

## Le maître intermédiaire : Barthélemy d'Eyck

Inès Villela-Petit

On savait les *Très Riches Heures* commencées par les frères de Limbourg dans le premier quart du XV<sup>e</sup> siècle et achevées par Jean Colombe quelque soixante-dix ans plus tard. Mais la révélation par Luciano Bellosi d'un intervenant intermédiaire, jusque là passé inaperçu, ébranla les certitudes<sup>1</sup>. Les aspects les plus novateurs des enluminures du calendrier, que Millard Meiss venait alors d'attribuer à Paul de Limbourg, n'étaient donc pas de celui-ci<sup>2</sup>. Aussi le changement de point de vue ne fut-il pas accepté d'emblée. Pourtant, les déductions simultanées d'Eberhard König, sans encore emporter l'adhésion dans le détail, semblaient bien confirmer le fait<sup>3</sup> : un nouveau maître était né. Loin d'être de second rang, ce « Peintre de l'Octobre » se trouvait dès lors reprendre à son compte une partie des qualités qu'on avait voulu prêter à Paul. Et force est de reconnaître que ce que d'aucuns avaient cru d'un art exceptionnellement avancé vers 1415, s'insère bien mieux dans le contexte des années 1440<sup>4</sup>.

De l'irruption de ce maître intermédiaire dans l'étude des *Très Riches Heures*, toutes les conséquences n'ont peut-être pas encore été tirées, y compris pour apprécier l'art authentique des Limbourg. Son intervention fut toutefois ponctuelle, limitée à cinq pages du calendrier,

---

<sup>1</sup> L. Bellosi, « I Limbourg precursori di Van Eyck ? Nuove osservazioni sui 'Mesi' di Chantilly », *Prospettiva*, t. 1, 1975, p. 23-34.

<sup>2</sup> M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry : The Limbourgs and their Contemporaries*, New York, 1974.

<sup>3</sup> E. König, « Un grand miniaturiste inconnu du XV<sup>e</sup> siècle français : le peintre de l'Octobre des Très Riches Heures du duc de Berry », *Les Dossiers de l'Archéologie*, n° 16, mai-juin 1976, p. 96-123. König est depuis revenu sur son identification du Peintre de l'Octobre avec l'enlumineur du Barthélemy l'Anglais, BnF, fr. 135-136.

<sup>4</sup> Cependant, rejetant l'intervention d'un artiste intermédiaire, A. Châtelet en tient toujours pour une attribution aux Limbourg dans *Art de l'enluminure*, hors-série n° 1 : *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, [2010].

auxquelles König ajoute les Litanies de saint Grégoire (fol. 71v-72)<sup>5</sup>. Il conviendra d'en préciser les contours, que contribuent à brouiller le partage des mains entre intervenants successifs sur une même enluminure, les superpositions possibles et l'existence d'un dessin sous-jacent revenant au moins en partie aux Limbourg. Il faut en effet garder à l'esprit, d'une part que ce dessin s'imposait largement à l'artiste qui prit leur relève, de l'autre que l'exercice imposait à celui-ci d'adapter son intervention le plus harmonieusement possible au style de ses prédécesseurs.

### Une identification controversée

Luciano Bellosi se fondait sur l'évolution des modes vestimentaires, celle du costume masculin en particulier. Il avait remarqué à l'arrière-plan d'Octobre (fol. 10v), se promenant sous la muraille, le long de la Seine, quatre personnages portant le chaperon et un habit court monochrome sobrement taillé, qui contraste avec le raffinement textile et la polychromie recherchée des houppelandes de la cour de Jean de Berry, telles qu'on peut les voir dans les pages de Janvier, Avril, Mai et Août. En revanche, cet habit cintré, en trapèze au dessus du genou, porté sur des chausses noires et des poulaines, n'aurait pas dépareillé du temps de Philippe le Bon. Le duc de Bourgogne arbore un habit fort semblable, le pan de son chaperon passé en mentonnière comme le gentilhomme vêtu de noir d'Octobre, dans la scène de dédicace des *Chroniques de Hainaut* commandées à Jean Wauquelin en 1446 (Bruxelles, Bibl. royale, ms. 9242, fol. 1). Les deux enluminures, en concluait Bellosi, montraient donc, pour ce qui regarde la mode, une parfaite concomitance chronologique. La reprise de l'enluminure du calendrier des *Très Riches Heures* vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle fournissait par là même une explication plus pertinente de la « nouvelle vision » supposément attribuée à Paul de Limbourg<sup>6</sup>. Comme cette « peinture miraculeuse » d'Octobre, les pages jugées les plus novatrices ne tenaient pas d'un miracle paulinien, mais à l'intervention d'un maître d'une génération plus jeune, contemporain de Rogier van der Weyden.

L'examen du costume mené par Bellosi demandait toutefois à être étayé. Les manches sac des deux piquiers de Décembre dans les *Très Riches Heures* (fol. 12v), avec leur entaille qui laisse passer le bras librement et leur petite ouverture ronde au niveau du poignet, seront certes à la mode en Italie dans les années 1430-1440, mais, comme le reconnaissait l'auteur,

<sup>5</sup> E. König, *op. cit.*, p. 100, n. 2 ; et *Das liebentbrannte Herz : Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz, 1996, p. 52 et 75-82.

<sup>6</sup> M. Meiss, *op. cit.*, « Paul's new vision », p. 195-201.

elles sont déjà portées dès la décennie 1420. Il supposait pourtant qu'un tel costume était encore très peu diffusé à cette date « et sans doute moins encore en France qu'en Italie » et qu'à plus forte raison en 1416 « une pièce de vêtement avec des manches de cette forme n'existait certainement pas »<sup>7</sup>. Pourtant, comme l'a montré Albert Châtelet<sup>8</sup>, un habit assez semblable, quoique avec des manches fendues moins haut, se rencontre dans le recueil des œuvres de Christine de Pizan offert à la reine Isabelle de Bavière en janvier 1414 (Londres, British Library, Harley 4431, fol. 48 : L'amant remettant sa complainte à la dame). Tout au plus peut-on remarquer que les témoignages tardifs font remonter l'entaille jusqu'à l'épaule, ce qui est aussi le cas chez le sonneur de cor des *Très Riches Heures*. Curieusement, celui-ci et le piquier qui lui fait pendant sont les seuls dont la mise et les fonctions témoignent d'une condition sociale plus modeste, tous les termes de comparaison invoqués, quelle qu'en soit d'ailleurs la date, étant des exemples du costume aristocratique.

Avec le Peintre de l'Octobre toutefois, au-delà des questions de mode, se fait bien jour une nouvelle vision, celle d'un œil scrutateur « qui note l'ombre jetée par les formes, découvre leurs reflets dans l'eau, perçoit les replis de peau, la rugosité des mains, les déchirures dans les chausses des pauvres gens... », la vision d'un artiste épris de vérité et attentif à rendre la fonctionnalité des objets, de la pierre qui appesantit la herse aux plumes attachées aux filets qui protègent le champ déjà ensemencé d'Octobre<sup>9</sup>. Ces caractéristiques se retrouvent peu ou prou dans les pages de Mars, Juin, Septembre et Décembre. Par contraste, l'œuvre avérée des Limbourg est encore dépourvu d'ombres portées et de reflets aquatiques. Bellosi comparait aussi la forêt limbourgeoise du mois de Mai (fol. 5v), aux troncs d'arbres alignés comme une palissade, avec celle de Décembre semée de façon irrégulière, et partant plus réaliste. Moins concluantes en revanche sont ses remarques sur le réalisme des ciels, tant la perspective aérienne et le rendu des changements atmosphériques étaient déjà de pleine actualité dans l'enluminure parisienne du temps des Limbourg, même si elle s'accompagne alors de rayons d'or et de nuages d'argent. De même, en dehors sans doute du château de Saumur en Septembre, les vues d'architecture qui apparaissent dans ces feuillets remontent à l'époque de Jean de Berry, quand bien même il s'agit pour partie de résidences royales : le Louvre et le Palais de la Cité, vus de l'hôtel ducal de Nesle, et Vincennes, lieu de naissance du duc.

---

<sup>7</sup> L. Bellosi, *op. cit.*, p. 25-26.

<sup>8</sup> A. Châtelet, « L'automne des Limbourg », dans B. Brinkmann, H. Krohm et M. Roth, *Aus Albrecht Dürers Welt : Festschrift für Fedja Anzelewsky*, Turnhout, 2001, p. 3-9, à la p. 5.

<sup>9</sup> L. Bellosi, *op. cit.*, p. 29. C'est à König que l'on doit ce nom de « Peintre de l'Octobre ». Bellosi le nommait seulement « Maître du second cahier » [du calendrier des *Très Riches Heures*].

L'évocation de ces derniers s'explique par la position de Jean de Berry, « fils, frère et oncle de roi » et membre éminent du conseil royal<sup>10</sup>. Ainsi dans l'enluminure éponyme, même si l'achèvement de la peinture revient au Peintre de l'Octobre, les gargouilles en tortillon qui agrémentent les façades et les tours du Louvre et du rempart révèlent un dessin des Limbourg, dont elles sont une marque de fabrique. On ne peut donc voir dans cette vue le choix d'un possesseur ultérieur du manuscrit et un indice suffisant pour identifier celui-ci au roi de France<sup>11</sup>. Les interventions du maître intermédiaire ne coïncident d'ailleurs pas avec les pages où sont représentés des châteaux royaux. Lusignan, en Mars, est bien une résidence du duc de Berry. Quant au donjon royal de Vincennes entouré des neuf tours de son enceinte (fol. 12v), n'évoque-t-il pas le gouvernement idéal du roi au milieu de ses pairs<sup>12</sup>, dont Jean de Berry était ?

La question du maître intermédiaire conduit cependant à s'interroger sur la localisation et le possesseur des *Très Riches Heures* au moment de son intervention dans le manuscrit. Après la mort du duc de Berry en 1416, ses biens meubles – y compris la layette contenant « plusieurs cayers d'une tres riches heures » – furent rassemblés à Paris, mais le règlement de la succession fut interrompu par les événements et sans doute les *Très Riches Heures* y restèrent-elles ensuite consignées pendant la domination anglaise<sup>13</sup>. Toujours est-il que le manuscrit ne semble avoir été à nouveau accessible qu'après la reprise de Paris le 13 avril 1436 par l'armée de Charles VII menée par le connétable de Richemont et le bâtard d'Orléans<sup>14</sup>. Celui-ci, cousin germain de Charles VII, l'accompagnait le 12 novembre 1437 lors de son entrée solennelle dans la ville. Jean, bâtard d'Orléans (1402-1468), grand chambellan de France, investi du comté de Dunois (1439) et du comté de Longueville (1443), fut fait lieutenant général du royaume en 1444. Or, c'est dans son livre d'heures (Londres, British Library, Yates Thompson, ms. 3) que se rencontre pour la première fois depuis le temps des Limbourg une série de nouveaux emprunts aux *Très Riches Heures*<sup>15</sup> qui

<sup>10</sup> Pour une lecture politique des enluminures du calendrier, voir Fr. Autrand, *Jean de Berry : L'art et le pouvoir*, Paris, 2000, p. 449-459.

<sup>11</sup> E. König, « Un grand miniaturiste inconnu... », p. 104.

<sup>12</sup> F. Pleybert, « Art, foi et philosophie », p. 59-67, et M. Whiteley, « Lieux de pouvoir et résidences royales », p. 105-131, aux p. 125-129, dans F. Pleybert, *Paris et Charles V : Arts et Architecture*, Paris, 2001.

<sup>13</sup> En dernière analyse, voir C. Reynolds, « The 'Très Riches Heures', the Bedford Workshop and Barthélemy d'Eyck », *The Burlington Magazine*, t. 147, n° 1229, août 2005, p. 526-533.

<sup>14</sup> P. Contamine, « Le bâtard d'Orléans : Le chef de guerre, l'homme de pouvoir, le prince », *Art de l'enluminure*, t. 25, juin-août 2008, p. 2-11.

<sup>15</sup> C. Reynolds, *op. cit.*, p. 526-533. Les Heures de Dunois (fol. 162) reflètent aussi l'impact immédiat de la Vierge au chancelier Rolin, peinte par Jan Van Eyck pour la collégiale d'Autun vers 1436.

n'apparaissent pas précédemment dans le répertoire de l'atelier parisien dit de Bedford et laissent entendre que le manuscrit fut communiqué au chef d'atelier. Celui-ci est alors le « principal associé du Maître de Bedford » (Bedford Chief Assistant), appelé aussi Maître de Dunois, qu'on tend à identifier à Jean Haincelin (fils ? et héritier de Haincelin de Hagenau, dit Maître de Bedford). Le manuscrit fut-il brièvement entre les mains de Dunois et est-ce par son intermédiaire qu'en eut connaissance l'enlumineur qu'il avait choisi pour réaliser ses propres heures ? Fut-il ensuite effectivement offert à Charles VII ? Ce ne sont là que conjectures, mais plausibles. Reste à savoir si la campagne intermédiaire avait alors déjà eu lieu ou si elle restait encore à venir.

Les Heures de Dunois<sup>16</sup> (Londres, British Library, Yates Thompson, ms. 3) sont un manuscrit très personnalisé, tant par le cycle iconographique et le portrait du donateur (fol. 22v et 32v), que par les armoiries : *d'azur à trois fleurs de lys d'or brisé d'un lambel d'argent (Orléans) et d'une traverse d'argent brochant sur le tout*, où la traverse, signe de bâtardise, est la plus fine et discrète possible. Un autre portrait de Dunois (fol. 1) le représente dans une salle au sol nappé sur fond de tenture armoriée, dos à une cheminée, protégé par un écran d'osier, dînant à une table où est posée une nef d'orfèvrerie, et servi par un écuyer tranchant et des échantons qui portent plat, coupes et aiguières d'or et d'argent près d'un dressoir, en une transposition évidente du banquet de Janvier des *Très Riches Heures* (fol. 1v). Le Couronnement de la Vierge des Heures de Dunois (fol. 114) est une version resserrée et saturée de la même scène des *Très Riches Heures* (fol. 60v) qui se reconnaît aux saints de la cour céleste vus à mi-corps en contrebas de la scène, aux anges qui soulèvent la traîne de la Vierge, à celui qui tient la couronne au-dessus d'elle au moyen d'un linge dont le pan flotte, et aux anges musiciens peints en camaïeu de bleu qui l'entourent. L'Arrestation du Christ (ms. 3, fol. 120) reproduit plusieurs éléments de l'*Ego sum* des Limbourg (*Très Riches Heures*, fol. 142v), en particulier les soldats tombés à la renverse au premier plan, le face à face du Christ et de saint Pierre et les tonalités de nocturne. Il en va de même de la Présentation au Temple (ms. 3, fol. 99, *Très Riches Heures*, fol. 34v), ou encore, pour s'en tenir à quelques exemples flagrants, de l'Adoration de la Croix (ms. 3, fol. 184) qui suit le modèle de la scène correspondante (*Très Riches Heures*, fol. 193) avec son autel orné de franges, sa croix gemmée, ses lampes à huile, son édicule et les personnages tout autour, dont une Nubienne et un frère de la ceinture muni d'une petite croix<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> A. Châtelet, « Les Heures de Dunois », *Art de l'enluminure*, t. 25, juin- août 2008, p. 12-73.

<sup>17</sup> C. Reynolds, *op. cit.*, p. 529, note 25.

Mais surtout, les enluminures du calendrier des *Très Riches Heures* données pour partie au maître intermédiaire figurent parmi les pages prises pour modèle par l'atelier de Bedford dans les Heures de Dunois et dans des manuscrits ultérieurs. Les deux piquiers de Décembre (*Très Riches Heures*, fol. 12v) sont adaptés autour d'une scène de chasse au sanglier plus banale (ms. 3, fol. 12). Leurs habits pourvus de manches sacs suivent certainement le modèle, ce qui a conduit Catherine Reynolds à dater celui-ci et par conséquent l'œuvre du maître intermédiaire vers 1440 au plus tard, mais, comme on a vu, la datation de cette mode est problématique et le dessin pouvait remonter aux Limbourg eux-mêmes. Le premier plan d'Octobre (*Très Riches Heures*, fol. 10v) inspire le cheval au large collier traînant la herse, monté par un cavalier en chaperon noir qui lève son fouet, et le semeur qui s'avance dans les Heures de Dunois (ms. 3, fol. 10), et plus fidèlement encore dans un autre livre d'heures du même atelier (Oxford, Keble College, ms. 39, fol. 10), qui retient en sus le champ creusé de sillons, dote le cheval d'une housse tailladée et le semeur d'un tablier, comme leurs modèles respectifs. Cependant dans les Heures de Dunois, même si une reprise seulement partielle peut expliquer certaines lacunes, l'habit comme les chausses du cavalier sont étrangement blancs, couleur généralement réservée au petit linge et qui sied mal à qui travaille la terre<sup>18</sup>. Ceci pourrait suggérer que le dessin existait déjà dans les *Très Riches Heures* mais n'était pas encore entièrement coloré. Par conséquent, contrairement à ce que nous écrivions à la suite de Catherine Reynolds<sup>19</sup>, les copies du Maître de Dunois et son atelier ne constituent pas nécessairement un *terminus ante quo* pour l'intervention du Peintre de l'Octobre. Car les enlumineurs bedfordiens ont fort bien pu s'inspirer des dessins non peints laissés par les Limbourg. Et peut-être les reprises témoignent-elles justement de l'état d'inachèvement dans lequel se trouvait le calendrier des *Très Riches Heures* vers 1440. Ainsi la glandée de Novembre dans les Heures de Dunois (ms. 3, fol. 11) anticipe-t-elle sur la scène peinte par Jean Colombe quelque quarante ans plus tard dans les *Très Riches Heures* (fol. 11v). La parenté du geste du premier porcher, jambes écartées, et son mouvement de torsion, de même que les cochons coupés par le cadre plaide en faveur d'un dessin des Limbourg sous la

---

<sup>18</sup> La remarque vaut également pour les paysans en blanc de Mars et Juin (Heures de Dunois, fol. 3 et 6), aussi inspirés de scènes inachevées des *Très Riches Heures* (fol. 3v et 6v), même si les personnages en chemise sont habituels dans les scènes estivales. Il faut toutefois tenir compte du style du Maître de Dunois qui use volontiers des blancs et demi-teintes dans ses œuvres ultérieures.

<sup>19</sup> I. Villela-Petit, « Les Très Riches Heures de Jean de Berry et les Heures de Bedford. Floraison d'études sur deux œuvres majeures de l'enluminure du XV<sup>e</sup> siècle », *Perspective : La revue de l'INHA*, 2008, n° 1, p. 145-150, à la p. 149.

peinture de Colombe<sup>20</sup>. Les Heures de Dunois fourniraient-elles plutôt un *terminus post quem* à l'intervention du maître intermédiaire ?

L'écho des *Très Riches Heures* dans ce livre d'heures offre ainsi un nouveau jalon pour reconstituer l'histoire du manuscrit. Or, si les emprunts du Maître de Dunois précèdent plutôt qu'ils ne suivent la campagne intermédiaire, ils ne constituent plus dès lors un argument valable pour rejeter l'identification du Peintre de l'Octobre avec Barthélemy d'Eyck. Bellosi relevait déjà la profonde affinité de son maître intermédiaire avec un grand artiste de tradition eyckienne, le « Maître du roi René », auteur des enluminures du *Livre du Cœur d'Amour épris* de René d'Anjou. C'est ce Maître du Livre du Cœur que beaucoup identifient avec le peintre Barthélemy d'Eyck<sup>21</sup>, et notre analyse apportera d'autres indices en ce sens.

### Barthélemy d'Eyck

Barthélemy était le fils d'Ydria Exters († 1460) et d'un membre de la famille d'Eyck mort assez tôt, puisque sa mère s'était remariée au brodeur Pierre du Billant († 1473), originaire de Maaseyck sur la Meuse dans l'évêché de Liège, qui suivit son beau-fils (ou le précéda) en Provence<sup>22</sup>. Aussi est-il fort tentant d'en faire le fils d'Hubert van Eyck († 18 septembre 1426), frère aîné de Jan, natif d'Eyck, près de Maaseyck, et installé à Gand à la fin de sa carrière. Les débuts de Barthélemy restent mystérieux faute de sources écrites. A-t-il croisé précocement Konrad Witz, peut-être à la faveur du concile de Bâle qui s'ouvre en 1431<sup>23</sup>, ou leurs convergences procèdent-elles de l'ascendant sur tous deux de Robert Campin ? Sur la base des œuvres rassemblées sous le nom de Barthélemy d'Eyck et de ce qu'on peut conjecturer de ses origines, on lui a supposé une formation dans l'atelier de Jan van Eyck († 1441), qui débute à La Haye (1422-1424) et, après Lille et Tournai, se fixe à Bruges à partir de 1432, ou dans celui de Robert Campin († 1445) à Tournai, les deux n'étant pas

<sup>20</sup> A. Châtelet, « Les Heures de Dunois »..., p. 34.

<sup>21</sup> C. Sterling, *Enguerrand Quarton, le peintre de la Pietà d'Avignon*, Paris, 1983, p. 173-183 ; N. Reynaud, « Barthélemy d'Eyck avant 1450 », *Revue de l'Art*, t. 84, 1989, p. 22-43 ; F. Avril dans *Les manuscrits à peintures...*, p. 224-225 ; D. Thiébaud, « Barthélemy d'Eyck », dans *Primitifs français : Découvertes et redécouvertes* (cat. expo. Louvre), Paris, 2004, p. 123-141 ; R.M. Ferré, « Barthélemy d'Eyck », dans M.E. Gautier dir., *Splendeur de l'enluminure : Le roi René et les livres* (cat. expo. château d'Angers), Arles, 2009, p. 123-131. Contre cette identification, voir A. Châtelet, « Le problème du Maître du Cœur d'Amour épris : Le roi René ou Guillaume Porchier ? », *Société de l'Histoire de l'Art français*, 1980, p. 7-14 ; et « Pour en finir avec Barthélemy d'Eyck », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 140, 1998, p. 199-220.

<sup>22</sup> L'histoire de la redécouverte de Barthélemy d'Eyck est relatée par A. Châtelet dans « Pour en finir avec Barthélemy d'Eyck » ; et par D. Thiébaud, « Barthélemy d'Eyck ».

<sup>23</sup> C. Sterling, « L'influence de Konrad Witz en Savoie », *Revue de l'Art*, t. 71, 1986, p. 17-32.

incompatibles ; et des contacts avec Rogier van der Weyden, qui quitte Tournai pour Bruxelles en 1435. Dans les années 1433-1437, le futur mécène de Barthélemy, René d'Anjou, duc de Bar, parcourt ces contrées en conséquence de la bataille perdue de Bulgnéville en Lorraine<sup>24</sup> (2 juillet 1431). Notre peintre serait-il entré à son service dès cette époque ? A Bruxelles, où René d'Anjou se rend auprès de son geôlier, le duc de Bourgogne Philippe le Bon (février 1433) ; ou bien à Bâle, où René plaide sa cause devant l'empereur Sigismond (avril 1434) ; ou encore à Lille, où il négocie sa libération (de novembre 1436 à fin janvier 1437) ?

Que Barthélemy d'Eyck ait pu accompagner René, devenu entre temps duc d'Anjou, comte de Provence et roi de Sicile, dès le temps de sa captivité à Dijon (mars 1435 - octobre 1436), rien ne l'atteste. Le roi faisait alors peindre une devise de circonstance dans l'oratoire de la « tour de Bar » du Palais ducal où il était détenu<sup>25</sup> : des oublies (hosties non encore consacrées), à l'heure où son sort venait d'être « oublié » par le traité de paix d'Arras (septembre 1435) réconciliant le duc de Bourgogne avec le roi de France. L'auteur de ces peintures disparues était plus vraisemblablement un bourguignon, tel celui qui intervint dans les premières heures de René d'Anjou<sup>26</sup> (Paris, BnF, lat. 1153A, fol. 22, 79v et 81v), mais les thèmes introduits plus tard pour le compte du roi René dans les Heures dites Egerton se font encore l'écho de ce séjour<sup>27</sup>, ainsi, dans le même registre et cette fois par Barthélemy d'Eyck, la Sainte Hostie miraculeuse que le pape Eugène IV avait offerte à la Sainte-Chapelle de Dijon en 1431 (Londres, British Library, ms. Egerton 1070, fol. 110). Si le peintre disposait du modèle de son prédécesseur bourguignon pour cette image, il manifeste en revanche une connaissance plus directe du Calvaire de la chartreuse de Champmol (le « Puits de Moïse ») qui plaiderait en faveur d'un passage à Dijon. Le prophète Jérémie – sous les traits de Philippe le Hardi – sculpté à sa base par Claus Sluter, fait en effet figure de modèle pour le Jérémie du retable de

<sup>24</sup> B. Schnerb, *Bulgnéville (1431) : L'Etat bourguignon prend pied en Lorraine*, Paris, 1993, p. 107-116.

<sup>25</sup> O. Pächt, « René d'Anjou et les Van Eyck », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1956, t. 8, p. 41-67, à la p. 50.

<sup>26</sup> R.S. Wieck, « The Sacred Bleeding Host of Dijon in Books of Hours », dans M. Hofmann et C. Zöhl dir., *Quand la peinture était dans les livres : Mélanges en l'honneur de François Avril*, 2007, p. 392-404 ; E. König, dans *Le roi René et les livres...*, n° 1, p. 200-205.

<sup>27</sup> O. Pächt, *op.cit.* ; F. Avril, dans *Les manuscrits à peintures...*, n° 122, p. 226-227 ; D. Thiébaud, dans *El Renacimiento Mediterraneo : Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* (cat. expo. Museo Thyssen-Bornemisza et Museu de Belles Arts de Valencia), Madrid, 2001, n° 54, p. 362-366 ; et E. König, dans *Le roi René et les livres...*, n° 2, p. 206-211.

l'Annonciation d'Aix que Barthélemy peindra par la suite (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts). L'idée même de faire du prophète un crypto-portrait du roi René en procède<sup>28</sup>.

Cependant, selon l'attribution argumentée de Nicole Reynaud<sup>29</sup>, la première œuvre conservée de Barthélemy d'Eyck est la Sainte Famille à la cheminée (Le Puy-en-Velay, cathédrale Notre-Dame), provenant du couvent de Clarisses fondé au Puy par sainte Colette de Corbie en 1432. Encore toute empreinte de l'influence de Campin, elle semble contenir une citation du manteau de cheminée et du banc que l'on aperçoit sur le côté de l'Annonciation de Rogier van der Weyden (Musée du Louvre), mais en une vue de face et rapprochée<sup>30</sup>. De grand format, la Sainte Famille est à la détrempe sur toile comme une peinture destinée à être roulée pour voyager, et n'a vraisemblablement pas été réalisée sur place, mais envoyée dans les années qui suivirent la fondation, peut-être à l'occasion du jubilé du Puy du 25 mars 1440. Le généreux donateur pourrait même avoir été le roi René lui-même, qui fit le pèlerinage et qui avait une grande dévotion et pour les sanctuaires mariaux et pour les franciscains et clarisses de l'Observance<sup>31</sup>. Barthélemy a-t-il aussi suivi le roi à Naples (avril 1438 - octobre 1442), où son beau-père Pierre du Billant est attesté en janvier 1440 ? C'est ce que laissent entendre l'influence de son art sur le milieu napolitain, Colantonio et Antonello da Messina en particulier<sup>32</sup>, et l'attribution qui lui est faite de la Chronique dite Cockerell, copie d'une *Chronique universelle* enluminée par Leonardo da Besozzo, aussi présent à Naples à la même époque<sup>33</sup>.

Puis c'est à Aix, pour une chapelle de la cathédrale Saint-Sauveur, que le drapier Pierre Corpici, fournisseur du roi, passe commande du triptyque de l'Annonciation (Aix-en-

<sup>28</sup> L'idée dut séduire le courtisan qu'était le commanditaire du retable, Pierre Corpici, cf. S. Nash, « Claus Sluter's 'Well of Moses' for the Chartreuse de Champmol reconsidered : part I-III », *The Burlington Magazine*, décembre 2005, p. 798-809 ; juillet 2006, p. 456-467 ; novembre 2008, p. 724-741, à la p. 739.

<sup>29</sup> N. Reynaud, « Barthélemy d'Eyck avant 1450 », aux p. 22-25.

<sup>30</sup> A moins qu'elles se réfèrent toutes deux à un modèle de Campin : voir la Sainte Barbe lisant du triptyque Werl de 1438 (Madrid, Musée du Prado).

<sup>31</sup> B. Montagnes, « Le roi René et les ordres mendiants », dans *Le Roi René : René, duc d'Anjou, de Bar et de Lorraine, roi de Sicile et de Jérusalem, roi d'Aragon, comte de Provence, 1409-1480* (colloque Avignon, juin 1981), Avignon, 1986, p. 142-154 ; J.M. Matz, « René, l'Eglise et la religion », dans J.M. Matz et E. Verry dir., *Le Roi René dans tous ses Etats*, Paris, 2009, p. 125-147.

<sup>32</sup> D. Thiébaud, « Antonello, Barthélemy d'Eyck, Enguerrand Quarton e altri : contatti, influenze reciproche o coincidenze artistiche ? », dans *Antonello da Messina : l'opera completa*, Milan, 2006, p. 36-57, aux p. 40-47. Voir aussi A. Beyer, « Eclectisme des princes et des commanditaires : Naples et le Nord », dans *Le siècle de Van Eyck, 1430-1530 : Le monde méditerranéen et les Primitifs flamands* (cat. expo. Groeningemuseum), Bruges, 2002, p. 118-127.

<sup>33</sup> N. Reynaud, « Barthélemy d'Eyck avant 1450... », aux p. 25-32 ; et dans *Les manuscrits à peintures en France...*, n° 121, p. 225-226 ; D. Thiébaud, dans *El Renacimiento Mediterraneo...*, n° 53, p. 357-361 ; N. Reynaud, dans *Le roi René et les livres...*, n° 18, p. 258-259.

Provence, église de la Madeleine), vraisemblablement réalisé entre décembre 1442 et mars 1444. Barthélemy d'Eyck n'est toutefois documenté qu'à partir de 1444, d'abord justement à Aix-en-Provence aux côtés d'Enguerrand Quarton (dans un acte notarié du 19 janvier 1444). Les relations avec Quarton sont confirmées par un livre d'heures que les deux peintres illustrent de conserve quelques années plus tard<sup>34</sup> (New York, Pierpont Morgan Library, M. 358). Barthélemy paraît ensuite avoir suivi son mécène sur les bords de Loire. Ainsi lui revint-il très vraisemblablement de fournir les cartons d'une « chapelle » brodée par son beau-père Pierre du Billant pour la cathédrale Saint-Martin de Tours<sup>35</sup>. Cet ensemble d'ornements liturgiques fut sans doute offert à l'occasion du traité de Tours, signé entre Français et Anglais en mai 1444, qui décidait du mariage de Marguerite d'Anjou, fille du roi René, avec le roi Henry VI d'Angleterre. En subsistent des saynètes d'une exceptionnelle qualité picturale, jusque dans le rendu des ombres portées par la technique de l'or nué (Lyon, Musée des tissus). « Maître Pierre le brodeur » était encore payé en 1445 pour les « ouvrages de broderies » qu'il avait faits en Touraine. A partir d'octobre 1446, les sources subsistantes permettent effectivement d'attester la présence de Barthélemy d'Eyck, aux côtés de Pierre du Billant, parmi les officiers gagés de l'hôtel du roi René. Après le retour de la cour en Provence (février 1447), il sera désormais dit peintre en titre.

Au château de Tarascon, pour aménager une étude ou « retrait » où travaille Barthélemy, du mobilier est livré par un menuisier fustier (7 avril 1447) : la « planche » pourrait être un pupitre amovible ou tout autre type de meuble plan utile à l'art de peindre, tels qu'une table sur tréteaux pour broyer les couleurs ou un chevalet, et le « tournement » s'inspirait peut-être de la belle roue à livres de l'Annonciation d'Aix<sup>36</sup>, qui rappelle d'ailleurs, plus que celles dont se servent les évangélistes des *Très Riches Heures* (fol. 18 et 18v), la roue de saint Jérôme au frontispice de la *Bible moralisée* des Limbourg (Paris, BnF, fr. 166), alors propriété du roi

---

<sup>34</sup> C. Sterling, *Enguerrand Quarton...*, p. 196-197 ; F. Avril, « Pour l'enluminure provençale : Enguerrand Quarton peintre de manuscrits ? », *Revue de l'Art*, t. 35, 1977, p. 9-40 ; et dans *Les manuscrits à peintures...*, n° 123, p. 228-231 ; D. Thiébaud, dans *El Renacimiento Mediterraneo...*, n° 56, p. 372-376.

<sup>35</sup> N. Reynaud, « Barthélemy d'Eyck avant 1450 », aux p. 38-40 ; et « Une broderie de l'histoire de Saint Martin : Barthélemy d'Eyck et Pierre du Billant ? », *Revue du Louvre*, octobre 1997, p. 37-50 ; D. Thiébaud, dans *El Renacimiento Mediterraneo...*, n° 55, p. 367-371.

<sup>36</sup> La roue à livres n'est pas qu'un meuble d'écrivain, comme le voudrait A. Châtelet, « Pour en finir avec Barthélemy d'Eyck », p. 201, mais d'abord un mobilier de rangement assez luxueux. Elle est aussi utilisée lorsqu'on veut disposer de plusieurs livres ouverts simultanément pour confronter les textes... ou pourquoi pas les images. On notera d'ailleurs que mobilier et instruments du copiste et de l'enlumineur sont très similaires, voir par exemple la scène de Guillaume Jouvenel commandant un ouvrage à son scribe (Paris, BnF, lat. 4915, fol. 1), où ce dernier dispose d'une dizaine de coquilles d'huîtres contenant des pigments, traditionnellement associés à la peinture..., mais n'a pas de roue à livres.

René qui la fit compléter<sup>37</sup>. Le 1<sup>er</sup> mai 1447, le peintre se voit défrayer l'achat d'une « image » ou statuette de saint Michel destinée à la chambre du roi. Comme d'autres peintres de cour avant lui, hommes de confiance de leur souverain, il fait ainsi figure de pourvoyeur en œuvres d'art et d'entrepreneur en commandes artistiques<sup>38</sup>. Ainsi se voit-il rembourser le 5 juin 1447, puis en octobre de la même année, « pour certaines lettres d'or faictes par un enlumineur d'Avignon en unes heures dudit seigneur ». Il s'agit des lettrines, exécutées par un ornemaniste spécialisé, d'un manuscrit dont Barthélemy s'était vu confier non seulement la direction, mais très vraisemblablement aussi les peintures. Le seul livre d'heures qui pourrait correspondre dans cette période sont les Heures Morgan, dont les petites lettrines sont champies et les grandes sur champ or... En mai 1449, à Tarascon, Barthélemy d'Eyck porte le titre de peintre et « valet de chambre » du roi, accordé aux artistes de cour, qui lui garantit des gages « pour soutenir son état ». Son statut ne l'empêche d'ailleurs pas de travailler pour d'autres commanditaires de la cour : ainsi le frontispice du *Pas de la Bergère* du sénéchal Louis de Beauvau<sup>39</sup>, relation des joutes de Tarascon de juin 1449 (Paris, BnF, fr. 1974). Barthélemy assure aussi la fourniture des denrées qui relèvent de son métier de peintre tel que, en mars 1451, l'or moulu pour la dorure d'un sceptre que le roi destinait à son épouse, Isabelle de Lorraine.

En juin, Pierre du Billant et Barthélemy accompagnent René lorsqu'il rejoint l'armée royale sous les ordres de Dunois dans la campagne militaire lancée par Charles VII pour la reconquête de la Guyenne (avril - août 1451). Selon toute vraisemblance, les deux artistes étaient requis pour assurer la confection des pavillons et des somptueux étendards brodés ou peints d'armoiries dont une armée princière ne pouvait se passer. Il est possible que Barthélemy ait encore servi de cartonnier pour les broderies de son beau-père. Nonobstant, à l'occasion de cette chevauchée, le peintre se fait maquignon : il vend au roi René un cheval de poil moreau ! Mais dès le 13 août 1452, il a retrouvé des activités plus classiques : il est à nouveau en charge de la réalisation d'un livre d'heures pour le roi, dont les quelque 1.800 lettres d'or et d'azur, petites et grandes, ont là encore été déléguées à un ornemaniste. Barthélemy a également fourni l'or moulu nécessaire. Ce livre d'heures, antérieur aux Heures

---

<sup>37</sup> C. Sterling, *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, t. 2, Paris, 1990, p. 136-143 et fig. 139 ; F. Avril, dans *Le roi René et les livres*, n° 3, p. 212-215, et n° 34, p. 322-323.

<sup>38</sup> Par exemple Girard d'Orléans, peintre de Jean le Bon, chargé d'acquérir tentures et vêtements brodés pour la cour, et son fils Jean d'Orléans, au service de Charles V, qui sert d'intermédiaire pour des commandes de manuscrits, cf. C. Ferguson O'Meara, *Monarchy and Consent : The Coronation Book of Charles V of France*, Londres, 2001, p. 253, 265 et sq.

<sup>39</sup> F. Avril, dans *Les manuscrits à peintures...*, n° 124, p. 231-232.

de René d'Anjou<sup>40</sup> (Paris, BnF, lat. 17332), reste à identifier. Le 26 octobre de la même année, c'est en avance que Barthélemy reçoit de quoi acheter du parchemin pour parachever une « carte de Loire » – le fleuve, navigable jusqu'à Roanne en Forez, assurait en partie la liaison entre les états du roi René, duché d'Anjou d'un côté, et comté de Provence de l'autre, d'où sans doute l'importance accordée à sa cartographie. En février 1453, le peintre se voit à nouveau allouer une somme pour achat d'or moulu. Il est alors richement vêtu aux frais du prince d'une robe et d'une jaquette fourrée (janvier et décembre 1453), et de satin donné par Jeanne de Laval, nouvelle épouse du roi René (Angers, juin 1456). Le portrait d'homme daté de 1456 (Liechtenstein, Schloss Vaduz) que lui attribue Dominique Thiébaud avec des arguments convaincants<sup>41</sup>, n'est pas sans rappeler par son nez légèrement busqué, son petit front, ses lèvres boudeuses et ses joues creuses le portrait en médaille de Jean d'Anjou (1425-1470), réalisé par Francesco Laurana en 1464. Il pourrait représenter le fils aîné de René d'Anjou, Jean dit de Calabre, tout juste rentré d'Italie et désigné comme lieutenant de Charles VII à Gênes en mai 1456. Un an plus tard le peintre a manifestement obtenu la charge d'écuyer tranchant de Jeanne de Laval, qui lui offre « une paire de couteaux pour trancher devant nous ». Il s'agit d'une fonction de confiance, qui témoigne de l'anoblissement en cours. De fait, en juin 1460, il est dit « noble Barthélemy de Eyck, écuyer du roi de Sicile » et sert alors de procureur pour son frère Clément de Eyck, « noble homme » resté au diocèse de Liège, dans le règlement de la succession de leur mère Ydria Exters.

Au palais comtal à Aix, en avril 1462, il est fait mention du *scriptorium* ou étude de Barthélemy, meublée d'un tabouret couvert de drap vert (*scabellus*) et de *munimenta fune* (?) fixés aux murs, aussi tendus de drap vert, tandis qu'en l'hôtel de Marseille en juin la chambre haute, dite « chambre de Barthélemy », comporte deux bancs autour d'un lit à matelas de plumes, traversin et courtine blanche. Le peintre est ainsi logé au plus près du prince dont il illustre les écrits. Ces années 1460 voient en effet la réalisation des plus célèbres manuscrits enluminés par l'artiste : outre la *Théséide* de Boccace<sup>42</sup> (Vienne, Österreichische

---

<sup>40</sup> F. Avril dans *Les manuscrits à peintures...*, n° 126, p. 233-234 ; D. Thiébaud, dans *El Renacimiento Mediterraneo...*, n° 57, p. 377-380 ; M.C. Leonelli, dans *Le roi René et les livres...*, n° 19, p. 260-265, .

<sup>41</sup> D. Thiébaud, « Portrait of a Man, dated 1456 », dans *Liechtenstein : The Princely Collections* (cat. expo. MET), New York, 1984, n° 121 ; et dans *Le siècle de Van Eyck...*, n° 66, p. 249.

<sup>42</sup> O. Pächt, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichische Nationalbibliothek : Französische Schule*, Vienne, 1974, p. 32-48 ; F. Brachert, « Testo e immagine nel Théséide di Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, cod. 2617 », *Studi sul Boccaccio*, t. 25, 1997, p. 275-296 ; E. König, dans *Le roi René et les livres...*, n° 21, p. 268-273.

Nationalbibl., cod. Vind. 2617), le *Livre des tournois* composé par René d'Anjou<sup>43</sup> (Paris, BnF, fr. 2695) et ses poèmes allégoriques, *Mortifiement de vaine plaisance*, dont quelques enluminures subsistent<sup>44</sup> (Metz, Bibl. mun., ms. 1486), et *Livre du Cœur d'amour épris*<sup>45</sup> (Vienne, Österreichische Nationalbibl., cod. Vind. 2597). En décembre 1469, Barthélemy d'Eyck est devenu valet tranchant du roi René et dispose de trois chevaux pour lui et ses gens. Peintre de cour et vivant noblement, il mène toutefois carrière en Provence, alors même que René est en Anjou, et ne l'y rejoint que plus tard. Mais après le départ définitif du roi René pour la Provence (octobre 1471), son peintre semble être demeuré dans les environs d'Angers, disposant au château, dans la « chambre du petit retrait du roi », d'un « petit basset en forme d'escabeau, sur lequel écrit Barthélemy » et d'une « chaire à coffre et à ciel, sur laquelle se sied Barthélemy pour besogner » (décembre 1471 – février 1472). Cette chaire était donc du type des hauts sièges où s'assoient les maîtres, professeurs, princes ou prophètes, comme on en voit dans les *Très Riches Heures*. Puis, il n'est plus fait mention de notre peintre, mais il est probable qu'il décéda en Anjou. Sa veuve, Jeanne de la Forest, résidait à Brion (Maine-et-Loire), dans une petite maison appartenant au duc.

C'est à Jeanne de la Forest que René d'Anjou fit adresser une lettre « touchant les pourtraistures de feu Berthelemy »<sup>46</sup>. De même que « pourtraire » signifie dessiner – *portrahere* et *designare* sont des équivalents dans la Table des synonymes du recueil de recettes de Jean Lebègue<sup>47</sup>, – les « pourtraitures » de feu Barthélemy d'Eyck n'étaient autres que les dessins de l'artiste, sans doute sous la forme usuelle de carnets de modèles et esquisses. Que René se soit intéressé au fond d'atelier de son ancien peintre en titre est un hommage à son art, mais l'intérêt du prince n'était peut-être pas non plus dépourvu d'aspects pratiques car certains dessins pouvaient servir de modèle à de nouvelles créations. Les carnets étaient très prisés et se transmettaient généralement aux héritiers. Le fait qu'ils soient restés

<sup>43</sup> F. Avril, *Le Livre des Tournois du Roi René de la Bibliothèque nationale (ms. français 2695)*, Paris, 1986 ; et Avril, dans *Les manuscrits à peintures...*, n° 127, p. 235-236 ; M.E. Gautier, dans *Le roi René et les livres...*, n° 23, p. 276-283.

<sup>44</sup> F. Avril dans *Les manuscrits à peintures...*, n° 128, p. 236-237 ; R.M. Ferré, dans *Le roi René et les livres...*, n° 24, p. 284-299.

<sup>45</sup> M.T. Gousset, D. Poirion et F. Unterkircher, *Le Cœur d'Amour épris : fac-similé du Codex Vindobonensis 2597 de la Bibliothèque nationale de Vienne*, Paris, 1981 ; E. König, *Das liebentbrannte Herz...* ; et R.M. Ferré, dans *Le roi René et les livres*, n° 27, p. 300-303

<sup>46</sup> N. Reynaud, « La lettre de la veuve de Barthélemy d'Eyck au roi René », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1984, p. 7-10 ; et dans *Le roi René et les livres...*, n° 22, p. 274-275.

<sup>47</sup> I. Villela-Petit, thèse d'Ecole des Chartes. On y trouve des indications du type : *Lapis niger est de quo utuntur pictores portrahendo ad siccum, et de ipso pingitur terendo ad liquidum* (la pierre noire est celle dont se servent les peintres pour dessiner à sec, et on l'emploie liquide en peinture après l'avoir broyée).

avec la veuve, qui n'en avait apparemment pas l'usage, laisse entendre que Barthélemy n'eut pas de successeur direct. Jeanne répondit obligeamment : « Sire, plaise vous me faire savoir si vous les voulez avoir et je vous les enverrait par celui qu'il vous plaira me commander ». Enfin, il faut noter que l'inventaire du château d'Angers de 1471-1472 fait mention, parmi les livres du roi René, de dessins au stylet dans un livret constitué de planchettes apprêtées, qui est une autre forme du carnet de modèles<sup>48</sup>. Ces « tablettes de bois à huit feuillets, où sont les pourtraitures tirées de plomb du roi de Sicile, de la reine, de feu monseigneur de Calabre et autres seigneurs », formant une série de portraits de la cour, étaient sans doute au départ des dessins préparatoires pour des peintures, et celui de Jean de Calabre est à verser au dossier du portrait de 1456. Car si leur auteur n'est pas mentionné, le nom le plus vraisemblable est bien celui du peintre courtisan : Barthélemy d'Eyck.

### Les pages de la campagne intermédiaire

Mais revenons aux *Très Riches Heures*. La main intermédiaire, à notre sens celle de Barthélemy d'Eyck, se reconnaît donc dans cinq enluminures réparties dans le calendrier, à savoir les mois de Mars (fol. 3v), Juin (6v), Septembre (9v), Octobre (10v) et Décembre (12v) qui correspondent à trois bi-feuillets inachevés (Mars-Juin, Septembre-Décembre et Octobre-Novembre). L'artiste n'y est jamais seul, soit qu'il complète des pages des Limbourg, soit qu'il ait lui-même abandonné le travail en cours (fol. 9v), qu'achèvera Jean Colombe. L'état d'avancement des peintures d'origine a donc déterminé leurs interventions respectives. Comme l'avait remarqué König, les pages du calendrier semblent avoir été peintes de haut en bas, en commençant par la lunette astrologique, en sorte que l'arrière-plan des mois de Mars et Décembre revient encore aux Limbourg. Ils avaient en outre laissé les pages de Juin et Octobre à un stade plus ou moins avancé entre dessin sous-jacent et mise en couleur. On peut en revanche douter de l'éventualité d'un dessin limbourgien sous la peinture de Septembre<sup>49</sup>.

Dans le mois de Juin, Meiss avait déjà subodoré une intervention extérieure au cercle des Limbourg, intervention dont il soupçonnait alors Colombe, tout en reconnaissant que le style des retouches n'était pas vraiment le sien<sup>50</sup>. Si la composition générale, et des détails comme la cheminée qui fume à l'arrière-plan, sont typiques des trois frères, d'autres traits laissaient

<sup>48</sup> F. Avril dans *Les manuscrits à peintures...*, n° 125, p. 232-233 ; M.C. Léonelli, dans *Le roi René et les livres*, n° 20, p. 266-267.

<sup>49</sup> Quant à la page de Novembre, peinte par Colombe, voir plus haut.

<sup>50</sup> M. Meiss, *The Limbourgs and their Contemporaries*, p. 194-195.

l'auteur perplexe, ainsi la rangée d'arbres monotones, comparés à ceux du mois de Juillet, la posture mal assurée des faucheurs aux jambes écartées, et surtout les deux femmes au premier plan. Leurs manches de chemise très froncées qui sortent curieusement des manches courtes de leurs robes, leurs carnations blanches, contrastant avec le teint beige rosé des paysannes de Février, et leurs visages impavides dont les petites pupilles noires levées laissent voir le blanc des yeux, détail qui intriguait tant Meiss, trouvent bien leurs équivalents dans les figures féminines de Barthélemy d'Eyck. Ainsi les robes sont celles des « dames marinières » du *Livre du Cœur d'Amour épris* (Vienne, Cod. Vindobonensis 2597, fol. 55), de même que les types féminins aux petites lèvres carmin (fol. 5v et 51v). Le traitement des yeux est une idiosyncrasie de son style plusieurs fois signalée<sup>51</sup>. Quant aux faucheurs, ils déclinent simplement le modèle du faucheur de blés du mois de Juillet des Limbourg, dont la mise, chapeau de paille cachant le visage et chemise blanche ouverte sur son petit linge, est reprise par l'homme du milieu, tandis que ceux qui l'encadrent calquent sa posture. Tout au plus l'angle formé par les jambes du plus proche, plus ouvert que son modèle, pourrait-il être l'indice d'une retouche de Barthélemy d'Eyck, car on retrouve chez lui le même type de posture instable, par exemple le personnage de Largesse se faisant retirer ses éperons avant d'embarquer (*Livre du Cœur*, fol. 51v), où l'écart est toutefois justifié par l'action. Les ombres portées par le vêtement, comme sur la jambe de la femme au râteau, et le reflet de la petite barque dans l'eau sont encore des traits typiquement eyckiens. Cependant, outre les paysannes du premier plan dont la peinture n'était manifestement pas achevée, la part de Barthélemy dans l'image paraît plus étendue qu'ailleurs, même s'il suit fidèlement le dessin sous-jacent. Il a pu compléter la mise en couleurs, y compris celle du Palais de la Cité, assortie de retouches ou ajouts sporadiques, tels les ombres sur les toits et les minuscules personnages qui peuplent les degrés, inhabituels dans les architectures des Limbourg et où l'on reconnaît un chaperon « à la mode de Bourgogne ». Autre détail notable, les toits des tours de la Conciergerie, couverts d'ardoise à l'arrière-plan de la cavalcade de Mai peinte par les Limbourg (fol. 5v), sont en Juin couverts de tuiles<sup>52</sup>...

Du mois de Mars restaient sans doute à parachever les deux tiers inférieurs : champs et personnages, en particulier le groupe du laboureur à sa charrue. Comme les bergers de Juillet et de l'Annonce (fol. 48), l'homme porte par-dessus son vêtement azur effrangé une tunique

---

<sup>51</sup> Pour un examen des « critères de Morelli » qui font le lien entre les œuvres regroupées sous le nom de Barthélemy d'Eyck, voir N. Reynaud, « Barthélemy d'Eyck avant 1450... », aux p. 22-24.

<sup>52</sup> Signalé par Nicole Reynaud, communication orale, 24 octobre 2010.

bise, mais curieusement tachée de blanc : rapiécage par un drap de couleur contrastée, ou plutôt déchirure du tissu qui eut dû laisser voir le bleu du vêtement de dessous ? C'est un indice possible de l'interruption du travail des Limbourg. Si les cailloux du champ mal épierré au premier plan sont plutôt rares chez eux, ils sont fréquents dans le *Livre du Cœur* – on peut cependant citer les pierres fendues de la Mort du Christ (*Très Riches Heures*, fol. 153) et les coquillages épars sur la grève du Mont-Saint-Michel (fol. 195), un motif d'ailleurs repris par Barthélemy dans la scène de l'embarquement (*Livre du Cœur*, fol. 51v). Mais surtout, les ombres portées que projettent les bœufs, la charrue et le paysan sont un principe pictural qui n'apparaît que dans les années 1420 avec Masaccio et Jan Van Eyck, et devient très en faveur autour de 1440 chez un peintre comme Konrad Witz et chez Barthélemy d'Eyck lui-même, maître incontesté de l'ombre et du clair-obscur<sup>53</sup>.

De même, au mois de Décembre, les cailloux et branchages dont le sol est jonché projettent des ombres. Ils se détachent comme les fleurs coupées illusionnistes qui ornent les marges des livres d'heures de Gand et Bruges à la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>54</sup>, mais tel est déjà le cas de certains animaux dans les marges des Heures Morgan (fol. 10-10v et 12 : papillons, fol. 35 : chauve-souris), les signes du zodiac notamment (fol. 10v : Scorpion). Là encore, la mise en couleurs était déjà entamée par les Limbourg et seul le premier plan restait à peindre. Plus que l'habit à manches gigot du corneur dont Albert Châtelet a montré qu'il se rencontre dès les années 1410, c'est dans le traitement des visages maussades aux yeux révulsés, en particulier celui du veneur en livrée, que se reconnaît la marque de Barthélemy d'Eyck. On peut le comparer au visage de Désir (*Livre du Cœur*, fol. 17 et 21v) avec ses sourcils saillants et les éclats de lumière qui éclairent l'aile du nez et le pourtour de la bouche. Mais d'autres détails subtils dénotent l'intervention de Barthélemy, ainsi de la gueule des chiens dégoulinant de bave, notamment celui que son maître empoigne par les oreilles, « un détail qui vaut signature »<sup>55</sup> et se retrouve dans les chevaux baveux du *Livre du Cœur* (fol. 5v et 25v).

Dans l'enluminure éponyme, Octobre (fol. 10v), le château du Louvre est encore, pour l'essentiel, l'œuvre des Limbourg (les gargouilles valent signature). En revanche, les personnages qui peuplent la berge sont bien d'un autre temps, comme l'indiquent non seulement les costumes, mais aussi les ombres et reflets. L'artiste semble même s'être amusé

<sup>53</sup> E. Gombrich, *Shadows : the Depiction of Cast Shadows in Western Art*, Londres (cat. expo. National Gallery), 1995 ; trad. fr. *Ombres portées : leur représentation dans l'art occidental*, Paris, 1996.

<sup>54</sup> E. König, « Un grand miniaturiste inconnu... », à la p. 104.

<sup>55</sup> N. Reynaud, « Petite note à propos des Très Riches Heures du duc de Berry et de leur entrée à la cour de Savoie », dans *Quand la peinture était dans les livres...*, p. 273-277, à la p. 276, note 11.

à doter certains de ses personnages des deux : ombres des passants projetées au sol et sur le mur, reflets inversés dans la Seine, où se mirent aussi les lavandières, les bateliers et les barques. Ces reflets sur l'eau à l'arrière-plan des mois de Juin et Octobre pourraient sembler un détail trop menu pour être signifiant, mais sont pourtant une constante chez Barthélemy d'Eyck. Ils se rencontrent à une échelle encore plus réduite à l'arrière-plan du *Roi mort* des Heures Egerton (Londres, British Library, ms. 1070, fol. 53), et procèdent d'un modèle tel que la *Vierge au chancelier Rolin* de Jan van Eyck (Musée du Louvre). On les retrouve dans le saint Jean à Patmos de ce livre d'heures en partie enluminé par Barthélemy d'Eyck (New York, Pierpont Morgan Library, M. 358, fol. 13), où l'îlot du saint qui tient son livre ouvert sur les genoux fait penser à celui du feuillet correspondant des Limbourg dans les *Très Riches Heures*, mais où les reflets eyckiens de la robe rose et des nef sur la mer révèlent l'écart temporel qui les sépare. Le fait qu'ombres portées et reflets soient indiqués même dans des arrière-plans, ou assortis à des objets très réduits en taille, est d'ailleurs révélateur d'un principe parfaitement intégré, comme il tend à l'être chez les grands peintres des années 1440. Pour Meiss, l'enluminure d'Octobre approchait de l'art de Jan Van Eyck et de Robert Campin<sup>56</sup> (l'auteur en venait même à croire plausibles des échanges entre Campin et le supposé Paul). On voit que ces remarques s'appliquent on ne peut mieux à Barthélemy d'Eyck... Au premier plan, l'auteur considérait le semeur « lunatique » au regard hébété et inexpressif indigne de Paul de Limbourg et supposait déjà que le visage avait été peint « par le même enlumineur qui retoucha les deux femmes de Juin »<sup>57</sup>. Mais l'intervention de celui-ci va un peu plus loin que la retouche, même si le dessin et une partie de la peinture reviennent probablement encore aux Limbourg. Car ici aussi, homme, épouvantail, piquets et jusqu'aux oiseaux sont systématiquement associés à des ombres portées qui s'étirent vers la droite. La bride de la gourde à l'avant-plan projette aussi une ombre. Si les traces de pas du semeur dans la terre meuble ne sont pas une nouveauté (des pas dans la neige se voient déjà chez les Limbourg, au mois de Février), un détail trivial apparaît bien dans l'esprit gaillard de Barthélemy : le crottin laissé par le cheval sur le champ labouré. Des motifs analogues, les chiens écumant de Décembre ou l'étalon qui pisse dans le *Cœur d'amour épris* (fol. 47v) témoignent d'une attention pour les réalités les plus ordinaires et pour la matière dans ses aspects les plus prosaïques, voire scatologiques. Ils introduisent une note d'humour décalé jusque dans des sujets nobles comme l'arrivée de Cœur et ses compagnons devant un

---

<sup>56</sup> M. Meiss, *op. cit.*, p. 200.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 199.

ermitage au crépuscule. Ces saillies destinées au spectateur – le commanditaire en tout premier lieu – avaient déjà leur équivalent grivois chez les paysans des Limbourg réchauffant leur nudité dans la chaumière de Février.

Enfin le cas de Septembre (fol. 9v) est intéressant en ce qu'il contient la seule représentation d'architecture des *Très Riches Heures* dont on puisse attribuer à Barthélemy d'Eyck la conception même. L'absence des gargouilles en tortillon chères aux Limbourg est significative. De fait, le château de Saumur est rendu d'un trait particulièrement incisif, ses volumes s'imposent avec netteté et deux de ses cheminées jettent leur ombre sur le toit d'ardoise. L'inachèvement de la peinture, dont le tiers inférieur reviendra à Colombe, laisse supposer que c'est là la dernière intervention de Barthélemy dans le manuscrit. S'il prend modèle sur les Limbourg et leurs portraits d'architecture pour concevoir sa composition, il semble ici avoir trouvé page vierge et par conséquent l'occasion d'introduire un thème nouveau, non prévu au programme initial, un thème historique et contemporain qui plus est.

En effet, entre le château et les vignes s'étend une lice délimitée par une barrière de bois et comportant en son milieu une *spina* treillissée pour séparer les tournoyeurs. Au bout de l'arène, un édicule quadrangulaire orné de trois colonnes engagées sur chaque côté était jusqu'ici passé inaperçu. Comme l'a remarqué Patricia Stirnemann<sup>58</sup>, il s'agit du Perron qui avait été l'enjeu du Pas de Saumur, une série de tournois organisée par René d'Anjou devant son château du 26 juin au 7 août 1446, en l'honneur du roi de France. Ledit perron était figuré de façon très semblable dans la relation qui en fut faite, probablement illustrée par Barthélemy d'Eyck, dont subsiste une copie postérieure<sup>59</sup> (Saint-Pétersbourg, Bibl. nat. de Russie, ms. fr. F.p. XIV,4). Le Pas de Saumur ou Pas du Perron opposa deux adversaires courtois, le roi René et le roi Charles VII. Les participants, une centaine, étaient issus pour moitié de la suite du roi de France<sup>60</sup>, et parmi eux le comte de Dunois. La lice et le perron de Septembre, à la fois vestiges des aménagements du Pas et mémorial de l'événement, donnent donc un *terminus post quem* à l'intervention de Barthélemy d'Eyck sur cette page. Le Pas du Perron, dit aussi de la Joyeuse Garde, apparaît dès lors comme l'événement névralgique qui réunit René d'Anjou, Barthélemy d'Eyck, Charles VII, Dunois et les *Très Riches Heures*. Les enluminures de la campagne intermédiaire seraient ainsi contemporaines de l'original perdu

<sup>58</sup> Voir ici même le chapitre « Les possesseurs ultérieurs ».

<sup>59</sup> En dernière analyse, voir R.M. Ferré, dans *Le roi René et les livres...*, n° 12, p. 244-247.

<sup>60</sup> C. de Mérindol, « Les joutes de Nancy, le Pas de Saumur et le Pas de Tarascon : Fêtes de chevalerie à la cour du roi René (1445-1449) », *Publications du Centre européen d'études bourguignonnes*, t. 34, 1994, p. 187-202.

de la relation du Pas, la dernière, Septembre, qui y fait allusion, étant restée inachevée. On peut dès lors avancer l'hypothèse que c'est à l'occasion précise du séjour de Charles VII à Saumur en 1446 que le peintre du duc travailla à compléter le manuscrit qui aurait alors été en la possession du roi<sup>61</sup>. Toujours est-il qu'en cette période René d'Anjou et Charles VII, sans oublier Dunois, étaient très proches.

En dehors du calendrier, une intervention ponctuelle de Barthélemy d'Eyck est décelable dans les Litanies de saint Grégoire (fol. 71v-72), encore que le partage des mains dans cette scène soit plus difficile à démêler qu'en aucune autre<sup>62</sup>. Si la composition et toute l'architecture reviennent aux Limbourg, certains visages ne peuvent leur être attribués, non plus qu'à Jean Colombe. La tension qui les caractérise et le modelé d'ombres en gris et rose peuvent être rapprochés du dresseur de chiens de Décembre ou de la mine abattue de Mélancolie (*Livre du Cœur*, fol. 17). C'est notamment le cas de l'homme au bandeau jaune et du groupe autour du franciscain mourant. De même, les larges orfrois brodés de figures de saints en pied sur la chape du pape Grégoire, et celle du porteur de châsse qui le précède, n'appartiennent pas au répertoire des Limbourg, mais sont courants dans la tradition eyckienne. Là s'arrêta pourtant le travail de Barthélemy d'Eyck. Beaucoup d'autres pages des *Très Riches Heures* restaient alors à peindre, mais elles ne semblent pas avoir été confiées à ses soins, à moins que l'entreprise ait été interrompue aussitôt que commencée<sup>63</sup> et le peintre appelé sur d'autres chantiers.

### **La leçon des *Très Riches Heures***

On pourrait enfin se demander ce que Barthélemy d'Eyck a retenu des *Très Riches Heures*. Au premier abord, peu de choses, tant son style et ses curiosités semblent éloignés de l'esprit des Limbourg. Plusieurs détails pourtant révèlent des convergences trop nombreuses pour être fortuites, tels que l'habitude archaïsante (et anti-eyckienne) de traiter l'eau des rivières en peinture d'argent (*Cœur d'Amour épris*, fol. 17 et sq.), les coquillages sur la grève (*Très Riches Heures*, fol. 195, *Cœur d'Amour épris*, fol. 51v), la convention du pan de mur absent de Février, astucieusement modernisée en fenêtre élargie qui laisse voir l'intérieur de la

---

<sup>61</sup> Pour différentes hypothèses concernant les possesseurs du manuscrit, voir N. Reynaud, « Petite note à propos des *Très Riches Heures*... » (Charlotte de Savoie) ; A. Châtelet, *Les Très Riches Heures du duc de Berry...*, p. 9-10 et 83 (Dunois, puis son fils François de Longueville) ; et le chapitre de P. Stirnemann.

<sup>62</sup> E. König, *Das liebentbrannte Herz...*, p. 77.

<sup>63</sup> Il faut d'ailleurs noter que la plupart des manuscrits enluminés par Barthélemy d'Eyck sont restés inachevés.

maison de Mélancolie (*Cœur d'Amour épris*, fol. 17), le sol natté de Janvier (*Cœur d'Amour épris*, fol. 2) ou celui des rues cailloutées de gris d'Alexandrie, Jérusalem ou Rome (*Très Riches Heures*, fol. 19v, 54v, 141v, 143-147, *Livre des Tournois*, fol. 19, *Théséide*, fol. 39, et *Livre du Cœur*, fol. 25v-26)... Curieusement, le *David et Urie* de Colombe dans les *Très Riches Heures* (fol. 67v) n'est pas sans rappeler le *David et les trois vaillants* peint par Barthélemy d'Eyck une quarantaine d'années plus tôt dans les Heures Egerton (Londres, British Library, ms. 1070, fol. 139) : ainsi la composition biaise (accentuée chez Colombe), le relief sculpté sur le côté du trône, et jusqu'aux coulures blanches sur le mur du fond, qui ne trouvent guère d'explication dans les *Très Riches Heures*, alors que ce sont des fientes de pigeon chez Barthélemy. Le mur souillé de fientes sous une baie ou une corniche est un de ces motifs à la fois triviaux et humoristiques chers à l'artiste (*Théséide*, fol. 39 et 102, *Livre du Cœur*, fol. 46v). Aussi peut-on se demander si Barthélemy d'Eyck n'eut pas un accès plus large aux *Très Riches Heures* que le laisse entendre son intervention limitée, et s'il n'avait pas commencé à compléter les dessins manquants dans le reste du manuscrit. Mais pour en juger, il faudra attendre les réflectographies qui seules peuvent permettre de voir sous la couche picturale.

Du calendrier, Barthélemy retient surtout des éléments de composition qu'il remploie dans ce livre d'heures sans doute réalisé en 1447, en collaboration avec Enguerrand Quarton (New York, Pierpont Morgan Library, M. 358). Cachée dans la profusion des bordures (fol. 17, 135v, 199v, 203v, 204v, 207v, 209v, 211v), une souche déracinée, parfois simple bâton écoté, d'où part un rameau d'acanthé fournit un indice bienvenu sur le destinataire de ce manuscrit : la souche sèche, devise du roi René, est mentionnée sur ses jetons dès 1447<sup>64</sup>. Toujours est-il que le calendrier Heures Morgan est illustré de petites enluminures en rond, sans proportions avec les pleines pages des *Très Riches Heures*, mais où l'artiste a pourtant logé de véritables saynètes dans des paysages, comme autant de fragments d'un panorama plus vaste. On y retrouve le faucheur aux jambes écartées de Juin (Juin, fol. 6), la clairière de Décembre (Avril fol. 4) et le taureau projetant son ombre de Mars (fol. 4v), le semeur d'Octobre serrant semblablement ses graines dans son tablier (Novembre, fol. 11). Juillet est illustré par une

---

<sup>64</sup> C. de Mérindol, *Le Roi René et la Seconde Maison d'Anjou : Emblématique, Art, Histoire*, Paris, 1987, p. 130-134. Le bâton écoté fait aussi partie de l'emblématique du roi. Bien que Mérindol en situe seulement l'usage après la mort de sa première épouse, Isabelle de Lorraine († 1453), la distinction entre le bâton et la souche n'est pas toujours très nette et les deux renvoient à la riche symbolique du bois reverdi ou « rené ». La souche apparaît déjà de façon récurrente, semblablement associée aux acanthes et portée par des anges, dans les Heures dites Egerton (Londres, British Library, ms. Egerton 1070), enluminées vers 1407-1410, qui appartinrent au roi René dans les années 1440 et sont probablement la source du motif. Barthélemy d'Eyck les connaissait bien pour y avoir ajouté quelques images les adaptant à leur nouveau possesseur.

scène de fenaison (fol. 7) qui combine les personnages penchés, le ruisseau bordé d'arbres, le sac et le tonnelet posés au premier plan des pages des *Très Riches Heures*, respectivement Mars, Juillet et Octobre. Ce sont là en partie des auto-citations puisqu'elles correspondent aux feuillets achevés par Barthélemy.

Toutefois, il n'est pas impossible que les bordures du livre d'heures provençal, dont François Avril a souligné l'originalité<sup>65</sup>, comportent quelque réminiscence des grotesques, d'une fantaisie comparable, qui apparaissent sur certaines pages du manuscrit de Jean de Berry, et des bordures peuplées de paons, mêlant l'acanthé et la violette, qu'y peignit Haincelin de Hagenau : les ours (Heures Morgan, M. 358, fol. 13, 29-29v, 161v), la demoiselle hybride brandissant un bouclier rond et un sabre (fol. 10-10v) vers un grand lépidoptère au naturel (un paon du jour ?), qui évoque le guerrier aux papillons (*Très Riches Heures*, fol. 38v) et surtout le cochon musicien de la même page, précisément répliqué dans le dessin d'un cochon au dos hérissé de soies assis sur son derrière, la queue en tire-bouchon (Heures Morgan, fol. 14v), enfin la curieuse couronne à palmes, coiffant un turban, de l'archer qui envoie des balais (fol. 24v), dont le précédent pourrait être celle que tient un assistant des mages dans l'Adoration (*Très Riches Heures*, fol. 52). En outre, la « surprenante cathédre »<sup>66</sup> du saint Luc des Heures Morgan (fol. 19) est une combinaison des chaires des saints Luc et Matthieu des *Très Riches Heures* (fol. 18 et 18v) : le pupitre amovible de l'une, et de l'autre l'encrier intégré, le côté plein et orné, le dossier incurvé à remplages et la crête festonnée. L'accès de Barthélemy d'Eyck ne fut donc pas limité aux seules pages du calendrier.

Au demeurant, l'attention de Barthélemy n'allait pas qu'aux détails et ses manuscrits ultérieurs montrent aussi des réminiscences de compositions. Ainsi, dans le *Livre des tournois* du roi René, l'entrée de ville avec un aperçu à travers la porte sur une rue partant en biais (Paris, BnF, fr. 2695, fol. 57v-58) rappelle la sortie de Jérusalem dans le Portement de Croix des *Très Riches Heures* (fol. 147) et la procession de saint Grégoire sortant de Rome (fol. 71v-72). Cette dernière, déployée sur une double page, inspire à Barthélemy d'Eyck l'extension à deux pages en vis-à-vis donnée à plusieurs images du *Livre des Tournois* comme de la *Théséïde*<sup>67</sup> (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2617). Le château dans la

<sup>65</sup> F. Avril, dans *Les manuscrits à peintures...*, n° 123, p. 228-231. François Avril attribue la majeure part des drôleries des Heures Morgan à un « épigone provençal ». Il nous semble cependant que leurs dessins sous-jacents, laissés apparents sur les pages inachevées, doivent revenir en partie à Barthélemy d'Eyck.

<sup>66</sup> D. Thiébaud, « Un don de la Société des Amis du Louvre : Un Christ en Croix attribué à Barthélemy d'Eyck », *Revue du Louvre*, avril 1995, p. 19-27, à la p. 26.

<sup>67</sup> E. König, *Das liebentbrannte Herz...*, p. 76-77.

scène de la libération du héros Arcita (cod. 2617, fol. 64) évoque aussi les murailles de Rome des *Très Riches Heures* (fol. 71v-72) et surtout le Prétoire (fol. 146v), avec son appareillage de pierres grises et de briques roses, son portail aux écoinçons ornés d'acanthes dorées sur fond bleu, et sa fenêtre grillagée. Et la ville de Troie dans la Victoire de Thésée sur les Amazones (autre double-page, fol. 18v-19) est une adaptation imaginaire du château du Louvre, et de Saumur (*Très Riches Heures*, fol. 9v et 10v) : vue sur l'angle, façade ornée d'une lucarne ou niche sommée d'un gâble, tours à mâchicoulis surmontés d'une tourelle. On notera en passant une autre citation dans ce manuscrit, à l'arrière-plan du Triomphe de Thésée (fol. 39), qui fournit peut-être un *terminus*, celle du tempietto à l'antique au revers de la médaille de Jean d'Anjou signée par Laurana en 1464, à moins que les deux ne procèdent d'un modèle commun.

Mais ce qui semble avoir plus que tout fasciné le peintre, ce sont les scènes nocturnes des Limbourg<sup>68</sup> : Puits d'Enfers (fol. 108), et surtout *Ego sum* (fol. 142v) et Mort du Christ (fol. 153). Ce sont ces études de paysage en lumière rare, ces camaïeux de gris, bleus et bruns, et l'atmosphère étrange, inquiétante ou recueillie qui s'en dégage, qu'il transpose vers 1465 dans les fascinants nocturnes du *Livre du Cœur* (fol. 2, 12v, 47v et 55). Les tonalités de l'Arrivée sur l'île d'Amour (fol. 55) et son ciel bleu sourd parcouru d'étoiles filantes sont comparables à l'*Ego sum*. La substance transparente des voilettes des dames marinières, qui se laisse percevoir dans la pénombre, rappelle le traitement de l'auréole de saint Pierre. La lumière projetée par la bougie dans la chambre du dormeur (fol. 2 : Amour s'emparant de Cœur), qui en laisse dans l'ombre la plus grande part, ou celle, plus faible, du foyer de la hutte insulaire (fol. 55), ont leurs précédents dans les lanternes et les torches des Limbourg projetant faisceaux et halos de lumière à une distance limitée. Le cycle du *Livre du Cœur* s'égrène au fil des heures, du plein midi jusqu'à la nuit noire (fol. 12v : Auprès du puits de Fortune), en passant par le soleil couchant et le contre-jour ; et la dernière scène du *Livre des tournois* de René d'Anjou est également traitée en clair-obscur (BnF, fr. 2695, fol. 103v : La remise du prix). Or, cette fascination pour les variations de lumière qui appartient à l'héritage eyckien était déjà présente chez les Limbourg. Nul doute que Barthélemy remarqua tout spécialement la nuit et l'éclipse des scènes de la Passion qui s'accordaient mieux que d'autres à sa propre sensibilité. Ses recherches picturales font donc écho à cette authentique « nouvelle vision » des Limbourg que traduisent leurs nocturnes. Elles confortent s'il était besoin l'identification du Peintre de l'Octobre avec Barthélemy d'Eyck et la cohérence du corpus de ses œuvres.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 80-82.

Le peintre des Heures Morgan, de la *Théséide* et du *Cœur d'amour épris* appréciait donc l'art des Limbourg, leur humour (la preuve par le cochon !), leurs principes de composition et leur traitement de la lumière. S'il n'eut en main les *Très Riches Heures* que très fugacement, leur impression durable se ressent encore dans les chefs-d'œuvre de sa maturité.

---

Villela-Petit 2011