

Archives et Manuscrits précieux tournaisiens 4

Un livre d'heures tournaisien (famille Lefebvre) / Le livre des serments de la cathédrale / La musique de la confrérie des notaires / Une "Vie de saint Lehire" (13^e siècle)



Tournai - Art et Histoire
Instruments de travail

*Archives et manuscrits
précieux tournaisiens, 4*

Tournai – Art et Histoire

Une collection dirigée par le Professeur UCL Jacques PYCKE
Archiviste de la Cathédrale de Tournai

35 volumes sont parus entre 1987 et 2011 :
17 dans la série ordinaire et 18 dans les *Instruments de travail*.
Les 4 premiers volumes de la *Série ordinaire* portent le titre de collection *Tornacum*.

Archives et Manuscrits précieux tournaisiens

forment une section des *Instruments de travail*

Légende de couverture : Frontispice du Livre d'heures de la famille Lefèbvre représentant la famille en prière devant sainte Marie, 16^e siècle (TOURNAI, Archives et Bibliothèque de la Cathédrale, manuscrit B.C.T. A 20, fol. 17v-18).

Crédits photographiques : Sauf indication contraire, les illustrations de ce volume sont la propriété de la collection « Tournai – Art et Histoire » ; elles ne peuvent être utilisées à des fins commerciales sans autorisation écrite.

Dépôt légal : D2011/9261/1

ISBN version papier : 978-2-87419-042-1

ISBN version PDF : 978-2-87419-043-8

© 2011 Ciaco-i6doc.com
Grand-Rue 2-14 à 1348 Louvain-la-Neuve (Belgique)
Tous droits réservés

Diffusion : <http://www.i6doc.com>, l'édition universitaire en ligne
Un lien direct renvoie à « Tournai – Art et Histoire » : <http://tah.i6doc.com>

Archives et manuscrits précieux tournaisiens, 4

Sous la direction de Jacques PYCKE

Avec la participation de

Morgane BELIN

Maître en Histoire

Aspirante FRS-FNRS aux Facultés universitaires de Namur

Olivier DELSAUX

Docteur en langues et littératures romanes et diplômé en médiévistique
Groupe de recherche sur le moyen français

Ingrid FALQUE

Docteur en Histoire, art et archéologie
Attachée scientifique à l'Université de Liège

Sarah-Ann LONG

Research Fellow – Alamire Foundation
Katholieke Universiteit Leuven, Musicology Research Unit

Marie VAN EECKENRODE

Master of Medieval and Renaissance Studies (KULeuven)
Assistante à l'Université de Louvain-la-Neuve
Attachée scientifique aux Archives de l'Etat à Louvain-la-Neuve

Tournai – Art et Histoire
Instruments de travail

15

2011

Le frontispice du Livre d'heures de Jacques Lefèvre et Jacqueline Heughe : entre dévotion et ostentation

par

Ingrid FALQUE¹

Le manuscrit BCT A 20 des Archives et Bibliothèque de la cathédrale de Tournai est, comme le montre l'étude de Marie Van Eeckenrode publiée dans le présent volume, un livre d'heures à l'usage de Tournai produit vraisemblablement dans cette ville à la fin du 15^e siècle. Vers le milieu du 16^e siècle, probablement à la suite d'un changement de propriétaire, deux feuillets (soit les actuels folios 17v et 18) ont été insérés entre le calendrier liturgique et les Heures de la sainte Croix. Si l'ensemble des miniatures du manuscrit mériterait certainement une étude approfondie, le présent texte entend se pencher exclusivement sur ce frontispice, son contenu iconographique et ses significations culturelles.

Les deux folios placés en vis-à-vis comportent chacun une miniature en pleine page accompagnée d'une inscription en lettres d'or se détachant d'un fond rouge : on lit, sur la page gauche, *POVR JACQVES LEFÈBVRE* et, sur la page droite, *ET LAQVELINNE HEVGHE SA FEMME*. Chaque miniature est encadrée par une bordure jaune cernée d'un trait noir et décorée de diverses fleurs et de quelques fruits². On aperçoit aussi, dans le coin inférieur droit du folio gauche, un oiseau³. La miniature du feuillet gauche représente la Vierge à l'Enfant dans un paysage typique de l'art de l'enluminure flamande. Vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu rehaussé d'or, la Vierge est assise au centre de la composition, sur un muret de briques. Un voile blanc déposé sur ses épaules recouvre partiellement sa chevelure, tandis qu'un drap d'apparat rouge, orné de fleurs de lys dorées, est suspendu derrière elle. Sa tête est auréolée d'un nimbe jaune et vert, doté

¹ Ingrid FALQUE, docteur en Histoire, art et archéologie, attachée scientifique à l'Université de Liège, service d'Histoire de l'art et archéologie du Moyen Âge – Adresse électronique : ingridfalque@hotmail.com. Nous tenons à remercier le professeur UCL Jacques Pycke et Marie Van Eeckenrode pour nous avoir confié la réalisation de cet article.

² On y reconnaît notamment des bleuets des champs, des pensées sauvages, une pâquerette, un œillet, des raisins ou encore des fraisiers sauvages. Je tiens à adresser mes remerciements à Pascal Hauteclair (Natagora), qui a identifié ces végétaux.

³ Cet oiseau ne semble pas correspondre à une espèce connue. En effet, les couleurs de son plumage (tête bleu-gris, dos vert, ventre rose) et sa légère huppe évoquent le pinson des arbres de la sous-espèce nord-africaine (*Fringilla coelebs africana*). Toutefois, la forme de l'oiseau ne correspond pas à celle de cette espèce, mais davantage à un gallinacé. Je remercie Louis Bronne (Natagora) pour son aide à ce sujet.

de rayons d'or. Marie porte dans ses bras son Fils nu. Celui-ci tient dans la main gauche un chapelet rouge. Il la tend vers la droite, tout en dirigeant la tête dans cette direction, soit vers la famille portraiturée en prière sur le feuillet droit. Derrière la Vierge et son Fils se déploie un vaste paysage, dont l'avant-plan comporte une colline à droite et un imposant rocher à gauche. Plus loin apparaît une ville, avec ses clochers et ses bâtisses, au-delà de laquelle on observe un paysage montagneux dans des tons bleutés.

La miniature du feuillet droit représente, quant à elle, une famille agenouillée en prière, en présence de son saint patron Jacques. Ce dernier est vêtu d'un pantalon vert, d'une veste rouge et d'une pèlerine bleue. Il est coiffé d'un chapeau et arbore son attribut, le bâton de pèlerin. Nimbé, saint Jacques se tient debout derrière le père de famille, que l'on peut identifier à Jacques Lefebvre grâce à l'inscription qui court sous les miniatures. Le chapeau de ce dernier est posé à même le sol devant lui. Son épouse Jaqueline Heughe se tient à sa gauche, un livre fermé à ses pieds. Conformément à la tradition, les deux fils du couple ont pris place derrière leur père et les deux filles aux côtés de leur mère. Tous sont représentés les mains jointes, tournés vers la gauche, donc vers la Vierge à l'Enfant, objet de leur dévotion. La famille et son saint patron apparaissent dans un intérieur qui s'apparente à un intérieur d'église. On aperçoit au fond de la pièce un mur de pierre ou de briques percé de hautes fenêtres élancées et au plan médian, un petit muret surmonté de colonnes alternativement rouges et vertes. Sur la droite, derrière la famille en prière, une ouverture donnant sur l'extérieur est percée, laissant voir une parcelle d'herbe. Cette entrée signale l'endroit par lequel la famille a pénétré dans ce lieu.

La mode vestimentaire de la famille portraiturée permet de situer la réalisation du frontispice durant les deux premières décennies de la seconde moitié du 16^e siècle, soit entre 1550 et 1570. Cette datation est corroborée par les quelques informations dont nous disposons à propos de Jacques Lefebvre († 1579)⁴. Ce dernier est un riche marchand tournaisien qui, comme nous l'apprend un acte de constitution de rente daté de 1572, réside dans la paroisse Saint-Brice, plus précisément dans une demeure de la rue de la Vaucqué (l'actuelle rue des bouchers Saint-Brice). Le 20 juillet 1579, alors que son épouse est décédée depuis plusieurs années, Jacques Lefebvre rédige son testament, avant de l'enregistrer le 15 septembre de la même année. Son fils Pierre hérite alors de tous ses biens. Il s'agit probablement de son fils aîné. Dans ce cas, il apparaît barbu, vêtu d'un pourpoint jaune et d'un manteau noir, juste derrière son père dans le manuscrit. On ne sait malheureusement pas si le livre d'heures faisait partie des biens légués par Jacques à son fils.

⁴ Ces informations nous ont été aimablement communiquées par Marie Van Eeckenrode.



FIG. 1 – Fol. 17v du manuscrit BCT A 20. Volet gauche du frontispice.

La formule compositionnelle du frontispice du *Livre d'heures de Jacques Lefèvre et Jacqueline Heughe* relève d'une tradition bien établie dans l'art de l'enluminure flamande. Celle-ci consiste à ouvrir le manuscrit sur une page ou une double page présentant son propriétaire en prière devant la Vierge, le Christ ou un saint. On observe un exemple assez ancien de cette tradition – sur une seule page, dans ce cas précis – dans le *Missel de Ferry de Clugny*, réalisé entre 1474 et 1480 par



FIG. 2 – Fol. 18 du manuscrit BCT A 20. Volet droit du frontispice.

Guillaume Vrelant (SIENNE, Biblioteca Comunale, Ms X.V.f)⁵. Le frontispice se trouve au folio 16v et représente l'ecclésiastique agenouillé sur son prie-Dieu, en prière face à la Vierge à l'Enfant trônant et accompagné d'un ange qui le présente. Quant à la formule de la double page,

⁵ Sur ce manuscrit, voir BOUSMANNE, « *Item a Guillaume Wylant aussi enlumineur* ». *Willem Vrelant. Un aspect de l'enluminure dans les Pays-Bas méridionaux sous le mécénat des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, Turnhout, 1997, p. 204-206 et p. 300-301 ; reproduction p. 338.

un exemple précoce s'observe dans le *Livre de prières de Charles le Téméraire*, daté 1469 et réalisé par Nicolas Spierinc et Lieven van Lathem (LOS ANGELES, J. Paul Getty Museum, Ms 37)⁶. Le manuscrit s'ouvre en effet sur une double page (fol. 1v-2r) représentant, à gauche, le duc en prière accompagné de saint Georges et d'un ange portant ses armes dans un intérieur domestique et, à droite, sainte Véronique tenant entre ses mains le drap sur lequel le visage du Christ s'est imprimé. On trouve de nombreux autres exemples de doubles pages associant une effigie de la Vierge à celle du commanditaire du manuscrit en prière dans la production flamande de manuscrits du début du 16^e siècle⁷. Ceux-ci apparaissent tantôt en ouverture du manuscrit, tantôt au sein du volume en ouverture d'une section particulière.

Comme le signale Thomas Kren, dans le courant du 16^e siècle, la formule du frontispice donnant à voir le propriétaire du manuscrit en prière face à la Vierge tombe quelque peu en désuétude⁸. Les commanditaires et les artistes préfèrent alors opter pour des frontispices comportant des portraits indépendants, cadrés à mi-corps ou en buste et sans évocation dévotionnelle, à l'image de ce que l'on observe dans l'art du portrait dans la peinture de chevalet, chez des artistes comme Bernard van Orley ou Jan Gossart pour ne citer qu'eux. Ces frontispices « profanes », si tant est qu'on peut les qualifier ainsi, associent souvent l'effigie du propriétaire sur une page à ses armes et/ou sa devise sur la page lui faisant face. Datées de 1526, les *Heures Holford*, dont les enluminures sont dues au Maître de Jacques IV d'Écosse et à Simon Bening, en conservent l'exemple le plus ancien (LISBONNE, Museum Calouste Gulbenkian, Ms LA 210, fol. i verso-1)⁹. À partir des années 1530, les frontispices de ce type deviennent courants, comme en atteste notamment l'ouverture du *Livre de prières d'Antoine de Berghe* (ALNWICK CASTLE, Ms. 499, fol. 9v-10)¹⁰. À la lumière de ce bref aperçu de l'évolution du frontispice dans la miniature flamande, il apparaît que celui du *Livre d'heures de Jacques Lefèvre et Jacqueline Heughe* se présente de manière extrêmement traditionnelle pour l'époque à laquelle il a été réalisé.

Cette impression est par ailleurs confirmée par la structure compositionnelle de la miniature de la Vierge à l'Enfant : la position centrale des figures devant une tenture d'apparat, l'attitude de la Vierge et du Christ, de même que le paysage de l'arrière-plan, avec ses rochers en

⁶ Voir DE SCHRYVER, *The Prayer Book of Charles the Bold. A Study of a Flemish Masterpiece from the Burgundian Court*, Los Angeles, 2008, partic. p. 15-16 et 125 ; reproduction aux p. 18-19.

⁷ On citera, parmi d'autres exemples, les folios 287v-288 des *Heures de Jeanne de Castille*, un livre d'heures enluminé entre 1496 et 1506 par le Maître des Scènes de David et son atelier (LONDRES, British Library, Add. Ms 18852), ainsi que les folios 29v-30 et 141v-142 des *Heures Ince-Blundell* (Ramsen, Heribert Tenschert), un manuscrit daté des environs de 1510 et produit par le même atelier. Sur ces deux manuscrits, voir *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, éd. Kren et McKendrick, Los Angeles et Londres, 2003, p. 385-389.

⁸ *Illuminating the Renaissance* (cité note 7), p. 412.

⁹ Même référence, p. 424-425 ; reproduction p. 425.

¹⁰ Même référence, p. 501-502 ; reproduction p. 501

« pain de sucre » et ses lointains bleutés, apparaissent très clairement comme des réminiscences de la peinture flamande sur panneau des premières décennies du 16^e siècle.

L'archaïsme du frontispice est également renforcé par le style typiquement ganto-brugeois des bordures. Ce style correspond à la dernière grande période de floraison de la miniature flamande, soit des environs de 1475 jusqu'au milieu du 16^e siècle. C'est toutefois vers la fin du 15^e siècle et le début du 16^e siècle que ce style connaît son plein épanouissement. Il se caractérise non seulement par un souci de narrativité et de réalisme, ainsi que par un goût pour le paysage, mais surtout par la variété et la richesse du décor marginal des pages enluminées¹¹. Celui-ci est généralement constitué d'un fond coloré – bien souvent jaune ou ocre comme dans le manuscrit dont il est question ici – sur lequel le miniaturiste peint divers motifs de plantes, de fleurs, d'animaux, de coquillages, de pierres précieuses et autres bijoux. Dans les manuscrits les plus sophistiqués, ces ornements sont souvent peints avec une ombre portée, ce qui donne l'impression qu'ils sont posés sur la page, conférant par là même un effet réaliste à la représentation. Comme le remarque Maurits Smeyers, il arrive aussi que les enlumineurs poussent l'illusionnisme à l'extrême, peignant les bijoux comme s'ils étaient attachés à la page par des fils ou des cordelettes ou en représentant les tiges des plantes et autres fleurs comme si elles étaient fichées dans des fentes aménagées dans le papier. Les marges du frontispice du *Livre d'heures de Jacques Lefebvre et Jacqueline Heughe* ne se présentent pas de manière aussi raffinée. La bordure noire qui encadre la composition est tracée assez maladroitement. De plus, la disposition des fruits et des fleurs l'un à la suite de l'autre, en « rang d'oignons », et la manière dont en sont représentées les tiges sont également assez rudimentaires. On remarquera également que le style des deux miniatures est, lui aussi, relativement sommaire. Cela est particulièrement vrai en ce qui concerne la manière dont l'enlumineur a construit l'espace architectural de la page de droite et la manière dont il y a placé les portraits. On remarquera par ailleurs que ces effigies sont assez schématiques.

Compte tenu des informations qui se dégagent de l'examen stylistique du frontispice, sa datation vers 1550-1570 pourrait avoir de quoi étonner. Pourtant, la mode vestimentaire de la famille Heughe empêche toute équivoque à ce sujet. Aussi, deux éléments importants sont à signaler : le frontispice se caractérise d'une part par un archaïsme assez évident, comme en témoigne le recours à un modèle de Vierge à l'Enfant et à des bordures typiques des premières décennies du 16^e siècle, sans compter sur la formule du frontispice à portrait dévotionnel. D'autre part, il apparaît clairement que nous sommes ici face à l'œuvre d'un enlumineur dont le talent est loin d'atteindre celui des artistes de la grande époque de la miniature flamande. Sa maîtrise de la

¹¹ Sur le style ganto-brugeois, nous renvoyons à la synthèse de Maurits SMEYERS, *L'art de la miniature flamande du VIII^e au XVI^e siècle*, Tournai, 1998, p. 419-424.

perspective et le manque d'individualisation de ses portraits en attestent. Il serait dès lors tentant d'attribuer l'archaïsme du frontispice au talent relativement restreint de l'artiste. Toutefois, ses faiblesses ne constituent pas une raison suffisante pour expliquer la survivance d'une formule ancienne de frontispice.

En effet, il ne faut pas oublier que le frontispice a été ajouté à une date tardive à un manuscrit datant de la fin du 15^e siècle ou du début du 16^e siècle. Ce faisant, il apparaît que la véritable raison de son archaïsme résiderait dans la volonté de l'artiste et/ou de ses commanditaires de réaliser un frontispice esthétiquement en accord avec le reste du manuscrit. La confrontation du style du frontispice avec celui des autres miniatures en atteste d'ailleurs particulièrement bien : la robe bleue de la Vierge est en effet rehaussée de hachures dorées, selon un procédé similaire à celui employé par l'enlumineur qui réalisa les premières miniatures. Par ailleurs, le second artiste a également pris soin d'imiter son prédécesseur en soulignant aussi les briques et pierres par de petits traits horizontaux.

La réalisation d'un frontispice à l'ancienne – clairement identifiable en tant que tel – explique ainsi pourquoi l'artiste a opté pour des marges de style ganto-brugeois, un style alors tombé en désuétude. Dès la fin du 15^e siècle, ce style connaît en effet un succès sans précédent et ce, dans toute l'Europe. Cet engouement est tel que les principaux commanditaires de manuscrits flamands enluminés dans ce style sont des étrangers. Grâce aux artistes ganto-brugeois, l'art de la miniature flamande connaît sa dernière grande période de gloire. Il n'est dès lors pas étonnant que l'auteur du frontispice de Jacques Lefèbvre ait réalisé les marges de ses miniatures dans le plus pur style ganto-brugeois, identifiable au plein épanouissement de l'enluminure dans les anciens Pays-Bas. Peut-être plus intéressant encore, le recours à la formule du frontispice à portraits dévotionnels, et non à portraits indépendants alors à la mode à l'époque de la commande, atteste la volonté de respecter les traditions iconographiques anciennes.

À cet égard, il reste à livrer quelques mots sur les fonctions et les significations des effigies en prière, notamment dans les livres d'heures¹². Le portrait dévotionnel existe depuis les premiers siècles du Moyen Âge. Vers 1400, il est présent dans tous les médiums artistiques. On en trouve ainsi dans la sculpture (qu'elle soit funéraire ou monumentale), dans la peinture murale, dans la peinture sur bois, dans l'art du vitrail, et bien sûr dans l'enluminure. Si le motif du portrait dévotionnel perdure jusqu'au 17^e siècle, en tout cas dans l'art funéraire et la peinture de chevalet, c'est toutefois à la charnière entre le Moyen Âge et l'époque moderne, soit aux 15^e et 16^e siècles,

¹² Pour une présentation du portrait dévotionnel intégré dans la peinture de chevalet, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de doctorat, qui comporte notamment un état de la question : FALQUE, *Portraits de dévots, pratiques religieuses et expérience spirituelle dans la peinture des anciens Pays-Bas (1400-1550)*, Université de Liège, 2009. Au sujet de ce type d'effigie dans le domaine de la sculpture funéraire (en particulier à Tournai), on consultera NYS, *Les tableaux votifs tournaisiens en pierre : 1350-1475*, Bruxelles, 2001.

qu'il connaît sa période de plein essor. Alors qu'aux siècles précédents, il était essentiellement réservé aux plus puissants de ce monde, il devient alors accessible à un plus grand nombre. Dès le 15^e siècle, les membres de la noblesse, mais aussi les riches bourgeois n'hésitent plus à commander des retables ou de riches manuscrits comportant leur effigie en prière. La fonction première des portraits dévotionnels est assurément de garantir le salut dans l'au-delà de la personne portraiturée. Par leur présence dans l'image, les personnes portraiturées demandent ainsi la protection des saints ou de la Vierge, en vue de leur salut éternel. D'autres motivations – souvent plus complexes et parfois contradictoires de prime abord – s'ajoutent généralement à cette première fonction. En effet, figurer en prière dans l'image permet de manifester visuellement sa piété et sa dévotion envers la Vierge ou un saint particulier, mais aussi son prestige. L'image devient alors un outil de valorisation sociale, en même temps qu'un outil dévotionnel. Cela est d'autant plus vrai dans le cas des portraits familiaux, où s'observe généralement une insistance sur le caractère identitaire¹³.

Cette ambivalence des portraits dévotionnels s'observe dans le frontispice du *Livre d'heures de Jacques Lefèvre et Jacqueline Henghe*. D'une part, la dimension pieuse de la représentation et de la démarche des commanditaires est rendue évidente par les mains jointes des six membres de la famille et par leurs regards dirigés vers la Vierge et son Fils. On remarquera à cet égard que le Christ semble répondre aux prières des dévots, puisqu'il leur tend un chapelet. D'autre part, le frontispice ne déroge pas à la tradition de la valorisation sociale par l'image. En témoignent les riches vêtements des membres de la famille Lefèvre et l'inscription permettant de les identifier en tant que généreux commanditaires du frontispice et comme riches propriétaires du livre d'heures.

Alors que, de prime abord, le frontispice du *Livre d'heures de Jacques Lefèvre et Jacqueline Henghe* peut sembler banal, l'examen de toutes ses composantes et sa remise en contexte conduisent à constater qu'il s'agit en réalité d'une œuvre intéressante à plusieurs égards. Non seulement il témoigne de la persistance volontaire et assumée d'une formule ancienne de frontispice, mais il atteste le désir de ses propriétaires d'apparaître à la postérité comme de riches et pieux mécènes.

¹³ Le célèbre *Triptyque de la famille Moreel* réalisé par Hans Memling et conservé aujourd'hui au Groeningemuseum à Bruges est un cas exemplaire de cette expression de l'identité familiale par le biais d'une œuvre comportant des portraits dévotionnels. Le nom de chacun des saints figurés sur le retable est une allusion – tantôt implicite, tantôt explicite – au nom Moreel et aux prénoms des parents, Willem et Barbara. Sur cette œuvre, voir DE VOS, *Hans Memling. L'œuvre complet*, Anvers 1994, n° 63.