



HAL
open science

Quelques bibliophiles de la cour de Bourgogne et le maître du Champion des dames (ca.1465-1475)

Pascale Charron

► To cite this version:

Pascale Charron. Quelques bibliophiles de la cour de Bourgogne et le maître du Champion des dames (ca.1465-1475). L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge, 1999, Paris, France. ⟨halshs-00949777⟩

HAL Id: halshs-00949777

<https://shs.hal.science/halshs-00949777v1>

Submitted on 22 Feb 2014

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

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



HAL Authorization

Quelques bibliophiles de la cour de Bourgogne et le maître du Champion des dames (ca.1465-1475)

Le maître du Champion des dames fait partie de ces nombreux maîtres anonymes dont les œuvres jalonnent toute la production artistique du Moyen Âge. Les huit manuscrits regroupés autour de ce nom de convention, entre 1937 et 1971, le furent selon des critères exclusivement stylistiques¹, et s'ils permirent d'identifier un milieu spécifique — la cour de Bourgogne — et un cadre chronologique — les années 1465-1475 —, ils ne furent jamais envisagés comme pouvant être révélateurs des relations qu'entretenait l'artiste avec ses commanditaires. En effet, comment considérer ces liens dans le cas d'une personnalité dont le nom est inconnu et qui, pour cette même raison, échappe à toute documentation archivistique ?

Cependant, il semble qu'une œuvre anonyme puisse être envisagée sous cet angle si on la considère autant dans sa réalité matérielle que sous des aspects strictement picturaux. Dans le cas de manuscrits enluminés, la matérialité de l'œuvre apparaît comme un aspect fondamental de l'analyse. En effet, le codex est un objet complexe qui témoigne à la fois de sa confection matérielle, de la copie et de la diffusion d'une œuvre littéraire ou religieuse, du style d'un ou de plusieurs artistes, de ses origines historiques enfin grâce aux traces laissées par les propriétaires successifs. En étudiant le livre, non plus comme un simple recueil d'images mais sous l'ensemble de ces aspects, la question des rapports entre le commanditaire et l'artiste semble pouvoir trouver des réponses.

Cet article développe certains points étudiés dans notre thèse de doctorat soutenue en 1996 à Paris IV : *Le maître du Champion des dames, un enlumineur du nord de la France de la seconde moitié du XV^e siècle*, à paraître.

1. L'invention d'un corpus de manuscrits attribué au maître du Champion des dames s'étend en effet sur une durée chronologique assez longue. En 1937, J. Bacri baptise le maître d'après un manuscrit conservé à la Bibliothèque Municipale de Grenoble (ms 352) en lui attribuant le *Des cas des nobles et femmes* de Boccace de la Bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras, ms 622 (« Le maître du Champion des dames », *Gazette des Beaux Arts*, 139, 1937, p. 130-135). En 1955, J. Porcher leur associe quatre manuscrits : *l'Histoire de Jason* de Raoul Lefèvre, Bibliothèque Nationale de France (B.N.F.), ms Fr. 12570 ; *La manière de la fondation et augmentation de l'église Notre-Dame de Boulogne*, Paris, Arsenal, ms 5126 ; le *Recueil sur la guerre de Troie*, Arsenal, ms 3326 ; le *Miroir de mort* de Georges Chastellain, Carpentras, ms 410 (*Les manuscrits à peinture en France du XIII^e au XVI^e siècle*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1959, p. 143-145). L.M.J. Delaissé, en 1959, lors de la grande exposition de la Bibliothèque Royale de Bruxelles sur le mécénat de Philippe le Bon, attribue au maître un septième codex : le *Romuleon* de Benvenuto da Imola, Bruxelles, Bibliothèque Royale (B.R.), ms 10173-10174 (*Le siècle d'or de la miniature flamande, le mécénat de Philippe le Bon*, Bruxelles, 1959, p. 83). Enfin, en 1971, G. Pinkernell dans son édition du texte de *l'Histoire de Jason* de Raoul Lefèvre attribue à cet artiste l'une des copies de ce texte conservée à la Pierpont Morgan Library de New York, ms 119 (*L'Histoire de Jason, ein Roman aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, Francfort, 1971, p. 21-23).

Les manuscrits enluminés par le maître du Champion des dames se répartissent en deux catégories. D'une part des manuscrits portant des armoiries et des ex-libris permettant d'identifier leur commanditaire et d'autre part des *codices* portant des marques de propriétés tardives ou n'en portant pas. Ces deux groupes ouvrent sur des méthodes d'investigation distinctes. Ainsi le nom du premier possesseur permet de cerner non seulement un milieu historique et géographique précis mais également une personnalité particulière à laquelle est le plus souvent attachée, à cette époque, une librairie. Il est donc alors possible d'envisager le milieu pour lequel l'artiste a travaillé sous des angles variés, milieu dont il est également possible de définir les particularités et les exigences. En l'absence de traces laissées par le commanditaire, l'étude doit se resserrer autour du cadre de création et de diffusion des textes enluminés par l'artiste. La production littéraire du bas Moyen Âge obéit, en effet, à des processus spécifiques (commande, dédicace, copies successives) dont la connaissance peut se révéler extrêmement précieuse dans le cas qui nous intéresse. L'illustration quasi exclusive par le maître du Champion des dames de textes strictement contemporains doit être ainsi interprétée comme un indice signifiant.

La définition de la manière de l'artiste demeure un préalable à toute étude de ce type, d'autant plus dans le cas d'un enlumineur anonyme pour lequel le critère de constitution de l'œuvre ne peut être que stylistique. La connaissance de son répertoire formel, sa palette, ses procédés techniques et leur évolution doit en effet servir à révéler les variations ou modifications pouvant apparaître dans le style de l'artiste ; ces changements pouvant être compris, dans des cas spécifiques, comme une adaptation à la demande du commanditaire.

Le maître du Champion des dames est l'auteur de deux cent quarante-trois images réparties dans huit manuscrits aux formats et supports divers. Le maître a travaillé autant sur parchemin que sur papier et a pratiqué les trois techniques picturales connues à son époque : la gouache de couleur, la grisaille et l'aquarelle². Si cette dernière technique est la plus souvent associée à son nom en raison des très nombreuses images de l'œuvre éponyme³, qui reste incontestablement sa plus belle réalisation conservée, il ne faut pas ignorer sa maîtrise des deux autres procédés. En fait, si on réfléchit en termes de manuscrits, la grisaille est beaucoup plus représentée avec quatre *codices* concernés, la gouache et l'aquarelle se partageant équitablement les deux autres techniques⁴.

2. Autrement appelée dessin colorié, cf. F. Avril et N. Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, Paris, 1993, p. 98-99.

3. Le manuscrit est orné de 182 images à l'aquarelle.

4. Grisaille : *Histoire de Jason* de Raoul Lefèvre (2 manuscrits), *La manière de la fondation et augmentation de l'église Notre-Dame de Boulogne, Recueil sur la Guerre de Troie*. Gouache de couleur : *Des*

De surcroît, le maître du *Champion des dames*, au début de son activité, semble avoir pratiqué essentiellement la grisaille et la gouache de couleur, deux techniques utilisant une peinture opaque et couvrante faisant disparaître totalement le support. C'est dans un second temps, et plus particulièrement dans le manuscrit du *Champion des dames*, qu'il expérimente pour la première fois l'aquarelle. Si les premières images de ce manuscrit montrent une technique comparable à une gouache épaisse avec de nombreuses touches de blanc⁵, à partir du folio 36, le maître choisit d'alléger sa palette et de supprimer les rehauts de blanc au profit du blanc du papier. L'utilisation de ce blanc, dit de réserve, l'entraîne également à rejeter, peu à peu, la peinture épaisse pour la remplacer par une couche plus légère. Cette économie de moyen, qu'il acquiert de façon progressive, lui fait également découvrir une technique de mise en volume des figures par l'utilisation d'une matière colorante très sèche qu'il étire sur le papier, sans aucun procédé de dégradé. C'est alors la disparition brutale de la couleur qui fait saillir le blanc du support et produit des effets de luminosité surprenants. Cette même pratique, cette fois totalement maîtrisée dès les premiers feuillets, se retrouve dans le *Miroir de mort* de la bibliothèque de Carpentras.

L'artiste travaille seul. Si des éléments isolés (visages, drapés) laissent envisager la présence d'aides maladroits, il ne peut être question d'une collaboration avec d'autres enlumineurs confirmés. Son style, très particulier et très isolé dans sa période, permet de reconnaître aisément ses œuvres ; il pourrait se résumer en deux termes : variations sur thèmes et géométrisation. En effet, le maître utilise un répertoire de modèles qu'il modifie à chaque image, produisant de ce fait une œuvre très cohérente et toutefois très variée. La typologie des personnages, des architectures ou des paysages montre des structures formelles très régulières mais sans cesse modifiées dans le détail. Elle permet également de mettre en valeur la manière dont l'artiste assujettit sa figuration à un désir de géométrisation. Tous les éléments constitutifs de l'image, espace, figures, motifs ornementaux tendent vers ce but et sont soumis à une rythmique propre dans chaque enluminure. Ainsi la représentation de la reine Zénobie assise dans une clairière est totalement fondée sur le motif du cercle (fig. 1). Les arbres dans leur ensemble et dans leurs détails, le corps de la reine, sa robe, sa coiffe, sa gestuelle et les animaux qui l'entourent sont comme emportés dans un tourbillon qui fédère l'ensemble de l'image. Il en est de même, mais cette fois autour du motif du triangle, dans le portrait du héros du *Champion des dames*, Franc-Vouloir (fig. 2). Celui-ci se tient dans un long couloir

cas ces nobles et femmes de Boccace, *Romuleon* de Benvenuto da Imola. Aquarelle : *Le Champion des dames* de Martin Le Franc, *Le Miroir de mort* de Georges Chastellain.

sans fin qui s'impose comme un large triangle au sommet tronqué. Le corps à la taille fine, aux épaules larges et aux jambes écartées pourrait se résumer à deux triangles posés pointe contre pointe. Il fait clairement écho au carrelage dont le motif de gironné⁶ se lit plus aisément ici comme des sabliers disposés alternativement debouts et couchés. L'image est donc soumise, dans sa totalité, à une triangulation particulièrement dynamique.

Ce style si particulier n'a pas d'équivalent à son époque. Si d'autres artistes, peintres ou enlumineurs, travaillant dans le nord de la France pratiquent également une géométrisation de l'image, ils ne possèdent pas un langage formel aussi riche et varié⁷. Cette proximité permet toutefois de le situer autour de la ville de Lille, au cours de la seconde moitié du XVe siècle, cette localisation étant confirmée par les différents propriétaires des manuscrits et les textes illustrés.

Quatre noms de commanditaires apparaissent sur les manuscrits enluminés par le maître du Champion des dames : Jeanne de la Viéville, dame de Bevre et son époux Antoine, grand bâtard de Bourgogne, Jean V de Créquy et Jean, bâtard de Wavrin. Les marques de propriétés de ces personnalités sont de deux types : armoiries et/ou ex-libris.

Le couple formé par l'unique héritière de la branche aînée de la maison de la Viéville et le deuxième fils bâtard de Philippe le Bon se partage, semble-t-il, le codex de *La fondation et augmentation de l'église Notre Dame de Boulogne*. La page frontispice porte les armes de Jeanne, composées selon la tradition de celles de son père et de son mari associées dans un même écu et le dernier feuillet l'ex-libris d'Antoine : « Nul ne s'i frote ob de Bourg^{ne} ». Cependant la commande revient certainement à Jeanne comme le prouve l'image de dédicace représentant une figure féminine recevant le livre des mains de l'auteur demeuré anonyme (fig. 3). Le recueil de textes sur la guerre de Troie composé du *Livre de la destruction de Troie* de Guido Colonna, des *Epîtres des dames de Grèce* et du *Roman de Troilus et Briseida* porte au feuillet 101 les armes de la famille de Créquy (d'or au créquier de gueule). Ainsi qu'il est d'usage sur les manuscrits de la librairie Créquy, le premier feuillet, aujourd'hui

5. Ces touches de blanc sont aisément observables à la loupe et à l'œil nu pour celles qui ont tendance à s'écailler, cf. f. 11v et 15.

6. L'utilisation de motifs héraldiques dans les carrelages — ici une partition complexe superposant du coupé, du parti, du tranché et du taillé nommée gironné — est extrêmement courante chez le maître du Champion des dames et a été étudiée sous cet aspect dans notre doctorat, *op. cit.*, p. 229-236. Pour le vocabulaire héraldique, cf. M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris, 1979.

7. Un groupe de maîtres anonymes, dont fait partie le maître de Wavrin, correspondent en effet à ces pratiques formelles. Cependant, leur langage stylistique ne possède pas la même virtuosité que le maître du Champion des dames et la plupart ne travaille, semble-t-il, qu'à l'aquarelle sur papier. Sur ce sujet se reporter à notre doctorat, *op. cit.*, p. 340-408 et à la thèse de P. Schandel, *Le maître de Wavrin et les miniaturistes lillois à l'époque de Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, Université de Strasbourg, 1997, p. 219-248.

disparu, devait porter ces mêmes armes⁸. Les filigranes du papier indiquent que ce codex fut réalisé entre 1458 et 1468, c'est-à-dire durant la vie de Jean V de Créquy qui apparaît ainsi comme le commanditaire. Enfin, les armes de Jean, bâtard de Wavrin (d'azur à un écusson d'argent en abîme brisé par une cotice mise en bande) apparaissent sur les premiers folios de deux manuscrits : l'*Histoire de Jason* de Raoul Lefèvre et le *Romuleon* de Benvenuto da Imola. Sur ce dernier, elles sont accompagnées, au feuillet 416v, de son ex-libris : « Wavrin ob J[ean] b[âtard] de Wavrin seigneur du Forestel ».

Ces quatre figures appartiennent à la cour de Bourgogne des règnes de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire et sont connues pour être de grands bibliophiles. Le maître du Champion des dames est donc un artiste introduit dans ce milieu et possédant une clientèle prestigieuse. Il semble intéressant dans ce cadre de tenter de comprendre comment ses œuvres s'intègrent aux librairies de ces différents commanditaires, et comment cet artiste au style si particulier et si différent des artistes en vogue à cette époque y trouve sa place.

La manière de la fondation et augmentation de l'église Notre-Dame de Boulogne est l'unique manuscrit conservé portant les armes de Jeanne de la Viéville. Contrairement à la seconde épouse de Jean V de Créquy, Jeanne de la Tour⁹, l'épouse du grand bâtard n'est pas connue pour ses goûts en matière de littérature. Fille unique d'une grande famille picarde, elle épouse Antoine de Bourgogne en 1446. Mère d'un fils et de trois filles, elle fait successivement partie des hôtels d'Isabelle de Portugal, Isabelle de Bourbon et Marguerite d'York¹⁰. Vivant dans l'ombre de son époux, elle apparaît très peu dans les chroniques et les archives bourguignonnes et sa personnalité est difficilement définissable.

Ce manuscrit est peut-être une commande personnelle de Jeanne de la Viéville comme semble l'indiquer l'image frontispice qui représente une dame recevant le livre ou un présent de son époux qui appose son ex-libris sur le dernier feuillet. Antoine est reconnu comme un mécène important qui s'intéresse à l'architecture¹¹, à la peinture¹² et principalement aux livres. Élevé à la cour de Bourgogne comme tous les bâtards de Philippe le Bon, Antoine va

8. Trois feuillets sont manquants au premier cahier, ils devaient porter les tables des rubriques des différents textes qui composent le recueil.

9. À ce sujet voir M. Gil, « Le mécénat littéraire de Jean V de Créquy, conseiller et chambellan de Philippe le Bon », *Eulalie* I, 1998, p. 69-95.

10. Cf. M. Sommé, *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne. Une femme au pouvoir au XVe siècle*, Villeneuve d'Ascq, 1998, p. 272, 274, 286.

11. Il entreprend ainsi la restauration de son château de Tournehem-en-Artois, qui deviendra sa résidence principale à la fin de sa vie, y fonde une chapelle et fait construire non loin de là, à Guémy, une chapelle dédiée à Saint-Louis. Il commande également la reconstruction de l'église paroissiale d'Ardres et de la collégiale d'Aire-sur-la-Lys. Cf. F. Vienne, *Etude architecturale de la collégiale Saint-Pierre à Aire-sur-la-Lys*, mémoire de Maîtrise dactylographié, Paris IV Sorbonne, 1990, p. 30-32.

suivre les leçons de l'humaniste Pierre Haneron, régent de la faculté de Louvain, qui avait été chargé d'éduquer l'héritier du duché¹³. À l'instar de Charles le Téméraire, Antoine est initié à la langue latine comme le prouve un compte de 1439 mentionnant « un livre de papier escript en latin pour apprendre à l'école donné [...] à Antoine bâtard du duc¹⁴ ». Ce lettré va mener une brillante carrière au service de son père puis de son demi-frère. Devenant le premier bâtard de Bourgogne en 1452, à la suite de la mort de Corneille premier fils illégitime de Philippe le Bon¹⁵, il sera considéré durant toute son existence comme l'un des principaux membres de la famille ducale. Très actif dans les guerres contre les villes flamandes sous le règne de Philippe, il demeure l'un des plus proches compagnons d'armes de Charles, de la ligue du « Bien Public » jusqu'à la défaite fatale de 1477 à Nancy. Premier chambellan de la maison ducale, il est également l'un des principaux ambassadeurs de la cause bourguignonne dans les cours étrangères. Le faste qu'il déploie lors des fêtes célébrant le troisième mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York est tel que le chroniqueur Olivier de la Marche croit voir apparaître dans Antoine non plus l'un des bâtards de la cour mais « l'héritier d'une des plus grans seigneuries du monde¹⁶ ». Fait prisonnier par René de Lorraine en 1477, au moment de la disparition de Charles le Téméraire, il passe du côté français et rejoint le groupe des transfuges bourguignons vivant à la cour de France. Spécialiste des affaires flamandes sous Louis XI, il fait également partie du conseil royal sous Charles VIII. Retiré sur ses terres de Tournehem-en-Artois, il achève sa très longue vie en 1504, à l'âge de 83 ans.

Sa riche librairie, telle qu'elle apparaît à travers les trente-neuf manuscrits aujourd'hui identifiés, est constituée de nombreux volumes issus d'achats sur lesquels les armoiries ont été ajoutées, de quelques *codices* anciens et de peu de commandes directes. Christiane Van den Bergen-Pantens n'en relève en effet que trois¹⁷, qui correspondent à des copies du scribe

12. Trois portraits d'Antoine ont été conservés, deux attribués à Rogier van der Weyden (J. Paul Getty Museum, Malibu et Musée D'art ancien, Bruxelles) et un à l'entourage de Memling (Musée Condé, Chantilly).

13. Cf. H. Stein, « Un diplomate bourguignon du XVe siècle, Antoine Haneron », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 98, 1937, p. 282-303 et M. Sommé, *op. cit.*, p. 56-57.

14. Compte publié par de la Fons Mélicoq, « Dons et courtoisies de Philippe le Bon et Charles le Téméraire aux savants, aux artistes, aux gouverneurs des princes de la Maison de Bourgogne », *Messenger des Sciences Historiques ou Archives des arts et de la bibliographie de Belgique*, Gand, 1858, p. 225.

15. Corneille était au moment de sa mort, le 11 juin 1452 à la bataille de Ruppelmonde, seigneur de Beveren et gouverneur du duché de Luxembourg. Son décès affecta vivement le duc qui fonda une messe perpétuelle pour son âme et ordonna l'aspersion journalière de sa tombe avec de l'eau bénite. Antoine le remplaça auprès de son père, dans ses fonctions et semble t-il dans son affection. Cf. R. Vaughan, *Philip the Good. The apogee of Burgundy*, Londres, 1970, p. 135.

16. O. de la Marche, *Mémoires*, H. Beaune et d'Arbaumont (éd.), Paris, 1883-1888, vol. 3, p. 167.

17. Il s'agit des *Chroniques* de Froissart (Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Dépôt Breslau, ms I, 1-4), de la *Somme rurale* de Jean Boutillier (Berlin, Dahlem, Cabinet des dessins, Kdz 15348-49) et du *Roman de Gillion de Trazegnies* (Château de Dülmen, collection Herzog von Croy, ms 50). Cf. Ch. Van den Bergen-

David Aubert¹⁸. Il semble, en effet, qu'Antoine ait rarement passé commande auprès d'un scribe pour la réalisation d'un manuscrit et ait préféré s'en remettre à une production d'atelier. Cela prouve, par ailleurs, que le Grand Bâtard n'était pas directement intéressé par la littérature contemporaine et ne fréquentait pas le milieu des écrivains et encore moins celui des artistes.

La bibliothèque d'Antoine, par sa composition, est très proche de celle des ducs ou du grand bibliophile brugeois, Louis de la Gruuthuse¹⁹. On y retrouve les mêmes types de textes : ceux traitant des hauts faits des héros de l'Antiquité grecque et romaine comme le *Livre de la destruction de Troie*²⁰, les *Faits du grand Alexandre*²¹ ou le *Romuleon*²², et des chroniques historiques comme celles de Froissart²³ ou de Monstrelet²⁴. Une part est également faite aux ouvrages à portée morale ou religieuse comme les *Traité mystiques de Saint Augustin*²⁵, une *Apocalypse*²⁶ ou une *Bible moralisée*²⁷. Enfin, il possède également des ouvrages de type encyclopédique comme le *Livre de propriétés des choses* de Barthélemy Langlais²⁸ ou le *Recueil* de Brunetto Latino²⁹. Les artistes sont également ceux travaillant pour la cour, Antoine achète ainsi des œuvres enluminées par Loyset Liédet, Guillaume Vrelant ou Philippe de Mazerolles. La présence au sein de cette librairie d'une œuvre du maître du Champion des dames apparaît dans ce cadre surprenante tant son style diffère de ces peintres, de surcroît le texte copié semble également être un *unicum*.

La manière de la fondation et augmentation de l'église Notre-Dame de Boulogne est une œuvre restée anonyme ; le manuscrit qui nous intéresse en est la seule copie conservée³⁰. Le texte raconte l'apparition de la Vierge « aux bourgeois et manans [...] en une

Pantens, « Héraldique et bibliophilie : le cas d'Antoine, Grand Bâtard de Bourgogne (1421-1504) », *Miscellanea Martin Wittek*, Louvain-Paris, 1993, p. 323-354.

18. Ces manuscrits furent produits par David Aubert après la mort de Philippe le Bon (1467), période durant laquelle le scribe ducal travailla également pour l'un des conseillers du duc, Guillaume Bourgeois, cf. P. Charron et M. Gil, « Les enlumineurs de David Aubert », *Les manuscrits de David Aubert « escriptain » bourguignon*, D. Quérueil (dir.), Paris, 1999, p. 85.

19. Pour une étude récente de la collection Gruuthuse, cf. M.P.J. Martens (dir.), *Lodewijk van Gruuthuse. Mecenas en Europees Diplomaat ca. 1427-1492*, Bruges, 1992, p. 108-201.

20. Bruxelles, B.R., ms 9571-72.

21. Copenhague, ms Thott, 540, 2°.

22. Bruxelles, B.R., ms 9055.

23. Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Dépôt Breslau, ms I, 1-4

24. Bruxelles, B.R., ms II 2296.

25. Bruxelles, B.R., ms 9297-9302.

26. Dresde, ms OC 49.

27. La Haye, B.R., ms H 76E7.

28. Bruxelles, B.R., ms 9093.

29. Paris, Arsenal, ms 2680.

30. Le texte du poème a été édité par D. Haigneré, *Etude sur la légende de Notre-Dame de Boulogne*, Boulogne-sur-Mer, 1863, p. 39-53, avec des gravures reprenant les images du manuscrit de l'Arsenal.

nascelle venant dessus la mer, sans mast, sans voile, sans cordes et sans avirons³¹ », et la fondation, selon ses directives, d'une grande église dédiée à la « très glorieuse Vierge Marie ». L'auteur place ce miracle au XI^e siècle sous le règne d'Eustache, comte de Boulogne et de son épouse Ide de Lorraine. Ce texte correspond à la légende fondatrice du pèlerinage de Boulogne qui a pour emblème une Vierge dressée dans une barque. Ce pèlerinage semble s'être développé seulement à partir de la première moitié du XIII^e siècle à la suite de miracles, ainsi que le rapporte, vers 1383, Jean le Long dans son *Chronicon Sancti Bertini*³². Toutefois un culte marial paraît avoir été célébré à Boulogne avant cette date. Ainsi, Ide de Lorraine, au XI^e siècle, a été à l'origine de la fondation d'une église dédiée à la Vierge et son fils Godefroy de Bouillon aurait doté cette dernière d'une statue de la Vierge noire et de reliques glorieuses comme celle du saint Sang³³, à son retour de Terre sainte³⁴.

Après cette narration de l'apparition et des miracles de la Vierge, le texte s'achève par un long paragraphe priant la Vierge de favoriser la paix entre la France et l'Angleterre et mentionne quatre personnages – « Jehan, Jehan, Phelippe et Thomas³⁵ » – qu'il est possible d'identifier comme étant Jean, duc de Berry, Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, Jean de Lancastre et Thomas de Gloucester, tous deux oncles du roi d'Angleterre Richard II³⁶. L'auteur évoque alors les négociations qui eurent lieu entre ces princes à Leulinghem, ville sise à égale distance de Boulogne, ville française et Calais, place anglaise. Ceux-ci s'y retrouvèrent deux fois, en 1384 et 1393³⁷ et le texte fut donc composé à l'occasion de l'une ou l'autre de ces rencontres et c'est ce même texte que Jeanne de la Viéville et/ou son époux choisirent de faire copier au cours de la seconde moitié du XV^e siècle. L'absence d'autre exemplaire conservé à ce jour révèle la confidentialité du texte et sa spécificité. Ayant très certainement pour auteur un habitant de Boulogne ou de sa région, très au fait des négociations princières mais ne possédant aucun talent littéraire particulier pour en faire la narration, ce texte devait être connu et peut-être diffusé dans le milieu bouloonnais. Il est

31. *Idem*, p. 42 et Arsenal, ms. 5126, f.7.

32. « Cette même année (1212) eurent lieu à Boulogne sur la mer de nombreux miracles et une grande foule y afflua des toutes les parties du royaume. Ainsi est né le pèlerinage de Sainte Marie de Boulogne qui depuis s'est perpétué » Cf. J. Le Long, *Chronicon sancti Bertini*, Martène (éd.), Paris, 1717, T. III, 14 c 45.

33. Cf. A. Le Roy, *Histoire de Notre-Dame de Boulogne divisée en trois livres*, Paris, 1681, p. 26-27.

34. Ici la légende prend de grandes libertés avec l'Histoire puisque Godefroy de Bouillon ne revint jamais de Jérusalem où il mourut en 1100.

35. Cf. D. Haigneré, *op. cit.*, 1863, p. 51 et Arsenal ms. 5126, f. 22.

36. Nous remercions Mme Gilette Laborie, chercheur à l'I.R.H.T pour son aide très précieuse au cours de nos recherches sur ce texte.

37. Négociations du 24 mai au 15 juillet 1384 : cf. Rymer, *Fœdera conventionnes litterae*, Paris 1740, p. 167, J. Froissart, *Chroniques*, J.A. Buchon (éd.), Paris 1899, p. 153, *Chroniques du religieux de Saint-Denys*, M. L. Bellaguet (éd.), Paris, 1839, p. 299. Négociations de Pâques 1393 : cf. Rymer, *op. cit.*, p. 83, J. Froissart, *op. cit.*, 1825, p. 169, Religieux de Saint Denys, *op. cit.*, p. 75-79.

possible de supposer que c'est au cours d'un pèlerinage fait par le couple que ce texte fut commandé.

Le pèlerinage à Notre-Dame de Boulogne connut un très grand développement entre le XIII^e et le XV^e siècle et devint l'un des plus grands lieux de dévotion de la fin du Moyen Âge. De plus, la ville entrant dans les possessions des ducs de Bourgogne en 1416, lors de l'annexion du comté de Boulogne par Jean sans Peur, la maison ducale et sa cour s'y rendirent très régulièrement. On put y voir Philippe le Bon en 1426, 1450 et 1457³⁸ et Charles le Téméraire en 1466 (en remerciement de la protection de la Vierge lors de la bataille de Monthléry), en 1470 et 1472³⁹. Peut-être est-ce dans ce contexte que le manuscrit fut réalisé.

Le maître du Champion des dames se voit donc confier l'illustration d'un texte dont la tradition iconographique est très limitée, voire inexistante. Il s'empare du texte en assagissant son style. Si quelques images montrent des mises en page audacieuses, comme celle du miracle de Saint-Eloi dans laquelle son goût pour le motif du triangle se manifeste avec force (fig. 4), il préfère cependant ici des compositions plus traditionnelles (fig. 5). Réalisées en grisaille sur parchemin, ces enluminures sont accompagnées de bordures de type brugeois, décor rare dans sa production⁴⁰. Il s'agit là certainement d'une adaptation à la demande et aux goûts des commanditaires. Collaborant ici avec un vignetteur qui réalise le décor des marges, il propose une œuvre qui peut s'intégrer parfaitement à la librairie du couple. Cependant, il est intéressant de remarquer que l'on fait appel à lui pour illustrer un texte rare, dont les copies contemporaines devaient être très limitées, demandant donc une création de nouvelles formules iconographiques. Cette nécessité se retrouve pour les autres textes illustrés par le maître. Ainsi, pour l'*Histoire de Jason* qu'il réalise pour le bâtard de Wavrin entre 1470 et 1472, il ne possède pas de modèles pré-établis. Le texte créé par Raoul Lefèvre pour Philippe le Bon vers 1460 n'a été illustré qu'une seule fois, par Loyset Liédet, et la version qui est confiée au maître est une transcription remaniée vers 1470 par un auteur anonyme. N'empruntant aucun motif à Liédet, il propose un cycle novateur qu'il modifie de surcroît dans un second manuscrit de l'*Histoire de Jason* aujourd'hui conservé à New York⁴¹, comme s'il répugnait à la copie et à la répétition de ses propres formules. Il en est de même pour le

38. Cf. A. Benoit, « Les pèlerinages de Philippe le Bon », *Société d'études de la province de Cambrai*, 37, 1937, p.119-123.

39. Cf. D. Haigneré, *Dictionnaire historique et archéologique du Pas-de-Calais, arrondissement de Boulogne*, t. I, Arras, 1880, p. 225.

40. En effet seul le *Romuleon* ayant appartenu à Jean de Wavrin possède ce même type de bordures.

41. Ce manuscrit ne porte pas de marques de propriétés du XV^e siècle, mais fut réalisé à la même époque que celui destiné à Jean de Wavrin. Il possède les mêmes caractéristiques codicologiques et si le cycle iconographique diffère par le choix de certaines scènes, les images des deux *codices* sont fortement apparentées.

Romuleon de Benvenuto da Imola qui, traduit par Jean Miélot pour Philippe le Bon vers 1463-1465, arrive dans l'atelier de l'artiste, pour être illustré pour le bâtard de Wavrin⁴². Enfin, le *Miroir de mort*, manuscrit sans marque de propriété, développe lui aussi un cycle d'images tout à fait novateur. Ces exemples montrent que le maître fut très souvent impliqué dans l'illustration de textes ne possédant pas de tradition iconographique prégnante. Imposant sa vision personnelle et refusant de se répéter, comme le prouvent les deux manuscrits de *l'Histoire de Jason*, le maître se révèle être un spécialiste de la création de nouvelles formules, caractéristique recherchée semble-t-il par certains commanditaires.

Cet aspect du talent du maître se révèle avec encore plus de force dans le manuscrit éponyme qui ne porte pas de marque de possession contemporaine à sa création. Le *Champion des dames* de Grenoble se présente comme un codex de quatre cent cinquante-quatre feuillets de papier, orné de cent quatre-vingt-deux images à l'aquarelle. Daté entre 1467 et 1482, grâce à la présence de *l'Épithaphe de Philippe le Bon* et de la *Complainte sur la mort de Marie de Bourgogne*⁴³, il porte l'ex-libris de Thomas Nughes⁴⁴, avocat au Parlement du Dauphiné en 1727 et propriétaire d'une riche bibliothèque, dont l'inventaire conservé aux archives départementales de l'Isère mentionne, en effet, au feuillet 457v un « Chevalier aux dames, un vieux volume in 8°, relié à neuf en bazanne⁴⁵ ». Le texte du *Champion des dames* fut copié avec peu de soin et semble-t-il rapidement, on y relève de très nombreuses fautes et omissions qui gênent parfois la compréhension. Le poème se présente ici sous sa seconde version mise au point par Martin Le Franc lui-même pour le duc Philippe le Bon en 1451, à la suite de l'échec rencontré par le livre lors de sa première présentation à la cour en 1442.

Martin le Franc, secrétaire de l'antipape Félix V (Amédée VIII duc de Savoie), élu par le Concile de Bâle en 1439, est l'auteur de ce long poème de plus de 24000 vers⁴⁶. Dédié à Philippe le Bon, ce texte propose un long débat oratoire sur le thème de la femme et oppose Franc Vouloir, le champion des dames, à un groupe d'adversaires regroupé sous l'égide de Malebouche, le médisant⁴⁷. Ce texte arrive à la cour sous la forme d'un précieux manuscrit orné de deux images réalisées par Perronet Lamy, l'un des artistes de la cour de Savoie actif

42. Les deux autres copies connues sont plus tardives (vers 1480), il s'agit des manuscrits d'Antoine, le Grand Bâtard (Bruxelles, B.R., ms 9055) et du roi d'Angleterre, Edouard VI (Londres, British Library, ms Royal 19 EV)

43. Ces deux poèmes montrent l'attachement du commanditaire (et peut-être d'un propriétaire postérieur) à la maison des ducs de Bourgogne. Le premier (f. 439) fut écrit par le copiste du texte et le second fut inscrit sur un cahier ajouté en tête de manuscrit (f. A-G) après la mort de Marie de Bourgogne.

44. « Ex lib. Th. Nugues JC Vienn », f. 1.

45. Archives de L'Isère, 3E 1.140.16., inventaire après décès du 5 mars 1735.

46. Poème édité par R. Deschaux, *Martin Le Franc Le Champion des dames*, 5 vol., Paris, 1999.

47. Pour l'analyse du poème se reporter principalement à A. Piaget, *Martin Le Franc, prévôt de Lausanne*, Lausanne, 1888, reprints Caen, 1993.

dans les années 1440⁴⁸. Le manuscrit va être rejeté par la cour qui lui refuse une lecture publique non pas tant pour les critiques de Martin Le Franc envers la frivolité des courtisans ou son style poétique trop libre, qu'en raison des propos de Martin en faveur du Concile de Bâle, thèses que Philippe le Bon combat en montrant depuis le début de la crise conciliaire un soutien constant à la cause romaine⁴⁹. C'est donc en tant que basiléen que Martin et son œuvre sont rejetés et c'est un texte expurgé que l'auteur renvoie à la cour en 1451, accompagné d'une complainte qui raconte les mésaventures du livre et dans laquelle l'auteur se justifie⁵⁰. Le livre est alors accepté, l'époque est d'ailleurs beaucoup plus favorable puisque la crise religieuse est résolue depuis 1449⁵¹.

Cette seconde version réalisée dans des ateliers du nord de la France est ornée de soixante-six images montrant une grande fidélité au texte⁵². Ce manuscrit fonde ainsi la tradition iconographique du *Champion des dames* et certains des *codices* qui seront copiés à sa suite reprendront et amplifieront ce programme. On note d'ailleurs, sur les trois volumes conservés, un accroissement progressif du nombre d'images. En effet, le codex copié pour un membre de la famille de Hallwin vers 1470 possède quatre-vingt-douze enluminures⁵³. Un deuxième, portant un ex-libris tardif de Charles de Croÿ, prince du Saint Empire (1560-1612), conserve cent quarante images⁵⁴ et le manuscrit de Grenoble cent quatre-vingt-deux.

Ces trois *codices* proposent une iconographie abondante qui s'appuie en partie sur le second manuscrit ducal mais également sur les innovations des artistes. S'ils sont liés par l'utilisation de certaines formules, ils ne sont cependant pas les copies serviles d'un modèle commun⁵⁵. De surcroît, le manuscrit grenoblois se distingue par l'organisation d'un cycle d'images dont la complexité échappe aux deux autres. Le maître avec son style si particulier met en effet en place une codification des images par la couleur mais également par des jeux

48. Bruxelles, B.R., ms 9466. Cf. F. Avril et N. Reynaud, *Les manuscrits à peinture en France (1440-1520)*, Paris, 1993, p. 204-208 et Sh. Edmunds, « The Missals of Felix V and Early Savoyard Illumination », *The Art Bulletin*, 46, 1964, p. 127-141.

49. Sur les relations de Philippe le Bon avec le concile de Bâle se reporter à J. Toussaint, *Les relations diplomatiques de Philippe le Bon avec le concile de Bâle (1431-1449)*, Louvain, 1942.

50. Édition de *La complainte du livre du champion des dames à son acteur* : G. Paris, « Un poème inédit de Martin le Franc », *Romania*, 16, 1887.

51. Pour une analyse plus détaillée de la réception du *Champion des dames* à la cour de Bourgogne, se reporter à P. Charron, « Très puissant et très excellent prince [...] veuillez cest livre humainement recevoir ». Les réceptions du *Champion des dames* de Martin Le Franc à la cour de Bourgogne (ca. 1442, ca. 1451) », à paraître au *Bulletin du Bibliophile*.

52. Le manuscrit fut copié à Arras comme l'indique le colophon (« Escript ou cloître de N.D. d'Arras an de l'incarnation de N.S. 1451, Poignare », f. 147v) et son illustration est attribuée à un artiste actif à Cambrai autour de 1440, cf. F. Avril et N. Reynaud, *op. cit.*, p. 101-102.

53. Ms B.N.F., Fr. 841.

54. Ce manuscrit appartient à une collection privée. Des reproductions sont accessibles dans : *Les fastes du livre manuscrit du XIIIe au XIXe siècle*, Galerie Les enluminures, catalogue n°2, Paris, 1993, p. 68-78.

55. Cet aspect particulier a été abordé dans notre doctorat, *op. cit.*, p. 284-293 et p. 458-476.

formels qui ne peuvent se comprendre que dans leurs rapports avec le texte. Ainsi, propose t-il une illustration du dialogue de Franc Vouloir avec ses adversaires en évitant la monotonie rencontrée dans les deux autres manuscrits, au sein desquels ces scènes se résument le plus souvent à la représentation de deux figures se faisant face.

Le maître du Champion des dames choisit, pour restituer le dialogue, d'opposer l'univers spatial dans lequel se placent les deux orateurs. Au feuillet 290v, le sol de la pièce où Lourd Entendement argumente face à Franc Vouloir présente une structure déréglée, constituée par une succession irrégulière d'angles saillants et rentrants (fig. 6). Le dessin général du motif est désordonné puisque ne suivant pas le même schéma sur toute la surface. Les formes des carreaux se heurtent et se mêlent et pour cette raison confèrent à l'image une impression de confusion. Les figures, par leurs gestes, accompagnent le mouvement donné à l'image. Lourd Entendement souligne de sa jambe la forme agressive du carrelage alors que Franc Vouloir se détourne, le visage défait et la bouche grimaçante, tout en inclinant sa courte épée vers l'adversaire. La rubrique illustrée est la suivante : « L'adversaire replicque que se les dames firent ce qu'est dit elles ouvrirent la porte a tous pechiés du monde et sur ce se complaint du temps present ou par vanité vertu est mise ariere comme il appert diversement ». À ce stade du débat, l'adversaire accuse Franc Vouloir de choisir pour exemples des déesses et les dieux antiques qui selon lui sont « ydolatres, plains d'erreur et de mescreance ». Il argumente également sur la responsabilité des femmes qui, à la suite d'Eve, précipitèrent le monde dans le péché. Le maître choisit donc d'illustrer le discours perturbateur de l'adversaire en bouleversant l'assise des personnages et notre propre perception de l'image. Les figures en effet glissent sur un sol qui s'agite en tout sens en ne s'affirmant pas comme un plan horizontal. Le spectateur est précipité dans un espace où ses repères traditionnels (lignes de fuite, profondeur) ont disparu.

Cette manière d'exprimer le mauvais discours de Lourd Entendement trouve son pendant, et sa réponse, au feuillet 308v (fig. 7). Franc Vouloir, qui a repris la parole depuis quelques feuillets, justifie son choix des exemples antiques, et répond par là directement aux arguments de Lourd Entendement, en citant Saint Grégoire et en affirmant que la sagesse et la connaissance de ses contemporains sont redevables à celles des anciens. L'artiste réutilise alors un type d'espace identique à celui du folio 290v, il place les deux adversaires au même endroit, mais rétablit l'ordonnance du carrelage et la perspective. Le discours de Franc Vouloir restaure de ce fait l'ordre dans l'image comme il rétablit la vérité dans le texte.

Sans doute faut-il comprendre de la même manière les deux portraits présents aux feuillets 316 et 319v (fig. 8 et 2). Au premier de ces folios, Lourd Entendement est représenté

dans une pièce dont le sol se renverse violemment vers l'angle gauche du cadre. Il se dresse, vertical, au premier plan tenant dans sa main gauche un bâton incliné et posant sa main droite sur sa poitrine. Son discours, développé en une seule strophe, exprime sa lassitude devant un si long débat ayant pour thème la femme :

« Sy laissons en son heure male
Femme et d'aultre chose traictons
Car pas ne vault la desloiale
Que pour elle tant débattons »

« Parlons d'autre chose ! », proteste donc l'adversaire qui se trouve en mauvaise posture devant les *exempla* choisis par Franc Vouloir. Celui-ci reprend cependant immédiatement la parole et développe les cas des femmes « hardies et chevalereuses » de la Fable. Sémiramis, Thamaris, Marthese ou Penthésilée défilent devant les yeux du lecteur. La représentation du Champion au feuillet 319v répond par son équilibre triomphant au déséquilibre de l'adversaire. Le geste de Franc Vouloir fait écho à celui de Lourd Entendement, en l'inversant. Le couloir au centre duquel il se dresse, et dont la perspective ne laisse apparaître aucune fin, matérialise peut-être cet interminable débat regretté par l'adversaire, interminable débat que le Champion domine ici physiquement de sa haute stature. Cette manière d'illustrer le dialogue implique de la part du peintre une connaissance du texte et de ses enjeux. Elle indique également que l'artiste ne conçoit pas une illustration détachée du sens du poème mais bien au contraire une représentation du débat prenant parti pour les propos du champion des dames, Franc Vouloir.

L'artiste insiste également sur le rythme qu'il souhaite donner au dialogue en un jeu formel qu'il développe dans des séries d'images. Ainsi, dans les quatre images qui se succèdent aux feuillets 349, 350, 350v et 351v Franc Vouloir et Lourd Entendement sont représentés, en alternance, dans des pièces aux formes chaque fois différentes (fig. 9, 10, 11 et 12). Le lecteur voyage dès lors très rapidement de pièce en pièce, d'un angle aigu vers un angle droit, d'un angle droit vers un demi-cercle et d'un demi-cercle vers un polygone. Ces rebonds successifs sont soulignés par les motifs des différents pavements. Si les deux premières images présentent des variations autour de l'échiqueté, les deux dernières instaurent un jeu plus complexe fondé sur la rupture et l'emboîtement des motifs.

Cette illustration exceptionnelle du texte du *Champion des dames* laisse envisager un artiste lettré, particulièrement intéressé par le texte qu'il met en images. S'il se situe dans une tradition iconographique, il la dépasse et la transforme en profondeur. Il s'interroge, en effet, sur la manière de mettre en scène un débat oratoire et propose des solutions tout à fait

novatrices. Restituant l'opposition des deux partis en présence par des moyens graphiques, il est également très attaché au rythme de la narration qu'il instaure par une mise en séquence des images. Il en résulte un manuscrit particulièrement riche et complexe qui ne pouvait avoir comme propriétaire qu'un amateur éclairé du poème de Martin Le Franc.

Le lieu de conservation de ce codex depuis le XVIII^e siècle, le Dauphiné, permet d'émettre une hypothèse sur l'identité de ce possesseur. En effet, la famille de Créquy est présente dans cette région à partir du XVII^e siècle⁵⁶ et certains manuscrits leur ayant appartenu sont de nos jours encore conservés à la bibliothèque de Lyon⁵⁷. Il faut se souvenir, dans ce cadre, du fait que Jean V de Créquy, conseiller et chambellan de Philippe le Bon fut l'un des bibliophiles les plus importants de son temps⁵⁸. Certains prologues de *codices* conservent le témoignage de ses activités de mécène en matière de littérature. « Affecté a veoir, estudier et avoir livres et croniques⁵⁹ », Créquy possède une riche librairie qui reflète la création littéraire et artistique de son temps. De surcroît, il fut l'un des principaux soutiens de Martin Le Franc à la cour de Bourgogne lors de la seconde présentation du *Champion des dames* au duc Philippe le Bon. Le poète célèbre son protecteur dans la *Complainte du livre à son acteur* et les deux huitains qui lui sont consacrés montrent bien toute la confiance qu'il plaçait en lui⁶⁰. Il semble dès lors possible d'envisager que le manuscrit de Grenoble soit le volume du *Champion des dames* que Jean V ne pouvait pas manquer de posséder.

Le maître du *Champion des dames* a donc été en relation avec de grands bibliophiles bourguignons qui, pour deux d'entre eux principalement, étaient particulièrement intéressés par la création littéraire et picturale de leur temps. Jean V de Créquy fut un mécène très actif et ses manuscrits témoignent encore de ses goûts et de ses curiosités. Jean de Wavrin, de son côté, s'intéressa plus particulièrement à la littérature chevaleresque et devint écrivain lui-

56. Le petit-fils de Jean VIII de Créquy, Antoine de Blanchefort fut déclaré héritier universel de la maison de Créquy après la mort de son oncle, le cardinal Antoine de Créquy, dernier représentant mâle de la branche aînée⁵⁶. Son fils, Charles de Blanchefort-Créquy, épousa Madeleine de Bonne, fille de François de Bonne, duc de Lesdiguières, dernier connétable de France qui fut également le lieutenant général du roi en Dauphiné (1543-1626). Charles hérita, grâce à son épouse, du titre de duc de Lesdiguières et de la lieutenance générale de cette même province. Ses descendants garderont le gouvernement du Dauphiné jusqu'à la fin du XVII^e siècle.

57. Il s'agit de la *Chronique d'Hélène* commandée par Louise de la Tour, seconde épouse de Jean V de Créquy (ms 767) et de *La réparation du pêcheur* qui porte les armes de Claude de Créquy (XVI^e siècle), (ms 1233), cf. M. Gil, *op. cit.*

58. Se reporter à M. Gil, *Manuscrits enluminés et mécénat aristocratique dans le nord de la France au X^e siècle : la librairie de Jean V de Créquy (ca. 1395-1474)*, mémoire de D.E.A. dactylographié, Paris IV Sorbonne, 1993.

59. Prologue des *Chroniques et conquêtes de Charlemagne*, écrit par David Aubert, cf. édition du texte par R. Guiette, Bruxelles, 1940, vol. 1, p. 13-14.

60. Cf. G. Paris, *op. cit.*, p. 436-437.

même en rédigeant à la fin de sa vie les *Chroniques d'Angleterre*⁶¹. Ces collectionneurs, en faisant appel à notre maître pour illustrer certains de leurs ouvrages, témoignaient de leur intérêt envers un artiste isolé tant dans son style que dans sa pratique de l'illustration. Interprétant picturalement les textes, cet enlumineur avait l'ambition de leur donner un rythme de lecture et d'en exprimer formellement le sens. Cette spécificité remarquable dans le *Champion des dames* de Grenoble s'observe également dans le *Miroir de mort* de Carpentras, le *Romuleon* de Bruxelles ou les deux *Histoire de Jason* de Paris et de New York. Ce talent, tout à fait exceptionnel, de créateur de nouveaux cycles iconographiques a parfaitement pu s'épanouir dans le milieu de la cour de Bourgogne qui fournissait, à l'époque de Philippe et de Charles, de nombreuses œuvres nouvelles aux copistes et aux artistes⁶².

61. Sur Jean de Wavrin, auteur des *Chroniques d'Angleterre*, cf. G. Hasenohr et M. Zink (dir.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*, Paris, 1992, p. 861-862 avec bibliographie.

62. Sur la littérature bourguignonne se reporter principalement à G. Doutrepon, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne, Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire*, Paris, 1909 et à C. Thiry (dir.), « *A l'heure encore de mon écrire* » *Aspects de la littérature de Bourgogne sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, Louvain, 1997.

Liste des illustrations

- Fig. 1. Martin Le Franc, *Le Champion des dames*, Grenoble, B.M. ms 352, f. 327.
- Fig 2. Martin Le Franc, *Le Champion des dames*, Grenoble, B.M. ms 352, f. 319v.
- Fig 3. *La manière de la fondation et augmentation de l'église Notre-Dame de Boulogne*, Paris, Arsenal ms 5126, f. 3.
- Fig. 4 . *La manière de la fondation et augmentation de l'église Notre-Dame de Boulogne*, Paris, Arsenal ms 5126, f. 14v.
- Fig. 5. *La manière de la fondation et augmentation de l'église Notre-Dame de Boulogne* Paris, Arsenal ms 5126, f. 13v.
- Fig. 6. Martin Le Franc, *Le Champion des dames*, Grenoble, B.M. ms 352, f. 290v.
- Fig 7. Martin Le Franc, *Le Champion des dames*, Grenoble, B.M. ms 352, f. 308v.
- Fig. 8. Martin Le Franc, *Le Champion des dames*, Grenoble, B.M. ms 352, f. 316.
- Fig 9. Martin Le Franc, *Le Champion des dames*, Grenoble, B.M. ms 352, f. 349.
- Fig 10. Martin Le Franc, *Le Champion des dames*, Grenoble, B.M. ms 352, f. 350.
- Fig 11. Martin Le Franc, *Le Champion des dames*, Grenoble, B.M. ms 352, f. 350v.
- Fig 12. Martin Le Franc, *Le Champion des dames*, Grenoble, B.M. ms 352, f. 351v.