Marot, *Le voyage de Gênes*, f. 1r, ca. 1508, Paris, BnF ffr. 5091, (Marot offrant son manuscrit à Anne de Bretagne). Brown, Cynthia Jane. *The Queen's Library Image-making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*, p. 89.

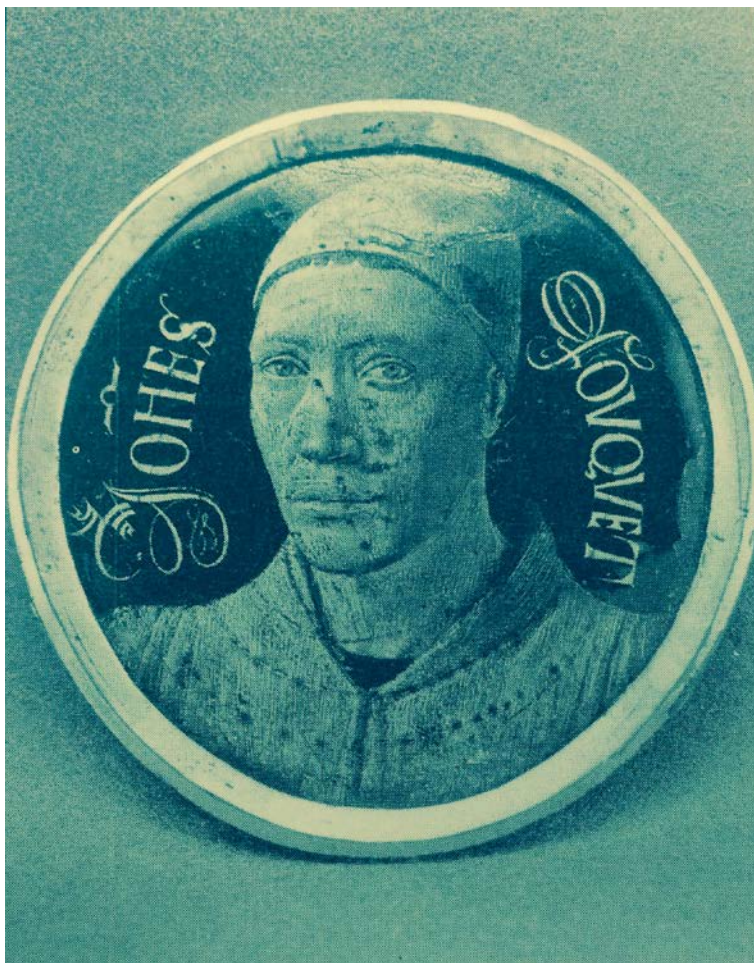


Fig. 51. Jean Fouquet, *Autoportrait*, Paris, Louvre, Département des Objets d'Art, Inv. OA. 56 (médaillon de Fouquet).
Evans, Mark L. «Jean Fouquet and Italy “...buono maestro, maxime a ritrarre del naturale”.» *Illuminating the Book: Makers and Interpreters : Essays in Honour of Janet Backhouse*, p. 176.



Fig. 52. Jean Bourdichon, *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f. 58v, ca. 1508, BnF, ms. lat., 9474 (Annonce faite aux bergers).



Fig. 53. Jean Colombe, *Les heures de Louis de Laval*, ca. 1480-1489. BnF MS Lat. 9420 f. 300v. (saint Martin).

Mandel, Gabriel. *La Peinture Occidentale: En 12 vol*, 1964, p.169.



Fig. 54.1. Simon Marmion, *Visitation*, miniature d'un livre d'heures, f. 29. Valenciennes, ca. 1480. New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 6. (Visitation). Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages : The Play of Illusion and Meaning*. 2005, p. 3.



Fig. 54.2. Miniature du *Bréviaire de Grimani*, f. 470v, Gand et Bruges, ca. 1515-1520. Venise, Biblioteca nazionale Marciana, Ms. Lat. I, 99 (saint André). Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages : The Play of Illusion and Meaning*. 2005, p. 3.



Fig. 55. Simon Bening, miniature du *Bréviaire d'Éléonore de Portugal*, f. 412, Gand, ca. 1500-1510. New York, The Pierpoint Morgan Library, Ms. M. 52. (*Scènes de la vie de saint Antoine*). Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages : The Play of Illusion and Meaning*. 2005, p. 21.



Fig. 56. Gerard Horenbout, Miniature du *Bréviaire d'Éléonore du Portugal*, f. 170v, Gand, ca. 1500-1510. New York, The Pierpoint Morgan Library, Ms. M. 52. (Ascension du Christ)
Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages : The Play of Illusion and Meaning*. 2005, p. 28.

BIBLIOGRAPHIE

Blum, André, et Philippe Lauer. *La miniature française aux XVe et XVIe siècles*. Paris : G. Van Oest, 1929. Imprimé.

Brown, Cynthia Jane. *The Queen's Library Image-making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*. Philadelphia: U of Pennsylvania, 2011. Imprimé.

Cassagnes-Brouquet, Sophie. *La passion du livre au Moyen-Âge*. Rennes, FR: Éditions Ouest-France, 2008. Imprimé.

Chartier, Roger. *Culture écrite et société, L'ordre des livres (XIVe - XVIIIe siècle)*. Albin Michel, 1996. Imprimé.

Chiffolleau, Jacques. « La Religion flamboyante (vers 1320 - vers 1520). » *Histoire de la France religieuse*. Paris : Seuil, 1988. Imprimé.

« Le contexte historique de la création du franc. » *Classes BnF*. Ressources pédagogiques en ligne de la Bibliothèque nationale de France, n.d. Web. 10 déc. 2015.

<http://classes.bnf.fr/franc/reperes/contexte.htm>.

Delaisé, L. M. J. « The Importance of Books of Hours for the History of Medieval Book. » *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*. Baltimore : The Walters Art Gallery, 1974, 203-224. Imprimé.

Delaunay, Isabelle. « Livres d'heures de commande et d'étal : quelques exemples choisis dans la librairie parisienne 1480-1500. » *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge*. Paris: Presses De L'Université De Paris-Sorbonne, 2001. Imprimé.

Diringer, David. *The Illuminated Book: Its History and Production*. New York: Praeger, 1967. Imprimé.

Drogin, Marc. *Medieval Calligraphy, Its history and Technique*. Dover Publication, Inc., New York, 1980. Imprimé.

Duffy, Eamon. *Marking the Hours, English People and their Prayers, 1240-1570*. New Haven and London: Yale University Press, 2006. Imprimé.

Evans, Mark L. «Jean Fouquet and Italy “...buono maestro, maxime a ritrarre del naturale”.» *Illuminating the Book: Makers and Interpreters : Essays in Honour of Janet Backhouse*. Éd. Michelle P. Brown et Scot McKendrick. London: British Library, 1998, 163-190. Imprimé.

Fäy-Sallois, Fanny. *A treasury of hours: Selections from Illuminated prayer books*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005. Imprimé.

« Grandes Heures d'Anne de Bretagne. » *Bibliothèque nationale de France (BnF)*. Bibliothèque nationale de France, n.d. Web. 10 déc. 2015.

< <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v/f1.item> >

Harthan, John P. *L'âge d'or des livres d'heures*. Bruxelles : Elsevier Séquoia, 1977. Imprimé.

Herman, Nicholas. Entrevue personnelle. 5 nov. 2015.

Hindman, S. *Books of Hours: A Medieval "Bestseller": with tutorial*. Paris Chicago: Les Enluminures, 2008. Imprimé.

Join-Lambert, A. « Du livre d'heures médiéval au paroissien du XXe siècle. » *Revue d'histoire ecclésiastique* avril-juin 2006: 616-657. Imprimé.

Leroquais, Victor. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, tomes I et II. Paris: n.e., 1927. Imprimé.

Le Livre D'heures D'Anne De Bretagne. (Facsimile) Éd. Jean de Bonnot. Paris: Jean de Bonnot, 1979. Imprimé.

Mandel, Gabriel. *La Peinture Occidentale: En 12 vol*. Paris: Éditions du Pont Royal, 1964. Imprimé.

Marrow, James H. *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages: The Play of Illusion and Meaning*. Paris: Brigitte Dekeyzer & Jan Van der Stock, 2005. Imprimé

_____, « Scholarship on Flemish Manuscript Illumination of the Renaissance : Remarks on Past, Present, and Future », dans *Flemish Manuscript Painting in Context : Recent Research*. Los Angeles : Getty Publications. 2006, p. 163-176.

Minois, Georges. *Anne De Bretagne*. Lille: Fayard, 1999. Imprimé.

Poirier, Sylvie. Entrevue personnelle. 4 nov. 2015

Porcher, Jean. *Les Manuscrits à Peintures En France du XIII^e Au XVI^e Siècle*. Paris: Bibl. Nationale, 1955. Imprimé.

Tanguy, Geneviève. *Sur Les Pas D'Anne De Bretagne*. Rennes: Éditions Ouest-France, 2003.

Imprimé.

Wieck, Roger S. *Time Sanctified, The Book of Hours in Medieval Art and Life*. New York:

George Brazilier, 1988. Imprimé.

Zweig, Stephan, et Alzir Hella. *Erasme: Grandeur Et Décadence*. Paris: Librairie générale

française, 1996. Imprimé.