

08071998



UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
DÉPARTEMENT D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

Document de travail n° 29

LE DESSIN SOUS-JACENT ET LA TECHNOLOGIE DANS LA PEINTURE

COLLOQUE XI

14-16 septembre 1995

DESSIN SOUS-JACENT ET TECHNOLOGIE
DE LA PEINTURE

PERSPECTIVES

édité par

Roger VAN SCHOUTE et Hélène VEROUGSTRAETE

avec la collaboration de

Anne DUBOIS

Laboratoire d'étude des œuvres d'art
par les méthodes scientifiques

Collège Érasme - Place Blaise Pascal
B-1348 LOUVAIN-LA-NEUVE

1997

**LES RÈGLES DES SŒURS
DE L'HÔPITAL NOTRE-DAME DE TOURNAI :
APPORT DES MÉTHODES DE LABORATOIRE
À L'HISTOIRE DE LA MINIATURE**

(pl. 11-15)

Dominique Vanwijnsberghe

Résumé : Les deux *Règles de l'hôpital Notre-Dame de Tournai* sont un exemple rarissime de « manuscrits-jumeaux » du 15^{ème} siècle. Ces deux exemplaires contemporains l'un de l'autre posent dès lors le problème de l'original et de la copie. Cette communication examine l'apport potentiel des méthodes de laboratoire (microscope, réflectographie IR, radiographie) à cette question. Elle débouche plus généralement sur des considérations portant sur l'intérêt de généraliser ce type d'examens dans les domaines de la codicologie et de l'histoire de la miniature.

Dans ce colloque résolument tourné vers l'avenir*, il m'a semblé utile de m'arrêter sur un champ d'investigation qui comporte un potentiel énorme, puisqu'il n'a fait jusqu'à présent l'objet que d'un nombre très limité d'études – toutes très ponctuelles d'ailleurs. Il s'agit de la question de l'apport des méthodes de laboratoire à ce que Bob Delaissé appelait l'archéologie du livre, et dans le cas qui m'occupe plus particulièrement, à l'histoire de la miniature¹.

* La présente étude a pu être menée grâce à l'amabilité des Professeurs R. Van Schoute et H. Verougstraete, qui ont généreusement mis leur matériel et toute leur compétence à notre disposition, afin de mener à bien cette démarche largement expérimentale. Qu'ils trouvent ici la marque de ma gratitude.

1. Voir par exemple : R.H. MARIJNISSEN, *Notes sur l'enluminure eyckienne « La naissance de Saint Jean-Baptiste » dans les Heures de Milan-Turin*, dans *Scriptorium*, 23, 1969, p. 225-226 ; M. MEISS et S. OFF, *Deux miniatures perdues du Térence des Ducs*, dans *Revue de l'Art*, 15, 1972, p. 62-63 ; A. VANDEKERKOVE, *Application des méthodes de laboratoire à un manuscrit historié du XV^e siècle. Apport de l'infrarouge*, dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VII, Géographie et chronologie du dessin sous-jacent*, éd. R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE, Louvain-la-Neuve, 1989, p. 99-104 ; M.H. BUTLER et J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, *The Examination of the Milan-Turin Hours with Infrared Reflectography : A Preliminary Report*, dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VII. Géographie et chronologie du dessin sous-jacent*, éd. R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE, Louvain-la-Neuve, 1989, p. 71-76 ; J.R.J. VAN ASPEREN

Delaissé définissait l'archéologie du livre en deux étapes, on le sait² : d'abord une phase d'observation et d'analyse de toutes les données matérielles, pour passer ensuite à leur interprétation, le but premier étant de déterminer l'époque et le lieu de la réalisation du livre. Cette démarche suppose bien entendu des comparaisons avec d'autres productions, qui doivent mener en premier lieu à reconstruire la production manuscrite de centres bien localisés et à écrire, en fin de parcours, l'histoire du livre manuscrit médiéval. À voir le travail minutieux effectué par les gantois de *Duodecimo*³, on peut être rassuré quant à la phase initiale de ce travail. Reste à interpréter les données. C'est à ce niveau que l'historien de l'art devrait, me semble-t-il, intervenir⁴.

Ma contribution s'insère dans cette problématique générale. Problématique ambitieuse, qui n'est en l'occurrence limitée que par la modestie des livres analysés ici et par les résultats auxquels ont abouti les observations. On verra toutefois qu'en instaurant un dialogue entre l'observation traditionnelle à l'œil nu, l'examen à l'aide des méthodes de laboratoire et la source documentaire, on peut espérer à terme reconstruire une histoire globale du livre manuscrit et de son mode de production.

La Règle des sœurs de l'hôpital Notre-Dame de Tournai a été repérée et décrite assez tôt dans la littérature scientifique⁵, comme l'un des seuls témoins de l'art dit « pré-eyckien » dans la ville de Tournai⁶, qui –

DE BOER, *The Examination of the Milan-Turin Hours with Infrared Reflectography: A Summary of Results* [résumé de conférence], dans *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrecht, 10-13 décembre 1989)*, Doornspijk, 1991, p. 445.

2. Concernant ces considérations théoriques, voir par exemple L.M.J. DELAÏSSÉ, *Towards a History of the Medieval Book*, dans *Codicologica*. 1. *Théories et principes*, éd. A. GRUYS et J.P. GUMBERT, Leiden, 1976, p. 75-83.
3. Sur la restauration du Bréviaire Mayer Van den Bergh (Anvers, Musée Mayer Van den Bergh, inv. nr. 946) par cette équipe, voir ici même la contribution du Professeur M. Smeyers.
4. Concernant le Bréviaire Mayer Van den Bergh, Brigitte De Keyzer (K.U. Leuven) prépare une thèse de doctorat qui mettra en perspective les nombreuses données matérielles relevées par l'équipe de Duodecimo lors du démontage du livre.
5. Voir essentiellement E.J. SOIL DE MORIAME, *Règlement des sœurs de l'hôpital Notre-Dame à Tournai, 1238*, dans *Bulletin de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, 1, 1925, p. 74-79 ; J. PYCKE, *Les miniatures de la Règle des sœurs de l'hôpital Notre-Dame de Tournai*, dans *Trésors sacrés* (cat. d'exposition), Tournai, 1971, p. 59-61. Pour l'édition du texte, voir ID., *Documents relatifs à l'administration de l'hôpital capitulaire Notre-Dame de Tournai, du XI^e au XV^e siècle*, dans *Annales de la Société Belge d'Histoire des Hôpitaux*, 8, 1970, p. 26-39, n° 7. Pour une bibliographie complète, on se reportera à nos deux notices du catalogue d'exposition *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck (ca. 1380 - ca. 1420) (Corpus of Illuminated Manuscripts*. 6. *Low Countries Series*, 4), éd. M. SMEYERS, Leuven, p. 191-196, nos. 61-62.
6. Depuis lors, le corpus d'œuvres tournaisiennes datables de cette époque a pu être considérablement étoffé. Voir notre thèse de doctorat *Contribution à l'étude de l'enluminure*

rappelons-le – était à l'époque la quatrième ville de France. La Règle apparaît dans la synthèse magistrale d'Erwin Panofsky sur les Primitifs flamands, dans le chapitre consacré aux écoles locales. Elle est citée à côté d'un superbe petit livre d'heures en grisaille, autrefois conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (ms. lat. 1364).⁷

Pour situer typologiquement le document, en quelques mots, on peut dire qu'il s'agit du règlement d'ordre intérieur des sœurs de l'hôpital capitulaire Notre-Dame de Tournai⁸. Cette institution trouve probablement ses origines dans la *Regula canonicorum* promulguée à Aix en 816 et qui prévoyait la construction, auprès de chaque cloître capitulaire, d'une institution chargée d'une double mission : l'hébergement des pèlerins et des pauvres, d'une part, le soin des malades, de l'autre.

La Règle comporte un explicite (fol. 15) qui situe sa rédaction *en l'an del incarnation notre seigneur mil deux cens trente et wyt, ou mois de juillet*. Toutefois, tant la paléographie, que la variante de moyen picard utilisée ou encore que le style des miniatures indiquent à l'évidence que l'on a affaire ici à une actualisation de l'original perdu de 1238, à situer chronologiquement au tout début du 15^{ème} siècle.

Un fait tout à fait exceptionnel, et dont Panofsky ne semble pas avoir eu connaissance, est que la Règle existe en deux exemplaires, tellement similaires que l'on pourrait parler en l'occurrence de « manuscrits-frères »⁹. L'un repose à la Bibliothèque de la Ville de Tournai (ms. 24) ; l'autre est conservé aux Archives du Chapitre cathédral (Fonds des hôpitaux, IV 1/01)¹⁰. Ce fonds compte également deux copies du 18^{ème} siècle¹¹, l'une d'entre elles ayant appartenu à une sœur de l'hôpital. Jacques Pycke a souligné, à juste titre me semble-t-il, que selon toute

à Tournai à la fin du Moyen Âge. Seconde partie : Le problème de la miniature dite « pré-eyckienne » à Tournai (vers 1380-1430), Louvain, 1996.

7. E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953, p. 109, ill. 149.
8. Sur l'institution et son fonctionnement, voir D. DUPRIEZ, *L'hôpital Notre-Dame à Tournai*, mémoire de licence inédit, Bruxelles, 1972 ; ID., *L'hôpital capitulaire Notre-Dame de Tournai. Bref historique à partir des documents et statuts de la maison hospitalière*, dans *MSRHAT*, 1, 1980, p. 107-121 ; ID., *L'hôpital capitulaire Notre-Dame de Tournai (deuxième partie)*, dans *MSRHAT*, 7, 1992, p. 5-27.
9. Pour reprendre un terme proposé par X. MURATOVA, *Les manuscrits-frères : un aspect particulier de la production des Bestiaires enluminés en Angleterre à la fin du XI^e siècle*, dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. III. Fabrication et consommation de l'œuvre (Colloque de Rennes, 2-6 mai 1983)*, éd. X. BARRAL I ALTET, Paris, 1990, p. 69.
10. Par abus de langage, on parlera par la suite de « manuscrit de la Ville » et de « manuscrit de la Cathédrale » pour les distinguer.
11. Tournai, Archives du Chapitre cathédral, Fonds des hôpitaux, mss. IV 1/02 et IV 1/03. Voir PYCKE, 1970, p. 29.

probabilité, et au moins à la fin de l'Ancien Régime, chaque sœur hospitalière possédait un exemplaire personnel de la Règle¹².

À première vue, les deux exemplaires de la Règle montrent une parfaite adéquation, tant sur le plan de la codicologie que de l'iconographie. L'utilisation des méthodes de laboratoire a toutefois permis de montrer que si les similitudes de technique dans la réalisation des deux livres sont frappantes, par contre, il faut distinguer deux mains, responsables chacune d'un exemplaire du manuscrit.

L'examen technique a été effectué à l'aide du microscope, de la réflectographie à l'infrarouge et de la radiographie. Il a permis de reconstituer les étapes de la réalisation du manuscrit. La méthode de travail reconstruite sur la base de ces observations montre une certaine conformité avec la pratique attestée tant par les traités techniques de l'époque, que par les recherches et examens effectués par les historiens de la miniature et les codicologues¹³.

Il n'y a pas de couche de préparation apparente. En certains endroits, le parchemin est utilisé à nu, l'artisan tirant parti de la blancheur du support. La pilosité du cuir apparaît très bien au microscope. Ces « lacunes », qu'elles soient volontaires ou non, ont, sur la radiographie (pl. 12), la même densité que le parchemin. L'artiste travaille à même le support, ce qui pourrait expliquer certains problèmes d'adhérence constatés en de nombreux endroits, et plus particulièrement dans les aplats blancs et noirs.

Le dessin sous-jacent n'apparaît pas, ou alors très faiblement, dans les réflectographies. Apporté probablement à la plume et à l'encre diluée, il se remarque pourtant à l'œil nu sous l'encadrement de plusieurs miniatures (pl. 13a) et il est bien visible au microscope sous certaines lacunes. Il est difficile de dire si le dessin préparatoire reste invisible en raison de limitations imputables à la technique d'observation, à la nature même du pigment utilisé ou encore à l'épaisseur de la couche picturale.

Un encadrement en trompe-l'œil, simulant une mouluration droite¹⁴, est peint au lavis pourpre et cerclé d'un trait tracé à l'encre noire,

12. PYCKE, 1970, note 1.

13. Qu'il suffise ici de reporter le lecteur à la publication de F. AVRIL, *La technique de l'enluminure d'après les textes médiévaux. Essai de bibliographie*, Paris, 1967 et aux ajouts de M. SMEYERS, *La miniature (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 8)*, Turnhout, 1974, p. 66, note 105. On consultera également avec avantage J.J.G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven-Londres, 1992.

14. Ce type d'encadrement est assez fréquent dès la fin du XIV^e siècle, tant dans la miniature bohémienne que dans l'art dit « franco-flamand » et la miniature pré-eyckienne. Voir à ce sujet F. LYNA, *Les miniatures d'un manuscrit du « Ci nous dit » et le réalisme pré-eyckien*, dans *Scriptorium*, 1, 1946-1947, p. 109, note 2.

probablement à l'aide d'une plume : au microscope, on aperçoit très nettement les deux sillons de l'outil. Le cadre en trompe-l'œil reçoit un éclairage zénithal, qui tombe sur le montant inférieur de la mouluration, laissant dans l'ombre la partie supérieure.

Après avoir défini le cadre, l'enlumineur pose des tons locaux : rouge du fond, ocre de la chaise, bleu de la robe et blanc par aplats. Il ajoute ensuite les détails du visage, des mains et les indications de profondeur : hachures brunes dans le pavement, traits grisâtres dans les étoffes blanches qui dessinent les plis et créent un effet de profondeur.

Des traits noirs servant à repréciser les formes en certains endroits sont posés sur le tout. Bien souvent, ils ne se superposent pas exactement aux traits bruns, créant une impression de flou. Certaines parties du corps, comme les mains, ne sont pratiquement pas repassées au noir. À la radiographie, elles laissent un « creux » très caractéristique (pl. 13b), qu'on retrouve dans les deux livres. Dans les vêtements, les plis sont dessinés au noir ou dans une teinte pourpre très foncée. Cette distinction qui n'apparaît pas d'emblée à l'œil nu est très nette sur les réflectographies (pl. 14). Les traits noirs y sont très marqués, alors que le pourpre reste invisible.

En dernière étape, l'artiste pose une deuxième couche de fond rouge. Ces couches en superposition apparaissent nettement à la radiographie (pl. 12). C'est à ce stade que l'artisan reprend encore les contours des figures. Sur la couche rouge, il peint ensuite les rinceaux jaunes. La même couleur sert également à poser des accents de lumière, par exemple dans les cheveux de la Vierge. Vient enfin la ligne blanche d'encadrement qui, tout en marquant l'impact de la lumière zénithale sur le montant inférieur du cadre et en soulignant la composition, constitue en quelque sorte la marque de l'artiste, la touche de finition, nettement visible sur les radiographies (pl. 12). Dans la même phase, l'enlumineur pose les accents de lumière blanche sur les nez et dans les yeux. On distingue aussi cette touche finale sur les radiographies.

Au-delà des similitudes techniques, s'observe toutefois dans chacun des manuscrits, la main de deux personnalités artistiques fort distinctes. On peut dire pour résumer que les compositions de l'artiste du manuscrit de la Ville de Tournai sont en général moins élaborées que celles de son homologue de la Cathédrale. Des simplifications se remarquent à plusieurs niveaux. Elles sont très sensibles par exemple dans le rendu du plissé des vêtements, nettement moins fouillé dans les miniatures du manuscrit de la Ville (pl. 15a-b). Le miniaturiste de la Cathédrale recourt plus au trait noir pour cercler les personnages, ainsi qu'aux rehauts gris pour apporter de la profondeur. Dans le manuscrit de la Ville par contre, le dessin est très plat et le plissé reste essentiellement linéaire. Des simpli-

fications apparaissent également dans la représentation des détails. Ainsi, le *miles* chassé par une sœur a perdu dans la miniature correspondante de la Ville son chapeau et ses chausses (pl. 13a). D'autres simplifications se marquent encore dans la composition générale et l'agencement spatial des miniatures. Le miniaturiste de la Ville semble vouloir éviter les chevauchements de personnages et opte pour une présentation séquentielle de ceux-ci. C'est le cas par exemple des trois sœurs du frontispice (pl. 11a-b), qui se suivent dans une parfaite isocéphalie, alors que le miniaturiste de la Cathédrale, en resserrant la composition, est parvenu à briser la monotonie rythmique du thème. L'insertion spatiale et la relation des personnages à l'encadrement de la miniature montrent également la maîtrise plus avancée dont fait preuve l'enlumineur de la Cathédrale : dans la miniature représentant une sœur qui chasse un lépreux, le miniaturiste de la Ville semble plutôt vouloir fuir les bords, alors que son homologue n'hésite pas à déborder du cadre. Dans le même genre de « maniérisme », épingleons la sœur qui nous jette un regard complice. Le miniaturiste de la Ville est incapable de ce type de « clin d'œil ».

Des seuils qualitatifs sensiblement différents sont atteints par les deux miniaturistes en matière de dessin. La manière du miniaturiste de la Ville est généralement mal assurée. Souvent, il semble simplifier le dessin pour éviter certaines difficultés techniques tels que le raccourci, par exemple dans le pied de l'Enfant Jésus du frontispice (pl. 11a-b). Autre exemple, la position pour le moins inconfortable du bras replié de la sœur en prière, là où le miniaturiste de la Cathédrale a choisi de cacher le bras le long du corps. Un certain manque d'assurance se marque également dans le traitement des mains, beaucoup plus maladroit dans le manuscrit de la Ville. Le canon des personnages diffère sensiblement chez les deux miniaturistes. Les figures sont nettement plus courtes et ramassées chez le miniaturiste de la Ville qui joue parfois de façon tout à fait surprenante avec les proportions.

Comment concilier ces similitudes techniques avec les deux idiomes stylistiques qui viennent d'être distingués ? Une analyse philologique et paléographique du texte, sur laquelle je ne peux m'arrêter ici, montre que, si les deux textes sont bien contemporains, il n'y a pas de lien de dépendance directe entre les deux versions, ou s'il on préfère : un original et une copie. Par ailleurs, l'examen des variantes iconographiques montre que si le miniaturiste du manuscrit de la Ville a pu réinterpréter des thèmes peints par celui de la Cathédrale, il marque dans plusieurs compositions une réelle indépendance.

La solution du problème réside peut-être dans l'étude typologique du document. Il s'agit en effet d'une règle destinée au personnel de l'hôpital Notre-Dame, et qui a dû exister en plusieurs exemplaires. Comme

on l'a vu, il est fort probable que, très tôt, chaque sœur en a possédé une copie. Dans cette optique, il n'est pas douteux que d'autres exemplaires enluminés ont pu exister. La disparition de la refonte originale du texte de 1238 et d'éventuelles autres copies ne permet malheureusement pas de restituer le *stemma* du texte et d'établir le lien de parenté entre les deux exemplaires subsistant.

Il me semble utile, pour expliquer cette « diversité dans l'unicité », de recourir à un modèle explicatif qui a déjà été maintes fois avancé : celui d'une *production d'atelier*. Ce modèle a l'avantage de rendre compte des similitudes techniques constatées dans la réalisation des deux manuscrits, tout en expliquant aussi les différences de mains. De plus, il s'accorde avec ce que nous donnent à connaître les documents relatifs aux enlumineurs tournaisiens du 15^{ème} siècle. On sait en effet que, dans cette ville, rien n'empêchait un franc-maître de prendre simultanément plusieurs apprentis¹⁵. De plus, aucune restriction n'existait quant à l'embauche de compagnons et de serviteurs. Cette réglementation somme toute assez souple a pu mener à certains moments à des phénomènes de concentration et à la constitution d'ateliers plus ou moins importants. La prosopographie des ouvriers du livre tournaisiens confirme ce que la source normative ne laissait qu'entrevoir. Le cas le plus significatif est en l'occurrence celui de l'enlumineur Jean César qui, entre 1470 et 1489, ne forme pas moins de cinq apprentis, dont un parviendra à la maîtrise¹⁶. Il est envisageable que les quatre autres, pour autant qu'ils aient terminé leur apprentissage, soient restés au service de César.

Le modèle de l'atelier, de taille plus ou moins importante, est donc parfaitement envisageable à Tournai dans le domaine de l'enluminure. On peut tout à fait concevoir qu'à côté du maître – auquel on attribue

15. Cette restriction n'apparaît pas dans le texte des ordonnances de 1480, publié par A. GOOVAERTS, *Les Ordonnances données en 1480 à Tournai aux métiers des peintres et des verriers*, dans *Bulletins de la Commission Royale d'Histoire de Belgique*, 6, n° 1, 5e série, 1896, p. 97-182. On sait que ce texte est la refonte d'une série d'ordonnances promulguées au lendemain de la révolution démocratique de 1423. Si ces ordonnances originales n'ont pas été préservées, par contre des recoupements avec des sources connexes, comme les ordonnances données en 1423 aux fondeurs de laiton, permettent de supposer raisonnablement qu'une limitation du nombre d'apprentis-peintres n'était probablement pas de mise en 1423. Ces ordonnances prévoient en effet explicitement que « lezdiz fondeurs porront avoir tant d'apprentis que bon leur semblera ». Voir E. SOIL DE MORIAME, *Le métier des fondeurs de laiton et des batteurs de cuivre ou caudreliers*, dans *Annales de la Société Historique et Archéologique de Tournai*, 10, 1905, p. 192.
16. Sur Jean César, voir les documents publiés par A. DE LA GRANGE et L. CLOQUET, *Études sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, dans *Mémoires de la Société Historique et Littéraire de Tournai*, 21, 1888, p. 35 et par A. PINCHART, *Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits*, Gand, 1881, p. 71-76.

traditionnellement le meilleur style – pouvaient travailler des compagnons qui tentaient d’imiter le style du chef d’atelier ou des apprentis qui avaient été formés à sa technique.

En ce qui concerne la division du travail au sein de l’atelier, il est difficile d’en préciser plus avant les modalités. Le fait que le texte des deux Règles a été écrit par la même main, alors que les enluminures sont l’œuvre de personnalités distinctes semble en tout cas indiquer une division des tâches entre le scribe et les enlumineurs. Mais faut-il pour autant adopter le modèle des « officines » avancé par Delaissé¹⁷, qui considèrerait le scribe comme l’éditeur des œuvres, et donc supposer une concentration verticale de la production ? Ou plutôt considérer le scribe et les enlumineurs comme des entités distinctes intervenant indépendamment dans la chaîne de production ? À la lecture de la documentation, on pencherait plutôt pour la seconde solution : le testament du curé de Mouchin Jean Olivier daté de 1409 atteste en effet que le commanditaire passe contrat séparément avec un scribe et avec un enlumineur tournaisien¹⁸. Dans un autre document – il s’agit d’un extrait du Journal des prévôts et jurés –, c’est le scribe Jean Flouent qui sous-traite un enlumineur, Michel de le Wastines, au nom d’un tiers¹⁹.

On peut également se demander comment ont été résolus les cas de proximité. J’entends par là ces lieux où se rejoignent les disciplines, ces lieux de fracture où peuvent intervenir des conflits de compétence entre professions. Dans le cas qui nous occupe, il faut les chercher là où la décoration rejoint l’écriture et, plus particulièrement, dans l’ornementation des capitales. Un examen au microscope a montré que l’or utilisé pour

17. Un modèle défendu à plusieurs reprises, par exemple dans L.M.J. DELAISSE, *La miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon* (cat. d’exposition), Bruxelles, 1959, p. 11-14 ou dans ID., *Scriptores en miniaturisten*, dans *Flandria nostra. Ons land en ons volk, zijn standen en beroepen door de tijden heen*, Anvers-Bruxelles, 1957, p. 255-260. D’importantes remarques critiques ont été formulées par la suite, notamment par A. DE SCHRYVER, *Pour une meilleure orientation des recherches à propos du Maître de Girart de Roussillon*, dans *Rogier van der Weyden en zijn tijd. Internationaal colloquium 11-12 juni 1964*, Bruxelles, 1974, p. 63 et récemment J.J.G. ALEXANDER, 1992, p. 127-129. Pour la méthodologie, on se référera à l’article de R.G. CALKINS, *Distribution of Labor : The Illuminators of the Hours of Catherine of Cleves and their Workshops*, dans *Transactions of the American Philosophical Society*, 69, 1979, p. 3-83.
18. Lille, Archives Départementales du Nord, Archives communales de Saint-Amand, FF 53-54, 4 décembre 1409. L’extrait concernant la transaction a été publié par H. PLATELLE, *Un missel du XV^e siècle à l’usage de Saint-Amand (ms. Valenciennes n° 118) : le donateur, l’enlumineur, le contenu*, dans *Littérature et religion. Mélanges offerts à Monsieur le Chanoine Joseph Coppin à l’occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, Lille, 1966, p. 122.
19. Extrait du Journal des prévôts et jurés, 23 août 1446. Publié par DE LA GRANGE et CLOQUET, 1888, p. 37.

les initiales et dans les auréoles des personnages du frontispice était, dans les deux cas, posé sur le même bolus ocre. Cette parenté technique permet de supposer qu'un même artisan est intervenu à la fois dans le texte et dans l'enluminure. De qui peut-il s'agir ? Si l'on s'en tient strictement au texte – plus tardif il est vrai – des Ordonnances données aux peintres et enlumineurs, l'usage de l'or était strictement réservé aux membres de la gilde²⁰. Mais l'existence même d'une norme semble attester l'existence de pratiques « déviantes », comme le confirme l'étude de la prosopographie²¹. Ainsi, en 1490, un certain Jean Asture, qualifié d'*enlumineur d'or*, apparaît dans le Journal des prévôts et jurés de la ville de Tournai²². Quoiqu'il fasse usage d'un métal précieux réglementé, Asture n'est pas repris dans les listes de la corporation de Saint-Luc²³. S'agissait-il d'un scribe ou d'un enlumineur-doreur ? L'état actuel de la documentation ne permet pas de trancher. Le cas de Jean Asture montre simplement qu'il faut envisager sérieusement l'hypothèse d'une spécialisation de certains artisans dans des secteurs plus pointus, tels la dorure de livres. Impossible par contre de préciser si ces « doreurs » faisaient nécessairement partie d'un atelier.

Cette modeste étude de cas montre bien tout l'intérêt qu'il y aurait à poursuivre une dialectique entre les documents d'archives, les documents de la pratique fournis par les méthodes de laboratoire et les analyses traditionnelles d'ordre stylistique et iconographique. Des conclusions fiables ne pourront évidemment être tirées que lorsque l'on aura réuni un nombre assez représentatif de données. Nous sommes convaincu que les méthodes de laboratoire appliquées systématiquement à la codicologie peuvent permettre de reculer encore les limites de l'archéologie du livre et, partant, d'affiner les critères de distinction déjà mis en évidence. En

20. L'article 44 précise l'exclusivité de l'usage de l'or : « Item que dores en avant il ne soit personne aucune qui puist ouvrir de peinture, en nulle manière que ce soit, ou puist estre, soit des couleurs, ostieux et estophes appartenans ausdicts paintres cyaprès déclaré : (...) ne aussi des estophes, comme fin or, or partit, or clinquant, argent, foelle de bateau, piau de tainte de toutes couleurs, ne de toutes autres estophes, dont on use à présent audit mestier ». Voir GOOVAERTS, 1896, p. 84-85.

21. Sur les problèmes de divergences entre l'idéal de la source normative et la réalité de la pratique, voir les nombreuses publications de J.P. SOSSON, et notamment *Les métiers : norme et réalité. L'exemple des anciens Pays-Bas méridionaux aux XIV^e et XV^e siècles*, dans *Le travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, 21-23 mai 1987*, Louvain-la-Neuve, 1990, p. 339-348 (avec bibliographie) et plus récemment, appliqué au domaine de la peinture : ID., *Le statut du peintre*, dans *Les primitifs flamands et leur temps*, sous la dir. de B. DE PATOUL et R. VAN SCHOUTE, Bruxelles, 1994, p. 75-87.

22. DE LA GRANGE et CLOQUET, 1888, p. 35.

23. Listes publiées par DE LA GRANGE et CLOQUET, 1888, p. 27-28 et PINCHART, 1881, p. 71-76.

ce qui concerne plus particulièrement l'histoire de la miniature, ces méthodes offrent un regard neuf sur l'œuvre. Appliquées à grande échelle, elles devraient aider à subdiviser et à structurer des groupes gigantesques, sortes de « fourre-tout » de l'histoire de l'art, tels par exemple, pour les anciens Pays-Bas méridionaux, le groupe du Maître aux rinceaux d'or, ou encore le groupe Guillebert de Mets. Je ne parle pas de l'intérêt de ces méthodes pour restituer l'état original de peintures de livres retouchées ou altérées. Le travail qui reste à faire est énorme certes, les perspectives sont vastes, mais le chercheur qui voudra s'atteler à la tâche peut bénéficier d'une méthodologie déjà bien rodée, développée pour la peinture de chevalet. Le seul problème est en l'occurrence de convaincre les responsables de bibliothèques de laisser examiner leurs livres précieux. Nul doute que familiarisés avec ces techniques nouvelles et leurs résultats, il ne finissent par ouvrir les portes de leurs réserves précieuses²⁴.

24. Il convient à cet égard de remercier de M. Alfred Depoître, bibliothécaire en chef de la Bibliothèque de la ville de Tournai, et MM. J. Pycke et J. Dumoulin, archivistes de la Cathédrale, qui m'ont gracieusement offert d'examiner leurs manuscrits respectifs dans des conditions optimales, acceptant de les transférer provisoirement au Laboratoire d'étude des œuvres d'art des Professeurs Van Schoute et Verougstraete.

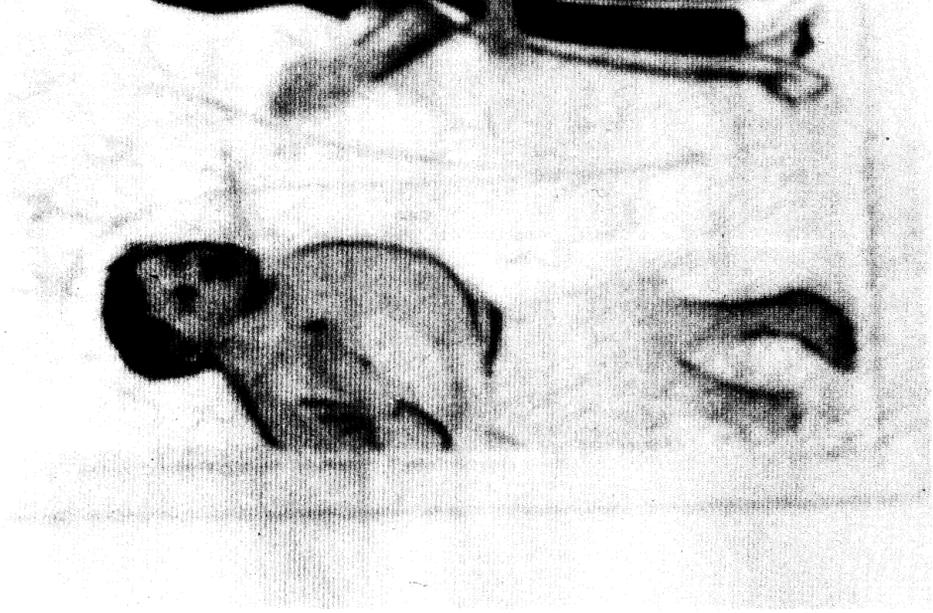
PLANCHES



- Pl. 11. a. *Trois religieuses vénérant la Vierge à l'Enfant*, Règle des soeurs de l'hôpital Notre-Dame de Tournai, Tournai, Archives du Chapitre cathédral, Fonds des hôpitaux, ms. IV 1/01, fol. 1.
 b. *Trois religieuses vénérant la Vierge à l'Enfant*, Règle des soeurs de l'hôpital Notre-Dame de Tournai, Tournai, Bibliothèque de la Ville, Cod. 1A (conservé n° 24), fol. 1.



Pl. 12. Trois religieuses vénérant la Vierge à l'Enfant, radiographie de 11b.



Pl. 13. a. « *Mites* » *appavri*, détail d'une miniature de la Règle des soeurs de l'hôpital Notre-Dame de Tournai, Tournai, Bibliothèque de la Ville, Cod. 1A (conservé n° 24), fol. 4.
b. *Idem*. IRR.



Pl. 14. *Une sœur hospitalière accueille un pauvre*, Règle des sœurs de l'hôpital Notre-Dame de Tournai, Tournai, Bibliothèque de la Ville, Cod. 1A (conservé n° 24), fol. 2. IRR.