

# DEVICES, LETTRES, CHIFFRES ET COULEURS : UN CODE EMBLÉMATIQUE, 1350-1550

SOUS LA DIRECTION DE

**Laurent Hablot**

**Miguel Metelo de Seixas**

**Matteo Ferrari**





DEVISES, LETTRES,  
CHIFFRES ET COULEURS :  
UN CODE EMBLÉMATIQUE,  
1350-1550

IEM – Instituto de Estudos Medievais

Coleção ESTUDOS 25



DEVISES, LETTRES,  
CHIFFRES ET COULEURS :  
UN CODE EMBLÉMATIQUE,  
1350-1550

*Sous la direction de*  
LAURENT HABLOT  
MIGUEL METELO DE SEIXAS  
MATTEO FERRARI

Lisbonne 2022

### Comité scientifique

Carla Varela Fernandes, Eduardo Pardo de Guevara y Valdés,  
Ernesto Fernández-Xesta y Vázquez, João António Portugal,  
João de Figueirôa-Rêgo, José Antonio Guillén Berrendero,  
José Augusto de Sottomayor-Pizarro, José María de Francisco Olmos,  
Maria Alessandra Bilotta et Paulo Morais-Alexandre.

L'Instituto de Estudos Medievais de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa est subventionné par la Fundação para a Ciência e Tecnologia. La production de ce livre a été financée par des fonds nationaux portugais à travers FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., DL 57/2016/CP1453/CT0041, et des projets stratégiques UIDB/00749/2020 et UIDP/00749/2020.

Titre	Devises, lettres, chiffres et couleurs : un code emblématique, 1350-1550
Directeurs	Laurent Hablot Miguel Metelo de Seixas Matteo Ferrari
Édition	IEM – Instituto de Estudos Medievais
Référence de l'image de couverture	Enluminure aux devises du roi D. Duarte et de son frère l'infant D. Pedro, folio initial du <i>Livro da Virtuosa Benfeitoria</i> , Bibliothèque municipale de Viseu D. Miguel da Silva
Logo du colloque tenu à Batalha en 2014, figurant à la couverture arrière	Dessin de Duarte Vilardebó Loureiro
Collection	Estudos 25
ISBN	978-989-53585-6-4
Exécution graphique	Ana Pacheco
Format	Électronique

# Table des matières

<b>Avant-propos</b> .....	9
<i>Laurent Hablot</i>	
<i>Miguel Metelo de Seixas</i>	
<i>Matteo Ferrari</i>	

## Introduction

<b>La devise : un système emblématique, un code européen</b> .....	13
<i>Laurent Hablot</i>	
<b>Pourquoi les devises ? De la légitimité et des résultats d'une recherche en cours</b> .....	39
<i>Werner Paravicini</i>	

## CHAPITRE I

<b><i>Devises et pouvoir royal</i></b> .....	55
<b>Vie et mort d'une devise royale : ne m'oubliez mie, une devise méconnue du roi Charles VII...</b>	57
<i>Christian de Mérindol</i>	
<b>Les devises et la foi. Une lecture religieuse du programme emblématique de Marie de Castille, reine d'Aragon (1416-1458)</b> .....	81
<i>María Narbona Cárceles</i>	
<b>La devise de la « couronne double » et la maison d'Aragon : témoignages documentaires et iconographiques</b> .....	105
<i>Joan Domenge Mesquida</i>	
<b>Saint Jacques et l'emblématique de la maison d'Avis</b> .....	127
<i>Miguel Metelo de Seixas</i>	
<b>The role of the Philippine devices in the framework of a strategy of power consolidation</b> .....	155
<i>Leonor Calvão Borges</i>	

## CHAPITRE II

<b><i>Des chiffres et des lettres</i></b> .....	165
<b>« Utrobique impressa leguntur hae literae D.B. idest Dominus Berbabos ». Formes et usages des lettres « onomastiques » chez les Visconti</b> .....	167
<i>Matteo Ferrari</i>	
<b>Les lettres E D dans le Livre d'heures de Catherine de Clèves : quelques pistes pour éclaircir un mystère emblématique</b> .....	189
<i>Paola Corti</i>	

<b>Le décor du château d'Amboise de Charles VIII et Anne de Bretagne : monogrammes, emblématique et symbolique.....</b>	<b>205</b>
<i>Lucie Gaugain</i>	
<b>L'emblématique de Marguerite d'Autriche au monastère royal de Brou : images de soi, affirmation dynastique et revendication politique à l'aube de la Renaissance.....</b>	<b>219</b>
<i>Pierre-Gilles Girault</i>	

### CHAPITRE III

<b><i>Devises et représentations princières et aristocratiques</i> .....</b>	<b>243</b>
<b>L'aubépine de Valeran de Saluces : une devise entre mythologie dynastique, dévotion et art courtois .....</b>	<b>245</b>
<i>Lea Debernardi</i>	
<b>L'hermine - une devise éloquente dans les Heures de Marguerite d'Orléans .....</b>	<b>259</b>
<i>Mégumi Tanabé</i>	
<b>« Rien ne m'est plus, plus ne m'est rien » : la valeur dynastique de la devise de la chantepleure de Valentine Visconti à Marie de Clèves, duchesses d'Orléans .....</b>	<b>271</b>
<i>Johnatan Saso</i>	
<b>Louise, François, Claude et les autres... À propos de l'emblématique de Louise de Savoie.....</b>	<b>289</b>
<i>Laure Fagnart</i>	
<i>Pierre-Gilles Girault</i>	
<b>La salamandre, devise de François d'Angoulême .....</b>	<b>309</b>
<i>Thibaud Fourrier</i>	
<i>François Parot</i>	
<b>Les Saintes-Chapelles des Bourbons (1315-1540) et leurs devises : exaltation et sanctification d'une lignée .....</b>	<b>331</b>
<i>Laurent Vissière</i>	

### CHAPITRE IV

<b><i>Devises : diffusion et perspective</i> .....</b>	<b>343</b>
<b>« Divise » et « imprese » : les emblèmes dans l'Italie du Nord (XIV<sup>e</sup>-début du XVI<sup>e</sup> siècle). Un bilan sommaire .....</b>	<b>345</b>
<i>Luisa Gentile</i>	
<b>« L'anneau manquant ». Les devises des Medici et des Rucellai (Florence, XV<sup>e</sup> siècle).....</b>	<b>377</b>
<i>Alessandro Savorelli</i>	
<b>De D. Duarte à D. Manuel : les gargouilles des Chapelles Imparfaites.....</b>	<b>393</b>
<i>Catarina Fernandes Barreira</i>	
<b>Royal badges in Portuguese municipal heraldry.....</b>	<b>413</b>
<i>Marta Gomes dos Santos</i>	
<b>La devise médiévale vue par le Père Le Moyne S. J. dans De l'art des devises (1666) .....</b>	<b>423</b>
<i>Yvan Loskoutoff</i>	
<b>Auteurs / Crédits photographiques .....</b>	<b>439</b>

## Avant-propos

Ce livre est le résultat de deux rencontres scientifiques, qui se sont tenues à quelques mois de distance sur le thème de la devise à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, l'une au Portugal, l'autre en France.

La première, consacrée à *Empresas-Devises-Badges : un code emblématique européen / um código emblemático / an European emblematic code (1350-1550)*, a eu lieu en septembre 2014 à Batalha, dans le monastère de Santa Maria da Vitória. Organisée par Laurent Hablot et Miguel Metelo de Seixas, elle a été le fruit d'une collaboration importante entre une institution de recherche française, le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de l'Université de Poitiers, et plusieurs institutions culturelles et de recherche portugaises : l'Instituto de Estudos Medievais de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de l'Universidade Nova de Lisboa, le Mosteiro da Batalha/Direcção Geral de Património Cultural, l'Instituto Português de Heráldica et le Centro de Património da Estremadura. Le site retenu pour la rencontre, l'abbaye de Batalha qui a été la nécropole de la dynastie d'Avis, en plus d'attirer l'attention de la communauté scientifique sur les richesses trop souvent négligées du Portugal médiéval et de mettre en valeur le dynamisme de la recherche dans ce pays, s'est révélé le cadre idéal pour des discussions sur ce thème dans la mesure où son décor constitue un véritable musée de la devise. Encadrés par les membres de la commission scientifique (comprenant, outre les organisateurs, Michel Pastoureau, Werner Paravicini, Eduardo Pardo de Guevara, Maria de Lurdes Rosa et Saul António Gomes), une vingtaine de chercheurs de plusieurs nationalités et institutions ont présenté trois jours durant leurs recherches, toujours suivies par des discussions d'autant plus fructueuses qu'il s'agissait bien de la première rencontre internationale consacrée aux devises. L'accueil réservé par le directeur du monastère de Batalha, Joaquim Ruivo, et son équipe a largement contribué au succès de cet événement, qui a également été soutenu par la mairie de Batalha.

Les organisateurs du premier congrès ont immédiatement eu l'idée de publier les textes des communications présentées à cette occasion et les auteurs s'y sont prêtés de façon exemplaire. Malheureusement, au fil du temps, diverses circonstances ont rendu difficile la réalisation de cet ouvrage et c'est grâce à l'investissement

de Matteo Ferrari, qui a fourni une aide essentielle dans la révision des textes et l'organisation du volume, que nous parvenons au terme de ce projet. Profitant de cette dynamique, les trois directeurs d'édition ont également fait le choix d'ajouter à ce volume les contributions d'une seconde rencontre consacrée à l'emblématique et tenue au monastère royal de Brou en novembre 2015. Ces journées intitulées *Des chiffres et des Lettres. Monogrammes, lettres emblématiques et chiffres énigmatiques dans l'emblématique (fin du Moyen Âge-début de la Renaissance)* furent dédiées à l'étude des monogrammes, lettres et chiffres emblématiques qui se développent conjointement aux devises et leurs sont souvent intimement liés. Organisées avec le soutien du monastère et l'accueil enthousiaste de son directeur, Pierre-Gilles Girault, du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de l'Université de Poitiers, du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours, de l'Institut Universitaire de France, ces rencontres ont elles aussi ouvert le débat sur un sujet resté inexploré et largement inédit. La réunion de ces deux corpus de travaux sur l'emblématique européenne des années 1350-1550 s'avère donc parfaitement cohérente.

Ainsi reformulé, le livre a trouvé dans l'Instituto de Estudos Medievais un éditeur qui l'a accueilli à bras ouverts, permettant sa publication sous format électronique en accès libre, afin de favoriser sa diffusion. Les organisateurs du volume tiennent donc à remercier chaleureusement l'actuelle directrice de l'IEM, Maria de Lurdes Rosa, et la responsable des publications, Alice Borges Gago. Nous tenons également à remercier les relecteurs externes, qui ont veillé à la qualité des textes selon la procédure d'évaluation en double aveugle : Carla Varela Fernandes, Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, Ernesto Fernández-Xesta y Vázquez, João António Portugal, João de Figueirôa-Rêgo, José Antonio Guillén Berrendero, José Augusto de Sottomayor-Pizarro, José María de Francisco Olmos, Maria Alessandra Bilotta et Paulo Morais-Alexandre. Nous remercions également la bibliothèque municipale de Viseu, en la personne de sa directrice Anabela Rego, de nous avoir accordé l'image de la couverture, tirée du folio initial du *Livro da Virtuosa Benfeitoria* compilé par l'infant D. Pedro. Mais, surtout, nous tenons à remercier les auteurs pour leur confiance et leur patience tout au long de ce long parcours éditorial. Puisse ce livre servir de jalon pour les études emblématiques, objet d'une attention croissante dans le monde universitaire ces dernières années.

*Laurent Hablot*, Paris.

*Miguel Metelo de Seixas*, Lisbonne.

*Matteo Ferrari*, Paris.

Février 2022

# *Introduction*



# La devise : un système emblématique, un code européen

*Laurent Hablot*

SAPRAT – EPHE

L'invention de la devise prolonge les expériences emblématiques du début du XIV<sup>e</sup> siècle comme les cimiers et supports, mais elle génère progressivement un système spécifique qui se développe dans les cours princières de la fin du Moyen Âge et se trouve stimulé par la guerre de Cent Ans et les conflits nationaux et internationaux qui en résultent. Liées au système héraldique avec lequel elles entretiennent des rapports étroits, mais dont elles se distinguent du point de vue formel et fonctionnel, les devises restent plutôt complémentaires que concurrentes des armoiries et comblent même un certain nombre de lacunes ou de carences de l'héraldique. Code emblématique diffusé à l'échelle de l'Europe, ces signes d'identité, librement choisis tout d'abord par le prince et ses courtisans (puis par une large partie de la « haute société » européenne), sont autant un emblème qui renvoie à sa personne qu'un symbole qui exprime ses idéaux. Ils lui permettent de marquer ses biens comme d'entrer en représentation.

Les devises, attachées à un individu, sont aussi un signe de pouvoir que le prince peut partager avec certains de ses fidèles soigneusement choisis, sous diverses formes (vêtements et bijoux notamment), les plus structurés de ces groupes étant organisés en ordres de chevalerie. Mais ces emblèmes sont surtout des signes politiques et militaires. Soutenant un message précis, ils permettent la diffusion de subtils discours de « propagande » et marquent les partisans lors des conflits politiques et civils. Déployés sur les étendards, affichés sur les vêtements ou livrées, ils structurent le champ de bataille et font apparaître les premiers uniformes. D'une mode de cour aux fonctions pratiques, la devise devient à la fin du Moyen Âge, un

jeu d'esthètes et d'intellectuels qui épuise le système et résiste assez mal, dans ses formes médiévales, à la pensée moderne.

Ce sujet, longtemps délaissé par la recherche, connaît depuis une vingtaine d'années, un important renouveau, tant en France qu'à travers l'Europe. Ce dynamisme est entretenu par le biais d'études monographiques sur un emblème donné ou sur l'emblématique d'un personnage ou d'une famille, grâce à des colloques et une base de données dédiée (base DEVISE<sup>1</sup>) ou, plus simplement par la prise en compte de la question dans les ouvrages relatifs à la période, à ses grands personnages et à ses productions artistiques variées. Cette recherche active permet enfin de revaloriser un pan presque oublié de l'emblématique médiévale, véritable pont culturel entre le Moyen Âge et la Renaissance.

## 1. La devise, emblématique nouvelle

Ces signes d'un genre nouveau procèdent de plusieurs pratiques symboliques et emblématiques antérieures : les éléments para-héraldiques comme le cimier ou les supports, les allégories littéraires, les drueries courtoises (petits signes échangés par les amants), ou encore les insignes d'ordres militaires religieux, de confrérie ou de pèlerinage.

### *Des signes nouveaux pour des besoins nouveaux*

Le développement de ce nouveau type d'emblèmes s'étend sur la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle entre les cours de France et d'Angleterre. C'est toutefois l'application fonctionnelle et notamment le partage de ces emblèmes qui fait véritablement naître la devise dont le nom vient peut-être tout autant du terme *deviser* : « décrire » ou « parler de », que de *diviser* : « partager ». Alors que le lien vassalique, fragilisé par les hommages multiples et les conflits tend à s'affaiblir, plusieurs foyers européens voient apparaître presque simultanément de nouvelles formes de clientèles princières, distinguées par le partage d'un même emblème. La genèse fonctionnelle de ces devises semble se produire en Angleterre à la cour d'Edouard III, dans les années 1340. A la fois devise personnelle du souverain et emblème de son *emprise*, de son projet chevaleresque et spirituel, la jarretièrre devient un temps la livrée de sa cour, portée en broches et broderies sur des vêtements uniformes par sa « maison », hommes et femmes confondus, avant d'être l'insigne exclusif de l'ordre éponyme et de ses membres, associé à un bijou, une broche et un habit. L'actualité de ces pratiques emblématiques et curiales dans l'Europe des années 1350 est confirmée

<sup>1</sup> < <https://devise.saprat.fr/> > (cons. le 03/03/2022).

par l'instauration quasi contemporaine, par le roi de France Jean le Bon, de l'ordre de l'Étoile (1351). En dépit de l'exemple royal, la diffusion de la pratique dans le royaume de France reste liée au séjour forcé des princes à la cour d'Angleterre, otages à l'issue de la défaite de Poitiers (1356). De retour dans leurs domaines et apanages respectifs, les ducs de Bourbon, de Berry et d'Anjou et quelques grands officiers adoptent tour à tour des devises et appliquent leurs multiples fonctionnalités autant à leur propre représentation qu'à la fidélisation de leurs élites chevaleresques et compagnons d'armes.

À partir de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, la plupart des souverains européens adoptent cette nouvelle emblématique et exploitent ses multiples potentialités. Ces signes, qui servent à l'origine à marquer un groupe restreint de fidèles, vont progressivement être partagés par l'ensemble des familiers du prince dans le cadre des livrées de l'hôtel. Ce partage aux courtisans, officiers, domestiques, serviteurs, intervient notamment lors des grandes fêtes de cour et permet de créer une impression de cohésion dont la hiérarchie est pourtant savamment élaborée par un jeu subtil de mises en forme, de qualités, de matériaux, prenant comme référence la tenue ou les bijoux du prince. Grâce à ces modulations, le système de la devise remporte la gageure de simultanément réunir et distinguer, au plus grand profit du prince, étalon dont émanent ces copies qui palissent à mesure qu'elles s'éloignent par le sang et le rang de leur modèle.

Les règles qui régissent les plus formelles de ces devises, les *ordres* à proprement parler, restent elles-mêmes d'une extrême souplesse et permettent aux princes d'adapter le fonctionnement de ces compagnies de fidèles au gré de leurs besoins et des nécessités politiques. Aux côtés de la Jarretière (1349) ou de la Toison d'or (1430), très formalistes, existent une multitude de livrées, *ordres*, *emprises* ou *devises* aux formes souples et changeantes mais non moins efficaces en matière de représentation princière et de fidélisation des élites.

Dans une perspective plus politique, ce partage, qui permet au prince d'être à la fois un et tous, unique et semblable aux siens, participe de ce concept de « corps politique » dont le souverain est la tête, idée déjà contenue dans les concessions héraldiques évoquées plus haut. La devise sert donc à mettre en représentation ce pouvoir princier temporaire au service de celui, permanent, du Royaume ou de la Couronne. Elle sert à construire et à qualifier la représentation du prince et entre, aux côtés des armoiries, dans la théâtralisation du pouvoir. On le constate notamment dans le décor des palais où le choix de l'un ou l'autre système (héraldique ou devise), permet de qualifier le prince et l'espace qu'il occupe : prince-personne ou prince-fonction. Cette pratique s'observe plus particulièrement lors des manifestations publiques du pouvoir que sont les entrées, les lits de justice ou les funérailles.

La devise crée également une emblématique proprement personnelle, curiale et chevaleresque qui va s'opposer en partie à l'emblématique officielle, l'héraldique familiale, féodale et militaire. Les sources parlent ainsi d'« écus de paix » pour désigner les signes chargés de devises plutôt que d'armoiries, alors qualifiés d'« écus de guerre » et la devise concurrence souvent l'héraldique dans les tournois et les joutes, cadres des prouesses personnelles, où elle finit même par s'imposer à la fin de la période.

La plupart des princes adoptent d'ailleurs plusieurs de ces devises dont ils changent souvent au cours de leur vie. La connaissance de ces signes instables et leur interprétation procèdent donc de cette culture de cour qui s'épanouit à la fin du Moyen Âge. Une culture qui s'élabore à l'échelle de l'entourage du prince mais s'étend aussi aux autres cours princières du royaume et de l'Europe entière, très liées par les unions, la diplomatie, la politique et la foi.

Les devises deviennent même les nouveaux signes de la guerre. En effet, le recours de plus en plus fréquent à des contingents soldés et contractuels, qui ne pouvaient donc être rassemblés sous la bannière féodale armoriée, suscite l'apparition d'un nouveau type d'enseigne, les étendards à double queue chargés des devises des chefs militaires, bientôt suivi par les premières livrées uniformes.

Hors de l'espace de domination politique du prince, les devises sont encore un précieux signe d'alliance qui permet, entre égaux, de signifier la bonne amour entre les princes. Princes et souverains d'Europe échangent ainsi les insignes de leur pouvoir tandis que les chevaliers errants et les diplomates qui sillonnent leurs cours deviennent, à la fin de la période, de véritables collectionneurs de devises. Les grandes assemblées internationales telles que les Conciles deviennent souvent de véritables « foires à la devise », où cette culture est partagée à travers des échanges d'emblèmes et d'ordres. L'usage de ces emblèmes ne reste d'ailleurs pas limité aux seuls princes et de nombreux courtisans, officiers ou hommes nouveaux de leurs entourages, adoptent à leur tour ces pratiques emblématiques, se limitant souvent aux seules fonctions individuelles de ces signes.

Dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, dans toute l'Europe, les alliances et les rapports de force se manifestent au sein d'un même royaume au moyen d'échanges emblématiques. En effet, la période qui voit le développement de la devise est aussi un temps de profonde instabilité politique, en particulier en Angleterre et en France. De signe courtois qu'elle était, la devise devient un outil partisan qui sert à marquer les fidèles, à transmettre des messages politiques ou à encoder les libelles. Sa diffusion sociale et ses supports s'élargissent et se vulgarisent, ses mises en forme et son discours symbolique se simplifient. En Angleterre, les devises servent par exemple à marquer les factions parlementaires ou aristocratiques et sont régulièrement prohibées. Le cas français est illustré par la guerre civile entre Armagnacs et Bourguignons qui

voit le conflit dégénérer en une véritable « guerre des signes » qui puise dans tous les registres emblématiques du temps : armoiries, devises, croix nationales, etc.

Même s'il connaît d'importantes évolutions à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, le système de la devise se maintient bien au-delà de la période médiévale et reste longtemps le principal outil de représentation et de fidélisation utilisé par les princes européens. Permettant le partage à grande échelle du corps emblématique du prince personne, il aura contribué sans aucun doute à faire du souverain l'incarnation de l'État et le père de son peuple.

### *Des signes polymorphes : Image, sentence, couleurs et lettres*

La devise a en effet la particularité d'être un système de signes qui exploite l'emblème sous toutes ses formes : visuelles, sonores et chromatiques.

Du point de vue formel, la devise est d'abord un signe figuré (animal, végétal, objet), souvent représenté en couleurs, de façon réaliste et selon les canons du style gothique international. Ces représentations s'accompagnent fréquemment d'une courte sentence, que les sources nomment mot et qu'un glissement de sens moderne nous fait aujourd'hui qualifier de devise, d'où une certaine ambiguïté terminologique. A ces figures, devise et mot, sont fréquemment adjointes des couleurs, distinctes le plus souvent des couleurs héraldiques, et qui constituent parfois le champ sur lequel sont figurés la devise et le mot.

Ces trois éléments sont encore complétés par un groupe de lettres qui peuvent être aussi bien un monogramme reprenant les initiales du prénom ou du titre du personnage, celles du couple qu'il forme avec son épouse, une élision de son mot ou un chiffre encodé fusionnant plusieurs lettres pour former un signe énigmatique souvent resté obscur.

Outre leur fonction emblématique, qui permet d'associer à chacune de ces figures un utilisateur précis, ces devises portent également un sens symbolique propre, souvent polysémique et dont l'interprétation procède de cette culture de cour caractéristique de la fin du Moyen Âge (la place des lettres et de l'écrit dans cette nouvelle emblématique en attestent), reflétant du même coup les savoirs et les intérêts de leur concepteur, de leur utilisateur et de leurs lecteurs.

Si certaines devises donnent lieu à des interprétations extrêmement sophistiquées, surtout à la fin de la période, la plupart d'entre elles renvoient plus simplement à des figures parlantes (l'ours de Jean de Berry : *bear*), à des vertus spirituelles (le cerf de Charles VI et de Richard II : allégorie christologique, vertus théologiques et cardinales), à des vertus politiques censées inspirer la conduite de celui qui s'y fait reconnaître (sagacité, tempérance, clairvoyance, prudence, etc.).

### *De la devise emblématique aux devises allégoriques*

A la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup> siècle, à la suite de l'Italie, la Renaissance européenne est marquée par une profusion emblématique au sein de laquelle plusieurs systèmes coexistent et alimentent encore la confusion des termes. Ainsi, en 1574, un théoricien italien, Luca Contile, distingue neuf types d'« inventions » : les marques de dignités, les armoiries, les livrées et habits de diverses couleurs, les « Modes », les « Emblèmes », les revers de médailles et monnaies, les devises, les chiffres et les hiéroglyphes. À côté des devises emblématiques que nous étudions ici apparaissent en effet des compositions allégoriques construites elles aussi d'un signe figuré et d'une légende, accompagnées d'une glose. Elles expriment un état ou une vertu et, si elles peuvent encore parfois refléter la personnalité du porteur, elles ne disent plus l'identité puisqu'elles sont applicables à tout un chacun.

Ces compositions procèdent aussi pour une grande part des « hiéroglyphes » découverts au début du XV<sup>e</sup> siècle par les pré-humanistes italiens à la lecture du *Hieroglyphica* d'Horapollon, traité de symbolique du V<sup>e</sup> siècle redécouvert en 1419 par le prêtre florentin Cristoforo Buondelmonti. Ces figures, relues à la lumière des traités de choses et des bestiaires antiques, ont certainement inspiré un certain nombre de devises emblématiques notamment en Italie, sans doute déjà chez les Visconti, sûrement chez les Este, les Sforza, les Gonzague, les Savoie, mais également en France via les échanges culturels liés aux Guerres d'Italie. Les médailles italiennes, « inventées » par Pisanello au milieu du XV<sup>e</sup> siècle et utilisant conjointement les devises et les emblèmes allégoriques, sont un des principaux vecteurs de cette nouvelle forme d'emblématique. En Italie les deux systèmes de signes, bien qu'ils aient des finalités radicalement différentes, se confondent tellement que le même terme *impresa*, jusqu'alors appliqué à la seule devise emblématique, est utilisé pour désigner les deux types de compositions. Lorsque le phénomène gagne la France au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, ces « hiéroglyphes » et les créations qu'ils ont suscitées y sont naturellement nommés *devises*.

À la suite de l'auteur italien Alciat et de son ouvrage à succès *Emblematum Libellus* écrit en 1521 et imprimé en 1531, et de l'italien Paolo Giovio (Paul Jove) dont le *Dialogue des devises d'armes et d'amour* (1555) sera traduit et publié à Lyon en 1583, les promoteurs de ce type de figures les qualifient indifféremment d'« emblèmes » ou de « devises », ouvrant la voie à un genre littéraire allégorique dont s'emparent notamment les Jésuites comme le confirment les nombreux ouvrages publiés sur cette question aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

## 2. Reflets de la culture de cour

Figures, mots couleurs et lettres retenus pour composer les devises des princes et de leurs courtisans apparaissent comme un passionnant reflet des intérêts et de la culture de ce microcosme que forment, à l'échelle de l'Europe, les cours princières.

### *Les goûts de la devise*

À lumière des emblèmes qu'ils se choisissent, les princes de la fin du Moyen Âge apparaissent, sans réelle surprise, passionnés par le monde animal, intimement lié à celui de la chasse. Leur intérêt pour le végétal, également très présent dans leurs devises, est plus novateur et reflète la passion du Moyen Âge finissant pour la nature, parfaite reflet de la Création divine. À côté de ces deux principaux registres, d'autres thèmes sont largement représentés : la foi chrétienne bien sûr, mais aussi la guerre, l'amour, les astres et le feu. Chose curieuse, en comparaison avec l'héraldique nobiliaire, de nombreux princes choisissent pour devises des objets de la vie quotidienne ou, plus intéressant encore, des objets techniques ou des outils qui témoignent peut-être des mutations économiques de l'Occident chrétien.

Le bestiaire emblématique apparaît encore largement inspiré par le celui de l'héraldique, et notamment par celui des cimiers et des supports qui constituent une sorte d'antichambre de la devise, comme l'aigle, le lion, le dragon. Contrairement à l'héraldique en revanche, la devise utilise un dessin très réaliste et s'efforce de distinguer les races et les espèces. Certains animaux sont toutefois de pures créations à l'instar du « yale », de l'antilope, du tigre, des phénix ou des harpies. Mais le renouvellement du bestiaire emblématique offre une place de choix à des animaux spécifiquement liés à la culture aristocratique pour des raisons esthétiques, symboliques ou culturelles : références littéraires, fonction lignagère, symbolique chrétienne, etc. C'est le cas de l'autruche, oiseau exotique et christique, surtout représenté par ses plumes ; du paon symbole d'orgueil et de résurrection mais aussi ornement des résidences princières ; du cygne, animal de légende et attribut féodal. La primauté reste donnée aux animaux liés à la chasse, auxiliaires ou gibier, en particulier les chiens dont on distingue les races : chien camus, dogue, mâtin. Le lévrier, animal emblématique fétiche Outre-Manche, se retrouve chez les Navarre et les Bar et chez bien d'autres princes qui en font une devise familiale et un emblème d'ordre de chevalerie. Animal noble par excellence, fragile et gracieux, présent de roi, il est aussi un magnifique chien de chasse. Juste après les chiens arrivent bien sûr les oiseaux de vol : faucon et épervier qui profitent de la symbolique valorisante de l'aigle mais ajoutent leurs qualités propres d'oiseaux de chasse.

Du côté du gibier, le succès des cervidés dans l'emblématique nouvelle est saisissant. Parmi eux le cerf et la biche sont abondamment employés mais aussi le daim ou l'élan. En dehors de leur symbolique religieuse, c'est très probablement leur caractère de gibier noble qui justifie cet engouement. Bête noire (sanglier) et grand fauves (loup, lynx, tigre) font également partie des animaux qui fascinent. Mais ce thème de la chasse est aussi rendu présent par de multiples objets retenus comme emblèmes : pièges, laisses, cors, colliers de chien, brides, harnais et mors de chevaux. Activité curiale du temps de paix, qui prépare néanmoins à la guerre, allégorie de la quête du Salut, occupation aristocratique exclusive, la chasse concentre toutes ces valeurs qui définissent les utilisateurs de devises. Son succès dans ce registre de signe ne doit pas surprendre. Soulignons également la fréquence des animaux parés de couronnes et surtout de chaînes. L'animal enchaîné évoque la fougue domptée, la qualité appropriée, la nature domestiquée. Une réalité qui fait écho au goût des princes de la période pour les parcs zoologiques et les ménageries que, à partir du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, tout palais princier qui se respecte se doit d'entretenir. Ces ménageries supportent d'ailleurs bien souvent une valeur emblématique et il est fréquent que les princes y mettent en valeur l'animal qui compose leur propre devise comme Charles V avec les lions, son frère Jean de Berry avec les ours et les cygnes, Jean Galéas Visconti avec les léopards, Richard II et Charles VI avec les cerfs.

Le second registre le plus représenté dans les devises est le monde végétal, qui transpose dans l'emblématique la véritable passion pour la nature que connaît le Moyen Âge finissant. En dépit de son importance économique et du développement d'une véritable science agronomique dès le règne de Charles V, le monde rural occupe pourtant une place modeste dans l'emblématique nouvelle, largement inférieure à celle qu'il tenait dans l'héraldique. Mis à part l'épi de blé (adopté par François I<sup>er</sup> de Bretagne et ses successeurs dans le collier de leur ordre de l'Epi), la faucille, la ruche ou la brebis, peu de figures y font finalement allusion. Ce constat ne manque pas d'être surprenant compte tenu de l'importance que prennent les thèmes pastoraux dans les mises en scène du monde princier notamment dans la littérature, les allégories politiques et les pas d'armes. En revanche, arbres, fleurs des champs et des jardins révèlent leur nature aristocratique dans les devises. Comme pour les animaux, quelques végétaux sont hérités de l'héraldique et choisis en raison de leur symbolique propre comme le chêne et la rose, arbre et fleur par excellence.

Pourtant ces figures ne doivent pas occulter les innovations de l'emblématique nouvelle dans ce registre. On découvre à travers les devises végétales une véritable passion pour la flore, une connaissance experte et un intérêt technique évident pour les arbres et les fleurs. Il ne s'agit plus désormais de styliser vaguement un végétal mais au contraire de représenter de la façon la plus réaliste possible une variété déterminée de fleur ou une essence d'arbre spécifique. Miniature et

orfèvrerie témoignent également de cette attention. Des variétés qui n'avaient pour certaines jamais été intégrées dans le blason connaissent alors un important succès (l'aubépine, le pin, l'oranger, le figuier, le châtaignier, le tilleul, le hêtre, le palmier, le houx, l'if). C'est également le cas de quelques arbustes et fruits – comme la grenade, la pomme, la pomme de pin, le groseillier, le framboisier, le genêt – et de quelques plantes aromatiques comme le romarin, le myrte, ou de légumes comme la courge. Mais ce sont surtout les fleurs qui, parmi les végétaux, sont le plus largement choisies. La bourrache et la violette sont très représentées, mais on trouve aussi quelques variétés moins connues comme le mouron, les belles de nuit, le souci, la véronique, l'ancolie. De nombreuses devises florales sont adoptées en raison de leur fonction parlante. Ainsi, bien peu de princesses prénommées Marguerite se passent de la fleur du même nom pour composer une devise parlante, les Jeanne et Jean retiennent souvent la fleur de jeannette ou compagnon, associée à la genette. Mais cette fonction parlante s'applique aussi au surnom ou au nom : Ludovic le More prend la devise de la mûre, les Jouvenel des Ursins, celle de la branche ursine (acanthé). D'autres fleurs, du fait de leur nom, appartiennent au langage courtois notamment le myosotis, autrement nommé *Ne moubliez mie*, si fréquent dans l'emblématique, la pensée, la fleur de compagnon, et le chardon compris comme « cher don », l'ancolie pour la mélancolie, la violette pour la tristesse.

Certains de ces végétaux ont une portée symbolique évidente, à l'exemple du houx et du châtaignier dont les piquants sont souvent mis en valeur dans leur emploi emblématique de la même façon que ceux de l'ortie. Mais en général l'interprétation de ces devises est moins aisée comme dans le cas de l'oranger, capable de porter fleurs et fruits en même temps, dont on fait alors l'arbre du Paradis, un signe de fécondité et le symbole de l'Incarnation. La symbolique religieuse des plantes est également très sollicitée. Chardon et châtaigne évoquent l'Immaculée conception, la fleur de plantain d'Humbert de Savoie, la Passion du Christ. La pharmacopée peut encore inspirer ces devises comme le laisse penser le houblon de Jean sans Peur, plante somnifère associé au mot *ICH HALTZ MICH* (je me tais), mais aussi parfum et stabilisateur de la fermentation de la bière. La gamme chromatique qu'offrent ces figures joue sans doute encore un rôle essentiel pour leur intégration dans l'emblématique d'une société également passionnée par la couleur.

L'autre thème dominant du registre végétal est celui du bois que l'on trouve sous diverses formes : bâtons, souches, planches. Toute figuration de bois est un renvoi conscient ou non au *lignum vitae*, l'Arbre de vie du Paradis devenu bois de la Croix qui se régénère dans les croyants, même si ses multiples mises en forme (bois naturel ou travaillé) supportent des symboliques propres plus ou moins aisées à interpréter. La souche de bois évoque par exemple la tristesse sur un jeu de mot « souche/souci », qui justifie en partie son succès dans l'emblématique princière. A

partir de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle et plus encore à la fin du siècle, le bois écoté devient un thème décoratif extrêmement en vogue. Il orne les pièces d'orfèvrerie, les façades et les voûtes des hôtels et des églises, permettant d'associer le végétal, c'est-à-dire la vie, aux autres supports inertes. Le thème du jardin est encore évoqué par des devises non végétales comme la chantepleure, la roseraie, l'enclos ou la fontaine, figures chargées d'une forte symbolique mariale mais qui évoquent aussi ces jardins d'agrément, allégorie du Paradis, qui s'imposent dans toutes les résidences seigneuriales dans le courant du XIV<sup>e</sup> siècle, et qui participent du courant naturaliste qui anime la société courtoise.

Thèmes récurrents. À côté de ces deux registres, d'autres thèmes sont assez bien représentés et enrichissent encore notre perception des centres d'intérêt de la société princière à cette période : la foi, la fidélité, la guerre, l'artisanat, les éléments, les astres. Croix, chapelets, cordelières, lac d'amours, épées, casques, éléments d'armure (gantélet, camail et croissant d'armes), équipements de combat (feu grégeois, barbicanes, grenades) illustrent ces thèmes. Mais la devise innove notamment avec diverses figures liées à l'artisanat comme le rabot de Jean sans Peur ou le toupin de René d'Anjou. Les princes portugais de la maison d'Aviz utilisent ainsi pour devises des grues de levage, des roues de moulin, un filet de pêche, une bouée ou une sphère armillaire, et Matthias Corvin retient la voile de navire, le tonneau, le sablier. En choisissant leurs devises parmi l'outillage technique, ces princes soulignent la nature valorisante de l'industrie et prouvent l'intérêt nouveau que la société porte sur un monde jusqu'alors ignoré voir méprisé par la noblesse. Comparées aux devises relatives au monde rural, quasi inexistantes, ces emblèmes techniques témoignent aussi de la mutation économique en train de se produire.

### *Le sens des mots*

Il reste en fait assez délicat de déterminer à partir de quand sont apparus les mots emblématiques. Ils héritent certainement à la fois des broches de pèlerins et des enseignes de corporations qui, à côté d'un emblème figuré, indiquaient le nom du sanctuaire ou l'activité du groupe, mais aussi des drueries où des mots complètent parfois les signes de l'amour courtois, ou encore des phylactères associés aux prophètes. La miniature et la peinture avaient d'ailleurs souvent recours à ce procédé pour faire parler les figures. Plus largement, l'adoption de mots emblématiques correspond à l'engouement qu'éprouve le Moyen Âge finissant, notamment la littérature allégorique, pour les sentences et aphorismes dont les thèmes recourent ceux de la culture princière que l'on retrouvera dans les mots emblématiques : la fidélité et le service, le plaisir et l'amour, le pouvoir et l'espoir.

Dans les sources, ces phrases emblématiques sont les plus souvent désignés par le terme « mot », mais on trouve également d'autres qualificatifs comme celui de « dit » ou de « rolet ». Ces mots emblématiques sont à séparer des cris de guerre qui, s'ils ne se distinguent pas toujours aisément d'un point de vue graphique, sont par la forme et les fonctions radicalement différents. Le mot est d'ailleurs fait pour être lu et non crié ou proclamé. Il est un emblème visuel avant d'être un emblème sonore. Et s'il joue un rôle militaire certain, ne serait-ce que par sa présence sur les étendards de guerre, il n'existe aucune mention de l'utilisation orale du mot dans le cadre courtois ou militaire.

Ces phrases sont, en règle générale, assez courtes, pas plus de quatre à cinq mots. Elles tendent à s'étoffer dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Beaucoup comportent un pronom personnel ou un verbe conjugué à la première personne du singulier. Mais, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, les mots n'entretiennent pas systématiquement de rapport direct avec les devises auxquelles ils sont associés. Même si l'on rencontre souvent des combinaisons mot/figure, un même mot peut être utilisé avec plusieurs devises et fonctionner indépendamment de tout signe figuré.

Un très grand nombre de mots princiers européens sont en langue française, idiome curial dans de nombreux pays, et langue diplomatique de l'Europe, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle en particulier, avant que ne se développent les langues nationales en parallèle avec la cristallisation des sentiments nationaux. Très peu de ces mots sont en latin avant la fin du Moyen Âge et beaucoup ne sont pas exprimés dans la langue « nationale » de leur utilisateur, même si ce concept reste flou pour un prince du XV<sup>e</sup> siècle. Les Bourguignons adoptent par exemple, à plusieurs reprises, des mots en flamand, sans doute dans un but démagogique (choix d'ailleurs surprenant de la part de Jean sans Peur qui prend le risque, durant la guerre civile, d'être considéré par les Parisiens comme un prince étranger). En revanche, la version bretonne du mot associé à l'hermine *A MA VIE* alias *EM BUHEZ*, semble bien apocryphe, née dans les esprits de quelques « nationalistes convaincus » de notre siècle. Visconti et Gonzague privilégient le français et l'allemand, tandis que les Este et les Médicis utilisent le français et le latin. Les princes germaniques et ibériques favorisent davantage leur langue « nationale ». En dehors du seul aspect culturel, ce choix de mots en langue étrangère accroît le côté énigmatique et mystérieux de l'emblème. Certains mots restant même indéchiffrables, soit que leur langue ne nous soit plus connue (c'est le cas du *ALLEN* de Louis II de Bourbon, peut-être une forme de moyen anglais du terme « all : tous »), soit qu'ils se composent d'une formule élidée tel le *IL PADEL* de Jean de Montaigne toujours énigmatique.

Le mot apparaît véritablement comme un emblème à part entière comme le prouve notamment son usage en lieu et place du nom et du sceau sur les actes écrits, ou encore son attribution aux hérauts et poursuivants comme nom d'office. Il est même parfois utilisé en guise de signature ou d'ex-libris, comme on l'observe sur les pages des *libri amicorum* ou sur ces lettres et ouvrages tels que cette lettre du Prince Noir écrite à Angoulême en 1375, à la fin de laquelle apparaissent, aux côtés de son paraphe, ses mots *HOMOUT* et *ICH DENE* ou la correspondance de Jeanne d'Arc dont les lettres commencent régulièrement par son mot *JHESUS MARIA*. Cette valeur de la phrase emblématique justifiera le glissement de sens terminologique du mot « devise » depuis l'emblème jusqu'à la sentence. Quelques sources de la période le consacrent déjà.

Ces constats confirment que le prince de la fin du Moyen Âge est un lettré. Même si les mots n'offrent qu'un mince aperçu de sa culture, ils lui permettent de faire publiquement allusion à son goût pour les bons mots, à sa connaissance des langues, de l'écriture et des auteurs. Cette insertion de la phrase dans l'emblématique, véritable prosopopée, doit aussi être considérée du point de vue des observateurs. C'est d'abord aux autres que s'adresse la panoplie emblématique du prince et si l'on peut douter des connaissances du commun en matière de symbolique, il faut en revanche supposer leur capacité des contemporains à lire le message que le prince leur adresse : cette accession de l'écrit au statut d'emblème atteste de la capacité supposée des récepteurs à comprendre le message qui leur est adressé, preuve supplémentaire du progrès de l'alphabétisation dans la société médiévale. À la fin du Moyen Âge, la culture commune est construite sur l'écrit et non plus seulement sur l'oralité et l'image.

### *Des chiffres et des lettres*

Aux côtés des armoiries, des devises et des mots, l'emblématique de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance donne une place essentielle aux lettres de l'alphabet qui deviennent, pour elles-mêmes ou assemblées, un emblème à part entière. Le sujet a bien peu retenu l'attention des historiens. Si quelques-unes de ces mentions ou associations de lettres se comprennent aisément, dans la mesure où elles correspondent aux initiales de leur utilisateur, à celles du couple qu'il forme avec son épouse, à la terre qu'il gouverne ou même au mot emblématique qu'il emploie, beaucoup de ces « monogrammes » multiplient les lectures et, pour certains, résistent à toute interprétation.

Après une longue période de déclin dans l'usage diplomatique et emblématique du monogramme, l'attention se porte de nouveau, dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, sur le prénom du prince, élément déterminant de son identité. On le constate d'abord à

travers les sceaux puis bientôt dans le décor des actes. En France, Philippe V († 1322) est le premier souverain à souligner son prénom, réduit au monogramme *PH* souvent croisé et couronné, dans ses actes. Quand cette nouvelle emblématique se développe et accorde une place de choix aux lettres, les initiales s'imposent et composent une large majorité de ce registre. Mais les formulations peuvent être beaucoup plus recherchées. L'élision, héritée des abréviations calligraphiques, permet de synthétiser le prénom – comme avec Charles ou Karolus abrégé *C*, *K*, *KRS*, à savoir *K(A)R(OLU)S*, ou *CHS* pour *CH(ARLE)S* – et de mettre en valeur certaines lettres, symboliquement plus riches, plutôt que d'autres. Les Visconti et Sforza font un usage immodéré de ces élisions, comme le *IO GZ MA* de Jean Galéas Marie Sforza, souvent associées voire intégrées à leurs armes où elles servent de « brisure ».

Les lettres emblématiques peuvent également renvoyer au mot du prince. C'est peut-être le cas du *EV* de Jean de Berry, possiblement allusif à *EV(ENIET TEMPUS)*, version latine de son mot *LE TEMPS VIENDRA*, du *Q* des Clèves, relatif à leur mot (*ONC)Q(UES MIEUX)*, du *NIE* d'Antoine, Grand Bâtard de Bourgogne, qui évoque sans doute son mot *N(UL NE S)Y (FROTT)E* mais qui peut aussi être une élision de son prénom *(A)N(to)I(n)E* complété par sa devise de la barbacane en forme de *A*. C'est, de manière plus assurée le cas du *QV* de Philippe le Beau qui résume son mot *QUI VOULDRA*. Ces chiffres peuvent aussi être parlants comme le *L* qui symbolise l'aile ou l'association *AL* dans le sens « à elle ». Ils peuvent encore fonctionner en rébus plus complexe comme le *K-cygne-L* par lequel Louis de Guyenne évoque, selon Juvénal, la dame de ses pensées, une demoiselle *Cassinel*. Les chiffres peuvent aussi être relatifs au titre, comme le *JRF* (Jean roi de France) de Jean le Bon, le *ME* (marchio d'Este) des Este, ou à la fonction, comme le *RG* de Jacques Cœur interprété en *Royal Guerdon* (récompense royale).

En outre, un certain nombre de lettres portent un sens symbolique supporté par leur forme comme le *Y* (associé à l'idée philosophique du *bivium*), le *S* (souveraineté, cygne) ou le *E* (*equus*), le *M* (miroir) et cette connaissance, qui nous échappe en partie, participe à l'évidence aux choix des lettres emblématiques. À la fin du Moyen Âge, le goût pour la lettre est tel qu'elle envahit le décor et en particulier les bijoux féminins où elle avait été introduite par les lettres emblématiques. Il devient alors difficile de départager la valeur de ces lettres, parfois sans sens emblématique direct mais jamais sans valeur symbolique.

Se développent également des combinaisons graphiques formées par l'amalgame de lettres, des *chiffres* au sens propre, qui deviennent des signes à part entière et dans lesquels il peut être bien difficile d'identifier les lettres. Ces chiffres énigmatiques trouvent un bel exemple dans celui de François I<sup>er</sup>. Ce dernier est constitué d'une croix à trois barres surchargées d'un 8 ou d'un S, emblème dans lequel on peut

retrouver plusieurs fois le F et le S de F(rançoi)S et peut-être aussi le L, le S et le E de L(oui)SE de Savoie, sa mère, et même le C, le L et le E de CL(aud)E, son épouse. Le 8 est aussi certainement une allusion à la devise du nœud de la maison de Savoie. Ces lettres-codes révèlent une donnée essentielle de cette forme emblématique en particulier et de la devise en général : le mystère.

### *De l'usage des couleurs*

L'emblématique de la fin du Moyen Âge a généré plusieurs systèmes chromatiques distincts qui interagissent durant les conflits militaires et civils de la guerre de Cent Ans et servent souvent à identifier les camps, les partis et leurs meneurs. Parmi eux, les couleurs héraldiques, celles qui colorent les principales pièces des armoiries et qui avaient parfois permis de rassembler les fidèles et vassaux du seigneur, voient à cette période leur importance emblématique diminuer au profit des couleurs de la devise ou des « couleurs de livrée ». En effet, un des codes développés par ce nouveau système d'emblèmes à partir de la moitié du XIV<sup>e</sup> siècle est précisément une gamme colorée, souvent limitée à une, deux ou trois couleurs, le plus souvent distinctes des couleurs héraldiques et auxquelles vont être associées les différentes figurations de l'emblème, du mot ou des lettres. Comme les signes qu'elles accompagnent, ces combinaisons de couleurs supportent à la fois une fonction emblématique et symbolique. Cette dernière est fondée sur une culture et une sensibilité commune qui attache une valeur à chaque couleur et que les premiers traités, à l'instar de celui de Jean Courtois, héraut Sicile au service du roi d'Aragon vers 1420, *le Blason des couleurs en armes*, commencent à formaliser. Même si, en réalité, jusqu'à la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, une couleur ne « fonctionne » pleinement que tant qu'elle est associée ou opposée à d'autres.

Ces combinaisons de couleurs sont avant tout destinées à identifier un personnage précis dans le cadre de sa représentation curiale. Certains princes et souverains en tirent même leur surnom à l'instar du Comte vert, Amédée VI de Savoie, ou du Comte rouge, Louis de Bavière (en revanche, la désignation du « Prince noir » pour Edouard d'Angleterre est apocryphe). Dans ce contexte aulique, ces couleurs connaissent de nombreuses applications, sur les vêtements, les bijoux, le décor meuble et immeuble. Elles trouvent également un usage militaire en colorant les étendards à devises ou les livrées des archers. Ces vêtements emblématisés et uniformes, portés à l'origine par le personnel des offices, bénéficient au cours de notre période d'une étonnante promotion pour devenir un temps la tenue des élites, abandonnant au Commun l'usage du seul chaperon, avant de redevenir les habits spécifiques des gardes du corps, des troupes d'Ordonnance et du personnel de l'hôtel.

À côté de ces couleurs de livrées se sont également imposées, depuis la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, des couleurs « nationales » : le blanc pour les Français, le rouge pour les Anglais. Vers 1380, le duc de Bretagne y ajoute le noir de ses hermines. Assez naturellement, lors des épisodes de conflits politiques, ces mêmes couleurs nationales ou princières servent à désigner leurs partisans. De nombreuses occurrences relatent d'ailleurs, dès le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle au moins, cet usage politique des couleurs lors des conflits communaux italiens des années 1250, des révoltes flamandes et anglaises ou des conflits civils bordelais du début XIV<sup>e</sup> siècle. Dès cette période plusieurs lois somptuaires tentent, en vain, de limiter les effets délétères de ces manifestations chromatiques partisanes.

L'usage politique de la livrée est attesté pour une des premières fois en 1358 lors de la révolte parisienne conduite par Etienne Marcel durant laquelle les partisans de Charles II de Navarre, qui ne disent par leur nom, portent pourtant des broches et des chaperons à ses couleurs (le rouge et le bleu) qui sont aussi celles de ses armes écartelées d'Evreux et de Navarre et à son mot *BONNE FOY*. La trilogie adoptée par les rois de France à partir de Jean le Bon (vert, blanc, rouge), possible allégorie des vertus théologales (blanc/Foi, vert/Espérance, rouge/Charité), est déjà en soi un manifeste politique. Après 1393, Charles VI y ajoute le noir et joue de cette quadrilogie au gré de sa santé et des joies et des peines de son règne. Ses successeurs exploiteront cette triple représentation chromatique : blanc national et royal, rouge/vert/blanc souverain et couleurs du livrée « personnelle » du roi. En France, la guerre civile Armagnacs-Bourguignons est elle aussi l'occasion d'exploitation politique des couleurs. Cette exaspération chromatique ne s'arrête pas là et en 1470 encore, Louis XI dénonce la couleur rouge de la croix de saint André bourguignonne, passée sous le règne de Philippe le Bon du blanc au rouge, comme un signe évident de trahison de Charles le Téméraire en faveur des Anglais. Depuis l'assassinat de Jean sans Peur en 1419, les ducs de Bourgogne, premiers véritables « princes noirs » de l'histoire, se vêtent à cette couleur, tant pour commémorer ce deuil que pour se singulariser des princes chatoyants, assurant pour de longs siècles la promotion politique et sociale de cette couleur inusitée. Ce paroxysme de la guerre des couleurs reflète avec pertinence la réceptivité des contemporains en la matière.

### 3. Formes et fonctions

Ce nouveau système de la devise, né pour répondre à un certain nombre de besoins spécifiques, s'impose progressivement aux autres codes de représentation. Il connaît bientôt de très nombreuses applications, sur des supports multiples et variés qui déterminent en partie ses formes et ses fonctions.

### *Sociétés chevaleresques et ordres de chevalerie*

L'histoire des premiers ordres de chevalerie est étroitement liée à celle de la devise, si intimement même que ces deux éléments ne reflètent souvent qu'une seule et même réalité.

L'idée de créer un lien unique entre un prince et ses fidèles, surpassant les obligations vassaliques, naît en Hongrie en 1325 avec la Société fraternelle de saint Georges, on parle alors de « société fraternelle ». L'ordre de la Bande suit en Castille en 1330, puis, en Angleterre, Edouard III, après avoir abandonné un projet d'ordre de la Table Ronde initié en 1344, crée l'ordre de la Jarretière en 1349. Il est bientôt imité par son cousin français, Jean le Bon, qui fonde en 1352 l'ordre de l'Étoile, lui aussi précédé d'un projet d'ordre de la Vierge en 1344. La création de ces structures d'entraide, de fidélité et de service honorable, rejoint l'apparition de diverses sociétés chevaleresques, fraternités d'armes, les guildes et confraternités, ligues politico-militaires, corps de retenus et de clients et compagnies de tournois. A partir de cette période, les ordres de chevalerie se multiplient en Europe, si bien que vers 1400, la plupart des souverains occidentaux se trouvent à la tête d'un ordre, mais également nombre de princes territoriaux.

Pour n'observer que l'espace français, durant les années 1360-1380, les princes exilés à Londres, comme Jean IV de Monfort, prétendant au trône Breton, ou ceux gardés comme otages après la défaite de Poitiers (1356) comme Jean de Berry, Louis II de Bourbon et Louis I<sup>er</sup> d'Anjou, ou encore liés à la cour anglaise comme Amédée VI de Savoie ou Charles II de Navarre, adoptent presque tous des devises qu'ils vont partager au sein d'une livrée ou d'un ordre. En 1366, Louis II de Bourbon, qui rentre de huit années de captivité, fonde l'ordre de la Ceinture Espérance, graphiquement très proche de la Jarretière, et, l'année suivante celui de l'Écu d'or. Ces deux ordres, souvent confondus, semblent coexister mais restent mal connus. On peut cependant supposer une certaine hiérarchie entre les deux, à l'instar des ordres et livrées distribués par les souverains anglais qui distinguent la Jarretière, très sélecte, d'ordres plus généreusement distribués comme le SS Collar. A la cour des Bourbon, la Ceinture reste plus prestigieuse et honorifique que l'Écu d'or à vocation d'abord féodale et clientéliste. En 1379, le duc de Bourbon remet au connétable Bertrand du Guesclin, un collier d'« une belle seinture d'or, tres riche, de son ordre d'Esperance, laquelle il lui mit au col ». Le roi, très proche du duc, se montre fréquemment avec des bijoux ou des vêtements portant mêlées ses propres devises et la ceinture de l'ordre du duc. Louis I<sup>er</sup> d'Anjou adopte lui aussi une devise en forme de croix à double traverses sous le nom d'ordre de la Croix qu'il distribue à ses fidèles et pour les fêtes duquel la célèbre tapisserie de l'Apocalypse d'Angers semble avoir été tissée. Cet ordre tombe en désuétude à sa mort mais son petit-fils,

le roi René, fonde en 1448, l'ordre bien connu du Croissant. Il avait, durant quelques temps, distribué à ses fidèles sa devise de la voile sans que cela ne semble avoir donné lieu à un ordre précis. Jean de Berry, qui rentre de captivité en 1365, après avoir passé cinq ans en Angleterre, adopte quant à lui la devise de l'ours qui semble elle aussi, avoir donné naissance à un collier ou à des broches distribués par le duc. L'ordre de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, est mieux connu. Ce prince distribue en effet, à partir de Noël 1400, des colliers de son ordre de l'Arbre d'or qui annonce la Toison d'or que fondera son petit-fils Philippe le Bon en 1430 et qui complète la livrée de colliers à marguerites, une de ses devises, qu'il dispense également sans que ceux-ci ne soient désignés par les sources sous le nom d'ordre.

Les grands princes territoriaux contemporains ont eux aussi fondé leurs ordres de chevalerie. En 1364, Amédée VI de Savoie instaure l'ordre du Collier. Jean IV, duc de Bretagne, crée en 1381, l'ordre de l'Hermine, encore porté par Anne de Bretagne et complété par son petit-fils François I<sup>er</sup> par l'ordre de l'Épi. Vers 1392, Charles III de Navarre, institue un ordre du Lévrier blanc qui fonctionne en association avec sa livrée de la feuille de châtaignier. Et, nous l'avons vu, les princes de la génération du roi fondent également des ordres connus. Ainsi, entre 1394 et 1398, Louis d'Orléans, frère de Charles VI, institue l'ordre du Camail qui se maintient chez les Orléans jusqu'à l'avènement de Louis XII en 1498. Entre 1405 et 1419, son cousin et rival, Jean sans Peur distribue largement plusieurs de ses devises, houblon, rabot ou niveau, que les sources désignent parfois sous le terme « d'ordre ». Ce n'est qu'en 1500 qu'Olivier de La Marche, dans son *Épître pour tenir et célébrer la noble fête du Toison d'Or*, entreprend de distinguer l'ordre de son seigneur Philippe le Beau des autres ordres en usage à cette époque. Il y différencie les « devises », distribuées « à plusieurs chevaliers, dames et damoiselles et escuiers » des « ordres » avec statuts. Dans la première catégorie, il range l'ordre du Croissant de René d'Anjou, l'ordre du Camail de Charles d'Orléans, l'ordre de l'*Espi* ou de l'Hermine de François II de Bretagne, l'Épée de Chypre, l'Hermine de Sicile, la Jarre d'Aragon et même l'ordre royal de saint Michel. Seuls la Jarretièrre, le collier de Savoie et la Toison d'or peuvent, selon lui, être considérés comme des ordres à proprement parler.

Chez les rois de France, après l'échec relatif de l'ordre de l'Étoile de Jean le Bon et un apparent désintérêt de Charles V pour cet outil de pouvoir, Charles VI multiplie les livrées de devises, notamment le cerf volant et le tigre, pour finalement attacher le statut d'ordre à sa devise de la Cosse de genêt. Charles VII, pourtant plus féru d'emblématique qu'on ne le pense souvent, ne fonde pas d'ordre à proprement parler. Il faut attendre le règne de Louis XI pour le voir créer en 1469 son célèbre ordre de Saint-Michel très directement inspiré de la Toison d'or de son rival bourguignon, que ses successeurs entretiendront jusqu'après la fin de l'Ancien Régime, tant Louis XII,

qui avait aussi maintenu un temps le Camail des Orléans, que Charles VIII qui se paraît du Croissant des angevins, rois de Naples et de Jérusalem.

Ces ordres, pour lesquels certaines des devises princières devenaient le principal emblème, ont largement contribué au partage et à la diffusion de ces signes. Étudiés dans le détail de leur fonctionnement, ils révèlent un système bien plus souple et ouvert que ne le laissent penser les traités plus tardifs ou le point de vue de panégyristes de cour. Ces ordres, devises et livrées ont été un des moyens clefs de la fidélisation des élites, de la reviviscence de la chevalerie, de la politisation de la scène publique, du règlement diplomatique, de la représentation souveraine.

### *Livrées et uniformes*

Les vêtements uniformes sont apparus, au Moyen Âge, dans le cadre des communautés encadrées par une règle, ordres religieux et militaires mais aussi guildes et confréries, corps de ville, etc. Ils témoignent de l'engagement commun au service d'une même cause, de la soumission à une autorité, de l'égalité des membres. Au sein des cours princières, cet usage s'applique progressivement aux offices auliques et domestiques avant de se confondre avec cette pratique déjà ancienne du don de textiles, de fourrures et de vêtements aux familiers pour soutenir leur propre mise et le prestige général du groupe réuni autour du seigneur ou du patron. Au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, apparaît dans les sources l'expression « être de la robe de », qui désigne souvent les personnes liées à un patron de façon plus ou moins contractuelle.

Désignant à l'origine toutes formes de dons princiers et seigneuriaux, expression de la *liberalitas*, le mot « livrée » s'est progressivement appliqué à la forme la plus fréquente de ces dons, le vêtement. À mesure que ces vêtements se chargeaient de l'emblématique du prince, dès la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle en Angleterre mais seulement à la fin du siècle pour le reste de l'Europe occidentale, le terme s'est attaché, par métonymie, aux vêtements emblématiques, plus ou moins uniformes, distribués par le prince. Ces livrées vestimentaires uniformes connaissent d'ailleurs une étonnante évolution entre le début du XIV<sup>e</sup> siècle et la fin du Moyen Âge. Associant plusieurs couleurs selon de savantes combinaisons, ils sont portés à l'origine par les jeunes aristocrates, mais deviennent progressivement les tenues uniformes des différents services de l'hôtel. Par ailleurs, le développement, dans le contexte chevaleresque et curial, de structures de fidélité honorable attachées à la pratique commune du tournoi, aux références pseudo-égalitaires et héroïques de l'univers arthurien, à l'idéal développé par les ordres de moines chevaliers, au service du prince, a largement contribué à la diffusion et à la valorisation sociale de tenues uniformes et emblématisées. Les premières livrées identiques aux devises

du prince apparaissent dans le cadre formel des ordres chevaleresques comme la Jarretière ou l'Étoile. Mais, quasi simultanément, les princes multiplient le partage d'autres supports emblématiques, bijoux et vêtements, à l'occasion d'événements curiaux ou politiques, et organisent leur entourage comme un ensemble cohérent à leur image.

La grande innovation d'outre-Manche semble avoir été le partage sur ce support de l'emblématique personnelle du prince qui impliquait un partage d'identité avec un groupe plus ou moins défini de personnes, que les sources anglaises qualifient « d'affinity » et qui étaient consignées dans des *livery rolls*. En 1384 par exemple, le *livery roll* du comte de Devon, Édouard Courtenay, désigne cent trente personnes portant la livrée à ses couleurs : lui, cinq de ses parents, sept chevaliers, quarante écuyers, cinquante-deux hommes d'armes, quatorze hommes de loi, quatre ménestrels, huit prêtres, six pages et trois demoiselles. Vers 1400, ce système était étendu à toute la *nobility*, ce qui, dès les années 1370, généra toute une série de plaintes du Parlement contre les désordres créés par les livrées nobiliaires dans la société civile. Ces livrées, savamment hiérarchisées sous une apparente uniformité, signalent alors publiquement la munificence du prince et l'étendue de ses fidèles, lui permettant tout à la fois de réunir et de distinguer ceux qui l'entouraient en autant de doubles de lui-même.

Curieusement les sources iconographiques figurant ces groupes uniformes restent relativement rares au contraire des sources comptables qui nous font connaître, dans le détail de leur couture, broderies et ajouts d'orfèvrerie, plusieurs centaines de ces livrées princières. Les comptes princiers soulignent en effet l'importance de ces dépenses somptuaires réalisées dans des occasions spécifiques : mariages, entrées, voyages diplomatiques ou militaires. Ces sources suggèrent aussi l'évident effet produit, en matière de communication politique, par le prince entouré de sa cour portant sa livrée. La distribution de livrées s'amplifie jusqu'au début du XV<sup>e</sup> siècle et cette mise en signe de l'entourage du prince s'applique en particulier au contexte militaire. Le tournoi notamment, véritable creuset de la genèse de ces livrées uniformes, reste longtemps le théâtre de la mise en scène de ces compagnies princières réunies par une même tenue à devises.

Mais les sources révèlent également la distribution de livrées emblématiques à la maison militaire du prince lors de chaque campagne importante. Signe d'une redéfinition de l'autorité princière et selon un processus classique de dévaluation sociale des modes, passé le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, les distributions de livrées emblématisées ont tendance à ne plus concerner que des offices spécifiques : écurie, pages, trompettes, cuisine, vénerie, bourreaux, comme en témoignent les exemples étudiés des cours d'Anjou et de Savoie. La cour de Bourgogne en revanche prolonge occasionnellement les distributions de livrées emblématiques à l'ensemble de l'hôtel

jusque tard dans le XV<sup>e</sup> siècle mais, de façon générale, la noblesse en abandonne l'usage.

Dans la plupart des cours princières pourtant, la garde du corps, majoritairement composée d'archers, chargée d'un fort devoir de représentation, reste l'objet de soins vestimentaires et emblématiques particuliers. À l'image de celle du prince, la tenue des archers de corps, qui cumule l'usage des livrées d'office de la cour aux uniformes des corps d'archers urbains, constitue un jalon essentiel entre les livrées princières et les uniformes des armées de la fin du Moyen Âge. Cependant l'usage de vêtements uniformes semble également s'être imposé très tôt comme le confirment les livrées des soldats envoyés par la ville de Tournai au siège de Lille mené par Philippe le Bel en 1297. Les comptes bourguignons mentionnent plusieurs exemples de ces uniformes de milices urbaines qui sont attestés jusqu'à la fin de la période dans tout le royaume et concernent plus spécifiquement les archers.

En France, l'une des conséquences de la création des Compagnies d'ordonnance (1447) est précisément l'imposition d'un uniforme aux couleurs du capitaine pour les hommes d'armes et plus spécifiquement ses archers et cette pratique est alors généralisée dans le reste de l'Europe. Les hommes d'armes montés en revanche ne revêtent pas ce type de tenue. Leur armement les en empêche en partie et c'est toujours sur le pennon de leurs lances que l'on retrouve l'emblématique de leur capitaine.

Le champ de bataille aura donc été un lieu privilégié de partage et de représentation de la devise princière et celui de sa diffusion. Même si, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la devise devient davantage un signe de guerre qu'un signe de cour, elle aura permis aux princes de transposer les valeurs d'un univers à l'autre et de faire de la guerre une grande parade curiale au service leur représentation.

## Bibliographie sélective

- AGUIRRE Mikel Ramos, « Cimeras, colores, divisas », dans Duque Angel Martín (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, t. I, Pampelune, Biblioteca Caja de Ahorros de Navarra, 1996, p. 361-374.
- AVELAR Henrique de et Ferros Luís, « As empresas dos príncipes da Casa de Avis », dans *Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. « O homem e a hora são um só »*, Lisbonne, Presidência do Conselho de Ministros, 1983, p. 227-245.
- BAUMSTARK Reinhold (dir.), *Das Goldene Rössl : ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, catalogue de l'exposition (Munich 1995), München: Bayerischen Nationalmuseums München/Hirmer, 1995.
- BEAULIEU Michèle et Bayle Jeanne, *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire (1364-1477)*, Paris, Presses Universitaire de France, 1956.
- BEAUNE Colette, « Costumes et pouvoir en France à la fin du Moyen Age : les devises royales vers 1400 », *Revue des sciences humaines*, 183, 1981, p. 125-146.
- BOLZONI Lina et Volterrani Silvia (dir.), *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, actes du colloque (Pise 2004), Pise, Edizioni della Normale, 2008.
- BOULTON D'Arcy Jonathan Dacre, « Insignia of power. The use of heraldic and paraheraldic devices by Italian princes, c. 1350-c. 1500 », dans Rosenberg Charles M. (dir.), *Arts and politics in late medieval and renaissance Italy, 1250-1500*, Notre-Dame, Ind.-London, University of Notre Dame Press, 1990, p. 103-127.
- BOULTON D'Arcy Jonathan Dacre, *The knights of the Crown : the monarchical orders of knighthood in late medieval Europe, 1326-1520*, Woodbridge, The Boydell Press, 2000 (éd. or. 1987).
- BRESC Henri, « L'impresa de la Corregge et la conquête de la Sicile », *Annuario de estudios medievales*, 23, 1993, p. 197-220.
- CAMBIN Gastone, *Le rotelle milanesi, bottino della battaglia di Giornico 1478 : stemmi, imprese, insegne*, Fribourg, Società Svizzera di Araldica, 1987.
- CECCARELLI Luciano, « Non mai ». *Le imprese araldiche dei duchi di Urbino*, Urbin, Accademia Raffaello, 2002.
- CONTAMINE Philippe, « L'ordre de saint Michel au temps de Louis XI et Charles VIII », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1976 (1978), p. 212-238.
- CONTAMINE Philippe, « La croix droite blanche en France au XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle », dans Aurell Martin et alii (dir.), *Signes et couleurs des identités politiques du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, PUR, 2008, p. 57-70.
- DILLIAN Gordon, Monnas Lisa et Elam Caroline (dir.), *The regal image of Richard II and the Wilton Diptych*, Londres, Hervey Miller, 1998.
- DI PIETRO Lombardi Paola, « Le imprese estensi come ritratto emblematico del principe », dans Iotti Roberta (dir.), *Gli Estensi. La corte di Ferrara*, Modène, Il Bulino, 1997, p. 183-231.

- FAMIGLIETTI Richard C., *Tales of the marriage Bed from Medieval France 1300-1500*, Providence, Picardy Press, 1992.
- GENTILE Luisa Clotilde, *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere principesco in area subalpina (XIII-XVI secolo)*, Turin, Zamorani, 2008.
- GOMEZ De La Reguera Francisco, *Empresas de los reyes de Castilla y de León*, éd. C. H. Alonso, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1991.
- HABLOT Laurent, « L'ordre de la Cosse de genêt de Charles VI, la mise en scène d'une devise royale », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, 69-70, 2000, p. 131-148.
- HABLOT Laurent, « La ceinture Esperance et les devises des Bourbon », dans Perrot Françoise (dir.), *Espérance : le mécénat religieux des ducs de Bourbon à la fin du Moyen Âge*, catalogue de l'exposition (Souvigny 2001), Souvigny, Ville de Souvigny, 2001, p. 91-103.
- HABLOT Laurent, « Animal emblème, animal de légende, le cygne, une devise princière à la fin du Moyen Age », *Histoire de l'Art*, 49, 2001, p. 51-64.
- HABLOT Laurent, « Les signes de l'entente. Le rôle des devises et des ordres dans les relations diplomatiques entre les ducs de Bourgogne et les princes étrangers de 1380 à 1477 », *Revue du Nord*, 345-346, 84, 2002, p. 319-341.
- HABLOT Laurent, « La devise, un signe pour les princes de la fin du Moyen Age », dans Taburet-Delahaye Élisabeth (dir.), *La création artistique en France autour de 1400*, actes du colloque (Paris-Dijon 2004), Paris, École du Louvre, 2006, p. 177-192.
- HABLOT Laurent, « Concevoir et créer la devise du prince », dans Cassagnes-Brouquet Sophie (dir.), *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 205-219.
- HABLOT Laurent, « Le décor emblématique chez les princes de la fin du Moyen Age : un outil pour construire et qualifier l'espace », dans Liénard Thomas (dir.), *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentation*, actes du colloque (Mulhouse 2006), Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p. 147-165.
- HABLOT Laurent, « Les cris écrits. L'apparition des cris, mots emblématiques et sentences dans l'héraldique médiévale. Un regard sur la voix et l'écrit », *Pris-ma*, 23, 45-46, 2007, p. 22-52.
- HABLOT Laurent, « Les princesses et la devise. L'utilisation politique de l'emblématique par les femmes de pouvoir à la fin du Moyen Age », dans Santinelli-Folz Emmanuelle et Dubois-Nayt Armel (dir.), *Femmes de pouvoir et pouvoirs de femmes dans l'Europe occidentale médiévale et moderne*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2009, p. 163-183.
- HABLOT Laurent, « Mise en signe du livre, mise en scène du pouvoir. Armoiries et devises dans les manuscrits de René d'Anjou », dans Gautier Marc-Edouard (dir.), *Splendeurs de l'enluminure : le roi René et les livres*, catalogue de l'exposition (Angers 2009-2010), Angers, Actes Sud, 2009, p. 167-177 et 248-255 (notices 15-17, 24, 26-28).

- HABLOT Laurent, « « Pour contemplation d'icelui ». Formes et fonctions de la délégation des ordres et devises dans les cours européennes XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle », dans Bernard Guenée et Moeglin Jean-Marie (dir.), *Relations, échanges, transferts en Occident au cours des derniers : hommage à Werner Paravicini*, actes du colloque (Paris 2008), Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres/De Boccard, 2010, p. 427-442.
- HABLOT Laurent, « Le double du prince. Emblèmes et devises à la cour : un outil politique », dans Gaude-Ferragu Murielle, Laurieux Bruno et Paviot Jacques (dir.), *La cour du prince. Cour de France, cours d'Europe, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2011, p. 281-299.
- HABLOT Laurent, « Cris de guerre et d'armes. Formes et fonctions de l'emblème sonore médiéval », dans *id.*, Vissière Laurent (dir.), *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, PUR, 2016, p. 151-171.
- HABLOT Laurent, « Se dire en signes à la fin du Moyen Âge. Emblématique et autoreprésentation », dans Gaucher Rémond Elisabeth (dir.), *L'autoportrait et représentation de l'individu*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2016 (*Le Moyen Âge*, 122, 1, 2016), p. 67-81.
- HABLOT Laurent, *Manuel de héraldique emblématique médiévale*, Tours, PUF, 2019.
- HABLOT Laurent, « Reflets du pouvoir. Armoiries et devises en Bourgogne à la fin du Moyen Âge », Maurcie-Chabard Brigitte, Jugie Sophie et Paviot Jacques (dir.), *Miroir du Prince. La commande artistique de hauts fonctionnaires bourguignons (1425-1510)*, catalogue de l'exposition (Autun 2021), Gand, Snoeck, 2021, p. 84-91.
- HOCHNER Nicole, *Louis XII. Les dérèglements de l'image royale*, Paris, Champ Vallon, 2006.
- JONES Michael, *Les signes du pouvoir. L'ordre de l'Hermine, les devises et les hérauts des ducs de Bretagne au XV<sup>e</sup> siècle*. Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne, 68, 1991, p. 141-173.
- JONES-DAVIES Marie-Thérèse (dir.), *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, Paris, J. Touzot, 1981.
- KOVÁCS Eva, « L'ordre du camail des ducs d'Orléans », *Acta historiae artium, Academia Scientiarum Hungaricae*, 27, 1981, p. 225- 231.
- LABANDE-MAILFERT Yvonne, « L'épée dite « flamboyante » de Charles VIII », *Bulletin Monumental*, 108, 1950, p.91-101.
- LACHAUD Frédérique, « Liveries of Robes in England, c. 1200-c. 1330 », *English Historical Review*, 111, 1996, p. 279-298.
- LECOQ Anne-Marie, *François I<sup>er</sup>. Imaginaire symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Macula, Paris, 1987.
- LIPPINCOTT Kristen, « The genesis and significance of the fifteenth-century Italian impresa », dans Anglo Sydney (dir.), *Chivalry in the Renaissance*, Woodbridge, Boydell Press, 1990, p. 49-76.
- LONDON Hugh Stanford, *Royal Beast*, Londres, Heraldry Society, 1958.
- LONDON Hugh Stanford, « The greyhound as a royal beast », *Archeologia*, 97, 1959, p. 139-163.

- LÓPEZ POZA Sagrario, « « NEC SPE NEC METU » y otras empresas o divisas de Felipe II », in Zafra Molina Rafael et Azanza José Javier (dir.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Sociedad Española-Universidad de Navarra, 2011, p. 435-456.
- MALACARNE Giancarlo et SIGNORINI Rodolfo, *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo*, vol. II, *Stemmi, imprese e motti gonzagheschi*, Milan, Electa, 1996-1997.
- MASPOLI Carlo, « Arme e imprese visconte e sforzesche Ms. Trivulziano n. 1390. I-II », *Archivum Heraldicum*, 110, 1996, p. 132-158 et 111, 1997, p. 27-38.
- MEDVEDEV Mikhail, « The towel as a badge of Wenceslas, king of Germany and Bohemia, and its transformations », dans Vachon Auguste, Boudreau Claire et Cogne Daniel (dir.), *Genealogica & Heraldica*, actes du colloque (Ottawa 1996), Ottawa, University of Ottawa Press, 1998, p. 407-412.
- MENENDEZ Pidal Faustino, *Heraldica medieval española*, t. I, *La casa real de Leon y Castilla*, Madrid, Ediciones Hidalguía, 1982.
- MÉRINDOL Christian de, « Essai sur l'emblématique et la thématique de la monarchie française à la fin du Moyen Âge, d'après le témoignage du château de Vincennes », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1986 (1987), p. 187-227.
- MÉRINDOL Christian de, *Le Roi René et la seconde Maison d'Anjou. Emblématique, Art, Histoire*, Paris, Le Léopard d'Or, 1987.
- MÉRINDOL Christian de, *Couleur, étoffe, politique à la fin du Moyen Âge. Les couleurs du roi et les couleurs d'une cour ducale*, dans *Recherches sur l'économie de la France médiévale. Les voies fluviales, la draperie*, actes du colloque (Lyon 1987), Paris, Editions du C.T.H.S, 1989, p. 221-249.
- MÉRINDOL Christian de, « Le collier de l'Epi en Bretagne d'après des documents inédits conservés à Besançon », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, 66, 1996, p. 67-81.
- PAÇO D'ARCOS Isabel, « O pilriteiro, empresa de D. João I », *Tabardo*, 3, 2006, p. 57-66.
- PAGE Agnès, *Vêtir le prince. Tissus et couleurs à la cour de Savoie (1427-1447)*, Lausanne, Université de Lausanne, 1993.
- PASTOUREAU Michel, « Arma senescunt, insigna florescunt ». *Note sur les origines de l'emblème*, dans *Studi in onore di Leopoldo Sandri*, Rome, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1981, t. III, p. 699-706.
- PASTOUREAU Michel, « L'effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIV<sup>e</sup> siècle », dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1984, p. 108-115.
- PASTOUREAU Michel, *Naissance d'une image nouvelle : la médaille du Quattrocento, une emblématique nouvelle*, dans *id.*, *Couleurs, Images, Symboles*, Paris, Le léopard d'or, 1986, p. 139-184.
- PASTOUREAU Michel, *L'emblématique princière à la fin du Moyen Âge, essai de lexique et de typologie*, dans Andenmatten Bernard, Paravicini Bagliani Agostino et Vadon Annick

- (dir.), *Héraldique et emblématique de la maison de Savoie (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.)*, Lausanne, Université de Lausanne, 1994, p. 11-43.
- PASTOUREAU Michel, *Emblèmes et symboles de la Toison d'or*, dans Cockshaw Pierre, Van Den Bergen-Pantens Christiane (dir.), *L'ordre de la Toison d'Or de Philippe Le Bon à Philippe Le Beau (1430-1505), idéal ou reflet d'une société ?*, Bruxelles-Turnhout, Bibliothèque royale de Belgique-Brepols, 1996, p. 99-106.
- PINOTEAU Hervé, *La symbolique royale française : V<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, La Roche-Rigault, PSR, 2003.
- PLANCHE James Robinson, « The Badges of the House of Lancaster », dans *The pursuit of arms, or, heraldry founded upon fact*, Londres, Chatto and Windus, 1873, p. 235-257.
- PLANCHE James Robinson, « The Badges of the House of York », *ivi*, p. 261-281.
- POLLINI Nadia, *La mort du prince. Rituels funéraires de la Maison de Savoie (1343-1451)*. Lausanne, Université de Lausanne, 1994.
- PRETO Jorge, « A empresa do Príncipe Perfeito », dans Mendonça Manuela (dir.), *O tempo histórico de D. João II nos 550 anos do seu nascimento*, Lisbonne, Academia portuguesa de história, p. 71-100.
- RAU Virgínia, « Les emblèmes et l'histoire des techniques au Portugal au cours des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », dans *Histoire économique du monde méditerranéen, 1450-1650. Mélanges en honneur de Fernand Braudel*, Toulouse, Privat, 1973, p. 487-496.
- REYNAUD Nicole, « Sur la double représentation de Guillaume Jouvenel des Ursins et sur ses emblèmes », *Revue de la Bibliothèque nationale*, 44, 1992, p. 50-57.
- ROSENTHAL Earle E., « The invention of the columnar device of the emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1973, p. 198-230.
- SAUL Nigel, « The Commons and the Abolition of Badges », *Parliamentary History*, 9, 1990, p. 302-315.
- SEIXAS Miguel Metelo de, « Um enigma arturiano-ouriquense : o *espadim* de D. Alfonso V », dans *Actas do encontro sobre o enigma*, Lisbonne, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 1999, p. 1-7.
- SEIXAS Miguel Metelo de, « Aleo ! Aleo ! A empresa de D. Pedro de Meneses, primeiro conde de Vila Real, primeiro governador de Ceuta », *Armas e Troféus*, s. 9, 2005, p. 95-117.
- SEIXAS Miguel Metelo de et Galvão.Telles João Bernardo, « Elementos de uma cultura visual e dinástica: os sinais heráldicos e emblemáticos do rei D. Duarte », dans Barreira Catarina Fernandes et Seixas Miguel Metelo de (dir.), *D. Duarte e a sua época: arte, cultura, poder e espiritualidade*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2014, p. 257-284.
- SEIXAS Miguel Metelo de, « Art et héraldique au service de la représentation du pouvoir sous Jean II de Portugal (1481-1495) », dans Ferrari Matteo (ed.), *L'Arme Segreta. Araldica e Storia dell'Arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, Firenze, Le Lettere, 2015, p. 285-309.
- SEIXAS Miguel Metelo de, « Motivos jacobeus na emblemática quatrocentista da Casa de Avis », *Ad Limina*, vol. 11, n.º 11, 2020, p. 153-182.

- SEIXAS Miguel Metelo de, « A emblemática manuelina, instrumento de comunicação política », dans Caetano Joaquim Oliveira (dir.), *Vi o Reino renovar. Arte no tempo de D. Manuel I*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2021, p. 62-75.
- SEIXAS Miguel Metelo de, « Emblématique, dévotion, espace sacré : l'exemple de Jean I<sup>er</sup> au monastère de Batalha », dans Fernandes Carla Varela et Castiñeiras González Manuel (dir.), *Images and Liturgy in the Middle Ages*, Lisbonne, Documenta, 2021, p. 521-550.
- SIDDONS Michael Powell, *Heraldic badges in England and Wales*, Woodbridge, Boydell Press, 2009.
- SLANICKA Simona, *Krieg der Zeichen. Die visuelle Politik Johannis ohne Furcht und der armagnakisch-burgundische Bürgerkrieg*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.
- THIBAUT Geneviève, « Emblèmes et devises des Visconti dans les œuvres musicales du Trecento », dans Gallo F. Alberto (dir.), *L'ars nova italiana del Trecento*, actes du colloque (Certaldo 1969), Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1970, p. 131-160.
- VAIVRE Jean-Bernard de, « Une enseigne du XV<sup>e</sup> siècle : l'étendard du connétable de Richemont », dans *Archivum Heraldicum*, 93, 1979, p. 10-17.
- VAIVRE Jean-Bernard de, « Les cerfs ailés et la tapisserie de Rouen », *Gazette des Beaux-Arts*, 87, 1982, p. 93-108.
- VAIVRE Jean-Bernard de, « Notes d'héraldique et d'emblématique à propos de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 127-1, 1983, p. 95-134.
- VAIVRE Jean-Bernard de, « A propos des devises de Charles VI », *Bulletin Monumental*, 141-1, 1983, p. 92-95.
- VALE Malcolm Graham Allan, « The livery colours of the Charles VII of France in two works by Fouquet », *Gazette des Beaux-arts*, s. 6, 74, 1969, p. 243-248.
- VALE Malcolm Graham Allan, « A fourteenth-century order of chivalry. The 'tiercelet' », *The english historical review*, 82, 1967, p. 332-341 (rééd. dans *id.*).
- VALE Malcolm Graham Allan, *War and chivalry : warfare and aristocratic culture in England, France, and Burgundy at the end of the Middle Ages*, Athens Ga., University of Georgia Press, 1981.
- VISSIÈRE Laurent, « Sans poinct sortir hors de l'orniere ». *Louis II de La Trémoille (1460-1525)*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- WAGNER Anthony R., « The Swan Badge and the Swan Knight », *Archeologia*, 97, 1959, p. 127-138.

# Pourquoi les devises ?

## De la légitimité et des résultats d'une recherche en cours

*Werner Paravicini*

Universität Kiel

Il faut se mettre à la place du non-initié. Pour lui (et pour nous), les devises sont un phénomène éphémère, volatile, changeant. Elles sont élégantes, on en conviendra, comme la mode et les lettres *GUCCI* ou *L(ouis) V(uitton)* qui, pour faire joli, ornent les sacs de ces dames. Mais elles sont très secondaires en comparaison des faits établis : finances et forces armées. Néanmoins des chercheurs venus des quatre coins de l'Europe, des hommes et des femmes en principe sérieux, se sont réunis en deux occasions (à Batalha en 2014 et au monastère de Brou en 2015), à grands frais de temps et d'argent, pour s'y consacrer. Ce faisant, comme vous pourrez le découvrir en parcourant ce volume, ils sont parvenus à des résultats que l'on observe chaque fois que l'on regarde vivre une société : concurrence, affirmation, parenté, alliance, prétention, paraître. Sommes-nous en train de contribuer au lexique du savoir superflu ? Faisons-nous de l'art pour l'art ? Notre sujet est-il légitime ?

Il s'agit en effet de la légitimité de l'histoire culturelle, et plus particulièrement de l'histoire culturelle du politique<sup>1</sup>. Et nous pouvons présumer que tout effort qui tente d'expliquer le fonctionnement d'une société donnée est parfaitement légitime. Parvenir à cette connaissance passe souvent, même régulièrement, par l'observation de ce qui est apparemment curieux, superflu ou secondaire, de ce qui marque une différence. Le paraître d'une société n'est pas seulement la démonstration de ce qui existe, mais aussi l'expression de ce qui est en cours de formation. C'est une image que la société projette d'elle-même. Les devises sont des signes : elles participent

---

<sup>1</sup> Stollberg-Rilinger Barbara, *Was heißt Kulturgeschichte des Politischen ?*, Duncker & Humblot, Berlin 2005.

donc à la communication, notamment à celle symbolique<sup>2</sup>, qui, elle, constitue la société, *est* la société même.

Je laisse ici de côté le caractère de science auxiliaire<sup>3</sup> de la connaissance des devises pour la datation et la localisation des manuscrits, des bâtiments et des œuvres d'art, et je reconnais un droit d'existence à l'antiquarisme qui a sauvé tant de documents et possède ses propres lettres de noblesse. Cela dit, l'étude de notre phénomène n'est justifiée que si elle répond à un certain nombre de questions : Qu'est-ce qu'une devise ? Qu'est-ce qui la précède ? Quand apparaît-elle ? Où apparaît-elle, géographiquement parlant ? Où apparaît-elle, socialement parlant ? Comment se distingue-t-elle de l'héraldique ? Quelle est la relation entre devise et ordres de chevalerie ? Qui est-ce qui l'a créé ? Pour quelle raison a-t-elle été créée ? Quelle est sa structure ? Elle a été remplacée par quoi ? Que reste-t-il à faire ? Faisant suite aux précédents travaux de Laurent Hablot<sup>4</sup>, les articles ici réunis, en bonne partie issus des deux colloques susmentionnés, apportent, comme vous allez le découvrir, des nouveaux éléments pour répondre à ces douze questions, et d'abord à la définition de ce qu'est une devise.

## 1. Qu'est-ce qu'une devise ?

Il semble prudent de ne pas établir d'emblée une définition de ce qu'est la devise mais plutôt d'en faire le résultat d'une recherche plus avancée. Néanmoins, une définition provisoire est nécessaire pour établir les différences avec ce qui précède et avec ce qui suit.

Disons alors que la devise est composée de deux éléments : le corps et le mot. Le corps est en général la représentation d'un objet, dont la variété est quasi infinie : presque tout peut constituer le corps d'une devise. Les éléments déshonorants en sont cependant exclus, mais point ceux du travail manuel : on trouve ainsi, et en place éminente car royale, la roue de moulin (le *rodízio* du roi Alphonse V du Portugal) et le filet de pêche (de la reine Aliénor de Portugal, femme de Jean II, dans lequel la dépouille de son fils Alphonse lui aurait été présentée selon la légende, mais qui en réalité est déjà attesté avant la mort de l'Infante en 1491, comme l'explique Gomes

<sup>2</sup> Voir encore ead., *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reiches*, Munich, C.H.Beck, 2008, et ead., *Rituale*, Campus-Verlag, Francfort-sur-le-Main, 2013. Ce qui suit est le texte, revu et partiellement complété, de la conclusion prononcée à l'occasion du colloque tenu à Batalha en 2014. Il renvoie aux différents exposés contenus dans le présent volume en citant le nom de l'auteur entre parenthèses.

<sup>3</sup> Savorelli Alessandro, « L'araldica per la storia dell'arte : una fonte ausiliaria ? », dans Paoli Maria Pia (dir.), *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*, Rome, Carocci, 2013, p. 289-318.

<sup>4</sup> Cf. Hablot Laurent, *La devise, mise en signe du prince, mise en scène du pouvoir. Les devises et l'emblématique des princes en France et en Europe à la fin du Moyen Âge*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2001.

dos Santos<sup>5</sup>), le rabot du duc de Bourgogne Jean sans Peur (prétendu répondre au bâton noueux de son concurrent comme nous en informe Tanabe)<sup>6</sup>, une charnière (*plus que solida*) et un compas, et, *horribile dictu*, une bourse (Vissière). Tandis que la bombarde et tout ce qui se réfère à la guerre et à la chasse y figure en bonne place, tout autant que les plantes comme c'est le cas de la cosse de genêt de Charles VI de France ou de l'aubépine des Saluces (Debernardi). À la limite de l'indécemment se placer la fameuse jarretière anglaise<sup>7</sup>, mais justement la galanterie, l'amour fournissent souvent, au premier niveau de lecture, le corps de l'emblème. Celui-ci peut aussi être composé de lettres, simples tel le A de *Amor* dans le codex Manesse (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848), manuscrit encore mal étudié du point de vue de l'emblématique. Mais c'est également le cas des signes alphabétiques que l'on trouve à Batalha, lieu de mémoire de la dynastie des Avis, ou de ceux qui sont utilisés par les Bourbons (Vissière) et par François I<sup>er</sup> (Fourier/Pariot). Ces lettres peuvent aussi être entrelacées en chiffre, pour représenter le couple ou l'aimée, ce qui mène parfois au mot (comme plusieurs articles réunis dans ce volume le prouvent).

Le mot d'ailleurs n'est pas systématiquement associé à la devise, il peut même être régulièrement omis, ainsi dans les Saintes-Chapelles de la maison de Bourbon (Vissière), mais le plus souvent, il accompagne le corps. Jamais identique au cri de guerre, à ce qu'il semble<sup>8</sup>, c'est parfois un seul mot, parfois une courte sentence, en relation avec le corps de la devise ou non. Ce mot connaît une grande variété : le *NUL NE S'Y FROTTE* (Antoine bâtard de Bourgogne, la maison de Lorraine) est guerrier ; le *SANS SORTIR DE L'ORNIÈRE* (La Trémoille) est lignager ; le *FAIS TON DEVOIR (FAZE TEU DEVER)* est clientélaire. *L'AULTRE N'AURAY*, avec son répondant *TANT QUE JE VIVE* de Philippe le Bon duc de Bourgogne et d'Isabelle de Portugal, sa femme, sont une promesse d'amour conjugal (malgré le grand nombre de maîtresses et de bâtards que l'on connaît au duc). Le *NE M'OUBLIE MIE* est autant politique que galant (Mérindol, Tanabe), le *DÉSIR* (de bien faire, de

<sup>5</sup> À ce sujet voir aussi Hablot Laurent, « Filet de pêche (Eléonore de Portugal) » < <https://devise.saprat.fr/embleme/filet-de-peche> > (cons. le 03/03/2022), et Metelo de Seixas Miguel, « Art et héraldique au service de la représentation du pouvoir sous Jean II de Portugal (1481-1495) », dans Ferrari Matteo (dir.), *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, Florence, Le Lettere, 2015, p. 285-309, à la p. 304-305.

<sup>6</sup> Cette lecture, reprise par l'historiographie, est toutefois remise en cause ; cf. Hablot Laurent, « Ordres et devises des ducs de Bourgogne », dans *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, catalogue de l'exposition (Dijon 2004 et Cleveland 2005), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 81-83.

<sup>7</sup> Qui est plus probablement une allusion à la relique de la ceinture de la Vierge et une allusion au dogme de l'Immaculée conception : *id.*, « La ceinture ESPERANCE et les devises des ducs de Bourbon », dans Perrot Françoise (dir.), *Espérance : le mécénat religieux des ducs de Bourbon à la fin du Moyen Âge*, catalogue de l'exposition (Souvigny 2001), Souvigny, Ville de Souvigny, 2001, p. 91-103. Voir en dernier lieu Moeglin Jean-Marie, *Édouard III, la viol de la comtesse de Salisbury et la fondation de l'ordre de la Jarretière*, Paris, Presses universitaires de France, 2022, qui opte pour une signification purement politique.

<sup>8</sup> Voir *id.*, « Les cris écrits. L'apparition des cris, mots emblématiques et sentences dans l'héraldique médiévale. Un regard sur la voix et l'écrit », *Pris-ma*, 23, 45-46, 2007, p. 22-52.

la dame) l'est également, tandis que le fameux *HONNI SOIT QUI MAL Y PENSE* de l'ordre de la Jarrettière est d'apparences et selon la légende, franchement galant et érotique, en réalité sans doute politique. Et encore, le *FORTUNE INFORTUNE FORT UNE* (Marguerite d'Autriche à Brou) est lié à une situation personnelle bien spécifique et reflète le sort malheureux de cette princesse (Girault, Saso et Tanabe). Le *POUR BIEN* de Jean I<sup>er</sup> du Portugal exprime des ambitions morales et politiques, tout autant que le *JE L'AY EMPRINS* de Charles le Téméraire, auquel répond le *BIEN EN ADVIEGNE* de sa femme Marguerite d'York (ce qui rappelle que les devises deviennent rapidement une pratique autant féminine que masculine). La signification spirituelle et dévotionnelle est souvent subacente, parfois primordiale, ce qui exige, pour la comprendre, une très bonne connaissance des débats théologiques et doctrinales de l'époque (Narbona).

En tout cas la devise ne s'explique pas et n'est pas explicable aisément. Elle permet des lectures multiples, garde un mystère et invite au débat, à la conversation (c'est le sens même du français *deviser*), au déchiffrement, ceci d'autant plus que sa signification se bâtit progressivement et peut changer au fil du temps. Elle témoigne d'un certain niveau social, de l'appartenance à un cercle d'initiés, parfois d'une prétention. Comme la situation de départ change souvent, la devise de circonstance disparaît rapidement et avec elle la connaissance de sa signification, même pour les contemporains, et d'autant plus pour l'historien actuel (Mérindol). Ainsi certains mots posent toujours des problèmes d'interprétations – comme le *LEIT* (Valéran de Saluces au château de La Manta : Debernardi) et le *FERT* (Savoie : Gentile) – ou sont au moins équivoques, ainsi l'*ICH DIEN* (*Je sers*, sous-entendu Dieu, le roi ou ma dame), l'objet correspondant étant les trois plumes d'autruche, le tout formant encore de nos jours la devise du Prince de Galles, mais remontant peut-être au roi de Bohême Jean de Luxembourg († 1346). Le *IC HOUT* (*Je tiens*) de Jean sans Peur, duc de Bourgogne, se réfère clairement au *JE L'ENVIE* du duc d'Orléans, son ennemi<sup>9</sup>. La langue étrangère employée contribue encore à l'étrangeté, donc à la valeur de la devise.

Il ne faut pas oublier non plus qu'aujourd'hui la devise est nommée de plusieurs manières, selon les différentes langues<sup>10</sup>. En français c'est la *devise* qui provient du latin *divisare*, en moyen français *diviser*, *deviser*, qui signifie distinguer, s'entretenir, raconter ; mais on utilise aussi le mot *ordre*, en relation avec l'organisation de la société toute entière, et le terme *livrée*, qui relève de l'organisation de la maison et des partisans. En anglais on dit *badge* ou *livery* pour désigner d'abord la broche à la devise ou le collier de clientèle (*device* est un terme moderne). L'italien (qui, sous influence française connaît aussi *divixie* : Gentile), l'espagnol et le portugais utilisent

<sup>9</sup> Slanicka Simona, *Krieg der Zeichen. Die visuelle Politik Johans ohne Furcht und der armagnakisch-burgundische Bürgerkrieg*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.

<sup>10</sup> À ce sujet voir Hablot L., *La devise, mise en signe du prince...*, op. cit., p. 17 et s.

le terme *impresa* ou *impresa*, qui appartient au monde du vœu chevaleresque, du tournoi, de la joute (en français *emprise*). En allemand, enfin, c'est le plus souvent *Gesellschaft*, qui signifie société ou même fraternité, ce qui correspond au caractère associatif, souvent entre égaux, de ces emblèmes ; parfois le mot français est adopté et devient *liberie*, faisant savoir d'où vient l'inspiration.

## 2. Qu'est-ce qui la précède ?

C'est évidemment l'armoirie. Sa fonction était de désigner l'identité d'un individu appartenant à un lignage, un clan, un groupe, des associations de familles, la position à l'intérieur d'une famille, la possession ou la prétention à posséder des territoires et la démonstration d'une allégeance politique. Les signes pré-héraldiques provenant des noms ou des surnoms entrent parfois dans les armoiries (c'est le cas des Candavène) ou ne le font pas (comme pour les Minzenberg). Elles naissent dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, se développent, se stabilisent et se systématisent entre 1130-1230 (période qui demande d'être mieux connue), règnent au XIII<sup>e</sup> et tout le long des XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, perdent un peu de leur omniprésence à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, mais perdurent et survivent accessoirement jusqu'au temps présent (qui, petit à petit, se sépare du monde héraldique, mais point du signe).

L'héraldique a un langage et une grammaire (le blason) qui lui est propre (mais qui en 1343-1348 est encore « ignoré » des notaires de Florence et de beaucoup de chancelleries<sup>11</sup>), des couleurs limitées en nombre, des combinaisons et des figures réglées, des partitions convenues. Ce langage connaît cependant des éléments de nouveautés : l'écartelé permettant de représenter une alliance, une descendance ou un héritage ; la forme rhomboïde pour les femmes ; les brisures permettant de distinguer les membres aînés des cadets à l'intérieur d'une famille ; le cimier, les supports, les partitions multiples et un imaginaire, attribuant des armoiries à qui n'en a jamais eu (Charlemagne par exemple, ou tous les papes, saint Pierre compris<sup>12</sup>) et construisant un univers héraldique du monde arthurien<sup>13</sup> et extra-chrétien. Mais ce système présentait deux points de faiblesse importants : son incapacité à marquer l'individu, le système des brisures devenant rapidement illisible et n'étant

<sup>11</sup> Pastoureau Michel, « Stratégies héraldiques et changements d'armoiries chez les magnats florentins du XIV<sup>e</sup> siècle », *Annales*, 43, 1988, p. 1241-1256.

<sup>12</sup> Paravicini Werner, « Aachen 1401 : Ein Franzose sieht das Wappen Karls des Großen », dans François Etienne et Puschner Uwe (dir.), *Erinnerungstage : Wendepunkte der Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, München, C. H. Beck, 2010, p. 67-78, et Bernard Heim Bruno et Bouyé Édouard, *Coutumes et droits héraldiques de l'Église*, Paris, Beauchesne, 2012.

<sup>13</sup> Pastoureau Michel, *Armorial des chevaliers de la Table Ronde. Étude sur l'héraldique imaginaire à la fin du Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, 2006.

de surcroît pas universellement accepté ; et, paradoxalement, sa permanence et sa nature transmissible, principes qui empêchent des changements fréquents qui auraient permis de répondre à des situations changeantes, soit en politique, soit en amour. Les devises remplacent en quelque sorte le système des brisures, devenu en partie inefficace même s'il reste néanmoins adopté exclusivement sous forme de lambel dans la famille royale portugaise à partir de Jean I<sup>er</sup>, puis sous forme de couleur des cimiers dans certains lignages.

### 3. Quand apparaît-elle ?

Si la question des origines n'est pas analysée de manière spécifique dans ce volume, elle demeure cruciale comme l'a souligné Laurent Hablot. Car une chronologie précise, une enquête détaillée sur les circonstances de l'apparition de ce nouveau moyen de communication nous apprendra beaucoup sur les causes de sa naissance. Jusqu'à présent, la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XIV<sup>e</sup>, en particulier les années 1320-1340, semblent marquer la naissance et la première percée des devises (Hablot). C'est également l'époque de la naissance des premiers ordres de chevalerie<sup>14</sup>. Les deux phénomènes sont d'ailleurs étroitement liés. De futurs travaux devraient établir une chronologie précise du phénomène dans ses variations et changements, comme le fait ici Luisa Clotilde Gentile.

### 4. Où apparaît-elle, géographiquement ?

Les articles qui suivent se concentrent principalement sur la France, l'Italie, le Portugal et les autres royaumes de la péninsule ibérique. Cette géographie s'explique par les origines de cette rencontre et par la nationalité de ses protagonistes. Mais le Portugal adhère tardivement à la devise, bien qu'avec une remarquable intensité, il est vrai, dont l'abbaye de Batalha est un témoignage parlant, comme d'ailleurs celles de Tomar et de Belém : au Portugal, l'espace sacré est particulièrement marqué par les devises (Barreira). Contrairement à ce que l'on a longtemps cru, la devise n'est pas née en Italie (Loskoutoff). Elle n'a cependant pas attendu les invasions françaises des années 1500 pour s'y adapter (Gentile) ; la remarquable floraison des devises en Savoie, à Milan, à Florence (où elle atteint sa maturité seulement vers 1450-1460 : Savorelli), Mantoue, Ferrare, Naples, suivie par les républiques de Gênes et de Venise, est bien antérieure au nouveau siècle. François I<sup>er</sup> s'inspire cependant

---

<sup>14</sup> Boulton Jonathan Dacre, *The knights of the Crown. The monarchical orders of knighthood in Later Medieval Europe 1325-1520*, Woodbridge, Boydell Press, deuxième éd. augmentée 2000.

clairement de l'Italie (voir ici l'article de Fourier et Parot, mais on peut également penser à l'adoption de la cordelière franciscaine et du nœud) : le rôle de la Savoie, intermédiaire privilégié entre Nord et Sud, d'où vient sa mère, reste donc à éclaircir (Fagnart et Girault, Gentile).

En règle générale les phénomènes héraldiques et para-héraldiques naissent dans la partie septentrionale de l'Occident européen, entre la Tamise, la Meuse, le Rhin et la Loire. On peut supposer que c'est dans cette région, entre Angleterre méridionale, France, Pays-Bas, Rhénanie que les devises ont également pris naissance. Mais cela reste à prouver ou à contester. En tout se dégage l'impression d'une rapide diffusion du phénomène, soutenue par des alliances matrimoniales, comme celle du roi de France Charles VI avec Elisabeth von Bayern-Ingolstadt autrement dit Isabeau de Bavière, qui fait venir son frère Louis le Barbu à Paris et en fait presque un français : une transformation qui ne jouera pas toujours à son avantage, une fois qu'il sera rentré en Bavière<sup>15</sup>. Wenceslas roi de Bohême se sert abondamment de certaines devises, ou au moins les artistes travaillant pour lui le font (servante de bain, *Bademädchen*), et il en concède aux princes de l'Italie du Nord (c'est le cas du voile noué dont nous parle Gentile). Un autre moyen de diffusion est précisément le don d'armoiries, de cimier (Aragon/Mérode<sup>16</sup>) et de devises (France/Angleterre/Castille/Aragon : Domenge Mesquida), parfois avec autorisation d'en accorder par délégation<sup>17</sup>. Ainsi la *Stola & Jarra* aragonaise devient l'ordre impérial de Frédéric III<sup>18</sup>.

Les devises, en principe éphémères, peuvent néanmoins avoir une vie longue. Les voyageurs nobles en collectionnent et les font connaître ailleurs, les font représenter souvent sur vitraux et tableaux. Il faut faire attention aux marges du phénomène : comme les armoiries, le phénomène des devises connaît un centre et une périphérie, une profondeur sociale et des limitations aux plus hautes couches

<sup>15</sup> Voir Paravicini Werner, « Deutsche Adelskultur und der Westen im Spätmittelalter. Eine Spurensuche am Beispiel der Wittelsbacher », dans Ehlers Joachim (dir.), *Deutschland und der Westen im Mittelalter*, Stuttgart, Thorbecke, 2002, p. 457-503 ; *id.*, « Signes et couleurs au Concile de Constance : le témoignage d'un héraut d'armes portugais », dans Turrel Denise et alii (dir.), *Signes et couleurs des identités politiques, du Moyen Âge à nos jours*, actes du colloque (Poitiers 2007), Rennes, PUR, 2008, p. 155-188 ; *id.*, « Zwischen Nachahmung und Abgrenzung. Höfe und Residenzen im gegenseitigen Blick: Einleitung », dans *id.*, Wettlaufer Jörg (dir.), *Vorbild-Austausch-Konkurrenz : Höfe und Residenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung*, actes du colloque (Vienne 2008), Ostfildern, Thorbecke, 2015, p. 15-25.

<sup>16</sup> *Id.*, « Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters », Munich, Oldenbourg, troisième éd. augmentée 2011, p. 86-93 ; Jaspert Nikolas, « Das Aragonesisch Dilemma : die Heimat Benedikts XIII. zwischen Obödienzstreit, herrschaftlichem Umbruch und internationaler Verflechtung », dans Signori Gabriela et Studt Birgit (dir.), *Das Konstanzer Konzil als europäisches Ereignis : Begegnungen, Medien und Rituale*, Ostfildern, Thorbecke, 2014, p. 107-141, aux p. 135-136.

<sup>17</sup> Voir à ce propos Hablot L., *La devise, mise en signe du prince...*, *op. cit.* ; *id.*, « « Pour contemplation d'icelui ». Formes et fonctions de la délégation des ordres et devises dans les cours européennes XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle », dans Bernard Guenée, Moeglin Jean-Marie (dir.), *Relations, échanges, transferts en Occident au cours des derniers : hommage à Werner Paravicini*, actes du colloque (Paris 2008), Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres/De Boccard, 2010, p. 427-442.

<sup>18</sup> Jaspert N., « Das Aragonesisch Dilemma... », *art. cit.*, p. 139-140.

de la société. L'exportation au cours de l'expansion européenne sera ici évoquée en relation avec les *Philippines* à l'époque portugaise de Philippe II d'Espagne (*Plus ultra*), et au Brésil, où les reprises des devises royales par les villes sont plus fréquentes qu'au Portugal proprement-dit (Gomes dos Santos). Tout cela mériterait d'être développé dans de prochains travaux.

## 5. Où apparaît-elle, socialement ?

Un phénomène tel que les devises ne peut naître que dans le milieu des cours et de leurs courtisans, dans les plus hautes strates de la société donc, et ce que nous savons de son apparition confirme cette règle générale qui s'applique à tout phénomène culturel d'Ancien Régime. Son caractère ludique correspond bien à la place que la société aulique accorde au jeu. Il se diffuse ensuite de haut en bas de l'échelle sociale : après le prince, la noblesse et les patriciens l'adoptent, même si la limite sociale du phénomène en est encore peu claire, tout comme, en général, la limite entre noble et non noble<sup>19</sup>, surtout en Italie. Tant pour ce qui est des débuts, que de l'évolution du phénomène, la recherche prosopographique apporte la clé majeure pour sa compréhension.

## 6. Comment se distingue-t-elle de l'héraldique ?

On l'a déjà dit : les armoiries sont en principe permanentes, car elles représentent le lignage et l'hérédité. Chaque personne n'a donc, en règle générale, qu'une seule armoirie à la fois, mais elle peut éventuellement se servir de multiples devises. Curieusement, le plus souvent le même individu en utilise quatre (Savorelli), mais René d'Anjou ou Alfonse V d'Aragon en adoptent plusieurs dizaines et, sur le tard, en 1620, le cardinal Mazarin en aura plus de 200 (Loskoutoff). Elles sont, en principe, individuelles et changent selon les situations, ce qui les rend si fuyantes quand on veut leur attribuer une signification précise, car la situation d'origine n'est pas toujours connue et leur signification ne reste pas stable.

À l'exception de la division entre corps et mot, elle-même pas toujours si nette (comme par exemple dans le mot-devise *AEIOU* ou dans les chiffres dont le dessin combine plusieurs lettres), il n'y a pas de limites à l'imagination créatrice. Pourtant, ce qui s'est produit en héraldique se répète pour les devises : elles ont également

<sup>19</sup> Cf. Andermann Kurt, « Zwischen Zunft und Patriziat. Beobachtungen zur sozialen Mobilität in oberdeutschen Städten des späten Mittelalters », dans *id.*, Johanek Peter (dir.), *Zwischen Nicht-Adel und Adel*, Stuttgart, Thorbecke, 2001, p. 361-382 et Fouquet Gerhard, « Zwischen Nicht-Adel und Adel. Eine Zusammenfassung », *ibid.*, p. 417-434.

tendance à devenir héréditaires, au moins pour un certain nombre d'entre elles. C'est le cas des (trois) anneaux entrelacés au diamant des Médicis, puis des Rucellai et même des Sforza (Savorelli, Gentile, Vaissière), ou de la croix de saint André, la pierre à feu et les étincelles des Bourgogne, puis des Habsbourg, ou le *JAMAIS* de D. Duarte repris par D. Manuel deux générations plus tard (Barreira). Cependant, même au Portugal, les villes, au Moyen Âge, mettent rarement une devise royale dans leurs armoiries (Gomes dos Santos). Il y a extension de la personne au groupe, et du groupe au royaume entier (Hablot). La devise, elle aussi, change de contenu et de signification et réussit même, bien que plus rarement, à devenir armoirie (Gentile). Si elle apparaît exceptionnellement sur des bannières (la roue de moulin d'Alphonse V associée aux armoiries et à la croix de saint Georges : Nuno de Oliveira), elle domine en revanche tous les autres genres de drapeaux, notamment les pennons, étendards et guidons. Le butin de Bourgogne permet d'ailleurs de s'en rendre compte<sup>20</sup>.

Les armoiries ont par ailleurs une forte valeur juridique : on attache l'écu armorié à l'auberge, on marque un territoire par des armoiries, bien plus rarement par une devise. Aux funérailles, la place de la devise semble être secondaire en comparaison des armories, même si le cas d'Anne de Bretagne semble dire le contraire (1514)<sup>21</sup>. Quand il s'agit de porter atteinte à l'honneur, on renverse l'armoire, non pas la devise<sup>22</sup>. Les monnaies et les jetons (Nuno de Oliveira) témoignent de la différence des fonctions : les armoiries pour l'identification de l'ayant droit, la devise pour l'individualité du prince (Hablot).

En principe, il me semble, les hérauts d'armes ne sont pas responsables des devises. Il y a cependant un pont évident jeté entre eux et ce type d'emblèmes : le premier degré que la hiérarchie des offices d'armes connaît, celui des poursuivants, porte régulièrement le nom de devises (*balança, blanc levrier, fusil*) ou de mots (*jamaïs*, pouvant signifier jamais ou pour toujours) et non pas le nom de territoires ou de villes comme le font les hérauts et les rois d'armes (*Stockholm* pour les rois du Danemark, Norvège et Suède, par exemple). Parmi ces derniers il y a cependant *Garter* et *Toison d'Or*, représentant des ordres auquel le prince accorde le plus grand honneur. Dans les armoriaux du XV<sup>e</sup> siècle, les devises sont représentées (manuscrit de Manchester, Armorial Grünenberg, etc.), mais il n'y pas de recueil proprement

<sup>20</sup> Deuchler Florens, *Die Burgunderbeute. Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy 1476/77*, Berne, Stämpfli, 1963. Par ailleurs, rappelons rapidement que la devise, comme l'armoire, se trouve appliquée sur des supports les plus divers, tels les carreaux, les étoffes, les monuments, les vitraux et les armes.

<sup>21</sup> Girault Pierre-Gilles, « Les funérailles royales d'Anne de Bretagne à Saint-Denis », dans *Le cœur d'Anne de Bretagne*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2014, p. 31-40.

<sup>22</sup> Cf. Hablot Laurent, « Sens dessous dessus ». « Le blason de la trahison », dans Billoré Maité et Soria Myriam (dir.), *La trahison au Moyen Âge : de la monstruosité au crime politique, V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2009, p. 331-352.

dit de devises comme il y en a d'armoiries (sauf en Angleterre à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle). Les premiers grands recueils d'emblèmes datent, en France, de 1551 (Claude Paradin), puis de 1666 (Le Père Lemoine), celui-ci nourri d'un remarquable dédain pour les devises médiévales en faveur des « vraies devises » du temps présent, avant que Voltaire ne s'insurge contre toutes ces « mascarades » (Loskoutoff).

## 7. Quelle est la relation entre devise et ordres de chevalerie ?

Ce lien, bien réel pourtant, est toujours mal défini. Dans ce volume, la question est particulièrement bien mise en exergue par l'ordre de la Double Couronne d'Aragon, dont l'emblème est conservé dans un joyau composite du trésor de la cathédrale de Barcelone, auquel est encore suspendu le seul exemplaire connu de la cosse de genêt de Charles VI, roi de France (Domenge Mesquida) : il témoigne de la migration des insignes, tout comme le SS anglais (Saso).

Il n'y a pas d'ordre de chevalerie sans devises, mais bien des devises sans ordre de chevalerie. Du signe éphémère, par exemple d'un tournoi, la devise devient un signe de parti politique (les plombs et étains du début du XV<sup>e</sup> siècle jetés et retrouvés dans la Seine ou la Tamise en témoignent) et finalement le signe d'un ordre limité, quant au nombre des membres et quant à leur qualité sociale, et en principe perpétuel. Or parmi ces ordres et ces associations chevaleresques, il y en a qui sont ouvertes, d'autres fermées et fort exclusives, comme la Jarrettière et la Toison d'Or : les unes sont égalitaires, les autres monarchiques (comme la *Corona doble* expliquée ici par Domenge Mesquida et l'*Hermine* dont parle Tanabe). Ici (et fort souvent) on demande un serment, là point du tout. Certains ont essayé d'établir une typologie qui classe et systématise ces différences<sup>23</sup>, en vain. Il est impossible de définir une nébuleuse si opaque. C'est le signe de la vitalité d'une institution aux multiples facettes. La formule qui englobe le tout n'a pas été encore trouvée.

## 8. Qui est-ce qui les a créées ?

Le porteur lui-même ? Les hérauts d'armes ? L'entourage noble du maître, ou l'entourage érudit et clérical ? Nous ne le savons simplement pas<sup>24</sup>. Nous pouvons cependant supposer que la société de cour tout entière en a discuté, avant comme après l'adoption de chaque emblème.

<sup>23</sup> Boulton J.D., *The knights of the Crown...*, *op. cit.*

<sup>24</sup> Voir toutefois Hablot Laurent, « Concevoir et créer la devise du prince », dans Cassagnes-Bouquet Sophie et Yvernault Martine (dir.), *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Âge à la Renaissance*, actes du colloque (Limoges 2004), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, p. 205-219.

Il est cependant curieux que le mot des devises, d'une part, n'est pas identique au cri de guerre – celui-ci formant un genre différent pas encore suffisamment analysé<sup>25</sup> – et, d'autre part, ne puise point dans l'immense réservoir biblique et même classique : il y a des devises en grec à Mantoue, sous l'influence du cardinal Bessarion (Gentile), tout comme sur le tombeau d'Alciat. Le mot adopte, sauf exception, la langue vernaculaire et, souvent, étrangère (l'allemand, le flamand, le français : Debernardi). En règle générale le latin est évité, comme si la culture chevaleresque-aulique voulait souligner son indépendance face à la culture cléricale. En tout cas, le choix en revenait au seigneur car la devise le représente, il pouvait également appartenir à la dame, car les femmes bâtisseuses n'étaient pas rares, et leur rôle dans la vie de cour était toujours décisif<sup>26</sup>. Puisque la devise est un outil surtout politique, les femmes sont en retrait : seulement les princesses semblent être actives dans ce domaine (voir à ce propos, entre autres, les articles de Gentile, Narbona et Saso).

Il est en tout cas impensable que le choix se soit fait sans « mûre délibération », à plus forte raison quand on se rappelle les prescriptions contraignantes qui accompagnaient toute commande de tableaux ou d'illustrations de livres, comme par exemple dans le cas, peu après 1480, de l'enluminure de la *Défense de Rhodes* par Guillaume Caoursin<sup>27</sup>. Colbert fonde ainsi en 1663 la « Petite Académie » qui doit, pour sa part, formuler les inscriptions latines des médailles de propagande royale, noyau de la future Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Loskoutoff).

## 9. Pour quelle raison a-t-elle été créée ?

Nous ne parlons plus d'une « crise » de l'héraldique, car celle-ci garde toutes ses fonctions. Il y a bien une forme de complément et de réciprocité entre devises et armoiries (Hablot).

Logiquement, les devises apparaissent quand les moyens expressifs du système héraldique ont été épuisés. La fixation du blason est la condition préalable à la naissance des devises. Ou plus précisément, quand, en addition aux fonctions de l'héraldique, qui perdurent, de nouveaux besoins se font sentir et demandent de s'exprimer : marquer l'individu, réagir au changement rapide des situations,

<sup>25</sup> Mais à ce sujet voir *id.*, « Cris de guerre et d'armes. Formes et fonctions de l'emblème sonore médiéval », dans *id.*, Vissière Laurent (dir.), *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, PUR, 2016, p. 151-171.

<sup>26</sup> Voir *id.*, « Les princesses et la devise. L'utilisation politique de l'emblématique par les femmes de pouvoir à la fin du Moyen Âge », dans Santinelli-Folz Emmanuelle et Dubois-Nayt Armel (dir.), *Femmes de pouvoir et pouvoirs de femmes dans l'Europe occidentale médiévale et moderne*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2009, p. 163-183.

<sup>27</sup> Vaire Jean-Bernard de et Vissière Laurent, *Tous les deables d'Enfer. Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480*, Genève, Droz, 2014, p. 479-486.

enrichir la panoplie des signes clientéaires et partisans. Il n'est cependant pas exclu que d'autres raisons, encore inconnues, aient également contribué à la naissance de ce nouveau moyen d'expression. Il faut creuser la question.

## 10. Quelle est sa structure ?

Il y a dans la devise tout un langage à décrypter, une grammaire à comprendre, parce que dans rien n'y est laissé au hasard. Beaucoup de devises répondent les unes aux autres, celles des ennemis, amis, alliés, prédécesseurs, parents et ancêtres.

La politique emblématique de la famille royale des Avis au Portugal, par exemple, reliant plusieurs générations, est inconcevable sans une concertation, ou bien une programmation préalable, tellement l'image qu'elle donne du lignage et du pays tout entier est cohérente. Dans ce grand projet la devise de la maison royale et de ses serviteurs, la sphère armillaire, devient finalement le signe de toute la nation, jusqu'aux temps présent. Elle a même inspiré les armoiries du Brésil.

La combinaison entre corps et mot que la devise pratique est si expressive, qu'elle revient à la surface de nos jours. Mais la pratique précède de loin la théorie, comme il arrive d'ailleurs en héraldique<sup>28</sup>. Quand le système des devises est finalement structuré, aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles (Loskoutoff), le monde a déjà changé. A nous de découvrir sa structure originale.

## 11. Elle est remplacée par quoi ?

Il semblerait que ce soit l'emblème moderne qui a pris la place de la devise. Sans trop y croire, on a voulu penser qu'au XVII<sup>e</sup> siècle la devise avait atteint son apogée (Loskoutoff). C'est prendre l'emblème pour la devise. L'emblème est tripartite, à la différence de la devise qui est double. Il se compose d'un motto (*inscriptio*, *Sinnspruch*), d'une image (*pictura*, *Bild*) et d'une épigramme (*subscriptio*, *Gedicht*) qui explique et résout en quelque sorte l'énigme présenté. L'image n'est plus seulement un objet quelconque, mais une scène vivante. L'emblème n'est plus seulement un signe, mais une allégorie.

La recherche se penche depuis longtemps déjà sur le monde emblématique, comme Laurent Hablot l'explique dans l'introduction de ce volume. Nous savons de longue date que, sous l'impulsion des humanistes italiens, l'emblème se met en place

<sup>28</sup> Cf. Torsten Hiltmann, « Potentialities and limitations of medieval armorials as historical source. The representation of hierarchy and princely rank in Late Medieval collections of arms in France and Germany », dans Huthwelker Thorsten (dir.), *Princely rank in late medieval Europe : trodden paths and promising avenues*, Ostfildern, Thorbecke, 2011, p. 157-198.

au lieu de la devise. Ce chemin a été retracé à l'aide de l'exemple milanais, des devises des Sforza (influencées par l'astrologie) aux premiers sommets de l'emblématique dans le recueil d'Alciat en 1531, originaire de la région du lac de Côme, puis de Paolo Giovio en 1555. À cause de l'imprimerie la couleur, qui avait joué un si grand rôle au temps de la devise (la couleur pouvait être devise à elle seule), disparaît à peu près complètement. Les emblèmes, désormais massivement diffusés et catalogués dans des recueils qui prennent la forme de livres imprimés, sont, plus que les devises, des objets de conversation, des jeux de société, des énigmes, des rébus qui servent à séparer les connaisseurs des ignares.

Mais l'emblème se détache de la personne, se fait idée. Sauf exception il n'y a plus de porteurs individuels d'emblèmes. Ce qui pose à nouveau la question de savoir comment cette perte est compensée et quelles raisons encore partiellement ignorées font triompher cette mode nouvelle. Les médailles, dans un premier temps supports des devises, deviennent rapidement porteurs d'emblèmes et permettent, par leurs inscriptions à double face, d'exprimer l'identité personnelle d'une manière nouvelle. Mais longtemps encore, les médailles sont affaire des rois et des princes. La devise noble et patricienne se meurt lentement. Les armoiries subsistent.

Deux autres expressions de la société aulique-chevaleresque disparaissent avec les devises, plus au moins entièrement : le héraut d'armes (sauf en France, où le collègue d'armes reste très actif jusqu'à la Révolution, et surtout en Angleterre) et le fou de cour. Ce sont des frères, figurant longtemps au même chapitre des comptes et des ordonnances de l'hôtel. Les raisons de cette disparition (et de leur apparition, parallèle au développement des devises) ne sont pas encore vraiment expliquées, malgré les travaux de Gert Melville quant aux origines des hérauts<sup>29</sup>. À défaut de ça, notre interprétation de la société aristocratique du Moyen Âge tardif reste incomplète, sinon fautive.

## 12. Que reste-t-il à faire ?

Ainsi, l'état présent de la recherche et de la mise à disposition des matériaux est très partiel et somme toute assez insuffisant. Pour vraiment progresser dans la connaissance de ce sujet, il faut en organiser l'étude à l'échelle européenne, car le phénomène est européen et les hommes qu'il concernait, princes, nobles, héraut d'armes l'étaient également. Ce volume, même s'il est encore centré sur les régions de l'Europe occidentale, prouve l'utilité de ce regard ample pour saisir toutes les facettes d'un phénomène étendu à l'échelle continentale. Il est évident que toute

---

<sup>29</sup> Melville Gert, « Pourquoi des hérauts d'armes ? Les raisons d'une institution », *Revue du Nord*, 88, 2006, p. 491-502.

étude de telle famille, de tel bâtiment, de tel objet menée en employant toutes les sources disponibles garde son utilité (pour preuve voir ici les articles de Savorelli, Mérindol, Domenge Mesquida, Fourier et Parot, Fagnart et Girault, etc.). À la condition cependant de se garder de toute surinterprétation et d'insérer le résultat dans une perspective plus large.

Pour arriver à un résultat valable via cette interrogation, il faut passer par des phases nécessaires et, je crains, souvent irréalisables d'une recherche progressive. Il est d'abord nécessaire d'effectuer un relevé exhaustif des sources, qui, en un premier temps, peut se limiter à un relevé des celles imprimées et numérisées et des études déjà publiées. Cela est déjà chose faite par les travaux de Laurent Hablot, depuis sa thèse de 2001, notamment par la mise progressive en ligne de son « Devisier » général, qui déballe le terrain et permet une première approche authentiquement européenne<sup>30</sup>. À cette phase, déjà entamée, doit suivre le dépouillement systématique des sources archivistiques, surtout des comptes et des inventaires. Les résultats déjà obtenus sont remarquables, comme le prouvent ici, à l'aide de cas précis, les contributions de Domenge Mesquida et de Fourier et Parot. Ce dépouillement ne peut se faire que par des ensembles géographiques ou archivistiques, car toute approche globale immédiate, par l'extension du matériel à examiner, serait vouée à l'échec. Un début, incomplet pourtant, car limité aux mentions de hérauts d'armes et de leur activité, a été fait par l'Institut historique allemand de Paris et continué à l'Université de Münster (Westphalie) à l'initiative de Torsten Hiltmann. Ce travail se limite actuellement aux riches sources de l'état bourguignon, mais il pourrait servir de point de départ à des enquêtes plus ambitieuses. Dès le début, n'a pas seulement été saisi tout ce qui se rapporte aux hérauts des ducs de Bourgogne, mais également ce qui concerne tous les hérauts étrangers de passage dans la région. Cette saisie est essentielle, car les hérauts sont des grands voyageurs et les sources étrangères sont souvent les seules qui peuvent documenter un personnage qui n'est pas mentionné dans les sources de son pays et vice-versa. La base de données *Heraudica* n'est pas encore achevée, mais le très grand nombre de ses entrées sera accessible dans l'avenir. En attendant, Torsten Hiltmann l'ouvrira aux spécialistes qui le lui demandent et l'enrichissent en même temps.

De même, le relevé des sources iconographiques sur les sceaux, les armoriaux, les peintures murales et autres, les carreaux, vitraux, bâtiments, sculptures et tous les objets d'art et d'usage est indispensable. En ce domaine également, on ne pourra progresser utilement que par régions, parfois par genre, quand des répertoires préalables existent déjà. Il va de soi que les historiens, les historiens de l'art et les historiens de la littérature doivent coopérer, de même que les héraldistes, les

---

<sup>30</sup> Voir la base Devise. Emblématique et héraldique à la fin du Moyen Âge < <https://devise.saprat.fr/> > (cons. le 03/03/2022).

« devisistes » et les « emblématistes », en faisant appel aux méthodes anthropologiques et sociologiques les plus avancées, pour mieux comprendre l'objet de leur étude, mais sans se laisser imposer par autrui des interprétations biaisées.

## Conclusions

Nous ne comprenons donc actuellement que partiellement le langage et la grammaire des devises, en mutation permanente. S'il existe un code européen (un seul ? probablement plusieurs), force est de constater qu'il n'a pas été encore entièrement percé. N'oublions pas que, de nos jours encore, on passe de ce qui subsiste de l'héraldique (communale, étatique, institutionnelle) à la devise. Cette dernière prend cependant le nom de logo, qui de plus en plus s'accompagne d'un mot. Ainsi le vénérable Germanisches Nationalmuseum, fondé en 1852, a récemment cru nécessaire d'accompagner son nom par l'explication *Alle Zeiten. Alle Sinne* (c'est-à-dire *Tous les temps. Tous les sens*). Dans mon petit monde j'ai pu observer depuis quelque temps que, à chaque fois que la direction d'un Institut historique allemand à l'étranger change, le logo le fait aussi, ainsi à Rome et à Paris (où je l'avais introduit en 1994 et où mon successeur en 2013 l'a conservé). L'Institut de Paris a même eu droit à un « mot » après 2007 : *Forschen, Vermitteln, Qualifizieren* (*Chercher, Transmettre, Qualifier*). Le même processus s'est mis en place pour les institutions territoriales. Le Land Schleswig-Holstein vient d'abandonner ses armes en ne gardant que le lion et la feuille d'ortie juxtaposés hors de tout écu, avec la souscription *Der echte Norden (Le vrai Nord)*. Le nom d'une institution ne suffit donc plus, il faut en ajouter : comme au XIV<sup>e</sup> siècle, comme dans le monde actuel des marques de mode, telle que Timberland (*Best then. Better now*) ou Brioni (*To be one of a kind*).

Dans le cahier des charges des travaux futurs, il faut absolument inscrire le monde britannique et le monde germanique, déjà explorés par les travaux de Michael Powell Siddons et de Torsten Hiltmann<sup>31</sup>, ainsi que toute la « périphérie » septentrionale et orientale de l'Europe : la Scandinavie, la Baltique, la Pologne, la Hongrie. Par ailleurs, cette comparaison devrait inclure également le monde hors l'Europe latine, notamment le Japon qui a lui aussi connu des emblèmes familiaux et clanique. Les outils informatiques qui ont été déjà mis en place dans le cadre des études sur l'emblématique et l'héraldique et ceux qui seront réalisés à moyen terme permettront sans doute d'organiser une recherche internationale et efficace.

---

<sup>31</sup> Voir Siddons Michael Powell, *Heraldic badges in England and Wales*, Woodbridge, Boydell Press, 2009, et Hiltmann T., « Potentialities and limitations of medieval armorials... », *art. cit.*

Les constats d'absences et les suggestions abondent quand un nouveau champ de recherche est ouvert. Mais en critiquant ce notable acquis, il ne faut pas oublier que les articles réunis dans ce volume ont le mérite d'ouvrir la voie à une recherche vraiment scientifique au sujet des manifestations de l'esprit humain que sont les devises. Ce langage, encore à décrypter dans ses structures et ses énoncés, devra être mis en relation avec les autres expressions humaines, dans le passé comme dans le présent. C'est alors que notre entreprise, *emprise*, *impresa* aura définitivement gagné sa légitimité.

CHAPITRE I  
*Devises et pouvoir royal*



# Vie et mort d'une devise royale : ne m'oubliez mie, une devise méconnue du roi Charles VII

*Christian de Mérindol*

AIH

Un repère, particulièrement éclairant pour le propos de ce livre, se présente sous la forme d'une rare devise de Charles VII qui a échappé à l'attention malgré le fait qu'elle réunit tous les critères propres à ce type d'emblème : un motif figuré, un mot et des couleurs, ainsi que l'attribution à un groupe et la relation avec le souverain.

Après une étude de la composition de la devise, nous essayerons de reconstituer les circonstances de sa création, d'éclairer la référence de sa composition, de cerner sa signification dans le contexte politique et les circonstances de son abandon. Nous arriverons ainsi à comprendre un rare et bel exemple de l'intervention d'un prince.

## 1. La devise

Le 17 octobre 1437, le roi Charles VII gratifie les arbalétriers de Châlons-en-Champagne (Châlons-sur-Marne), pour les récompenser de leur bravoure au siège de Montereau<sup>1</sup>: « donnons et octroyons de grâce espéciale par ces présentes, congié, licence, autorité et privilège de porter dorénavant et à toujours mais perpétuellement en leurs robes, tuniques et gippons lesdites couleurs que faisons à présent porter en nos livrées aux gens de nostre hostel. C'est à savoir des robes ou tuniques de drap vermeil et sur l'un des quartiers blanc et vert, avec une fleur de *ne m'oubliez mie* par-dessus. Et icelle livrée faire renouveler une fois ou plusieurs au

---

<sup>1</sup> Barthélemy Édouard de, *Histoire de Châlons*, 1854, Châlons-sur-Marne, E. Le Roy, 1888, p. 65 et s., d'après la copie faite par dom François : *ibid.*, p. 90.

long de l'an, et les porter si bon semble, quand le manderont et qu'ils viendront en nos armées, ... esuelles armées, quand ils viendront, voulons qu'ils soient logés en nostre quartier pour la garde de nostre personne, et semblablement nos successeurs, comme ils ont accoustumé le temps passé ; sans ce que, par aucune personne, leur soit mis empeschement à cause de ladite livrée », « donné en notre siège devant Montereau ».

Le texte est explicite. Suivant les usages, il s'agit d'une devise composée d'un motif figuré en forme de croix – des quartiers –, de couleurs – le blanc et le vert – et d'un mot, ici évoqué par une fleur, *ne m'oubliez mie* ; elle est attribuée à un groupe, en l'occurrence les arbalétriers de Châlons, et plus largement à l'hôtel du roi, et, plus étroitement, à sa garde personnelle ; elle est nouvellement créée (« faisons à présent porter ») et son emploi est de longue durée (« de porter dorénavant à toujours mais perpétuellement »). Nous possédons ici, donc, un rare témoignage de l'intervention personnelle d'un prince dans la création de la devise, dont il faudra cependant cerner encore la part. Cette devise est restée presque totalement ignorée. Favyn, Palliot, Menestrier, Godefroy, Jal, enfin Desjardins, à propos des drapeaux, et plus récemment le colonel de Liocourt ou Laurent Hablot, en dépit de ses recherches approfondies, n'en parlent pas<sup>2</sup>.

Avant de rentrer dans l'analyse de cette devise méconnue, un mot de portée plus générale sur les principes d'interprétation de ces figures s'impose. Il convient en effet de distinguer symbolique et emblématique, et la tâche n'est pas aisée, notamment pour notre fleur : s'agit-il d'un emblème ou bien d'un symbole ? À titre de comparaison, la courge représentée en marge du *Bréviaire de Salisbury* (Paris, BnF, ms. Lat. 17294, fo 106), qui est associée aux armes de Jacqueline de Luxembourg, l'épouse du duc de Bedford, se situe dans le domaine de la symbolique et non de l'emblématique. Nous avons en effet montré dans nos travaux<sup>3</sup>, que la courge, notamment présente dans le décor de la galerie de l'hôtel parisien des Tournelles, est un signe de fertilité pour ce couple sans enfants après leur alliance le 22 avril 1433 (les armes des deux époux timbrent l'hôtel parisien). La composition emblématique dans le manuscrit apparaît sur le feuillet consacré à la Nativité de Marie, mère du Christ, signe, nous l'avons montré, de sa protection sur la descendance dynastique, thématique particulièrement développée à cette époque<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Par exemple Palliot Pierre, *La vraie et parfaite connaissance des armoiries*, Dijon, chez l'auteur, 1660, p. 126 ; Menestrier Claude-François, *Origine des ornements des armoiries*, Lyon, Amaury, 1680, p. 106 ; Desjardins Gustave, *Recherches sur les drapeaux français*, Paris, Morel, 1874, chap. IV (« les devises royales »), p. 24. Pourtant selon Vallet de Viriville Auguste, « Mémoires sur les institutions de Charles VII », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 33, 1872, p. 5-118, à la p. 72 cette devise a été attribuée deux fois par Charles VII, le 16 décembre 1446, aux arbalétriers de Tournay et, en novembre 1467, aux archers et arbalétriers de la Rochelle.

<sup>3</sup> Mérindol Christian de, *Images du royaume de France au Moyen Âge. Décors monumentaux peints et armoriés. Art et histoire*, Conseil général du Gard, Pont-Saint-Esprit, Musée d'art sacré, 2013, p. 114 et 134.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 18 et s., 106 et s. Le duc est mort le 15 septembre 1435 sans descendance.

## 2. La composition de la devise

Nous avons déjà donné les formes de cette devise décrite dans le document de 1437. Les « quartiers » de deux couleurs suggèrent volontiers un écartelé, soit une croix, forme qui évoque volontiers un scapulaire, un insigne d'un ordre comme par exemple le petit scapulaire des Trinitaires qui est timbré d'une croix, sur lequel nous reviendrons ; les deux couleurs sont le blanc et le vert ; le mot est évoqué par une fleur *ne m'oubliez mie*.

### *La croix*

Relevons dès à présent que la composition d'une image en quatre compartiments d'égale importance ne peut qu'évoquer la croix et le nombre quatre, dont la symbolique est éloquente. Selon les travaux d'Henri de Lubac, le nombre quatre, dans lequel s'exprime l'essence du cosmos visible et de toute chose mortelle, est élevé par l'incarnation du Verbe à une dignité plus haute. Aussi nombre d'abord fermé sur lui-même, il est devenu le nombre qui enferme tout en lui. Tel est le symbolisme de la croix<sup>5</sup>. Un bel exemple est offert par le médaillon circulaire datant de 1400-1420 environ<sup>6</sup>. Sous le cristal, la partie centrale est divisée par une logette en forme de croix, partiellement recouverte par les symboles des évangélistes, peints, contemporains de l'ensemble ; des reliefs d'ivoire ajouré occupent les espaces délimités par une grande croix : au premier l'*Annonciation* ; au deuxième la *Crucifixion*, dominée par la tête de Dieu ; au troisième le Christ ressuscité et les saintes Femmes au tombeau ; enfin, au quatrième, le *Couronnement de la Vierge*. Nous connaissons d'autres exemples, comme nous l'avons montré dans l'étude de la légende du roi Arthur, notamment de l'épisode de Lancelot en la chapelle du Graal, dans les deux manuscrits *Lancelot-Graal* (vers 1475) et *Tristan et Iseut* (vers 1450-1460)<sup>7</sup>. Par ailleurs, le choix de ce motif figuré s'inscrit aisément dans la symbolique de la croix retenue par les deux camps Armagnacs et Bourguignons, avec l'inversion de couleurs blanc et rouge et la position de la croix, qui est droite pour les Armagnacs et en croix de saint André pour les Bourguignons<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Lubac Henri de, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, t. II-2, Paris, Aubier, 1964, p. 26 et s.

<sup>6</sup> Taburet-Delahaye Élisabeth (dir.), *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, catalogue de l'exposition (Paris 2004), Paris, Fayard-Réunion des musées nationaux, 2004, num. 124.

<sup>7</sup> Mérindol Christian de, « A propos de l'exposition *La légende du roi Arthur. Nouvelles lectures* », dans Girbea Catalina, Hablot Laurent et Raduleau Raluca (dir.), *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale : mettre en signe l'individu et la famille (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 143-180, à la p. 148 et s.

<sup>8</sup> Contamine Philippe, « *Vive la croix gente, blanche et hautaine, Du beau jardin des nobles fleurs de lis. La croix droite blanche de France au XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup> siècle* », dans Turrel Denise et alii (dir.), *Signes et couleurs des identités politiques du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, PUR, 2008, p. 23-44, à la p. 43. La croix est le signe du guerrier de Dieu : Dehoux Esther, *Saints guerriers. Georges, Guillaume, Maurice et Michel*, Rennes, PUR, 2014.

### *Les couleurs*

Le couple blanc-vert est ici associé au rouge de la robe ou tunique qui forment les couleurs royales. Le rouge est la couleur de la Passion du Christ. Le couple blanc-vert se rapporte à la Vierge. Cette association de la Vierge à la Passion du Christ est fréquente. Le médaillon cité en est un beau témoignage<sup>9</sup>. Sous saint Louis, le vert est associé à la Vierge, mère du Christ, le blanc apparaît quelques décennies plus tard. Quatre exemples jusqu'à Charles VII peuvent être relevés.

Un premier indice sur le couple blanc-vert vient d'une statuette de la Vierge à l'Enfant conservée au Louvre<sup>10</sup>. Cette statuette a été offerte par Jeanne d'Evreux en 1339, comme l'atteste l'inscription sur le socle : « Ceste ymage donna ceans ma dame la royne Jehanne Devreux. Royne de France et de Navarre compaigne du Roy Challes le XXVIII<sup>e</sup> jour d'avril MCCCXXXIX ». La fleur de lys qu'elle tient dans la main droite est elle aussi inscrite avec les mots « Des cheveux de Nostre Dame » et « Ave Gratia Plena ». Cette fleur de lis amovible est le reliquaire proprement dit, contenant les reliques des cheveux, des vêtements et du lait de la Vierge. Sur le socle sont représentées les scènes de l'Enfance du Christ et de la Passion, de l'évocation au temple de Marie mère du Christ et de la Vierge de douleur. Ici les couleurs vert et blanc sont celles de la fleur de lis qui contient les reliques de la Vierge (le lis est rehaussé d'émail vert translucide sur lequel se voient des traces d'émail blanc opaque)<sup>11</sup>.

Un second indice vient des *Heures Boucicaut* (Paris, Musée Jacquemart Andrée, ms. 1311), qui ont été commandées entre 1412 et 1416. Le maréchal meurt sans descendance, son seul enfant Jean étant mort en 1413. Il s'adresse à la Vierge, mère de Jésus, pour lui assurer une descendance. Nous avons jadis proposé une nouvelle lecture de sa devise composée d'un anneau circulaire sur lequel est inscrit le mot *CE QUE VOUS VOUDREZ* et auquel est suspendue par une chaîne une tablette rectangulaire timbrée d'un échiqueté blanc et vert, argent et sinople<sup>12</sup>. Malgré son apparence, la devise n'est pas le collier de l'ordre créé par Boucicaut même en 1399, celui de l'Écu vert à la Dame blanche. En effet, dans le livre d'heures cette devise n'est pas représentée sur les deux effigies du maréchal (fo 26vo et fo 38vo). L'Écu vert, donc, n'avait pas de titre particulier et les compagnons se sont abstenus de

<sup>9</sup> Pour d'autres exemples voir Mérimod Ch. de, *Images...*, *op. cit.*, p. 18 et s., 106 et s.

<sup>10</sup> Danielle Gaborit-Chopin et Gaborit Jean-René, *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328*, catalogue de l'exposition (Paris 1998), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, num. 52.

<sup>11</sup> Notons que la Vierge d'un vitrail du XIII<sup>e</sup> siècle de la cathédrale d'Angers tient un sceptre blanc et vert : Mérimod Ch. de, *Images...*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>12</sup> *Id.*, « Les Heures du maréchal de Boucicaut. Mise au point et nouvelles lectures. Réflexions sur les manuscrits à caractère officiel davantage privé », dans Smeyers Maurita et Cardon Bert (dir.), *Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*, actes du colloque (Leuven 1993), Leuven, Peeters, 1993, p. 61-74.

donner à leur association le nom d'ordre. Quant à l'« ordre » proprement dit, il ne dura que cinq ans. Nous avons alors suggéré de retenir la signification céleste de l'anneau circulaire et la signification terrestre de la tablette rectangulaire. Aussi nous proposons de relever, dans ce sens, le mot *CE QUE VOUS VOUDREZ* et l'allusion à la Dame blanche, comme une évocation de la Vierge qui est particulièrement honorée dans ce livre d'heures. Nous la retrouvons sous de différentes formes : la Femme de l'Apocalypse – image en étroite relation avec le problème de la descendance dynastique<sup>13</sup> – au folio 26vo, l'Enfant Jésus s'adressant au maréchal, la Vierge étant tournée vers l'épouse ; puis la Vierge glorieuse (la Messe de la Vierge) ; l'Annonciation (par deux fois) ; la Nativité ; l'Adoration des Mages ; la Présentation au Temple et le Couronnement (fo 46vo, 53vo et 65vo, 73vo, 83vo, 87vo, 95vo). Quant à sainte Catherine, devant laquelle Jean II est représenté à genoux (fo 38vo), elle est accompagnée de ses compagnons martyrs (fo 40vo). Sainte Catherine est la protectrice des femmes mariées, particulièrement celles qui souffrent. Le couple de couleur vert-blanc est abondamment utilisé dans le manuscrit sur les personnages, le mobilier et le décor des scènes et se place volontiers dans le culte particulier de la Vierge en faveur d'une descendance<sup>14</sup>.

Un troisième indice vient des *Heures* de Jeanne I<sup>ère</sup> de Naples, une capétienne descendant de saint Louis, dans lesquelles nous avons relevé notamment les bordures tricolores bleu, blanc et rouge, alors les couleurs de la maison de France, qui cernent les épisodes de la vie de David<sup>15</sup>. Par six fois, dans l'office de la Vierge, devant les images de la Vierge à l'Enfant, en la première et la deuxième heure (fos 185vo, 200), de la Trinité, en la troisième et la sixième heure (fos 231vo, 234vo), de la messe, en la dix-neuvième heure (fo 237vo) et enfin devant le Christ aux Vêpres (fo 240vo), Jeanne est vêtue de rouge, de vert et de blanc, un vêtement rouge couvrant un premier vêtement blanc avec des manches rehaussées de vert. Dans les deux images de la Trinité, Dieu est vêtu de blanc et de vert, le Christ de rouge – nous retrouvons l'association du rouge, le rouge de la Passion, et du Christ –, la colombe forme la croix ; dans la seconde la colombe sort de la bouche du Père et atteint la tête du Christ enfant, d'où sort un faisceau qui atteint la reine. Jeanne n'a pas d'héritier malgré ses quatre mariages : en 1343 avec André de Hongrie († 1345) – un fils posthume du couple, Charles Martel, meurt en 1348 –, puis en 1347 avec Louis

<sup>13</sup> *Id.*, *Images...*, *op. cit.*

<sup>14</sup> Repris dans *ibid.*, p. 106. D'autres aspects du livre d'heures concernent davantage l'homme de guerre, illustrent ses propos chevaleresques à l'égard des dames, évoquent l'héraldique imaginaire, la défaite de Nicopolis, et soulignent ses cultes personnels envers plusieurs saints et saintes. Nous avons également relevé des jeux savants de symbolique des formes : la ligne brisée, le losangé et l'échiqueté, qui évoquent l'adversité et la hardiesse, les bandes verticales – visibles dans la tenture dans l'image de la Trinité – qui soulignent la transcendance. D'autres images concernent la maison de France : saint Denis, les rois mages, la Trinité avec le Christ en croix.

<sup>15</sup> Manzari Francesca, « Le psautier et livre d'heures de Jeanne I<sup>ère</sup> d'Anjou, pratiques françaises et exaltation dynastique à la cour de Naples », *Art de l'enluminure*, 32, 2010, p. 2-33.

de Tarente († 1362) – la première fille, Catherine, meurt quelques mois après sa naissance en 1348 et la seconde, Francesca, meurt en bas âge en 1352, Jeanne est alors couronnée à Naples –, en 1363 avec Jacques de Majorque qui, fou, quitte la cour en 1365 – une grossesse suit mais ne parvient pas à terme, en l’été 1365 –, et enfin en 1375 avec Otto de Brunswick. La date du livre d’heures se place dans les années suivantes.

Un quatrième indice, fort précieux et encore mal compris, date de l’époque de Charles VII : le fameux vitrail de l’Annonciation en la cathédrale de Bourges. La Vierge porte un vêtement d’un vert sombre et un manteau blanc, brodé d’or ; elle tient un livre à la reliure verte et aux tranches dorées, qui paraît posé sur une draperie rouge descendant jusqu’au sol ; un drap vert sombre, à la bordure blanche, animée de roses d’or, recouvre le prie-Dieu ; l’auréole de la Vierge de couleur blanche est ornée alternativement, par couple, de gemmes vert et rouge ; sur la draperie rouge, dans sa partie supérieure, sous le livre, on reconnaît une demie feuille d’érable, une feuille à cinq lobes dont les trois plus grands sont trilobés – un motif christique – au nom particulièrement significatif d’« acer », et trois groupes de trois feuilles trilobées d’or. La symbolique des formes et des nombres (cinq et trois) est en particulier développée en la Sainte-Chapelle et évoque la Passion du Christ (les cinq plaies) et la transcendance (le nombre trois), soit les deux natures du Christ<sup>16</sup>. Un lis blanc répond à la blancheur du manteau. L’ensemble se place sous une voûte céleste d’azur fleurdelisé d’or, portée par huit arcs : le nombre n’est pas neutre, étant celui du jour du Seigneur ressuscité. Un fond sombre, noir, fait ressortir les couleurs de la Vierge et de l’ange Gabriel, aux couleurs rouge, verte et blanche, animées de feuilles d’or, très proches de la feuille d’érable. Les ailes blanches répondent au lis et au manteau de la Vierge. Le choix des couleurs des vêtements de la Vierge est exceptionnel. Le bleu l’emporte alors le plus souvent. Dans le grand housteau, la baie occidentale de la cathédrale, par exemple, en la scène de l’Annonciation, la Vierge est vêtue de bleu. Elle est accompagnée des écus (en partie refaits) du roi, de la reine Marie d’Anjou, du dauphin et de plusieurs saints, dont saint Jacques, ce qui a permis jadis à l’historien de la cathédrale, Des Meloizes, d’attribuer l’ensemble à la générosité de Jacques Cœur.

Deux témoignages sous Charles VII, antérieurs à la prise de Montereau, précisent l’usage de ces couleurs par le roi. Après son sacre, en 1429, il fit présent à la cathédrale de Reims des tapis de satin vert qui avaient servi à la cérémonie, ainsi qu’un ornement de velours rouge, et il en donna un autre de damas blanc à Saint-Rémi. Ces trois étoffes à base de soie ont une valeur taxinomique semblable. Le vert, mentionné en premier, est la couleur de la Vierge, nous venons de le dire, et

<sup>16</sup> Mérindol Christian de, « Le programme de la Sainte-Chapelle (1241-1248) », *Comptes rendus des séances de l’Académie des inscriptions et belles-lettres*, 2, 2013, p. 1025-1100.

évoque également saint Louis<sup>17</sup>. La cathédrale est dédiée à Notre-Dame. Le sacre et le couronnement de Louis XI a lieu à Reims le 15 août 1461, jour de l'Assomption. Le rouge est le rouge du sang du Christ de la Passion qui, nous l'avons dit, est souvent associé à la Vierge de douleur<sup>18</sup> ; enfin le blanc est la couleur de l'Eglise, mais il est aussi associé au vert de la Vierge, comme nous venons de le voir. Suivant la tradition, la Vierge protège le royaume et le roi<sup>19</sup>. Une relation de cet ex-voto avec Jeanne d'Arc est d'ailleurs vraisemblable. En effet, nous avons relevé que le vêtement d'homme aux couleurs non pas d'Orléans mais du dauphin – ici vert, puis rouge et blanc, respectivement dans la huque et dans le manteau – marqué de l'emblème des Orléans, l'ortie, a été donné à Jeanne peu avant le départ pour Reims<sup>20</sup>. Le parti du dauphin s'affirmait en évoquant, via les couleurs de Charles V, le saint roi Louis. Relevons que donner un vêtement aux couleurs d'une devise peut avoir une signification, désigner un officier d'armes. Nous reviendrons sur ce point.

### *Le mot et la fleur*

Le mot « Ne m'oubliez mie » est attaché à une fleur que Charles, alors dauphin, avait retenue en 1421 et en 1422 pour décorer deux selles<sup>21</sup>. La relation de la devise avec le roi est ainsi fortement affirmée. Quelle est cette fleur ? L'usage y reconnaît un myosotis. Dans les *Grandes Heures* d'Anne de Bretagne, datées de 1503-1508 (BnF, ms. Lat. 9474)<sup>22</sup>, au feuillet 27vo est représentée une fleur à quatre pétales, de couleur bleu, accompagnée des inscriptions « Ne me obliez mie » et « Camepiteos », qui renvoie au domaine de la médecine. Le nom familier en français est placé au bas, le nom savant en latin en haut de l'image (fig. 1). A l'époque moderne pourtant, cette fleur est désignée comme une « véronique ». Au même feuillet une fleur à cinq pétales, de la même couleur bleue, est accompagnée des inscriptions « Souviennne vous de moy » et « Amicalis subventio » (fig. 2). À l'époque moderne celle-ci est désignée comme un « myosotis ». La distinction est importante.

La désignation « Ne m'oubliez mie » dans la devise correspond donc davantage à une fleur à quatre pétales, une véronique, en écho à la croix. En outre, cette fleur à quatre pétales est associée au Christ enfant qui tient trois de ces fleurs sur la toile

<sup>17</sup> *Id.*, *Images...*, *op. cit.*, p. 18 et s.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>19</sup> Comme l'a abondamment montré Guinée Bernard, « Le vœu de Charles VI. Essai sur la dévotion des rois de France aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles », dans *Id.*, *Un roi et son historien. Vingt études sur le règne de Charles VI et la « Chronique du Religieux de Saint-Denis »*, Paris, De Boccard, 1999, p. 219-275.

<sup>20</sup> Ce point est développé dans Mérimod Christian de, « Charles VII et la mission de Jeanne d'Arc. Emblématique, art et histoire », *Monuments Piot*, 99, 2020, p. 155-247.

<sup>21</sup> *Id.*, *Images...*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>22</sup> Avril François et Reynaud Nicole, *Les manuscrits à peintures en France 1440-1450*, catalogue de l'exposition (Paris 1993-1994), Paris, Flammarion, 1993, num. 164.



Fig. 1 – Véronique,  
dans Paris, BnF, ms. Lat. 9474,  
Grandes Heures d'Anne de Bretagne,  
fo 27vo

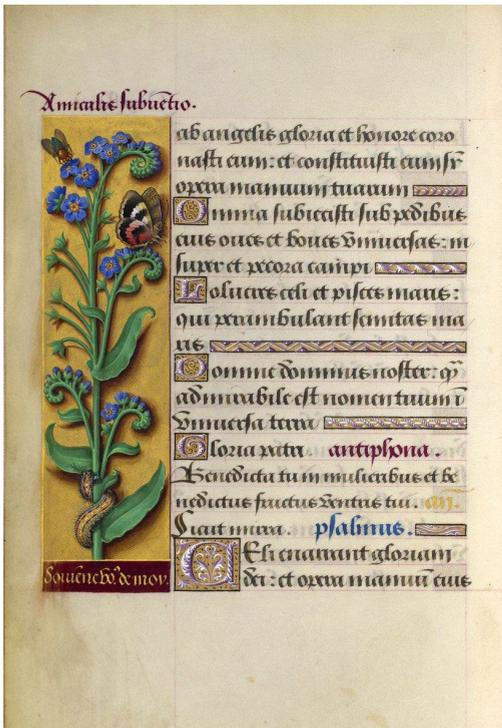


Fig. 2 – Myosotis,  
dans Paris, BnF, ms. Lat. 9474,  
Grandes Heures d'Anne de Bretagne,  
fo 29vo



Fig. 3 – *La Vierge au manteau du Puy-en-Velay*. Le Puy-en-Velay, Musée Crozatier, vers 1400-1410.

de *La Vierge au manteau* du Puy-en-Velay (fig. 3) peinte vers 1400-1410<sup>23</sup>, puis est distribuée au pied d'un *Couronnement de la Vierge*, peint vers 1400, qui est conservé à Berlin<sup>24</sup>. Plus tard une image collée dans les *Grandes Heures* de Philippe le Hardi (Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 11035-37), complétées au milieu du siècle par Philippe le Bon, réunit l'effigie de Véronique, l'impression du visage du Christ sur le voile, enfin des fleurs à quatre pétales que l'on reconnaît comme ces fleurs (fig. 4)<sup>25</sup>. Ainsi cette fleur, de couleur bleu, à quatre pétales, est associée au Christ, à la Vierge – dans les *Grandes Heures* d'Anne de Bretagne (Paris, ms. BnF Lat. 9474), face à cette fleur, en la seconde ligne du texte, sont inscrits les mots *Ave Maria gratia plena* – enfin à la Passion du Christ. La couleur bleue dans ces *Heures* renvoie naturellement à la maison de France. L'emplacement de cette fleur à quatre pétales paraît significatif : au feuillet 25vo se trouve une fleur de couleur violette, un *Yris-Flambe* (précédé au

<sup>23</sup> Millet Hélène et Rabel Claudia, *La Vierge au manteau du Puy-en-Velay : un chef-d'œuvre du gothique international (vers 1400-1410)*, Lyon, Fage éd., 2011, p. 100, fig. 30, 34.

<sup>24</sup> *Ibid.*, fig. 82.

<sup>25</sup> *Ibid.* Sur la véronique et son association symbolique à la vraie icône voir Rabel Claudia, « La véronique: De la Sainte Face à la botanique, naissance médiévale d'une fleur », dans ead. (dir.), *Le manuscrit enluminé. Études en hommage à Patricia Stirnemann*, Paris, Le Léopard d'or, 2014, p. 301-342, et, en dernier lieu, Maurice-Chabard Brigitte, « Nicolas Rolin, la véronique et sainte Véronique », dans ead., Jugie Sophie et Paviot Jacques (dir.), *Miroir du Prince. La commande artistique de hauts fonctionnaires bourguignons (1425-1510)*, catalogue de l'exposition (Autun 2021), Gand, Snoeck, 2021, p. 108-115.



Fig. 4 – Véronique, dans Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 110035-37 et 10392, *Grandes heures de Philippe le Hardi*.

feuille 25 d'une fleur de couleur jaune *Acorus*-Glais d'eau) ; au feuillet 27ro, un *lilium*-lys blanc, et une *rosa rubea* (roses rouges), puis, au verso, notre fleur, enfin au feuillet 28ro une *angelica*-ancolie. Ces fleurs encadrent précisément la scène de l'Annonciation au feuillet 26vo. Les couleurs de la Vierge sont le pourpre pour la robe, le blanc pour le voile et le bleu pour le manteau, quant à l'ange il porte successivement du blanc, puis du pourpre, ses ailes sont vertes. La présence du vert et du blanc est ainsi soulignée, le pourpre est à présent associé au bleu sur la Vierge (sous saint Louis le pourpre était associé au vert<sup>26</sup>).

Il est notable, à l'issue de cette rapide évocation du caractère emblématique et symbolique des *Grandes Heures* d'Anne de Bretagne, de relever le choix des

mêmes fleurs dans les marges de la miniature de la représentation de l'assassinat de Jean sans Peur à Montereau – le crime a lieu à l'intérieur du cercle familial – dans la *Chronique* d'Enguerrand de Monstrelet, peinte vers 1495, une décennie avant les *Heures* (Leyde, Bibl. Univ. ms. VGGF2, fo 184) : ce sont les mêmes fleurs, l'iris violet, l'iris jaune, le lis blanc, l'ancolie, la rose rouge (de Provins) et sans doute le myosotis<sup>27</sup>. Les procédés d'atelier ne sont pas les seuls en cause.

<sup>26</sup> Mérimond Ch. de, *Images...*, *op. cit.*, p. 18 et s.

<sup>27</sup> Fliegel, Stephen N. et Jugie Sophie (dir.), *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419) : les princes des fleurs de lis*, catalogue de l'exposition (Dijon 2004 et Cleveland 2004-2005), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, num. 8, p. 41. Une nouvelle lecture des marges de ce livre d'heures d'Anne de Bretagne est nécessaire. Outre les observations précédentes, un point peut être résolu. Parmi les plantes inconnues représentées, se trouve une « fleur négée » – sans nom savant en latin –, un œillet bleu sur tige de coquelicot (fo 25). Cette fleur composite réunit la fleur d'amour, de la fidélité conjugale, l'œillet, et une plante aux qualités calmantes, pectorales et adoucissantes, le coquelicot (fo 22), moins dangereux que le pavot. Cette fleur singulière exprime admirablement la situation de la reine à cette époque, souffrant notamment de ses multiples grossesses. Quant au vocable, il est particulièrement éloquent : *négée/negata*, à savoir qui n'existe pas. Sur tous ces points non résolus, cf. Bilimoff Michèle, *Promenade dans des jardins disparus. Les plantes au Moyen Âge d'après les Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, BnF ms. Lat. 9474, Rennes, éditions Ouest-France, 2005, p. 14, 73 (fleur négée), 32 (coquelicot) et Mercier Fernand, « La valeur symbolique de l'œillet dans la peinture au Moyen Âge », *Revue de l'art ancien et moderne*, 71, 1937, p. 233-236.

### *L'insigne*

Notre proposition de rapprocher la devise d'un scapulaire est soutenue par l'image de la sainte Face sur champ rouge qui est suspendue, au bout d'une chaîne, sur la poitrine d'un personnage de l'œuvre peinte du Puy-en-Velay<sup>28</sup>, vraisemblablement une enseigne de pèlerinage, ce qui convient au site. Le pèlerinage du Puy-en-Velay, en l'honneur de la Vierge, est particulièrement célèbre, et les rois aussi s'y rendent, Charles VI notamment en 1395. Si l'identification des déplacements de Charles VII au Puy-en-Velay est souvent discutables, notamment dans les travaux des historiens de la ville au XIX<sup>e</sup> siècle, selon les précieuses notes de Vallet de Viriville, le roi et la reine se rendirent au Puy du 24 décembre 1424 au 3 janvier 1425<sup>29</sup>. Philippe Contamine, à propos de la croix, relève d'ailleurs qu'elle est un emploi commode et peu coûteux qui s'inscrit dans une tradition religieuse<sup>30</sup>.

### **3. Les circonstances de la création de la devise : la signification de la prise de Montereau**

La création d'une devise – exceptionnelle pour Charles VII –, attribuée aux ouvriers de la prise de Montereau, les arbalétriers de Châlons, souligne la portée de cette victoire. C'est d'abord un poste militaire important. Mais davantage, il est le signe céleste qui efface la tache du meurtre de Jean le Bon sur le pont de Montereau le 10 septembre 1419.

Rappelons les faits. Jean sans Peur fait assassiner, le 23 novembre 1407, Louis d'Orléans, rue Barbette à Paris. Le crime est énorme car il a lieu à l'intérieur du cercle familial entre cousins<sup>31</sup>. En juillet 1411, Charles d'Orléans distribua à ses troupes, rassemblées contre Jean sans Peur, 4200 « panonceaux » de toile noire où s'inscrivait en lettres d'or et d'argent le mot *JUSTICE*<sup>32</sup>. Après une tentative de conciliation, le 10 septembre 1419, Jean sans Peur est lui aussi assassiné. Son fils Philippe le Bon prend alors le deuil et se fait représenter vêtu de noir. Il assiège Montereau, exhume le cadavre de son père et le fait enterrer dans la chartreuse de Champmol. En tant que Pair de France, il demande ensuite réparation pour le meurtre devant le lit de

<sup>28</sup> Millet H. et Rabel Cl., *La Vierge au manteau...*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>29</sup> Paris, BnF, ms. NAF 307 (à propos de Marie d'Anjou).

<sup>30</sup> Contamine Ph., « Vive la croix gente... », *art. cit.*, p. 43.

<sup>31</sup> Gauvard Claude, *Une histoire personnelle de la France, le temps des Valois (de 1328 à 1515)*, Paris, PUF, 2013, p. 117.

<sup>32</sup> Mérindol Christian de, *Le roi René et la seconde maison d'Anjou. Emblématique, art, histoire*, Paris, Le Léopard d'or, 1987, p. 176, note 43, selon le témoignage rapporté par Contamine Philippe, *Guerre, état et société à la fin du Moyen Âge. Etudes sur les armées des rois de France. 1337-1494*, Paris-La Haye, Mouton, 1972, p. 675, d'après le manuscrit Rouen BM, Leber 5863.

justice. Le chancelier Rolin – il s'en souviendra apparemment dans sa commande, vers 1435, à Jean Van Eyck, de la célèbre *Vierge* pour l'église Notre-Dame-du-Châtel d'Autun, où un pont marqué d'une croix est représenté à l'arrière-plan – plaide pour Philippe le Bon. En 1423 le duc de Bedford, Jean de Lancastre, épouse enfin Anne de Bourgogne, sœur de Philippe.

D'autres témoignages sont aussi éclairants. Jacques Gélou, dans une lettre destinée au roi, expose la situation du royaume en précisant que la guerre civile a commencé après l'assassinat du duc d'Orléans<sup>33</sup>. À Domrémy, Jeanne a entendu parler du meurtre de Montereau, un malheur dont elle ne croit pas le dauphin coupable<sup>34</sup>. Lors du traité de Troyes, qui signe la « paix finale et générale », le 21 mai 1420, Charles est écarté pour causes de « parricide et de rébellion »<sup>35</sup> ; le 3 janvier suivant, est ajourné, à son de trompe, sur la table de marbre, en la grande-salle du Palais de la Cité, haut lieu de pouvoir, pour comparaître dans les trois jours comme coupable de meurtre ; un arrêt du parlement le bannit et l'exile du royaume. Enguerrand Monstrelet rapporte dans sa chronique que le duc de Bedford adressa de Montereau des lettres de défi – qu'il prit soin de transcrire – au soi-disant Dauphin : il y propose notamment une vraie paix, en tout point différente du traquenard de Montereau en 1419<sup>36</sup>.

Depuis 1425, toute la politique de Charles VII tend à se réconcilier avec Philippe le Bon, à effacer les conséquences du meurtre de son père afin que la maison de France, enfin réconciliée, pût reprendre, avec les meilleures chances de succès, la lutte contre « l'ancien adversaire d'Angleterre »<sup>37</sup>. Comme il est notoire, l'intervention de Jeanne modifia momentanément cette politique. En 1435, lors du traité d'Arras, après le 20 septembre, ce que Philippe le Bon veut obtenir c'est que son honneur soit lavé<sup>38</sup>. La vengeance de Montereau doit prendre fin. Charles VII doit accepter de réparer publiquement l'honneur blessé et, à genoux, désavoue, en pénitence, le meurtre de Jean sans Peur. C'est un acte éminemment personnel, accompagné par la promesse de punir les coupables, de faire dire chaque jour une messe expiatoire pour l'âme du défunt et d'ériger un monument sur les lieux du crime en fondant en même temps un monastère de chartreux. Le chancelier Rolin, que nous avons évoqué à propos du tableau de la *Vierge* de Jean Van Eyck, est l'âme de ces négociations. Pour Nicolas Rolin, le traité de Troyes est en effet caduc : puisqu'Henri V est mort avant Charles VI, son beau-père, il n'a donc pas pu transmettre le royaume et son fils ne

<sup>33</sup> Contamine Philippe, Bouzy Olivier et Hilary Xavier (dir.), *Jeanne d'Arc. Histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2012, p. 730 et s.

<sup>34</sup> Beaune Colette, *Jeanne d'Arc*, Paris, Perrin, 2004, p. 258.

<sup>35</sup> Contamine Ph., Bouzy O. et Hilary X. (dir.), *Jeanne d'Arc...*, *op. cit.*, p. 1021 et s.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 302 et s.

<sup>37</sup> Contamine Philippe, *De Jeanne d'Arc aux guerres d'Italie. Figures, images et problèmes au XV<sup>e</sup> siècle*, Orléans, Paradigme, 1999, p. 81.

<sup>38</sup> Gauvard Cl., *Une histoire personnelle*, *op. cit.*, p. 49 et s.

peut pas par conséquent en hériter. C'est ce qui avait été stipulé dans les clauses du traité de Troyes<sup>39</sup>. Charles VII, soutenu par le pape et le concile, bénéficie, à la suite de ce traité, de l'image d'un roi pacifique, équitable et généreux, qui reprenait donc la leçon de saint Louis.

Un précieux indice est pour nous riche de sens : Charles VII conduit en personne les opérations lors du siège de Montereau. Il ne l'avait pas fait depuis de longues années. Il est un des premiers sur les remparts, l'épée à la main. Montereau est sur la route de Paris. En 1436, la capitale avait été prise par ses troupes, mais il avait refusé de s'y rendre. L'assaut de Montereau est alors donné le 10 octobre. Cette victoire, signe de la Providence, signe du Ciel, permet au roi de rentrer dans Paris – la ville est prise le 17 – de poursuivre la mission de la Pucelle, après l'échec du procès. Lors de l'entrée, hautement symbolique, dans Paris, le 12 novembre les trois couleurs emblématiques n'apparaissent pas. Il ne s'agit pas d'une victoire mais d'une reprise en main, dans laquelle l'évocation de Jeanne, nous le verrons, est soulignée.

#### 4. La référence de la composition : une valorisation de Tanguy du Châtel ?

Attardons-nous un instant sur la devise. Nous avons évoqué le petit scapulaire des Trinitaires (un morceau de tissu en forme de carré, fixé, cousu sur le vêtement), timbré d'une croix, qui était donnée aux membres des confréries laïques et dont la dévotion était liée au culte marial<sup>40</sup>. Au XV<sup>e</sup> siècle la croix timbraient leurs sceaux<sup>41</sup>. Pour soutenir ce rapprochement, une hypothèse peut être avancée. Tanguy du Châtel est considéré comme un des principaux instigateurs de l'assassinat de Jean sans Peur. Il est alors maréchal des armées. Or Tanguy du Châtel qui, en 1418, a sauvé le jeune dauphin, trois ans auparavant, en 1415, alors qu'il était « prévôt de Paris », selon Monstrelet, a délivré le ministre des Trinitaires, des Mathurins disait-on alors, emprisonné par Jean V de Bretagne, son suzerain<sup>42</sup>. Tanguy du Châtel ne participe pas à la mission de Jeanne et s'effacera dès 1425 en se retirant en

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Liez Jean-Luc, *Lart des Trinitaires en Europe (XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, p. 85 et passim.

<sup>41</sup> *Id.*, « Les sceaux des Trinitaires. Approche iconographique et catalogue », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, 62-63, 1992-1993, p. 7-18. Une correction s'impose à propos des couleurs rouge et bleu de cette croix, emblème de l'ordre, apparue à la fin du XII<sup>e</sup> siècle dans la vision de Jean de Matha. Les deux couleurs renvoyaient à la Passion du Christ et à la Vierge de douleur. Innocent III à propos du bleu parlait de la mémoire de la Passion du Christ. À l'époque de saint Louis, la couleur de tonalité sombre est le vert. Nous renvoyons à Mérimod Ch. de, *Images...*, *op. cit.*, p. 18 et s.

<sup>42</sup> *Chroniques de Monstrelet (France, Angleterre, Bourgogne) (1400-1444)*, éd. J.-A.-C. Bucher, Orléans, H. Herluison, 1875, p. 383. Une autre hypothèse peut être avancée. C'est dans la salle du chapitre de l'église des Mathurins que fut lu le traité de Troyes devant les trois facultés supérieures de l'Université de Paris ; chacun desdites facultés le jura : Contamine Ph., Bouzy O. et Hilary X. (dir.), *Jeanne d'Arc...*, *op. cit.*, p. 1023. On sait combien un lieu peut s'enrichir de symboles, outre le Palais de la Cité, nous le verrons à propos des châteaux de Chinon et de Loches.

Languedoc – il sera nommé sénéchal de Beaucaire et capitaine d'Aigues-Mortes –, mais conservera le titre de « prévôt de Paris ». Il rencontre cependant le roi dans les années 1430-1440. En 1443, Nicolas Rolin le dénonce encore dans sa protestation contre le non-respect des clauses du traité d'Arras. La référence retenue pour cette devise serait, en quelque sorte, un écho valorisant au geste de Tanguy du Châtel qui atténuerait l'opprobre.

## 5. La signification dans le contexte politique : la reprise de la mission de Jeanne, la paix après la guerre

Lors de l'entrée dans Paris, en 1437, une scénographie particulière voisine le Châtelet<sup>43</sup>. Sur des « échaufauts », séparés les uns des autres « d'un ject de pierre », étaient représentés successivement, tout au long de la « grande rue S. Denys », cheminement traditionnel des entrées royales, l'Annonciation, la Nativité, la Passion, la Résurrection, la Pentecôte et le Jugement dernier. Le chroniqueur précise que « le Jugement (dernier) qui seoit très bien ; car il se jouait devant le chastelet où est la Justice du Roy ». On y voyait un « lict de justice, ou estoient trois personnages représentant la loy de grâce, la loy escrite et celle de Nature ». Le roi se place, comme saint Louis à la Sainte-Chapelle, dans le cours des temps qui s'achève par la rencontre des deux justices. Le peintre Jean Fouquet s'en souviendra et il en sera de même, plus tard, en la cathédrale d'Albi. Le lendemain de l'entrée, le roi entend la messe à la Sainte-Chapelle, où il montre au peuple les fragments de la vraie croix.

Quelques indices sont particulièrement éloquentes pour notre propos. Le roi est en appareil guerrier : il est « armé de toutes piesses », mais sans le heaume<sup>44</sup> qui, couronné, est porté par le premier écuyer d'écurie ; la cotte d'armes, frappée des armes de France, est présentée par le roi d'armes, alors que la grande épée fleurdelisée est portée par un autre écuyer<sup>45</sup>. C'est donc un roi de paix qui, après la guerre, fait son entrée. Enfin son étendard, de couleur rouge, est orné de l'effigie de saint Michel et semé d'étoiles d'or. Autre détail significatif, Jean d'Aulon, qui, comme écuyer, accompagna Jeanne notamment à Orléans et qui a été capturé avec elle à Compiègne en mai 1430 et depuis libéré, tient la bride du cheval du roi<sup>46</sup> : la référence à Jeanne, malgré le silence apparent du roi, est constante entre les deux procès. Plus tard, lors de l'entrée dans Rouen, en 1449 – signe majeur de la victoire dans la reconquête de la Normandie – Valpergue, qui accompagna le roi au siège de Montreuil, ouvrira le

<sup>43</sup> Guenée Bernard et Lehoux François, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, Éditions du CNRS, 1968, p. 72-79.

<sup>44</sup> Godefroy Théodore et Denys, *Le cérémonial français*, Paris, Imp. de S. et G. Craimoiisy, 1649, p. 654 s.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Contamine Ph., Bouzy O. et Hilary X. (dir.), *Jeanne d'Arc...*, op. cit., p. 538 et s.

cortège royal<sup>47</sup>. Ce signe de la Providence, la prise de Montereau, qui a permis au roi de reprendre la mission de la Pucelle, la paix après la guerre, associe les deux entrées.

La situation de Jeanne d'Arc aux yeux du roi est révélée, à notre avis, par plusieurs indices : l'épée en février, la bénédiction de l'étendard en avril, le vêtement aux couleurs de la devise en juillet, enfin, peu après, la présence exceptionnelle de l'étendard lors du sacre. Jeanne a les attributs d'un officier d'armes<sup>48</sup>. Le vêtement de Jeanne donné à Orléans, à la veille de la marche sur Reims, est aux trois couleurs, retenues peu après par le roi, à l'issue du sacre, puis, lors de la prise de Montereau, en 1437 (« que faisons à présent porter en nos livrées »). Le vêtement de Jeanne annonce donc la devise qui sera créée par le roi. Quant à la mention de vert « perdu », un vert sombre, utilisé pour le vêtement de Jeanne, cette nuance est celle de la Vierge de douleur, de la Vierge de la Passion, mère du Christ, notamment à l'époque de saint Louis. La leçon est retenue par Charles VII et rejoint celle de saint Louis : la paix après la guerre. Mais ce message est aussi celui de Jeanne dans sa lettre aux Anglais du 22 mars 1429, alors que le mot paix figure expressément dans sa lettre adressée au duc de Bourgogne le 17 juillet 1429 et dans sa lettre aux Rémois du 5 août 1429<sup>49</sup>.

## 6. Des indices indirects

Parmi des indices indirects à notre propos, relevons que trois dates ont été retenues du règne de Charles VII : 1429, 1437 et 1445. Les deux premières nous semblent notamment significatives. Simon de Phares, sous Charles VIII, à propos du couronnement de son prédécesseur (17 juillet 1429), rappelle que Roland l'Écrivain n'accorda au souverain pas plus de onze ans de règne après cette cérémonie : son gouvernement aurait donc dû prendre terme en 1440<sup>50</sup>. Dans son dossier de travail, à la date de 1437, est sollicitée la conjoncture astrologique en regroupant les naissances, les anniversaires ou les couronnements de Philippe le Bon, d'Henri VI et de Charles VII, peut-être dans l'intention de prévoir l'issue de la lutte après la reprise de Paris, en 1436, par Charles VII et au moment de son entrée dans la ville en 1437. Un copieux commentaire de la nativité du roi sert d'introduction : selon Philippe Contamine, c'est le seul monarque de France dont le Moyen Âge nous ait transmis

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 1027 et s.

<sup>48</sup> Quant à son mot *JESUS-MARIE*, il est retenu par les hérauts d'armes, selon des propos de Laurent Hablot que nous remercions. Sur l'armure et l'étendard de Jeanne cf. Contamine Ph., Bouzy O. et Hilary X. (dir.), *Jeanne d'Arc...*, *op. cit.*, p. 117 et s.

<sup>49</sup> Contamine Philippe, « Charles VII, les Français et la paix. 1420-1445 », *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1, 1993, p. 9-23, à la p. 13 et s.

<sup>50</sup> Mérindol Christian de, « L'astrologie et les princes de la maison de France à la fin de l'époque médiévale », dans Pastré Jean-Marc et Ridoux Charles (dir.), *L'astrologie. Hier et aujourd'hui*, actes du colloque (Rambures 2002), Mont-Saint-Aignan, PURH, 2008, p. 115-161, à la p. 134 et s.

un tel commentaire. Dans un autre manuscrit, nous le verrons, un jugement de la nativité de Charles VII en français est « A la gloire et louange du seul Roy ... », alors que dans une prédiction en français pour l'année suivante, est prévue la fin des combats et la paix<sup>51</sup>.

Une chronique du milieu du XV<sup>e</sup> siècle donne des informations précieuses pour comprendre le contexte<sup>52</sup>, en mettant en exergue que la relation entre les faits terrestres et la sphère céleste est clairement dans l'esprit des contemporains<sup>53</sup>. Charles VI, malade, utilisa les quatre couleurs liturgiques en usage : Dieu n'aimant plus la France, la maladie du roi était un châtement divin<sup>54</sup> ; la mort d'Henri V à Vincennes est un châtement divin ; la tempête sur le palais royal en août 1390 est un signe de la colère divine. On peut élargir le propos aux calamités naturelles, dont le Bourgeois de Paris présente plusieurs témoignages : c'est l'idée même d'une catastrophe naturelle, le « mauvais lundi », le lendemain du dimanche *in albis* de la liturgie catholique, qui aurait amené Edouard III à faire la paix, une paix de pénitence<sup>55</sup>.

Un autre aspect à prendre en compte est le rapport entre Charles VII et le Ciel. Des indices sont à ces propos éclairants. Selon Colette Beaune, dès le succès du siège d'Orléans, les contemporains furent conscients d'entrer dans une année très particulière où Dieu (ou le Diable) se souciait à nouveau du sort des hommes<sup>56</sup>. Philippe Contamine observe également la forte présence du surnaturel dans les discours de l'époque : l'intervention de Jeanne d'Arc, « miraculeuse » ou « diabolique » selon les points de vue, fut perçue, à l'époque même, comme ayant changé *in extremis* le cours de l'histoire<sup>57</sup>. Pour Christine de Pisan, comme dans la pensée médiévale en général, en temps de guerre la présence ou l'absence de Dieu se calculait en grande partie par la victoire ou la défaite. En fait rien de plus naturel, de plus banal<sup>58</sup>. Juvénal des Ursins, qui a été silencieux sur Jeanne d'Arc à propos du sacre, parle, en 1435, « des choses merveilleuses qui ont été faites devant le très

<sup>51</sup> Sur tous ces points Contamine Philippe, « Les prédictions annuelles astrologiques, genre littéraire et témoin de leur temps », dans *id.*, *Des pouvoirs en France 1300-1500*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1992, p. 191-205, à la p. 199 et s.

<sup>52</sup> Contamine Ph., Bouzy O. et Hilary X. (dir.), *Jeanne d'Arc...*, *op. cit.*, p. 471.

<sup>53</sup> En 1336, le 4 août, la tempête ravage le Bois de Vincennes, Dieu était irrité du retard qu'il apportait à partir pour la croisade : Viard Jules, « Les projets de croisade de Philippe VI de Valois », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 97, 1936, p. 305-316, à la p. 314.

<sup>54</sup> Mérindol Ch. de, *Images...*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>55</sup> Contamine Philippe, « Entre Monlhéry et Gallardon. L'orage du « lundi noir » (13 avril 1360) aux origines de la Paix de Brétigny ? », dans Jouanna Jacques, Leclant Jean et Zink Michel (dir.), *L'homme face aux calamités naturelles dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, actes du colloque (Beaulieu-sur-Mer 2005), Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2006, p. 249-263.

<sup>56</sup> Beaune C., *Jeanne d'Arc...*, *op. cit.*, p. 278 et s.

<sup>57</sup> Contamine Ph., Bouzy O. et Hilary X. (dir.), *Jeanne d'Arc...*, *op. cit.*, p. 470.

<sup>58</sup> Fraioli Deborah, « Images des deux procès de Rouen dans la littérature française du XV<sup>e</sup> siècle », dans Neveux François (dir.), *De l'hérétique à la sainte. Les procès de Jeanne d'Arc revisités*, actes du colloque international (Cerisy 2009), Caen, Presses universitaires de Caen, 2012, p. 227-234, à la p. 229.

noble, digne et presque miraculeux sacre du roi Charles fait à Reins » ; et il ajoute que « par œuvre divine, après la mort de son père, combien que les Anglois fussent puissans devant Orléans, par ung bien pou de gens fut le siège levé, les Angloys désconfis, et s'en vint à Reins où il fut sacré aussy merueilleusement que oncques fut roy »<sup>59</sup>.

Plus tard des actes du roi plaident en faveur d'un « dialogue » avec le Ciel, notamment après la levée du siège de Tartas en 1442 ou la victoire de Formigny. Dans le premier cas, Charles VII ordonna d'édifier sur place « une belle croix et oratoire », ornés de ses armes et mentionnant la date de l'événement, tandis qu'une messe annuelle, célébrée chaque 24 juin, devait en perpétuer le souvenir<sup>60</sup>. La victoire de Formigny, en revanche, clôt la reconquête de la Normandie et suscite pour la première fois, la célébration du *Te Deum* dans les principales églises du royaume, notamment à Notre-Dame de Paris<sup>61</sup>. Le texte du *Te Deum* est explicite, on rend grâce à Dieu, au Christ, au saint Esprit, à la Vierge ; l'Incarnation et le salut des hommes par son sang sont soulignés.

Mais Charles VII entretient également une dévotion particulière pour la Vierge dans cette période. En 1429, un ex-voto lui est offert et en 1437, lors de l'entrée dans Paris, c'est l'Annonciation qui ouvre le décor qui va jusqu'à la fin des temps, plaçant ainsi le roi, comme saint Louis, nous l'avons dit, dans le cours des temps. Mais ce rapport avec la Vierge n'est pas exclusif à Charles VII. Après une victoire, les rois font habituellement des offrandes notamment à la Vierge : Philippe de Valois par une statue équestre en Notre-Dame de Paris ; Charles VI par son armure à Notre-Dame de Chartres ; plus tard, Louis XI et, hors du royaume, Charles d'Anjou en 1274, Jean I<sup>er</sup> de Portugal à Batalha et, encore, René II de Lorraine, après sa victoire sur Charles le Téméraire<sup>62</sup>. Mais pour Charles VII la dévotion envers la Vierge trouve un rebondissement surprenant, dans la description de son comportement face à la Pucelle. Antoine Artois, avant 1435, écrit que Jeanne revenant trouver Charles VII après la levée du siège d'Orléans, celui-ci l'accueillit d'un visage joyeux et, allant au-devant d'elle, la pressa de s'asseoir à ses côtés : « et l'y garde longtemps, l'honorant en toute rencontre, comme si elle eut été la Vierge »<sup>63</sup>. Le silence ensuite n'en est que plus éloquent. La référence à Jeanne doit être cachée tant qu'une réhabilitation n'a pas été établie.

<sup>59</sup> Contamine Ph., Bouzy O. et Hilary X. (dir.), *Jeanne d'Arc...*, op. cit., p. 782.

<sup>60</sup> Contamine Philippe, *La guerre au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980, p. 474 et note 2 en rapportant les propos de Juliet Vale.

<sup>61</sup> Gauvard Cl., *Une histoire personnelle...*, op. cit., p. 162 et s.

<sup>62</sup> Contamine Ph., *La guerre au Moyen Âge...*, op. cit., p. 474 et s. À l'issue du Camp du drap d'or, Louise de Savoie évoque le projet de construire une chapelle dédiée à Notre-Dame de l'Amitié afin que chaque année, les deux rois puissent se retrouver : Giry-Deloison Charles (dir.), *1520 : le Camp du drap d'or. La rencontre d'Henri VIII et de François I<sup>er</sup>*, Paris, Somogy, 2012, p. 55.

<sup>63</sup> Contamine Ph., Bouzy O. et Hilary X. (dir.), *Jeanne d'Arc...*, op. cit., p. 311 et s.

## 7. La signification de l'abandon de la devise : la médaille de 1450

Une médaille d'or, considérée comme la première médaille française, a été réalisée au lendemain de la reconquête de la Normandie sur le modèle de l'écu d'or de Charles VII, créé en 1423 et émis jusqu'en 1429, plutôt que l'écu d'or de deuxième type du même roi, émis en 1435, d'après l'iconographie réunissant essentiellement, à l'avant, l'écu de France couronné et, au revers, une croix fleurdelisée dans un quadrilobe. Ce type est un lointain successeur, selon l'iconographie, de l'écu d'or de saint Louis, via l'écu d'or à la couronne de Charles VI, émis en 1385 à la fin de son règne<sup>64</sup> (fig. 5).

Le choix de cette référence s'insère dans le culte voué par Charles VII à saint Louis. Cette médaille porte au droit un écu de France moderne, à trois fleurs de lis, couronné, accosté de deux branches de rosiers – des rosacées à cinq pétales –, une des devises du roi. Un K couronné sur un fond semé de petits lis, au nombre de huit, domine l'ensemble et ponctue la légende. Les nombres cinq et huit, nous venons de le voir, ne sont pas neutres. La légende sur deux lignes est un chronogramme « Quant. je. fu. fait. sans déférence. au prudent. roi. ami de Dieu. on obeissait / par. tout. en France. fors. a Calais qui est. fort. lieu ». En additionnant les lettres numériques, on obtient la date de 1451 : un M, trois C, deux L, huit V et onze I, soit 1000, 300, 100, 40, 11<sup>65</sup>. Philippe Contamine a relevé que, d'après une variante des *Grandes chroniques de Normandie*, on doit plutôt retenir, pour la création de ce chronogramme « calaisien » la date de 1450, aussitôt après la prise de Cherbourg qui marque la fin de la reconquête<sup>66</sup>. Il est notable en outre, selon les travaux du même historien, qu'un chronogramme antérieur est, d'après un article de P. des Chaumes, celui de la construction de la Sainte-Chapelle de Bourges, ville chère au roi<sup>67</sup>.

Au revers de la médaille, une croix vidée et fleuronnée, cantonnée de quatre lis couronnés, est inscrite dans un quadrilobe à pointe – elle associe, donc, quatre lobes à quatre pointes, ce qui donne à nouveau le nombre huit, à forte valeur symbolique –, lui-même encadré de quatre phylactères couronnés qui portent l'inscription « Désiré suis ». À leur extrémité figurent des fleurs que l'on lit volontiers comme des ne m'oubliez mie. En fait il s'agit, apparemment, malgré les difficultés de lecture, de fleurs à cinq pétales, des myosotis. Quant au mot, il résume parfaitement la situation du roi, après la victoire : de « Ne m'oubliez mie » nous sommes maintenant arrivés à

<sup>64</sup> Respectivement Duplessy Jean, *Les monnaies françaises royales de Hugues Capet à Louis XVI (987-1793)*, t. 1, Paris, Platt, 1988, num. 453, 458, 189, 369.

<sup>65</sup> Villela-Petit Inès, « Le portrait armorié dans les médailles françaises du XV<sup>e</sup> siècle », dans Loskoutoff Yvan (dir.), *Héraldique et numismatique, I. Moyen Âge-Temps modernes*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2013, p. 125-144, à la p. 126 et s, fig. 112 a-b. Nous remercions vivement Inès Villela-Petit pour les facilités d'accès à cette médaille.

<sup>66</sup> Contamine Philippe, « Chronogrammes français du XV<sup>e</sup> siècle », dans Baumgartner Emmanuèle et Harf Lancner Laurence (dir.), *Dire et penser le temps au Moyen Âge : frontières de l'histoire et du roman*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 47-60, à la p. 50.

<sup>67</sup> *Ibid.*



Fig. 5 – Médaille de Charles VII, 1450. Paris, BnF, Cabinet des Médailles, série royale num. 26.

« Désiré suis ». On comprend mieux ainsi l'importance du nombre des cinq pétales : de quatre à cinq, nous le verrons, c'est le signe de l'achèvement.

La légende, également sur deux lignes, est interrompue, comme à l'avvers, par un K sur un champ fleurdelisé de huit fleurs de lis, qui domine l'ensemble : « D'or fin suis extrait de ducas / Et fu fait pesant VIII (à lire VIN) caras / En l'an que verras, moi tournant / Les lettres de nombre prenant ». L'inscription donne ainsi la clef du monogramme inscrit à l'avvers, puisque l'indication du poids et du titre de la médaille (de l'or des ducats) permet la mise en relation de l'or fin et du K royal : le roi a les vertus de l'or fin loyalement pesé. On sait combien Louis IX plaçait la bonne monnaie dans le cadre de la justice.

Dans la symbolique de cette médaille, relevons à nouveau, notamment, l'importance du nombre quatre : la croix, les quatre lis couronnés, le quadrilobe, les quatre phylactères, les quatre inscriptions, les deux fois quatre fleurs qui ponctuent les extrémités des phylactères. Le nombre renvoie, nous l'avons dit, à la croix du Christ et est en écho à la devise créée à Montereau en 1437.

On comprend mieux le passage de la fleur à quatre pétales, la véronique, à la fleur à cinq pétales, le myosotis. Il est en écho à l'achèvement de la Passion du Christ, son accomplissement, les cinq plaies. La datation de 1450, qui marque la fin de la reconquête, s'en trouve renforcée. La légende de l'avvers ponctue cette lecture. On y trouve des mentions de « prudent roi », « ami de Dieu », « ou obeissait par tout en France fors à Calais qui est fort lieu (hors du royaume) ». Soulignons dès à présent la grande différence avec l'iconographie qui sera retenue pour la médaille de 1455 : à l'avvers le roi trônant, au revers le roi combattant<sup>68</sup>. C'est le sceau qui sera

<sup>68</sup> Voir la notice d'Inès Villela-Petit dans Bresc-Bautier Geneviève (dir.), *France 1500 : entre Moyen Âge et Renaissance*, catalogue de l'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2010, p. 80, num. 8 aussi bien qu'ead., « Le portrait armorié... », *art. cit.*, p. 127 et s., fig. 113 a-b.

alors la référence. Le sceau a une valeur symbolique autre, celle du pouvoir royal, en accord avec les peintures de Jean Fouquet. À présent saint Louis n'est plus la référence prioritaire, Jeanne n'est plus la préoccupation du roi puisque sa mission est accomplie.

## 8. Les circonstances de l'abandon de la devise : les autres facteurs

L'entourage du roi, qui en éclairait la politique, peut avoir également eu un rôle dans l'abandon de cette devise. À l'issue de la prise d'Orléans, trois perspectives s'offraient à Charles VII : s'en prendre à la Normandie, viser Paris – en majorité hostile aux Armagnacs – ou gagner Reims en vue du couronnement<sup>69</sup>. À la fin de l'année 1429, Arthur de Richemont est écarté au profit de Georges de La Trémoille et mis à l'écart de la chevauchée du sacre, alors que La Trémoille est présent à Reims<sup>70</sup>. Dès 1427 et jusqu'en 1433, celui-ci joue un rôle important auprès du roi et il souhaite voir Jeanne rentrer à Domrémy. Dans les premières semaines de 1430, le roi s'installe au château de Sully-sur-Loire chez La Trémoille, où Jeanne est également hébergée fin mars 1430<sup>71</sup>. Au cours de cette année, La Trémoille tente de faire assassiner Richemont, alors qu'à Saumur, Yolande d'Aragon en demande le retour en grâce<sup>72</sup>.

La Bretagne jouait en effet un grand rôle dans la politique de la cour d'Anjou, mais le roi refuse le retour du connétable. Le comte Charles du Maine et une nouvelle équipe d'Angevins soutiennent toutefois à leur tour Richemont qui est finalement rappelé en 1433. Le traité d'Arras, appuyé par le parti angevin, entraîne la disgrâce de La Trémoille. Lors de l'entrée dans Paris en 1437, Richemont est en bonne place et la mission de Jeanne peut être ainsi reprise, malgré la disgrâce du parti angevin à la cour, en l'occurrence Charles du Maine et la reine Marie d'Anjou, à partir de 1445<sup>73</sup>.

Mais d'autres circonstances viennent encore éclairer le contexte de l'abandon de la devise. Dans la dernière décennie de la vie du roi, entre 1450 et 1461, deux témoignages nous éclairent : l'horoscope de Charles VII et la prédication de 1454. Un jugement de la nativité de Charles VII, en français, est conservé dans le manuscrit BnF Latin 9667 aux feuillets 88-114. La marge supérieure du premier feuillet est décorée d'une branche feuillue et fleurie, accompagnée du mot de Marie d'Anjou

<sup>69</sup> Contamine Ph., *De Jeanne d'Arc aux guerres d'Italie...*, *op. cit.*, p. 80 et s.

<sup>70</sup> *Id.*, Bouzy O. et Hilary X. (dir.), *Jeanne d'Arc...*, *op. cit.*, p. 955 et s.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 998 et s.

<sup>72</sup> Sur la maison d'Anjou voir Contamine Philippe, « Yolande d'Aragon et Jeanne d'Arc : l'improbable rencontre de deux parcours politiques », dans Bousmar Eric et alii (dir.), *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première Renaissance*, actes du colloque (Lille-Bruxelles 2006), Bruxelles, De Boeck, 2012, p. 11-30, à la p. 11, 26, 30 ; Gauvard Cl., *Une histoire personnelle...*, *op. cit.*, p. 152 et s.

<sup>73</sup> Contamine Ph., Bouzy O. et Hilary X. (dir.), *Jeanne d'Arc...*, *op. cit.*, p. 847.

TOUTZ DIZ EN BIEN (fig. 6). On peut lire dans le texte, nous l'avons mentionné, « A la gloire et louange du seul Roy »<sup>74</sup>. La reine semble alors soucieuse du roi comme semble le prouver la mention de sa devise en tête de l'horoscope royal, alors que la décoration florale accentue cette relation. Ce sont quatre œillets bleus à cinq pétales et à l'extrémité légèrement dentelée, signe de l'amour et de la fidélité conjugale ; cinq véroniques, également de couleur bleu, à quatre pétales au cœur d'or (et non des myosotis qui ont cinq pétales) ; et une fleur rouge, à cinq pétales, à l'extrémité hérissée de petits traits, qui est isolée à l'extrémité inférieure droite de l'ensemble. On assiste à nouveau à un jeu subtil entre les nombres quatre et cinq qui se retrouve sur les sceaux et jetons de compte de la reine. Dans la légende du sceau en usage de 1433 à 1458, est reconnaissable une fleur à quatre pétales, une « véronique »<sup>75</sup>. En revanche, sur un jeton de compte, non daté – mais un texte sur la fabrication des jetons de Marie est connu à Lyon, en 1456 –, marqué de son mot *TOUS DIS EN BIEN*, on reconnaît, malgré les difficultés de lecture, plutôt une fleur à cinq pétales ronds, un « myosotis ». En outre ce jeton est frappé d'armoiries de la reine, signe d'affirmation : un parti au premier de France ancien et, au deuxième, tiercé de Jérusalem, d'Anjou ancien (France au lambel) et d'Anjou moderne (France à la bordure)<sup>76</sup>.

Le passage de la fleur de couleur bleu à quatre pétales (la véronique) à celle de même couleur à cinq pétales (le myosotis) est, nous l'avons proposé, un écho à l'accomplissement de la Passion du Christ – de la croix aux cinq plaies – et à celui de la mission de Jeanne. Par ailleurs, la conjoncture historique ne peut être négligée. À

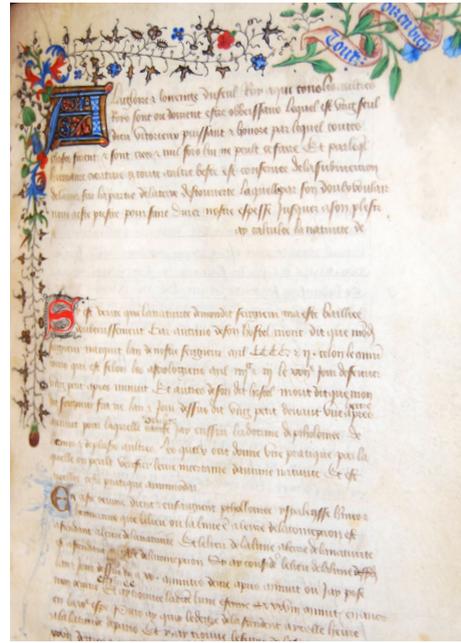


Fig. 6 – Horoscope de Charles VII, dans Paris, BnF, ms. Lat. 9667, fo 88ro.

<sup>74</sup> Poulle Emmanuel, « Horoscopes princiers des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1969 (1971), p. 63-77, à la p. 73 note 1 ; Boudet Jean-Patrice et Poulle Emmanuel, « Les jugements astrologiques sur la naissance de Charles VII », dans Autrand Françoise, Gauvard Claude et Moeglin Jean-Marie (dir.), *Saint-Denis et la royauté. Etudes offertes à Bernard Guenée*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 169-179, à la p. 172 et s.

<sup>75</sup> Mérimod Ch. de, *Le roi René et la seconde maison d'Anjou...*, op. cit., p. 236, sceau num. 2 (1433-1458), fig. 54-55. Les dates et les localisations sont riches de sens : 1433, 1438, 1440 à Tours et 1456 à Lusignan.

<sup>76</sup> La Tour Henri de, *Catalogue de la collection Rouyer*, Paris, E. Leroux, 1899, p. 47 num. 282 (illustration peu lisible) ; Rouyer Jules et Hucher Eugène, *Histoire du jeton au Moyen Âge*, Paris, Rollin, 1858 (rééd. Paris 1982), p. 95, pl. IX, num. 75.

la mort brutale d'Agnès Sorel, le 9 février 1450, en profond désarroi, le roi se refusa de préparer la campagne de Guyenne et se réfugia notamment à Taillebourg, chez les trois filles d'Agnès. L'arrestation de Jacques Cœur suivra l'année suivante, le 3 juillet. Cette séquence est achevée dans l'esprit du roi : il n'a plus la faveur du Ciel. L'ordre d'arrestation de Jacques Cœur émane directement de sa propre personne – par décision du gouvernement – et non du parlement. L'expression de son visage peint alors par Jean Fouquet semble en être un admirable reflet. Le contenu de la prédication de l'astrologue de 1454 semble soutenir notre lecture, quand elle affirme que le roi n'a rien à craindre pour cette année d'une attaque des Anglais, « anciens ennemis du royaume », et cherche à le rassurer en lui souhaitant, ainsi qu'à la reine et à leurs nobles enfants – cette mention à la famille royale à cette date est précieuse et éloquente – « bonne vie, longue, honneur, santé et joye »<sup>77</sup>. L'attention de Marie envers le roi, que semble montrer l'emplacement de sa devise en tête de l'horoscope royal, dans les années 1450, paraît confirmée en cette prédication.

D'autres indices soulignent à cette époque l'importance du rôle de la reine auprès du roi. Marie d'Anjou s'est installée à Chinon, haut lieu symbolique par le passage de Jeanne d'Arc en contraste avec le château de Loches davantage associé à Agnès Sorel. Au cours des années 1450 furent entreprises des réparations des châteaux, notamment à celui de Chinon, qui de relais de chasse pour le roi devient une demeure de plaisance de la reine. Suivant les comptes de l'argenterie de la reine en 1454-1455 (Paris, AN K 55) eurent lieu des commandes, des achats, des aménagements pour loger des gens de la maison. En octobre 1454, la reine commandait à un menuisier et à un serrurier des interventions en ses appartements. Un signe rare est riche de sens pour notre propos : contrairement à l'usage, les logis du roi et de la reine sont au même niveau. Enfin Chinon est un lieu de rencontre des membres de sa famille : son frère René d'Anjou y se trouve en 1454 et, après son installation au château, la reine y signe la plupart de ses lettres patentes<sup>78</sup>. Relevons que datent de cette époque, les portraits jumelés du roi et de la reine, connus par des copies, sur le même fond vert, couleur qui n'est pas neutre. En 1454 la reine crée un cachet orné d'une pierre donnée par son frère : « [...] pour ung gros et demy d'or, aloy dessusd, par lui livré et d'icellui forgé et fait ung anneau en façon d'un signet tournant ou il a mis et enchassé une petite pierre estrange (c'est à dire étrangère) que le Roy de Secille avoit donné à lad. dame [...] »<sup>79</sup>. Le pouvoir de la reine est patent en

<sup>77</sup> Contamine Ph., « Les prédictions annuelles... », *art. cit.*, p. 200.

<sup>78</sup> Sur tous ces points voir : Bourocher Solveig, « Les logis royaux de Chinon au XV<sup>e</sup> siècle », dans Danet Gérard, Salamagne Alain et Kerhervé Jean (dir.), *Châteaux et modes de vie au temps des ducs de Bretagne. XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Tours, PUF, 2012, p. 227-246 ; *id.*, « L'apport des sources écrites à la compréhension des logis dans les châteaux de la fin du Moyen Âge », *Revue archéologique du Centre de la France*, 48, 2009 < <https://journals.openedition.org/racf/1355> > (cons. le 01/03/2022).

<sup>79</sup> Jal Auguste, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Henri Plon, 1872, t. 1, p. 300 (Paris, AN, KK 55, fo 74).



Fig. 7 – Médaille de Charles VII, 1455. Paris, BnF, Cabinet des Médailles, série royale num. 21.

décembre 1460, lorsqu'elle intervient efficacement à propos de la Pucelle du Mans, Jeanne Marie La Féronne. Marie n'est plus la « reine sans gloire »<sup>80</sup> : son rôle fut sans doute majeur à cette époque. Souvenons-nous de sa représentation, avec celle de son frère le roi René, sur le retable de la chapelle de l'hôtel Jacques Cœur à Bourges. Un mot sur l'artiste qui a pu peindre cette belle composition florale riche de sens en tête de l'horoscope du roi : le nom d'Henri de Vulcop peut y être associé, peintre et enlumineur de la reine qui se trouve à Chinon en 1454-1455<sup>81</sup>.

Ne négligeons pas que cette séquence, de 1451 à la mort du roi, est celle de la réorganisation de l'État, du retour à la paix, de la libération totale du royaume, Calais excepté, comme le montrent clairement les travaux de Jean-François Lassalmonie sur les finances royales<sup>82</sup>. La médaille de 1455 semble ainsi définitivement clore la période (fig. 7). À l'avers l'effigie du roi qui a amené la paix et la justice – ces mots sont présents dans l'inscription –, au revers le roi combattant qui a apporté la paix, conquise par l'épée et maintenue par la justice – la référence à saint Louis – et qui règne « dévoué au Christ, réfrénant les soldats par la discipline ». Voici les deux textes, d'après l'étude citée d'Inès Villela-Petit<sup>83</sup> : « Maître du royaume paternel et tenant en paix les lis, les ennemis chassés, ô Charles VII, vis et règne, redoutable aux rebelles, juste à tes sujets, équitable pour les tiens, pour tes ennemis vaillant et ferme », et, au revers, « La paix conquise par l'épée, tu la maintiens par ta grande

<sup>80</sup> Gaude-Ferragu Murielle, *La reine au Moyen Âge : le pouvoir au féminin, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Tallandier, 2014, p. 16, 120 et note 57 ; l'auteur renvoie à l'article de Bernard Chevalier, « Marie d'Anjou une reine sans gloire, 1406-1463 », dans Contamine Geneviève et Contamine Philippe (dir.), *Autour de Marguerite d'Écosse : reines, princesses et dames du XV<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque (Thouars 1997), Paris, Honoré Champion, 1999, p. 81-98.

<sup>81</sup> Sur Marie d'Anjou et ce peintre, voir Avril F. et Reynaud N., *Les manuscrits à peintures...*, *op. cit.*, p. 35, 53, 59, 62, 157, 160.

<sup>82</sup> Lassalmonie J.-F., « Les finances de Charles VII à la fin du règne (1451-1461) », dans *Id.*, *La boîte à l'enchantement. Politique financière de Louis XI*, Vincennes, Institut de la gestion publique et du développement économique, 2002, p. 31-60.

<sup>83</sup> Villela-Petit I., « Le portrait armorié... », *art. cit.*, p. 127 et s., fig. 113 a-b.

justice. Dévoué au Christ, réfrénant les soldats par la discipline, tu règues à jamais en accomplissant ces actions insignes ! » La référence est à présent le sceau royal réunissant le roi trônant et l'effigie équestre : l'image du roi régnant était nécessaire.

### **Conclusion : les trois messages de Charles VII**

D'après son emblématique, nous pouvons finalement affirmer que la vie du roi est ainsi fortement ponctuée de trois messages, qui se succèdent dans le temps, accompagnant les phases de la guerre contre les Anglais jusqu'à la reprise du contrôle sur le royaume : « Ne m'oubliez mie », puis « désiré suis », après l'achèvement de la mission de Jeanne, la paix après la guerre, enfin, dans un royaume en paix, la majesté royale.

A présent, le silence sur la devise, dont Charles VII gratifie les arbalétriers de Châlons-en-Champagne, est explicable : sa brève existence et son association à la prise de Montreuil, qui, en fait, a été négligée par les historiens au profit de l'entrée hautement symbolique, peu après, dans Paris.

# Les devises et la foi. Une lecture religieuse du programme emblématique de Marie de Castille, reine d'Aragon (1416-1458)

*María Narbona Cárceles*

Universidad de Zaragoza

À partir du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, une nouvelle forme d'expression emblématique est apparue au sein des cours européennes occidentales, destinée à identifier individuellement le prince : la devise, ensemble de figures, mots et couleurs dont la symbolique permettait d'exprimer les aspirations personnelles de son porteur, notamment sa sensibilité religieuse<sup>1</sup>. Car, en effet, ces signes emblématiques de nature polysémique, surgis à la fin du long processus de sacralisation de la chevalerie et à un moment charnière de l'histoire de la Chrétienté occidentale, ont souvent manifesté la spiritualité et les préoccupations religieuses de ses créateurs.

Ainsi, l'ensemble des devises de la reine d'Aragon, Marie de Castille (1416-1458), contenant tout un programme à la valeur dévotionnelle, profondément enraciné dans le sentiment religieux de son époque, s'avère être un bon exemple d'interprétation d'un système emblématique à partir d'une clé de lecture spirituelle.

---

<sup>1</sup> Ce travail a été élaboré grâce au soutien du *Grupo de investigación SIGYDOC, H15-17 «Signos y documentos : cultura escrita y sociedad en Aragón, siglos XII-XVIII»*, financé par le Gouvernement d'Aragon et le Fond Social Européen, et celui du projet *Teología política de las monarquías hispanas bajomedievales* (HAR2011-30265) du Ministerio de Ciencia e Innovación du Gouvernement de l'Espagne. Je remercie T. Hiltmann de m'avoir proposé d'aborder ce sujet pour la première fois lors du colloque de Leeds de 2013, ainsi que L. Hablot, Á. Fernández de Córdoba, G. Nieva Ocampo et G. Redondo Veintemillas(†) pour leurs suggestions et commentaires et G. Salles pour la relecture de ce travail. Pour les aspects concrets concernant la devise au bas Moyen Âge, je renvoie aux travaux de Laurent Hablot. Voir notamment, quant à la dimension allégorique des emblèmes, son « Emblématique et discours allégorique à la fin du Moyen Âge », dans Heck Christian (dir.), *L'Allégorie dans l'art au Moyen Âge : formes et fonctions : héritages, créations, mutations*, actes du colloque (Paris 2010), Turnhout, Brepols, 2011, p. 307-319, à la p. 308.

## 1. La « sacralisation » des systèmes emblématiques à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et le cas de la Péninsule Ibérique

Le rapport entre les devises et le domaine religieux s'accroît nettement entre les années 1380 et 1410 où l'on observe un double phénomène : une emblématisation des espaces sacrés et une sacralisation des emblèmes princiers. En effet, dès leur apparition, les devises ont été représentées sur toute sorte de supports, mais plus particulièrement à l'intérieur des églises, dans leur décoration ou à travers les objets dévotionnels et liturgiques, mais aussi sur les tombeaux, accompagnant ainsi les défunts dans l'attente de la résurrection des corps.

De cette façon, après « l'héraldisation progressive des espaces de dévotion » aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles<sup>2</sup>, on assiste, à partir du dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, à l'emblématisation de ces espaces et objets. En outre, durant la même période se développe une *sacralisation* de ces emblèmes ou, tout au moins, une accentuation de leur contenu religieux. Par conséquent, si les devises traditionnelles étaient maintenues et réutilisées avec une nuance plus spirituelle, de nombreuses nouvelles devises furent également créées.

Les raisons de cette orientation des devises vers une spiritualité plus manifeste sont variées, en résonance avec les changements religieux en Europe occidentale à cette époque, notamment le début du Grand Schisme et les efforts initiés pour insuffler une profonde réforme au sein des ordres religieux, surtout parmi les ordres mendiants<sup>3</sup>. Dès lors, ces nouvelles devises vont évoquer une spiritualité plus personnelle, intime et fortement dévotionnelle. Elles apparaissent ainsi comme un reflet de l'évolution de l'expression du sentiment religieux au sein des cours princières, s'appuyant particulièrement sur les dévotions promues par les franciscains et les premières formes de la *Devotio moderna*, nouveau courant dévotionnel qui allait marquer cette fin du Moyen Âge.

### *Les devises en tant que manifestation de la foi*

Les devises vont ainsi manifester, entre autres messages, les dévotions auxquelles les princes se sentaient particulièrement attachés, tout comme les vertus qu'ils désiraient cultiver pour chercher à se rapprocher de Dieu. Parmi les plus répandues de ces dévotions peut être distinguée celle dédiée à la sainte Trinité, dont la fête

<sup>2</sup> J'utilise ici une formule de Hablot Laurent, « L'héraldisation du sacré aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, une mise en scène de la religion chevaleresque ? », dans Aurell Martin (dir.), *Chevalerie et christianisme aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Rennes, PUR, 2011, p. 211-233, à la p. 213.

<sup>3</sup> Pour un bilan récent concernant le mouvement de l'Observance au sein des royaumes ibériques, voir Nieva Ocampo Guillermo, « *Reformatio in membris* : conventualidad y resistencia a la reforma entre los dominicos de Castilla en el siglo xv », *En la España Medieval*, 32, 2009, p. 298-300.

fut introduite dans le calendrier liturgique en 1331, faisant de ce dogme l'une de principales dévotions du bas Moyen Âge, mais aussi, plus singulièrement, de la chevalerie et du pouvoir souverain<sup>4</sup>. Aussi, en plus des devises trinitaires, celles à caractère pneumatologique eurent également une place prépondérante dès les dernières années du XIV<sup>e</sup> siècle de par le lien étroit entre l'Esprit Saint et la chevalerie<sup>5</sup>. Cependant, celles représentant la deuxième personne de la Trinité, le Fils, étaient sans doute les plus nombreuses à cette époque : ces signes para-héraldiques de nature christologique étaient majoritairement orientés vers l'humanité du Sauveur, dont l'imitation était l'objectif principal des nouvelles formes de dévotion. Enfin, bien évidemment, la figure de la Vierge, devenue l'objet d'une vénération sans précédent à la fin du Moyen Âge, est rarement omise dans un programme emblématique. Les nombreuses devises à caractère mariologique témoignent de la profonde dévotion des princes envers la Mère du Christ et, notamment, dans son Immaculée Conception<sup>6</sup>, l'un des mystères très souvent évoqués dans le domaine emblématique, surtout grâce aux franciscains, principaux promoteurs de cette doctrine lors des controverses immaculistes des années 1380-1390<sup>7</sup>.

Par ailleurs, un autre ensemble de devises de natures diverses peut être retenu, à savoir celles relatives aux vertus chrétiennes : les trois vertus théologiques (foi, espérance et charité) et les quatre vertus cardinales (justice, prudence, force et tempérance), comme les sept vertus capitales (en fait, celles qui s'opposent aux sept péchés capitaux : humilité, générosité, chasteté, patience, tempérance, charité et diligence) ou celles propres à l'univers chevaleresque, issues des précédentes<sup>8</sup>. Ces nouvelles formes de spiritualité cherchaient, en effet, à promouvoir la conversion du

<sup>4</sup> Nous avons traité de l'importance de la dévotion trinitaire et des difficultés qu'elle rencontre pour s'imposer dans l'univers emblématique dans Narbona Cárceles Maria, « Le roi de la Bonne Foy : Charles III le Noble (1387-1425) et les devises des Navarre-Évreux au XV<sup>e</sup> siècle », dans Turrel Denise et alii (dir.), *Signes et couleurs des identités politiques, du Moyen Âge à nos jours*, actes du colloque (Poitiers 2007), Rennes, PUR, 2008, p. 477-509, aux p. 21-22. Voir aussi Boespflug François, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 21 et s.

<sup>5</sup> Dans ce sens, déjà en 1352, l'Ordre du nœud, créé par Louis de Tarente le jour de la Pentecôte, utilise une devise pneumatologique : Hablot Laurent, « Nœud (en huit) (Louis de Tarente) », < <https://devise.saprat.fr/embleme/nœud-en-huit> > (cons. le 06/02/2022). Voir aussi Bock Nicolas, « L'Ordre du Saint-Esprit au Droit Désir, Enluminure, cérémonial et idéologie monarchique au XIV<sup>e</sup> siècle », dans *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*, actes du colloque (Lausanne-Fribourg 2000) Rome, Viella, 2002, p. 415-460.

<sup>6</sup> Les devises « immaculistes » se sont manifestées principalement à travers des objets qui font référence à la ceinture de la Vierge enceinte (la Ceinture « Espérance » des ducs de Bourbon, par exemple, et peut-être déjà la Jarrettière anglaise), mais aussi par le biais d'autres éléments comme la châtaigne, devise de Charles III, roi de Navarre : Hablot Laurent, « La ceinture Espérance et les devises des ducs de Bourbon », dans Perrot Françoise (dir.), *Espérance, le mécénat religieux des ducs de Bourbon au XV<sup>e</sup> siècle*, Souvigny, 2001, p. 91-103 et Narbona Cárceles Maria, « Le roi de la Bonne Foy... », *art. cit.*, p. 477-509.

<sup>7</sup> Pour cette question, voir : Lamy Marielle, *L'Immaculée Conception. Étapes et enjeux d'une controverse au Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2000.

<sup>8</sup> Le nombre des vertus chevaleresques varie selon les auteurs et les périodes. Tantôt au nombre de cinq, tantôt au nombre de douze, elles ont été mêlées aux vertus chrétiennes, mais ajoutant aussi d'autres valeurs de nature plus militaire ou courtoise.

cœur par le biais de la pratique des vertus – une pratique qui devait diriger le fidèle vers une combinaison entre vie active et vie contemplative –, et eurent, elles aussi, leur reflet dans le domaine emblématique. Enfin, d'autres doctrines ou dévotions diverses ont été aussi représentées emblématiquement comme par exemple avec les devises hagiographiques, spécialement celles qui évoquent la dévotion à des saints franciscains<sup>9</sup>.

### *Une lecture à caractère spirituel de l'emblématique de la Maison de Trastamare autour de 1400*

Le rapport entre le mouvement spirituel et l'emblématique est ainsi clairement perceptible au sein des royaumes de la Péninsule Ibérique autour de 1390, par l'apparition de devises au profond contenu dévotionnel<sup>10</sup>. Dans ce sens, l'exemple des Trastamare castillans (et aragonais, à partir de 1412) est l'un des plus significatifs. En effet, selon les récentes études d'Álvaro Fernández de Córdoba, depuis le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, le choix des emblèmes des rois de Castille faisait appel au bestiaire fantastique – le dragon, le griffon ou le faucon aux ailes déployées, par exemple –, devises au « signe prophétique » attachées à la destinée héroïque du royaume castillan.

Pendant, sous le règne de Jean I<sup>er</sup> de Castille (1379-90), un changement dans son emblématique se produisit, provoqué par une évolution spirituelle du monarque : la défaite castillane à la bataille d'Aljubarrota (1385) contre les portugais a notamment accentué le sentiment religieux de ce roi, extrêmement pieux par ailleurs, et sa préoccupation pour la religiosité de tout son royaume<sup>11</sup>. Dans le domaine de l'emblématique, cette évolution se manifesta lors des Cortès de Guadalajara de 1390, à l'occasion desquels le roi institua l'ordre du Collier du Saint-Esprit – représenté par

<sup>9</sup> La cordelière franciscaine, très répandue au sein de l'emblématique princière au XV<sup>e</sup> siècle, en est probablement le meilleur exemple : Hablot Laurent, « Pour en finir, ou pour commencer, avec l'ordre de la Cordelière », dans Lepage Dominique (dir.), *Pour en finir avec Anne de Bretagne ?*, actes de la journée d'étude (Nantes 2002), Nantes, Conseil général de Loire-Atlantique, 2004, p. 47-70. Les vies des saints franciscains ont également eu une place majeure parmi les récits hagiographiques issus du mouvement de la *Devotio moderna* : Bertrand Paul, « Une sociologie de l'édition hagiographique : la sainteté franciscaine du XIII<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècles », dans Meyer Frédéric et Viallet Ludovic (éd.), *Le silence du cloître, l'exemple des saints, XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. Identités franciscaines à l'âge des réformes*, vol. 2, Clermont-Ferrand, PUBP, 2011, p. 233-255, à la p. 249.

<sup>10</sup> En ce qui concerne l'emblématique des princes ibériques au bas Moyen Âge, voir, pour un bilan historiographique exhaustif, Fernández de Córdoba Álvaro, « Bajo el signo de Aljubarrota : la parábola emblemática y caballeresca de Juan I de Castilla (1379-1390) », *En la España medieval*, 37, 2014, p. 9-84, aux p. 12-13.

<sup>11</sup> Jean I<sup>er</sup> s'impliqua fortement dans la réforme des ordres religieux contemplatifs en Castille, ainsi que dans le renforcement du mouvement de l'Observance, exprimant notamment son soutien aux réformateurs chartreux et bénédictins et à la fondation des hiéronymites. Voir Nieva Ocampo Guillermo, « Monarquía y clero regular : los dominicos de Castilla durante el reinado de Enrique III y la minoría de Juan II », *Cuadernos de Historia de España*, 85-86, 2011-2012, p. 525-542 et Olivera Serrano César, « Devociones regias y proyectos políticos : los comienzos del monasterio de San Benito el Real de Valladolid (1390-1430) », *Anuario de Estudios Medievales*, 43, 2, 2013, p. 799-832, aux p. 802-809.

un pendant en forme de colombe -, et de la Rose mariale, deux devises au contenu plus explicitement chrétien que les précédentes<sup>12</sup>.

Les successeurs de Jean I<sup>er</sup> ont poursuivi l'œuvre de « sacralisation » des devises princières, toujours en écho à la réforme des ordres religieux<sup>13</sup>. Ainsi, Henri III manifesta concrètement sa grande dévotion à saint François d'Assise – justifiée entre autres par le fait qu'il était né le 4 octobre, jour de la fête du saint<sup>14</sup> – avec l'adoption, dès 1394, de la devise de la Cordelière (le *Cordón*), une devise qui allait devenir très populaire parmi la noblesse castillane<sup>15</sup>. Prolongeant cette emblématique de nature spirituelle, en 1403, son fils puîné, l'infant Ferdinand d'Antequera, futur roi d'Aragon, créa l'ordre de la Jarre en l'honneur de la Vierge, destinée à devenir la devise la plus représentative des Trastamare, avec celles de la Bande et du Griffon<sup>16</sup>.

Cependant, au cours des premières décennies du XV<sup>e</sup> siècle, le contenu des devises princières devint plus courtois, plus chevaleresque et même d'inspiration humaniste : c'est le cas paradigmatique de l'ensemble des emblèmes du successeur de Ferdinand d'Antequera, son fils Alphonse V, dit le Magnanime, et donc également un membre de la dynastie des Trastamare<sup>17</sup>. Néanmoins, l'aspect religieux de la

<sup>12</sup> Sur la création de ces devises et le contexte dans lequel elles ont été conçues, voir Fernández de Córdoba Álvaro, « Los emblemas de la conquista : armas y divisas de Juan I Trastámara ante la sucesión portuguesa (1383-1390) », *Armas e Troféus. Revista de História, Heráldica, Genealogia e Arte*, s. 9, 15, 2013, p. 229-268, aux p. 255-257 ; *id.*, « Bajo el signo de Aljubarrota... », *art. cit.*, p. 9-84 ; *id.*, « El emblema de la Banda entre la identidad dinástica y la pugna política en la Castilla Trastámara (c. 1366-1419) », *Emblematas. Revista Aragonesa de Emblemática*, 20-21, 2014-2015, p. 121-170.

<sup>13</sup> De la même façon, l'exemple du roi de Castille fut très tôt suivi par plusieurs princes voisins. Ainsi, l'année suivante, en 1391, le roi de Navarre ajouta au lévrier blanc, l'animal emblématique de longue date de la maison d'Évreux, la devise immaculiste de la feuille de châtaignier et celle trinitaire du nœud en trèfle : Narbona Cárceles Maria, « Le roi de la Bonne Foy... », *art. cit.*, p. 486. Puis, en 1392 l'héritier de la couronne d'Aragon, Martin de Sicile, créa la devise de l'ordre de la *Corretja* ou Ceinture, dont le contenu pourrait être aussi en rapport avec l'immaculée conception de la Vierge. Malgré les travaux consacrés à ce sujet, la symbolique religieuse de cette devise reste en effet à étudier en profondeur. Voir : Riera i Sans Jaume, « Els heralds i les divisas del rei Martí (1356-1410) », *Paratge*, 14, 2002, p. 41-61, à p. 48 et Bresc Henri, « L'empresa de la Corregge et la conquête de la Sicile : le royaume errant de Martin de Montblanch », *Anuario de estudios medievales*, 23, 1993, p. 197-219.

<sup>14</sup> Voir Fernández de Córdoba Álvaro, « El *cordón* y la *piña*. Signos emblemáticos y devociones religiosas de Enrique III y Catalina de Lancaster (1390-1418) », *Archivo Español de Arte*, 89, 354, 2016, p. 113-130.

<sup>15</sup> En effet, les franciscains ont pu compter sur l'énorme soutien des rois castillans à partir de la fin du règne de Jean I<sup>er</sup> et, surtout, sous celui d'Henri III, ce qui provoqua aussi le lancement du mouvement de la réforme observante chez les frères mineurs de Castille : García Oro José, « Conventualismo y Observancia. La reforma de las órdenes religiosas en los siglos XV y XVI », dans García Villada Ricardo (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, t. 3/I, Madrid, BAC, 1980, p. 211-340 ; Rucquoi Aline, « Los franciscanos en el reino de Castilla », dans *Espiritualidad y franciscanismo, actes de la semaine d'études* (Nájera 1995), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1996, p. 65-86 ; Beceiro Pita Isabel (dir.), *Poder, piedad y devoción. Castilla y su entorno. Siglos XII-XV*, Madrid, Sílex, 2014.

<sup>16</sup> Torres Fontes J., « Don Fernando de Antequera... », *art. cit.*, p. 84-120.

<sup>17</sup> Le système emblématique d'Alphonse le Magnanime est peut-être l'un des mieux étudiés, ces dernières années, parmi ceux des souverains des royaumes ibériques. Voir notamment : Molina i Figueras Joan, « Un emblema arturiano per Alfonso d'Aragona. Storia, mito, propaganda », *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo*, 114, 2012, p. 241-63 ; Domenge Joan, « La gran sala de Castelnuovo. Memoria del *Alphonsi regis triumphus* », dans Colesanti Gemma Teresa (dir.), *Le usate leggiadrie. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e XVI secolo*, atti del convegno (Naples 2006), Montella, Centro Franciscano di Studi sul Mediterraneo, 2010, p. 290-338, aux p. 290-293 ; Español Francesca, « El salterio y libro de horas de Alfonso

symbolique des devises demeurera une constante jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. La nouveauté dans ce domaine fut l'introduction d'éléments propres au mouvement des spirituels franciscains<sup>18</sup>, tout comme à ceux des expressions de la *Devotio moderna*, très tôt mise en pratique au sein de la cour aragonaise<sup>19</sup>.

Cette spiritualité apparaît amplement dans les devises de Marie de Castille, cousine-germaine et épouse d'Alphonse V, et donc, bien évidemment, elle aussi une Trastamare.

## 2. L'emblématique de Marie de Castille, reine d'Aragon

À l'intérieur du cloître du monastère de la Trinité de Valence est conservé le tombeau de Marie de Castille, reine d'Aragon entre 1416 et 1458. Il s'agit d'une sépulture simple, ornée seulement de motifs végétaux et emblématiques. Cette simplicité dérive probablement du fait que le cloître susmentionné faisait partie de la clôture des clarisses pour lesquelles la reine avait fondé ce monastère en 1446<sup>20</sup> (fig. 1). Au fronton de cette sépulture royale, on devine clairement les armoiries de la souveraine, flanquées de ses devises (un creuset d'or et une plante de safran), dont l'interprétation n'est envisageable qu'à la lumière des événements qui ont rythmé sa vie, comme de ses préoccupations, de son caractère, de ses affections, mais aussi et surtout, de sa spiritualité (fig. 2-3)<sup>21</sup>.

### *Les devises comme miroir de la vie de la reine*

Marie, infante de Castille, avait épousé le fils aîné du roi d'Aragon, Alphonse, en 1415<sup>22</sup>. L'année suivante, le jeune couple montait sur le trône qu'il occupât jusqu'à

---

el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova (British Library, Ms. Add. 28962) », *Locus amœnus*, 6, 2002-2003, p. 91-114, aux p. 108-111.

<sup>18</sup> Voir Dompnier Bernard, « Des franciscains et des dévotions, entre Moyen Âge et époque moderne », dans Meyer F. et Viallet L. (dir.), *Le silence du cloître...*, *op. cit.*, p. 39-59.

<sup>19</sup> Cette nouvelle forme de dévotion se développa au sein de la cour d'Aragon pendant la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, surtout à partir du règne de Martin l'Humain et de Marie de Luna (1396-1410). Cet aspect a été notamment étudié par Planas Josefina, « La paz de las plegarias : lecturas religiosas de la reina María de Luna », *e-Spania*, 20, 2015, < <http://e-spania.revues.org/24155> > (cons. le 10/02/2022). Voir aussi : Hauf i Valls Albert-Guillem, « L'espiritualitat catalana medieval i la *Devotio moderna* », dans Bruguera Jordi et Massot i Muntaner Josep (dir.), *Actes del V Colloqui de Llengua i Literatura Catalanes* (Andorra 1979), Barcelone, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1980, p. 85-121, et *id.*, *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, Valence-Barcelone, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1990, p. 20-30.

<sup>20</sup> Sur le monastère de la Trinité et sa fondation par la reine d'Aragon voir : Benito Goerlich Daniel, *El real monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia : historia y Arte*, Valence, Consell Valencià de Cultura, 2008.

<sup>21</sup> L'étude des devises de la reine d'Aragon s'appuie sur un travail précédent, dont le contenu a été entièrement remanié : Narbona Carceles Maria, « El contenido devocional de las divisas : el azafrán y la olla ardiente de la reina de Aragón (1416-1458) », *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, 20-21, 2014-2015, p. 435-452.

<sup>22</sup> Elle était la fille d'Henri III de Trastamare (1390-1406) et de Catherine de Lancastre, rois de Castille.



Fig. 1 – Tombeau de Marie de Castille. Valence, cloître du Monastère de la Trinité.



Fig. 2 – Devise de la plante et de la fleur du safran. Valence, cloître du Monastère de la Trinité, tombeau de Marie de Castille, détail.



Fig. 3 – Devise du creuset ardent et les sept flammes. Valence, cloître du Monastère de la Trinité, tombeau de Marie de Castille, détail.

leur décès respectif en 1458, à deux mois d'intervalle. Le rôle de Marie à la tête du gouvernement de plusieurs États de la Couronne aragonaise fut considérable. Très tôt, elle exerça la lieutenance durant les absences de son époux, se révélant comme une remarquable gouvernante, notamment à partir de 1432 lorsque le roi s'installa définitivement à Naples<sup>23</sup>. Sa santé fragile compliqua grandement cette tâche, exigeante et difficile, la reine souffrant depuis sa prime jeunesse d'un ensemble de maladies chroniques : d'une affection cardiaque, de graves troubles intestinaux, d'épisodes fébriles et d'évanouissements répétés, ou bien encore de crises d'épilepsie, tout comme d'une grave affection gynécologique – décrite comme *affecte uterí* –, qui l'empêchât ainsi d'offrir un héritier à la couronne, ce qui la rendit profondément malheureuse jusqu'à la fin de sa vie<sup>24</sup>. Néanmoins, il est plausible qu'un minimum d'attentions de la part de son époux lui auraient permis de mieux supporter ses responsabilités de gouvernement comme ses problèmes de santé. En fait, dès les premiers temps qui suivirent leur mariage, Alphonse lui manifesta un mépris croissant ; les relations du roi avec plusieurs maîtresses, dont il eut quelques fils illégitimes, provoquèrent régulièrement de vives réactions de jalousie chez la reine. Cependant, elle assumait pleinement ses responsabilités de lieutenant du roi d'Aragon, se déplaçant d'un bout à l'autre de ses États, entretenant une relation constante avec l'ensemble de ses familiers et de ses officiers par une intense correspondance, grâce à laquelle nous pouvons connaître bon nombre de ses inquiétudes et préoccupations intimes.

Tous ces aspects influencèrent dès lors la spiritualité de la reine, élément dont il faut tenir grand compte pour déchiffrer le message contenu dans son programme emblématique. Marie participa de toutes les dévotions de son époque et son sentiment religieux semble être en résonance avec son caractère, austère et volontaire. Concernant l'aspect moral, la reine était très stricte, bien connue pour les mesures qu'elle fit adopter pour l'établissement des bonnes mœurs tant dans ses royaumes qu'au sein de la Cour. Dans ce sens, son ferme soutien aux franciscains de l'Observance est révélateur, surtout à partir de 1427, comme nous le verrons plus loin<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> L'activité de la reine comme lieutenant a été récemment abordée par Earenfight Theresa, *The king's other body. Maria of Castile and the crown of Aragon*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009. Sur les premières années de son mariage et sur son activité en tant que reine voir : García Herrero Maria del Carmen, « Un tiempo de añoranza y aprendizaje : María de Castilla y sus primeros años en la Corona de Aragón », *Storia delle donne*, 9, 2013, p. 97-116 < <https://oaj.fupress.net/index.php/sdd/article/view/2506> > (cons. le 06/02/2022). Voir aussi : Soldevila Ferran, « La Reyna Maria, muller del Magnànim », *Sobiranes de Catalunya : recull de monografies històriques / Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 10, 1928, p. 213-347 ; Hernández-León Francisca, *Doña María de Castilla, esposa de Alfonso V el Magnánimo*, Valence, Universidad de Valencia, 1959.

<sup>24</sup> Sur les maladies de la reine et sa stérilité voir notamment Narbona Cárceles Maria, « Le corps d'une reine stérile : Marie de Castille, reine d'Aragon (1416-1456) », dans Bousmar Eric *et alii* (dir.), *Le Corps du prince*, Florence, Sismel, 2014 (*Micrologus. Nature, Sciences and Medieval Societies*, 22), p. 599-618.

<sup>25</sup> Certains aspects de la spiritualité de la reine ont été abordés par Soldevila F. « La Reyna Maria... », *art. cit.*, et Rubió i Balaguer Jordi, « Alfons el Magnànim i la reina Maria. L'espiritualitat, la voluntat i el caràcter

Ainsi donc, la panoplie emblématique de la reine d'Aragon se caractérise, précisément, par ce contenu dévotionnel. L'adoption des devises répondait, certes, à une mode de cour, car elles ont été conçues à la fin des années 1420, dans le but de plaire à Alphonse le Magnanime qui se trouvait dans ses possessions ibériques. Néanmoins, loin de gloser l'amour conjugal ou de reproduire les devises de son père ou de son mari, comme il était courant à cette époque pour les princesses<sup>26</sup>, celles de Marie de Castille présentent une facture originale et sont créées à partir d'une profonde réflexion à caractère spirituel.

### *De nouvelles devises pour Marie de Castille*

Les jeunes rois d'Aragon, Alphonse et Marie, issus, rappelons-le, tous les deux du lignage des Trastamare, avaient conservé les devises familiales de l'ancien ordre de la Bande<sup>27</sup>, puis celles de la Jarre et du Griffon, créées en 1403<sup>28</sup>. Ces devises, utilisées par le couple royal tout au long de son règne, dépassèrent cependant le domaine personnel et s'affirmèrent comme le signe d'identité du lignage. Comme la plupart des membres de leur famille, ils éprouvèrent également très tôt la nécessité d'instituer leurs propres devises. Peut-être que la présence parmi les officiers d'armes du Magnanime de Jean Courtois, plus connu sous le nom de héraut *Sicile* – originaire du Hainaut et grand connaisseur du monde de l'emblématique –<sup>29</sup>, a pu éventuellement influencer la création des nouvelles devises des souverains aragonais, élaborées au cours des années 1420<sup>30</sup>. Celles d'Alphonse – notamment le livre ouvert, la gerbe de Mil et le *Siti Perillós* (Siège périlleux)<sup>31</sup> – ont été abondamment utilisées par le souverain, contrairement à celles de son épouse (le safran et le creuset).

---

en dos reis del Renaixement », dans *id.*, *Humanisme i Renaixement*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990, p. 64-89, aux p. 77-84.

<sup>26</sup> Hablot Laurent, « Les princesses et la devise. L'utilisation politique de l'emblématique par les femmes de pouvoir à la fin du Moyen Âge », dans Santinelli-Folz Emmanuelle et Nayt-Dubois Armel (dir.), *Femmes de pouvoir et pouvoirs des femmes dans l'Occident médiéval et moderne*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2009, p. 163-176, aux p. 4-5.

<sup>27</sup> Voir Fernández de Córdoba À., « El emblema de la Banda... », *art. cit.*

<sup>28</sup> Les statuts de l'Ordre de chevalerie ont été publiés par Torres Fontes J., « Don Fernando de Antequera... », *art. cit.*, p. 112-117.

<sup>29</sup> Le traité élaboré par ce héraut autour de 1430 est d'une importance fondamentale pour le développement de l'emblématique au XV<sup>e</sup> siècle. L'édition de référence demeure *Le blason des couleurs en armes, livrées et devises, par Sicile, héraut d'Alphonse V, roi d'Aragon*, éd. H. Cocheris, Paris, Auguste Aubry, 1860. Sur le héraut Sicile et ses ouvrages, voir Hiltmann Torsten, « La paternité littéraire des hérauts d'armes et les textes héraldiques. Héraut Sicile et le *Blason des couleurs en armes* », dans Rosa Maria de Lurdes et M. Metelo de Seixas Miguel (dir.), *Estudos de Heráldica Medieval*, Lisbonne, Instituto de Estudos Medievais/Centro Lusíada de Estudos Genealógicos e Heráldicos, 2012, p. 59-83.

<sup>30</sup> La devise du Livre apparaît en 1420 dans la décoration d'une galère du roi : Español F., « El salterio y libros de horas de Alfonso... », *art. cit.*, p. 108-111.

<sup>31</sup> Les trois devises sont mentionnées dès 1429. A ce sujet voir : Molina i Figueras J., « Un emblema arturiano... », *art. cit.* ; Domenge J., « La gran sala de Castelnuovo... », *art. cit.* ; Español F., « El salterio y libros de horas de Alfonso... », *art. cit.*

La devise du safran est décrite pour la première fois dans une lettre datée de 1427, dans laquelle la reine ordonne de faire peindre sur un orgue les armes de son frère, le roi de Castille – Jean II –, à côté des siennes, « ab les flors de sefra » (avec les fleurs de safran)<sup>32</sup>. Plus tard, en 1445, elle commande un cierge pour la fête de la Chandeleur, « avec les armes de ladite dame avec ses devises aux fleurs et safrans et au purificateur d'or »<sup>33</sup>. Par ailleurs, dans l'inventaire de ses biens rédigé après sa mort, plusieurs objets décrits portent ses devises, comme ce collier d'or dont chaque pièce représente « un pot ou purificateur que madame la reine avait pour devise et emprise et sur chaque pot ou purificateur il y a un gros diamant encasté »<sup>34</sup>. On y distingue, également, deux aiguères en argent doré destinées à la purification des mains des prêtres lors de la célébration de la messe, « avec les armes de madame la reine au milieu et dans les bords, avec trois signets ou devises du purificateur d'or avec des feux et trois fleurs avec des lettres qui disent tout autour des bords de chacun : *Lavabo inter ignoscentes manus meas* »<sup>35</sup>. Ces devises apparaissent enfin dans un document daté entre 1455 et 1467, où est décrite une couverture pour les pieds avec les armes de Marie de Castille et « des plantes de safran tout autour » avec « l'emprise de la dite reine, c'est-à-dire un pot avec des feux qui est sur des fers »<sup>36</sup>.

Les représentations iconographiques de ces devises sont encore plus rares. Elles apparaissent dans le sceau apposé sur une lettre du monastère de la Trinité de Valence de 1448 (fig. 4)<sup>37</sup>, et surtout dans les bas-reliefs du tombeau de la reine déjà

<sup>32</sup> « Volem donar los dits orguens al rey de Castella nostre car frare et per ço volem quey sien les armes suas e les nostras ab les flors de sefra » : Barcelone, ACA, reg. 3170, fo 35ro (1427).

<sup>33</sup> Cité par García Herrero M.C., « De belleza y piedad. Promociones de María de Castilla, reina de Aragón (1416-1458) », *Lambard. Estudis d'art medieval*, 25, 2013-2014, p. 37-62.

<sup>34</sup> « Una olla o apurador que la senyora reyna tenia per divisa e ampressa e sobre quascuna olla o apurador ha un balaix gros encastat » et aussi « un collar d'or lo qual sta en quatre troços o parts, e en quascun troç ha una trepa o batent d'or fet a forma de scut ; e en quascuna peça ha una olla o apurador » : Toledo Girau José, *Inventarios del Palacio Real de Valencia a la muerte de doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo*, Valence, Sucesor de Vives Mora impresor, 1961 (*Anales del Centro de Cultura Valenciana*, annexe 7), p. 20. Sur ce collier : Vidal Franquet Jacobo, « La cámara real de María de Castilla. Sus joyas y otras delicias suntuarias », *Anales de Historia del Arte*, 24, 2014, p. 593-610, aux p. 595-599.

<sup>35</sup> « Dos plats o bacins d'argent daurats per a donar ayguamans ab les armes de la Senyora Reyna al mig e a les vores ab tres senyals o divises del apurador d'or ab fochs e tres flors ab letres que dihen al entorn de les vores de quiscu: *Lavabo inter ignoscentes manus meas* » : Toledo Girau J., *Inventarios del Palacio Real...*, op. cit., p. 30.

<sup>36</sup> « Hun drap de peus vert ab senyal de la reyna dona Maria al mig e a dos cantons e als altres dos les armes del dit defunt ab mates de çaffra entorn dels dits senyals hoch hi la empresa de la dita reyna ço es una olla ab foch qui sta sobre huns ferros ». La référence fait allusion à l'inventaire *post mortem* des biens d'un certain Joan Puig de Vich consigné par le notaire barcelonais Bartomeu Costa. Nous n'avons pas pu éclaircir l'identité du défunt, très probablement membre de l'entourage immédiat de la reine. Cet inventaire a été édité dans Soler i Palet Josep, « L'art a la casa al segle XV », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 8, 1915-1916, p. 291-305 et 385-394, à la p. 295. Voir aussi Vicens i Soler Teresa, « Aproximació al món artístic de la reina Maria de Castella », dans Terés i Tomás Maria Rosa (dir.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Barcelone, Cossetània edicions, 2011, p. 193-262, à la p. 221.

<sup>37</sup> Voir Vicens i Soler T., « Aproximació... », art. cit, p. 221 et Fernandez-Xesta Ernesto, « El Sello de Plomo del Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia, de monjas clarisas y sus diferentes improntas conocidas », *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 20, 2017, p. 7-45.



Fig. 4 – Sceau du monastère de la Trinité. Valence.  
 Archivo Histórico Nacional, C 5/13 (d'après Vicens i Soler T.,  
 « Aproximació al món artístic... », *art. cit.*, p. 222).

mentionné : ici, le buisson du safran peut prêter à confusion puisqu'il ressemble plutôt à un lys, ce qui a amené plusieurs auteurs à penser qu'il s'agissait de la fleur emblématique de l'ordre de la Jarre<sup>38</sup>. Cependant, ces deux représentations contiennent bien l'un des principaux signes d'identification de cette plante, à savoir ses trois stigmates, principale caractéristique des iridacées (auxquels le safran appartient) par rapport aux liliacées (dont le lys fait partie), qui en ont six<sup>39</sup>. Ces bas-reliefs constituent donc la source principale de notre étude, par le détail de leur exécution et surtout par le fait que ces devises ont été choisies pour orner la sépulture de la reine.

<sup>38</sup> Déjà Mateu Llopis Felipe, « Sello del Monasterio de la Trinidad de Valencia, fundación de doña María », *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 42, 1958, p. 226-234, à la p. 235 l'avait décrit comme un lys. Cette description a été suivie par Rodrigo Lizondo Mateu, « Personalitat i cultura de Maria de Castella, reina d'Aragó », dans Bellveser Ricardo (dir.), *Dones i literatura. Entre l'Edat Mitjana i el renaixement*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 2012, t. 2, p. 471-526, à la p. 484 qui interprète aussi le creuset comme le *Siti Perillós* du Magnanime. Ce dernier auteur a, par ailleurs, repris les hypothèses formulées par d'autres chercheurs à propos des devises, tel Francesc Martínez, qui dans les fleurs de safran a vu la représentation du fard de mil du souverain. Les bas-reliefs ont été décrits, mais sans en proposer une interprétation, entre autres par Benito Goerlich D., *El real monasterio...*, *op. cit.*, p. 81. Vicens i Soler T., « Aproximació... », *art. cit.*, p. 221 a été la première à proposer l'identification avec la plante de safran.

<sup>39</sup> Santamarina Maria Pilar et al., *Biología y botánica*, Valence, Universidad Politécnica, 1997, t. 2, p. 345.

### 3. La fleur et la plante du safran

Avant tout, et sachant que l'usage emblématique du safran n'était pas fréquent, son choix comme devise par la reine d'Aragon nous amène nécessairement à nous intéresser à l'environnement de cette souveraine et donc à l'utilisation de cette plante à son époque, avant de nous pencher sur sa dimension symbolique, notamment spirituelle.

#### *La production du safran dans la principauté de Catalogne et la lutte contre la fraude dans les années 1420*

« [Le safran] il n'est rien qu'on falsifie autant ».

Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*<sup>40</sup>.

Au bas Moyen Âge, tant au sein de la Couronne d'Aragon qu'en Italie septentrionale, le safran – « l'épice d'Occident » – était devenu l'un des produits les plus recherchés, notamment destiné à l'exportation vers les grands marchés européens. En outre, au cours de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, la Catalogne avait acquis une place prépondérante dans sa commercialisation autour du bassin méditerranéen, place qu'elle conserva jusqu'au déclenchement de la guerre civile en 1462<sup>41</sup>.

Pendant la vigueur économique suscitée par le commerce du safran s'accompagna d'une exploitation frauduleuse croissante, tant au niveau de la falsification du produit que de ses mécanismes de vente, ce qui préoccupa les autorités dès les années 1420<sup>42</sup>. À partir de 1425, la *Diputació del General* de Catalogne décida d'appliquer des mesures pour lutter contre cette fraude : dictées par les gouvernements précédents, elles furent traduites du latin en langue vernaculaire et rendues publiques dans toutes les villes de la principauté catalane. En outre, la surveillance des opérations concernant le safran fut confiée à des officiers désignés

<sup>40</sup> Plinie l'Ancien, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 47 (l. XXI, chap. XVII).

<sup>41</sup> À partir de cette époque, l'hégémonie du commerce de cette épice au sein des états de la couronne d'Aragon se déplaça vers le royaume de Valence, mais surtout vers celui d'Aragon. En ce qui concerne le safran dans les royaumes de la Couronne voir Verdés i Pijuan Pere, « Una espècia autòctona : el comerç de safrà a Catalunya durant el segle XV », *Anuario de Estudios Medievales*, 31, 2, 2001, p. 757-785, à la p. 759, et Sánchez de Movellán Torent Isabel, *La Diputació del General de Catalunya (1413-1479)*, Barcelone, Generalitat de Catalunya/ Institut d'Estudis Catalans, 2004, *passim*. Voir aussi Martínez García Sergio, « Producción y mercado de azafrán al sur de Aragón durante el siglo XV : el ejemplo de Muniesa, una aldea del común de Huesca », dans Laliena Corbera Carlos et Lafuente Gómez Mario (dir.), *Una economía integrada. Comercio, instituciones y mercados en Aragón, 1300-1500*, Saragosse, Cema, 2012, p. 319-344, aux p. 325-328.

<sup>42</sup> Sánchez de Movellán Torent I., *La Diputació...*, *op. cit.*, p. 339-342 et 547-549.

comme *veedors del safrà*, qui veillaient à éviter tout type d'abus<sup>43</sup>. Enfin, à partir de 1428, l'ébauche d'une loi à ce sujet fut amorcée<sup>44</sup>.

Motivés à la fois par l'appartenance aux oligarchies urbaines et rurales d'une grande partie des principaux producteurs et commerçants de safran, comme par l'importance de la Catalogne dans la commercialisation de cette épice au sein de l'économie occidentale, Alphonse V et sa femme décidèrent de s'impliquer directement dans la gestion de cette activité économique majeure. De ce fait, la période où les députés de la *Generalitat* de Catalogne accrurent leur préoccupation dans la lutte contre la fraude, entre 1425 et 1431, coïncide exactement avec celle de l'élaboration du programme emblématique de la reine d'Aragon ; ce qui nous amène à penser à une étroite relation entre la dite problématique et l'inclusion de la plante de safran parmi ses devises, à partir au moins de sa première mention en 1427.

### *Les propriétés médicinales du safran*

Le safran (*crocus sativus*) était une plante hautement recommandée dès l'Antiquité, surtout pour ses propriétés curatives<sup>45</sup>. Les auteurs classiques – tels que Dioscoride, Pline ou Galien – l'ont prescrit généralement pour les affections cardiaques, stomacales et gynécologiques : trois parmi les maux les plus graves dont la souveraine souffrit tout au long de sa vie.

En 1446, le diagnostic établi par son médecin de chambre nous révèle en effet que la reine souffrait d'arythmie cardiaque et parfois perdait son pouls, se plongeant ainsi dans un profond sommeil artificiel<sup>46</sup>. Par ailleurs, elle était sujette à des spasmes et des convulsions<sup>47</sup>, symptômes qui inquiétaient grandement son entourage, craignant pour sa vie<sup>48</sup>. Par conséquent, le safran apparaissait comme un médicament particulièrement recommandé pour ces graves affections : les filaments de cette iridacée (les stigmates), mêlés avec d'autres substances, pouvaient ainsi produire un cordial, boisson utilisée comme stimulant cardiaque. D'après

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 547-549.

<sup>44</sup> Sur la législation concernant la lutte contre la fraude sur le safran voir Verdés i Pijuan P., « Una espècia autòctona... », *art. cit.*, p. 760-764 et 773.

<sup>45</sup> « Homère fait mention de trois fleurs, le lotus, le safran et l'hyacinthe » : Pline l'Ancien, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 47 (l. XXI, chap. XVII).

<sup>46</sup> « Sincopis que establabio sensus et motus cum occultacione pulsus propter passionem cordis et quamquam subet quod est sompnis profundis et innaturalis » : Ametller i Vinyas José, *Alfonso V de Aragón en Italia y la crisis religiosa del siglo XV*, Gérone, p. Torres, 1928, t. 3, p. 91.

<sup>47</sup> « Etiam contracciones sive agitationes spasmosse membrorum propter compassionem cerebri et nerborum » : *ibid.*

<sup>48</sup> « Ex quibus accidentibus frequentatis pronostico quod tamen Deus avertat periculum subitantis mortis ut ait dominus Ipocras qui exsolvuntur frequenter et sine manifesta occasione repente moriuntur » : *ibid.*

Dioscoride, Avicenne affirmait que le safran « confortat cor et letificat membra interiora »<sup>49</sup>.

En outre, cette épice était conseillée également pour traiter les problèmes d'estomac auxquels la reine était également sujette de façon très aigue. Elle-même en décrit les symptômes dans quelques-unes de ses lettres : dans une missive, elle raconte avoir souffert de « passions de ventre, de ventosités et d'évanouissements » pendant de très longs moments<sup>50</sup>. Le diagnostic de son médecin de chambre le confirme en précisant que la reine subissait une forte douleur abdominale « de l'hypocondre dans la région de la rate avec des éructations et ventosités très sonores »<sup>51</sup>. Et, d'après Pline l'Ancien, le safran pouvait aussi soigner « les ulcérations de l'estomac, de la poitrine, des reins, du foie, du poumon et de la vessie »<sup>52</sup>, alors que pour Dioscoride il était « astringent, diurétique et apportait une bonne mine »<sup>53</sup>.

Enfin, parmi les nombreuses et graves pathologies dont la reine souffrait, les textes mentionnent également une « suffocation de la matrice », d'où partait une « matière empoisonnée » retenue dans « les veines de l'utérus »<sup>54</sup>. Là encore, le safran se révélait utile, étant spécifiquement recommandé pour les maladies gynécologiques : Pline affirme qu'il « dissipe aussi les suffocations hystériques »<sup>55</sup>, tandis que Dioscoride le mentionne comme ingrédient dans la préparation de « breuvages pour les parties internes », tout comme pour élaborer des « emplâtres pour la matrice et pour l'anus »<sup>56</sup>. De plus, il était censé favoriser la conception, l'une des principales préoccupations de la reine d'Aragon<sup>57</sup>.

<sup>49</sup> « Conforte le cœur et réjouit les membres internes » : Avicenne, *Liber Canonis de Medicinis cordialibus et cantica*, Bâle, I. Heruagios, 1556, I. II, chap. 129, p. 206. En effet, cette plante était censée posséder la vertu de fortifier le cœur, comme en témoigne Llull Ramón, *Libro Felix o maravillas del mundo*, Majorque, Viuda Frau, 1750, p. 159 : « quando el medico que le curaba compuso un electuario de oro, de perlas y de piedras preciosas, en el qual mescló azafrán por tener la virtud de confortar y alegrar el corazón ».

<sup>50</sup> « Passiones de ventrell, ventusidades e smortimientos » : Barcelone, ACA, reg. 3007, fo 88vo (1440).

<sup>51</sup> « Infraccio dolorosa epocondiorum maxime in regione splenis cum eructationibus et ventositatibus valde sonoris » : Ametller y Vinyas J., *Alfonso V de Aragón en Italia...*, *op. cit.*, p. 91.

<sup>52</sup> Pline l'Ancien, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 65 (l. XXI, chap. LXXXI).

<sup>53</sup> Segura Munguía Santiago et Torres Ripa Javier, *Historia de las plantas en el mundo antiguo*, Bilbao-Madrid, Universidad de Deusto/CSIC, 2009, p. 327.

<sup>54</sup> « Sufogationem matricis ex feculencia sive materia venenosa retenta in venis matricis » : Ametller y Vinyas J., *Alfonso V de Aragón en Italia...*, *op. cit.*, p. 91. Sur la question de la suffocation de la matrice voir : Canet Vallés José Luis, « La mujer venenosa en la época medieval », *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 1, 1996-1997 < [http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista1/Mujer\\_venenosa.html](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista1/Mujer_venenosa.html) > (cons. le 06/02/2022).

<sup>55</sup> Pline l'Ancien, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 65 (l. XXI, chap. LXXXI). Recommandation reprise par Arnau de Vilanova, *Translatio libri Albuzele de medicinis simplicibus*, éd. A. Labarta et al., Barcelone, Universitat de Barcelona/Fundació Noguera, 2004, p. 375 : « Quando commiscetur cum aliquo emplastro et supponit mulier in matrice, valet doloribus matricis ».

<sup>56</sup> Dioscoride, *De materia medica* (l. I, chap. 26), cité par : Segura Munguía S. et Torres Ripa J., *Historia de las plantas...*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>57</sup> « Les escargots [...] appliqués avec du safran [accélérent] la conception » : Pline l'Ancien, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 343 (l. XXX, chap. XLIII).

On peut donc aisément supposer que cette précieuse plante aux multiples et prodigieuses propriétés médicinales faisait partie du quotidien de la souveraine. Dans ce sens, en raison de ses vertus curatives, le fait de falsifier le safran pouvait être considéré, en plus de son aspect délictueux, comme un acte immoral à l'encontre du bien commun.

### *Une devise trinitaire et christologique*

« *Dios avia dado virtud a las hierbas para que significasen la virtud del mesmo Dios* »<sup>58</sup>.

Raymond Lulle – *Libro Felix o maravillas del mundo* (c. 1288)

Cependant, au-delà de ses propriétés médicinales, le safran renfermait également une profonde symbolique religieuse qui peut ainsi contribuer à offrir une explication du choix de cette plante comme devise de la reine d'Aragon. Bien qu'elle n'apparaisse qu'une seule fois dans la Bible (*Cantique des Cantiques* 4, 13-15)<sup>59</sup>, cette iridacée fit très tôt l'objet d'interprétations de la part des exégètes et, tout aussi rapidement, fut revêtue d'attributions symboliques, tant du point de vue doctrinal que dévotionnel<sup>60</sup>. Parmi les interprétations relevées au Moyen Âge, nous ne retiendrons que celles qui semblent être en rapport avec la spiritualité et les expériences de Marie de Castille.

En tant que devise trinitaire, l'analogie est assez évidente : sans aucun doute, ses trois stigmates renvoient au mystère de la Trinité, un aspect déjà relevé par Grégoire de Nysse dans son homélie sur le *Cantique*<sup>61</sup>. De plus, en allusion directe à la dévotion trinitaire, les fleurs de safran étaient représentées toujours par trois<sup>62</sup> : en fait, le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles ont été marqués par une grande quantité d'essais de représentation iconographique de la Trinité dont la répétition du chiffre trois a été l'une des formules parmi les plus utilisées et les plus reproduites dans

<sup>58</sup> « Dieu avait donné vertu aux herbes pour signifier la vertu de Dieu lui-même » : Lulle, *Libro...*, *op. cit.*, p. 159.

<sup>59</sup> « Tes pousses sont un bosquet de grenadiers, avec les fruits les plus exquis ; le cyprès avec le nard et le safran, la cannelle et le cinnamome, avec tous les arbres à encens, la myrrhe et l'aloès, avec tous les meilleurs baumiers. Source de jardins, puits d'eaux vives, ruisseau qui coule du Liban ».

<sup>60</sup> Les plantes mentionnées dans ces versets ont fait très tôt l'objet d'interprétations au sein de la littérature exégétique. Sur le succès du *Cantique des Cantiques* parmi les franciscains et les promoteurs de la *Devotio moderna* au XV<sup>e</sup> siècle voir : Engammare Max, « *Qu'il me baise des baisers de sa bouche* ». *Le Cantique des Cantiques à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 171.

<sup>61</sup> « *Croci aenigma forte magis proprio assumi ad rationem fidei. Nam flos quidem versatur in triplici inuolucro* » : *Sancti Patris nostri Gregorii episcopi Nysseni opera*, éd. F. Morel, t. 1, Paris, ad insigne Fontis, 1638, p. 612-613 (*In Canticum canticorum*, homilia IX). Voir : Lallemand Annick, « Le safran et le cinnamome dans les Homélie sur le *Cantique des cantiques* de Grégoire de Nysse », *L'Antiquité classique*, 71, 2002, p. 121-130, à la p. 126 : « Grégoire ne précise pas à quel point de doctrine il renvoie, mais la description des parties de la fleur et l'insistance sur le nombre trois lui permettent de faire comprendre qu'il s'agit de la foi dans la Trinité ».

<sup>62</sup> Sur les difficultés liées à la représentation iconographique de la doctrine trinitaire voir : Boespflug F., *La Trinité dans l'art d'Occident...*, *op. cit.*, p. 27-29.

l'emblématique<sup>63</sup>. Le fait que la dévotion trinitaire ait toujours été très chère à la reine d'Aragon renforce donc cette hypothèse.

Mais le safran peut être également considéré comme une devise au contenu christologique. D'après le commentaire du verset du *Cantique* par Gilbert de Hollande, disciple de saint Bernard, parmi les trois plantes citées ensemble dans le passage biblique, le safran représenterait la Résurrection du Christ : « in cypro patitur et in nardo sepelitur, et de corda terrae resurgit in croco »<sup>64</sup>; c'est-à-dire qu'« il a souffert dans le cyprès » (en allusion à l'arbre de la Croix), qu'il « a été enseveli dans le nard » (en allusion au parfum utilisé pour l'embaumement) et que « du cœur de la terre [il] a ressurgit, comme le safran » (par allusion à la Résurrection). Ici, l'auteur s'inspire de l'affirmation de Pline : « le safran aime à être battu et foulé aux pieds : cette pratique, qui semblerait devoir le détruire, l'améliore »<sup>65</sup>. Par analogie avec le safran, le Christ se met aux pieds de tous pour être foulé, outragé et humilié, mais, malgré tout, il « ressurgit » (*ressuscite*) avec plus de force<sup>66</sup>.

Enfin, cette devise peut supporter également une lecture mariale : le safran est bien sûr l'une des fleurs avec lesquelles est comparée la fiancée, donc la Vierge, dans le *Cantique*<sup>67</sup> ; mais aussi, et à la lumière de la Passion du Christ, selon saint Albert le Grand, il représenterait l'attitude de Marie au Calvaire, fragile en apparence,

<sup>63</sup> Ce procédé avait déjà été utilisé par le roi de France, Charles V, dans les années 1370, lorsqu'il fit substituer le champ fleurdelisé de ses armes par les trois fleurs de lys en l'honneur de la Trinité : Pastoureau Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 101-107.

<sup>64</sup> Il s'agit de la continuation du commentaire du *Cantique des Cantiques* de saint Bernard de Clairvaux, après la mort de ce dernier, par Gilleberti de Hoilandia, *Sermones in Canticum Salomonis*, éd. J.-P. Migne, Paris, Migne, 1854 (*Patrologia Latina*, t. 184), col. 190 (*Sermo* 36).

<sup>65</sup> Pline l'Ancien, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 47 (l. XXI, chap. XVII) : « La floraison a lieu lors du coucher des Pléiades, et dure peu de jours ; la feuille chasse la fleur. Il est verdoyant au solstice d'hiver, et on le récolte : on le fait sécher à l'ombre, de préférence par un temps froid. La racine en est charnue, et plus vivace que celle des autres plantes. Elle aime à être battue et foulée aux pieds, et elle n'en vient que mieux ; aussi le safran prospère-t-il surtout le long des sentiers et des fontaines ».

<sup>66</sup> Cependant, au Moyen Âge, l'analogie fut à peine suggérée et ne fut réellement développée qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Le jésuite Cornélius a Lapide (1567-1637), par exemple, le formulait déjà de façon plus explicite : « Nam ut ait Plinius [...] crocus gaudet calcari et atteri, pereundoque melius provenit ; ideo juxta semitas ac fontes latissimus. Sic Christus ambivit crucem, probra et verbera, iisque pressus et calcatus in summam florum die tertio resurrexit Idem contigit omnibus sanctis Christi asseculis : crux enim via est ad felicitatem, humilitas ad sublimitatem, contemptus ad gloriam. [...] per crocum accipit humilitatem, quae gaudet calcari ut crocus » : Cornélius a Lapide, *Commentaire in scripturam sacram*, t. 7, *In Ecclesiasten et Canticum Canticatorum*, Paris, Ludovicus Vivès, 1863, p. 80.

<sup>67</sup> Un texte attribué à saint Ildéfonse assimile les vertus de la Vierge aux différentes qualités du safran : « Tu etiam es odorifera plusquam Crocus, quia tu ante Deum et homines fragras et redoles. [...] virtus ex te procedens clarificat visum, temperat gustum, reformat auditum, confortat cor, illuminat intellectum », Hildefonso Toletani, *Libellus de Corona Virginis. Opera Sancto Hildefonso supposita*, éd. J.-P. Migne, Paris, Migne, 1862 (*Patrologia Latina*, t. 96), col. 283-318, à col. 297.

mais aux solides racines<sup>68</sup>. C'est pour cette raison qu'il apparaît dans quelques représentations médiévales de la Crucifixion<sup>69</sup>.

Ainsi, le safran devint le centre des préoccupations de la souveraine d'Aragon, tant comme protectrice des intérêts économiques de ses sujets, que comme consommatrice et patiente, pour qui cette précieuse épice possédait une valeur médicinale incalculable et, finalement, en tant que croyante, revêtait une indubitable valeur symbolique et dévotionnelle.

#### 4. Le creuset d'or aux sept flammes

La documentation révèle également la présence d'« una olla o apurador que la senyora reyna tenia per divisa e ampressa »<sup>70</sup>. Sachant qu'en ancien catalan le terme *apurador* signifie « purificateur »<sup>71</sup>, il s'agit bien d'un creuset d'or mis au feu, un *apurador d'or ab fochs*<sup>72</sup>.

Du point de vue de la couleur emblématique, il existe tout d'abord un rapport chromatique entre l'or et le safran, ce qui renforce le lien entre les deux devises de la reine<sup>73</sup>. En fait, l'or était le métal propre à la royauté, comme le rappelle le héraut Sicile dans son traité sur le blason, entre autres parce qu'on lui attribuait des vertus médicinales – similaires à celles du safran, par ailleurs –, apportant notamment réconfort au cœur et à l'estomac<sup>74</sup>. Aussi, toujours d'après Jean Courtois, ce métal précieux avait une importante valeur morale – « dict l'Esriture, que le juste et la sainte personne ressemble à l'or et au soleil »<sup>75</sup> –, ce qui, d'un point de vue

<sup>68</sup> « Maria crocus : quia crocus habet solidam radicem et nihil aliud habens durum. Radix Virginis humilitas vel fides eius, cuius solidissima constantia apparuit in passione filii » : Alberti Magni, *Opera omnia*, éd. P. Jammy, t. 20, Lyon, C. Prost, 1651, p. 368, col. 2.

<sup>69</sup> C'est le cas dans une tapisserie de la Crucifixion du XVI<sup>e</sup> siècle, conservée au château de Langeais. La scène représentée se situe dans une prairie semée de fleurs diverses, toutes au contenu symbolique, parmi lesquelles on remarque le safran aux pieds de la Vierge. Je tiens ici à remercier Nicole Deslandes pour m'avoir communiquée cette information. À propos de ces tapisseries voir Jarry Madeleine, « La collection de tapisseries du château de Langeais », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 35, 1972, p. 39-62.

<sup>70</sup> « Le pot ou purificateur que madame la reine avait comme devise et emprise » : Toledo Girau J., *Inventarios del Palacio Real...*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>71</sup> Pour l'étymologie du terme, voir « Alcover », dans < <http://dcvb.iecat.net/> » (cons. le 06/02/2022).

<sup>72</sup> Toledo Girau J., *Inventarios del Palacio Real...*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>73</sup> En effet, comme le rappelle Pastoureau Michel, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 2008, p. 101 « dans le langage héraldique médiéval, l'or est parfois désigné par les mots *jaune, sor* ou *safrin* ».

<sup>74</sup> Selon Jean Courtois, il s'agit d'une des sept raisons justifiant la présence de ce métal au sein des armes des rois de France. Voir : *Le blason des couleurs en armes...*, *op. cit.*, p. 25-27 : « comme le disent Plateaire, Constantin, Avicenne, Serapio et les autres docteurs de médecine, est plus attempés que les autres métaux par quoy il a nature merveilleuse de reconforter le cœur, l'estomach et les autres sens. Par laquelle sentence est donné à congnoistre que toute la cure royalle doit estre parée de toute amour et non sainte dilection » ; *ibid.*, p. 57 : « car l'or conforte le cuer de l'homme, selon Avicenne. Parquoy, dit Constantin que l'or a propriété de subvenir à l'estomach déffailly ».

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 21.

emblématique et selon le héraut, conférait une grande responsabilité à la personne qui le portait dans ses armes.

Mais, plus encore, l'or fut identifié avec la sainteté. Ainsi Ildefonse de Tolède n'hésite pas à utiliser l'analogie dans sa louange à la sainte Vierge : « de la même façon que l'or excède en valeur et noblesse au reste des métaux, la dignité de ta sainteté supère les mérites de tous les saints et les prérogatives des anges »<sup>76</sup>.

### *Une devise expiatoire*

En plus des vertus attribuées à ce métal précieux, l'objet représenté dans la devise, le creuset, contient, quant à lui, un discours allégorique profond qui peut se dévoiler à partir d'une lecture réalisée sous un angle plus religieux. En effet, c'est dans le creuset que l'or se purifie et se raffine, et que l'on peut éprouver sa qualité. Et c'est dans les Écritures qu'on retrouve l'image des épreuves auxquelles Dieu soumet les hommes pour qu'ils montrent la qualité de leur âme, comme l'attestent de nombreux passages de la Bible. Retenons, par exemple, ce passage du *Livre de l'Écclésiastique* : « l'or s'éprouve dans le feu, et les hommes agréables à Dieu dans le creuset de l'humiliation »<sup>77</sup>. Ou bien encore celui du *Livre de la Sagesse* qui, à propos des Justes déjà décédés, affirme que « Dieu les a éprouvés et les a trouvés dignes de Lui. Il les a essayés comme l'or dans la fournaise et les a agréés comme un parfait holocauste »<sup>78</sup>. Ainsi, par la bouche du prophète Isaïe, Yahvé déclare : « Je t'ai éprouvé au creuset de l'affliction »<sup>79</sup> ; et Job, après avoir enduré les épreuves imposées par Dieu, affirme, avec une confiance absolue, qu'« Il connaît les sentiers où je marche ; qu'Il m'éprouve, je sortirai pur comme l'or »<sup>80</sup>. C'est donc bien par l'épreuve, par la difficulté (représentée par le creuset), que la qualité des individus se révèle.

Et, en effet, plusieurs lettres missives de la reine d'Aragon laissent aisément deviner que ses souffrances furent le plus souvent difficilement supportables et qu'elle essaya de les convertir en motif de prière. En 1439, par exemple, elle écrit à

<sup>76</sup> « Nam sicut aurum omnia metalla excellit nobilitate et valore, sic tuae sanctitatis dignitas superat omnium sanctorum merita, et omnium praerogativas angelorum ». Hildefonsi Toletani, *Libellus de Corona Virginis...*, op. cit., col. 297. Comme on le verra plus loin, l'auteur fait référence en réalité au safran, comparé à l'or.

<sup>77</sup> Le Siracide 2, 1-5 : « Mon fils, si tu entreprends de servir le Seigneur, prépare ton âme à l'épreuve. Rends droit ton cœur et sois constant. Et ne te précipite pas au temps du malheur. Attache-toi à Dieu et ne t'en sépare pas, afin que tu grandisses à ta fin. Tout ce qui vient sur toi, accepte-le, et, dans les vicissitudes de ton humiliation, sois patient. Car l'or s'éprouve dans le feu, et les hommes agréables à Dieu dans le creuset de l'humiliation ».

<sup>78</sup> Livre de la Sagesse 3, 5-6. L'idée d'holocauste (*olokaustós*) en tant qu'offrande consommée par le feu lors d'une cérémonie sacrificielle, en rapport avec le creuset, ouvre également d'autres perspectives intéressantes d'interprétation.

<sup>79</sup> Isaïe 48, 10. Voir aussi le Livre des Proverbes 17, 3 : « le creuset éprouve l'argent et le fourneau l'or ; celui qui éprouve les cœurs, c'est le Seigneur » tout comme le Psaume 12, 7 : « Les paroles de Yahvé sont des paroles pures, un argent fondu dans un creuset sur la terre, sept fois purifié ».

<sup>80</sup> Jacob 23, 10.

sa belle-sœur, la reine Blanche de Navarre, la remerciant de partager ses « douleurs et angoisses », ainsi que pour le « bon et notable conseil que vous nous avez donné de convertir les pleurs en prières et choses pieuses »<sup>81</sup>. Il est toutefois évident que ce conseil n'était pas toujours facile à suivre. Dans une autre lettre adressée à la même reine de Navarre, elle la remercie en effet « pour le sentiment qu'[elle avait] montré de nos accidents et ennuis, lesquels ont été très grands et dangereux », tout en lui avouant continuellement que « bien peu [elle espérait] que la miséricorde divine ne [l'aide] » et l'encourageant à penser « au salut des âmes qui sera éternel car il sera mieux d'oublier celle des corps »<sup>82</sup>. Cette symbolique du creuset peut alors apparaître ici comme une émanation de la volonté de la souveraine d'éloigner ce dolorisme ou victimisme, de contempler ses souffrances d'après cette dimension expiatoire, voire probatique, de profiter de ses épreuves comme d'une occasion de démontrer ses vertus et se purifier : une recommandation que probablement la reine aurait pu recevoir dans son entourage et, notamment, de ses conseillers spirituels.

Par ailleurs, le père de la reine, Henri III de Castille, avait déjà adopté l'idée de représenter par le biais d'une devise son identification avec le Christ en raison de leur commune souffrance. Comme sa fille, le roi castillan fut atteint dès sa jeunesse de plusieurs maladies – il était surnommé « le Souffrant » – et aurait voulu ainsi exprimer cette pratique pieuse à travers la cordelière franciscaine, déjà évoquée. En effet cette cordelière, avec ses trois nœuds, représentait les trois stigmates reçus par saint François dans son intime identification avec les douleurs du Sauveur<sup>83</sup>. On peut donc penser que l'emblématique de Marie de Castille a été inspirée par l'exemple paternel.

### *Une devise mariale*

Par ailleurs, le creuset sculpté sur le tombeau de la reine ajoute un autre détail, à savoir les sept petites flammes à l'extérieur du pot, qui complique davantage l'interprétation de la devise. Le motif allégorique des sept flammes était fréquent au sein de la symbolique dévotionnelle, pouvant signifier des dévotions et manifestations de foi variées à caractère septuple<sup>84</sup>. Mais, dans ce cas, il semble que l'explication concernant ce nouvel élément s'enracine encore une fois dans les

<sup>81</sup> Barcelone, ACA, reg. 3002, fo 129vo (1439, Saragosse) : la reine remercie ainsi sa belle-sœur de « participar por vera e piadosa compassion en nuestros dolores e cogoxas. E ahun vos reengraciamos el buen e notable consiello que nos diesses de conuertir planto en oraciones e cosas pias ».

<sup>82</sup> Barcelone, ACA, reg. 3007, fo 88vo (1440, Lérida) : « E bien poco speramos la misericordia diuina que nos hayude [...] pensemos en la salut de las almas que ha de seyer eternal car de los cuerpos assats sia empaxada la qual salut no menos deseamos por a vos que per a nos ».

<sup>83</sup> Sur ces devises et leur interprétation voir Fernández de Córdoba Á., « El cordón y la piña... », *art. cit.*

<sup>84</sup> Entre autres, il serait aussi possible de les rapprocher, en raison du nombre de sept, aux sept dons ou aux langues de feu du Saint Esprit, par exemple.

dévotions d'origine franciscaine, complétant ainsi un programme iconographique très bien structuré du point de vue spirituel. Et, pour le déchiffrer, un sermon de saint Bernardin de Sienna va nous offrir une piste essentielle.

Le saint franciscain (1380-1444), contemporain de la reine d'Aragon, fut l'une des grandes figures de l'Observance. Sa prédication se propagea dans les terres hispaniques par le biais du bienheureux Mathieu d'Agrigente (1380-1451), l'un de ses principaux collaborateurs, qui se rendit à Barcelone et à Valence en 1427, suscitant la formidable admiration d'Alphonse le Magnanime et de son épouse. Avec le soutien du couple royal, il fut le grand promoteur de la Réforme observante en Aragon où il fonda quelques couvents<sup>85</sup>. Ainsi, dans cette atmosphère de spiritualité franciscaine, l'interprétation de ces sept flammes est à chercher dans la dévotion au Cœur de la Vierge qui, mise en avant par saint Bernardin, eut un énorme succès dans les années suivantes<sup>86</sup>. Cette dévotion que propagea le saint siennois par le biais de sa prédication plonge ses racines dans la spiritualité franciscaine primitive et dans la dévotion au Cœur de Jésus<sup>87</sup> : Bernardin comparait le Cœur de la Vierge à une fournaise ardente de laquelle, telles sept flammes d'amour, étaient sorties les « sept paroles » que la mère du Christ prononça dans les Évangiles : sept flammes décrites respectivement comme « d'amour qui sépare, qui transforme, qui se communique, qui se réjouit, qui se repose, qui compatit, qui consomme »<sup>88</sup>. En Aragon, cette dévotion fut ainsi promue par le frère Mathieu d'Agrigente qui, dans ses sermons « multitudinaires », suivit le modèle de prédication de son maître<sup>89</sup>. L'une de ses

<sup>85</sup> L'activité du frère Mathieu à travers les États de la Couronne d'Aragon, ainsi que sa relation privilégiée avec les souveraines ont été très bien analysés par : Agostino Amore, « La predicazione del B. Matteo d'Agrigento a Barcelona e Valenza », *Archivum Franciscanum Historicum*, 49, 1956, p. 255-355, à la p. 258 et s. ; *id.*, « Nuovi documenti sull'attività del B. Matteo d'Agrigento nella Spagna ed in Sicilia », *Archivum franciscanum historicum*, 52, 1, 1959, p. 12-42 ; Rubió i Balaguer Jordi, « El beat fra Mateu d'Agrigento a Catalunya i a València. Notes sobre la vida religiosa en una cort del Renaixement », dans *id.*, *Humanisme i Renaixement, op. cit.*, p. 45-63. Enfin, Rottolo Filippo, *Il beato Matteo d'Agrigento e la provincia francescana di Sicilia nella prima metà del secolo XV*, Palerme, Biblioteca francescana-Officina di Studi Medievali, 2006, p. 177-180 traite du séjour de Mathieu d'Agrigente en Espagne.

<sup>86</sup> En fait, dès l'époque de l'émergence de la théologie mariale, le Cœur de la Vierge a été comparé à une fournaise ardente, image reprise jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle quant saint Jean Eudes en fixa définitivement le culte et élaborait le texte de sa célébration liturgique. Ce dernier mentionne les auteurs qui, à travers l'histoire de l'Église, ont suscité la dite dévotion, à savoir Augustin, Jean Chrysostome, Jean Damascène, Anselme, Bernard. Voir : Eudes Jean, *Le cœur admirable de la très sacrée Mère de Dieu ou la Dévotion au très Saint Cœur de la Bienheureuse Vierge Marie*, Caen, J. Poisson, 1681, p. 168 et s. Voir aussi Bello Léonard M., *Le Cœur immaculé de Marie*, Montréal, Éd. Franciscaines, 1946, p. 35 et Arragain Jacques, « La dévotion au Cœur de Marie », dans Du Manoir Hubert (dir.), *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, t. 5, Paris, Beauchesne, 1958, p. 1007-1048, à la p. 1012.

<sup>87</sup> Depuis saint Antoine de Padoue, en passant par Ubertain de Casale, les saints franciscains ont chanté les louanges de ce Sacré Cœur qui symbolisait l'amour de Dieu pour les hommes.

<sup>88</sup> « Haec septem verba secundum septem amoris processus et actus sub miro gradu et ordine sunt prolata : quasi sint septem flammae fornacei cordis ejus » : S. *Bernardini Senensis opera omnia*, t. 6, Quaracchi, Collegium S. Bonaventurae, 1959, p. 124. Quant au vocabulaire employé, bien que le terme latin pour le creuset soit *crucibulum*, on trouve aussi celui de *fornax* (four). Ainsi dans *Proverbes* 17, 3 : « le creuset éprouve l'argent et le fourneau Por ; celui qui éprouve les cœurs, c'est le Seigneur ».

<sup>89</sup> Des centaines de personnes accouraient ainsi pour écouter le prédicateur franciscain. La reine d'Aragon, par exemple, autorisa l'un de ses serviteurs à s'absenter afin qu'il puisse aller l'entendre. Barcelone, ACA, reg. 3169,

homélies, intitulée précisément *De Septem verbis Virginis Marie*, évoque en effet les sept flammes en les décrivant de la même façon que le saint siennois<sup>90</sup>.

Il est donc fort probable que cette allégorie puisse expliquer pourquoi la reine d'Aragon a décidé d'ajouter ces sept petites flammes à sa devise du creuset ardent. Par ailleurs, c'est précisément à partir de 1427, année de la première visite du prédicateur sicilien, que l'on trouve les mentions les plus anciennes des devises de la reine : un élément qui renforce le lien entre l'élaboration de son système emblématique et la visite du franciscain. Ainsi, le creuset pourrait être également une devise à caractère mariologique, complétant par conséquent la signification christologique et trinitaire des fleurs de safran. Dans son passage à la vie éternelle, la souveraine, représentée sur son tombeau par ses armes, confiait ainsi son âme à Dieu et à la Vierge, ceux-ci symbolisés par les devises flanquant les blasons royaux.

## 5. Au-delà de la souffrance : la charité, élément de cohésion du programme emblématique

« Lorsque vous en serez venu à trouver la souffrance douce et à l'aimer  
pour Jésus-Christ, alors estimez-vous heureux parce  
que vous avez trouvé le Paradis sur la terre ».<sup>91</sup>  
Thomas de Kempis – *Imitation du Christ* (c. 1427)

Il semblerait donc que les devises de la reine formaient un programme emblématique certes complexe mais cohérent et d'une profonde signification religieuse, dont le fil conducteur était sa souffrance personnelle représentée non pas seulement par la symbolique des objets, mais aussi par un jeu de langage et de couleurs. Dans cette perspective, pour revenir à la fleur de safran, par un jeu de mots assez commun à cette époque pour les plantes choisies comme devise<sup>92</sup>, il est possible de considérer le safran comme une devise parlante exprimant cette souffrance : par un simple changement des voyelles, le mot en ancien catalan *safrà* peut devenir *sofro*, « je souffre ».

---

fo 109ro (1428) : « hauem grant plaer e singular de la aturada de frare Matheu e de la grant deuotio que tod lo poble ha en sos obras e hojr sos sermons e axi matex de la bona diligencia que vos hauets en visitarlo e darli bon recapte de las cosas que ha necessarits pregant e manant vos que axi ho continuets mes auant hauem plaer que vos continuets de hojr sos sermons car per a nostres affers no volem que perdatz vostre deuocio ni hojr bones obres mayorment que a tos vos basta lo dia [...] ».

<sup>90</sup> B. Matthaei Agrigentini, *Sermones Varii*, éd. A. Amore, Rome, Edizioni Francescane, 1960, p. 52-53.

<sup>91</sup> « Kempis Th., *L'imitation de Jésus-Christ*, Gand, P. J. Van Ryckegem, 1827, p. 115 (liv. II, chap. 12, § 11). »

<sup>92</sup> Voir à ce propos Hablot Laurent, « La plante dans l'emblématique médiévale », dans Traineau-Durozoy Anne-Sophie (dir.), *La représentation des plantes dans le livre*, actes des journées d'études (Poitiers 2008), Poitiers, SCD, 2008, p. 7-11.

Cependant, le discours contenu dans ces devises dépasse la souffrance elle-même. En effet, toujours dans une perspective chrétienne, les deux emblèmes incluent un nouvel « ingrédient » qui transforme les troubles en un chemin de Salut<sup>93</sup> : il s'agit bien de la charité, vertu théologique qui y apparaît implicitement et qui fait référence au fait d'aimer selon l'amour du même Dieu.

Les sept flammes d'amour représentées sur le creuset signifient cette charité, cette miséricorde, qui, selon les Écritures, donne du sens aux sacrifices<sup>94</sup>. De plus, si l'on revient aux jeux de mots, l'étymologie latine du creuset – nommé *crucibulum* ou *cruceolum* en allusion à l'aspect cruciforme attribué à cet objet – peut ainsi compléter la polysémie de la devise, tout en révélant la nature parlante de cette devise<sup>95</sup>. Si la croix du Christ représente le signe majeur de l'amour de Dieu envers les hommes et le paradigme de la souffrance comprise comme action de rédemption<sup>96</sup>, cette devise ferait aussi allusion à la collaboration de la souveraine, à travers ses malheurs, à cette tâche.

Par ailleurs, les Pères de l'Église ont toujours considéré le safran comme une représentation allégorique de la charité<sup>97</sup>. Ces textes patristiques ont été repris par saint Bernard, qui synthétise la symbolique chromatique du safran à travers laquelle le sacrifice, représenté par la couleur violette des pétales, ne vaut rien sans la charité, incarnée par les précieux stigmates rouges de la fleur<sup>98</sup>. Il cite le passage de la lettre

<sup>93</sup> 1 Corinthiens 13, 1-13.

<sup>94</sup> Comme il apparaît tant dans l'Ancien que dans le Nouveau Testament. Voir Osée 6, 6 (« car je prends plaisir à la piété, et non au sacrifice : à la connaissance de Dieu, plus qu'aux holocaustes ») et Marc 12, 32-33 (« vous avez dit avec vérité qu'il est un et qu'il n'en est point d'autre que lui, et que l'aimer de tout son cœur, de toute son intelligence et de toute sa force, et aimer le proche comme soi-même, c'est plus que tous les holocaustes et sacrifices »).

<sup>95</sup> Du Cange Charles et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, t. 2, Niort, L. Favre, 1883, col. 629a (« *crucibulum* »).

<sup>96</sup> Romains 5, 8 : « Dieu montre son amour envers nous en ce que, lorsque nous étions encore des pécheurs, Jésus-Christ est mort pour nous ».

<sup>97</sup> On peut aussi citer M. Aurelii Casiodori, « *Expositio in Cantica Cantorum* », dans *id.*, *Opera omnia*, éd. J.-P. Migne, Paris, Migne, 1847 (*Patrologia latina*, t. 70), col. 1035-1106, à col. 1079, tout comme celles Sancti Isidori, *Opera omnia*, éd. J.-O. Migne, Paris, Migne, 1862 (*Patrologia latina*, t. 83) pour qui le safran était l'expression de la ferveur de la charité du Christ (« *Crocus aurosi coloris habet florem, ideoque significat charitatem* »). Pour sa part, Venerabilis Bedae, « *In Cantica canticorum allegorica expositio* », dans *id.*, *Opera omnia*, éd. J.-P. Migne, Paris, Migne, 1862, col. 1065-1236, à col. 1146 affirme « *Jungit cypris et nardum, [...] docet imitari crocus, quasi aurosi coloris florem habens ; ostendit eos qui ampliori charitatis gratia resplendent* ». Enfin, Hildefonsi Toletani, *Libellus de Corona Virginis...*, *op. cit.*, col. 297 assimile l'or au safran, « fleur aurée », à laquelle la Vierge était comparée : « *Est enim Crocus colore aureus [...] nam sicut aurum omnia metalla excellit nobilitate et valore, sic tuae sanctitatis dignitas superat omnium sanctorum merita, et omnium praerogativas angelorum* ».

<sup>98</sup> Saint Bernard, « La vigne mystique », dans *Cœuvres complètes de Saint Bernard*, éd. Abbé Dion, Paris, t. 6, L. Vivès, 1867, p. 140-251, à la p. 230 parlait du sacrifice de l'abstinence, comparé à la fleur du safran : « [...] si dans cette plante certaines feuilles sont rouges, cela veut dire que la charité doit toujours être mêlée aux œuvres de l'abstinence : parce que si, sans avoir la charité, on livrait son corps pour être brûlé, ce sacrifice ne servirait de rien (1 Corinthiens, XIII, 3). Plusieurs, en effet, se macèrent par l'abstinence, non pour l'amour de Dieu, mais pour la vaine gloire [...]. Parce qu'ils ne sont pas un véritable safran, eux, qui sont dépourvus des feuilles rouges de la charité, sans laquelle nulle œuvre n'est parfaite ». Voir aussi S. Bernardi, « *Vitis mystica* », dans *id.*, *Opera omnia*, éd. J.-P. Migne, Paris, Migne, 1862 (*Patrologia latina*, t. 184), col. 719-720.

de saint Paul aux Corinthiens où l'apôtre affirme : « quand je livrerais mon corps aux flammes, si je n'ai pas la charité, tout cela ne me sert à rien ». Puisque, poursuit l'abbé de Clairvaux, comme la charité est la principale des vertus théologiques, l'or – auquel est assimilé le safran, par la couleur dorée de ses stigmates<sup>99</sup> – se détache du reste des métaux précieux, car « ils ne sont pas un véritable safran, eux, qui sont dépourvus des feuilles rouges de la charité, sans laquelle nulle œuvre n'est parfaite »<sup>100</sup>. D'autant plus que, quelques siècles auparavant, Raban Maur est allé jusqu'à proclamer solennellement que « *Crocus est charitas* », en faisant écho au « *Deus est charitas* » johannique et en élevant ainsi de façon extraordinaire la valeur symbolique de cette plante<sup>101</sup>.

Ainsi, la combinaison allégorique de ces deux éléments iconographiques serait une façon de donner un sens chrétien à la valeur expiatoire de la souffrance (le creuset), qui dans l'âme humaine naît de l'amour (les sept flammes). La symbolique du creuset viendrait alors renforcer celle du safran, portant l'idée du passage du Christ par cette intense douleur : foulé et outragé, tel le safran au bord du chemin, même jusqu'à la mort, mais resuscité malgré tout (« *resurgit in croco* ») et glorifié.

## Conclusion

En définitive, il semble que la reine d'Aragon cherchait à faire de sa souffrance, vécue à la lumière de l'amour de Dieu (la *charitas*), un modèle de vie, un idéal de sainteté en conformité avec l'expression de la spiritualité de son époque. Ses devises expriment ainsi une réflexion spirituelle et morale en accord avec sa situation personnelle dramatique et ses fermes croyances. Certes, par rapport à d'autres devises contemporaines, celles de Marie de Castille découlaient d'une dimension beaucoup plus intime : elle y manifestait ses faiblesses, soutenue par l'espoir que celles-ci étaient une voie pour se rapprocher de Dieu.

Ainsi, et malgré le fait que ces devises royales ont souvent été conçues précisément pour masquer, en quelque sorte, le message que son propriétaire leur avait confié – et elles accomplissent parfaitement leur rôle de ne pas être explicites –, ces signes s'avèrent comme une source qui nous permet de mieux connaître l'un

<sup>99</sup> Pastoureau M., *Traité...*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>100</sup> Cette idée avait déjà été exprimée par Venerabilis Beadae, « In Cantica canticorum... », *op. cit.*, col. 1146 : « *imitari crocus [...]* quae, sicut aurum metallis caeteris, sic virtutibus antecellit omnibus. *Nunc*, inquit, *manent fides, spes, charitas, tria haec ; major autem his est charitas* ». Bède faisait référence à un passage de 1 Corinthiens, 13, 13 : « ces trois choses demeurent : la foi, l'espérance, la charité ; mais la plus grande des trois c'est la charité ».

<sup>101</sup> 1 Jean 4, 8 : « Dieu est amour ». Voir B. Rabani Mauri, « Allegoriae in universam sacram scripturam », dans *id.*, *Opera omnia*, éd. J.-P. Migne, Paris, Migne, 1852 (*Patrologia latina*, t. 112), col. 849-1088, à col. 904 : « *Crocus est charitas, ut in Cantico : Emissiones sponsae nardus et crocu' quod sancta facit ad exemplum boni operis et ad virtutem pertinet charitatis* ».

des aspects les plus intimes de la vie des princes à fin du Moyen Âge, notamment leur religiosité. La complexité du fond doctrinal et même théologique que ces devises contiennent – du moins, selon notre interprétation – porte à croire (ou tout au moins à envisager) que leur création n'était pas laissée à la seule volonté du prince ou de son héraut d'armes, mais que des ecclésiastiques, dotés d'une solide formation participaient à leur conception. Enfin, tout cela nous permet d'insister sur l'importance des devises, non pas seulement en tant que système d'identification et de représentation du prince et de son lignage, mais également comme reflet de l'âme : un moyen d'exprimer le sentiment religieux, de se mettre sous la protection divine et, en définitive, de manifester sa croyance.

# La devise de la « couronne double » et la Maison d'Aragon : témoignages documentaires et iconographiques\*

*Joan Domenge Mesquida*

IRCVM - Universitat de Barcelona

Bernat Metge, juriste et haut fonctionnaire de la cour aragonaise, commence son ouvrage *Lo Somni* (1397-vers 1399) avec le récit de son emprisonnement, durant lequel lui apparaît l'image spectrale du roi qu'il avait servi, Jean I<sup>er</sup> (1387-1399). Metge le décrit rapidement comme un homme de taille moyenne au visage révérencieux, habillé d'un chapeau rouge et d'une robe de velours cramoisi, parsemée de couronnes doubles d'or<sup>1</sup>. Ceux parmi les lecteurs qui ne connaissent pas les emblèmes du monarque ont pu penser que les couronnes de sa robe n'étaient rien d'autre que la représentation des insignes propre à la royauté ou qu'il s'agissait d'une fantaisie littéraire de l'auteur. Metge dresse cependant un portrait « réaliste » du roi : la couronne double est en effet l'une des nombreuses devises créées par Jean I<sup>er</sup>.

L'univers emblématique du souverain n'a pas encore attiré l'attention qu'il mérite<sup>2</sup> et on ne connaît pas encore avec certitude combien de devises il avait adopté.

---

\* Cet article a été réalisé dans le cadre du projet de recherche HAR2013-46400-P (Ministerio de Economía y Competitividad). Je tiens à exprimer ma gratitude à B. Canellas, S. Cingolani, E. Juncosa et J. Vidal pour leur aide dans la recherche, la révision et la transcription des documents. Pour des raisons d'espace, notre projet initial de traiter toutes les devises de Jean I<sup>er</sup> a été modifié. Nous reviendrons sur ce sujet dans une prochaine contribution.

<sup>1</sup> Metge Bernat, *Lo somni*, éd. Lola Badia, Barcelone, Quaderns Crema, 2003, p. 53.

<sup>2</sup> Il convient de souligner l'important rassemblement de mentions effectué par De Osma Guillermo Joaquín, *Las divisas del rey en los pavimentos de « obra de Manises » del Castillo de Nápoles (años 1446-1458)*, Madrid, Fortanet, 1909, p. 60-64, et par Roca Josep Maria, *Johan I d'Aragó*, Barcelone, Institució Patxot, 1929, p. 326-328. Tous les deux nous ont servi de guides dans la recherche des documents. Voir aussi la contribution récente de Español Francesca, « Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el Reino de Francia », dans Cosmen Concepción et al. (dir.), *El intercambio artístico entre los reinos hispánicos y las cortes europeas en la baja edad media*, León, Universidad de León, 2009, p. 253-294, aux p. 267-271. Dans la mesure du possible, nous avons

En effet, les références documentaires à cet égard sont plutôt rares, peu explicites et, dans une certaine mesure, énigmatiques, comme enveloppées dans un halo de secret. À cela s'ajoute la perte des témoignages matériels, que les arts figuratifs ne parviennent à pallier que partiellement. On peut cependant déduire, d'après les mentions écrites, que Jean I<sup>er</sup> fit usage de sept emblèmes distincts : un premier dont le nom n'est pas connu (il en parle comme de « la mia empresa » en 1368), la corne, l'aigle, l'aile, le collier, le « cinzell » et la couronne double<sup>3</sup>. Rien ne permet de penser que ces devises étaient accompagnées par des mots<sup>4</sup>. Si l'importance et la diversité de ce corpus d'emblèmes trouvent une comparaison possible avec ceux des membres de la famille Valois, les documents ne décrivent malheureusement pas la forme ou l'apparence de ces devises, ne révèlent pas leur signification et ne donnent pas d'informations sur leurs concepteurs (même s'il est possible que les hérauts au service du roi aient joué un rôle important)<sup>5</sup>.

En réalité, le père de Jean I<sup>er</sup>, Pierre le Cérémonieux (1319-1387), fut pionnier dans la création des ordres de chevalerie de la couronne d'Aragon. Encore « infante », il manifesta précocement son intérêt pour ces sociétés chevaleresque et fonda un ordre, ou une devise, appelé « ordre d'amor » (vers 1334), sur lequel nous avons cependant peu de références documentaires<sup>6</sup>. En 1353 il créa également l'ordre des « cavallers de sant Jordi », destiné à une longue postérité, dont l'habit emblématique était un manteau blanc orné d'une croix rouge. À la même date, il approuva la constitution de l'ordre de saint Jean Baptiste<sup>7</sup>.

Cependant, les véritables promoteurs de la mode emblématique à la cour aragonaise seront ses fils, Jean I<sup>er</sup> (1350-1396) et Martin I<sup>er</sup> (1356-1410). Ils assurent

---

comparé les transcriptions de G. J. de Osma et de J. M. Roca, qui paraphrasent souvent les documents, avec les originaux. Dans ce cas, nous indiquons la cote d'archives. Pour des raisons d'espace, l'apparat critique et documentaire de cet article a été réduit à l'essentiel.

<sup>3</sup> Il y en avait que six si l'on considère, d'après certaines mentions documentaires, que les maillons ou le pendentif de la devise du collier pouvaient adopter la forme d'une aile. Parmi toutes ces devises, l'aigle et la couronne double sont celles qui apparaissent le plus souvent dans la documentation.

<sup>4</sup> Cependant, dans une lettre envoyée à sa femme Yolande de Bar en 1395 depuis Torroella de Montgrí, le roi signale de manière laconique que Eimeric de Centelles « fa títols per les parets, en especial en la nostra cambra qui diu axí, *Sperança ne faudra, e deval diu centelles* » : Roca J. M., *Johan I...*, *op. cit.*, p. 429.

<sup>5</sup> En 1334 et 1335 sont enregistrés les paiements pour l'achat de lacets. Il pourrait s'agir de l'enseigne de l'ordre : Español Francesca, « Empresa y vida literaria cortesana. A propósito de la 'orden de amor' de Pedro el Ceremonioso », dans *Imágenes del poder en la Edad Media*, León, Universidad de León, 2011, vol. II, p. 153-161.

<sup>6</sup> En 1334 et 1335 sont enregistrés les paiements pour l'achat de lacets. Il pourrait s'agir de l'enseigne de l'ordre : Español Francesca, « Empresa y vida literaria cortesana. A propósito de la 'orden de amor' de Pedro el Ceremonioso », dans *Imágenes del poder en la Edad Media*, León, Universidad de León, 2011, vol. II, p. 153-161.

<sup>7</sup> Destiné aux fils des chevaliers et aux hommes de haut rang du royaume de Valence, son enseigne était une guirlande jaune avec cinq roses blanches autour. L'ordre fut aboli par le même roi en 1357, avec l'intention de fonder un autre ordre d'une plus grande portée : voir Riera J., « Els heralds... », *art. cit.*, p. 41-43. À notre avis, on n'a pas suffisamment considéré l'impact visuel de la devise de l'ordre de saint Georges (le manteau blanc avec la croix rouge) dans les représentations picturales catalanes de ce saint, dans lesquelles celui-ci porte souvent un « mantonet » de ce type au-dessus de son armure.

la continuité de l'ordre paternel des chevaliers de saint Georges et accueillent avec enthousiasme « la nouvelle mode » des devises, surimposant ces dernières à d'autres coutumes plus enracinées et plus constantes<sup>8</sup>. Jaume Riera observe même que les infants créent des devises occasionnelles, avec une certaine légèreté, banalisant ainsi l'adoption de ces emblèmes. Leur chevalerie est surtout « sportive et décorative ». Les devises, plus que l'action, deviennent finalement l'élément qui donne du sens à ces sociétés et leurs membres se vantent de pouvoir les exhiber – souvent par le biais de bijoux luxueux – dans des cérémonies publiques et solennelles, afin de créer l'image d'une élite<sup>9</sup>.

### 1. « Que portent la corona al coll ». La devise de la couronne double

S'appuyant sur deux documents intéressants, on a longtemps pensé que c'est vers 1392 que Jean I<sup>er</sup> créa la devise de la couronne double, un emblème constitué par deux couronnes opposées, reliées par des anneaux et symbolisant visuellement l'idée d'unité. Cette devise peut toutefois avoir été créée plus tôt<sup>10</sup>. Dès son accession au trône en 1387, le roi d'Aragon commença des démarches insistantes pour échanger sa devise de l'aigle avec celle du cerf volant, une des principales devises du roi français Charles VI à cette date<sup>11</sup>. Bien que la raison qu'il donne de son choix (« per tal que les gents coneguen que entre nostre molt car cosí, lo rey de Ffrança, e nós, ha major amor e benevolença »<sup>12</sup>) est imprégnée de la courtoisie propre à la culture chevaleresque, sur le fond, elle reflète des intérêts dynastiques, diplomatiques et curiaux, montrant comment les devises prennent des connotations claires de fidélité politique. N'ayant pas reçu de réponse de la part du roi de France, en juin 1388, Jean I<sup>er</sup> il insiste de nouveau dans sa requête, attendant un retour de Charles VI pour faire réaliser un aigle et le lui envoyer « per tal que la portets per amor nostra »<sup>13</sup>. Après plusieurs

<sup>8</sup> De Osma G. J., *Las divisas...*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>9</sup> Riera J. « Els heralds... », *art. cit.*, p. 42-44. Voir les nuances terminologiques indiquées par l'auteur pour des termes tels que « orden », « empresa », « divisa », « título » et « mote ». Boulton D'Arcy J. D., *The knights of the Crown : the monarchical orders of knighthood in later medieval Europe, 1325-1520*, New York, The Boydell Press, p. 551-552 inclut les devises de la couronne double et du « cinyell » parmi les « pseudo-ordres » de l'époque.

<sup>10</sup> Nous en avons donné quelques anticipations dans Domenge Joan, « Orfebreria y caballería. El collar emblemático en los reinos hispánicos en torno a 1400 », dans Antoine-König Élisabeth et Tomasi Michele (dir.), *Orfèvrerie gothique en Europe : production et réception*, Rome, Viella, 2016, p. 143-72, aux p. 145-148.

<sup>11</sup> Une année auparavant (1374) c'est le duc Jean de Berry qui lui offrit « .I. ffermall en què es la sua empresa » – nous ignorons s'il s'agissait de la devise de l'ours ou de celle du cygne blessé, toutes les deux assez connues –, tout en demandant à l'infant d'Aragon de lui envoyer la sienne (probablement celle de l'aigle) : ACA, C, 1740, fo 79. Il faut rappeler qu'en 1373 Jean d'Aragon avait épousé Mathe d'Armagnac, devenant ainsi le beau-frère du duc de Berry (la femme de celui-ci, Jeanne d'Armagnac, était sœur de Mathe).

<sup>12</sup> ACA, C, 1954, fo 34ro. Le document est cité par De Osma G. J., *Las divisas...*, *op. cit.*, p. 61 et Viellard Jeanne et Mirot Léon, « Inventaire des lettres des rois d'Aragon à Charles VI et à la cour de France, conservées aux Archives de la Couronne d'Aragon à Barcelone », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 103, 1942, p. 99-150, aux p. 107.

<sup>13</sup> ACA, C, 1954, fo 135vo : Coroleu Josep, *Documents històrics catalans del segle XIV*, Barcelone, Imprempta La Renaixensa, 1889, p. 110-111.

tentatives, son désir fut doublement satisfait, Charles VI l'honorant non seulement de la devise du cerf, mais aussi d'une autre de création plus récente, la cosse de genêt<sup>14</sup>. Dans une lettre, datée du dernier jour de 1389, le monarque aragonais supplie le roi de France d'accorder sa devise de l'aigle aux barons et chevaliers « emperò que porten la corona al coll ». Il lui demande en retour l'autorisation de concéder « a barons e cavallers la sua empresa de la genesta »<sup>15</sup>. Nous croyons que la couronne qu'ils étaient censés porter au cou devait faire référence à la devise à laquelle nous avons affaire.

Cependant, les documents datés de 1392 suggèrent que la création de la nouvelle devise était récente. Dans le premier, le roi envoie plusieurs cadeaux à son frère Martin et il profite de l'occasion pour l'informer qu'il a abandonné la devise du « cenyill » et pris la couronne double, exprimant le souhait qu'à partir de ce moment ce soit la devise que tous arborent. Les indications fournies par le chambellan, chargé de donner les explications nécessaires sur l'usage de la nouvelle devise, neurent pas être suffisantes car, au bout de dix jours, le roi envoya une autre lettre à son frère avec des détails sur « la forma de la empresa de la corona » et de la finition qu'elle devait présenter en fonction de la qualité du destinataire : « als cavallers, daurada ; e als scuders, blanca »<sup>16</sup>. Il est difficile de savoir ce que le roi veut dire lorsqu'il parle de « la forme » de la devise. Un dessin ? Une pièce déjà réalisée ? En revanche, la différence de matière de la devise en fonction du rang de la personne qui en était décorée – ou en fonction de ses mérites religieux ou militaires – est commune à d'autres emblèmes<sup>17</sup>. Jean I<sup>er</sup> insiste une fois de plus sur le changement de devise (la couronne double à la place du « cinyell ») manifestant un désir : « plau

<sup>14</sup> Nous pensons que le bijou en forme de cosse de genêt conservé sur la « custodia » de la cathédrale de Barcelone est un témoignage de cet échange. À ce propos voir notre notice publiée dans *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, catalogue de l'exposition (Barcelone 2012), Barcelone, MNAC, 2012, p. 118-119. Sur la devise de Charles VI, voir Hablot Laurent, « L'ordre de la Cosse de genêt de Charles VI : mise en scène d'une devise royale », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, 68-70, 1999-2000, p. 131-148.

<sup>15</sup> ACA, C, 1957, fo 78ro. Même si nous ne connaissons pas la réponse, Charles VI dut donner son accord pour que le roi d'Aragon représente le cerf volant sur ses vêtements et distribue la cosse de genêt à ceux qu'il choisissait. En 1390, le célèbre brodeur Jaume Copí est payé pour broder sur une cotte du roi « un arbre de diverses fullatges e color e un cerve volant ». Et l'année suivante il informe le marchand Francesc de Casasage d'avoir reçu deux pans rouges à la devise du « cervo volant », apportés d'outre-mer, ce qui semblerait impliquer une commande spécifique de tissus avec cette devise : ACA, C, 1961, fos 24ro, 35vo. Voir De Osma G. J., *Las divisas...*, op. cit., p. 62 et Duran i Sanpere Agustí, « Els teixits de luxe : els brodatats », dans *Barcelona i la seva història*, vol. II, *La societat i l'organització del treball*, Barcelone, Curial, 1973, p. 310-326, aux p. 317.

<sup>16</sup> « [...] Açò us explicarà pus larch lo dit vostre camerlench, al qual ho havem dit de paraula » : ACA, C, 1962, fo 18vo ; ACA, C, 1963, fos 14vo-15ro. Voir Coroleu J., *Documents històrics...*, op. cit., p. 111-112. Sur le premier document voir aussi Rubió y Lluch Antoni, *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*, Barcelone, Institut d'Estudis Catalans, 2000, vol. II, p. 327-328.

<sup>17</sup> Comme la devise de la « corretja » de Martin d'Aragon (avec des médaillons rouges ou vertes) et celle de la jarre et du griffon de l'infant Ferdinand de Antequera, ensuite roi d'Aragon (avec les ailes dorées du griffon). Voir Bresc Henry, « L'empresa de la correge et la conquête de la Sicile : le royaume errant de Martin de Montblanc », *Anuario de Estudios Medievales*, 23, 1993, p. 197-220, aux p. 216-217 et Domenge Joan, « Las joyas emblemáticas de Alfonso el Magnánimo », *Anales de Historia del Arte*, 24, 2014, p. 99-117, à la p. 108. Cette hiérarchie emblématique valorisant les chevaliers par rapport aux écuyers participe de la reviviscence de la

a nós que la dita empresa port vostre fil », se référant à son neveu Martin le Jeune. Nous vérifierons qu'un tel souhait s'est effectivement réalisé.

Quelques mois plus tard, en avril de la même année, Jean I<sup>er</sup> reprocha à son gendre, le comte Mathieu I<sup>er</sup> de Foix (1363-1398), de porter la couronne double qu'il lui avait envoyée au « braç, car no li cab el coll, de que-ns marevellam, car a nós, qui la'ns assajam ans que la li trametessem, cabia fort bé ». Par conséquent, il ordonne au comte – élargissant la disposition à n'importe quelle autre de ses devises – de porter le collier exclusivement au cou « si donchs no era en brodadura »<sup>18</sup>. Un tel épisode, que nous devons priser, informe sur l'utilisation parfois fantaisiste des devises par leurs bénéficiaires et renseigne sur le zèle de leurs créateurs qui veillaient à ce qu'elles soient correctement portées.

Pour saisir les raisons qui ont poussé Jean I<sup>er</sup> à adopter cet emblème, nous pouvons reprendre les explications avancées par A. Van de Put il y a plus d'un siècle<sup>19</sup>. Sa création semble refléter la ferme volonté du roi d'unir à nouveau les couronnes d'Aragon et de Sicile, un désir qui se fit plus fort à partir de 1377, après la mort sans descendance mâle du roi Frédéric de Sicile et l'accession au trône de sa fille Marie. Pierre le Cérémonieux vit là une belle opportunité pour réaliser cette unification en imaginant le mariage de son fils Jean, veuf de Mathe d'Armagnac, avec sa petite-fille Marie de Sicile. Devant l'opposition tenace de son fils aîné, Pierre IV manifesta son indignation dans un couplet dans lequel il l'accuse d'avoir été mal conseillé par le diable, « com laxats tal matrimoni en que us dan un bon regnat », même s'il lui donne malgré tout sa bénédiction paternelle. Cependant le roi ne voulait pas renoncer à la possibilité d'incorporer un nouveau royaume et, bien qu'il eût déjà arrangé le mariage de Jean avec Yolande de Bar, continua à chercher des compllicités, dans le but d'annuler l'union avec la princesse française et de convaincre son fils que « no vulla que, per falta sua, la casa d'Aragó perda tan gran honor e tan gran exalçament » : un honneur qui l'amènerait à être une des « majors cases de crestians ». Une fois de plus, alors que les préparatifs du second mariage étaient en cours de finalisation, le roi, avec le soutien des « Corts » de Catalogne et de la ville de Saragosse, rappela à Jean le préjudice que son obstination porterait aux royaumes et aux terres qu'il devait gouverner et le menaça lui signalant les remords

---

chevalerie et se retrouve dans toutes les cours d'Europe. Sur ce point voir Hablot Laurent, *La devise, mise en signe du prince, mise en scène du pouvoir*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2001, *passim*.

<sup>18</sup> ACA, C, 1877, fo 140vo.

<sup>19</sup> Van de Put Albert, « La Corona Doble Aragonesa y la divisa del Borjes o Borgias », *Revista de la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa*, 6, 63, 1910, p. 349-383, aux p. 356-357. Ses arguments sont repris par Britten Theophilus, « The Corona Doble of Aragon and Sicily », *The Coat of Arms*, 9, 1992, p. 330-334 et par Martínez Félix, « Divisas y heráldica : encuentros y desencuentros de dos realidades emblemáticas », *Emblemata*, 20-21, 2014-2015, p. 171-199, aux p. 184-185. Il faut signaler que la devise des Borja, que Van de Put traite en relation à la couronne double aragonaise, a en réalité des caractéristiques diverses : les fleurons sont différents et ils ne sont pas liés par des anneaux.

de conscience qui l'accompagneraient si « per colpa sua aytal regne se perdés, ço que Déus no vulla »<sup>20</sup>.

Il est donc clair qu'en rejetant la stratégie du mariage qui lui avait été proposée par son père – et en renonçant, donc, à être roi de Sicile – l'implication de Jean dans la question sicilienne a été assez indirecte. Il se limitera plus tard à soutenir son frère qui, à partir de 1392, dirigea l'expédition sur l'île. Martin réussit ainsi à désagréger le front Martin qui lui était hostile et à faire proclamer la reine Marie et son mari Martin le Jeune, son fils, comme souverains de Sicile. En tout cas, même s'il semble apparemment éloigné des épisodes siciliens, peu après l'accession au trône et la création de la devise de la double couronne vers 1389, Jean aurait pu effectivement manifester sur un plan symbolique la volonté que les couronnes d'Aragon et de Sicile soient, si ce n'est entre les mains du même souverain, du moins entre celles de la même famille. Et l'usage récurrent de cette devise de la couronne double par son neveu, le roi de Sicile, pointe dans cette direction<sup>21</sup>. Dans le choix de cet emblème, se retrouve peut-être une volonté de se faire pardonner par son père – qui, soit dit en passant, était déjà décédé – pour ne pas avoir satisfait sa volonté politique.

Il ne faut toutefois pas oublier que la devise de la couronne double peut cacher une autre signification ou valeur symbolique qui nous échappe. A. Van de Put observe que Jean I<sup>er</sup> ne fit pas un choix tout à fait original, puisque Enguerrand VII de Coucy avait lui aussi fondé d'un ordre qui utilisait la couronne comme emblème sous forme de collier. On se souviendra également que d'autres devises royales de type zoomorphe étaient colletées d'une couronne : le cerf ailé de Charles VI, le cygne des Lancastre ou le cerf blanc de Richard II d'Angleterre<sup>22</sup>. La couronne en tant qu'élément emblématique ou décoratif apparaît également dans certaines représentations picturales sous une autre forme. Parmi les « héros » représentés, en Italie, dans la « sala baronale » du Château de la Manta (Coni, Piémont), le roi Arthus – probable image idéalisée de Thomas de Saluces – est habillé d'une cote semée de couronnes<sup>23</sup>. Dans un retable peint par Lluís Borrassà (vers 1395-1400), à l'intérieur des scènes de l'Annonciation et de la Nativité, la Vierge porte un manteau azur sur lequel des couronnes simples ont remplacé les récurrents motifs

<sup>20</sup> ACA, C, 1265, fos 65, 170, 19 : Roca J. M., *Johan I...*, *op. cit.*, p. 110-111, 423. Dans l'une de ses interpellations, son père lui rappela que la Sicile « és estat de la casa d'Aregó, e per lo qual regne de Sicilia la corona d'Aregó espera haver tan gran exalçament, profit e honor ». En effet, l'Aragon et la Sicile avaient été sous le même souverain à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, avec Pierre II (1282-1285) et avec Jacques II, qui avait succédé à son père. Montant au trône d'Aragon en 1291, Jacques pu garder la couronne de Sicile jusqu'à la paix d'Anagni (1295).

<sup>21</sup> Rappelons que la possession de la Sicile a été à l'origine de la création, par l'« infante » Martin, de l'ordre chevaleresque de la « corretja », dont la première assemblée eut lieu à Palerme en 1392 : Bresc H., « L'Empresa de la Corregge... », *art. cit.*, p. 120-121.

<sup>22</sup> Kovács Éva, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, Dijon, Éditions Faton-Balassi Kiadó, 2004, p. 198-199, 234.

<sup>23</sup> Voir Silva Romano, *Gli affreschi del Castello della Manta. Allegoria e teatro*, Milan, Silvana, 2011, p. 100 et également l'article de Lea Debernardi dans ce volume (avec bibliographie indiquée).

végétaux, zoomorphes ou épigraphiques. S'il ne s'agit pas d'un élément ornemental, la couronne doit être interprétée comme une référence à Marie comme reine des cieux et non à un emblème curial<sup>24</sup>.

Mis à part les documents déjà mentionnés qui font référence aux premiers moments de création et de diffusion de la devise, les références écrites sur la double couronne de l'époque de son créateur sont plutôt rares. Nous ignorons en grande partie à la fois qui a eu l'honneur de s'afficher avec ce collier et quels objets du milieu curial portaient cette marque du souverain. Dans l'inventaire des biens qui ont été mis en gage après la mort du roi, seulement deux pièces sont personnalisées avec cette devise. Il s'agit, dans les deux cas, de poignards ou de couteaux, vraisemblablement de cérémonie, sur lequel la devise a été gravée sur la « guaspa » ou sur l'embout, à savoir sur la partie inférieure du fourreau<sup>25</sup>. Nous pouvons avoir une idée de l'aspect de telles armes par le biais de quelques gisants et enluminures représentant les valeureux chevaliers de l'époque<sup>26</sup>.

## 2. Les couronnes doubles peintes

Dans les rares images que nous connaissons de Jean I<sup>er</sup>, toutes très peu réalistes, le roi est représenté sans ses devises. Ainsi, dans le rôle généalogique conservé à Poblet (1400 environ), le souverain apparaît debout, vêtu d'une houppelande sans aucun motif décoratif et portant les symboles distinctifs du pouvoir : la couronne fleurie, le sceptre fleurdelisé et la sphère surmontée d'une croix (fig. 1). Dans un manuscrit enluminé qui contient des privilèges royaux, Jean I<sup>er</sup> est représenté dans une discrète initiale illuminée (1404 environ), avec à la fois les enseignes de la royauté et un somptueux collier d'or dépourvu de toute valeur emblématique évidente<sup>27</sup> (fig. 2).

Dans son article sur la couronne double, A. Van de Put regrettait de ne pas connaître la forme précise de cette devise, tout en suggérant deux solutions possibles : soit les couronnes étaient superposées, à la manière d'une tiare pontificale, soit elles étaient opposées par leur base, l'une tournée vers le haut, l'autre vers le bas.

<sup>24</sup> Le retable, dédié à la Vierge et à saint Georges, est conservé à Vilafranca del Penedès (Barcelone). Une image des scènes susmentionnées se trouve dans *L'art gòtic a Catalunya, Pintura II*, Barcelone, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 49.

<sup>25</sup> « Ítem, un coltell fet a manera de basalart, lo qual és guarnit d'or [...] e guaspa ab la empresa de la corona [...] » ; « Ítem, I basalart ab caps [...] e là on està lo ganivet e guaspa d'or, ab la dita divisa [...] » : Vilar Maria, « Empenyorament de joies i objectes del rei Joan I, fet per la reina Maria de Luna (1396) », *Medievalia*, 8, 1989, p. 329-348, à la p. 331.

<sup>26</sup> Voir, par exemple, le gisant de Hug de Copons, sur lequel Riquer Martí de, *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelone, La Magrana, 2011, p. 221.

<sup>27</sup> Serra Amadeo, « La historia de la dinastía en imágenes : Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón », *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, p. 57-74. Pour l'image du souverain dans les *Privilegis del Monestir de la Cartoixa de la Vall de Crist* (Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms. 947, fo 31), voir *Història de la cultura catalana*, vol. I, Barcelone, Edicions 62, 1999, p. 103.



Fig. 1 – Portrait de Jean I<sup>er</sup>. Tarragona: Monastère de Poblet, rouleau généalogique, vers 1400.



Fig. 2 – Portrait de Jean I<sup>er</sup> Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms. 947, *Llibre de Privilegis monestir de Valldecríst*.

Les témoignages que nous connaissons aujourd’hui permettent de confirmer la deuxième hypothèse et nous apprennent que la devise pouvait être visualisée de deux manières. Le collier d’orfèvrerie était la version la plus ostentatoire, qui aurait été réservée pour des décorations exclusives et pour des destinataires sélectionnés. La version simplifiée – formée par la section d’une double couronne, avec trois fleurons vers le haut et trois vers le bas, reliés par des anneaux blancs – aurait été utilisée sur n’importe quel objet sur lequel on voulait placer la marque du roi.

Deux intéressants tableaux nous rapprochent, avec les limites propres à ce genre de production artistique, de l’aspect que le collier de la double couronne a pu avoir<sup>28</sup>. Dans une représentation du *Jugement dernier* attribuée à Gerardo Starnina et conservée à Munich, un jeune couple, formé par un roi et une reine, apparaît parmi les bienheureux (fig. 3). Le collier porté par le roi est sans doute celui de la double couronne, ce qui permet de placer la production de l’œuvre dans le cadre de la couronne d’Aragon et laisse penser qu’elle avait été réalisée par un artiste

<sup>28</sup> Dans des contributions précédentes, nous avons déjà fait référence à ces deux peintures et à une troisième conservée à Boston. Nous reprenons ici, d’une manière synthétique, quelques arguments développés, avec l’apparat bibliographique correspondant, dans Domenge Joan, « Joyas emblemáticas de Martín el Joven para la defensa de Cerdeña », dans Soddu Alessandro (dir.), *Linguaggi e rappresentazioni del potere nella Sardegna medievale*, Roma, Carocci editore, 2020, p. 265-296.



Fig. 3 – Gherardo Starnina (attr.), *Jugement dernier*, détail d'un roi avec collier de la « couronne double ». Munich, Alte Pinakothek (inv. 10201).



Fig. 4 – Joan Mates (attr.), *Saint Jean le Baptiste et saint Jean l'évangéliste avec un donateur*, détail du donateur avec le collier de la couronne double. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (inv. 282/1955.1).

qui sans doute connaissait les pratiques emblématiques de la cour ou bien suivait scrupuleusement les instructions du commanditaire. Traditionnellement, le roi du tableau a été identifié avec Jean I<sup>er</sup>, celui-ci ayant été le créateur de la devise, mais, compte tenu de l'origine possible de l'œuvre et de sa chronologie, il a été également suggéré que le couple portraituré représente Martin I<sup>er</sup> et Maria de Luna. Sans exclure que le tableau puisse avoir été une commande de Martin, tant l'aspect juvénile du couple que le lien étroit de son fils Martin le Jeune, roi de Sicile, avec l'emblème de la couronne double, nous incitent à avancer l'hypothèse que ce dernier pourrait être le monarque représenté, accompagné par sa deuxième épouse, Blanche de Navarre. Ce tableau invoquerait la protection et le salut de Martin qui, après la mort de Jean I<sup>er</sup> en 1396, était devenu l'héritier d'Aragon.

La peinture représentant les deux saints Jean (le Baptiste et l'Évangéliste), conservée au Musée Thyssen de Madrid et attribuée au peintre Juan Mates, offre une représentation encore plus somptueuse du collier de la double couronne, orné d'une constellation de perles (fig. 4). On y voit un donateur à l'aspect princier, agenouillé en prière parmi les saints. Des indices ont conduit à l'hypothèse, vraisemblable, qu'il s'agissait d'une représentation de Jean I<sup>er</sup>, commandée par sa veuve Yolande de Bar, qui lui a survécu pendant 35 ans. Cependant, le donateur



Fig. 5 – Triptyque de la Vierge avec les saints Martin et Georges, détail du donateur habillé d'une veste ornée d'emblèmes (parmi lesquels la couronne double). Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

luxueusement vêtu a presque l'apparence d'un damoiseau et ne porte pas l'attribut distinctif de la royauté (la couronne), mais un riche chapelet. Pour cette raison, nous suggérons d'étendre la liste des candidats possibles pour ce portrait à des courtisans ou à des chevaliers de noble lignage qui pourraient avoir été honorés de la devise royale.

En ce qui concerne la version « simplifiée » de la devise, elle a été très probablement utilisée sur les vêtements, les armes, les ornements de cheval, les linges de lit, les nappes, les marges de manuscrits, les reliures, les peintures murales, les plafonds, les meubles : bref, sur tous les biens meubles ou immeubles, pour les imprégner symboliquement de l'aura du roi. Nous n'excluons pas qu'elle puisse avoir été modelée dans des broches d'orfèvrerie. On retrouve la version « sim-

plifiée » de l'emblème sur les riches vêtements d'un donateur inconnu, agenouillé aux pieds de la Vierge, dans un triptyque conservé à Boston, attribué au peintre Francesc Comes, originaire de Valence et actif à Majorque (1390-1415) (fig. 5). Deux représentations de la couronne double, de tailles différentes, sont visibles sur les manches amples de sa cotte, associées à d'autres éléments emblématiques et à des initiales qui restent à déchiffrer avec certitude. L'emblème placé sur la manche prouve qu'il était possible de porter l'enseigne brodée n'importe où, comme le confirme le fait que Jean I<sup>er</sup> reprochait à son gendre d'utiliser le collier comme un bracelet. L'identité du donateur demeure incertaine, malgré les hypothèses qui ont été avancées. Les saints disposés de part et d'autre de la scène centrale, saint Georges et saint Martin, peuvent certainement renvoyer au milieu de la cour, notamment à celle de Martin l'Humain ou bien celle de son fils homonyme, roi de Sicile. Cependant le culte de ces saints était répandu parmi les chevaliers et les nobles de l'époque et, de plus, le donateur ne porte pas de couronne. La variété des devises représentées sur sa robe et la présence de l'une d'entre elles entourant, comme une bordure, les armoiries qui se répètent six fois dans la partie supérieure du triptyque, nous fait davantage penser à un chevalier de haute noblesse qui aurait été décoré de nombreuses devises, parmi lesquelles celle qui nous intéresse ici.



Fig. 6 – Chapelet ou diadème de Yolande de Bar avec l'inscription SYRA et l'emblème de la couronne double. Barcelone, cathédrale.

Une autre représentation, assez intéressante, de la couronne double dans sa version « simplifiée » se trouve sur un « xapellet » ou diadème intégré dans la « custodia » de la cathédrale de Barcelone, ornée de fleurons niellés et anneaux émaillés en blanc (fig. 6). L'emblème s'alterne avec l'acronyme SYRA, également niellé, qui est habituellement interprété comme *Serenissima Yoland Regina Aragonum* et qui renvoie à l'épouse de Jean I<sup>er</sup>, Yolande de Bar<sup>29</sup>. Nous ne savons toutefois pas si le bijou était une commande directe de la reine ou s'il était un cadeau du roi à son épouse.

### 3. La couronne double, Yolande de Bar et les « infantes » Jeanne et Yolande

La mort de Jean I<sup>er</sup> en 1396 ne marque pas la fin de la devise. Même si les documents ne fournissent que de rares informations, ils attestent néanmoins de la continuité d'usage de cet emblème. Parmi les parents proches, son épouse Yolande de Bar et les deux filles qui ont survécu au roi, Jeanne de Foix, qui était née de l'union de Jean avec Mathe d'Armagnac, et surtout Yolande d'Aragon s'approprièrent la devise paternelle et accordèrent le droit de la porter aux dames liées à la cour, soit directement, soit par l'intermédiaire de leur conjoint.

Les références directes qui révèlent la relation de Yolande de Bar (1365-1431) avec l'univers des emblèmes sont peu nombreuses, bien qu'elle soit considérée comme une femme qui a exercé une influence culturelle notable à la cour catalane, en raison de son origine illustre et des liens qu'elle pouvait avoir, en vertu de sa parenté, avec la splendide cour des Valois<sup>30</sup>. On sait qu'elle avait sa propre devise, la

<sup>29</sup> Español F, « Artistas y obras... », *art. cit.*, p. 268.

<sup>30</sup> Terés Rosa Maria, « Les inclinations artistiques d'une reina francesa a la Corona d'Aragó », dans ead. (dir.), *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400*, Rome, Viella, 2016, p. 9-69, aux p. 51-53 (avec une

biche (« cerva », « cèrvia »), sur laquelle nous avons toutefois peu d'informations<sup>31</sup>. En choisissant un animal comme emblème, Yolande s'alignait sur une tendance répandue parmi les princesses contemporaines consistant à adopter des animaux et des végétaux comme emblèmes. Par leur biais, des thèmes comme la piété et l'amour conjugal étaient souvent évoqués symboliquement<sup>32</sup>.

Un document assez intéressant souligne comment les devises royales respectives, la couronne double et la biche, étaient combinées dans les arts somptuaires. Après le décès du roi (1397), Yolande ordonne le paiement des dettes contractées avec l'orfèvre d'origine génoise Joan de Santromà pour plusieurs pièces qu'il avait exécutées. Parmi elles se trouvaient « unum firmallium aureum ad divisam corone dupple, medio autem una aurea serva clavata » et « septem dupplis coronis ad nostri olim divisam factis » de huit onces de poids<sup>33</sup>. Il est surprenant de constater le prix assez faible (quatre florins d'or d'Aragon) d'un objet dont nous pouvons avoir peut-être une idée grâce à l'extraordinaire ensemble de fermaux – dont quatre avec un motif zoomorphe au centre – conservé dans la cathédrale d'Essen (1390-1400)<sup>34</sup>. Et il est encore plus difficile de deviner l'aspect des sept couronnes doubles payées dix florins l'unité : quelle était leur forme spécifique ? Reproduisaient-elles l'emblème dans sa forme simplifiée ? Avaient-elles été conçues pour être appliquées à des vêtements ? En tout cas, il convient de souligner que la souveraine considérait la couronne double comme sa propre devise. Il n'est donc pas surprenant que l'emblème orne le chapelet incorporé à la susmentionnée « custodia » de la cathédrale de Barcelone.

En dehors du fermail, les attestations connues de la devise à la biche sont rares. Son utilisation est attestée trois ans plus tôt (1394), grâce à une lettre que Jean I<sup>er</sup> adressa aux autorités de la ville de Valence, pour les informer que la reine « port ab si una empresa d'una cèrvia » et pour préciser que certaines dames de Valence partagent avec elle l'usage de cette devise et la portent sur soi (« sien de la dita sua aempresa, e ab si porten aquella »). Pour cette raison, le roi ordonne que le désir de son épouse soit respecté et que les autorités permettent « portar a totes aquelles dones a les quals la dita reyna haurà donada la dita empresa, perles, pedres precioses, brodadures, draps d'or e de velut, vays, erminis e altres arneses »<sup>35</sup>. Par

---

riche bibliographie sur la princesse).

<sup>31</sup> Voir De Osma G. J., *Las divisas...*, *op. cit.*, p. 64 et Español F., « Artistas y obras... », *art. cit.*, p. 271.

<sup>32</sup> Hablot Laurent, « Les princesses et la devise. L'utilisation politique de l'emblématique par les femmes de pouvoir à la fin du Moyen Âge », dans Nayt-Dubois Armel et Santinelli-Folz Emmanuelle (dir.), *Femmes de pouvoir et pouvoirs des femmes dans l'Europe occidentale médiévale et moderne*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2009, p. 163-183.

<sup>33</sup> ACA, C, 2059, fo 81vo. Le document a été partiellement publié par José Pitarch Antonio, *Pintura gòtica valenciana. El periodo internacional*, thèse de doctorat, Universidad de Barcelona, 1981, vol. B, p. 115 (doc. 127).

<sup>34</sup> Le fermail au dromadaire au Musée du Bargello à Florence ou celle du cerf blanc, emblème de Richard II d'Angleterre, à Troyes pourraient aussi servir de comparaison : Kovács É., *L'âge d'or...*, *op. cit.*, p. 199, 226, 256-57.

<sup>35</sup> ACA, C, 1856, fo 55vo.

ce « privilège », ces dames étaient exemptées du respect des lois somptuaires qui avaient été promulguées pour contenir l'excès du luxe. L'appartenance au « cercle » de Yolande, signalée par l'exhibition de devises, les autorisait à montrer leur rang par l'entremise d'une riche gamme de vêtements et d'accessoires étincelants. Deux ans plus tard, en février 1396, c'est la reine elle-même qui, à la demande de certains de ses parents et domestiques, considéra que la valencienne Violant Joan était digne de recevoir et « ser decorada » avec la « empresa e divisa apel-lada et figurada de la sèrvia » pour qu'elle puisse la porter dans n'importe quel ornement et dans n'importe quel harnachement ; la possession de la devise lui octroyait d'ailleurs d'autres avantages que le document ne mentionne pas<sup>36</sup>.

Depuis qu'elle était duchesse de Gérone, Yolande avait déjà utilisé des devises, distribuant notamment celles de son mari Jean. En 1384, elle s'adressa ainsi à Damiata – fille de son conseiller et chambellan Jacme Castellà – pour lui accorder, à la demande de son père, « la divisa del collar nostra ». Le même jour, Elionor Safont, épouse de Ramon Alemany de Cervelló, reçut la même distinction<sup>37</sup>. De telles concessions sont parfois interprétées comme le signe d'une banalisation de l'insigne, converti en simple devise de métaux nobles, mais sans statuts ni obligations d'aucune sorte<sup>38</sup>. Ces dons sont d'abord considérés comme un geste politique qui regroupe les dames autour de leur souveraine, ajoutant au noyau de la solidarité verticale, une nouvelle solidarité horizontale<sup>39</sup>. Quelques années plus tard, en 1390, Yolande ordonne de payer un peu plus de 36 livres à Francesc Artau, orfèvre de Gérone, pour « CV tavelles de genesta ab grans d'argent, daurades »<sup>40</sup>. On peut donc supposer que Charles VI avait octroyé à Jean I<sup>er</sup> la possibilité de distribuer sa devise de la cosse de genêt aux barons et aux chevaliers et que le roi d'Aragon avait transféré ce « droit » à son épouse.

Yolande d'Aragon (1381-1442)<sup>41</sup>, seule parmi les enfants de Jean I<sup>er</sup> et de Yolande de Bar à avoir survécu à ses parents, avait elle aussi de l'affection pour la

<sup>36</sup> ACA, C, 2056, fo 67ro.

<sup>37</sup> ACA, C, 1817, fos 165vo-166ro. D'après les mots qu'elle utilise, Violante sentait la devise du collier comme la sienne.

<sup>38</sup> Riera J., « Els heralds... », *art. cit.*, p. 44.

<sup>39</sup> Par le biais de la devise, les femmes qui en ont obtenu l'octroi entrent dans sa cour ou « société d'Amour, promouvant valeurs courtoises littéraires, idéaux de la Table ronde et défense de l'honneur féminin. [...] Fondant son système d'alliances sur des sentiments authentiques et des amitiés non théorisées, sa devise du collier ritualise le lien, complète sa parole d'affectivité, intègre les dames dans sa structure honorifique qui les engage personnellement et donne plus de cohésion à son groupe » : Ponsich Claire, « De la parole d'apaisement au reproche. Un glissement rhétorique du conseil ou l'engagement politique d'une reine d'Aragon ? », *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 31, 2008, p. 81-117, aux p. 110-111.

<sup>40</sup> ACA, MR 516, fo 83ro. Roca J. M., *Johan I...*, *op. cit.*, p. 148 transmet l'information, sans donner la cote d'archives du document, et transcrit « 110 canelles (*sic* !) de genesta ». Cf. Domenge Joan, « Argenters i marxants de 'coses de grans preus' a la cort d'Aragó (ca. 1380-1420) », dans Brouquet Sophie et García Juan Vicente (dir.), *Mercados del lujo, mercados del arte*, Valence, Universidad de Valencia, 2015, p. 359-398, à la p. 374.

<sup>41</sup> Voir la monographie récente de Rohr Zita Eva, *Yolande of Aragon (1381-1442) family and power : the reverse of the tapestry*, New York, Plagrove Macmillan, 2016.

devise paternelle de la double couronne, sans que nous sachions à ce jour si elle avait son propre emblème<sup>42</sup>. Une fois arrangé son union en 1390 avec Louis II d'Anjou, roi titulaire de Naples et avant de partir en Italie pour le mariage en 1400, l'infante d'Aragon décora plusieurs dames de sa cour de cette devise<sup>43</sup>. Alors qu'elle résidait à Saragosse, en moins d'un an – entre mars 1399 et janvier 1400 – elle octroya sept concessions de la double couronne, certifiées avec le sceau de sa mère Yolande de Barcar, comme elle même le déclare, elle n'avait pas de sceau privé. Puis, en juillet 1400, à Barcelone, elle concéda la double couronne à deux autres dames<sup>44</sup>. Il s'agissait de femmes appartenant à des lignées nobles qui, directement ou par l'intermédiaire de leurs maris ou de leurs pères, avaient entretenu une relation directe avec le milieu de la cour. Certains de ces hommes occupaient des postes importants et collaboraient aux entreprises des règnes de Jean I<sup>er</sup> et Martin I<sup>er</sup>. La reconnaissance royale pour les services qu'ils avaient rendus à la couronne se chargeait d'une valeur symbolique par l'octroi de l'emblème de la double couronne à leurs épouses ou filles.

La formule utilisée dans ces lettres de concession est répétée avec de légères variations : par les mérites, les prouesses et les services rendus, et à la demande de ses proches, l'« infanta » se sent « inclinada » et « inducida » à accorder et « insignir » son enseigne et devise de la couronne double afin que les dames qui avaient obtenu ce privilège puissent la porter à leur gré sur elles et sur les « ornements, arreaments e paraments ». L'obtention de l'emblème leur donne également la liberté de faire tout ce qui est légal et permis – les documents ne donnent aucun détail sur ce point – en vertu de la possession de cet emblème. D'après ces lettres, les dames intéressées ne semblaient pas avoir reçu d'objet ni de bijoux représentant la devise, qu'elles étaient pourtant autorisées à reproduire sur leurs vêtements et leurs ornements, ce qui signifiait, évidemment, qu'elles devaient en connaître la forme.

On ne connaît qu'une seule référence documentaire qui rattache l'infante Jeanne d'Aragon (1375-1407), comtesse de Foix, aux insignes de son père. En août 1405, elle accorde le pouvoir de les porter (« fuit concessa portandi corona duplex ») à cinq Siciliennes : « Luquine de Castro, Ysolde d'Asmar, Catherine de Castro, Agathe de Castro, Alegrance de Castro, regni Sicilie », peut-être liées à la

<sup>42</sup> Lightbown Ronald W., *Mediaeval European Jewellery*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1992, p. 266..

<sup>43</sup> P. de Bofarull, *Los condes de Barcelona vindicados*, Barcelone, Imprenta de Juan Oliveres, 1836, vol. II, p. 289, mentionne le document sans en donner la cote d'archives. Quant à lui, De Osma G. J., *Las divisas...*, *op. cit.*, p. 64, donne les références d'archives, mais confond la fille et la mère, attribuant à la reine veuve Yolande de Bar les concessions de la devise. La consultation directe de ces documents originaux nous a permis de faire quelques observations.

<sup>44</sup> Les neuf bénéficiaires de la concession sont : Damiata de Blanes ; Yolant, épouse du noble Ramon de Boil, gouverneur du royaume de Valence ; Beatriu de Cervelló, « doncella », fille de Ramon Alemany de Cervelló ; Yolant, femme du « mosén » Joan Gascó ; Philipa, épouse de Ramon de Vilaragut ; Maria Eximenez, épouse de Berenguer de Vilaragut ; Ramoneta, femme du « mosén » Rodrigo Diaç ; Isabel de Vilanova et Castellana de Vilanova : ACA, C, 2056, fos 67-69.

cour de son cousin Martin le Jeune et de Blanche de Navarre<sup>45</sup>. Rappelons qu'en 1392, année de son mariage avec Jeanne, le comte Matthieu I<sup>er</sup> de Foix avait reçu de son beau-père un collier de la couronne double qu'il avait utilisé d'une manière inappropriée. Comme sa sœur Yolande, rien ne prouve que la comtesse de Foix avait sa propre devise. On sait toutefois qu'elle possédait un riche parement de lit, qui avait appartenu à sa défunte mère Mathe d'Armagnac († 1378) et que son père lui avait donné après son mariage, décoré d'animaux et de mots qui avaient sans doute une valeur emblématique : « Primerament, un dosser o sobrecel de vellut ab lehons, fets de fil d'aur, e una coloma e una tortra denant la cara de cascun lehó; e cascuns lehó e cascuna tortra e coloma tenen un títol, ço és, lo títol del lehó qui diu *estre porroyt* e lo títol de la tortra e de la coloma dien *aay* ». Des devises similaires avec des lions et des colombes se répétaient dans d'autres parties du parement ; certaines d'entre elles portaient en revanche « diverses aucells e fullatges e letres » – qui pouvaient également avoir une signification emblématique – sur une bordure brodée de fils d'or et de soie<sup>46</sup>.

#### 4. La devise de la couronne double du roi de Sicile

L'épouse et les filles de Jean I<sup>er</sup> ne furent pas les seules à prolonger l'usage de la devise de la couronne double : le successeur au trône, son frère Martin I<sup>er</sup>, et sa femme Maria de Luna, contribuèrent eux aussi à la diffusion de cet emblème. De ce point de vue, la contribution de la reine a peut-être été encore plus importante, puisqu'elle ne paraît pas avoir eu d'emblèmes propres, tandis que Martin l'Humain avait plusieurs devises personnelles<sup>47</sup>. Rien n'indique d'ailleurs qu'il ait fait un usage politique de la couronne double, ni qu'il l'ait accordée à des dames et à des chevaliers. Nous avons

<sup>45</sup> ACA, C, 2056, fo 73. Bien que les liens de l'Infante avec le monde sicilien ne soient pas connus, ce document met en évidence des intentions telles que celles que souligne Cl. Ponsich au sujet de sa belle-mère Yolande de Bar en distribuant l'insigne du collier. Comme nous informe L. Sciascia – à laquelle nous adressons nos remerciements – les de Castro appartenaient à la branche Castro-Saluces et il est possible qu'ils aient des liens de parenté avec Felipe de Castre documenté en Sicile au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. Nous rappelons aussi que tel Bartomeu de Castre ou Castro fut assez proche de Jean I<sup>er</sup>, comme les documents le révèlent (1378-1391), devenant son chambellan : voir Rubió A., *Documents per a la historia...*, op. cit., passim. Il est également connu que Pere Galceran de Castre-Pinós était responsable des troupes envoyées en Sicile en 1395 pour aider l'« infante » Martin et les souverains de Sicile Marie et Martin le Jeune : *Enciclopèdia Catalana*, s. v. Castre. Les noms des dames, cependant, trahissent leur appartenance à une branche de la famille bien établie sur l'île. Pour sa part, Isolda d'Asmar devait appartenir à une famille d'origine aragonaise, bien établie à Catane. Un évêque du même nom (Tommaso de Asmari), lié à Blanche de Navarre reine de Sicile, est en effet connu.

<sup>46</sup> ACA, C, 1964, fos 100vo-101ro. Notre transcription propose quelques variantes par rapport à celle de Sanpere Salvador, *Las costumbres catalanas en tiempos de Juan I*, Gerone, Imprenta y Librería de Vicente Dorca, 1878, p. 81-84. Après la mort de l'« infanta » en 1407, le roi Martin I<sup>er</sup> réclama ce parement, probablement parce qu'il s'agissait d'une œuvre somptuaire précieuse : cf. Rubió A., *Documents per a la historia...*, op. cit., vol. I, p. 444.

<sup>47</sup> Voir Riera J., « Els heralds... », art. cit. et Domenge J., « Joyas emblemáticas de Martín el Joven... », art. cit., p. 271, 280.

toutefois la preuve que certains de ses objets portaient cette enseigne. L'inventaire de ses biens dressé après son décès mentionne « una bossete de negre ab .I.<sup>a</sup> corona de la empresa del Senyor Rey en Johan », probablement un cadeau de son frère, comme on l'affirme à propos d'autres objets décrits. Il s'agissait d'une escarcelle ou d'un sac qui était porté accroché à la ceinture, comme on le voit souvent reproduit de manière fidèle dans les sculptures et peintures représentant les rois mages et les chevaliers de haut rang. Une pièce d'étoffe, qui servait à couvrir les « confiters » (les plats ou les vases où l'on plaçait les sucreries) et qui permettait de donner une plus grande solennité à la table et aux convives royaux, portait elle aussi des couronnes doubles et des lettres brodées ; dans ce cas précis d'ailleurs, la devise – si ce n'est la pièce toute entière – est liée à son fils Martin le Jeune<sup>48</sup>.

En ce qui concerne les familiers de Martin l'Humain, les informations sont plus abondantes. Les couronnes doubles ornaient deux cottes ou tuniques que Maria de Luna avait fait broder. Dans une, datée de 1399, elles étaient associées aux courroies ou ceintures, emblèmes de l'ordre de Martin. Il est à noter que dans ce cas, les deux devises sont associées à la même reine – « [...] .I. cot de drap d'or ab lo camper negre ab divises de correjes e de coronas de la dita senyora » –, à moins que l'expression ne se réfère à la cotte et non aux devises. D'autre part, la nuance introduite dans le deuxième paiement est révélatrice. En 1401, le maître Jaume Copí fut chargé de broder une autre cotte avec « XVIII coronas dobles de la divisa del Rey de Sicília », précisant maintenant qu'il s'agit de l'emblème de son fils Martin<sup>49</sup>.

Deux orfèvres étrangers réputés, actifs à la cour, le génois Juan Palomar et le brabançon Todoric de la Vort réalisèrent deux colliers en 1401 et 1406 à la commande de la reine. Les paiements affirment clairement que Marie ne s'attribue pas la devise, mais la considère comme celle de son fils : « I collar d'or de la divisa de la corona doble del senyor rey de Sicília » ; « hun collar de la corona doble de Cicília »<sup>50</sup>. Il est probable que l'un de ces colliers soit celui que la reine a laissé en héritage à son fils Martin. Dans la liste des bijoux que celui-ci reçut à la mort de sa mère (1407) figurait en effet un collier en or à la couronne double<sup>51</sup>. Les commandes de Maria de Luna confirment donc la présence d'un lien étroit entre son fils Martin le Jeune et

<sup>48</sup> « Ítem, .I. cubertor de confiter de randa de cede vermeya, brodada de coronas dobles e de letres del Rey de Sicilie, ab flocadure entorn d'aur e de sede de diverses colors » : Massó Jaume, « Inventari dels béns mobles del rey Martí d'Aragó », *Revue Hispanique*, 12, 1905, p. 413-590, aux p. 494, 543. Il est difficile de dire avec certitude si la dalmatique « perfilada de algunes coronas », que le roi Martin offrit à la cathédrale de Barcelone, était orné de la devise : Mas Josep, *Inventari de la Sagristia de la Seu de Barcelona, pres en 1522*, Barcelone, Llibreria y Tipografia Católica Pontificia, 1923, p. 38.

<sup>49</sup> ACA, RP, 527, fo 36 ; ACA, RP, 906, fo 69vo. Cf. Javierre Áurea, *María de Luna, reina de Aragón*, Madrid, CSIC-Instituto Jerónimo Zurita, 1942, p. 139, 221.

<sup>50</sup> ACA, RP, 527, fo 34ro ; ACA, RP, 908, s.f. Voir : Javierre A., *María de Luna...*, *op. cit.*, p. 145, 235 ; Domenge Joan, « De tramuntana a migjorn. Migracions d'argenteres i marxants de joies a la Corona d'Aragó (ca. 1380-1420) », dans Terés M. R. (dir.), *Catalunya i l'Europa...*, *op. cit.*, p. 53-86, à la p. 64.

<sup>51</sup> Cf. Lanza di Scalea Pietro, *Donne e Gioielli in Sicilia nel medio evo e nel rinascimento*, Bologne, Forni Editore, 2009 (éd. or. 1892), p. 321 et Domenge J., « Orfebreria y caballería... », *art. cit.*, p. 148.

cet emblème, dont il semble se présenter comme « héritier légitime ». Comme nous l'avons déjà dit, Jean I<sup>er</sup> avait insisté en 1392 pour que son neveu prenne cet emblème. Il ne s'agissait certainement pas d'un simple geste de bonté, mais d'un choix réalisé avec un arrière-plan politico-dynastique clair. Bien que le don survienne quatre ans avant la mort de Jean I<sup>er</sup>, l'absence de descendants mâles permettait déjà de penser que Martin, roi de Sicile, pouvait devenir l'héritier de la couronne d'Aragon. Il incarnait ainsi l'espoir d'une nouvelle union des deux royaumes (Aragon et Sicile) et l'emblème de la double couronne semblait tout trouvé. En d'autres termes, il pouvait être désigné comme la personne la plus appropriée pour porter et distribuer cette devise, comme cela fut confirmé en 1396 à la mort de Jean I<sup>er</sup>. Mais cet espoir sera frustré en 1409 quand, après avoir vaincu les autorités d'Arborea dans la bataille de Sanluri, Martin mourra subitement, avant son père, à Cagliari.

Même si nous avons des indices clairs du grand attachement du roi de Sicile pour cette devise, nous ne connaissons qu'une seule commande d'un collier de la couronne double qui émane de lui. En 1399, l'orfèvre de la cour Giorgio Carraf était payé pour l'or qu'il avait utilisé pour « *quandam impresam de duabus coronis quam dominus Rex portat in collo pro divisa* » et pour « *quamdam garrecteriam ismaltatam* »<sup>52</sup>. Étant donné que son père Martin I<sup>er</sup> utilisait la devise de la « garrotera », l'emblème émaillé cité ici doit être identifié avec celui-ci et non avec celui, plus prestigieux et bien connu, de l'ordre anglais homonyme. Il manque, à notre connaissance, des références écrites relatives aux échanges et aux concessions de devises de la part de Martin le Jeune, semblables à celles faites par ses prédécesseurs. Seuls trois objets ornés d'une couronne double sont mentionnés dans les différents exemplaires de l'inventaire de ses biens : une « *alquela* » (un pavillon avec des rideaux qui servaient comme parement de lit) brodée de fleurs, d'animaux et de feuillages « *ab la divisa del rey Martí d'Aragó, ab corones dobles* » et aux armes de Sicile et d'Aragon<sup>53</sup> ; un dais orné de la devise de la couronne double et une couverture « *de ressaga* », c'est-à-dire celle qui recouvre la croupe du cheval, en velours rouge et blanc « *ab divises de corones dobles d'argent* » peut-être brodées<sup>54</sup>. Un témoignage pictural de l'époque d'Alphonse le Magnanime documente graphiquement la tendance à montrer les

<sup>52</sup> Beccaria Giuseppe, *Spigolature sulla vita privata di Re Martino di Sicilia*, Messine, Intilla Editore, 1993 (éd. or. 1894), p. 40-44, 165 et Lightbown Ronald W., *Medieval European...*, *op. cit.*, p. 266.

<sup>53</sup> Closas Rafel, « Inventari dels béns que foren de la marmessoria del rei Martí II de Sicília », *Estudis Universitaris Catalans*, 4, 1910, p. 399-408, à la p. 404. Dans une autre version de l'inventaire est nommée « la divisa de la Correja e de la Corona dels senyors reys d'Aragó e de Sicília » : Lai Andrea, « L'inventario *post mortem* di Martino I di Sicilia. Edizione del documento (BC perg. 497) con alcune riflessioni di carattere culturale », dans Soddu A. (dir.), *Linguaggi e rappresentazioni del potere...*, *op. cit.*, p. 297-333, à la p. 321, num. 140.

<sup>54</sup> Le dais apparaît seulement dans l'inventaire publié par Lai A. « L'inventario *post mortem* di Martino I... », *art. cit.*, p. 327, num. 249, alors que la couverture de cheval se trouve dans celui fait connaître par Closas R., « Inventari dels béns... », *art. cit.*, p. 406.

devises dans les ornements des chevaux, puisque on peut voir l'emblème du livre ouvert peint sur une housse<sup>55</sup>.

Parmi les bijoux du roi de Sicile qui, après sa mort, ont été mis en gage en Sardaigne pour payer les troupes qui veillaient sur d'éventuels soulèvements, on trouve la reliure remarquable d'un livre d'heures conservé dans une caisse. Les couvertures « ab la empresa de les coronas, e ab la empresa de la correga », étaient également décorés avec l'image de saint Martin – patron des deux rois homonymes, père et fils – et de saint Georges qui n'était pas seulement le saint vénéré par les chevaliers, mais aussi « cap, patr e Intercessor de la casada d'Aragó »<sup>56</sup>.

La mort sans descendance de Martin le Jeune en 1409 porta son père sur le trône de Sicile, mais pour une courte durée, puisqu'il mourra l'année suivante. On peut penser qu'avec l'extinction de la maison de Barcelone, la devise de la couronne double connut elle aussi ses derniers jours. Le nouveau roi, Ferdinand I<sup>er</sup>, de la maison castillane de Trastamare, possédait son propre ordre de chevalerie, qu'il avait créé en 1403 quand il était « infante » de Castille. Cet ordre avait pour enseigne un collier avec des anneaux en forme de jarre et un pendentif en forme de griffon. Son propre fils Alphonse le Magnanime quant à lui ne se contenta pas seulement de conserver la devise de son père, mais il en créa quatre nouvelles<sup>57</sup>. Ayant leurs propres emblèmes, les deux rois n'ont donc montré aucun intérêt pour l'ancienne devise de la maison de Barcelone, ou du moins il n'y a aucune preuve documentaire ou figurative qui en témoigne.

<sup>55</sup> Voir Español Francesca, « El Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova », dans Yarza Joaquín (dir.), *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, Nausicaä, 2007, p. 551-612, aux p. 594-595.

<sup>56</sup> Domenge J., « Joyas emblemáticas de Martín el Joven... », *art. cit.*, p. 284-285. Dans une autre description du livre est mentionnée seulement la devise de la « corretja », sans faire allusion à la couronne double : voir Girona Daniel, « Itinerari del rey en Martí (1403-1410) », *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 5, 1913-1914, p. 515-654, à la p. 653. Rappelons que les saints George et Martin apparaissent dans le triptyque de Boston mentionné ci-dessus, dans lequel le donateur porte, entre autres, la devise de la couronne double.

<sup>57</sup> Voir Domenge J., « Las joyas emblemáticas de Alfonso... », *art. cit.* Cela n'empêche pas qu'un objet ayant appartenu aux rois qui l'ont précédé puisse se trouver parmi ses biens. On mentionne en effet la présence d'« .I. scut de junyr [...] pintant alentorn de coronas dobles ». Il est moins probable que la « corona dobla ab claravolles per lo mig » qui décorait un « confiter » représentait la devise royale : il s'agirait plutôt des moules habituelles que, par leur forme rassemblant à une couronne en miniature, étaient souvent indiquées comme couronnes. Cf. González Eduardo, « Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como rey (1412-1424) », *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907, p. 148-188, aux p. 163, 172.

## 5. Les vestiges d'un collier de la couronne double

Ce parcours documentaire et iconographique témoigne, dans une certaine mesure, de l'ampleur de la devise de la double couronne, qui chargeait d'une valeur symbolique à la fois l'esthétique personnelle et les décors de palais. La concession de la devise aux membres du cercle de la cour a sans aucun doute contribué à diffuser l'emblème et à le rendre reconnaissable. Une question cependant s'impose : conservons-nous des exemplaires de la couronne double ? Nous pensons pouvoir répondre par l'affirmative, même si la seule attestation de la devise a été modifiée et défigurée par les vicissitudes du temps.

La « custodia » de la cathédrale de Barcelone se présente comme un objet hétéroclite, dont la forme a été altérée par les transformations subies au fil du temps et par l'accumulation assez importante de bijoux, qui sont le reflet de la dévotion profonde pour le Saint-Sacrement à laquelle la famille royale participait activement<sup>58</sup>. Au sommet du temple eucharistique se trouve encore une série de pièces singulières montées à la manière d'une couronne somptueuse<sup>59</sup> (fig. 7). Les descriptions et les inventaires anciens de l'ostensoir permettent heureusement d'identifier l'emplacement d'origine de ces pièces et de retrouver, dans une certaine mesure, leur forme et leur signification originelles<sup>60</sup>. Selon la visite pastorale de 1421, du fleuron supérieur de l'ostensoir – surmontée d'une petite croix avec les armes de la reine Yolande et celles de Cervelló – pendait une couronne double avec sept anneaux de perles. Celle-ci était décrite comme un « collare aureum duarum coronarum ex opposito conjuntarum cum septem circulis perularum »<sup>61</sup>.

Les inventaires de la fin du XV<sup>e</sup> siècle sont plus explicites et permettent d'imaginer l'aspect de la somptueuse « turris eucharistica », ornée et enrichie de dons importants, certains à caractère emblématique, peut-être incorporés après 1421 (et il ne faudra pas oublier que la reine Yolande a vécu jusqu'à 1431). Dans un inventaire non daté<sup>62</sup>, il est précisé que sous le fleuron, ou « pinyó » se trouvait « huna corona doble, ab VII anells de perles enfilades, en què ha LIIII grans de gruyx de pèsol » et, en dessous de celle-ci, « hun colar d'aur retort, smeltat de letres e coronas

<sup>58</sup> Mas Josep, *La Custòdia de la Seu de Barcelona en l'any 1522*, Barcelone, Imp. La Renaixensa, 1916.

<sup>59</sup> Sur cette partie de la « custodia » voir : Duran Agustí, « La corona de la custòdia de la catedral », dans *id.*, *Barcelona i la seva història*, Barcelone, Curial, 1975 (éd. or. 1960), vol. III, p. 264-267 ; Schramm Percy E., *Las insignias de la realeza en la edad media española*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1960, p. 99-111 ; Español Francesca, « Las coronas de la custodia barcelonesa », dans Bango Torviso Isidro G. (dir Le.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catalogue de l'exposition (León 2000-2001), León, Junta de Castilla y León/Caja España, 2001, p. 100-102.

<sup>60</sup> Domenge J., « "localia ornamentaque cappellae et alia pretiosissima bona". Orfebrería a Catalunya a l'entorn del 1400 », dans *Catalunya 1400...*, *op. cit.*, p. 65-79, aux p. 71-72.

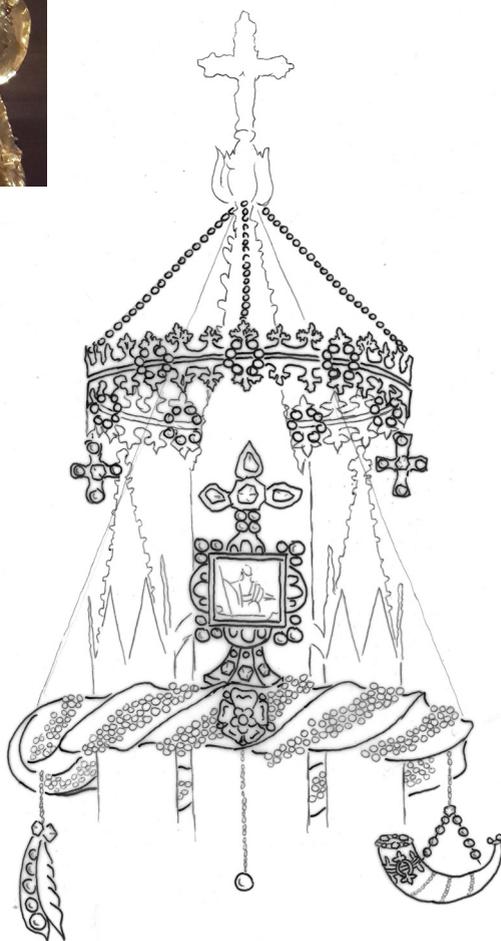
<sup>61</sup> ADB, Visites pastorals, reg. 12, fo 18. Le document mentionne aussi le « xepalletum de auro retortatum [...] », à savoir le diadème conservé comme base de la couronne.

<sup>62</sup> Le document pourrait dater du milieu du XV<sup>e</sup> siècle et sûrement d'avant 1497, parce cette date y est mentionnée.



Fig. 7 – Couronne au sommet de la « custodia » de la cathédrale de Barcelone.

Fig. 8 – Hypothèse de reconstitution de la partie supérieure de la « custodia » de la cathédrale de Barcelone (ornée d'un collier de la couronne double), sur la base des descriptions fournies par les inventaires.



dobles »<sup>63</sup>. Dans un cas comme dans l'autre, l'inventaire ne précise pas s'il s'agissait d'un don de la reine Yolande, comme c'est en revanche le cas de l'inventaire de 1481, qui identifie les deux pièces comme des chapelets, des diadèmes ou, encore, comme des guirlandes pour l'ornementation de la tête<sup>64</sup>.

Quand la « custodia » apparaît à nouveau dans un inventaire, en 1509, le diadème est indifféremment appelé « la garlanda maior » et le « xipalet ». La couronne double y est mentionnée trois fois, et à chaque fois on rappelle qu'il s'agissait d'un don de la reine Yolande<sup>65</sup>. L'inventaire de 1522 offre également une description détaillée des deux pièces, sans pour autant faire allusion au don de Yolande, ni mentionner, au sujet du diadème, la présence des couronnes doubles niellées qui l'ornent<sup>66</sup>.

Les sources documentaires suggèrent donc que l'ostensoir ancien n'était pas surmonté d'une couronne – enseigne ou attribut royal – mais que deux offrandes de Yolande de Bar étaient suspendues au pinacle central : un collier de la couronne double et un diadème orné de l'inscription « SYRA » avec l'emblème de la couronne double (fig. 8). Ce dernier est resté presque intact – seules les fils de perles et de grains d'or émaillés qui l'ornaient ont disparu – tandis que le collier a été transformé jusqu'à perdre son aspect original. À notre avis, dans le présent assemblage, les deux couronnes peuvent être les vestiges de l'ancien collier. En les séparant et en réduisant le diamètre de l'une d'elles, l'ancien bijou emblématique se serait transformé en la couronne factice qui surmonte aujourd'hui l'ostensoir et qui réutilise sûrement les perles des sept anneaux qui les reliaient auparavant. Les fleurons sont en effet trop petits pour appartenir à une vraie couronne, car ils seraient presque imperceptibles à une certaine distance. Ils sont également dépourvus des chatons de pierres précieuses habituels, un motif décoratif qui donnait de la valeur et de la beauté à l'emblème principal de la royauté. En revanche, la taille de cette couronne est appropriée pour un collier et, d'ailleurs, si les fleurons étaient plus gros, ils auraient empêché de porter confortablement l'insigne.

<sup>63</sup> Il y avait en outre « dos fils dobles posats en l'entorn del dit colar, la hun dels quals és tot de perles e l'altre de perles e de grans d'aur esmaltats de vermell e de vert, les quals perles són en nombre, totes, çent LXX una, de gruyx de pèsol » : ACB, Inventaris de la sagristia, 1537, fo 65vo.

<sup>64</sup> On y trouve « lo xipellet que y donà la reyna Violant [...] ; un xipellet donat per la reyna Violant », ce dernier avec « 7 fermalls de perles enfilades », c'est-à-dire les « circulis » ou anneaux susmentionnés : ACB, Inventaris de la sagristia, 1537, fo 68. Un autre inventaire daté vers 1500 mentionne encore, mais de manière encore plus succincte, la couronne double, tandis que le diadème – nommé dans un cas comme « xipelet », dans l'autre comme « collar d'or retort » – est décrit en détail, mais sans aucune référence à son donateur : ADB, Visites pastorals, reg. 24, fos 63vo-64ro. Voir Torres Maria Jesús, « Una nova aportació per a l'estudi del tresor de la seu de Barcelona : l'inventari de 1492 », *Lambard*, 9, 1996, p. 207-229, à la p. 228. Comme le titre l'indique, l'auteur date le document de 1492.

<sup>65</sup> On y lit notamment : « les coronas, una contra altra que y donà la reyna dona Violant » ; « en la dita corona de la dita reyna Violant penja [...] » ; « una corona d'or donade per la senyora reyna dona Violant, dessus dita [...] » : ACB, Inventaris de la sagristia, 1537, fos 31vo-32ro.

<sup>66</sup> ACB, Inventaris de la sagristia, 1522, fo 55. Voir Mas J., *La Custòdia...*, op. cit., p. 27-28.

Les inventaires montrent que deux bijoux emblématiques étaient accrochés d'un côté et d'autre du chapelet : « una baiocha de pèsols en què ha hun balaix e un safir, e dins la baiocha ha VI grans de perla de gruyx de més de pèsol »<sup>67</sup>. Ayant perdu la connaissance de tel emblème, les rédacteurs de l'inventaire ont cherché une ressemblance avec un élément naturel et ils ont ainsi identifié l'ancienne devise avec une gousse de pois, plutôt qu'avec une gousse « de ginesta » ou « cosse-de-gènet », devise de Charles VI roi de France. Nous sommes peut-être en présence d'un témoignage parlant de cet échange de devises qui eut lieu entre le monarque français et le roi Jean I<sup>er</sup> en 1389. De l'autre côté il y avait un clairon « smeltada ab corona doble incircuyda », un joyau richement orné avec des pierres précieuses, des perles et des boutons émaillés. Au-dessus du diadème, placé comme un fermail, comme celles qui surmontent autant de chapelets dans les représentations picturales d'anges et de saints, émergeait le reliquaire de la Résurrection avec la croix qui le couronnait : un joyau encore conservé, même si quelque peu modifié<sup>68</sup>.

Ainsi, la partie terminale de l'ostensoir se présentait, au moins jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, ornée de ces bijoux extraordinaires. Il ne s'agissait pas de n'importe quels bijoux, mais d'offrandes royales qui témoignaient de la dévotion eucharistique des donateurs. Ceux-ci, à travers ces emblèmes, perpétuaient leur mémoire, en évoquant même certaines de leurs alliances avec d'autres cours européennes.

---

<sup>67</sup> Inventaris de la sagristia, 1537, fo 65vo. Les descriptions fournies par les autres inventaires, même si elles présentent des variantes, ne laissent pas douter qu'il s'agisse de la même pièce, heureusement conservée.

<sup>68</sup> Voir à ce sujet nos notices dans *Catalunya 1400...*, *op. cit.*, p. 116-119.

# Saint Jacques et l’emblématique de la maison d’Avis

*Miguel Metelo de Seixas*

IEM/FCSH-NOVA<sup>1</sup>

L’association entre le culte de saint Jacques et l’idée de la Reconquête, même si elle est remise en question par une partie de l’historiographie actuelle, est pourtant évidente. Moins évident, pour ne pas dire oublié, demeure en revanche le lien entre ce même culte et l’expansion outre-mer initiée par la Couronne portugaise au début du XV<sup>e</sup> siècle. Ce rapport suppose d’interpréter l’expansion portugaise en Afrique du Nord comme l’extension outre-mer de la Reconquista, c’est-à-dire la lutte contre l’Islam et la reprise des territoires jadis chrétiens : un objectif qui avait été considérée comme la raison d’être et l’axe téléologique du royaume depuis sa formation au XII<sup>e</sup> siècle. Il est vrai que, pendant la guerre d’indépendance contre le royaume voisin de Castille et Léon, qui suivit la crise dynastique ouverte par la mort de Ferdinand I<sup>er</sup> en 1383, l’invocation de saint Jacques comme cri de guerre avait été remplacée par celle de saint Georges, plus conforme aux coalitions anglaises et aragonaises promues à l’époque. Le signe de ralliement à la cause indépendantiste portugaise devint alors la croix de saint Georges elle-même (rouge sur fond blanc). Cela n’a cependant pas empêché la perpétuation d’une relation privilégiée du royaume avec saint Jacques, dont le culte plongeait des racines bien plus anciennes au Portugal, et restait ancré dans l’imaginaire collectif. De plus, s’agissant du saint patron de la Reconquête péninsulaire, pourquoi ne serait-il pas de même invoqué lors de l’extension de ce

---

<sup>1</sup> Les recherches qui ont conduit à la rédaction de cet article ont été financées par des fonds nationaux portugais à travers la FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., DL 57/2016/CP1453/CT0041, et des projets stratégiques UIDB/00749/2020 et UIDP/00749/2020 ; elles s’inscrivent également dans le projet « In the Service of the Crown. The use of heraldry in royal political communication in Late Medieval Portugal » (Universität Münster et IEM-NOVA FCSH), financé par la Volkswagen Foundation. Ce texte constitue une version remaniée et traduite en français de notre article « Motivos jacobus na emblemática quatrocentista da Casa de Avis », *Ad Limina*, 11, 2020, p. 153-182.

même principe aux terres africaines ? D'autant plus que, d'un point de vue formel, la Couronne portugaise parvint à faire reconnaître très tôt par le Saint-Siège le caractère de croisade que revêtait cette expansion outre-mer.

Dans une telle équation, les ordres religieux militaires jouèrent un rôle primordial. Comme le souligne Luís Filipe Oliveira, depuis le XIV<sup>e</sup> siècle les ressources de ces ordres servaient aux monarques de moyens pour récompenser des services rendus à la Couronne<sup>2</sup>. Cette situation s'est ensuite intensifiée au point que ces revenus sont devenus l'un des piliers du fonctionnement de la monarchie portugaise au début de la période moderne, selon cette logique de la rémunération qui constituait l'une des clés de la relation effective entre la Couronne et les différentes élites du royaume<sup>3</sup>. Les maîtrises des quatre ordres militaires de l'époque médiévale, étaient déjà aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles « garantes de la stabilité du royaume depuis le milieu du siècle, (elles étaient) considérées par le roi comme ses principaux soutiens, selon le témoignage du chroniqueur Fernão Lopes "dans mon pays il y a quatre dignités d'honneur : à savoir, la maîtrise de Christ, celle de saint Jacques et celle d'Avis, et le prieuré de l'Hôpital, qui sont comme quatre colonnes qui soutiennent l'honneur de mon royaume" »<sup>4</sup>.

Il n'est donc pas surprenant que le roi Jean I<sup>er</sup> (1385-1433) ait négocié avec la Papauté l'attribution de l'administration de deux de ces ordres militaires à ses fils : l'infant Jean fut nommé à la tête de l'ordre de saint Jacques en 1418 et son frère Henri à celui du Christ en 1420. Bien entendu, ces nominations servaient à doter les cadets de la dynastie des revenus appropriés à leur statut élevé et constituaient l'équivalent des apanages utilisés dans d'autres maisons royales ; mais elles répondaient aussi au besoin de ramener les milices respectives à la fonction qui était leur raison d'être, à savoir la lutte contre l'Islam, insérée dans son extension outre-mer depuis la prise de Ceuta en 1415. Ce n'est pas un hasard si, l'année même où il nomme l'infant Jean gouverneur de l'ordre de saint Jacques, le pape Martin V émet une nouvelle bulle de croisade en faveur du roi de Portugal (la précédente, accordée en 1411 par Jean XXIII avait notamment été invoquée pour la conquête de Ceuta), l'exhortant à poursuivre l'expansion territoriale entamée trois ans plus tôt.

La propension à confier le gouvernement des ordres militaires aux membres de la dynastie régnante n'a cessé, dès lors, d'être suivie par la monarchie portugaise. Différant donc de ce qui se pratiquait généralement en la matière jusqu'à l'avènement de la maison d'Avis, à quelques exceptions près (à commencer par Jean, fils illégitime du roi Pierre I<sup>er</sup>, qui fut nommé maître de l'ordre d'Avis et devint plus tard Jean I<sup>er</sup>,

<sup>2</sup> Oliveira Luís Filipe, *A coroa, os mestres e os comendadores. As ordens militares de Avis e de Santiago (1330-1449)*, Faro, Universidade do Algarve, 2009, p. 70.

<sup>3</sup> Olival Fernanda, *As ordens militares e o Estado moderno. Honra, mercê e venalidade em Portugal (1641-1789)*, Lisbonne, Estar, 2001.

<sup>4</sup> Oliveira L. F., *A coroa, os mestres e os comendadores...*, op. cit., p. 71.

fondateur de la dynastie d'Avis). Le gouvernement de l'ordre de saint Jacques fut ainsi successivement concédé par les rois de Portugal, avec l'accord papal, à l'infant Jean, deuxième connétable du royaume (1418-1442) et à son fils Diogo, troisième connétable (1442-1443) ; à l'infant Ferdinand, deuxième duc de Viseu (1444-1470) et à son fils Jean, troisième duc de Viseu (1470-1472). À la mort de ce dernier gouverneur en 1472, le roi Jean II (1481-1495) assumait personnellement la direction de l'ordre, dont il céda la maîtrise dix ans plus tard à son fils illégitime Georges (deuxième duc de Coimbra), qui l'exerça, ainsi que le gouvernement de l'ordre d'Avis, jusqu'en 1550, année de sa mort. Ce n'est qu'à cette date que le roi Jean III (1521-1557) put conclure ce processus séculaire d'appropriation des trois ordres militaires, en obtenant du pape en 1551 leur intégration complète et définitive à la Couronne.

Tout au long de ce rapprochement entre la Couronne et les ordres militaires, au cours des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, la dynastie a donc joué un rôle crucial qui ne pouvait manquer d'avoir des conséquences majeures dans le domaine de la représentation princière. Il est certain que l'association des emblèmes royaux avec ceux des ordres militaires de saint Jacques et d'Avis venait de loin. En effet, depuis le début du XIII<sup>e</sup> siècle, les maîtres des ordres portugais combinaient trois éléments distincts dans leurs emblèmes : les armoiries royales, les emblèmes de la milice et leur héraldique familiale ; « en agissant de la sorte, ils s'associaient explicitement au royaume portugais, tout en rendant hommage à l'autorité du roi sous laquelle ils se plaçaient »<sup>5</sup>. Avec l'avènement de la dynastie d'Avis, ce qui s'est passé, du point de vue emblématique, a été dans une certaine mesure un processus inverse - ou complémentaire. Si, jusqu'alors, les maîtres et autres hauts gradés des ordres militaires avaient incorporé les armoiries royales (ou une partie de celles-ci) dans l'emblématique qu'ils faisaient figurer sur les lieux de pouvoir ou de mémoire de ces milices, à partir de Jean I<sup>er</sup>, c'est l'emblème de l'une d'elles que l'on voit incorporé aux armoiries royales. Comme Alphonse III (1248-1279), ce maître d'Avis, fils cadet et illégitime du roi Pierre I<sup>er</sup> (1357-1367), avant de devenir roi, avait eu la nécessité de porter une brisure<sup>6</sup>. En tant que simple maître de l'ordre d'Avis, Jean portait l'écu aux quinois (sans la bordure de châteaux), signe de son lignage royal, superposé à une croix verte fleuronnée, qui était l'emblème de cet ordre. Ainsi, l'ensemble formé par l'écu et la croix transmettait clairement le message que le porteur de ces armes était à la fois maître de cet ordre religieux militaire et issu de la dynastie royale. Dans la guerre qui eut lieu entre 1383 et 1385, c'est sans doute sous cet insigne que se sont battus les partisans de l'indépendance, réunis sous le commandement

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>6</sup> Sur les brisures des membres de la première maison royale de Portugal, voir Seixas Miguel Metelo de et Galvão-Telles João Bernardo, « Sousas *Chichorros* e Sousas *de Arronches* : um enigma heráldico », dans Seixas Miguel Metelo de et Rosa Maria de Lurdes (dir.), *Estudos de heráldica medieval*, Lisbonne, IEM-CLEGH-Caminhos Romanos, 2012, p. 411-446.

du maître d'Avis contre la reine Béatrice de Portugal et son mari, le roi Jean I<sup>er</sup> de Castille-Leon.

Élu et acclamé par les *cortes* réunies à Coimbra en 1385, le roi Jean I<sup>er</sup> adopta alors naturellement les pleines armes de Portugal, qui indiquaient qu'il se considérait désormais chef de la maison royale<sup>7</sup>. Néanmoins, voulant leur conférer une dimension personnelle à son règne, il conserva la croix fleuronée au-dessous de l'écu, comme il l'avait portée en tant que maître d'Avis. Peut-être l'a-t-il fait en souvenir des années de lutte et de la cause commune qui avaient uni les partisans du *maître d'Avis*, avec toute la charge messianique qui lui fut associée, comme le montre le chroniqueur Fernão Lopes, en partie comme instrument de rachat de l'illégitimité de son origine<sup>8</sup>. Il convient toutefois de noter que cette croix n'était pas une brisure héraldique (comme l'était la bordure de châteaux ajoutée par le roi Alphonse III en tant que puîné), mais un élément adjoint au blason royal, en dehors de l'écu, comme pour signaler l'avènement d'une nouvelle branche de la dynastie. L'ensemble écu-croix-couronne était cependant difficile à représenter sur divers supports matériels, tels que la pierre ou les drapeaux, car les pointes de la croix dépassaient les flancs de l'écu : ce qui inspira sans doute l'incorporation progressive de ces pointes dans la bordure de l'écu dès le début du XV<sup>e</sup> siècle, comme on peut le voir, par exemple, sur le drapeau royal représenté dans le manuscrit *De Ministerio Armorum* (fig. 1). Les successeurs de Jean I<sup>er</sup> continuèrent à porter cette modalité des armoiries royales, que les héraldistes appellent Portugal-Avis, jusqu'au règne de Jean II. Comme signale Luís Filipe Oliveira, « d'une certaine manière, la nouvelle configuration des armoiries du roi, avec l'écu reposant sur la croix d'Avis, rendait justice à l'image des ordres en tant que pilier du royaume et préfigurait, d'autre part, la croisade du roi en Afrique »<sup>9</sup>. Il est possible qu'une telle interprétation ait contribué aussi au maintien de la croix d'Avis dans l'héraldique royale, s'ajoutant ou se superposant à la dimension messianique cultivée par les Avis depuis la guerre de 1383-1385.

Car il ne fait aucun doute que la culture de cour forgée par la dynastie d'Avis se distingue de la précédente, entre autres aspects, par le renforcement de l'idéal de croisade, intégré de manière de plus en plus inextricable dans les thèmes chevaleresques qui connaissent alors une diffusion amplifiée, au Portugal comme pratiquement dans tout l'Occident. Ainsi, l'image du roi Jean I<sup>er</sup> en tant que sauveur du royaume fut projetée sur plusieurs avatars, notamment le rôle de croisé, amplifié

<sup>7</sup> Sur l'héraldique de Jean I<sup>er</sup> de Portugal, voir Seixas Miguel Metelo de, *Quinas e castelos, sinais de Portugal*, Lisbonne, Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2019, p. 27-30.

<sup>8</sup> Sur le caractère messianique attribué à Jean I<sup>er</sup>, voir : Martins Mário, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Lisbonne, Brotéria, 1975, p. 251-254 ; Ventura Margarida Garcez, *O Messias de Lisboa: um estudo de mitologia política (1383-1415)*, Lisbonne, Cosmos, 1992 ; Coelho Maria Helena da Cruz, *D. João I, o que re-colheu boa memória*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2005, en part. p. 242-293.

<sup>9</sup> Oliveira, L. F., *A coroa, os mestres e os comendadores...*, *op. cit.*, p. 89.

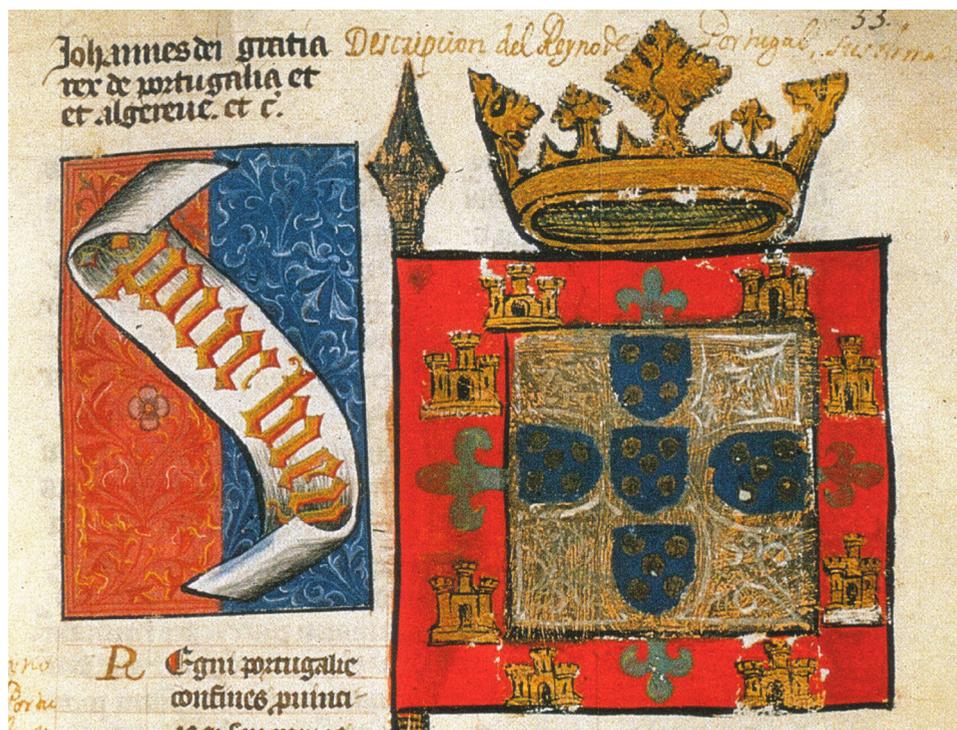


Fig. 1 – Drapeau aux armes royales et étendard à la devise de Jean I<sup>er</sup> de Portugal, dans John Rylands Library, University of Manchester, Ms. 28, De Ministerio Armorum, fo 53ro., vers 1416.

après la prise de la première place forte africaine, Ceuta, en 1415. Mais on établit aussi le parallèle avec le roi Arthur, ce qui a probablement conduit au choix du dragon comme cimier des armoiries royales<sup>10</sup>. Une autre innovation apportée par la Maison d'Avis a consisté en la construction d'une image dynastique cohérente qui cherchait à la présenter comme une famille exemplaire.

Les princes apparaissaient ainsi comme des intermédiaires entre Dieu et les hommes, dans un renouvellement du point de vue que saint Thomas d'Aquin avait défendu sur le pacte de sujétion au profit et en défense de la communauté, contre les intérêts individuels<sup>11</sup>. La clé de l'application de ce modèle théorique résidait, pour l'infant-régent Pierre, premier duc de Coimbra, dans l'exercice concret du pouvoir d'une manière conforme à l'idéal de justice, le roi devant tenir la balance égale, pour utiliser une métaphore sans doute appropriée à la propre devise de cet infant, comme nous le verrons plus loin. Ainsi, le *Livro da Virtuosa Benfeitoria* (*Livre de la vertueuse bienfaisance*) écrit par cet infant, véhiculait l'image d'une société fortement

<sup>10</sup> Seixas, M. M., *Quinas e castelos...*, op. cit., p. 39-42.

<sup>11</sup> Fonseca João Abel da, « A 'Virtuosa Benfeitoria' e o pensamento político do Infante D. Pedro », *Biblos*, 69, 1993, p. 245-246.

hiérarchisée, encadrée par l'institution royale, qui l'accueillait, la délimitait et la protégeait. Comme le précise Luís Rebelo de Sousa, « Nous savons que l'investiture des rois, légitimée, selon la doctrine médiévale, par l'ordination divine, requiert la légitimité de l'exercice du pouvoir pour le bien commun afin d'être pleinement acceptée dans son efficacité charismatique. Il en va de même pour la 'bienfaisance'. C'est dans sa pratique, dans son exécution, impliquant donneur et receveur, que réside la vertu »<sup>12</sup>.

Par l'action providentielle et exemplaire du souverain, s'établissait entre tous les membres de la communauté une « douce et inévitable chaîne de bienfaisance », dont l'origine divine se voyait, pour ainsi dire, transposée ou appliquée sur le plan humain par l'intermédiaire du roi. D'un point de vue ontologique, cette chaîne de bienfaisance résultait d'une sorte de défaut ou d'insuffisance primordiale de l'homme, « comme une nécessité de pallier les déficiences inhérentes à la condition humaine », se présentant comme une « une théorie d'inspiration néoplatonicienne, [dans laquelle] toutes les entités qui constituent l'univers sont indissolublement liées entre elles », maintenant ainsi « entre toutes une cohésion organique »<sup>13</sup>. Ainsi, pour l'infant Pierre, la nature et la justification du pouvoir résident toutes deux dans la condition imparfaite de l'homme, dictée par Dieu en contrepoint de sa propre perfection, dans la mesure où « l'ordonnance raisonnée entre princes et sujets est fondée dans la nature. [...] De même qu'il est naturel de naître avec le péché, il est de notre nature de vivre dans la soumission à une seigneurie temporelle »<sup>14</sup>. Une relation complexe s'établissait ainsi entre l'essence du pouvoir et l'incomplétude de la nature humaine : non seulement dans le sens où cette dernière, en raison de ses lacunes, justifiait l'existence du pouvoir, mais aussi dans le sens où le pouvoir temporel, lorsqu'il était correctement appliqué, acquérait une dimension non seulement sacrée mais potentiellement salvifique.

L'autoreprésentation de la maison royale cherchait donc à véhiculer visuellement cette doctrine politique, en l'appliquant non seulement au souverain, mais aussi aux autres membres de la dynastie, qui apparaissaient ainsi comme imprégnés d'une charge mystique commune. Cette cohérence doctrinale était rendue visible par la communion d'emblèmes visuels. En ce qui concerne l'héraldique de la maison royale, l'innovation introduite par les fils du roi Jean I<sup>er</sup> réside dans la systématisation des brisures par le recours à une figure récurrente et hiérarchisable : le lambel, directement inspiré du modèle de la maison royale anglaise<sup>15</sup>. Cette figure est restée,

<sup>12</sup> Sousa Luís Rebelo de, « A alegoria final do *Livro da Virtuosa Benfeitoria* », *Biblos*, 69, 1993, p. 367-379, à la p. 370.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 370-371.

<sup>14</sup> Voir « *Livro da Virtuosa Benfeitoria* », dans *Obras dos príncipes da Casa de Avis*, éd. M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1981, p. 594.

<sup>15</sup> Cf. Seixas Miguel Metelo de et Colaço José Estevéns, *As armas do infante D. Pedro e de seus filhos*, Lisbonne, Universidade Lusíada, 1994.

au Portugal, spécifique à l'héraldique de la dynastie royale, à laquelle elle conférait un remarquable degré de cohérence interne et externe : d'une part, pratiquement tous les membres légitimes de la maison royale utilisaient le lambel comme brisure ; d'autre part, cette figure s'est imposée comme une marque immédiatement reconnaissable de l'héraldique royale, dont elle était distinctive. Cela exprimait visuellement l'unité entre les membres de la dynastie et leur partage d'un caractère unique au sein de la hiérarchie sociale : tous portaient les armes royales et tous, à l'exception du roi, devaient se distinguer en les brisant à l'aide d'une même figure, que chacun modifiait ensuite de façon à signaler son rang. Une continuité symbolique et visuelle était ainsi établie, fondée sur l'expression du principe dynastique, dont le sommet résidait dans le souverain. Celui-ci était le seul à pouvoir porter les armes pleines, que même l'héritier du trône était obligé de briser, utilisant pour cet effet le lambel d'argent plain, le plus simple de tous<sup>16</sup>. Cette exclusivité peut être liée à la doctrine coexistant des deux corps du roi, l'un terrestre et l'autre mystique, telle qu'elle est clairement formulée par l'infant Pierre lorsqu'il s'adresse à son frère le roi Duarte (1433-1438) : « je contemple en vous une double personne : la première, c'est vous personnellement, la deuxième c'est le seigneur roi et avec vous toute la communauté de votre terre »<sup>17</sup>.

Parmi les éléments susceptibles de compléter le message héraldique des armoiries de la dynastie royale apparaissent d'autres signes, d'une nature radicalement différente de tout ce qui avait été vu jusqu'alors au Portugal, les devises. Celles-ci se diffusent à partir du XIV<sup>e</sup> siècle dans le but de surmonter différentes limites du système héraldique, notamment celles liées non seulement à une certaine rigidité des règles de conception et de transmission des armoiries, mais aussi au fait que l'héraldique était essentiellement devenue un moyen d'identification et d'affirmation des institutions, des dynasties, des familles, plutôt que des individus. Les devises sont apparues précisément comme un contrepoint à ces lacunes héraldiques. Elles assumèrent dès le départ une forme plus libre, n'étant soumises à aucune règle de stylisation, de proportions, de limitation des couleurs ou des figures tandis que leur sens propre et figuré correspondait en général à un choix personnel, révélateur d'un certain cadre de vie ou du souvenir d'une circonstance que leur porteur considérait comme pertinents.

Ainsi, les devises permettaient d'établir, encore plus que les armoiries, une relation étroite entre les emblèmes du prince et la culture propre à sa cour, notamment la littérature chevaleresque, moralisatrice et spéculaire, comme avec le programme

<sup>16</sup> Seixas Miguel Metelo de et Galvão-Telles João Bernardo, « Elementos de uma cultura visual e dinástica : os sinais heráldicos e emblemáticos do rei D. Duarte », dans Seixas Miguel Metelo de et Barreira Catarina Fernandes (dir.), *D. Duarte e a sua época: arte, cultura, poder e espiritualidade*, Lisbonne, IEM-CLEGH-Caminhos Romanos, 2014, p. 257-284.

<sup>17</sup> Voir « Carta que o Jfante dom Pedro emujou a el rey de Brujas [1426] », dans *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte*, éd. A. H. Oliveira Marques et J. J. Alves Dias, Lisbonne, Estampa, 1982, p. 27.

d'affirmation de l'identité dynastique et la propagande royale<sup>18</sup>. D'où l'habitude de représenter les armoiries associées à la devise ou bien à un élément détaché de la devise. Ainsi, trois niveaux sémiotiques commencent à se rejoindre dans l'emblème héraldique : l'écu comme élément d'identification et support symbolique ; les ornements extérieurs comme représentation de la dignité sociale ; et la devise comme personnalisation et connexion à l'univers moral et à l'image dynastique. La devise personnalise le message héraldique, tout en l'introduisant dans l'univers des profondes correspondances symboliques caractéristiques de la culture de cour de la fin du Moyen Âge. Elle permet, en outre, l'irruption de nombreux codes de relations analogiques dans de multiples manifestations concrètes, avec des incidences allant de l'habillement (les couleurs de la livrée) à la littérature (notamment dans les romans chevaleresques).

Au Portugal, les devises sont nées sous le règne de Jean I<sup>er</sup>, correspondant simultanément à l'importation d'usages anglais directement inspirés par la descendance de Philippa de Lancaster (bien que communes à la culture ibérique contemporaine, tant dans les couronnes de Castille que d'Aragon et de Navarre)<sup>19</sup>, et une forme d'affirmation emblématique et visuelle de la nouvelle dynastie<sup>20</sup>. Il est intéressant de constater, à cet égard, comment les motifs présents dans l'emblématique du roi Jean I<sup>er</sup> et de son épouse ont servi de base à toutes les devises ultérieures, tant d'un point de vue symbolique (notons la récurrence des roses, d'inspiration mariale et déjà présentes sur le pourpoint que Jean I<sup>er</sup> portait à Aljubarrota mais communes dans l'emblématique des Plantagenêt), que d'un point de vue formel (notons le choix des couleurs bleu et rouge et la typologie des figures, notamment la préférence pour les formes végétales, dans notre cas l'aubépine). Les devises étaient donc perçues comme un instrument de propagande personnelle du roi, mais aussi comme un moyen d'assurer la cohérence de sa dynastie au service d'un certain nombre d'idéaux religieux et politiques.

De tels idéaux impliquaient nécessairement l'image d'une dynastie prédestinée, marquée par l'excellence et par une harmonie morale mise au service de la cause chrétienne, tant dans le domaine du comportement (en tant que modèle de vertus, donc) que dans son empressement à poursuivre la croisade. Cet objectif était d'ailleurs commun à de nombreuses autres cours princières de l'époque, à commencer par celle de Bourgogne, où l'idéal de croisade fut à l'origine de celui qui

<sup>18</sup> Hablot Laurent, « Le double du prince. Emblèmes et devises à la cour : un outil politique », dans Gaude-Ferragu Murielle, Laurieux Bruno et Paviot Jacques (dir.), *La cour du prince. Cour de France, cours d'Europe, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2011, p. 281-299.

<sup>19</sup> Cf. Menéndez Pidal de Navascués Faustino, *Heráldica de la Casa Real de León y Castilla (siglos XII-XVI)*, Madrid, Hidalguía, 2011.

<sup>20</sup> Une bibliographie sur les devises portugaises est fournie par Seixas Miguel Metelo de, « Bibliografía de heráldica medieval portuguesa », dans *id.* et Rosa M. L. (dir.), *Estudios de heráldica medieval...*, *op. cit.*, p. 529-575, aux p. 555-556.

allait devenir le plus prestigieux des ordres de chevalerie de la fin du Moyen Âge : la Toison d'or, créée par Philippe le Bon lors de son mariage avec l'infante Isabelle. À la cour portugaise, cependant, ce même idéal se distinguait par son association, d'une part, à la construction imaginaire d'une famille royale unie par d'intenses liens de communion spirituelle et, d'autre part, à sa conjugaison opérationnelle, symbolique et visuelle avec les anciens ordres militaires du royaume.

Sur ce point, l'expérience emblématique du XV<sup>e</sup> siècle portugais est unique par rapport aux autres maisons royales de la même époque. La plupart d'entre elles tendirent à créer des ordres de chevalerie qui, étant nouveaux, semblaient pour cette raison propices à exprimer par leurs emblèmes et leurs rituels la complexité de la culture dynastique du Moyen Âge tardif, ainsi que les idéaux princiers et les dévotions spécifiques qui lui étaient associés. Comme cela s'est produit, entre autre, en France avec l'ordre et le culte de saint Michel, en Angleterre avec saint Georges et l'ordre de la Jarrettière, en Savoie avec saint Maurice et l'ordre du Collier. Même dans les royaumes où il existait d'anciens ordres religieux militaires, ceux-ci furent complétés par de nouveaux ordres de chevalerie : ce fut le cas, par exemple, du royaume de Castille-Leon, dont les monarques ont créé l'ordre de la Bande. Au Portugal, en revanche, les rois ne ressentirent pas le besoin de générer de nouveaux ordres - ce qui est d'autant plus étrange qu'à leur cour, l'esprit chevaleresque était cultivé à l'extrême. Cette absence peut être liée précisément à la capacité des rois de la Maison d'Avis à recadrer les anciens ordres militaires, qui devenaient ainsi le point de rattachement des serviteurs de la Couronne et qui, en même temps, exprimaient symboliquement la fusion des principes chevaleresques avec les idéaux religieux.

La communion spirituelle et symbolique des membres de la Maison d'Avis, fondue avec les valeurs et les emblèmes des anciens ordres militaires, se manifeste sans équivoque dans la nécropole dynastique du monastère de Santa Maria da Vitória, à Batalha. En effet, la décoration de la tombe centrale, où repose le couple royal, fondateur de la dynastie, fait écho à celles des quatre infants qui y sont également enterrés (dont deux avec leurs épouses respectives)<sup>21</sup>. Si, comme nous l'avons vu, l'héraldique royale avait commencé à incorporer le motif de la croix fleuronée de l'ordre d'Avis, les tombes des infants présentent, en contrepoint, les armes royales dûment brisées, complétées par des écus portant les insignes de plusieurs ordres militaires. Ainsi, le tombeau de l'infant Ferdinand présente deux écus, l'un à ses armoiries et l'autre avec la croix de l'ordre d'Avis (fig. 2) ; celui de l'infant Jean arbore trois écus, l'un à ses armoiries, l'autre à celles de son épouse Isabel « de Barcelos » (fille du premier duc de Bragance), et le troisième à une épée, qui peut être lue comme une double allusion à l'ordre de Santiago et à la fonction de

<sup>21</sup> Avant les destructions du XIX<sup>e</sup> siècle, cette communion emblématique était aussi représentée sur les cinq autels et sur les cinq armoiries à parements liturgiques qui occupaient deux autres parois de la chapelle, qui conserve une partie de son ornementation picturale.



Fig. 2 – Tombeau de l'infant Ferdinand, maître de l'ordre d'Avis. Batalha, église Sainte-Marie-de-la-Victoire, chapelle du fondateur.

connétable du royaume, comme nous le verrons plus loin (fig. 3) ; celui de l'infant Henri, duc de Viseu, affiche trois écus, l'un à ses armoiries, l'autre à la croix de l'ordre de la Jarrettière (entourée de ses insignes) et le troisième à la croix de l'ordre du Christ ; finalement, celui de l'infant Pierre, duc de Coimbra, comporte trois écus, l'un à ses armoiries, un autre à la croix de l'ordre de la Jarrettière (également entourée des insignes respectifs) et le troisième aux armes de son épouse Isabel d'Urgel.

Ainsi, les insignes des ordres militaires portugais s'insèrent dans la représentation héraldique commune de la dynastie, se combinant avec ceux du prestigieux ordre de chevalerie anglais, dont deux des infants ensevelis à Batalha étaient chevaliers. Cette combinaison avec l'insigne d'un ordre étranger permettait, outre d'autres intérêts dynastiques éventuels, d'exprimer l'intégration de l'effort de croisade portugais dans une dimension mondiale : l'entreprise d'outre-mer, qui avait débuté avec la conquête de Ceuta en 1415, était comprise comme le fer de lance de l'esprit de croisade considéré comme principe commun et primordial pour tous les souverains chrétiens. Aussi les insignes des ordres religieux occupent-ils une place importante dans la construction de l'image dynastique dans le lieu de mémoire par excellence qu'est la chapelle du Fondateur au monastère de Batalha.

Mais les tombes de Batalha ne présentent pas seulement des armoiries : celles-ci sont systématiquement complétées par la figuration de devises qui s'intercalent



Fig. 3 – Tombeau de l'infant Jean, maître de l'ordre de Santiago et connétable. Batalha, église Sainte-Marie-de-la-Victoire, chapelle du fondateur.

entre les écus et sur les frises qui les surplombent<sup>22</sup>. Elles suivent également un programme cohérent, tant d'un point de vue symbolique que formel et forment donc un ensemble homogène, qui renforce l'image d'une famille harmonieuse, animée par la poursuite d'un idéal commun et désignée pour accomplir les desseins divins.

Dans le cas de l'infant Jean, le choix de son emblème personnel permet d'intégrer le thème jacobéen au sein de ce programme dynastique. En effet, la tombe de cet infant présente, sur sa face, huit représentations d'une besace de pèlerin ornée de trois coquilles Saint-Jacques, entrelacées avec les branches de sa plante emblématique, l'églantier. Le programme emblématique de la tombe se révèle complexe, dans la mesure où le choix du nombre de figurations du corps de la devise renvoie peut-être à la conception du chiffre 8 comme signe de la perfection recherchée, et peut donc être compris comme un complément du mot de cette même devise, la phrase « Jeai bien reson ». Le choix du végétal emblématique indique à son tour la filiation avec l'aubépine portée par le couple géniteur, qui a donné naissance aux différentes rosacées reprises par les membres de la dynastie, sous des formes diverses, tout au long du XV<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>. Le choix de l'églantier par l'infant Jean permet

<sup>22</sup> Et aussi, pour l'infant Pierre, dans les peintures murales qui subsistent au-dessus de l'ancien emplacement de son autel. Ce personnage utilise la devise comme un ornement extérieur de l'écu : l'armoire du duc de Coimbra comme celle de sa femme sont ainsi encadrées par une balance.

<sup>23</sup> Paço d'Arcos Isabel, « O pilriteiro, empresa de D. João I », *Tabardo*, 3, 2006, p. 57-66 ; Seixas Miguel Metelo de, « Emblématique, dévotion, espace sacré : l'exemple de Jean I<sup>er</sup> au monastère de Batalha », dans Fernandes Carla Varela et Castiñeiras González Manuel (dir.), *Images and liturgy in the Middle Ages*, Lisbonne, Sistema Solar, 2021, p. 521-550.



Fig. 4 – Détail de la devise de l'infant Jean, avec son mot inscrit sur la besace de pèlerin. Batalha, église Sainte-Marie-de-la-Victoire, chapelle du fondateur.

trois lectures complémentaires : comme élément de dévotion mariale et comme lien avec l'emblème de la maison royale anglaise (interprétations déjà applicables à l'aubépine paternelle), et comme élément exprimant l'unité familiale. Le fait que, sur la face du tombeau de cet enfant, les branches d'égantier soient entrelacées avec les figurations de la besace de pèlerin, permet également une lecture immédiate de la façon dont l'idéal jacobéen s'intégrait dans le plan plus vaste du Salut et de l'exemplarité qui guidait l'autoreprésentation dynastique de la Maison d'Avis.

Cette superposition est renforcée, dans la frise du sommet de la tombe, par la représentation de la besace de pèlerin dans laquelle la coquille Saint-Jacques centrale est remplacée par le mot de la devise (fig. 4). Ce type de superposition de lectures symboliques est également évident, comme on l'a vu plus haut, dans l'écu chargé d'une épée pour seule figure : celle-ci peut servir d'insigne de l'ordre de Santiago (dit précisément *Santiago da Espada*), bien qu'elle n'ait pas exactement la configuration habituelle dans ce cas (elle est alors qualifiée de croix-épée, c'est-à-dire une épée dont la garde, parfois chargée d'une coquille Saint-Jacques, forme les bras d'une croix), mais aussi d'insigne de la fonction de connétable (bien que, dans ce cas, sa figuration habituelle est avec la lame tournée vers le haut et non vers le bas, comme on le trouve dans la tombe de Batalha). Peut-être que l'inadéquation de l'épée représentée dans le tombeau par rapport à ces deux modèles iconographiques habituels, vise à exprimer précisément l'ambiguïté ou la double lecture qui lui était donnée : l'infant, simultanément chef de cet ordre militaire et commandant de



Fig. 5 – Monnaie *espadim* frappée par Alphonse V de Portugal. Lisbonne, Museu Casa da Moeda (Museu Numismático Português), num. 4752.

l'armée royale, fusionnait en sa personne deux charges mises au service d'une même finalité suprême. Deux bras armés - deux épées - au service d'une cause commune.

La fusion des idéaux croisés et chevaleresques réalisée par la Maison d'Avis dépasse cependant le cadre institutionnel des ordres militaires pour s'inscrire dans le contexte plus large de la relation particulière entre le culte de saint Jacques et le principe de la Reconquista transposé outre-mer. Le souverain avec lequel cette relation est la plus intense est Alphonse V (1438-1481), qui a concentré tant d'efforts sur l'expansion marocaine. Ce roi, élevé dans un environnement orienté vers l'exaltation des valeurs chevaleresques et de croisade, les a très tôt intériorisées ; et l'on constate, tout au long de son existence agitée, un effort constant pour agir en accord avec elles et ne pas les déprécier<sup>24</sup>. L'expression visuelle la plus frappante de cet élan se retrouve dans les tapisseries commandées pour commémorer la prise d'Arzila, aujourd'hui conservées à la collégiale de Pastrana<sup>25</sup>. Il existe toutefois un autre support de ce discours, de dimensions plus modestes mais tout aussi signifiant d'un point de vue symbolique : une monnaie frappée sous ce règne, l'« *espadim* » (l'espada ou épée longue)<sup>26</sup> (fig. 5).

<sup>24</sup> Sur la relation entre royauté et chevalerie au Portugal au XV<sup>e</sup> siècle, voir Aguiar Miguel, *Cavaleiros e Cavalaria. Ideologia, práticas e rituais aristocráticos em Portugal nos séculos XIV e XV*, Lisbonne, Teodolito, 2018, p. 135-156.

<sup>25</sup> Cf. Henriques Ana de Castro (dir.), *A invenção da glória. D. Afonso V e as tapeçarias de Pastrana*, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga-Fundación Carlos de Amberes, 2010.

<sup>26</sup> Seixas Miguel Metelo de, « Héraldique et inscriptions dans les monnaies portugaises de la dynastie d'Avis de Jean I<sup>er</sup> à Manuel I<sup>er</sup> (1385-1521) », dans Loskoutoff Yvan (dir.), *Héraldique et Numismatique III. Moyen*

Créée vers 1458-1460, cette monnaie fut produite dans les ateliers monétaires de Lisbonne et de Porto, remplaçant le « real branco » antérieur. L'avvers présente la légende + ADIVTORVM : NOSTRVM : IN : NO[MINE] (notre secours [est dans] le nom [de Dieu]) ; au centre, les armoiries royales comprises dans un écu classique, avec les pointes de la croix d'Avis visibles sur la bordure. Au revers, la légende + ALFONSVS : DEI : GRACIE : REGI (Alphonse par a grâce de Dieu roi [de Portugal et des Algarves]) ; au centre, une main empoignant le fer d'une épée tournée vers le bas, dont la poignée déborde sur la bordure, accompagnée à gauche par la lettre A.

Quelle peut être la signification de cette représentation inhabituelle ? Le cycle arthurien, et notamment l'épisode du roi Arthur et de son épée Excalibur, a inspiré la légende de la tour et de l'épée, que certains chroniqueurs ultérieurs mentionnent comme circulant déjà sous le règne du roi Alphonse V<sup>27</sup>. La référence la plus complète à cette légende peut être trouvée dans *Republicas del Mundo*, rédigé par frère Jerónimo Román à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup> ; bien que, précédemment, João de Barros et Diogo do Couto aient mentionné l'existence d'un ordre portugais de l'Épée<sup>29</sup>. Après le texte de Román, cette interprétation s'est propagée à tous les auteurs qui ont traité le sujet de l'histoire des ordres militaires portugais, dont entre autres le frère Jacinto de Deus, Manuel de Faria e Sousa, Alexandre Ferreira, Manuel Severim de Faria ou João Baptista de Castro. Voyons, par exemple, le récit d'António Caetano de Sousa : lorsqu'Alphonse V se trouvait à *Qsar es-Seghir*, « et sans oublier les avantages qu'il reconnaissait au feu roi son grand-père [Jean I<sup>er</sup>] dans la conquête de Ceuta, il brûlait du désir de faire de plus grandes choses dans la conquête de l'Afrique. Et, ayant entendu dire, lorsqu'il était en Afrique, que dans la ville de Fez il y avait une tour au sommet de laquelle était fichée dans la pierre une épée et que parmi les Maures existait une tradition, objet d'une crainte superstitieuse, selon laquelle un prince chrétien la dégainerait et mettrait alors fin à la domination sarrasine en Afrique ; il ne dédaigna pas ce récit car il lui semblait que cette fortune pouvait lui être réservée. Déterminé à conquérir l'Afrique, et voulant par son ardeur insuffler plus d'esprit aux chevaliers, il institua un nouvel ordre militaire, qu'il nomma ordre de l'Épée par allusion à cette tour de Fez. Son insigne, suspendu à une chaîne d'or, était une médaille ronde, d'or également, sur laquelle figurait en émail blanc une tour traversée par une épée. Il désigna pour cet ordre vingt-sept chevaliers, en

*Âge-Temps modernes*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2015, p. 89-103.

<sup>27</sup> Gomes Saul António, *D. Afonso V, o Africano*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2006, p. 279.

<sup>28</sup> Fonseca Luís Adão da et Pimenta Maria Cristina, « Jerónimo Román, cronista das Ordens Militares », dans *As ordens militares e as ordens de cavalaria na construção do Mundo ocidental*, Lisbonne, Edições Colibri-Câmara Municipal de Palmela, 2005, p. 21-34.

<sup>29</sup> Une vision d'ensemble de ces sources est offerte, avec leur transcription, par Serrano Maria Alice Pereira de Lima et Saldanha Segismundo do Carmo da Câmara, *A ordem militar portuguesa da Torre e Espada. Subsídios para a sua História*, Lisbonne, s.n., 1966, p. 15-68.

mémoire du nombre d'années qu'il comptait au moment où il l'institua, lorsqu'il fut victorieux en Afrique même, ce qui correspond à l'année 1459, et d'après ce que nous pouvons recueillir, l'année suivante cet ordre était déjà institué »<sup>30</sup>.

Le roi aurait donc nommé les chevaliers de l'ordre, fixé leurs statuts et obligations, déterminé leurs parures (manteau de damas blanc avec aumusse de velours noir et béret rouge, à savoir les couleurs de la chevalerie) et leurs insignes. Selon le même chroniqueur, le siège de l'ordre se trouvait dans l'église de Santiago, à Lisbonne, car ce saint était le protecteur de l'ordre ; et on avait commandé pour cette église des stalles pour les vingt-sept chevaliers, surmontées par leurs armoiries. Il faut ajouter que l'église de Santiago à Lisbonne était située près des palais royaux d'Alcáçova et de Limoeiro, ce qui permettait de l'utiliser facilement pour les rituels chevaleresques de cour. La dimension jacobéenne de l'ordre de l'épée – qui doit être compris comme une association de compagnons d'armes, dans l'esprit chevaleresque dont le roi Alphonse V raffolait, et non précisément comme un ordre institutionnalisé – est évidente dans l'insigne cette milice : « un collier de sa noble devise de roues de moulin, refermé au-devant par une coquille Saint-Jacques blanche, qui était le signe par lequel l'apôtre saint Jacques, patron de cet ordre, signalait ses nombreux miracles ; et de cette coquille pendra par une chaîne une épée suspendue par sa poigne, située au-dessus d'une tour dans laquelle s'enterrent deux parties de son fer »<sup>31</sup>. Une fois de plus, donc, l'emblématique jacobéenne servait de complément à une devise princière, dans ce cas précis, la roue de moulin d'Alphonse V.

Comme on peut le constater, la légende de la tour et de l'épée de Fès est directement inspirée de celle d'Excalibur, puisqu'il s'agit d'une épée qui, lorsqu'elle est retirée de son fourreau de pierre, confère la royauté à celui qui accomplit cette action. Cela signifie qu'Alphonse V a interprété son rôle de roi et de croisé selon le modèle arthurien, typique de l'atmosphère et de l'esprit chevaleresque qui dominaient l'ambiance culturelle de la cour à cette époque. Il peut sembler étrange que le nombre de chevaliers de l'ordre de l'épée soit de vingt-sept et non de douze, qui évoquerait plus nettement la Table ronde ; Mais sur ces vingt-sept membres de l'ordre, douze formaient le conseil qui, sous la présidence du roi et maître, traitait des affaires les plus importantes, notamment l'admission de nouveaux chevaliers.

Il reste à expliquer la lettre A, qui apparaît sur l'« espadim » à côté de la main. La première lecture est évidente : il s'agit de l'initiale d'Alphonse, qui vise à identifier le roi Alphonse V comme celui qui se voyait destiné à retirer l'épée de la pierre. Le roi apprécierait sûrement une telle identification. Mais l'énigme de la lettre est peut-être plus complexe et pour la comprendre dans toute sa richesse, il faut

<sup>30</sup> António Caetano de Sousa, *Historia enealógica da Casa Real portuguesa*, t. III, Lisbonne Occidentale, Regia Officina Sylviana, 1737, p. 4.

<sup>31</sup> « Miscelânea Histórica », dans Serrano M. A. P. L. et Saldanha S. (dir.), *A ordem militar portuguesa...*, op. cit., p. 23.

remonter au mythe d'Ourique ou même, au-delà, à l'histoire de la conversion de Constantin. Selon les plus anciens récits de l'épisode de l'apparition du Christ à Alphonse Henriques (1139-1185) à la veille de la bataille d'Ourique, les armes du roi du Portugal lui auraient été présentées comme gage de l'alliance divine. Les premières explications de ces armes remontent au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, soit environ deux cents ans après leur création. Le comte Pedro de Barcelos, par exemple, écrit dans sa *Chronique générale d'Espagne* datée de 1344, en se référant à la bataille d'Ourique : « Et après que les rois [Maures] furent vaincus, comme nous l'avons dit, le roi Alphonse de Portugal, en mémoire de ce bon événement que Dieu lui avait donné, plaça sur sa bannière cinq écussons pour ces cinq rois, et il les mit en croix en souvenir de la croix de Notre Seigneur Jésus-Christ. Et il mit sur chaque bouclier 30 monnaies en souvenir de ces 30 monnaies pour lesquelles Judas a vendu Jésus-Christ »<sup>32</sup>. Dans cette perspective, les armes royales étaient liées de manière indissociable à la bataille d'Ourique, mythe fondateur du royaume et de la dynastie dont elles formaient l'expression symbolique et visuelle.

Ce discours reprenait le modèle classique fourni par le récit de l'apparition du Christ à l'empereur Constantin la veille de la bataille du pont Milvius à Rome, en 312, selon le témoignage d'Eusèbe de Césarée. Le souverain aurait alors reçu de Dieu un signe (le Chrisme) qui, affiché sur l'enseigne (le *labarum*) guidant son armée, garantirait la victoire contre l'ennemi païen. Dès lors, cet emblème deviendra un signe visible non seulement de la conversion de l'empereur, mais aussi de l'alliance entre le pouvoir politique et l'Église, un signe précurseur et un témoin du soutien de l'Empire romain à la nouvelle foi chrétienne. Dans le cas des armes royales portugaises, leur interprétation était également le signe que la création du royaume s'insérait dans la mission de reconquête (*Reconquista*) de l'ancienne Hispanie chrétienne. D'où le thème central de la croix, qui avait été, il est vrai, le signe primordial des anciens rois des Asturies et de Léon, et qui fut ensuite également partagé par le mouvement des croisades (avec pour expression paroxystique la croix qui formait les armes du royaume chrétien de Jérusalem lui-même). Mais il en découlait également les diverses interprétations christologiques des figures présentes sur les armoiries royales portugaises : les cinq écussons associés au nombre de rois maures vaincus, plus tard mis en relation avec les cinq plaies du Christ et le semé de besants figurant les trente pièces d'argent pour lesquelles Judas avait vendu le Christ.

Ces significations christologiques des armes royales portugaises étaient conformes à la notion médiévale de royauté mystique. A l'intérieur de son royaume, le souverain était le représentant du Christ, lui-même compris comme possédant une royauté spirituelle, supérieure à toutes les grandeurs temporelles. En raison

<sup>32</sup> *Crónica Geral de Espanha de 1344*, éd. L. F. Lindley Cintra, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, vol. IV, p. 224-225.

de cette condition d'intermédiaire entre deux mondes, le roi s'élevait au-dessus de ses sujets : il possédait deux corps, l'un physique et périssable, l'autre mystique et immortel. Les armoiries, dans leur pérennité et dans leur transmission de père en fils, de roi en roi, symbolisaient précisément ce corps mystique et immortel du monarque : l'ensemble des peuples, territoires, institutions, traditions qui formaient le royaume, réincarné à chaque avènement d'un nouveau roi. Dans le cas du Portugal, cette doctrine commune à l'Occident médiéval était également liée au principe de la Reconquista chrétienne comme raison d'être de la monarchie. Les chroniques ont rapidement associé les cinq plaies des armes royales aux blessures infligées à Alphonse I<sup>er</sup> sur le champ de bataille : ces blessures lui ont finalement donné le droit de régner. Et c'est ainsi qu'un parallèle a été établi entre le Christ et le premier roi du Portugal, qui était aussi un pacte de sang pour la foi chrétienne<sup>33</sup>.

Il ne fait aucun doute que la légende de la tour et de l'épée, représentée par l'« espadim », fait partie de la logique de cette mythologie d'Ourique. En fait, si on analyse cette légende, on constate que la récompense promise au monarque qui sera capable de retirer l'épée de la pierre est précisément la fin de la domination musulmane. Pas seulement de la domination musulmane sur le royaume de Fès, mais de la domination musulmane *lato sensu*. La lettre A vaut donc certainement pour indiquer le monarque qui accomplira la promesse divine, Alphonse V, mais elle fait également référence à celui à qui cette même promesse avait été faite, le fondateur de la dynastie et du royaume, Alphonse I<sup>er</sup>. En même temps, elle interpelle, dans un jeu de correspondances typique de l'esprit chevaleresque de la fin du Moyen Âge, la figure du roi Arthur. Et pourquoi ne servirait-il pas aussi à désigner le continent africain lui-même, d'où viendrait plus tard le surnom attribué au roi Alphonse V, dit l'Africain ? Ainsi, par la main du roi Alphonse V et sous le patronage de saint Jacques, l'imagerie de la croisade et de la Reconquista se fondait avec l'imagerie arthurienne.

Pièce de monnaie à la typologie inhabituelle, l'« espadim » ne disparut pas à la mort d'Alphonse V. Son fils et successeur Jean II (1481-1495) la frappa à nouveau, en introduisant deux différences : l'omission de la lettre A, qui n'avait plus de sens puisqu'elle ne s'appliquait pas au nom du monarque régnant, et le métal de frappe, qui était désormais en or. Les circonstances dans lesquelles cette pièce a été frappée à nouveau, à partir de 1485, méritent la plus grande attention. Lors de la réunion des Cortes en 1482, on discuta de la nécessité de réformer les armoiries royales afin de pouvoir procéder à la première frappe de monnaie du règne de Jean II. La question est ensuite passée au conseil royal, où elle a continué à être débattue pendant trois

<sup>33</sup> Rosa Maria de Lurdes, « O corpo do chefe guerreiro, as chagas de Cristo e a quebra dos escudos : caminhos da mitificação de Afonso Henriques na Baixa Idade Média », dans ead., *Santos e demónios no Portugal medieval*, Porto, Fio da Palavra, p. 159-182.

ans : ce n'est qu'en 1485 qu'un consensus fut trouvé<sup>34</sup>. La première question disputée concernait la présence de la croix de l'ordre militaire d'Avis, qui avait été placée sous l'écu par le roi Jean I<sup>er</sup> et dont les pointes furent ensuite incorporées dans la bordure des armoiries elles-mêmes. Il a été considéré que les armes ainsi ordonnées mélangeaient l'héraldique royale avec les insignes d'une institution religieuse distincte de la Couronne. En outre, l'inclusion de la croix pouvait apparaître à l'observateur comme une brisure héraldique ajoutée pour signaler que le porteur de cet écu ne portant pas les armes pleines, n'était pas le chef de lignée. Le deuxième sujet abordé concernait le positionnement des écussons latéraux, qui étaient autrefois représentés « couchés » (c'est-à-dire avec leur pointe tournée vers l'écusson central). Le chroniqueur Rui de Pina fait des commentaires similaires à ceux sur la croix de l'ordre d'Avis, déclarant que le fait que les cinq écussons ne soient pas tous dans la même position « était contraire à la règle d'armoiries, et semblait signifier quelque grand manquement ou défaite reçue contre vous en bataille »<sup>35</sup>. À la suite de ces considérations, il fut donc décidé d'exclure la croix de l'ordre d'Avis des armoiries royales et de représenter les écussons latéraux en position droite, laissant ainsi les cinq écussons dans la même position.

Suite à cette décision, qui aura des conséquences pérennes sur l'héraldique portugaise, le roi Jean II a émis trois types de pièces d'or : le « cruzado » (croisé), le « justo » (juste) et l'« espadim ». Il suffit de regarder la manière dont le roi a voulu se représenter sur ces pièces pour comprendre à quel point il était encore marqué par les idéaux de croisade et de chevalerie. Cette image contribue à définir Jean II comme un monarque intrinsèquement lié aux ordres militaires (en particulier à l'ordre de Santiago) et pour qui ces institutions constituaient un soutien non seulement du royaume, mais de la dynastie elle-même<sup>36</sup>.

En complément de cette image royale produite par les monnaies, observons l'enluminure qui ouvre le manuscrit communément appelé *Livro dos Copos* (fig. 6)<sup>37</sup>. Ce cartulaire de l'ordre de Santiago commence par un passage faisant allusion à Alphonse IV (1325-1357) : alors que le roi assiégeait Coimbra, l'évêque de cette ville

<sup>34</sup> Seixas Miguel Metelo de, « Art et héraldique au service de la représentation du pouvoir sous Jean II de Portugal (1481-1495) », dans Ferrari Matteo (dir.), *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, Firenze, Le Lettere, 2015, p. 285-309.

<sup>35</sup> Rui de Pina, *Crônicas*, Porto, Lello & Irmão, 1977, p. 933, selon l'usage de la *subversio armorum*, voir sur le sujet Hablot Laurent, « « Sens dessous dessus ». Le blason de la trahison », dans Billoré Maïté et Soria Myriam (dir.), *La trahison au Moyen Âge. De la monstruosité au crime politique (V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, actes du colloque (Lyon 2008), Rennes, PUR, 2009, p. 331-347.

<sup>36</sup> Voir : Fonseca Luís Adão da, *D. João II*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2005, p. 204-232 et Maurício Rui Paulo Duque, « Ordo Militaris e função real », dans Pacheco Paulo et Antunes Luís Pequito (dir.), *As ordens militares em Portugal*, Palmela, Câmara Municipal de Palmela, 1991, p. 245-272.

<sup>37</sup> Fonseca Luís Adão da, « A memória das ordens militares : o Livro dos Copos da ordem de Santiago », dans Pacheco P. et Antunes L. P. (dir.), *As ordens militares em Portugal...*, op. cit., p. 15-22 ; Sá-Nogueira Bernardo, « Notas codicológicas sobre o Livro dos Copos da ordem de Santiago (1484-1750) », dans Fernandes Isabel Cristina Ferreira (dir.), *As ordens militares. Freires, guerreiros, cavaleiros*, Palmela, Câmara Municipal de Palmela, 2012, vol. I, p. 85-97.

se moqua de quelques femmes qui chantaient une chanson à la gloire du guerrier saint Jacques : « l'histoire raconte que cet [évêque] élu se rendit ainsi en riant à son auberge. Et qu'il est certain que cette nuit-là, alors qu'il était couché dans son lit, se réveillant de son premier sommeil, ledit apôtre Jacques lui apparut, armé sur un cheval blanc, et sa lance à la main, portant la bannière du Christ. Et il dit à l'élu : Dis-moi, pourquoi t'es-tu moqué des femmes qui ont chanté pour moi ? Comment, tu veux m'enlever le nom que Jésus-Christ m'a donné comme chevalier contre les Maures ? Dès le matin, tu iras sans tarder chez le roi Alphonse, et tu lui diras que ce jour même, lui et son peuple doivent venir se battre dans la ville de Coimbra, où ils sont depuis si longtemps. Et il décidera du sort du combat en passant par une telle porte. Et moi, à ce moment-là, je serai là avec lui de l'intérieur, et j'ouvrirai les portes, et nous ferons de tels dégâts aux Maures que la ville sera à vous. [...] Cette annonce se réalisa avec certitude. Et, à partir de ce moment-là, dans les combats, ils l'ont toujours invoqué »<sup>38</sup>.

Comme l'explique Luís Adão da Fonseca, l'inclusion de ce récit légendaire, qui portait à l'origine sur la conquête de Coimbra par le roi Ferdinand II de Castille-Leon et qui a été transposé dans la trame des guerres civiles d'Alphonse IV de Portugal, n'est pas fortuite : après les graves incidents internes de 1484, Jean II voulait rassembler autour de lui toutes les forces qui soutenaient la monarchie, à commencer par l'ordre dont il avait été le gouverneur alors qu'il était encore prince héritier. « En ce sens, le récit du miracle de saint Jacques, décrit dans l'introduction du manuscrit, signifie, dans sa version particulière, l'exaltation du pouvoir royal, qui donne sens à tout le fonds documentaire qui s'ensuit. C'est pourquoi, en tant que collection matériellement mnémonique, elle est formellement un signe projectif. Ainsi, le fait que le frontispice de ce cartulaire comporte une représentation iconographique du roi Jean II n'est pas un simple affichage décoratif. Cette image fonctionne comme le complément parfait du miracle de l'apôtre. Tous deux agissent



Fig. 6 – Portrait, armoiries et devise de Jean II de Portugal, dans Lisbonne, Archives nationales de Torre do Tombo, *Ordem de Santiago e Convento de Palmela*, livre 272, *Livro dos copos de l'Ordre de Santiago*.

<sup>38</sup> D'après Fonseca L. A., *D. João II...*, op. cit., p. 214-215.

comme des indicateurs explicites des objectifs pour lesquels ils ont été préparés »<sup>39</sup>. On peut ajouter que le portrait du roi avec les insignes de son pouvoir (couronne, manteau, épée) est complété par la figuration des armes royales dans leur version réformée, c'est-à-dire débarrassées de tout soupçon qui pourrait peser sur la légitimité et la portée absolue de l'autorité royale. Et par la présence discrète d'une partie de la devise de ce souverain : le palmier, associé au chemin du juste, qui ouvre les portes de la béatitude, ce qui renforçait la compréhension christologique de la fonction régaliennne, plaçant le prince comme un intermédiaire privilégié entre Dieu et l'ensemble de ses sujets (le peuple qui apparaît dans le mot attaché à la devise : *POR TUA LEI E POR TUA GREI* (par ta loi et par ton peuple)<sup>40</sup>

La figure du roi tenant l'écu à ses armoiries, bien qu'elle ne soit pas absolument nouvelle, puisqu'elle figurait déjà sur les monnaies de Ferdinand I<sup>er</sup> (1367-1383), gagne ici une intensité et une dimension nouvelles, puisque le monarque s'appuie littéralement sur le bouclier, sur lequel repose sa main droite avec l'épée levée, dans son fourreau, symbole d'un pouvoir immanent, qui existe même lorsqu'il n'est pas exercé. La main gauche tient le bouclier et le large manteau semble envelopper le corps du roi et ses bras en même temps, comme si les deux étaient fusionnés. Ou plutôt, comme s'ils constituaient un double portrait du roi : son corps terrestre et mortel étant protégé par son corps mystique et immortel.

La présence d'une image aussi frappante dans le cartulaire de l'ordre de Santiago marque une affirmation de la souveraineté royale sur cette institution, avec une portée et des répercussions politiques évidentes. Ceci est confirmé par le fait que, en plus d'assumer le gouvernement des ordres militaires de Santiago et d'Avis, Jean II a essayé d'en transmettre la maîtrise à son fils héritier, le prince Alphonse et, après sa mort, à son fils illégitime Georges, duc de Coimbra. On trouve une fois de plus dans les monnaies la confirmation de l'importance attribuée par Jean II à ces deux ordres militaires dans la construction de l'imaginaire de la Couronne. Comme nous l'avons vu, ce roi avait joué un rôle déterminant dans la soustraction de la croix de l'ordre d'Avis de la bordure de châteaux des armes royales, avec des raisons pondérées et après une longue maturation. Mais les « meios-vinténs » émis à partir de 1489 incorporent au revers une croix fleuronée, identifiant les deux ordres militaires dont il exerce le gouvernement, figurant séparément et en complément

<sup>39</sup> Ivi, p. 215.

<sup>40</sup> Comme il est de coutume dans la Maison d'Avis, la devise du roi Jean II prend tout son sens lorsqu'elle est associée à celle de son épouse Léonor. En formant un ensemble cohérent, celles-ci représentent l'image du couple royal en tant que famille soudée et exemplaire pour le royaume. Cf. Seixas Miguel Metelo de et Galvão-Telles João Bernardo « As insígnias do pelourinho de Óbidos. Subsídios para a compreensão da emblemática da rainha D. Leonor », dans Varela Alexandra (dir.), *Casa Perfeitíssima. 500 Anos da fundação do Mosteiro da Madre de Deus*, Lisbonne, Museu Nacional do Azulejo, 2009, p. 23-38.



Fig. 7a-b – Anneau sigillaire, XV<sup>e</sup> siècle. Collection privée.

des armoiries royales (simplifiées) qui ornent l'avert de la même pièce<sup>41</sup>. Notons que la croix fleuronée des ordres de saint Jacques et d'Avis s'opposait à la croix pattée de l'ordre du Christ, dont le gouvernement était exercé par la principale branche cadette de la maison royale, celle des ducs de Viseu et Beja. Or, la rivalité intense entre ces deux rameaux de la maison d'Avis était alors son paroxysme : en 1484, Jean II avait éliminé son cousin et beau-frère Diogo, duc de Viseu ; il renouvela la vaste maison du défunt (dont le gouvernement de l'ordre du Christ) en la personne de son frère Manuel, changeant son titre en duc de Béja, à la condition expresse qu'il lui restât fidèle. Ceci explique pourquoi ce duc, après avoir accédé, dans des conditions difficiles, au trône du Portugal, a donné une telle importance dans son héraldique à la croix de l'ordre du Christ<sup>42</sup>.

Le lien étroit entre l'emblématique d'Alphonse V et de Jean II et les insignes jacobéens peut apporter un éclairage nouveau sur l'interprétation d'un anneau sigillaire récemment découvert<sup>43</sup>. Il s'agit d'un anneau en or, exceptionnelle du point de vue patrimonial et symbolique, contenant deux matrices : une de nature héraldique, qui permet d'identifier son propriétaire comme membre de la Maison d'Avis, et plus précisément comme prince héritier (car elle présente un lambel plain, qui au Portugal est exclusif de l'héritier de la Couronne)<sup>44</sup>; une autre de nature emblématique, consistant en une coquille Saint-Jacques accompagnée d'une légende difficile à déchiffrer (fig. 7). La présence de cette coquille Saint-Jacques a conduit les chercheurs qui ont étudié cet anneau à proposer des identifications directement

<sup>41</sup> Vieira Rejane Maria Lobo (dir.), *Moedas portuguesas da época dos descobrimentos da coleção do Museu Histórico Nacional (1383-1583)*, Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2000, p. 102-123.

<sup>42</sup> Seixas Miguel Metelo de, « A emblemática manuelina, instrumento de comunicação política », dans Caetano Joaquim Oliveira, Azevedo Rosa Bela et Loureiro Rui Manuel (dir.), *Vi o reino renovar. Arte no tempo de D. Manuel I*, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, 2021, p. 62-75.

<sup>43</sup> Gomes Saul António, Portugal João António et Silva-Araújo António, « Uma matriz sigilar real portuguesa de ouro do século XV », *Cultura, espaço & memória*, 9, 2018, p. 367-386. Je remercie António Silva-Araújo pour m'avoir aimablement autorisé à publier les photographies de l'anneau sigillaire.

<sup>44</sup> Seixas M. M. et Galvão-Telles J. B., « Elementos de uma cultura visual e dinástica... », *art. cit.*, p. 263-265.

liées à l'exercice de fonctions gouvernementales dans l'ordre de Santiago, donnant la préférence à l'infant Ferdinand, deuxième duc de Viseu (bien que, dans le même article, la possibilité d'une identification plus large soit également admise)<sup>45</sup>.

La vérité, toutefois, est que les motifs iconographiques jacobéens, outre leur association stricte avec le gouvernement de l'ordre de saint Jacques, ont fonctionné, pour la dynastie des Avis, comme un marqueur visuel lié au concept de l'extension de la Reconquête aux territoires d'outre-mer, et en premier lieu à l'idée de la conquête du royaume de Fès. Loin d'être un signe simplement lié à l'ordre religieux militaire susmentionné, la coquille Saint-Jacques, en plus d'être un emblème dévotionnel et un symbole de pèlerinage, a donc fonctionné comme l'une des figures récurrentes de l'emblématique de la dynastie royale. Cette perspective nous permet de suggérer une nouvelle attribution pour cet anneau, exprimant l'extension ou la renaissance de l'idéal de la Reconquista comme l'un des principaux facteurs de la construction de l'identité de la Maison d'Avis. En ce sens, la devise à la coquille Saint-Jacques pourrait avoir été choisie par Alphonse V pour son fils le prince Jean. Pensons à la prise d'Arzila en 1471, lorsque le roi, couvert de gloire, a adoubé son fils... Quelle occasion serait plus propice pour créer une devise fondée sur le signe jacobéen de la lutte victorieuse contre l'Islam ? Bien entendu, cette hypothèse n'exclut pas une autre possibilité : que le roi Jean II ait conçu cette entreprise pour son fils Alphonse ; mais dans ce cas, comme le souligne l'étude déjà publiée, « la chronologie n'arrange pas les choses en exigeant la réalisation de cette matrice, à la limite, alors que l'utilisateur n'avait que dix ans »<sup>46</sup>. Bien qu'il ne soit pas possible de conclure sans doute aucun à l'identification du propriétaire de cet anneau, l'intensité des motifs jacobéens dans l'emblématique de la Maison d'Avis – et, en particulier, leur rôle dans la représentation des rois Alphonse V et Jean II – laisse penser qu'il s'agit d'une pièce destinée à ce dernier prince.

La prééminence accordée par Jean II aux thèmes jacobéens se reflète également dans l'emblématique adoptée par son fils illégitime Georges, au profit de qui le roi réussit à renouveler la maîtrise des ordres de Santiago et d'Avis en 1492. Cela constituait, sans aucun doute, l'une des ressources imaginées par le monarque pour soutenir la succession de son seul fils survivant, après la disparition inespérée du prince Alphonse l'année précédente<sup>47</sup>. Outre les nombreuses concessions seigneuriales qui lui furent accordées, avec en point d'orgue le titre de duc de

<sup>45</sup> Gomes S. A., Portugal J. et Silva-Araújo A., « Uma matriz sigilar real... », *art. cit.*, p. 379 pour l'attribution à l'infant Ferdinand ; p. 381-382 pour l'indication de trois autres identifications possibles : avec Duarte, en tant qu'infant héritier du trône (jusqu'à 1433, date du début de son règne) ; avec Jean II, en tant que prince héritier (1455-1483) ; avec Alphonse, fils de ce dernier, en tant que fils aîné de Jean même, puis en tant que lui-même prince héritier (1475-1485). Sur l'emblématique de l'infant Ferdinand, voir Lima João Paulo de Abreu e, « A heráldica dos primeiros duques de Beja », *Armas e Troféus*, 16, 2014, p. 237-243.

<sup>46</sup> Gomes S. A., Portugal J. et Silva-Araújo A., « Uma matriz sigilar real... », *art. cit.*, p. 383.

<sup>47</sup> Galvão-Telles João Bernardo, « A tentativa de legitimação de D. Jorge, filho bastardo de D. João II : o estado da questão », *Armas e Troféus*, 18, 2016, p. 363-376.



Fig. 8 – Armoiries et devise de Georges, duc de Coimbra et maître des ordres de Santiago et d'Avis, dans Lisbonne, Archives nationales de Torre do Tombo, *Ordem de Santiago e Convento de Palmela*, livre 130, *Livro das Espadas de l'ordre de Santiago*.

Coimbra conféré par Manuel I<sup>er</sup> (1495-1521), Georges disposait du contrôle des deux ordres militaires, source aussi bien de prestige que de revenus substantiels<sup>48</sup>. Il n'est donc pas surprenant que l'emblématique de celui que l'on appelait par antonomase « le Maître » ait largement puisé, une fois de plus, dans l'iconographie jacobéenne. Sa devise, en effet, consistait en un « chariot, de ceux que tirent les bœufs et, par-dessus, une barque à un seul mât, avec la voile rétractée, ayant à la poupe un drapeau blanc avec la croix dite de saint Jacques, et à la proue le bâton, le chapeau et la besace de pèlerin ; au fond de la barque repose le corps de l'Apôtre des Espagnes »<sup>49</sup>.

Diverses manifestations artistiques de cette devise sont connues, notamment celle mise en valeur sur l'enluminure qui orne le cartulaire des *Privilèges accordés à l'ordre de Santiago*, connu comme le *Livre des Épées*, où sont également visibles ses couleurs, noir et blanc, en gironné<sup>50</sup> (fig. 8). L'importance de cette devise pour son titulaire est évidente comme le confirme sa représentation sur deux supports

<sup>48</sup> Cf. Pimenta Maria Cristina Gomes, *As ordens de Avis e de Santiago na baixa Idade Média: o governo de D. Jorge*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2001.

<sup>49</sup> Avelar Henrique de et Ferros Luís, « As empresas dos príncipes da Casa de Avis », dans *Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. « O Homem e a Hora são um só ». A dinastia de Avis*, Lisbonne, Presidência do Conselho de Ministros, 1983, p. 227-245, à la p. 231.

<sup>50</sup> Cf. Pereira Fernando António Baptista (dir.), *O castelo e a ordem de Santiago na história de Palmela*, Palmela, Câmara Municipal de Palmela, 1990, p. 52-53 et 110.



Fig. 9 – Sceau à la devise de Georges, duc de Coimbra et maître des ordres de Santiago et d'Avis, dans Lisbonne, Archives nationales de Torre do Tombo, *Corpo Cronológico*, P. 1, M. 58, doc. 94 (lettre adressée au roi Jean III, le 25 mai 1537).

hautement symboliques : son contre-sceau anépigraphe et les clés de la voûte de l'église de Santiago, siège de cet ordre à Palmela, que Georges avait choisi comme lieu d'inhumation. Le choix du sceau du duc Georges est pertinent car, pour autant que nous le sachions, c'est la première fois dans la dynastie Avis qu'une devise est utilisée pour orner ce support d'autoreprésentation et d'authentification<sup>51</sup> (fig. 9). Qui plus est, la devise était le seul motif figurant sur ce contre-sceau, ce qui démontre combien Georges la prisait. Quant à l'ornementation de l'église de Santiago de Palmela, elle se distingue par le fait que Georges, ne pouvant être enterré dans la nécropole royale de Batalha, n'a pas choisi, comme on pouvait s'y attendre, de fonder sa propre maison religieuse : il a préféré que sa mémoire reste à jamais associée

au couvent placé à la tête de l'ordre militaire dont il avait été le maître<sup>52</sup>.

La devise du duc Georges, figure plutôt complexe, pouvait parfois être réduite à un seul élément, comme le notent Henrique de Avelar et Luís Ferros : ainsi, dans l'édition des statuts de l'ordre de saint Jacques de 1542, l'écu de maître Georges se voit simplement flanqué de deux bâtons de pèlerin<sup>53</sup>. En outre, ce maître a fait preuve d'une attention particulière pour les questions emblématiques des deux ordres placés sous son autorité : les différents statuts donnés pendant son gouvernement montrent tous une volonté de normaliser l'utilisation des insignes à appliquer sur les vêtements, sur les sceaux ou sur les drapeaux<sup>54</sup>.

Le fait que le duc Georges ait eu entre les mains le gouvernement des ordres de Santiago et d'Avis n'a pas empêché le roi Manuel I<sup>er</sup> de continuer à en utiliser les

<sup>51</sup> Je remercie Augusto Ferreira do Amaral pour m'avoir signalé ce sceau inédit, conservé aux Archives nationales de Torre do Tombo, *Corpo Cronológico*, 1<sup>ère</sup> partie, m. 58, doc. 94. Sur le rôle des sceaux dans la construction de l'image de la maison royale portugaise, voir Morujão Maria do Rosário Barbosa, « Os selos dos reis de Portugal (primeira dinastia) », *Armas e Troféus*, 20, 2018, p. 63-91.

<sup>52</sup> Sur la perpétuation de la mémoire du duc Georges comme origine de la maison ducale d'Aveiro et comme héritier du sang de Jean II et de l'infant Pierre, duc de Coimbra, voir Mata Cristóvão, « As armas da Casa de Aveiro como representação da sua identidade narrativa », dans Morujão Maria do Rosário Barbosa et Salamanca López Manuel (dir.), *A investigação sobre heráldica e sigilografia na península ibérica : entre a tradição e a inovação*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, p. 319-333.

<sup>53</sup> Avelar H. et Ferros L., « As empresas dos príncipes da Casa de Avis... », *art. cit.*, p. 231.

<sup>54</sup> Pinto Augusto Cardoso, *Subsídios para o estudo das signas medievais portuguesas*, I. *As bandeiras das três ordens militares*, Lisbonne, Elucidario Nobiliarchico, 1929.

insignes respectifs sur ses monnaies : les « meios-vinténs » continuaient d'afficher au revers une croix fleuronnée<sup>55</sup>. Ce souverain a ainsi perpétué les coutumes inaugurées sous le règne précédent, malgré la rivalité qui l'opposait au fils illégitime de Jean II quant à la question de succession qui s'était posée à la mort du prince Alphonse en 1491. Ou peut-être à cause de cela : en maintenant la croix de ces ordres militaires sur ses monnaies, le nouveau souverain soulignait qu'elles dépendaient de la Couronne, indépendamment du fait que leur gouvernement était, par volonté royale et à titre personnel, confié au duc de Coimbra. Mais Manuel I<sup>er</sup> a évité de transposer ce signe aux pièces frappées dans les territoires d'outre-mer, sur lesquelles la croix de l'ordre du Christ, complétée par la sphère armillaire, devise du roi, occupait une place de choix<sup>56</sup>.

Cette exclusion est d'autant plus significative que Manuel I<sup>er</sup> cherche à poursuivre l'expansion territoriale portugaise au Maroc, en mettant sur pied une importante expédition pour construire la forteresse de Mehdiya (ou Saint-Jean de Mamora, selon la désignation portugaise), suivie par celle de la forteresse d'Anaffa (actuellement Casablanca), afin de contrôler l'embouchure du fleuve Sebou. Le désastre qu'y ont subi les troupes portugaises en 1515 a constitué une perte importante en hommes et en matériel militaire, dictant la fin des efforts de la Couronne pour poursuivre le vieux rêve africain. Ce n'est pas un hasard si l'abandon des sites africains de Safi et d'*Azemmour* ordonné par le roi Jean III (1521-1557) en 1542, à la suite de la chute de Sainte-Croix du Cap-de-Gué (aujourd'hui Agadir) l'année précédente, correspond pareillement au déclin de la figuration de la croix fleuronnée sur la numismatique portugaise. Au lieu de cet ancien signe de la Reconquista, avec son incontournable allusion jacobéenne, le roi Jean III a choisi d'innover sur la monnaie d'outre-mer où il fit représenter l'apôtre Thomas, supposé évangéliste de l'Orient dans l'Antiquité. Il s'agit sans doute d'une préférence pour l'Antiquité qui s'inscrit dans l'esprit de la Renaissance, mais aussi d'une tentative de mettre en évidence la nouveauté que constitue l'effort d'évangélisation des Portugais qui, par sa portée planétaire, est plus proche de l'esprit œcuménique originel du christianisme que de la compréhension plus restrictive de la guerre sainte menée dans la Péninsule.

La relation entre l'autoreprésentation dynastique et la représentation emblématique de l'ordre de saint Jacques a donc été perdue ou diminuée. La disparition des devises telles que conçues par la culture courtoise de la fin du Moyen Âge a contribué à cette même distanciation. Dès lors, en effet, la figuration des motifs jacobéens dans l'emblématique de la Couronne se limitera à une dimension purement institutionnelle : dans l'« économie des grâces » caractéristique de l'Ancien Régime, la présence des insignes jacobéens ne fera que rappeler que cet

<sup>55</sup> Seixas M. M., « Héraldique et inscriptions... », *art. cit.*, p. 98-100.

<sup>56</sup> *Id.*, *Quinas e castelos...*, *op. cit.*, p. 51-58.



Fig. 10 – Armoiries du roi Alphonse I<sup>er</sup> du Congo, dans Lisbonne, Archives nationales de Torre do Tombo, *Casa Real, Cartório da Nobreza*, livre 20, *Livro da Nobreza e Perfeiçam das Armas dos Reis Christãos e Nobres Linhagens dos Reinos e Senhorios de Portugal*, fo 7ro.

ordre militaire, aux fonctions de plus en plus honorifiques, en est venu à constituer un patrimoine matériel et symbolique entièrement mis au service de l'État<sup>57</sup>.

Une dernière résurgence de l'emblème jacobéen s'est toutefois produite précisément au cours de l'expansion portugaise le long de la côte ouest-africaine, dans la transition entre les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Jean II et Manuel I<sup>er</sup> ont tous deux essayé de projeter sur les souverains congolais (surnommés rois du Congo ou Manicongos) la création d'un État converti au christianisme qui servirait de relais à l'assaut missionnaire sur tout le continent africain. En même temps, cette dépendance servirait en quelque sorte d'extension vassalique de la couronne portugaise, fer de lance planté au cœur de ce continent. Les souverains congolais se sont prêtés à de tels rôles, dans une certaine mesure. Surtout après l'avènement de celui qui allait adopter le nom d'Alphonse I<sup>er</sup>, auprès duquel Manuel I<sup>er</sup> envoya une ambassade, apportant toutes les ressources humaines et matérielles nécessaires pour que le souverain, nouvellement converti, puisse construire un État à l'image et à la ressemblance de la monarchie portugaise.

<sup>57</sup> Olival F., *As Ordens Militares...*, *op. cit.*

Avec l'ambassade, suivait également une lettre d'armoiries pour le monarque congolais. Elle contenait des éléments symboliques et légendaires faisant référence à Ourique et à l'idéal de la croisade : ainsi, Alphonse I<sup>er</sup> du Congo se présentait comme un imitateur d'Alphonse I<sup>er</sup> de Portugal, fondateur de son royaume, désormais transposé dans la sphère chrétienne et portugaise<sup>58</sup>. En effet, la partie centrale des armes congolaises comportait cinq bras armés en sautoir, imitant ainsi la disposition des armoiries royales portugaises ; tandis que la pointe de l'écu était chargée d'un écusson aux quinois, flanqué de deux idoles renversées (fig. 10). À son tour, le chef était chargé d'une croix fleuronée d'argent, cantonnée de quatre coquilles Saint-Jacques d'or. Éléments jacobéens qui exprimaient visuellement le miracle survenu lors de la bataille décisive qui avait assuré la victoire de la cause chrétienne : au milieu du combat incertain, la figure d'un chevalier lumineux était apparue dans les cieux, chargée de ces signes – et qui ne pouvait donc être que saint Jacques lui-même – dont la vision avait conduit l'armée convertie à la victoire<sup>59</sup>. Il est significatif que les nouvelles armes du souverain congolais converti au christianisme aient été incluses dans les chapitres des deux grands armoriaux commandés par Manuel I<sup>er</sup> (le *Livro do Armeiro-mor* et le *Livro da Nobreza e Perfeçam das Armas*) consacrés à l'héraldique (réelle et imaginaire) de tous les royaumes du monde : en incluant ces insignes, les compilateurs ont intégré dans cette liste un royaume qui se considérait comme vassal de la Couronne portugaise, renforçant ainsi sa dimension impériale. Toujours sous le signe de saint Jacques.

Cette transposition africaine du thème jacobéen montre à quel point celui-ci avait été intégré dans l'imagerie dynastique portugaise. Depuis l'avènement de la Maison d'Avis, la Couronne a su créer des mécanismes d'appropriation institutionnelle et symbolique des anciens ordres militaires. Bien au-delà de leurs ressources humaines et patrimoniales – certes considérables – ces ordres servirent de catalyseur à la centralisation royale, attirant et formant une noblesse mise au service de la Couronne ou à celui des membres de la dynastie, qui se rassemblait autour du projet d'expansion outre-mer considéré comme une croisade. Simultanément, la dynastie créa des formes d'expression emblématiques (principalement des armoiries et des devises) capables de manifester et de propager, de manière combinée, l'idéal religieux, dynastique et chevaleresque. Comme on pouvait s'y attendre, cette

<sup>58</sup> Cf. Rosa Maria de Lurdes, « Velhos, novos e imutáveis sagrados... Um olhar antropológico sobre formas « religiosas » de percepção e interpretação da conquista africana (1415-1521) », *Lusitania Sacra*, 18, 2006, p. 19-36 ; Fromont Cécile, *The art of conversion : christian visual culture in the Kingdom of Kongo*, Durham, University of North Carolina Press, 2014.

<sup>59</sup> Seixas Miguel Metelo de, « As armas do rei do Congo », dans *Os descobrimentos e a expansão portuguesa no mundo*, Lisbonne, Universidade Lusíada, 1996, p. 317-346. Sur les apparitions de saint Jacques lors de batailles, voir Rosa Maria de Lurdes, « Por detrás de Santiago e além das feridas bélicas. Mitologias perdidas da função guerreira », dans *Longas guerras, longos sonhos africanos. Da tomada de Ceuta ao fim do Império*, Porto, Fio da Palavra, 2010, p. 109-125.

emblématique incorporait les motifs iconographiques des anciens ordres militaires, en particulier les éléments jacobéens, qui, par leur nature, se liaient préférentiellement à l'interprétation de l'expansion outre-mer comme une extension de la Reconquista. Le succès de cette formule fut tel que, contrairement à ce qui se passait dans les autres monarchies occidentales, les rois de Portugal ne ressentirent aucun besoin de créer leurs propres ordres de chevalerie. Les apports symboliques des anciens ordres militaires, refondus dans l'esprit chevaleresque et dans la culture courtoise de l'emblématique dynastique, leur étaient suffisants.

# The role of the Philippine devices in the framework of a strategy of power consolidation

*Leonor Calvão Borges*

IPH

Philip II of Spain ascended to the throne of Portugal in 1581. The legitimation of his claims to the Portuguese throne by the Cortes of 1581 is framed by a power consolidation strategy that encompassed the use and/or transformation of heraldic devices and symbols.

This strategy underlined the ephemeral architecture designed to stage the triumphal reception of Philip II and III in Lisbon. It further underlined the design of Paço of Ribeira, where the construction of the Turret Terzi stands as a symbol of a political vision of the Empire. After the abdication of Charles V in 1555, Philip II inherits a vast territory. Nevertheless, Philip II did not inherit only territory and power. He inherited further a full iconographic program for representation of the imperial rule. He will maintain and develop it<sup>1</sup> (fig. 1).

The Catholic Kings made use of several devices<sup>2</sup>, symbolizing their many achievements as champions of the Catholic Religion (« Ningún outro rey consiguió en su tiempo acercarse más a la ilusión de reunir al mundo política y religiosamente »<sup>3</sup>). Of these devices, we highlight first the one used by Ferdinand of Aragon, consisting

---

<sup>1</sup> For this paper, I followed the guidelines proposed by Fernando Checa Cremades and Steven Thiry, in their works Checa Cremades Fernando, « (Plus) Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II », *Cuadernos de arte e iconografía*, 1988, p. 55-80, and Thiry Steven, « From royal representation to scientific aspiration. Charles V's columnar device and the dynamics of appropriation (16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries), *IKON. Journal of iconographic studies*, 5, 2012, p. 217-234.

<sup>2</sup> The Catholic Kings, like many other monarchs of his time, adopt not one, but several companies, throughout his life, with different meanings and scope. The study and proposal of interpretation have been some studies, not without doubts and different interpretations. For the purpose of this paper, I followed mainly Sagrario López Poza, « Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos) », *Janus*, 1, 2012, p. 1-38.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 18.



Fig. 1 – Badge of Philip II, in Paolo Giovio, *Dialogo de las empresas militares, y amorosas...*, Lyon, Rouillé, 1561, p. 24.

of a yoke with straps intertwined in node, or a single node on which drops a sword, both with the motto TANTO MONTA, and second the one consisting of a set of arrows put into radius, used by Isabel of Castile.

Suggestively, after Ferdinand of Aragon's death in 1516, the Consejo, Justicia, Regidores y Caballeros de Valladolid, in a letter addressed to Carlos V, his grandson, seems to make him highlight precisely the importance of these devices and their meaning: « Para lo cual V.A. debe venir a tomar en la una mano aquel yugo que el católico Rey, vuestro abuelo, os dejó, con que tantos bravos y sobervios se domaron; y en la otra las flechas de aquella Reina sin par, vuestra abuela Doña Isabel, con que puso los moros tan lejos, que es menester que de 16 años comencéis a caminar para llegar a Jerusalén: para restituir su Santa casa de Dios »<sup>4</sup>. However, during Ferdinand

of Aragon's funeral held in 1516 in Brussels, it is a device made up of a golden globe with the motto ULTERIUS NISI MORTE, that means that his achievements and fame could only be overcome by his death, that is precisely chosen to appear in the triumphal chariot, as reported in a manuscript of a King of Arms<sup>5</sup>.

As for Charles V, and in a logic that appears clearly the continuation of policy representation, it is well known his device consisting of two columns, one being surmounted by a royal eagle and the second surmounted by an imperial crown with the motto PLUS ULTRA, adopted at the Chapter of the Golden Fleece Order in October 1516. The link between ULTERIUS NISI MORTE and the PLUS ULTRA mottoes of the two royal devices must have seemed obvious to those who saw them in the same year. And, indeed, Thiry interprets this motto as the promise of Charles V not only to overcome his predecessors, but also to continue their project of universal expansion, the fight against Islam and evangelization of the Americas<sup>6</sup>. This dynastic connection can still be seen at the engraving made by Hans Weiditz for the candidacy of Charles V to the imperial election in 1519, where he appears

<sup>4</sup> F. Maldonado, as described by *ibid.*

<sup>5</sup> F. Maldonado, as described by *ibid.*

<sup>6</sup> Thiry S., « From royal representation... », *art. cit.*, p. 218-219.

with his badge as well as the ones of his grandparents (fig. 2). As for Philip II, as we well know, he adopted, during his life, several devices in a way that suggest a well-defined iconographic program of maintenance and consolidation of power, also alluding to the territorial expansion and defense of the faith.

Let us look at this succession of devices. The device that seems to be the first used by the then Prince Philip<sup>7</sup>, interestingly has no body, but only motto: NEC SPE NEC METU, whose meaning could be translated as nor for hope (or interest) nor fear. This motto seems to come from the works of the Stoics that employ the concept connected to the desirable serenity of the wise man. Seneca uses it in his letters to Lucilius, although with different wording: non spes, non timor<sup>8</sup>. This device comes first described in a triumphal arch erected for the entrance of Prince Philip in Milan in December 1548<sup>9</sup>. Let us recall that at the time Charles V, his father, had already invested him as Duke of Milan, so the choice of this device seems to be able to be seen as a political bond of the imperial interests in Italy, since this is also one of the devices used by Isabella d'Este.

The following year, the device returns to arise in the triumphal arch in the port of Saint John, at the reception that the city of Anvers provides to Philip in 1549, as indeed illustrates the work *Le triumphe d'Anuers, fait en la suception du Prince Philippe*<sup>10</sup>, which describes it as having written in stone at the foot of the prince:



Fig. 2 – Karolus Rex Hispanie (Holy Roman Emperor Charles V) (1519), woodcut, 30.6 × 17.8 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>7</sup> See the study by López Poza Sagrario, « « NEC SPE NEC METU » y otras empresas o divisas de Felipe II », in Zafra Molina Rafael et Azanza José Javier (dir.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Sociedad Española-Universidad de Navarra, 2011, p. 435-456.

<sup>8</sup> Séneca, *Letters to Lucilio*, epist. 6-2, described by López Poza S., « « NEC SPE NEC METU » », art. cit, p. 436.

<sup>9</sup> Calvete de Estrella Juan Cristóbal, *El felicissimo viaie del muy alto y muy poderoso principe don Phelippe*, Antwerp, Martin Nucio, 1552, fos 24ro-24vo. This interesting narration of Philip of Habsburg travels to European countries between the years 1548 and 1551, provides, with rigorous details, Philip presentation to the territories that he would govern in the future, and on which was invoked its imperial affiliation, evoking Biblical, Greek, Roman and even Arthurian symbolism.

<sup>10</sup> Grapheus Cornelius Scribonius, *Le triumphe d'Anuers, fait en la susception du Prince Philips, Prince d'Espagne*, Antwerp, Pierre Coeck d'Allost-Gillis van Diest, 1550, p. 92.



Fig. 3 – Arms, badge and portrait of Philip II as Master of the Order of the Golden Fleece, in *Livre de la Toison d'Or*, end of the 16<sup>th</sup> century (BSB Cod. Icon. 285), apud López Poza, Sagrário, cit., p. 438.

« Nec Spe Nec Metu, quy vauldt the dire Ny pour Esperance, ny pour craincte »<sup>11</sup>, although in the image published, this is not visible. In this city, the representation of Philip II's device was preceded by the imperial shield and his father's device<sup>12</sup>. Also, in Dordrecht<sup>13</sup>, Rotterdam<sup>14</sup> and Delft<sup>15</sup> the device appears preceded by the royal shield. In 1556, during chapter XXII of the Golden Fleece Order, when Philip becomes its sixth master, after Charles V have renounced to all their territory, the sovereignty of the Order and, consequently, the Duchy of Burgundy, the manuscript *Le Livre du Toison d'or* represents Philip already as a master, having at his right his device topped by his crest (fig. 3).

This same device is also represented in existing furniture in the Escorial Monastery<sup>16</sup>, as an organ preserved in the King's table that contains the Royal Coat of Arms and the motto of the device, as well as on an armory piece described in XIX century catalog. From 1555, and in a well-documented way, Philip II will adopt

<sup>11</sup> Grapheus C. S., *Le triumphe d'Anvers...*, op. cit., p. 91.

<sup>12</sup> Calvete de Estrella J. C., *El felicissimo viaie...*, op. cit., fos 247vo-248ro.

<sup>13</sup> *Ibid.*, fo 277vo.

<sup>14</sup> *Ibid.*, fos 279ro-280ro.

<sup>15</sup> *Ibid.*, fo 281ro.

<sup>16</sup> López Poza S., « « NEC SPE NEC METU »... », art. cit, p. 444.

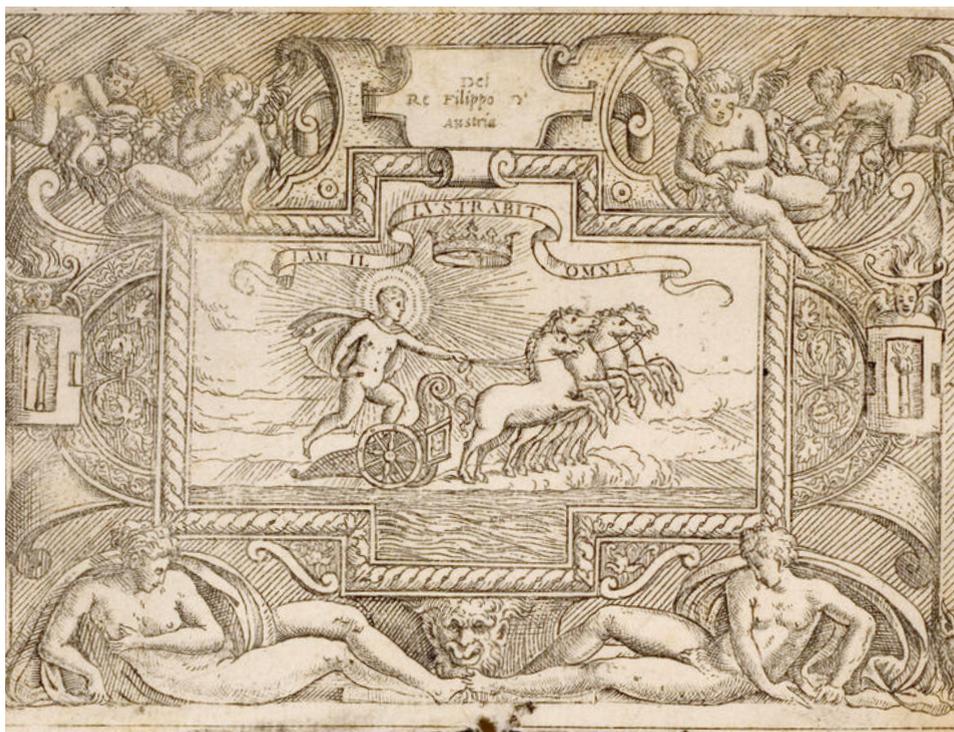


Fig. 4 – Badge of Philipp II, in Pittoni, *Imprese*, Venecia, s. n., 1562.

the device with the motto *IAM ILLUSTRABIT OMNIA* (i.e. now he illuminate all), accompanied by the representation of Philip as an Apollo, holding the sun's car reins over the sea; nothing more appropriate for a prince who has just ascended the throne (fig. 4). This device appears in a medal drawn by Jacome Trezzo, in commemoration of Philip's wedding celebration with Mary Tudor, and that Sagrario López Poza<sup>17</sup> considers clearly of political nature, not only because it associates the abdication of Charles V and Philip's marriage connection to England, as also as a way to differentiate him from Henry II of France, his opponent.

The device was brought to print in 1562 in a book by Giovanni Battista Pittoni and Lodovico Dolce: *Imprese di diversi prncipi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri: con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese*<sup>18</sup>. The popularity and several editions of this work contributed to the popularity of this Philippine device to which the work of Girolamo Ruscelli,

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 445-446.

<sup>18</sup> Pittoni Giovanni Battista, *Imprese di diversi prncipi, duchi, signori e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri*, Venice, s.e., 1562, num. 7.

published in Venice in 1566, assigns the authorship to Philip himself<sup>19</sup>. Finally, in the collection of engravings published in the 1569's history of the House of the Habsburg Austriae Gentle Imaginum, in its 4<sup>th</sup> volume dedicated to the Spanish Austrias, Philip's image is surmounted by this device. These are the most known devices of Philip II until the union with the kingdom of Portugal, and which, moreover appear together in some cases, as we can see here in a reproduction of a picture of a work of 1567. However, the coeval literature does not stop identify more of Philip's devices<sup>20</sup>.

However, when in 1578, with the death of Sebastian, arises the dynastic crisis in Portugal, Philip II will make use of the designated Capítulos del Rey Dom Manuel, located by Christopher de Moura in Lisbon's archive to propose a dynastic union<sup>21</sup>, giving a series of guarantees « entre las que destacaba la preservación de la separación politico-jurisdiccional entre Portugal y el resto de la Monarquía, tanto en Europa como fuera de ella »<sup>22</sup>. It is because of this dynastic union, that Philip II will see the need to change its iconographic program to cover the new kingdom<sup>23</sup>.

These changes started, of course, with his coat of arms, whose reorganization to include the Portuguese « quinas » was object of negotiation. It should be noted that the Portuguese royal arms, instead of the other European royal houses at the time, in which « las armas indicaban el dominio de una determinada dinastía sobre un conjunto de territorios »<sup>24</sup>, did not reflect a territorial level heraldry, as a result of not creating an overseas heraldry. If this has strengthened the Portuguese royal coat of arms as a symbol of an « entidad abstracta, dotada de continuidad histórica y encarnada en la dinastía reinante y en la persona del monarca »<sup>25</sup>, it raised a problem during the Iberian Union, precisely so as not to threaten its integrity.

The question was not minor, with the author of the so called Dialogo llamado Philippino – true work of Philip's apology as suitor of the kingdom of Portugal – mentioning that one of the first requirements of the Portuguese was that « y ya que fuésemos de vuestro Rey, nuestras armas de las quinas auían de quedar en su

<sup>19</sup> Ruscelli Girolamo, *Le Impresi illustri*, Venice, Francesco Rampazetto, 1566, p. 233-237.

<sup>20</sup> See, as an example, the ten devices identified in the work of Typotius, prints 31 and 32, or the four recorded in the manuscript of Francisco Gómez de la Reguerra, dating from the seventeenth century : Gómez de la Reguerra Francisco, *Empresas de los Reyes de Castilla y de León: edición y estudio César Hernandez Alonso*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1990, p. 187-211

<sup>21</sup> For the analysis of the political issue of Iberian Union under the aegis of the Spanish monarchy, see the work of Cardim Pedro, *Portugal unido y separado : Felipe II, la unión de territorios y el debate sobre la condición política del reino de Portugal*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>23</sup> For the analysis of this issue see Bouza Álvarez Fernando, « Retórica da imagem real : Portugal e a memória figurada de Filipe II », *Penélope : fazer e desfazer a história*, 4, 1989, p. 20-58 and Seixas Miguel Metelo de, « El simbolismo del territorio en la heráldica regia portuguesa : en torno a las armas de Reino Único de Portugal, Brasil y Algarves », *Emblemata*, 16, 2010, p. 285-329.

<sup>24</sup> Seixas M. M., « El simbolismo del territorio... », *art. cit.*, p. 308.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 307.

primero y aun puestas a la mano derecha del escudo Real »<sup>26</sup>. And indeed, as the Cardinal-King himself, in 1579, made known to the Duke of Osuna that « pretendia que se diese todo um lado del escudo partido por medio a la larga »<sup>27</sup>, creating a draft of a coat of arms found in the Simancas Archive that seems to have been inspired by the shields of some Castilian princesses married with members of the Portuguese royal family.

However, the same manuscript will present a curious representation of a new shield in the Dialogue of San Pedro, where we can see a coat of arms of Spain Restored with Castile, Leon, Aragon, Navarre and Portugal, topped by an eagle with the motto MONARCHIA, and below the shield, a globe representing the four parts of the world: Europe, Asia, Africa and West Indies. This image, flanked by Victoria and Concordia, represents the triumph in the four parts of the world and the benefits of a union of kingdoms<sup>28</sup>. But Philip II, revealing sensitivity to the subject, proceeded with unquestionable prudence, placing the escutcheon of arms of Portugal in the upper half of his shield, where were the arms of Castile and Leon, in the so-called point of honor (to two-thirds height). Thus, kept intact the Portuguese arms, allowing them an honorable disposition « em companhia dos braços dos outros domínios de Filipe II »<sup>29</sup>.

But more interesting for the subject that brings us here, is the adoption by Philip of new devices such as one with the motto NON SUFFICIT ORBIS – the world is not enough – with the representation of a globe topped by a galloping horse, and significantly chosen for the reverse of a medal engraved during the ascent to the Portuguese throne. We can see in the choice of this device, the continuation of an iconographic program line policy statement, which, moreover, follows and complements the line of the previous IAM ILLUSTRABIT OMNIA (i.e. now it will illuminate all), and that is part of a set of devices adopted – or just suggested – designed to illustrate the size of the empire (fig. 5).

We can see it also with the famous NIHIL NUNQUAM OCCIDIT, topped by a shining sun on the earth globe, offered to the king by a Burgundian knight during the Tomar Courts<sup>30</sup> to imply that the sun never set throughout the territory dominated by Philipp, and is another well-known device of the time. Interestingly, Duarte Nunes de Leão, called to imagine a device to Philip, proposes four hypotheses as a way to illustrate the union of the kingdoms, consisting of : a victory on a chariot drawn by four different animals to illustrate the four corners of the world where the king has states, under the helm, with the motto IN OMNEM TERRAM ; two orbs,

<sup>26</sup> Bouza Álvarez F., « Retórica da imagem real... », *art. cit.*, p. 26-27.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>28</sup> Drawing published *ibid.*

<sup>29</sup> Bouza Álvarez F., « Retórica da imagem real... », *art. cit.*, p. 29.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 39.



Fig. 5 – Badge of Philipp II, in Typotius, Jacobus, *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum*, Arnhemiae, apud J. Fridericum Hagium, 1652.

sea and land and three suns the east, south and southeast with the motto HUNC TANDEM EX ORIENS LUSTRAT MEDIUQUE CADESQUE ; a zodiac with the motto ULTRA AMNI SOLIESQUE and, finally ; two worlds, the Old and the New, tied by a chain and a padlock saying QUOS DEUS CONIUNGIT<sup>31</sup>.

But Philip II will continue the iconographic representation of his power, not only in the adoption of new devices, as well as making use of them in ephemeral architecture, that we can see in the triumphal arches upon his arrival in Lisbon, but also in his search of a Royal Palace that represented the King in the Portuguese capital, followed by a well-delineated building campaign of the Terzi turret, accompanied by an iconographic program of power representation. In fact, all the symbology described above seems to have appeared in triumphal arches upon which Lisbon received his visit during 1582. The triumphant arrival to Lisbon<sup>32</sup>, from which there are no coeval images, but is

described in some detail by coeval publications. Among which, we follow the work of Afonso Guerreiro, which aims to « contar por extenso, e notar em particular todos os ornamentos, edificios e versos de louvor, que se fizeram na entrada de Filipe II »<sup>33</sup>.

And indeed, following the route taken by Philip II, Guerreiro tells us all the allegories represented in apparatus structures and which highlighted: his imperial affiliation and the Austria House achievements ; recognising on his defender

<sup>31</sup> Letter of Duarte Nunes de Leão to Gabriel de Zayas, written on the 8<sup>th</sup> August 1585, and transcribed in Bouza Álvarez Fernando, *Portugal no tempo dos Filipes : política, cultura, representações 1580-1668*, Lisbon, Edições Cosmos, 2000, p. 105-108.

<sup>32</sup> To study the importance and significance of this royal entry, look up the articles of Adelaide Brochado, « Poderes concorrentes na entrada régia de 1581 : poder representado e poder imaginado », *Cadernos do Arquivo Municipal*, 9, 2007, p. 50-65 and of Miguel Soromenho, « Ingenosi Ornamenti. Arquitecturas efémeras em Lisboa no tempo dos primeiros Filipes », in *A arte efémera em Portugal*, Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 21-49.

<sup>33</sup> Guerreiro Afonso, *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Philippe primero de Portugal*, Lisbon, Francisco Correa, 1581, fo VII.

character of the Religion « e augmentador da Fé Cathólica do mundo, por mar e por terra »<sup>34</sup> ; his achievements in the four parts of the world (« vós soys Sol resplandescete, que sempre vigia sem se por »), owned by a « Monarchia nunca vencida »<sup>35</sup> ; and a key point on the way to unity the kingdom of Portugal « não perdendo os seus naturaes o nome com que os Reys passados até aqui tiveram » not feeling the kingdom, under the favoritism given to it by Filipe II, « que elle se não uniu nem ajuntou a outros, mas que todos os outros Reynos e estados de Vossa Magestade se unirão e ajuntarão a eles »<sup>36</sup>.

As to the Royal Palace, Lisbon had already owned a fortified tower in Ribeira, the result of Manueline construction between 1508 and 1511, which prolonged his Royal Palace. This obeyed, as stated Paulo Pereira, an aesthetic program through the heraldic symbols with a facade with a royal shield flanked by two armillary spheres, the Manueline device<sup>37</sup>. This construction will not have withstood the passage of time. And Philip, even before its legitimacy as heir to the Portuguese crown, had already expressed an interest in this palace, which is documented in a letter from the Duke of Alva, dated August 1580, which refers it to be « uma casa lúgrube y triste »<sup>38</sup>.

Thus, during his visit to Lisbon, Philip II is accompanied by the architect Juan de Herrera, and promotes the construction of a new tower at the Palace of Ribeira, which will be due to Filipe Terzi. The new building consisted of a ground floor and two noble floors with bay windows, where there were three state rooms, as regards Miguel Soromenho : the Tudescos room (true Throne Room), the New Gallery and the Noble Room in the Turret of which becomes « uma das peças emblemáticas do palácio filipino »<sup>39</sup>. The latter occupied the top floor being covered, like the coats of arms Room of the Palace of Sintra, of heraldic paintings executed during the reign of Archduke Albert of Austria (1583-1593). Although the authorship of its making is not known, Rafael Moreira considers possible to be run by Tiburcio Tanochi, one of the noble families of Siena<sup>40</sup>.

Its decorative design, of Italian style, was a great tribute to the new ruling dynasty, consisting of various devices used by Charles V and Philip II. Having not survived through time, and not being known any iconographic representation of the room, we are left with the use of words written in an existing manuscript in the

<sup>34</sup> *Ibid.*, fo 11ro.

<sup>35</sup> *Ibid.*, fo 18ro.

<sup>36</sup> *Ibid.*, fo 39vo.

<sup>37</sup> Pereira Paulo, « Lisboa (séculos XVI-XVII) », in *Novos mundos/Neue Welten. Portugal e a época dos descobrimentos*, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2006., p. 5-6.

<sup>38</sup> Cited in Soromenho Miguel, « O Paço da Ribeira à medida da corte : de Filipe I a D. Pedro II », in *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio : história de um espaço urbano*, Lisbon, UAL, 2012, p. 37-72, p. 37.

<sup>39</sup> Moreira Rafael, « O torreão do Paço da Ribeira », *Mundo da Arte*, 14, 1983, p. 43-48, p. 45.

<sup>40</sup> *Ibid.*

Simancas Archives and published by Fernando Bouza Real<sup>41</sup> and Rafael Moreira<sup>42</sup>, titled *Lo que se ofrece en el Discurso de Leonardo Turriano sobre la Sala Real de la Torre de palácio de Lisboa y las empresas que están en ella repartidas y pintadas*, which explicitly states : Emperor Charles V's device with its pillars, and the motto *PLUS ULTRA*, two of Philip II's devices, one with a car Sun and the motto *IAM ILLUSTRABIT OMNIA*, and the device that « era un sol muy resplandeciente, sobre el globo de la tierra com la frase nihil nunquam occidit »<sup>43</sup>. Added to these, a third device in the form of serpent that embraced the world and that « falava do governo de una muy estendida monarchia »<sup>44</sup>. We can infer that, here too, Philip II does the symbolic union of his imperial heritage, the glorification of the Habsburgs and the « identidade do Reino de Portugal no seio do desenho político do império »<sup>45</sup>.

In conclusion, I would say that, at a time already far from the origin and rationale of the devices, and in a century that publishes several books of devices, heavily influenced by humanism, Philip II – holder of several devices throughout his life – accompanied its adoption of an iconographic program of dynastic power. Bailing me of Fernando Checa Cremades words, « Felipe II concibe la creación artística no como mero soporte de una determinada imagen del príncipe, sino como uno de los factores esenciales a la hora de crear una imagen del Estado »<sup>46</sup>, perpetuating in architecture, ephemeral art and iconography, a whole consolidation of power program that he received from his father.

---

<sup>41</sup> Bouza Álvarez F., « Retórica da imagem real... », *art. cit.*, p. 38-39.

<sup>42</sup> Moreira R., « O torreão... », *art. cit.*, p. 46-48.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>44</sup> Bouza Álvarez F., « Retórica da imagem real... », *art. cit.*, p. 39.

<sup>45</sup> Soromenho M., « O Paço da Ribeira... », *art. cit.*, p. 54.

<sup>46</sup> Checa Cremades F., « Ultra Omnis Solisque Vias... », *art. cit.*

CHAPITRE II  
*Des chiffres et des lettres*



# « Utrobique impressa leguntur hae literae D.B. idest Dominus Berbabos ». Formes et usages des lettres « onomastiques » chez les Visconti

**Matteo Ferrari**

SAPRAT – EPHE

Le musée du château de Blois conserve un écusson émaillé aux armes des Visconti, seigneurs de Milan de 1277 à 1447<sup>1</sup>, dans lequel l’emblème familial, aussi effrayant que mystérieux<sup>2</sup>, se détache du fond vert losangé (fig. 1). L’armoirie est timbrée d’un casque surmonté d’une tête de dragon, crêtée de plumes, engloutissant un homme et encadré d’un volet fascé de noir et d’argent. Ces dernières fascés sont chargées des lettres *SOFR*, tracées en or, qui renvoient au mot de Barnabé Visconti († 1385) *SOUFRIR MESTUET*<sup>3</sup>. La panoplie héraldique est complétée par les lettres *D* et *B*, timbrées d’une couronne et placées de part et d’autre de l’écu, qui font également référence au *D[ominus] B[ernabos]*. Les mêmes lettres accompagnent les armes de Barnabé sur d’autres pièces émaillées similaires, qui se différencient seulement de celle de Blois par la position penchée de l’écu : l’une est conservée dans les Civiche

---

<sup>1</sup> Blois, musée du château, inv. 2004.4.1. La pièce provient d’une collection anglaise : *Catalogue of a Collection of European Enamels*, London, Burlington Fine Arts Club, 1897, p. 69, num. 234 (coll. David M. Currie) et *Catalogue of an Exhibition of Gothic Art in Europe (c. 1200-c. 1500)*, London, Burlington Fine Arts Club, 1936, num. 102 (coll. L.M. Lowenstein), comme le précise Crépin-Leblond Thierry, « Les objets d’art du cabinet de François I<sup>er</sup> au château de Blois », *Cahiers du château et des musées de Blois*, 37, 2006-2007, p. 47-53, à la p. 50.

<sup>2</sup> Cf. Zaninetta Paolo, *Il potere raffigurato. Simbolo, mito e propaganda nell’ascesa della signoria viscontea*, Milan, Franco Angeli, 2013, p. 141-208.

<sup>3</sup> La devise de Barnabé Visconti a été récemment réexaminée par Guido Gentile à l’occasion de la restauration du monument funéraire aujourd’hui au Musée du Castello Sforzesco à Milan. Sur celle-ci voir : Vergani Graziano Alfredo, *Larca di Benrabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2001, p. 55, 179 et Carleton Sarah M., *Heraldry in the Trecento Madrigal*, PhD, Toronto, 2009, p. 150-151.



Fig. 1 – Escusson émaillé aux armes et lettres de Barnabé Visconti. Blois, Château royal, inv. 2004.4.1.

toujours, été utilisé pour déterminer le commanditaire ou le destinataire de la pièce sur laquelle il était reproduit. Ludovico Antonio Muratori le premier attribue les monnaies milanaises qu'il avait pu recenser grâce aux sigles qui y apparaissent, en admettant que le *DB* identifiait Barnabò Visconti, le *GZ* son frère Galéas et ainsi de suite<sup>7</sup>. Pourtant l'adoption de ces lettres « onomastiques » ne semble pas anodine, constituant en effet pour cette période une véritable singularité de l'héraldique italienne.

racolte di arte applicata du Musée du Castello Sforzesco à Milan<sup>4</sup>, l'autre est passée d'abord dans la collection Engel-Gross (1913), puis dans celle d'Alfred Rüttschi (1931), mais semble actuellement introuvable<sup>5</sup>. L'ensemble est complété par les quatre plaquettes du chapitre de la cathédrale de Crémone : faisant probablement partie du même ensemble, elles présentent les lettres *B* et *D* disposées, sur un fond vert orné de rinceaux, de part et d'autre d'une targe armoriée, timbrée d'un cimier à la guivre avec volet aux initiales du mot susdit<sup>6</sup>.

L'interprétation de ce sigle, qui apparaît sur la plupart des œuvres commanditées par le seigneur milanais, comme par d'autres membres de sa famille, n'a jamais posé question, à tel point qu'il a, depuis

<sup>4</sup> D'après Zastrow Oleg, « notice 7 (scudetto con stemma di Bernabò Visconti) », dans *id.*, *Museo d'arti applicate. Smalti*, Milan, Electa, 1985 la pièce (5,7 cm x 4,8 cm), entrée dans les collections publiques milanaises en 1896, ornait une veste.

<sup>5</sup> Parfois confondu avec celui conservé à Milan, l'émail est signalé en collection Engel Gros au château de Ripaille par Malaguzzi Valeri Francesco, *La corte di Ludovico il Moro*, t. 1, *La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Milan, Hoepli, 1913, p. 388. Voir aussi *Catalogue des tableaux anciens, tableaux modernes, objets d'art et de haute curiosité, importantes tapisseries, composant la collection Engel-Gros*, Paris, 1921, num. 137 et *Sammlung Alfred Rüttschi*, Zürich, t. 1, *Email- und Goldschmiedearbeiten des Mittelalters und der Renaissance*, Luzern, Galerie Fischer, 1931, p. 23, num. 84.

<sup>6</sup> Venturelli Paola, « notice 2 (Scudetti di Bernabò Visconti) », dans *ead.* (dir.), *Oro dai Visconti agli Sforza. Smalti e oreficerie nel Ducato di Milano*, catalogue de l'exposition (Milan 2011-2012), Cinisello Balsamo, Silvana, 2011. La série complète est reproduite par Almansi Sabbioneta Carla (dir.), *L'Arte degli Orefici. Storie di mercati, mercanti ed artigiani in Cremona dal Trecento all'Ottocento*, Crémone, Archivio storico della Camera di Commercio, 2006, p. 10. Les émaux de Milan et de Crémone ornaient une ceinture d'après Bonazzi Achille, Lazzari Mario A. et Merlo C., « Gli smalti di Bernabò Visconti della cattedrale di Cremona », dans *Lo Stato dell'Arte*, actes du colloque (Venice 2010), Florence, Nardini, 2010, p. 25-34.

<sup>7</sup> Muratori Ludovico Antonio, *Antiquitates italicæ Medii Aevi*, t. 2, Mediolani, Ex typographia societatis palatinae in regia curiae, 1739, col. 594-596 (d'où la citation utilisée dans le titre est prise : *ibid.*, col. 594).

À partir de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, les princes et les grands seigneurs européens intègrent dans leur panoplie héraldique des chiffres et des monogrammes : parfois formés par les initiales de leur prénom, associées le plus souvent à celles de leur conjoint, ces sigles sont aussi, dans quelques cas, constitués de lettres renvoyant, d'une façon fréquemment cryptique, à un mot ou à une sentence. Les chiffres interpellent ainsi l'observateur et ne se dévoilent souvent qu'à un cercle d'intimes. Le choix de superposer et d'entrelacer les lettres, de les tourner et les adosser les unes aux autres, ou encore la prédilection pour des formes graphiques précieuses participent à la construction du caractère insaisissable de ces acronymes. Au contraire, les lettres « onomastiques » sont toujours tracées de façon très nette : non seulement elles ne s'entrelacent et ne se superposent jamais, mais tout est mis en place pour qu'elles puissent être reconnues et facilement comprises. Enfin, si les chiffres et les monogrammes peuvent fonctionner de manière autonome, dans l'emblématique italienne les lettres « onomastiques » se séparent plus rarement de l'armoirie ou des autres éléments de la panoplie héraldique.

Bien que connues, ces lettres « onomastiques » exigent toutefois une réflexion plus approfondie pour répondre aux questionnements qu'elles soulèvent. Quand sont-elles apparues ? Qui en fait initialement usage ? Le choix d'adopter telles ou telles lettres peut-il se charger d'intentions autres que la simple communication du nom de leur utilisateur ? L'emploi de ces lettres équivaut-il à une manifestation du rang, à l'instar d'autres éléments para-héraldiques et emblématiques (cimier, tenants, devises)<sup>8</sup> ? Et encore, l'emplacement de ces éléments textuels peut-il donner un sens nouveau à l'armoirie et aux autres signes para-héraldiques qu'ils accompagnent ? L'emblématique de la famille Visconti offre un observatoire privilégié pour saisir l'origine de cet usage et pour en décrypter les fonctions, avant qu'il se généralise dans le courant du XIV<sup>e</sup> siècle. Employées de manière assez précoce par plusieurs membres du lignage, ces initiales sont reproduites sur les bâtiments liés à l'autorité seigneuriale, comme sur des objets de plus petit format (manuscrits, orfèvreries, monnaies). Éléments incontournables de la panoplie des seigneurs lombards, elles délivrent des informations précieuses sur l'évolution du vocabulaire emblématique de la famille, de ses pratiques de représentation, voire de sa conception même du pouvoir.

---

<sup>8</sup> Sur la question voir Hablot Laurent, « Les armoiries, un marqueur du rang dans les sociétés médiévales ? », dans Peltzer Joerg (dir.) *Rank and Order : Deformation of Aristocratic Elites in Eastern and Central Europe, 500-1500*, Ostfildern, Thorbecke, 2015, p. 245-270.

## 1. Les lettres onomastiques des premiers Visconti. Une origine numismatique ?

L'armoire des Visconti apparaît, de manière soudaine mais tout de suite entourée d'une aura de légende, parallèlement à la prise du pouvoir à Milan par l'évêque Ottone en 1277. Décrite par Bonvesin de la Riva en 1288, la guivre est documentée pour la première fois dans le décor de la salle de justice du château d'Angera vers la fin des années 1280<sup>9</sup>. Durant les décennies suivantes, et jusqu'à la mort d'Azzon, sa présence reste pourtant discrète. Le relief placé à l'extérieur de la chapelle Visconti dans la basilique Sant' Eustorgio à Milan, qui associe les armes à la guivre à un buste de saint Jean-Baptiste – que la tradition identifie comme un portrait de Mathieu I<sup>er</sup> Visconti († 1322) – demeure parmi les rares attestations de la phase la plus ancienne de l'héraldique de la famille milanaise<sup>10</sup>.

Les difficultés rencontrées par la seigneurie à ses débuts limitèrent probablement les manifestations « publiques » de l'enseigne familiale, rendues encore plus rares par les aléas de la conservation<sup>11</sup>. Si quelques écussons à la guivre ornant la balustrade de la Loggia degli Osii, structure comprise dans l'ensemble du Broletto Nuovo de Milan renouvelée par le même Mathieu<sup>12</sup>, pourraient dater du début du XIV<sup>e</sup> siècle, il faut souligner qu'aucun ornement extérieur ne les accompagne. La banderole qui couronne le clocher de l'église palatine San Gottardo, une des rares merveilles du palais d'Azzon ayant survécu, appartiendrait alors aux prémices de l'élargissement de la panoplie héraldique familiale<sup>13</sup> : un archange Michel, que l'inscription de dédicace mentionne parmi les titulaires de la chapelle (« princeps angelorum vocantem respice chorum »), y tient un bâton culminant dans une étoile rayonnante dans laquelle est inscrit l'agnus Dei. A son extrémité est suspendue une bannière chargée d'un écu à la guivre, accompagné des lettres AZ et VC. Surmontées par des signes d'abréviation (des tildes à renflement médian), ces lettres identifient

<sup>9</sup> Sur les peintures d'Angera voir au moins Zaninetta P., *Il potere raffigurato... op. cit.*, p. 71-140 et Rossi Marco, « Il Maestro di Angera e la pittura fra XIII e XIV secolo », dans Gatti Perer Maria Luisa (dir.), *Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, t. 1, Milan, Insubria University Press, 2011, p. 179-193.

<sup>10</sup> Sur cette pièce problématique voir Seiler Peter, « La trasformazione gotica della magnificenza signorile. Committenza viscontea e scaligera nei monumenti sepolcrali dal tardo Duecento alla metà del Trecento », dans Pace Valentino et Bagnoli Martina (dir.), *Il Gotico europeo in Italia*, Naples, Electa, 1994, p. 119-140, aux p. 126 et 138, note 50.

<sup>11</sup> Tels les « insignia Maphei Vicecomitis » peintes à Plaisance en 1314 : *Chronica tria Placentina a Johanne Codagnello ab anonimo et a Guerino conscripta*, éd. B. Pallastrelli, Parme, Pietri Fiacadori, 1859, p. 385.

<sup>12</sup> *Annales mediolanenses minores et notae mediolanenses*, éd. P. Jaffé, Hannoverae, impensis bibliopoli aulici hahniani, 1863 (*MGH. Scriptores*, t. 18/1), p. 383-402 : chap. LXXXVIII, col. 969, mais aussi Gualvanei de la Flamma, *Manipulus florum*, éd. L.A. Muratori, Mediolani, ex typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1727 (*Rerum Italicarum Scriptores*, t. 11), col. 538-740, à la col. 725, chap. CCCLV.

<sup>13</sup> Sur le palais d'Azzon et sa célèbre « sala magna gloriosa nimis », voir Romano Serena, « Azzone Visconti : qualche idea per il programma della magna sala e una precisazione sulla Crocifissione di San Gottardo », dans ead. et Cerutti Denise (dir.), *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Rome, Viella, 2012, p. 135-162.



Fig. 2 – Grosso de Lucien et Jean Visconti (1339-1349).

le seigneur : AZ(o) V(ICE)C(OMES). Cet objet est cependant le produit d'une double reconstruction, qui en concerne notamment les éléments héraldiques. En 1735 la statue de l'archange fut réparée et une nouvelle bannière en fer remplaça l'ancienne, « usée par le temps et brisée par les coups de fusil ». Celle-ci fut remplacée en 1887 par une nouvelle enseigne qui devait reproduire fidèlement l'originale, pourtant perdue depuis plus d'un siècle<sup>14</sup>. Dans cette dernière « unus angelus ex metallo habens in mano vexillum cum vipera » se montrait « in summitate » du clocher<sup>15</sup>.

D'autres documents permettent malgré tout de dater des années 1340 l'apparition des lettres « onomastiques » dans l'émblématique de la famille milanaise, au lendemain de la mort sans héritiers d'Azzon Visconti en 1339. Le pouvoir passa alors à ses oncles Lucien († 1349), condottiere déjà à la tête de l'armée des Visconti, et Jean († 1354), évêque de Novare et, depuis 1342, archevêque de Milan. La cohabitation au sommet de l'état poussa les deux seigneurs à chercher de nouvelles façons pour se représenter et se rendre singulièrement identifiables dans les manifestations iconographiques liées à l'exercice de leurs fonctions. Si l'héraldique permettait d'imposer symboliquement la seigneurie dans les territoires soumis, l'exposition de la seule armoirie familiale ne pouvait plus exprimer à elle seule l'identité du « prince ». Il fallait donc trouver d'autres solutions pour singulariser les représentations héraldiques des seigneurs, tout en indiquant leur appartenance à un lignage commun. Si les ornements extérieurs de l'écu offraient une réponse efficace à cette nécessité, pour incarner notamment la nature différente du pouvoir des deux frères (le heaume cimé pour le chevalier Lucien, l'image de saint Ambroise

<sup>14</sup> Sannazzaro Giovanni Battista, « « Angelus ex metallo, habens in manu vexillum cum vipera ». Per la statua sul campanile di San Giovanni in Corte a Milano », *Arte Lombarda*, n.s., 179-180, 2017, p. 5-16. Sur la restauration de 1735 voir Lattuada Serviliano, *Descrizione di Milano*, t. 2, Milan, Giuseppe Cairoli, 1751, p. 211-214 qui cite le réaménagement de la partie haute du clocher et de sa banderole. Un « angelus habens in manu vexillum cum vipera », soutenu par quatre têtes de lions, se dressait également à la sommité d'une colonne dans une cour du palais : Gualvanei de la Flamma, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Iohanne vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque ad annum MCCCXLII*, éd. C. Castiglioni, Bologne, Zanichelli, 1938 (*Rerum Italicarum Scriptores*, t. 12/IV), p. 17, XVIII (145).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 16, XVI (143).

pour l'évêque Jean), des lettres furent utilisées pour préciser l'identité du porteur de l'armoirie. Sur le *fiorino* émis pendant la seigneurie de Jean et de Lucien des *L* majuscules ornent ainsi le volet qui flotte autour du heaume timbrant les armes de ce dernier (fig. 2).

L'insertion de l'initiale du seigneur dans les monnaies ne constituait pourtant pas une nouveauté à cette époque. Juste avant l'arrivée d'Azzon à Côme, Franchino Rusca, seigneur de la ville entre 1327 et 1335, frappait des monnaies avec le nom de l'empereur Louis IV associé au chiffre *FR*<sup>16</sup>. Et parmi les Visconti, le *G* de Galéas I<sup>er</sup> était déjà apparu sur l'avvers d'une monnaie frappée à Plaisance (1313-1322)<sup>17</sup>, alors qu'Azzon avait marqué ses émissions monétaires avec le chiffre *AZ*, posé soit des deux côtés de l'image de saint Ambroise<sup>18</sup>, soit isolé et encadré par le mot *VICECOM(ES)*<sup>19</sup>. Ce procédé servait à indiquer l'autorité garante de l'émission, tout en imposant l'identité « individuelle » du détenteur du pouvoir. C'est pourquoi, un demi-siècle plus tard, en 1388, Jean Galéas Visconti voulut interdire la circulation des monnaies émises par son prédécesseur, qu'il avait déposé, à savoir celles « de *stampa quondam domini Bernabovis, videlicet de DB* »<sup>20</sup>. Vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, toutefois, ces lettres « onomastiques » sortirent du contexte numismatique pour être absorbées dans la panoplie héraldique : transférées dans le cadre monumental, elles assumèrent une fonction identitaire, mais aussi politique et sociale.

## 2. Le sigle « onomastique », marqueur de la seigneurie

Dans les années 1340, les Visconti intègrent directement leurs initiales dans l'armoirie, à l'instar d'une brisure personnelle. Ce choix peut surprendre, si l'on considère que les lettres de l'alphabet demeurent très rares dans l'héraldique de l'époque, surtout dans celle d'origine chevaleresque et féodale<sup>21</sup>. Toutefois, les exceptions ne font

<sup>16</sup> *Corpus Nummorum Italicorum*, t. 4, *op. cit.*, p. 182-183.

<sup>17</sup> Travaini Lucia, « Le aquile e i gigli, la scala e gli scudi », dans Grillo Paolo (dir.), *Signorie italiane e modelli monarchici (secoli XIII-XIV)*, Rome, Viella, 2013, p. 235-260, à la p. 244.

<sup>18</sup> Bazzini Marco, *La zecca di Milano. Età comunale e signorile. Dalla metà del XIII secolo al 1330 ca.*, Rome, Istituto poligrafico e zecca di Stato, 2014 (Balbi de Caro Silvana et Angeli Bufalini Gabriella [dir.], *La collezione di Vittorio Emanuele III. Medagliere; Bollettino di numismatica online. Materiali*, 16), p. 175-179, num. 379-383 (mezzo grosso tornese, 1329-1330). Voir aussi Crippa *Numismatica Milano. Aste Cronos 8*, primavera 2014, p. 29 < [http://issuu.com/astecronos/docs/cronos\\_8](http://issuu.com/astecronos/docs/cronos_8) > (cons. le 21/01/2022).

<sup>19</sup> On le voit sur les monnaies frappées à Milan – Crippa Carlo, *Le monete di Milano*, t. 2, *Dai Visconti agli Sforza dal 1329 al 1535*, Milan, Crippa numismatica, 1986, p. 29, num. 5 (ottavo di soldo) et p. 30, num. 6 (denaro terzuolo) – et dans d'autres villes soumises : *Corpus Nummorum Italicorum*, t. 4, *Lombardia (zecche minori)*, Rome, R. Accademia dei Lincei, 1913, pl. 14 et p. 184 (denaro de Côme, 1355).

<sup>20</sup> Motta Emilio, « Documenti visconteo-sforzeschi per la storia della zecca di Milano », *Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini*, 6, 2, 1893-1896, p. 191-243, aux p. 203-204, num. 38.

<sup>21</sup> Voir Savorelli Alessandro, « « A, noir... ». Lalfabeto come icona araldica », dans Degni Paola (dir.), *Lettere come simboli : aspetti ideologici della scrittura tra passato e presente*, Udine, Forum, 2012, p. 171-195 et Pastoureaux Michel, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 1993, p. 169.

pas défaut. La couverture d'un registre de la Commune de Pérouse datée de 1340 documente par exemple qu'à cette date, un certain « Margugliensis de Bracciolinis » de Pistoia, podestat de la ville, intégrait déjà un *M* dans son armoirie<sup>22</sup>, probablement afin de se différencier de ses parents.

Dans les lignages seigneuriaux et notamment chez les Visconti, cet expédient prit toutefois une autre dimension et une autre valeur, en apparaissant non seulement comme un élément presque incontournable de la panoplie héraldique mais surtout en assumant une dignité emblématique à part entière. Si, dans les monnaies émises par Lucien et Jean, l'initiale agissait comme un sigle manifestant avant tout l'autorité garantissant la valeur de la pièce, son emplacement sur le volet du heaume du seigneur lui attribuait déjà une fonction pleinement emblématique.

Les témoignages héraldiques monumentaux confirment la puissance sémantique attachée dès cette époque aux lettres « onomastiques »<sup>23</sup>. En témoignent par exemple les armes de Jean incorporant les initiales *IO* de son prénom, *Iohannes*, que l'on voit dans le relief de la façade du palais archiépiscopal de Milan, probablement bâti au milieu des années 1340<sup>24</sup> (fig. 3), mais aussi dans les peintures du château de Cassano où, s'inspirant du sceau de l'évêque, l'armoire de Jean est complétée par un chef de gueules chargé d'ornements attestant sa dignité ecclésiastique : la crosse, la mitre et les clefs de saint Pierre en sautoir<sup>25</sup>. En revanche, Lucien se servait soit des



Fig. 3 – Écu aux armes Visconti et initiales de l'archevêque Jean. Milan, palais de l'Archevêché.

<sup>22</sup> Giorgetti Vittorio, *Podestà e capitani del popolo e loro ufficiali a Perugia (1195-1500)*, Spoleto, CISAM, 1993, pl. et p. 147.

<sup>23</sup> Les monnaies émises par Jean Visconti après la mort de Lucien (1349) ne portent aucun élément emblématique : le *grosso* portait, sur l'avvers, l'image des saints Gervais et Protais, martyrs et patrons de Milan, et sur le revers celle de saint Ambroise (Crippa C., *Le monete di Milano...*, *op. cit.*, p. 43, num. 1), alors que le *sesino* présentait d'un côté la croix et de l'autre la *Vierge à l'Enfant* (*ibid.*, p. 43-44, num. 2-3).

<sup>24</sup> Cadili Alberto, « Le magnificenze di Giovanni Visconti vescovo di Novara. Arte e celebrazione nell'inserimento della Chiesa milanese nell'orbita viscontea (1331-1342) », *Nuova rivista storica*, 99, 2015, p. 23-76, aux p. 52-54, 62-67 et, au sujet de cette armoirie, 66, note 124.

<sup>25</sup> Roculli Gianfranco, « Rilevanza storica delle raffigurazioni araldiche nel castello di Cassano d'Adda », *Archivum Heraldicum*, 2, 2012, p. 150-167, aux p. 153-154 et Bascapè Giacomo Carlo et Del Piazza Marcello, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata, medioevale e moderna*, Rome, Ministero per i Beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i Beni archivistici, 1993, t. 2, p. 406. Si, dans le sceau (sur lequel voir *ibid.*, « I sigilli dei duchi di Milano », *Archivio storico lombardo*, 69, 1943, p. 3-18, à la p. 8), les initiales de l'archevêque n'apparaissent pas à côté de la guivre, la légende affirme quand même le « statut » de l'archevêque : JOHANNIS EPISCOPI NOVARIE, MEDIOLANI, PLACENTIE, LAUDE ETC. VICARII PRO D. PAPA ET SANCTA ROMANA ECCLESIA :



Fig. 4 – Écus aux armes Visconti accompagnées par les initiales de Jean et de Lucien. Brescia, château, mastio visconteo.

lettres *LU*, distribuées des deux côtés de l'effrayant meuble familial, soit d'un simple *L*, placé à dextre ou à senestre de la guivre. Nous le voyons dans un relief remployé sur la façade de Villa Visconti à Cassinetta de Lugagnano ; dans une pierre de grande taille (110 x 56 cm) conservée dans le Musée du Castello Sforzesco de Milan, mais de provenance inconnue<sup>26</sup>; dans une peinture murale fragmentaire située dans les combles du Palais de la Commune de Crémone<sup>27</sup>. Sur la Rocchetta de Milan, le châtelet que Lucien avait fait bâtir vers 1340 à proximité du pont de Porta Romana, l'armoirie du seigneur trônait enfin sur une pierre de forme vaguement ovoïdale, encadrée dans l'appareillage recouvert d'enduit : la guivre y était accompagnée d'un *L* majuscule, placé en bas à gauche<sup>28</sup>.

L'efficacité des lettres « onomastiques » comme outil pour singulariser l'armoirie familiale se vérifie parfaitement dans les salles du château de Brescia. La forteresse qui domine la ville lombarde avait été édifiée en 1343 à l'initiative conjointe des deux frères<sup>29</sup>. Dans le donjon, les armes des deux seigneurs sont représentées à plusieurs endroits dans les peintures ornant les murs de toutes ses salles (fig. 4). Seules les

Bascapè Giacomo Carlo, *Sigillografia. Il sigillo nella diplomatica, nel diritto, nella storia, nell'arte*, t. 2, Milan, Giuffrè, 1978, p. 75 et 117, fig. 2.

<sup>26</sup> La pièce est attribuée à Lucien ou à Lodrisio Visconti et datée des décennies centrales du XIV<sup>e</sup> siècle : Vergani Graziano Alfredo, « notice 1487 (Sculptore lombardo, *Lastra con insegna viscontea*) », dans Fiorio Maria Teresa et Pirovano Carlo (dir.), *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, t. 4, Milan, Electa, 2015, p. 58-59.

<sup>27</sup> Sur cette armoirie – signalée par Voltini Giorgio, « Le fasi della costruzione del palazzo e l'impianto medievale originario », dans Foglia Andrea (dir.), *Il Palazzo Comunale di Cremona. L'edificio, la storia delle istituzioni, le collezioni*, Crémone, Banca Cremonese, 2006, p. 59-119, aux p. 79-85 – voir Ferrari Matteo, « Stemmi esposti. Presenze araldiche nei broletti lombardi », dans *id.* (dir.), *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, Florence, Le Lettere, 2015, p. 91-107, à la p. 104.

<sup>28</sup> Le relief est mentionné par Giulini Giorgio, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e della campagna di Milano ne' secoli bassi*, t. 5, Milan, Francesco Colombo, 1856, p. 349. Voir aussi Romussi Carlo, *Milano ne' suoi monumenti*, t. 2, Milan, Sonzogno, 1913, p. 313 et Bellonci Maria, Dell'Acqua Gian Alberto, Perogalli Carlo, *I Visconti a Milano*, Milan, Cassa di Risparmio delle Province lombarde, 1977, p. 215.

<sup>29</sup> Sur le complexe fortifié voir Francesco de Leonardis (dir.), *Il castello di Brescia : un monumento di pietra a guardia della città*, Brescia, Grafo, 2014 et les articles de Renata Salvarani et de Pierfabio Panazza dans *Intorno alle mura. Brescia rinascimentale*, Brescia, UBI Banco di Brescia, 2015, p. 56-63. Sur les peintures du donjon voir Mori Beltrami Maria Gabriella, « Affreschi viscontei e veneziani nel Mastio », dans Gianfranceschi Vettori Ida (dir.), *Il colle armato: storia del castello di Brescia*, actes du colloque (Brescia 1986), Brescia, Squassina, 1988, p. 83-93.

lettres intégrées dans les armoiries permettent de distinguer les deux seigneurs : *IO* pour Jean, *LU* pour Lucien. Le même procédé fut utilisé dans d'autres manifestations monumentales de la seigneurie. Dans la cathédrale de Crémone, un pilier est orné par les armes des deux frères, peintes pour célébrer leur intervention, vers 1343, dans la construction d'une chapelle consacrée à saint Benoît<sup>30</sup> : l'armoirie de Jean, augmentée du chef de gueules chargé des signes épiscopaux (que l'on retrouve aussi dans une salle du château de Brescia), est également singularisée par les initiales *IO* disposées de part et d'autre de la guivre, alors que celle de Lucien présente un curieux doublement de la lettre *L*.

Si ces exemples mettent en exergue le rapide succès de cette brisure « alphabétique » dans l'héraldique monumentale de la seigneurie, en raison de sa capacité à apporter une distinction claire entre les armoiries des deux frères figurant dans le même ensemble, ils révèlent aussi que l'usage des lettres « onomastiques » restait plutôt souple. Sous les successeurs de Jean et de Lucien, cette pratique donnera en revanche lieu à des types bien plus stables.

### 3. Signe personnel ou enseigne seigneuriale ?

À la mort de l'évêque Jean (1354), la seigneurie passa à ses trois neveux, fils d'Étienne Visconti : Galéas II, Barnabé et Mathieu II. Ce deuxième partage du pouvoir contribua au renforcement de l'usage des lettres « onomastiques ». Même si aucun document héraldique intégrant les initiales des trois seigneurs n'est connu pour la période très courte de la triarchie, l'association de l'armoirie avec les lettres devint courante après la mort de Mathieu (1355). Galéas et Barnabé se partagèrent en ce moment le contrôle des territoires soumis, tout en gardant la seigneurie conjointe sur la ville de Milan : le premier prit la moitié orientale de l'« état », s'installant à Pavie ; le deuxième s'empara de celle orientale, fixant sa résidence principale à Milan.

Les lettres « onomastiques » firent alors leur retour dans toutes les manifestations de la seigneurie. Dans les *florini* frappés à Pavie par Galéas et à Milan par Barnabé, l'arsenal emblématique des deux seigneurs est déployé au complet pour qualifier le « prince ». Le *florino* de Galéas, DOMINUS MEDIOLANI ET PAPIE, porte sur le droit un chevalier montant un cheval couvert par une housse ornée des lettres *G* et *Z* (parfois isolées, parfois accompagnant la guivre) et accosté par la devise du *tizzone*. Sur le revers, le même chiffre accompagne l'armoirie familiale timbrée d'un casque cimé

<sup>30</sup> Cf. Andenna Giancarlo, « Le istituzioni ecclesiastiche dall'età longobarda al XIV secolo », dans *id.* et Giovanni Chittolini (dir.), *Storia di Cremona*, t. 3, *Il Trecento. Chiesa e cultura (VIII-XIV secolo)*, Azzano San Paolo, Bolis, 2007, p. 2-169, aux p. 151-152 (et p. 168 pour une image de la peinture). Voir aussi Bellingeri Lia, « La scultura », *ibid.*, p. 416-435, à la p. 422 et note 28 et Cadili, «Le magnificenze di Giovanni Visconti ...», *art. cit.*, p. 32, note 26.

d'une guivre à la crête d'écailles, constituant le cimier personnel de Galéas<sup>31</sup>. Le même ensemble apparaît sur le *sesino* d'argent, monnaie de moindre valeur, dont le revers porte la devise du seigneur<sup>32</sup>. Dans le *florino* de Barnabé, l'armoire à la guivre est en revanche timbrée par son cimier personnel présentant une guivre à la crête de plumes, et est accompagnée par les lettres *D* et *B* que l'on retrouve aussi sur le revers de la pièce, placées de part et d'autre de la guivre.

Si Galéas utilise les lettres *G* et *Z* de manière conventionnelle pour renvoyer à son prénom (Galeazzo), Barnabé opère un autre choix adoptant les initiales *D* et *B*. Comment expliquer ce changement ? Voulait-il faire allusion au titre de *Dominus generalis* que les villes soumises lui avaient conféré ? Désirait-il affirmer une hiérarchie entre son autorité et celle de son frère, pourtant lui aussi reconnu à la fois *dominus generalis* et vicaire impérial ? Cela semble peu probable. Le sigle *DB* pourrait plutôt découler du fondement juridique sur lequel Barnabé avait établi son pouvoir : en valorisant l'idée du *naturale dominium*, à savoir l'origine divine du pouvoir, le seigneur milanais s'arrogeait une source de légitimation distincte et supérieure à la fois à la volonté populaire – les seigneurs des villes italiennes étaient encore formellement élus par les conseils communaux – et à l'obtention du vicariat impérial<sup>33</sup>. Il faut toutefois remarquer que, au niveau de la communication visuelle et de l'exercice du pouvoir, tout compte fait, Barnabé semble privilégier une image conservatrice et territoriale de son *auctoritas*, strictement liée au titre de *dominus generalis* que, par convention, le souverain de la ville obtenait par acclamation de la part des conseils communaux<sup>34</sup>. Cette charge, encore plus que la *plenitudo potestatis* qui fut accordée aux Visconti par la concession du vicariat impérial en 1355, le désignait comme l'autorité suprême par rapport aux institutions locales et lui donnait le droit d'intervenir dans tous les domaines de l'administration<sup>35</sup> : une possibilité que Barnabé utilisa largement, en réformant, par exemple, les statuts

<sup>31</sup> Crippa C., *Le monete di Milano...*, *op. cit.*, p. 59, num. 1 et Bazzini M. et Toffanin A., *La zecca di Milano. Da Azzone Visconti...*, *op. cit.*, p. 182-185, num. 546-549. Les lettres « onomastiques » disparaissent sur le *grosso* (ou *pegione*) de Galeazzo II, où le seigneur est identifié, sur l'avers, par la seule armoirie timbrée du cimier et accompagnée par la devise du *tizzone* (*ibid.*, p. 186-187, num. 550-551 et Crippa C., *Le monete di Milano...*, *op. cit.*, p. 60, num. 2).

<sup>32</sup> Bazzini M. et Toffanin A., *La zecca di Milano. Da Azzone Visconti...*, *op. cit.*, p. 189-202, num. 553-566.

<sup>33</sup> Cf. Gamberini Andrea, « The emotions of the state. A survey of the Visconti chancery language (mid 14<sup>th</sup>- mid 15<sup>th</sup> centuries) », dans Ricciardelli Fabrizio (dir.), *Emotions, passions, and power in Renaissance Italy*, actes du colloque (Florence 2012), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, p. 193-208.

<sup>34</sup> Dans les actes Barnabé est qualifié plutôt comme « *dominus generalis* » (jusqu'aux années 1360) et comme « *imperialis vicarius generalis* » : Black Jane, *Absolutism in Renaissance Milan : plenitudo of power under the Visconti and the Sforza 1329-1535*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 55-56.

<sup>35</sup> A ce propos voir *ead.*, « The Visconti in the fourteenth Century and the origins of their *Plenitudo Potestatis* », dans Cengarle Federica, Chittolini Giorgio et Varanini Gian Maria (dir.), *Poteri signorili e feudali nelle campagne dell'Italia settentrionale fra Tre e Quattrocento : fondamenti di legittimità e forme di esercizio*, actes du colloque (Milan 2003), Florence, Firenze University Press, 2005, p. 11-30, à la p. 17 et Pagnoni Fabrizio, *Brescia viscontea. Organizzazione territoriale, identità cittadina e politiche di governo negli anni della prima dominazione milanese*, Milan, Unicopli, 2013, p. 116 et s.



Fig. 5 – Fiorino d'oro de Bernabè et Galéas Visconti.

des villes soumises<sup>36</sup>. De manière plus générale, le titre de *dominus* permettait à Barnabé de revendiquer son statut seigneurial sans faire appel au terme de *tyrannus*, plus controversé même si plus correct du point de vue institutionnel, que Gabrio Zamorei avait inutilement cherché de purger de toutes les connotations négatives que la propagande communale lui avait attribuées<sup>37</sup>.

L'adoption par Barnabé de ce sigle associant fonction onomastique et politique ne fut pas fortuite, comme le laisse comprendre le fait que Galéas II lui-même fut poussé à adopter le chiffre *DG* (*Dominus Galeatius*) dans les représentations emblématiques de la seigneurie dans lesquelles son nom devait accompagner celui de son frère (c'est le cas du *fiorino* frappé conjointement par les deux seigneurs)<sup>38</sup> (fig. 5). Dans les monnaies de moindre valeur, tel le *grosso* d'argent, le chiffre des deux frères est en revanche réduit aux initiales des prénoms (*B* et *G*), placées d'un côté et de l'autre de la guivre, alors que le revers est occupé par la seule image de saint Ambroise<sup>39</sup>. Calqué sur le type de Barnabé, par volonté d'émulation – ou, plus simplement, pour préserver l'uniformité des compléments textuels déployés sur les deux faces de la frappe<sup>40</sup> – le sigle *DG* ne semble pas chargé d'une valeur idéologique, même si Galéas avait élaboré une interprétation de son pouvoir plus moderne et

<sup>36</sup> Voir *id.*, *Brescia viscontea...*, *op. cit.*, *passim* et Storti Storchi Claudia, *Scritti sugli statuti lombardi*, Milan, Giuffrè, 2007, *passim*.

<sup>37</sup> Sur ce point et sur l'opposition entre les termes de *dominus* et de *tyrannus* dans la littérature contemporaine, voir Gamberini Andrea, « Da « orgogliosi tiranni » a « tyrannidis domitores ». I Visconti e il motivo anti-tirannico come fondamento ideologico dello stato regionale », dans Albonico Simone et Romano Serena (dir.), *Courts and courtly cultures in early modern Italy and Europe. Models and languages*, actes du colloque (Lausanne 2013), Rome, Viella, 2016, p. 111-127.

<sup>38</sup> Bazzini M. et Toffanin A., *La zecca di Milano. Da Azzone Visconti...*, *op. cit.*, p. 126-129, num. 490-493.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 130-168, num. 494-532.

<sup>40</sup> Les cimiers des deux seigneurs sont reproduits sur les deux faces de la monnaie, accompagnés par l'inscription : CIMERIU[M] D[OMI]NI + BERNABOVIS/GALEAZ[I] VICECOMITIS.



Fig. 6 – Devise du guépard casqué accompagnée par les initiales de Barnabé Visconti. Pandino (Crémone), château Visconti, cour.

poussée sur le plan juridique que son frère, en assimilant progressivement l'autorité du vicaire à celle de l'empereur, tout en révélant son origine divine<sup>41</sup>.

Le chiffre *DB* quant à lui demeura omniprésent dans les œuvres commandées par Barnabé, autant publiques que privées, s'affirmant comme l'un des signes les plus marquant de sa seigneurie. Il apparaît sur la plupart de ses émissions monétaires – seul ou associé à l'armoirie Visconti timbrée de son cimier personnel (la guivre à la crête « plumée ») – comme sur les pièces d'orfèvrerie (c'est le cas des plaquettes émaillées dont nous avons déjà parlé) et dans les enluminures (il est inscrit dans une lettrine ornée du célèbre *Guiron le courtois* : Paris, BnF, ms. NAF 5243, fo 46vo). L'héraldique monumentale elle-même intègre couramment le chiffre du seigneur. Dans le château de Pandino, résidence de chasse bâtie vers 1361 par Barnabé en plein milieu de la plaine du Pô, les lettres *DB* accompagnent, rehaussées en « or », la devise du prince : le guépard casqué tenant un phylactère inscrit<sup>42</sup> (fig. 6). Face à la surabondance d'armoiries chargées de la seule guivre dans toutes les pièces du château, cette composition emblématique, évoquant ouvertement le seigneur du lieu, ne marque toutefois que les espaces du rez-de-chaussée destinés à une fonction publique : le porche sur le côté est et une grande salle sur le côté nord<sup>43</sup>. De même,

<sup>41</sup> À détriment du peuple, qui ne sera plus incluí parmi les sources de légitimation du pouvoir. Sur la conception du pouvoir seigneurial de la part de Galéas II et sur sa volonté de légitimer l'origine juridique de sa seigneurie par le vicariat impérial voir Cengarle Federica, « Tra maiestas Imperii et maiestas Domini : il vicariato composito di Galeazzo II Visconti (1354-1378) », dans Grillo Paolo (dir.), *Signorie italiane e modelli monarchici (secoli XIII-XIV)*, Rome, Viella, 2013, p. 261-277, à la p. 261.

<sup>42</sup> Albini Giuliana et Cavalieri Federico, *Il castello di Pandino. Una residenza signorile nella campagna lombarda*, Crémone, Turrís, 1986, p. 84. Sur les peintures du château voir Romano Serena, « Palazzi e castelli dipinti. Nuovi dati sulla pittura lombarda attorno alla metà del Trecento », dans ead. et Zaru Denise, *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Rome, Viella, 2013, p. 251-274.

<sup>43</sup> Dans les autres parties du château l'identité du seigneur était en revanche rendue explicite par l'association de l'armoirie à la guivre avec celle des Della Scala (de gueules à une échelle d'argent), famille d'origine de Regina, femme de Barnabé.

l'armoirie de Barnabé accompagnée de ses « lettres onomastiques » marque d'autres hauts lieux de la vie publique des villes lombardes, telle la tour surplombant la place et le palais de la Commune à Bergame<sup>44</sup>.

La valeur politique de l'armoirie « brisée » semble en outre confirmée par l'usage fréquent de couronnes placées, en guise de tilde, au-dessus des lettres, comme on le voit dans les plaquettes déjà mentionnées de Blois et de Milan et dans celle autrefois conservée dans les collections Engel-Gross et Rüttschi ; dans le relief figuré et inscrit qui, à Bergame, célèbre la fondation en 1355 de la forteresse dite « Firma fides » sur le sommet du col de Saint-Jean (où un D couronné accompagne un B sans couronne) ; sur la base du monument équestre de Barnabo, jadis placé dans l'abside de l'église palatine San Giovanni in Conca et aujourd'hui au Musée du Castello Sforzesco de Milan (dans ce cas les lettres « onomastiques » figurent aux côtés de la devise du guépard casqué)<sup>45</sup>. S'il n'était pas rare à cette époque que les armoiries soient timbrées par des couronnes<sup>46</sup>, l'usage de lettres « onomastiques » couronnées demeure bien plus singulier. On pourrait comparer cet usage au signet chargé du chiffre *JRF* adopté par Jean le Bon pendant sa captivité en Angleterre (1356-1360) (*Johannes Rex Francorum*)<sup>47</sup>, puis timbré d'une couronne une fois rentré en France<sup>48</sup>. Si le parallélisme avec le cas de Barnabé est frappant (mais Jean n'associa jamais le sigle « onomastique » à son armoirie ou à ses devises), il est impossible d'établir si les orientations emblématiques du seigneur milanais s'inspiraient de modèles observés pendant son séjour à la cour de France ou, autrement, par le biais des contacts établis entre les deux cours en prévision du mariage de Jean Galéas avec Isabelle de Valois. La chronologie des pièces examinées semble d'ailleurs

<sup>44</sup> La lettre D, encore visible à dextre de la guivre, était vraisemblablement accompagnée d'un B, à senestre. La ville de Bergame rentrait parmi les territoires gouvernés par Barnabé : Ferrari M., « Stemmi esposti... », *art. cit.*, p. 102. L'armoirie est dotée d'un chef « impérial » à trois aigles de sable.

<sup>45</sup> Sur le côté droit les deux lettres sont couronnées, alors que sur le côté opposé seulement le D porte la couronne. Sur la sculpture voir Vergani G.A., *Larca di Benrabò Visconti...*, *op. cit.*

<sup>46</sup> Voir, par exemple, l'Armorial Bellenville (Paris, BnF, ms. Fr. 5230) et l'Armorial de Gerle (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 15652-15656).

<sup>47</sup> Voir < <http://www.sigilla.org/sceau-type/jean-ii-france-cinquieme-signet-40577> > (cons. le 26/01/2022). Cachet à forte connotation personnelle, le signet était utilisé pour marquer les lettres et documents directement visés par son porteur ou pour sceller la correspondance privée. Celui de Jean le Bon est reproduit dans Dalas Martine, *Corpus des sceaux français du Moyen Âge*, t. 2, *Les sceaux de rois et de régence*, Paris, Archives nationales, 1991, p. 208, num. 127 (an 1360). L'initiale du possesseur, parfois accompagnée par des armoiries, se retrouve sur d'autres signets tout comme sur certains contre-sceaux et petits sceaux, surtout féminins : Nielen Marie-Adélaïde, *Corpus des sceaux français du Moyen Âge*, t. 3, *Les sceaux des reines et des enfants de France*, Paris, Service interministériel des Archives de France, 2011, p. 207, num. 105 (*M* = Marguerite, comtesse de Flandre, 1366) ; p. 211, num. 109 (*B* = Blanche, duchesse d'Orléans, avant 1392) ; p. 218, num. 116 (*I* = Jeanne de France, 1369).

<sup>48</sup> Voir < <http://www.sigilla.org/sceau-type/jean-ii-france-sixieme-signet-40684> >. Dalas M., *Corpus des sceaux français...*, *op. cit.*, p. 209, num. 128 (1361). Louis XII frappa en premier des monnaies avec l'armoirie royale timbrée d'une couronne et accostée de deux L couronnés : Lafaurie Jean, *Les Monnaies des rois de France*, t. 1, *Hugues Capet à Louis XII*, Paris-Bâle, Bourgey-Monnaies et Médailles, 1951, p. 128-129, num. 596 (après 1499 ?). Son prédécesseur, Charles VIII, fit apposer un *K* couronné, accompagné par l'armoirie royale, sur le vitrail de la grande rose de la façade de la Sainte-Chapelle de Paris.

prouver que, à cette période, les Visconti étaient désormais capables d'effectuer des choix emblématiques autonomes, s'inscrivant à l'intérieur d'un projet cohérent de construction de l'image seigneuriale.

#### 4. Après Barnabé. Le sigle lignager de Jean Galéas

Même s'il s'était imposé comme chiffre de sa seigneurie, le type de lettres « onomastiques » utilisé par Barnabé ne trouva pas d'héritiers. Ses successeurs revinrent en effet au chiffre composé par les initiales ou par les premières syllabes de leur prénom. Seule la couronne sera reprise plus tard par Philippe Marie qui la plaça, en manière de tilde, sur les syllabes composant son sigle « onomastique » (*FI/MA*) : signe honorifique, elle exprimait l'image de la souveraineté, faisant peut-être allusion au titre ducal<sup>49</sup>. Dans le manuscrit Triv. 732, par exemple, daté de 1445-1447, les initiales couronnées de Philippe Marie accompagnent ses cimiers et l'armoirie écartelée Visconti-Empire (fo 1ro). Dans cette somptueuse image de majesté, qui affirme à la fois l'identité du prince et la nature de son pouvoir, l'armoirie est elle-même timbrée d'une couronne et surmontée par la devise du *piumai* que Philippe Marie avait reçu en 1442 d'Alphonse V d'Aragon<sup>50</sup>.

Il ne faudrait pourtant pas en conclure que le retour du sigle onomastique marque l'apparition d'un usage banalisé de ce type de chiffre. Le sigle adopté par Jean Galéas, à la tête de l'état milanais depuis 1385, ne semble en effet pas destiné à mettre seulement en exergue le nom du seigneur, comme ses successeurs le feront plus tard<sup>51</sup>. Le premier duc de Milan employa d'une façon massive – et nous oserons dire exclusive dans les manifestations iconiques monumentales de sa seigneurie – le

<sup>49</sup> Jean Galéas introduit également la couronne comme ornement du casque soutenant son cimier, peut-être après la concession du titre ducal en 1395, comme le *ducato* frappé entre 1395 et 1402 le documente : Guanazza Luca et Toffanin Alessandro, *La zecca di Milano. Bernabò Visconti (1354-1385) e Gian Galeazzo Visconti (1378-1402)*, Rome, Istituto poligrafico e zecca di Stato, 2014 (Balbi de Caro Silvana et Angeli Bufalini Gabriella [dir.], *La collezione di Vittorio Emanuele III. Medagliere – Bollettino di numismatica online. Materiali*, 24), p. 61, num. 613. Philippe Marie utilisa la couronne comme ornement à la fois du casque soutenant son cimier et de ses devises (*capitergium*).

<sup>50</sup> Sur celle-ci voir Maspoli Carlo, « Arme e imprese visconte e sforzesche Ms. Trivulziano n. 1390. I », *Archives héraldiques suisses*, 110, 1996, p. 132-158, aux p. 152-153, note 10. Voir aussi < <https://devise.saprat.fr/embleme/fi-ma> > (cons. le 26/01/2022). Une image similaire est présentée dans le Milan, ms. Triv. 1018, fo 2ro : les cimiers n'y sont pas représentés, mais la devise du *capitergium* timbre l'armoirie, surmontée et mise à l'honneur par la couronne du *piumai*.

<sup>51</sup> Ces derniers ont fait effectivement recours aux simples initiales de leurs prénom : *I* et *M* ou *IO* et *MA* pour Jean Mairie (*Iohannes Maria*) ; *H* et *E* pour Hector (*Hestor*) ; *I* et *K* pour Jean Charles (*Iohannes Karolous*) qui utilisa même le chiffre *IO* dans les monnaies frappées en 1412 avec Hector ; les lettres *F* et *M* ou les syllabes *FI* et *MA*, comme on vient de le voir, pour Philippe Marie (*Filippus Maria*) : cf. Crippa C., *Le monete di Milano...*, op. cit., p. 97-135 ; Bazzini Marco et Toffanin Alessandro, *La zecca di Milano. Da Giovanni Maria Visconti (1402-1412) a Gian Carlo e Estore Visconti (1412)*, Rome, Istituto poligrafico e zecca di Stato, 2015 (Balbi de Caro Silvana et Angeli Bufalini Gabriella [dir.], *La collezione di Vittorio Emanuele III. Medagliere; Bollettino di*

chiffre GZ qui avait déjà été utilisé par son père. Apparemment insouciant des confusions possibles, il en préserva même la graphie dans la plupart de cas. S'il est vrai que le futur duc était de préférence appelé *Galeaz*, surtout entre la mort de son père (1378) et la concession du titre ducal (1395)<sup>52</sup>, le choix de ces lettres emblématiques pourrait aussi refléter sa volonté d'affirmer un lien dynastique. La reprise d'éléments emblématiques utilisés par d'autres membres de la famille était d'ailleurs courante dans les seigneuries d'Italie du nord : elle rendait explicites certains liens dynastiques et marquait la continuité du lignage seigneurial (en légitimant par là-même la succession). Par ce biais, Jean Galéas cherchait peut-être aussi à effacer la mémoire de son oncle Barnabé, dont il avait pourtant gardé le cimier à la guivre surmonté d'une crête « plumée » : un signe probablement déjà entré parmi les emblèmes de la seigneurie que Jean Galéas prétendait d'avoir légitimement acquise<sup>53</sup>. D'ailleurs le chiffre GZ ne fut pas le seul élément emblématique que Jean Galéas hérita de son père, comme le prouve, par exemple, le emploi de la devise du *tizzone*.

Les armes du père et du fils se ressemblent et se confondent à tel point que de nos jours encore l'attribution à l'un ou à l'autre de certaines représentations héraldiques – et, par conséquent, des œuvres sur lesquelles elles figurent – demeure parfois incertaine<sup>54</sup>. Les peintures murales du château de Pavie, forteresse bâtie par Galéas II à partir de 1360 et puis réaménagée par ses successeurs, en sont un bon exemple. Dans les salles regorgeant d'éléments héraldiques, si la présence du cimier à la guivre ornée d'une haute crête continue et dentelée permet d'attribuer certains décors à Galéas II<sup>55</sup>, qui en 1366 avait demandé à Guy de Gonzague de lui envoyer des peintres pour décorer le château, l'identification d'autres armoiries et devises accompagnées par les initiales GZ demeure moins évidente. Jean Galéas lui-même, un an après la mort de son père en 1380, avait d'ailleurs à son tour demandé à Louis de Gonzague de lui envoyer « quatuor vel sex bonos depictores », capables de réaliser « figuras et animalia » pour travailler « picturis certarum sallarum et camerarum

---

*numismatica online. Materiali*, 30), *passim* et Fiorio M.T. et Pirovano C. (dir.), *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, t. 4, *op. cit.*, *passim*.

<sup>52</sup> Kirsch Edith W., *Five illuminated manuscripts of Giangaleazzo Visconti*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1991, p. 21. La double « appellation » du seigneur est rappelée par Iohannis de Mussis, *Chronicon placentinum*, éd. L.A. Muratori (*Rerum Italicarum Scriptores*, t. 16), Mediolani, Ex typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1730, col. 447-633, à col. 557.

<sup>53</sup> Cf. Ferrari Matteo, « Il cimiero: espressione dell'identità, insegna dinastica, simbolo di rango (Lombardia e Veneto, XIV secolo) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Âge*, 131, 1, 2019.

<sup>54</sup> Vicini Donata, « Le arti nel castello di Pavia al tempo di Galeazzo II Visconti (1360-1378) », dans Besch Ingeborg et Graf von Bothmer Hans-Caspar (dir.), *Bilder sind nicht fiktiv sondern anschaulich. Festschrift für Christa Schwinn*, Saarbrücken, Staden, 2005, p. 81-89 essaie de distinguer les peintures réalisées par Galéas de celles commanditées par son fils.

<sup>55</sup> A côté d'un écu en forme de targe, timbré par ce type de cimier et accompagné par la devise du *tizzone* et les lettres GZ (voir Gigli Antonella, « Pavia », dans *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milan, Electa, 1993, p. 134-152, à la p. 140, fig. 172), on trouve d'autres armoiries Visconti associées à celle de Savoie, qui sont à attribuer à Blanche, femme de Galéas II († 1387).

castri nostri Papie, quas presentialiter facimus dipingi »<sup>56</sup>. Pourtant, les peintures les plus anciennes du château semblent dater d'avant ce chantier, et plus précisément d'avant 1372, avant la mort d'Isabelle de Valois, première épouse de Jean Galéas<sup>57</sup>. Les armes parties Visconti-France y accompagnent en effet celles penchées timbrées des Visconti, celles-ci déjà encadrées par les initiales GZ.

Cette volonté de Jean Galéas de mettre en exergue une continuité entre sa personne et celle de son père concerne également les émissions monétaires. Son *ducato* est forgé sur le modèle du *fiorino* de Galéas II : seuls l'absence de la devise du *tizzone* sur l'avvers et l'emploi du cimier à la guivre à la crête « plumée », au revers, permettent de distinguer l'émission du père de celle du fils, qui fait encore le choix d'accoster les lettres G et Z à l'armoirie familiale<sup>58</sup>. Au contraire, les sceaux utilisés par le premier duc de Milan se caractérisent par une emblématique qui se fait bien plus personnelle. D'après Giacomo Bascapé, Jean Galéas fit usage, à côté du grand sceau d'état, d'un plus petit, dépourvu de légende, dont les éléments iconographiques exprimaient ouvertement son identité : l'armoirie formée d'un écu parti, au premier à la guivre au chef d'empire, au second à la devise du chien sous le pin ; les lettres IO et GZ, timbrées d'un tilde, placées de part et d'autre de l'écu, surmonté par un VI (*Viccomes ?*)<sup>59</sup>.

## 5. Les derniers Visconti. Généralisation de l'usage des lettres « onomastiques »

À partir du dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, les lettres emblématiques devinrent une composante stable de l'emblématique des Visconti et, à l'instar de l'armoirie ou des devises, firent elles-aussi l'objet de concessions. Élevant au rang comtal les frères

<sup>56</sup> Osio Luigi (dir.), *Documenti diplomatici tratti dagli archivi milanesi*, t. 1, Milan, Giuseppe Bernardoni di Giovanni, 1864, p. 212, doc. CXLVII (30 septembre 1380). Une nouvelle campagne décorative, presque totalement perdue, fut par la suite réalisée par Galéas Maire Sforza : Welch Evelyn S., « Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469 », *The Art Bulletin*, 71, 3, 1989, p. 352-375. Sur l'ornementation de la résidence des Visconti voir aussi Albertini Ottolenghi Maria Grazia, « La decorazione del castello di Pavia dal 1366 alla fine del Quattrocento », dans *Storia di Pavia*, t. 3/III, *L'arte dall'XI al XVI secolo*, Pavie, Banca Regionale Europea, 1996, p. 549-578.

<sup>57</sup> Voir Gigli A., « Pavia », *art. cit.*, p. 138.

<sup>58</sup> Voir, respectivement, Bazzini M. et Toffanin A., *La zecca di Milano. Da Azzone Visconti...*, *op. cit.*, p. 182, num. 546 et s. et Guanazza L. et Toffanin A., *La zecca di Milano. Bernabò Visconti...*, *op. cit.*, p. 61, num. 613 et s. Clemente Fedele me signale qu'une guivre accompagnée des lettres GZ marquait aussi la vignette qui était imprimée par l'Ufficio delle bollette de Bologne sur les lettres sortant ou entrant dans la ville sous le gouvernement du seigneur milanais : voir Clemente Fedele et Francesco Mainoldi, *Bologna e le sue poste*, Bologne, s.l., 1980, p. 20.

<sup>59</sup> Cf. Bascapé G., *I sigilli dei duchi di Milano...*, *op. cit.*, p. 9 et fig. 4. Ce sceau pourrait dater d'avant l'octroi du titre ducal (1395) et du droit d'écarteler la guivre à l'aigle impériale (1397), étant l'aigle impériale en chef normalement adoptée par les familles italiennes comme signe d'appartenance gibeline même en absence d'une concession spécifique.

Ruggero et Pietrino Cavazzi, Jean-Marie Visconti leur octroya l'augmentation de leurs armes avec un chef à trois guivres flanquées des initiales *IO/MA* ; elles seront remplacées en 1452 – et le changement est littéralement parlant – par les lettres *FR/SF*, octroyées par Francesco Sforza à Sanguinolo Cavazzi avec le titre baronnie et le droit d'utiliser ses devises<sup>60</sup>. Même si la concession de lettres, comme celle de devises, permettait de créer un lien direct et vraiment personnel entre le souverain et ses fidèles, elle resta toutefois rare chez les Visconti, comme chez les autres seigneurs d'ailleurs<sup>61</sup>. De toute évidence, comme Laurent Hablot l'indique, les mots et les lettres s'intégraient difficilement dans les armoiries et, de ce fait, leur concession restait peu fréquente et, en général, réalisée en complément des devises auxquelles ces signes étaient associés.



Fig. 7 – Peinture murale aux armes Visconti, détail de l'armoire de Mastino Visconti (?). Plemo (Brescia), Torre Beccagutti.

Si, au début, les nécessités liées à l'exercice du pouvoir avaient favorisé l'adoption des lettres « onomastiques », à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle leur usage était désormais largement partagée au sein de la famille. C'est probablement le cas de Mastino Visconti, qui en 1379 avait été désigné par son père Barnabé pour lui succéder dans les seigneuries de Brescia et de la Valle Camonica<sup>62</sup>. Ses armes pourraient être identifiées avec celles qui sont peintes sur la tour dite des Beccagutti à Plemo, bourgade de cette vallée située dans la partie occidentale de l'actuelle province de Brescia (fig. 7). Au milieu d'une composition héraldique désormais très fragmentaire, une pâle guivre Visconti, inscrite dans un écu penché et timbré d'un casque orné de grandes ailes dorées, est accompagnée d'un *M* oncial, alors que d'autres lettres similaires parsèment la moitié droite du volet du heaume<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> Hablot Laurent, *Affinités héraldiques. Augmentations, concessions et partages d'armoiries au Moyen Âge*, mémoire d'HDR, 2015, p. 353-354.

<sup>61</sup> Leonello d'Este concéda en 1442 l'usage des lettres *LM* (Leonello Marchese), à la Commune de Montecchio : *ibid.*, p. 375.

<sup>62</sup> Sur le personnage voir Villa Ettore Tito, « La vicenda di Estore Visconti », *Archivio storico lombardo*, 107, 1981, p. 41-76.

<sup>63</sup> Les signes dorés visibles sur la moitié gauche du lambrequin pourraient correspondre à d'autres lettres, pourtant indéchiffrables. De possibles signes onomastiques (des *O* ?) sont identifiables sur le lambrequin d'une deuxième armoirie, très abimée, placée à la dextre de celle présumée de Mastino. D'après Sina Alessandro, *Esine : storia di una terra camuna*, Brescia, Tipografia Queriniana, 1946, p. 202 l'armoire Visconti daterait de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et serait côtoyée par celle des Beccagutti, famille qui en 1355 reçut de Barnabé Visconti le titre

Si le rôle politique de Mastino, en tant qu'héritier *in pectore* du seigneur, justifiait la personnalisation de l'armoirie familiale, comme ce sera plus tard le cas de Blanche Marie Visconti<sup>64</sup>, vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle d'autres membres de la famille utilisèrent des lettres « onomastiques », sans que des raisons « juridiques » en imposent ou justifient l'adoption. Valentine, fille de Jean Galéas, fit ainsi peindre en vert un char parsemé de *V* et fabriquer un anneau orné de *W* (à savoir de doubles *V*)<sup>65</sup>. Ces œuvres étant perdues, il est difficile de se prononcer à la fois sur l'aspect de ces lettres, qui étaient peut-être déjà plus proches des monogrammes que des initiales « onomastiques », et sur leur association éventuelle à une armoirie. Le redoublement du *V* – une allusion à la fois au prénom de la duchesse et au nom de sa famille – pouvait en tout cas interpeller le spectateur, lui proposant des solutions différentes, à l'instar des monogrammes qui se répandront dès le début du XV<sup>e</sup> siècle. Le monogramme de Sigismondo Malatesta à Rimini, célèbre autant que problématique, représente un bon exemple de cette évolution : entrelacées, insérées dans un écu, écartelées à l'armoirie – comme s'il s'agissait d'une vraie devise –, les lettres *S* et *I* renvoient au prénom du prince tout en l'associant à celui de sa femme, Isotta degli Atti, dans une ambigüité sans doute volontaire.

D'ailleurs, les Visconti n'ont pas été les seuls « princes » italiens à utiliser des lettres onomastiques pour personnaliser l'armoirie familiale. D'autres lignages seigneuriaux qui ont justement connu des formes de pouvoir partagé ont eu précocement recours à cette solution, comme c'est le cas des seigneurs de Vénétie, tout d'abord dans leurs émissions monétaires. À Padoue, Ubertino da Carrara, ouvrant l'atelier monétaire local, fit réaliser des pièces à son initial (un *V*) alors que Jacopo, son successeur, associa le premier les initiales de son nom (*IA*) à un char, meuble héraldique de la famille<sup>66</sup>. Ce fut pourtant François I<sup>er</sup> qui, après

---

de vicaires du *castrum* de Plemo, stratégique pour le contrôle de cette partie de la vallée alpine. Sur cet acte voir Pagnoni F., *Brescia viscontea...*, *op. cit.*, p. 136 et Lechi Fausto, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, t. 1, *I castelli*, Brescia, Edizioni di storia bresciana, 1973, p. 244-247. J'ignore sur quelle base Sina A., *Esine...*, *op. cit.*, p. 202 affirme qu'une armoirie des Federici, autre grand lignage gibelin de la vallée, avait recouvert l'ensemble héraldique : le fragment d'une crête plumée laisserait plutôt croire qu'une nouvelle armoirie Visconti fut superposée à la peinture plus ancienne.

<sup>64</sup> Voir les armes Visconti à ses initiales (*B/M*) sculptées sur la Loggia degli Osii à Milan, probablement datées de l'époque de sa régence conjointe avec le fils Galéas Marie Sforza (1466-1468). Sur les sceaux utilisés par Blanche Marie et par son fils, eux aussi chargés de lettres « onomastiques », voir Bascapé G., « I sigilli dei duchi di Milano... », *art. cit.*, p. 11-12.

<sup>65</sup> Voir < <https://devise.saprat.fr/embleme/v> > (cons. le 26/01/2022) et Laborde Léon, *Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV<sup>e</sup> siècle*, t. 3/II, Paris, Plon frères, 1852, p. 112, art. 5690, 5881, mars 1400.

<sup>66</sup> Cfr. Saccocci Andrea, « L'héraldique et l'iconographie des Carrara de Padoue sur les monnaies, les sceaux, les miniatures et les fresques », dans Loskoutoff Yvan (dir.), *Héraldique et numismatique II. Moyen Âge-Temps modernes*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2014, p. 181-197, aux p. 181-182. Les lettres *IA* étaient disposées en dessus de la traverse de la croix, d'une part et d'autre, tandis que deux chars étaient placés en dessous : Passera Lorenzo, *La zecca di Padova*, Rome, Istituto poligrafico e zecca di Stato, 2013 (Silvana Balbi de Caro, Gabriella Angeli Bufalini [dir.], *La collezione di Vittorio Emanuele III. Medagliere - Bollettino di numismatica online. Materiali*, t. 6), p. 87-107, num. 75-95 (grosso carrarino).

1355, introduisit durablement le sigle onomastique dans l'emblématique familiale, en plaçant un *F* redoublé de part et d'autre de l'enseigne familiale et en sortant cette nouvelle formule héraldique du contexte strictement numismatique<sup>67</sup>.

Pareillement, à Vérone, la cohabitation de deux frères au sommet de l'état semble avoir favorisé l'adoption de ce dispositif : le *grosso* aquilino frappé par Albert II († 1352) et Mastino II della Scala († 1351), entre 1349 et 1351, présente dans la légende du revers une échelle, emblème de la famille, côtoyée par les lettres *A* et *M*<sup>68</sup>. La « brisure » onomastique, bien documentée pour Mastino II – les écussons armoriés figurant sur son tombeau intègrent deux *M* de part et d'autre de l'échelle –, fut reprise par Cansignorio, seigneur avec son frère Paolo Alboino (1359-1375)<sup>69</sup>, et par Antoine, le dernier des Scaligeri à avoir gouverné Vérone, comme en atteste un relief retrouvé, il y a une trentaine d'années, dans le château de Torri del Benaco. Sur cette pièce, datée vers 1383, deux *A* sont intégrés dans l'écu, placés des deux côtés de l'échelle familiale<sup>70</sup>. Contrairement aux premiers Visconti, chez les seigneurs de Vérone, au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle l'utilisation d'initiales « onomastiques » n'était déjà plus une pratique exclusive des membres de la famille gouvernant la ville. Évêque de Vérone, Pietro della Scala fit fondre une cloche à ses armes en 1358 : on y trouve un écusson avec une échelle à quatre barreaux, dont le premier est surmonté d'une mitre, flanquée par deux *P* majuscules<sup>71</sup>.

D'autre part, si l'application des lettres « onomastiques » à l'armoirie pouvait répondre à une exigence des élites seigneuriales – et sa position d'évêque joua probablement un rôle dans le choix emblématique de Pietro della Scala – cette solution connut un rapide succès dans une large partie de la société, peut-être aussi parce que l'usage limité des brisures dans la péninsule n'offrait pas de véritables alternatives à cette exigence d'expression de l'identité individuelle. Le phénomène devient déjà évident dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle parmi les fonctionnaires itinérants, podestats et capitaines du peuple, gouvernant les

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 108-126, num. 96-114 (*grosso carrarino*) et p. 145-155, num. 133-143 (*carrarese da quattro soldi*). Son fils Francesco Novello (1390-1405) remplaça le deuxième *F* avec un *I* pour Franciscus Junior : *ibid.*, p. 156-168, num. 144-156.

<sup>68</sup> Voir Saccocci Andrea, *La Monetazione di Verona*, Rome, Istituto poligrafico e zecca di Stato, 2015 (Balbi de Caro Silvana et Angeli Bufalini Gabriella [dir.], *La collezione di Vittorio Emanuele III. Medagliere; Bollettino di numismatica online. Materiali*, 29), p. 201, num. 171 et *passim*.

<sup>69</sup> Au château de Soave (Vérone) un relief porte la date 1369 et une échelle, emblème des Dalla Scala, accompagnée d'une part et d'autre des lettres *C* et *S* : Camuzzoni Giulio, *Soave e il suo castello*, Vérone, Stabilimento tipolitografico Franchini, 1893, p. 109, 129, 162-163.

<sup>70</sup> Sur la pierre armoriée, conservée au Musée de Castelvecchio de Vérone, voir Malavolta Anna, « Uno stemma di Antonio della Scala », dans Varanini Gian Maria (dir.), *Gli Scaligeri 1277-1387*, catalogue de l'exposition (Vérone 1988), Vérone, Mondadori, 1988, p. 110.

<sup>71</sup> Voir Bernazzani Chiara, « La campana civica: tra *signum*, simbolo e celebrazione visiva », *ONH. Giornale di cultura artistica*, 2-3, 2010, p. 287-392, à la p. 329 et Varanini G.M. (dir.), *Gli Scaligeri 1277-1387...*, *op. cit.*, p. 458.

Communes de l'Italie du nord et du centre. Les reliefs héraldiques exposés dans la cour du Bargello à Florence offrent un bon exemple de la « démocratisation » de cet usage. Les initiales du prénom, dans la forme latine, de Ilario Sanguinacci, podestat en 1379, sont placées d'une façon très lisible des deux côtés de sa panoplie héraldique<sup>72</sup>, tandis que celles de Marino Lucarelli de Montepasello se mélangent au fond du relief (mais ces lettres étaient sûrement colorées à l'origine, et donc bien plus visibles)<sup>73</sup>. Citons encore l'armoirie redoublée de Francesco Gabrielli<sup>74</sup>, podestat et capitaine du Peuple en 1393 : elle intègre un monogramme *AF* qui ne correspond que partiellement au prénom du personnage, s'acquittant plutôt de la mission d'une sorte de légende de l'image héraldique : A[rma] F[rancisci]. Dans l'armoirie de Giovanni della Porta<sup>75</sup> (1455) enfin, les initiales sont même couronnées, peut-être pour mettre en exergue son rang comtal.

## Conclusions

Répondant à une nécessité d'affirmation de l'identité de la personne, les initiales « onomastiques » firent donc leur apparition sur les monnaies et sur les sceaux, les supports les plus efficaces pour la circulation de l'image du pouvoir souverain. Ici, les lettres offraient tout d'abord une solution à une exigence d'ordre pratique : sur les monnaies, elles révélaient le nom du garant de l'émission, alors que sur les sceaux elles affirmaient l'identité de la personne dont provenait l'acte tout en assurant son authenticité.

Le champ d'application de ce système fut rapidement élargi. Dès les années 1340 ces lettres intégrèrent la panoplie héraldique des familles seigneuriales. Toujours associées à d'autres éléments héraldiques ou emblématiques (l'armoirie, le cimier, les devises) et souvent même intégrées à l'armoirie, les sigles « onomastiques » personnalisèrent l'enseigne familiale, à l'instar d'autres ornements extérieurs de l'écu, et représentaient ainsi l'individu au sein de son lignage. Tout en préservant le lien entre le porteur de l'armoirie et sa famille, les lettres « onomastiques » palliaient donc une des limites sémiologiques des armories, à savoir la difficulté de représenter l'individu, son rang, ses aspirations et prétentions<sup>76</sup>. Ce problème, commun à tous les systèmes héraldiques européens, fut probablement ressenti de manière plus prononcée dans un pays comme l'Italie, dans lequel les brisures « classiques » furent utilisées, vraisemblablement,

<sup>72</sup> Fumi Cambi Gado Francesca, *Stemmi nel Museo nazionale del Bargello*, Firenze, SPES, 1993, p. 6, num. 8.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 14, num. 19

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 18-19, num. 22a-b.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 75, num. 92.

<sup>76</sup> Sur les limites du signe héraldique, voir Savorelli A., « « A, noir... »... », *art. cit.*, p. 165.

d'une façon moins diffuse et constante<sup>77</sup>. À défaut d'autres signes de distinction à apposer sur l'armoirie les membres d'une même famille étaient, donc, le plus souvent placés sur le même plan héraldique, tous confondus sous le même emblème. Insérées dans l'armoirie, les lettres « onomastiques » agissaient comme une brisure personnelle, apportant des informations supplémentaires au message exprimé par l'armoirie<sup>78</sup>.

Le succès initial de cette solution au sein des familles seigneuriales s'explique facilement. Si l'armoirie familiale, immuable, déclarait l'appartenance de tous les membres du clan à la dynastie et donnait une légitimité à la transmission du pouvoir, l'ajout d'éléments accessoires permettait d'isoler l'individu par rapport aux autres membres du lignage, notamment ceux qui étaient dotés d'un même statut. Apparemment dépourvu d'autres finalités, le sigle « onomastique » se prêtait toutefois à exprimer également des messages plus orientés. Le *D* adopté par Barnabé Visconti, calqué peut-être sur le titre de *dominus generalis* que les villes lombardes lui avaient reconnu, offre un exemple remarquable qui trouvera par la suite de rares épigones : les Monferrato, qui utilisèrent la *M* de marquis, titre constituant l'identité du lignage des Alérame<sup>79</sup>, ou Frédéric de Montefeltro, qui accosta l'initiale de son nom (*F* ou *FE*), d'abord, par la lettre *C* (il était le comte d'Urbino), puis, par le mot *DUX*, à la suite de l'obtention du titre ducal en 1474.

Cependant, dans l'héraldique italienne les lettres « onomastiques » n'ont pas été une expression exclusive des élites seigneuriales. Notamment dans l'Italie du nord et du centre, de nombreux personnages appartenant à des familles nobles ou notables (mais aussi les collectivités) prirent assez tôt l'habitude d'inscrire leurs initiales à côté de l'armoirie, parfois redoublant une déclaration d'identité déjà exprimée par le cimier. Les raisons du large succès rencontré par cet usage restent à éclaircir. Du fait de la participation des cadets au partage de l'héritage, cet expédient permettait de mettre un nom sur l'armoirie familiale et donc sur les biens qu'elle marquait. Compte tenu de leur connexion avec une personne bien identifiée et identifiable, ces lettres introduisaient d'ailleurs une temporalité dans un signe, tel l'armoirie, atemporel par sa nature. Toutefois, il n'est pas

<sup>77</sup> Cf. Zug Tucci Hannelore, « Un linguaggio feudale : l'araldica », dans *Storia d'Italia. Annali*, t. 1, Turin, Einaudi, 1978, p. 811-877, à la p. 848. La question fait encore objet de débat. Les brisures ont été utilisées d'une manière large, mais non généralisée, par certaines familles piémontaises (Savoie, Saluces, Challant), même si leur adoption paraît concerner surtout les bâtards : Gentile Luisa Clotilde, *Araldica saluzzeese. Il Medioevo*, Coni, Società per gli studi storici archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, 2004, p. 39-46. Bruzio Visconti, fils naturel de Barnabé, brisa lui aussi l'armoirie familiale : Candiani Stefano, « Alcune considerazioni intorno all'iconografia dei santi vescovi ambrosiani nel Martirologio trecentesco Berlino-Milano », *Rivista di storia della miniatura*, 21, 2017, p. 61-77, aux p. 70-72

<sup>78</sup> À ce but les lettres sont utilisées, de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, par les Monferrato et les Saluces : Gentile Luisa Clotilde, *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere principesco in area subalpina (XIII-XVI secc.)*, Turin, Zamorani, 2008, p. 186-187. Même en Piémont le sigle « onomastique » est utilisé dans l'héraldique monumentale, toujours en association à l'armoirie familiale.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 187.

exclu qu'elles furent tout simplement interprétées, à l'instar d'autres ornements, comme un marqueur du rang et donc adoptées en tant que signe de distinction<sup>80</sup>. Il ne faudrait pas oublier que, à la différence des chiffres et d'autres types de monogrammes, ces lettres restaient toujours connectées à un signe héraldique, s'inscrivant de préférence dans l'armoirie ou accompagnant un cimier ou une devise. Elles jouaient ainsi la fonction d'une sorte de *titulus*, de complément textuel aux informations transmises par l'image héraldique ou emblématique.

Ce dernier aspect nous invite également à réfléchir sur l'emplacement attribué à ces lettres, toujours placées d'un côté et d'autre de l'emblème qu'elles accompagnent. Si l'axialité qui gouverne l'image héraldique pourrait avoir facilité cette solution et favorisé son adoption univoque, il ne faudrait de même pas oublier que, dans l'iconographie médiévale, les légendes relatives aux personnages représentés (notamment, mais pas exclusivement, les figures sacrées) étaient souvent distribuées de part et d'autre de leur tête. Cela permettait d'instituer un lien direct entre le personnage et l'inscription qui l'identifiait, afin d'éviter toute confusion. Substitut figuré de la personne, son représentant *in absentia* à l'instar du portrait<sup>81</sup>, comme Alphonse X de Castille le précisait déjà (partida II, titre XIII, loi XVIII)<sup>82</sup>, grâce à l'introduction du *titulus* « onomastique » l'image héraldique se libérait enfin de son péché originel – qui en constituait tout de même aussi un atout, quand on voulait souligner le pouvoir du groupe – et devenait, à part entière, l'expression iconique d'un individu précis.

<sup>80</sup> Sur la question voir encore Hablot L., « Les armoiries, un marqueur du rang... », *art. cit.*

<sup>81</sup> Belting Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munich, Fink, 2001, p. 115-142.

<sup>82</sup> « L'image du roi, comme le sceau où figure son portrait, et les emblèmes qui portent ses armes, ses monnaies et les chartes où il inscrit son nom, toutes ces choses doivent être fort révérees, parce qu'elles en sont la remémoration, là où il n'est point » : Castillo Gomez Antonio, « Entre public et privé. Stratégies de l'écrit dans l'Espagne du Siècle d'Or », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56, 4, 2001, p. 803-829, à la p. 813.

# Les lettres *ED* dans le *Livre d'heures* de Catherine de Clèves : quelques pistes pour éclaircir un mystère emblématique

Paola Corti

Universidad Adolfo Ibáñez

L'usage de signes emblématiques et de devises faisait partie d'une pratique répandue dans l'entourage familial de Catherine de Clèves (1417-1476), duchesse de Gueldre. Parmi ces signes, les lettres emblématiques, monogrammes et chiffres occupaient une place importante. Leur emploi s'inscrit dans une tradition familiale remontant plus particulièrement aux aïeux de la branche maternelle de la duchesse de Gueldre. Ainsi, sur les tranches du *Livre de Prières de Philippe le Hardi*<sup>1</sup>, apparaissent, en bleu, les lettres *PM* et *MP*, pour Philippe et Marguerite de Flandre, son épouse. Jean sans Peur et Marguerite de Bavière, grands-parents maternels de Catherine, avaient également l'habitude d'utiliser les lettres *MY* ou *YM*, initiales de leurs prénoms respectifs<sup>2</sup>. Le cas le plus documenté est certainement celui de son oncle maternel, Philippe le Bon, dont le chiffre composé de deux *EE* affrontés figure sur plusieurs de ses manuscrits : il accompagne le portrait du duc en prière en présence de saint André dans son bréviaire de Bruxelles<sup>3</sup>, décore l'initiale de la prière consacrée à la Trinité dans son *Livre de prières* de Paris<sup>4</sup>, accompagne encore la miniature illustrant saint Rémy dans les *Grandes Heures de Philippe le Hardi*<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Bruxelles, KBR, ms. 10392. Nous avons présenté une version préliminaire de cet article à l'occasion du colloque *Des chiffres et des Lettres. Monogrammes, lettres emblématiques et chiffres énigmatiques dans l'emblématique (fin du Moyen Âge, début de la Renaissance)* (Bourg-en Bresse 2015). Cet article s'encadre dans le projet de recherche financé par le Conicyt du Chili, « Fondecyt Iniciación n° 11170706 ».

<sup>2</sup> Voir à ce sujet Hablot Laurent, « Y M (Marguerite de Bavière) » < <https://devise.saprat.fr/embleme/y-m> > (cons. le 08/02/2022).

<sup>3</sup> Bruxelles, KBR, ms. 9511, fo 398ro.

<sup>4</sup> Paris, BnF, NAF ms. 16428, fo 43ro.

<sup>5</sup> Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 3-1954, fo 238vo. Y figurent également les lettres *PY*, pour Philippe et Ysabel, utilisées par Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne. Sur l'emblématique de Philippe le Bon, cf. Pastoureau Michel, « Emblèmes et symboles de la Toison d'or », dans Cockshaw Pierre et Van den

À l'époque de Catherine de Clèves, l'utilisation de ces chiffres ou lettres emblématiques était commune comme nous pouvons le constater avec son frère Adolphe de Clèves (1419-1492), seigneur de Ravenstein. Le chiffre ou monogramme *ab* de ce dernier a été inscrit à plusieurs reprises dans les marges de son livre d'heures aujourd'hui conservé à Baltimore<sup>6</sup>, où il est accompagné du mot emblématique *PLUS QUONQUES MES*<sup>7</sup>. Le même chiffre apparaît également sur les fermoirs du *Codex Rotundus* (Hildesheim, Dombibliothek, Hs. 728, ca. 1460), comme l'a remarqué Bodo Brinkmann<sup>8</sup>, ainsi que dans les marges d'autres manuscrits de sa bibliothèque tel que le livre du *Voyage d'Outremer de Jean de Mandeville* (Amiens, Bibliothèque d'Amiens métropole, ms. Lescalopier 95, fo 1ro)<sup>9</sup>.

Marie de Clèves, duchesse d'Orléans, sœur cadette de Catherine et d'Adolphe, utilisait semble-t-il plusieurs chiffres et lettres emblématiques que nous trouvons mentionnés dans de nombreux registres de comptes et inventaires. La lettre *S*, simple ou double, figure sur plusieurs de ses objets<sup>10</sup>, évocation probable de sa devise, le cygne colleté d'une couronne et enchainé. Les comptes mentionnent également comme lettres de « madame la duchesse » le « *lm* » ou le « *ln* »<sup>11</sup> qui figurent aussi sur le frontispice de sa copie du *Troylus*, accompagnées d'autres devises de Marie de Clèves, comme les larmes noires et la chantepleure<sup>12</sup>. Le même chiffre apparaît en outre sur les pages de garde du manuscrit qui contient le *Livre de Quatre Dames* d'Alain Chartier, avec sa signature et son mot emblématique, ainsi que les devises et

---

Bergen-Pantens Christiane (dir.), *Ordre de la Toison d'or de Philippe Le Bon à Philippe Le Beau (1430-1505), idéal ou reflet d'une société ?*, catalogue de l'exposition (Bruxelles 1996), Turnhout, Brepols, 1996, p. 99-106; Paviot Jacques, « Emblématique de la maison de Bourgogne sous Philippe le Bon (1419-1467) », *Bulletin de liaison des sociétés savantes*, 12, 2007, p. 11-13 < [http://cths.fr/\\_files/an/pdf/bulletin12.pdf](http://cths.fr/_files/an/pdf/bulletin12.pdf) > (cons. le 08/02/2022) et Hablot Laurent, « EE (Philippe III de Bourgogne) » < <https://devise.saprat.fr/embleme/ee> > (cons. le 08/02/2022).

<sup>6</sup> Baltimore, WAM, W 439, fos 13vo, 14ro, 14vo, 71ro, 88ro, 94ro, 99vo, 100ro, 161vo, 194ro, 204vo, 205ro.

<sup>7</sup> *Ibid.*, fos 13vo, 14vo, 88ro.

<sup>8</sup> *Der Codex rotundus : Dombibliothek Hildesheim. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift Hs 728*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2012, p. 86-89.

<sup>9</sup> Ce monogramme a fait l'objet de plusieurs interprétations. Voir : Gorissen Friedrich, *Das Stundenbuch der Katharina Von Kleve. Analyse und Kommentar*, Berlin, G. Mann, 1973, p. 743 ; *Der Codex rotundus...*, *op. cit.*, p. 86-89 et Brinkmann Bodo, *Die Flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdener Gebetbuch und die Miniaturisten seiner Zeit*, Turnhout, Brepols, 1998, p. 347-348 ; Randall Lilian, *Medieval and Renaissance manuscripts in the Walters Art Gallery*, vol. III, *Belgium 1250-1530*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press-Walters Art Gallery, 1997, num. 281, p. 430-431. Nous avons proposé une lecture de ce chiffre dans *Identité, mémoire et dévotion dans les livres d'heures et de prières dans l'entourage familial de Catherine de Clèves, duchesse de Gueldre. XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctoral inédite, Université de Poitiers, 2014, p. 459-461.

<sup>10</sup> Par exemple dans l'inventaire de 1487 rédigé à Chauny après le décès de Marie de Clèves : Paris, BnF, ms. Fr. 22335, fo 261, num. 105 et fo 254, num. 12 et 14. Il est possible, comme l'indique Laurent Hablot, que la lettre *S* soit une abstraction de la figure du cygne. Nous avons apporté des preuves matérielles et littéraires du large usage emblématique du cygne parmi les membres de la maison de Clèves dans *Identité, mémoire et dévotion...* *op. cit.*, p. 32-76. Sur l'emblématique de Catherine de Clèves voir aussi dans ce même volume l'article de Jonathan Saso.

<sup>11</sup> Voir l'inventaire du 4 février 1457 (1456) (Paris, AN, KK 272, fos 1ro-21ro) et celui du 18 et 19 août 1463 (*ibid.*, fos 44ro-57ro).

<sup>12</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 25528, fo 1ro.

signatures de différents amis et visiteurs de la cour<sup>13</sup>. Enfin, nous le voyons à nouveau dans la marge inférieure du folio 2ro de sa copie des *Ballades* de Charles d'Orléans<sup>14</sup>, où le chiffre figure avec d'autres devises de la duchesse : la chantepleure, avec les larmes noires, et une ancolie. Ce monogramme de la duchesse d'Orléans présente plusieurs lectures étant donné qu'il peut être lu comme *ln*, comme le mentionnent divers registres comptables et inventaires<sup>15</sup>, mais également comme *hm*, comme il figure dans la marge du folio 1ro du volume contenant l'œuvre d'Alain Chartier<sup>16</sup>. Il permet également la lecture *lm*, comme semble l'indiquer la miniature en grisaille du *Troilus* mentionnée plus haut. Cette dernière lecture est d'ailleurs confirmée par la marge inférieure du folio 2ro du manuscrit des *Ballades* de Charles d'Orléans<sup>17</sup>, où le chiffre figure avec d'autres devises de la duchesse : la chantepleure, avec les larmes noires, et une ancolie<sup>18</sup>.

L'usage des lettres emblématiques s'inscrit donc dans une longue tradition au sein de ce groupe familial et Catherine de Clèves, duchesse de Gueldre, n'y est pas étrangère. Son *Livre d'heures*<sup>19</sup> contient également, sur deux folios au moins<sup>20</sup>, des lettres emblématiques dont la signification et l'origine n'ont pour le moment pas été élucidées. Elles sont représentées sur la petite bourse bleue du chapelet de corail, en lettres d'or, ornées de perles<sup>21</sup> qui est représentée dans la marge de la miniature avec l'*Épiphanie* (fig. 1) ainsi que, à plusieurs reprises, sur les plumes qui ornent la marge de la page qui ouvre le suffrage de sainte Cécile (fig. 2)<sup>22</sup>.

<sup>13</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 20026. On distingue sur la deuxième page de garde, au verso, le chiffre, le mot *RIEN NE MEST PLUS* et la signature *Cleves*. Sur ce manuscrit, voir l'étude de Champion Pierre, *Un « liber amicorum » du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1911.

<sup>14</sup> Carpentras, Bibliothèque municipale, ms. 375, fo 2ro.

<sup>15</sup> Par exemple, dans l'inventaire de bijoux du duc et de la duchesse d'Orléans, fait le 4 février 1457 (1456) : « Une ferurre large d'or faicte a nuees a la devise de madicte dame [...] ladicte ferrure fut portee a Tours pour en faire une autre plus parfaite qui a esté faicte audit lieu de Tours a la devise de madame c'est a ssaveoir *riens ne mest plus* cy estoit a chantepleures a une *ln* » (Paris, AN, KK 272, fo 10ro) ; « Une autre ferurre d'or neufve faicte a lozenges et a la devise de madame [...] de la quelle et des trois autres fermoirs perdit cy ont fait trois desquelles trois les deux sont a la devise de madicte dame c'est a ssaveoir a chantepleures-a la lectre de madicte dame c'est assavoir a une *ln* et cy escript *riens ne mest plus...* » (*ibid.*, fo 11ro). À ce propos voir aussi l'inventaire de bijoux de 18 et 19 août 1463 : Paris, AN, KK 272, fo 49ro.

<sup>16</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 20026, fo 1ro.

<sup>17</sup> Carpentras, Bibliothèque municipale, ms. 375, fo 2ro.

<sup>18</sup> La chantepleure et les larmes sont les devises les plus citées dans les inventaires et dans les comptes de la duchesse d'Orléans.

<sup>19</sup> New York, Morgan Library & Museum, *Livre d'heures de Catherine de Clèves*, M 945 et M 917.

<sup>20</sup> New York, Morgan Library & Museum, M 917, p. 237 et 308. Dans l'enluminure à la p. 294 le carrelage du sol est orné par plusieurs lettres qui semblent former le nom de Madeleine, en référence à la sainte à qui est consacré le suffrage. Sur quelques carreaux apparaît également la syllabe *de*. Celle-ci apparaît également à la p. 247, dédiée aux saints Corneille et Cyprien : les deux lettres sont représentées sur une cage d'oiseaux et sont accompagnées d'une troisième.

<sup>21</sup> New York, Morgan Library & Museum, M 917, p. 237.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 308. Sur cette image voir : Gorissen E., *Das Studienbuch der Katharina Von Kleve...*, *op. cit.*, p. 671-673, 741-742 ; Plummer John, *The Hours of Catherine of Cleves. Introduction and commentaries*, New York, George Braziller, 1966, num. 151 ; Dückers Rob et Priem Ruud (dir.), *The Hours of Catherine of Cleves. Devotion, demons and daily life in the fifteenth century*, Nijmegen-New York-Lucerne, Abrams, 2009, num. 128, p. 398-399.



Fig. 1 – Épiphanie, dans New York, Morgan Library and Museum, M 9 17, *Livre d'heures de Catherine de Clèves*, p. 327.



Fig. 2 – Suffrage de sainte Cécile encadré par des plumes ornées du chiffre ed, dans New York, Morgan Library and Museum, M 917, *Livre d'heures de Catherine de Clèves*, p. 308.

Il s'agit des lettres *ED* (ou plutôt *ed*) qui, différemment interprétées par les chercheurs, ont été parfois lues comme *CD*. Parmi ces derniers, John Plummer, tout en mentionnant une éventuelle lecture *ed*, préfère lire *CD* comme les initiales de *Catharina Duxissa*<sup>23</sup>. Cette interprétation a obtenu un large consensus, ayant été confirmée tout d'abord dans le catalogue de l'exposition sur l'âge d'or de la miniature hollandaise réalisée en 1990<sup>24</sup> et plus récemment, par Eberhard König et Jos Koldeweij dans le catalogue de l'exposition sur les *Heures de Catherine de Clèves*, tenue en 2009 à Nimègue et à New York<sup>25</sup>, et par Joni Hand<sup>26</sup>. Quant à lui, dans son étude monumentale du livre d'heures de Catherine, Friedrich Gorissen lit ce chiffre comme formé par les lettres *ed*, les identifiant comme la première et la dernière lettre du nom d'Ermengard von Lochorst, qui, à son avis, aurait été également la propriétaire de ce manuscrit<sup>27</sup>. Même si ces lettres ont été le plus souvent interprétées comme *cd*, la lecture *ed* est toutefois mentionnée dans l'étude collective éditée par Anne Margreet W. As-Vijvers<sup>28</sup>. Quoi qu'il en soit, la raison du choix de ces lettres par la duchesse de Gueldre et leur signification dans le *Livre d'heures de Catherine de Clèves* restent un mystère.

C'est pourquoi nous nous proposons de présenter dans les pages suivantes de nouvelles pistes permettant d'étayer la lecture des lettres *ed* par des preuves inédites tout en nous éloignant de la lecture proposée par John Plummer et de l'identification de Friedrich Gorissen, dont nous ne partageons pas l'interprétation. En effet, ces lettres emblématiques, comme nous le montrerons, se retrouvaient dans l'emblématique de la maison de Catherine de Clèves, tant de côté de sa mère que, probablement, de sa grand-mère paternelle. Nous verrons donc comment leur usage permettait à la duchesse de Gueldre d'affirmer en quelque sorte son identité.

Dans les fonds *Kleve-Mark Akten*<sup>29</sup> se trouvent trois inventaires rédigés sur l'ordre de la duchesse et du duc de Clèves mentionnant certains objets d'or et d'argent ayant appartenu à la mère de Catherine, Marie de Bourgogne, portant l'inscription

<sup>23</sup> Plummer J., *The Hours of Catherine of Cleves...*, *op. cit.*, num. 116.

<sup>24</sup> Defoer Henri L.M., Korteweg Anne S. et Wüstefeld Wilhelmina C.M., *The Golden Age of Dutch manuscript painting*, New York, Braziller, 1990, p. 156-157, fig. 83.

<sup>25</sup> Dükers, R. et Priem R., *The Hours of Catherine of Cleves...*, *op. cit.*, p. 150 et 370. Les commentaires de Jos Koldeweij et de Eberhard König sur l'image de l'Épiphanie (New York, Morgan Library & Museum, M 917, p. 237) rejoignent l'idée de John Plummer dans la lecture de ces lettres comme *CD* : « Plummer interprets the embroidered letters on it prudently as *Catharina duxissa*-duchess Catherine », *ibid.*, p. 370, num. 114.

<sup>26</sup> Hand Joni M., *Women, Manuscripts and Identity in Northern Europe, 1350-1550*, Surrey-Burlington, Ashgate, 2013, p. 88 ; même si l'auteur reconnaît que le chiffre peut être lu comme « C or E and D », elle préfère donner crédit à la thèse de J. Plummer : « If the letters are read as C and D, then they may stand for *Catharina Duxissa*, which could refer to Catherine's title as Duches of Guelders ».

<sup>27</sup> Gorissen F., *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve...*, *op. cit.*, p. 672, 740-750.

<sup>28</sup> As-Vijvers Anne Margreet W. (dir.), *From the Hands of the Master. The Hours of Catherine of Cleves*, Nijmegen-New York-Lucerne, Ludion, 2009, p. 26, fig. 17.

<sup>29</sup> Nous avons trouvé ces documents en 2011 quand les *Kleve-Mark Akten* faisaient partie de la collection conservée dans le Hauptstaatsarchiv de Düsseldorf. Ces fonds se trouvent maintenant dans le Landesarchiv Nordrhein-Westfalen (Landesarchiv NRW) à Duisburg.

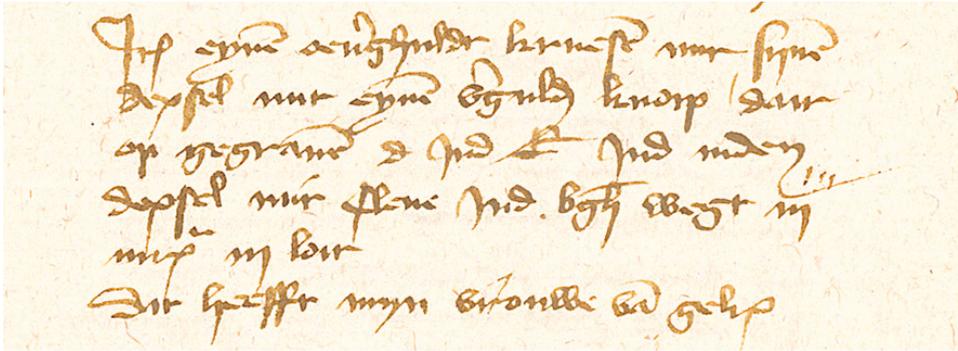


Fig. 3 – Inventaire du 15 mars 1444, dans Duisburg, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, *Kleve-Mark Akten*, n. 30 I, fo 12vo.

« *d ind E* ». Ces inventaires datés des années 1426, 1427 et 1444<sup>30</sup> enregistrent notamment huit items différents présentant ces lettres<sup>31</sup>. Parmi eux se trouvent une « croix dorée » ornée d'un bouton avec les lettres « *d E* » et les écus de Clèves et de Berg<sup>32</sup> (fig. 3) et une deuxième, également dorée, décorée avec ces lettres et les armes de Clèves<sup>33</sup>. Ces lettres figurent en outre, tracées en rouge et noir, sur un couvercle doré<sup>34</sup>. Décrites comme « *D ind E* », elles sont également représentées sur le fond de

<sup>30</sup> Voir l'inventaire du duc et de la duchesse de Clèves du 27 décembre 1426 (*Kleve-Mark Akten*, n. 36, fos 38ro-42ro) ; l'inventaire de la duchesse de Clèves du 25 février 1427 (1426), rédigé par Dereck Heymerick (*ibid.*, fos 25ro-37vo) et l'inventaire du 15 mars 1444 (1443) de la duchesse de Clèves (*Kleve-Mark Akten*, n. 30 I, fos 1ro-19vo).

<sup>31</sup> Seulement deux objets sont consignés dans l'inventaire du 27 décembre 1426 (*Kleve-Mark Akten*, n. 36, fos 39vo). L'inventaire du 25 février 1427 mentionne les huit items (*ibid.*, fos 29vo, 35ro et 36ro), qui figurent également dans celui du 15 mars 1444 (*Kleve-Mark Akten*, n. 30 I, fos 4ro, 6vo, 18ro). Je tiens à remercier Christiane Van der Bergen Pantens, Wim Blockmans et Ann Kelders pour leur aide précieuse notamment pour avoir eu la gentillesse de réviser et corriger mes transcriptions de ces documents ainsi que pour leur aide dans la traduction.

<sup>32</sup> « It(em) eyne(n) oev(er)ghuldt kruese(n) mit sijne(n) dexsel mit eyne(n) v(er)guld knoip dair op geograue(n) *d ind E* ind inden dexsel mit Cleve ind B(er)gh(e) wegt III m(a)r(c) III loit [...] Dit heefft mijn vrouwe van Gelre » (trad. : Item, une croix dorée avec son couvercle, avec un bouton doré où sont gravées *d* et *E*, et dans le couvercle avec [les armes] Clèves et Berg, pèse III marcs et III loit. Ceci l'a madame de Gueldre) : inventaire du 15 mars 1444, *Kleve-Mark Akten*, n. 30 I, fo 12vo. Le même objet était déjà mentionné dans l'inventaire du 25 février 1427 (1426) : *Kleve-Mark Akten*, n. 36, fo 29vo. Il faut tenir compte que le marc était une unité de poids (ex : celui de Troyes = 245 gr environ) et le loit (= lood) représentait 1/16 du marc. Je remercie Johan Van Heesch, conservateur de la section monnaies-médailles à la Bibliothèque Royale de Belgique, pour ses remarques à ce sujet.

<sup>33</sup> « It(em) eyn v(er)guldtkruesen mit sijnen dexsel ind baene(n) opd(en) dexsel gesneden mit *D ind E*. Ind bynne(n) de(n) dexsel mit wapen van Cleve, wegt I m(a)r(c) V loit » (trad. : Item, une croix dorée avec son couvercle et dans les bandes sur le couvercle gravé avec *D* et *E*. Et à l'intérieur du couvercle, [gravé] avec les armoiries de Clèves, pèse I marcs V loit) : *Kleve-Mark Akten*, n. 30 I, fo 4ro. Cf. avec l'inventaire du 25 février 1427 (1426), *Kleve-Mark Akten*, n. 36, fo 29vo.

<sup>34</sup> « It(em) ey(n) v(er)guldtkruesen op eyne(n) gelase bynne(n) mit *d ind E*-swart inde roit geamelgiert wegt VIII loit » (trad. : Item, un couvercle doré sur un verre, peint à l'intérieur avec *d*-et-*E*-noires et rouges, pèse VIII loit) : inventaire du 15 mars 1444, *Kleve-Mark Akten*, n. 30 I, fo 4ro. Cf. inventaire du 25 février 1427 (1426), *Kleve-Mark Akten*, n. 36, fo 29vo.

dix-neuf plats d'argent<sup>35</sup>. Ces mêmes lettres figurent encore sur deux autres petits plats<sup>36</sup> et sur quelques « Schenwerken »<sup>37</sup> d'argent, tandis que sur le bord doré d'un récipient d'argent pour épices apparaissent les inscriptions « DE » et « EJ »<sup>38</sup>. Enfin les lettres « *d ind E* » sont mentionnées sur chacune des douze cuillères d'argent citées dans les inventaires de 1427 et de 1444<sup>39</sup>.

Vraisemblablement, à l'occasion de leurs mariages respectifs<sup>40</sup>, et afin, peut-être, de constituer leurs trousseaux, certains de ces objets passèrent aux mains des filles aînées des ducs de Clèves, y compris Catherine, comme l'affirment les

<sup>35</sup> « It(em) van XIX silver(en) schaele(n) ilk(er) ond(er) geteiket mit *d E* weg(en) ts(usamen) naerde(n) register XVIII mr. VI loit. *Der hefft mijn vrou va(n) Beyer(en)* VI ind die weg(en) nae onser cedelen V m(a)r(cs) III loit. Ind die ander XIII schaele(n) weg(en) t(su)same(n) XI mr. III loit » (trad. : Item, des XIX plats d'argent, chacun signé au fond avec *d E*, pesant ensemble, selon le registre, XVIII mr. VI loit, madame de Bavière en a six. Et ceux-ci pèsent selon notre cédulle V marc III loit. Et les autres XIII plats, pèsent ensemble XI marcs III loit) : *Kleve-Mark Akten*, n. 30 I, fo 6vo. Cf. inventaire du 25 février 1427 (1426). *Kleve-Mark Akten*, n. 36, fo 35ro et fo 35ro.

<sup>36</sup> Cf. inventaire du 25 février 1427 (1426) : *Kleve-Mark Akten*, n. 36, fo 35ro : « It(em) noch twee kleyn scailke(n) ilk(er) oick geteike(n)t *myt d-ind-E* wege(n) eyn m(a)r(c) II loet » (trad. : Item, deux petits plats chacun signé avec *d and E*, pèsent un marc II loet).

<sup>37</sup> « It(em) twe kleyn silvere(n) schenwerken ilk(er) ouch *geteike(n)t mit d e* wegen t(su)same(n) I m(a)r(c) II loit » (trad. : Item, deux petits aiguillères [verseurs ?] d'argent, chacun pareillement signés [marqués] avec *d e*, pèsent ensemble I marcs II loit) : inventaire du 15 mars 1444, *Kleve-Mark Akten*, n. 30 I, fo 6vo. Cf. inventaire du 25 février 1427 (1426) : *Kleve-Mark Akten*, n. 36, fo 35ro.

<sup>38</sup> « It(em) eyne(n) silver(en) cruydnap bynne(n) mit eyne(n) vergulder(en) Rant mit *boicstaue(n) D ind e ind E ind J* wegt VII mr. Dese(n) heefft *mijn vrouwe van Zwartz(en)b(er)gh* » (trad. : Item, un bol d'épices en argent avec un bord doré avec lettres *D et e et E et J*, à l'intérieur, pèse VII mr. Ceci l'a madame de Schwartzberg) : inventaire du 15 mars 1444, *Kleve-Mark Akten*, n. 30 I, fo 17vo. Cf. inventaire du 25 février 1427 (1426) : *Kleve-Mark Akten*, n. 36, fo. 36ro.

<sup>39</sup> « It(em) XII silver(en) lepelen onder den stiele geteike(n)t mit *D ind E* wegen t(su)same(n) j m(a)r(c) VII loit » (trad. : Item, XII cuillères d'argent, signées sous la manche avec *D et E*, pèsent ensemble I marc. VII loit) : *Kleve-Mark Akten*, n. 30 I, fo 18ro. Cf. *Kleve-Mark Akten*, n. 36, fo 36vo : « It(em) XII silver(en) lepel wegen tsame(n) I m(a)r(c) VII loet onder den steel geteiket(en) mit *d-ind E* » (trad. : Item, XII cuillères d'argent pèsent ensemble I marc VII loet, signées sous la manche avec *D et E*).

<sup>40</sup> Par exemple, même si nous ne connaissons pas les détails du contrat de mariage de Marguerite de Clèves et Guillaume de Bavière, l'inventaire de 1444 nous apprend qu'il comportait un trousseau, vu que l'un des items signale expressément qu'une « cuillère d'argent », venant de la cuisine de Monterberg fut remise à Marguerite pour la constitution de son trousseau (« *per sijben cleynode af to maken pro domina Bauarie* » : *Kleve-Mark Akten*, n. 30 I, fo 8ro). Un objet similaire est également signalé pour Elisabeth, comtesse de Schwartzberg ; il expressément mentionné comme destiné au trousseau de la jeune fille (*Kleve-Mark Akten*, n. 30 I, fo 18vo). Dans l'inventaire de Marie de Bourgogne rédigé en 1427, huit items sont signalés, en marge ou en apostilles, comme ayant passé dans les mains de Marguerite, duchesse de Bavière (nommée *duxissa Bauarie*, comme elle l'est fréquemment dans les textes en question). Elle possède vingt items, qui sont mentionnés dans les inventaires de 1444, dont sept sont des objets déjà mentionnés dans l'inventaire de 1427. Il est intéressant de signaler ici que la fille aînée des ducs de Clèves figure avec un ensemble plus important, alors que le nombre de ces objets se réduit légèrement pour ses sœurs : Catherine de Clèves, la deuxième des filles, quinze items ; Elisabeth, dix items ; Hélène, duchesse de Brunswick, n'en a aucun. Parmi les objets d'or et d'argent choisis par ces dames, ressortent plus particulièrement ceux qui portent des signes héraldiques et des emblèmes de la famille. Les armoiries (« *wapen ind schilden* ») sont dans ce cas : de Clèves (2 items), de Clèves et Berg (4 items), de Clèves et Bavière (3 items), de Clèves et Hollande (2 items), de la ville de Wesel (3 items) et de la ville de Kleve (1 item). Sur les douze des vingt items de Marguerite et sur huit des quinze articles en possession de la duchesse de Gueldre on trouve les armoiries : de Gueldre (1 item), de Clèves et Berg (1 item), de Clèves et Bourgogne (2 items), de Bourgogne (2 items), et une armoire inconnue « d'aigles noires » (« *zwarte aernen* ») (3 items) : *Kleve-Mark Akten*, n. 30 I, fo 14vo, item num. 3 et 36, fo 32ro, items num. 2 et 3). Des armoiries sont également représentées sur cinq des dix objets de la comtesse de Schwartzberg : de Hesse (1 item), de Clèves et Bourgogne (2 items), de Clèves et Berg (1 item), de la ville de Clèves (1 item).



Fig. 4 – *Panoplie héraldique de Marie de Bourgogne*, dans Hildesheim, Stadtarchiv, Best. 52 Nr. 385, *Livre de prières*, fo 3ro .

apostilles laissées sur l’inventaire de 1427 et comme le déclare celui du 1444, dans lequel on prit soin de noter le nom du propriétaire des objets au moment de la levée de l’inventaire. Marguerite de Clèves, duchesse de Bavière, reçut ainsi six des dix-neuf plats d’argent de sa mère<sup>41</sup>, la duchesse de Schwartzenberg, Elisabeth de Clèves, obtint le pot d’argent<sup>42</sup>, tandis que Catherine emporta la croix dorée qui portait les armes de Clèves et Berg<sup>43</sup>.

Ces éléments nous permettent d’avancer quelques conclusions préliminaires. Tout d’abord, les lettres *d* et *e*, qui apparaissent également, même si dans un ordre inversé, dans les *Heures* de Catherine de Clèves, semblent faire partie du répertoire emblématique de sa mère et avoir été associées à des signes héraldiques. Ensuite, puisque sur l’un de ces objets ces lettres figurent à côté des armes de Clèves et de Berg, il est possible qu’elles aient un lien avec la grand-mère paternelle de Catherine, Marguerite de Juliers-Berg, comtesse de Clèves. Enfin, comme ces objets figurent parmi ceux appartenant à la mère de Catherine, Marie de Bourgogne, les lettres *de* semblent faire partie du répertoire emblématique de la duchesse de Clèves, transmis, en partie, à quelques-unes de ses filles qui héritèrent de ces objets, probablement comme partie de leurs trousseaux de noces : la duchesse de Gueldre devait se trouver parmi ces dernières<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Voir *supra*, note 35.

<sup>42</sup> Voir *supra*, note 38.

<sup>43</sup> Voir *supra*, note 32.

<sup>44</sup> En ce sens, il est remarquable que chacune des trois princesses emporte au moins un article aux armes de Clèves-Berg, c’est-à-dire de la génération des grands-parents paternels (il s’agit d’objets ayant probablement appartenu à la mère du duc Adolphe, Marguerite de Berg, vu que la majeure partie d’entre eux provenaient de la chambre du trésor et des dépendances du château de Monterberg, résidence des conjoints, des comtes et ducs de



Fig. 5 – Marge ornée du chiffre de (détail), dans Hildesheim, Stadtarchiv, Best. 52 Nr. 385, *Livre de prières de Marie de Bourgogne*, fo 3ro.

Un *Livre de prières*, aujourd’hui conservé dans les archives municipales de Hildesheim, fournit la preuve que les lettres *d e* faisaient partie du répertoire emblématique utilisé par Marie de Bourgogne, duchesse de Clèves. Formé de soixante-dix-sept folios, il est facile à manipuler et à emporter, grâce à son petit format<sup>45</sup>. Il s’agit d’un livre de prières de poche qui, par sa composition, reflète une dévotion particulièrement orientée à la Passion du Christ et à la compassion pour les douleurs de la Vierge. La partie originale du manuscrit s’ouvre sur une inscription

---

Clèves). Nous remarquerons que, dans la même lignée généalogique des grands-parents, alors que Marguerite emporte des objets qui soulignent son lien avec la maison de Bavière (sa grand-mère maternelle est Marguerite de Bavière), Catherine et Elisabeth portent, en revanche, leur attention sur des articles en lien avec la maison de Bourgogne d’où venait leur mère. À travers ces témoignages matériels, un accent semble porté sur la lignée maternelle, accent qui s’intensifiera à mesure que ces relations d’ordre généalogique seront cultivées également sur le plan diplomatique et culturel entre la cour de Clèves et celle de Philippe le Bon.

<sup>45</sup> Hildesheim, Stadtarchiv, Best. 52 Nr. 385 (parchemin ; foliation : I + 77 fos). Le manuscrit mesure 115 x 80 mm, d’après Stahl Irene, *Mittelalterliche Handschriften im Stadtarchiv Hildesheim*, Wiesbaden, Harrasowitz, 2001, p. 102-103. D’après Michael Schütz, conservateur des manuscrits des Stadtarchiv de Hildesheim, le livre mesure 125 x 90 mm : « Studienbücher – ‘Besteller’ des späten Mittelalter. Historische Dokumente aus dem Stadtarchiv (Folge 123) » < <https://www.yumpu.com/de/document/read/13380308/stundenbuecher> > (cons. le 08/02/2022). Trois folios manquent entre les fos 34vo et 35ro (le fo 35ro est en blanc avec réglure) et un folio est absent entre le fo 35vo (qui présente l’inscription du copiste : « Hier begynnen vj psalmen ») et le 36ro : voir Stahl I., *Mittelaltlicher Handschriften...*, *op. cit.*, p. 102. Sur la page (Iro), qui a été ajoutée au début du manuscrit, se distingue un sceau qui se répète aux fos 2ro (avec, dans la partie supérieure, la légende « Verbum Domini manet in aeternum », d’une main postérieure), 35ro, 76vo. Les fos 1ro/vo sont blancs mais avec réglure. Après le récit de la Passion selon les textes évangéliques (fos 2vo-25ro), nous trouvons des prières au Christ pour chaque jour de la semaine (fos 26ro-34vo) et une inscription qui annonce une prière de saint Jérôme (fo 34vo). L’ouvrage se poursuit avec les Psaumes pénitentiels (fos 35vo-53vo), les litanies de tous les saints (fos 53vo-58ro), une prière de louange à Marie (*Marienpreis*) (fos 58vo-62vo) et sept oraisons dédiées aux douleurs de la Vierge suivant les heures canoniques (fos 63ro-76ro). La reliure est moderne et date du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce petit joyau manuscrit mériterait une étude plus approfondie.

de la main du copiste (fo 2vo), qui introduit le récit de la Passion de Christ sur la base des passages correspondants des quatre *Évangiles*<sup>46</sup>. Le folio 3ro introduit le texte respectif avec une grande O initiale (« O lieve heere Ihesu Xpriste... ») décorée avec la panoplie héraldique de la propriétaire de ce livre (fig. 4). Par sa mise en page, le folio rassemble presque à une page frontispice avec l'écu parti, au 1 coupé de Clèves et La Marck et au 2 mi-parti de Bourgogne (dans la version portée par Jean sans Peur), timbré d'un cimier couronné d'une fleur de lis d'or (Bourgogne) et orné de lambrequins d'azur semés de fleurs de lys d'or. Ces armoiries sont entourées par le cimier de Clèves – une tête de taureau de gueules couronnée, en haut à gauche – et par le cimier de La Marck – un vol issant d'une couronne orné d'une fasce échiquetée d'argent et de gueules, en haut à droite. La composition héraldique est complétée par les écus aux armes de Clèves (en bas, à gauche) et de La Marck (en bas, à droite)<sup>47</sup>. Dans la marge, courent des rinceaux filigranés en or, très fins avec des boutons bleus, rouges et or, où est inscrit le chiffre *d e* en lettres gothiques rouges, blanches et bleues (fig. 5). Dans ces armes, on a cru pouvoir identifier Isabelle de Bourgogne, fille de Jean de Bourgogne, comte d'Étampes et de Nevers, et épouse de Jean I<sup>er</sup>, duc de Clèves († 1481). Nous y reviendrons.

Écrit en moyen allemand, dans le dialecte du Bas-Rhin (*Mittelniederdeutsch*), le manuscrit a été rédigé par Gert van der Schuren, qui fut secrétaire du duc Adolphe II de Clèves-La Marck et de son fils, Jean I, comme l'indique clairement l'*explicit* à la fin du folio 76ro : « Deo Gratias. Per me Gert van der Schuren ». Au-dessus de cette inscription, la date 1448 a été ajoutée dans une écriture différente. Sur tous les folios présentant les titres qui annoncent le thème de la section suivante, le copiste a utilisé une écriture ornée d'un grand dessin décoratif d'or, bleu et rouge, avec un certain jeu de filigranes géométriques, qui rappelle, en partie, les « Minutes » de Jean Miélot. Le manuscrit ne présente pas de miniatures, à l'exception de la susmentionnée panoplie héraldique de sa propriétaire. En revanche, les différents folios comportent des initiales, sur deux ou trois lignes, ornées ou, dans certains cas, figurées, par exemple, avec deux mains qui se saluent (fo 13vo) ou avec une main soutenant une hache (fo 15vo). De nombreuses initiales sont en revanche sur trois ou quatre lignes et sont décorées avec d'écussons aux armes de Clèves (fos 6ro, 15ro, 29ro, 63ro, 66vo), de La Mark (fos 22vo, 63ro, 70ro), parti de Clèves-La Marck (fo 10vo, 17vo, 22vo), de Bourgogne ancien (fos 4ro, 13ro, 16vo, 27ro, 63ro), de Bourgogne moderne (fos 26ro, 73vo), de Nevers (fos 12ro, 16vo, 18vo, 33ro, 50vo, 63ro), de Flandre (fos 9ro, 45ro, 70ro), et à celles de la propriétaire du manuscrit, que l'on a vues au fo 3ro (fos 20ro, 26ro, 68ro, 73vo).

<sup>46</sup> « Sit is die passion ons heren Ihesu Xpisti als Lucas Marcus Matheus und Iohanes beschrijven » : *ibid.*, fo 2vo.

<sup>47</sup> De Clèves : de gueules, à l'écusson d'argent, aux rais d'escarboucle d'or, brochantes sur le tout ; de La Marck : d'or à la fasce échiquetée de gueules et d'argent de trois tires.

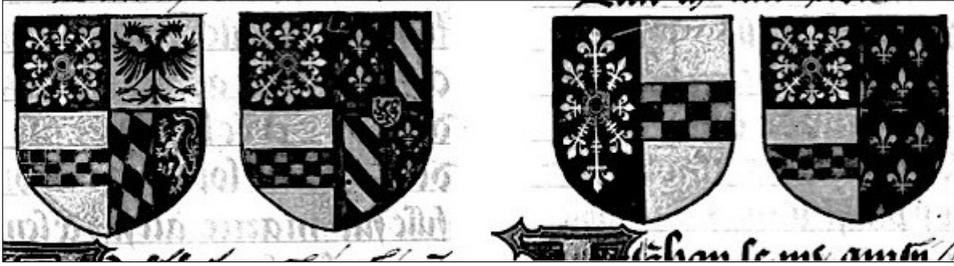


Fig. 6 – Les armes de Marie de Bourgogne, duchesse de Clèves (2ème écu) et d'Isabelle de Bourgogne, duchesse de Clèves (4ème écus), dans la Chronique des haults et nobles princes du pays de Clèves (Munich, Bayerisches Staatsbibliothek, Cod. Gall. 19, ff. 35vo et 38vo).

D'après certains auteurs, la propriétaire de ces armoiries serait Isabelle de Bourgogne (1439-1483), deuxième duchesse de Clèves, épouse de Jean I<sup>er</sup>, le fils d'Adolphe II de Clèves-La Marck et de Marie de Bourgogne. Cette identification se base sur le fait que les armes apparaissant sur l'image frontispice (fo 3vo) et, comme on vient de le voir, dans les initiales des folios 20ro, 26ro, 68ro et 73vo appartiennent, sans doute, à l'une des deux premières duchesses de Clèves, toutes les deux descendantes de la maison de Bourgogne. Selon Irene Stahl, le chiffre *de*, visible sur les boutons des rinceaux de la marge de cette même page, pourrait correspondre aux initiales de *Domina Elisabeth*, mais cette hypothèse ne trouve aucune preuve historique. En fait, les armes que nous voyons sur l'écu du fo 3ro ne correspondent pas à celles d'Isabelle de Bourgogne, mais à celles de Marie de Bourgogne, première duchesse de Clèves, épouse d'Adolphe II de Clèves-La Marck et mère de Jean I<sup>er</sup>. Les armes de Marie de Bourgogne sont en effet parties et portent à dextre celles de son mari (coupé de Clèves et La Marck) et, à senestre, celles pleines de son père Jean sans Peur, comme nous pouvons les voir, par exemple, sur le folio 35vo de la *Chronique des haults et nobles princes dudit pays de Cleves* de Munich et sur le folio 41ro de sa copie, aujourd'hui à Paris<sup>48</sup> (fig. 6). Rappelons que, dans ces deux manuscrits, se trouve une généalogie des comtes et ducs de Clèves et de leurs conjoints, jusqu'en 1478, époque de Jean I<sup>er</sup>. Chaque couple est précédé par ses armoiries : nous pouvons donc voir clairement que les armes de Jean I<sup>er</sup> et d'Isabelle de Bourgogne ne correspondent pas à celles qui apparaissent sur le folio 3ro de notre manuscrit. Les armes de la deuxième duchesse de Clèves sont parties, formées, à dextre, par un coupé de Clèves-La Marck et, à senestre, par un coupé de Bourgogne (d'azur semé de fleurs de lis d'or à la bordure composée de gueules et d'argent) et d'Artois (d'azur semé de fleurs de lis d'or au lambel de gueules chargé de neuf châteaux d'or), comme

<sup>48</sup> Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 19. Ce manuscrit aurait servi de modèle pour l'exemplaire de cette chronique que Philippe de Clèves aurait ensuite offert à son cousin le roi Louis XII aux environs de 1500 (Paris, BnF, ms. Fr. 5607).



Fig. 7 – Chiffre ed, dans New York, Morgan Library and Museum, M 917, *Livre d'heures de Catherine de Clèves*, p. 327 (détail de la page de l'Épiphanie).

on peut le voir sur les folios 38vo et 44ro, respectivement, des manuscrits de Munich et Paris (fig. 6)<sup>49</sup>. Les armes de Marie de Bourgogne sont en revanche parties, formée par un coupé de Clèves-La Marck, à dextre, et, à senestre, par celles de Bourgogne telles que portées par de Jean sans Peur (écartelées, au 1 et 4 d'azur semé de fleurs de lys d'or à la bordure composée d'argent et de gueules, au 2 et 3 bandées d'or et d'azur de six pièces, à la bordure de gueules, un écusson d'or au lion de sable armé et lampassé de gueules, sur le tout, qui est de Flandre).

Sur le folio 3ro du *Livre de Prières* de Hildesheim (fig. 4), dont il est question, les armes de Marie de Bourgogne apparaissent, toutefois, parties, au 1 coupées de Clèves (de gueules, à écusson d'argent, aux rais d'escarboucle d'or, brochantes sur le tout) et de La Marck (d'or, à la fasce échiquetée d'argent et de gueules de trois tires) ; et au 2, mi-parties coupées de Bourgogne moderne (d'azur à trois fleurs de lis d'or à la bordure composée d'argent et de gueules) et de Bourgogne ancien (bandé d'or et d'azur de six pièces, à la bordure de gueules) et à un demi Flandre brochant sur le tout mouvant du parti<sup>50</sup>. Ces armes de Bourgogne identifiant Marie apparaissent complètes sur un folio de l'*Armorial Lyncenich alias Gymnich*<sup>51</sup> qui célèbre l'alliance entre la fille de Jean sans Peur et Adolphe II de Clèves-La Marck (fig. 8).

<sup>49</sup> Il s'agit des mêmes armes de Jean de Bourgogne, comte d'Étampes et de Nevers, et père d'Isabelle de Bourgogne, duchesse de Clèves, comme nous les voyons au fo 65ro des *Statuts de l'Ordre de la Toison d'or* à La Haye (La Haye, KB, 76 E 10, fo 65ro) : écartelées de Bourgogne et Artois, au 1 et 4 d'azur semé de lys d'or à la bordure composée d'argent et de gueules, au 2 et 3 d'azur semé de lys d'or au lambel de gueules chargé de neuf châteaux d'or.

<sup>50</sup> La même composition apparaît sur la voûte de la cathédrale St. Mariä Himmelfahrt de Kleve, où se distinguent trois écus armoriés. Au milieu est celui d'Adolphe II de Clèves-La Marck et, à ses côtés, ceux de ses deux épouses : à sa gauche, l'écu aux armes de la première femme du duc, Agnès de Bavière (écartelé au 1 de Clèves, au 2 de Palatinat, au 3 de La Marck et au 4 de Bavière), et, à sa droite, celui de sa seconde épouse, Marie de Bourgogne.

<sup>51</sup> Bruxelles, KBR, ms. II 6567, fo 109vo.

Revenons sur les lettres *de*. Sur le folio 3ro, elles accompagnent donc les armoiries de Marie de Bourgogne et non celles d'Isabelle de Bourgogne. D'après Irene Stahl, il s'agirait des initiales de *domina Elisabeth*. Cependant, comme nous l'avons déjà montré, ces lettres sont également présentes sur des items mentionnés dans les deux inventaires d'objets appartenant à la première duchesse de Clèves, Marie de Bourgogne, rédigés en 1427 et en 1444<sup>52</sup>. Même si nous ne connaissons pas exactement la signification de ces deux lettres, nous pouvons du moins affirmer qu'elles apparaissent sur divers objets qui lui ont appartenu, dont certains étaient décorés d'écus d'armes et ont été hérités par la suite par quelques-unes de ses filles au moment de leur mariage. Dans le folio 3ro du *Livre de prières* de Hildesheim, les lettres figurent dans la marge, inscrites en blanc, rouge et bleu, à l'intérieur de boutons respectivement de couleurs rouge, bleu et or (fig. 5). Le même chiffre se répète dans les marges des folios 12ro et 15vo. Dans la marge du folio 12ro apparaît un ensemble de six soleils rayonnants bleus, rouges et d'or, dans lesquels sont inscrites les lettres *de* : rouges sur bleu, blanches sur rouge, bleues sur or. Nous retrouvons la même combinaison qu'au folio 3ro. Sur le folio 15vo, les lettres *de* figurent dans les marges supérieure et inférieure, inscrites dans une sorte de leurre en forme de plumes stylisées et accompagnant cinq écussons avec les armes de Clèves, de Bourgogne (ancien et moderne), de La Marck et de Flandre dans la marge gauche ; le chiffre *de* qui apparaît en haut de la page est en blanc sur un fond rouge, alors que celui figurant en bas, désormais effacé, apparaissait sur un fond bleu.

Puisque la duchesse de Clèves semble avoir donc choisi ces lettres comme signes emblématiques, le fait qu'elles apparaissent dans ce livre, associées à ses armes, nous permet d'avancer l'hypothèse que le *Livre de Prières* du Stadtarchiv de Hildesheim appartenait bien à Marie de Bourgogne, première duchesse de Clèves. Enfin, si Gert van der Schuren a été le secrétaire préféré de Jean I<sup>er</sup>, rien n'empêche que la duchesse Marie ait recouru à ses services, soit l'année même de la mort de son époux, comme le suggère la petite inscription ajoutée avec la date 1448, soit plus tard alors qu'elle vivait principalement au château de Monterberg, résidence des comtesses et duchesses de Clèves depuis le XIV<sup>e</sup> siècle<sup>53</sup> (Marie de Bourgogne survécut à son mari durant de longues années avant de mourir en 1463).

En raison de ces éléments, il ne serait guère surprenant que sa fille, la duchesse de Gueldre, Catherine de Clèves, ait adopté les lettres emblématiques de sa mère comme emblèmes personnels, tout en choisissant d'en inverser l'ordre en *ed*, comme nous le voyons, dans la marge de l'enluminure figurant l'*Épiphanie*, sur la petite bourse bleue

<sup>52</sup> Voir : inventaire de 1427 (1426), *Kleve-Mark Akten*, n. 36, fo 29vo et inventaire de 1444 (1443), *Kleve-Mark Akten*, n. 30 I, fo 12vo, item num. 7.

<sup>53</sup> De fait, une partie importante des objets inventoriés en 1427 et 1444 proviennent du château de Monterberg.



Fig. 8 – Panoplie héraldique représentant l’alliance d’Adolphe II, duc de Clèves, et de Marie de Bourgogne, dans Bruxelles, KBR, ms. II 6567, *Armorial de Lyncenich alias Gymnich*, fo 109vo.

du chapelet de corail<sup>54</sup> (fig. 7), aussi que dans la marge de la page consacrée au suffrage de sainte Cécile<sup>55</sup> (fig. 2). Observant avec attention cette page, nous remarquons par ailleurs que l’espace écrit et enluminé est encadré par quatre plumes, représentées de manière très naturaliste, de différentes couleurs : gris, brun, vert bleuâtre et rose<sup>56</sup>. Sur celles-ci est inscrit le chiffre *ed* en lettres d’or : il apparaît quatre fois sur les plumes des marges latérales et trois fois sur celles des marges supérieure et inférieure. Une petite chaîne d’or de trois chaînons, façonnée comme un lacet d’amour<sup>57</sup>, relie entre elles les lettres du chiffre *ed* et les enchaîne à un vol, figurant, en même temps, un

<sup>54</sup> New York, Morgan Library & Museum, M 917, p. 237.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>56</sup> Voir, sur cette image, Gorissen F., *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve...*, *op. cit.*, p. 671-673, 741-742 ; Plummer J., *The Hours of Catherine of Cleves...*, *op. cit.*, num. 151 ; Dückers R. et Priem R. (dir.), *The Hours of Catherine of Cleves...*, *op. cit.*, num. 128, p. 398-399.

<sup>57</sup> Gorissen F., *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve...*, *op. cit.*, p. 742 définit cette chaîne comme un « lacet d’amour ».

leurre<sup>58</sup>, qui s'alterne aux lettres tout au long de l'axe central de la plume. Le motif représenté dans la marge fait écho à la miniature qu'il encadre, où sainte Cécile, vêtue d'une tunique rouge vermillon et d'un manteau vert doublé d'hermine, porte dans sa main gauche un faucon qu'elle nourrit par le biais d'une tige qu'elle tient dans sa main droite<sup>59</sup>. Le motif figurant sur le tapis qui constitue le fond de cette miniature, fait également écho au même motif, étant donné que, sur le fond rouge grenat, des fauconniers ailés soutiennent un faucon blanc sur leurs mains gantées : une allusion à l'art de la fauconnerie qui s'explique probablement avec l'origine noble de la sainte et de la duchesse. En effet le faucon n'est pas un attribut habituel de sainte Cécile qui, comme patronne de la musique, est communément représentée avec un orgue, ou un autre instrument. Cependant, dans le *Livre de prières de Marie de Gueldre* (vers 1415), elle apparaît, à côté de sainte Catherine et d'un saint pontife, nourrissant un faucon qu'elle porte sur sa main gauche<sup>60</sup>.

Si les lettres *ed* de Catherine de Clèves sont emblématiques et, comme nous avons tenté de le prouver, participent à une tradition familiale, il en est probablement de même pour les objets qui en sont ornés. En particulier, les plumes ici représentées pourraient constituer une devise de la fille de Marie de Bourgogne. Cette possibilité, tout comme la raison du patronage évident de sainte Cécile invoqué par la duchesse de Gueldre sur cette image demeurent problématiques et mériteraient une étude plus approfondie<sup>61</sup>.

Même si la signification du chiffre *ed* reste à élucider, il est évident que ces deux lettres occupent une place importante pour Catherine de Clèves, s'agissant de lettres emblématiques qu'elle a très probablement reprises du répertoire de sa mère et présentées dans son livre. Remarquons d'ailleurs que les couleurs utilisées pour combiner les lettres *e d* dans le chapelet qui entoure la miniature de l'Épiphanie dans son livre d'heures (fig. 7), sont les mêmes (bleu, or, rouge, blanc) que nous

<sup>58</sup> Dans le commentaire de cette image, John Plummer et Eberhard König affirment que ces leures étaient utilisés par les fauconniers : Dückers R. et Priem R. (dir.), *The Hours of Catherine of Cleves...*, num. 128, p. 398.

<sup>59</sup> Concernant le motif du « faucon au poing » comme attribut de sainte Cécile, voir Gorissen F., *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve...*, op. cit., p. 671-672.

<sup>60</sup> Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. qu. 42, fo 262vo. Cf. Gorissen F., *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve...*, op. cit., p. 671. L'enluminure a été attribuée au Maître de Marie de Gueldre. Sur ce manuscrit voir Degering Hermann, *Kurzes Verzeichnis der germanischen Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek*, vol. I, Leipzig, Hiersemann, 1925 ; Harthan John, *The Book of Hours and their Owners*, Milan, Thames and Hudson, 1977, p. 78-81 ; Defoer H.L.M., Korteweg A.S. et Wüstefeld W.C.M., *The Golden Age...*, op. cit., p. 67-70 ; *Das goldene Zeitalter des Herzogtums Geldern. Geschichte, Kunst und Kultur im 15. und 16. Jahrhunderts*, Geldern, Verlag des Historischen Vereins für Geldern und Umgegend, 2001, p. 187-188, num. IV-2. Voir aussi, plus récemment, la notice publiée dans Oosterman Johan et Driever Yvette (dir.), *Ich, Maria van Gelre. De hertogin en haar uitzonderlijke gebedenboek (1380-1429)*, catalogue de l'exposition (Nimègue 2018), Nimègue, Museum Het Valkhof, 2018, p. 111-178. Il faut tenir compte de l'étroit rapport d'amitié qui unissait Marie de Harcourt, duchesse de Gueldre, et Marie de Bourgogne, étant donné que la première était la marraine de Jean, fils aîné de la duchesse de Clèves.

<sup>61</sup> À ce sujet, nous avons avancé quelques hypothèses d'interprétation dans *Identité, mémoire et dévotion...*, op. cit., p. 481-492, sur lesquelles nous reviendrons dans un article en préparation.

voyons combinées dans les boutons avec les lettres *de* du folio 3ro du *Livre de prières* de sa mère, conservé à Hildesheim (fig. 5). L'intention de la duchesse de Gueldre de se rattacher, par le biais de ces lettres, à la tradition emblématique familial serait en lien aussi avec la profonde conscience lignagère qu'elle démontre, même au mépris du prestigieux lignage de son époux, dans le dense discours héraldique placé au début de son *Livre d'heures*<sup>62</sup>. À cet endroit, d'une part, elle se fait accompagner par la panoplie d'armoiries de ses huit aïeux, d'autre part, elle choisit le cimier paternel de Clèves pour surmonter ses armes, au lieu de celui de son époux, Arnaud d'Egmond, duc de Gueldre.

La place éminente occupée par les signes emblématiques et les discours héraldiques présentés dans le *Livre de prières* de Marie de Bourgogne et dans le *Livre d'heures de Catherine de Clèves* nous montre que, dans ces manuscrits à caractère religieux et dévotionnel, la mémoire, aussi bien personnelle que lignagère, pouvait être véhiculée et catalysée par l'image emblématique et par le discours qui lui était associé. Elle permettait ainsi de mettre en évidence l'identité personnelle, à l'intérieur d'un contexte plus large et dense, au sein de la parenté. Les livres d'heures et de prières peuvent ainsi offrir de bons témoignages pour saisir cette affirmation d'identité, alors que l'étude de l'emblématique, analysée dans l'ensemble large du corps familial, peut s'avérer une clef importante pour mieux comprendre ce type de manuscrits aussi que leur utilisation par leurs possesseurs.

---

<sup>62</sup> New York, Morgan Library & Museum, M 945, fo 1ro-vo.

# Le décor du château d'Amboise de Charles VIII et Anne de Bretagne : monogrammes, emblématique et symbolique

*Lucie Gaugain*

CeTHiS - Université de Tours

Le château d'Amboise (Indre-et-Loire) tient une place particulière dans l'architecture princière de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Charles VIII (1483-1498) en fit un palais, centre du pouvoir et de la représentation monarchique à laquelle participait un décor polysémique. Avant de revenir sur ce décor, qui peut être approché grâce aux sources, pour beaucoup textuelles, il convient de présenter la chronologie de la construction des logis. Sous Charles VIII et Anne de Bretagne (1491-1514), ceux-ci sont au nombre de deux et demi<sup>1</sup>, puisque le nouveau logis de Charles VIII sur les jardins ne fut achevé que par François I<sup>er</sup> (1515-1547)<sup>2</sup> (fig. 1). À leur avènement, Anne de Bretagne et Charles VIII s'installèrent au sud, dans le logis du donjon de Louis XI (1461-1483) et Charlotte de Savoie (1461-1483). Celui-ci fut réaménagé entre 1493 et 1494 et, plus ponctuellement, jusqu'en décembre 1496. En témoignent les comptes d'ameublement<sup>3</sup> qui révèlent non seulement la distribution des lieux mais encore leur décor. Les minutes d'hôtel d'Anne de Bretagne récolées en 1501 complètent la description du mobilier<sup>4</sup>.

Tout en s'installant dans la cour du donjon, Charles VIII lança des travaux de construction qui portèrent essentiellement sur les édifices de la seconde cour, au-delà du fossé<sup>5</sup>. Dans le courant de l'hiver 1495-1496, on achevait ainsi le second

---

<sup>1</sup> Thomas Évelyne, « Les logis royaux d'Amboise », *Revue de l'Art*, 100, 1993, p. 44-57.

<sup>2</sup> Gaugain Lucie, *Amboise, un château dans la ville*, Tours-Rennes, PUFR-PUR, 2014.

<sup>3</sup> Loiseau de Grandmaison Charles, « Compotus particularis pagamenti ornatorum et aliorum utensilium castri Ambasie in anno M° CCCC° IV<sup>th</sup> XIII<sup>th</sup> », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1, 1868-1870, p. 253-304, d'après Paris, AN, KK 332.

<sup>4</sup> Gaugain Lucie, « Minutes d'hôtels récolées de pièces d'ameublements de la reine Anne de Bretagne, effectuées notamment à Amboise », dans Salamagne Alain et Kerhervé Jean, *Habiter le château au Moyen Âge*, actes du colloque (Suscinio 2007), Tours-Rennes, PUFR-PUR, 2013, p. 261-282.

<sup>5</sup> Dans l'état actuel des connaissances, seuls les travaux de la seconde cour sont documentés.

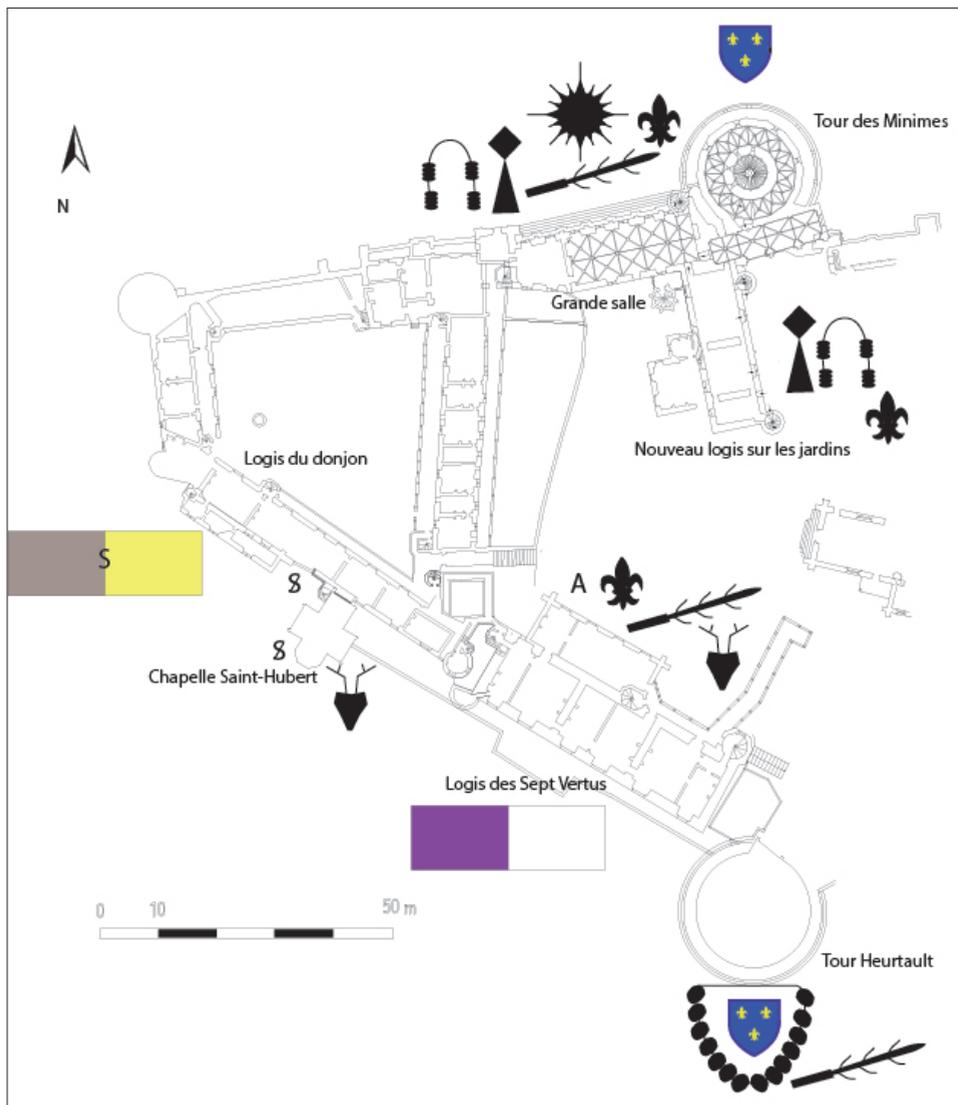


Fig. 1 – Plan du château d'Amboise

œuvre du logis des Sept Vertus par la pose des ferrures<sup>6</sup>, la venue du roi au mois de février étant éminente<sup>7</sup>. Le compte de construction de cette même année, le compte d'ameublement de 1498<sup>8</sup> et, à nouveau, les minutes d'hôtel d'Anne de Bretagne livrent une part du décor du logis. Le grand chantier de Charles VIII concerna également la grande salle et la librairie<sup>9</sup>, ainsi que le nouveau logis sur les jardins et ces derniers. Ils constituent aujourd'hui les principaux vestiges du château, mais étant extrêmement restaurés, leurs décors amènent souvent à s'interroger sur leur authenticité. Les sources textuelles sont par ailleurs bien moins riches pour ces parties.

Le décor, qui véhiculait des valeurs symboliques fortes, recouvrait trois réalités matérielles : le décor sculpté qui nous échappe en grande partie, le décor peint et le vitrail qui nous échappent également mais qui sont parfois décrits par les sources textuelles et le décor textile qui s'avère, de fait, le mieux cerné. Il s'agit ici d'articuler la réflexion autour de deux problématiques : tout d'abord comprendre le choix des monogrammes, des couleurs et des emblèmes, puis saisir le discours qu'ils véhiculaient selon la fonction des lieux où ils se déployaient.

## 1. Localisation et description du décor

Le corps d'hôtel du donjon accueillait au rez-de-chaussée le logis de la reine et au premier étage celui du roi (fig. 1). Ils étaient le pendant l'un de l'autre ; à savoir une enfilade de trois pièces de taille décroissante, commandées par une galerie chauffée – et semble-t-il fermée – côté cour, desservies par une vis octogonale et dotées de petites études ou retraits côté ville. On restitue logiquement une suite traditionnelle composée d'une grande chambre, d'une chambre et d'une garde-robe. Le décor des grandes chambres était harmonisé et paré de chambre de taffetas jaune et gris dont les embrasses de rideaux étaient constituées de doubles S de velours noir<sup>10</sup>. L'oratoire du seigneur, sans doute ménagé dans un coin de chambre, était lui aussi à ces

<sup>6</sup> Paris, AN, série KK, *Compte de construction du château d'Amboise (1495-1496)*, fo 16ro.

<sup>7</sup> *Ibid.*, fo 138vo.

<sup>8</sup> Spont Alfred, « Documents relatifs à la reconstruction du château d'Amboise (1495-1498) », *Correspondance historique et archéologique*, 1, 1894, p. 367-372 (d'après Paris, BnF, ms. Fr 20877, fos<sup>o</sup>43-45).

<sup>9</sup> Gaugain Lucie, « La librairie du château d'Amboise », dans Cauchies Jean-Marie, Henrion Marie et Bragard Philippe (dir.), *Les arts de la culture châtelaine*, actes du colloque (Ecaussine-Lalaign 2013), Turnhout, Brepols, 2017, p. 91-108.

<sup>10</sup> Gaugain L., *Amboise, un château...*, *op. cit.*, p. 140 ; Chatenet Monique et Girault Pierre-Gilles, *Fastes de cour. Les enjeux d'un voyage princier à Blois en 1501*, Rennes, PUR, 2010, p. 69-70 ; Loiseau de Grandmaison Ch., « *Comptus particularis pagamenti...* », *art. cit.*, p. 271 (d'après Paris, AN, KK 332). On notera la faute de transcription de l'auteur qui lit que les embrasses sont des grands CC et non de grands SS. Les minutes d'hôtels d'Anne de Bretagne vérifient qu'il s'agissait bien de grands SS (Paris, BnF, ms. Fr. 22553, p. 163-165). Voir Thomas Évelyne, « Les lits royaux d'Amboise sous Charles VIII et Anne de Bretagne : étoffes, couleurs et décor », *In Situ. Revue des patrimoines*, 40, 2019, < <https://journals.openedition.org/insitu/23834> > (cons. le 04/02/2022).



Fig. 2 – Pied-droit d'une petite cheminée, provenant peut-être du logis du donjon habité par Charles VIII. Amboise, château, dépôt lapidaire

couleurs avec un S noir<sup>11</sup>. Est encore conservé aujourd'hui dans le dépôt lapidaire du château, un piédroit de cheminée, dont on ne connaît pas la provenance, sculpté de S barrés (fig. 2). Il est de petites dimensions (90 cm de haut), ce qui laisse supposer qu'il provient d'une petite cheminée, type chauffe-pied ou chauffe-dos.

La chapelle du donjon, aujourd'hui dite Saint-Hubert et attenante au logis du donjon, a été très restaurée. Néanmoins, le linteau d'entrée réalisé à l'automne 1495 demeure parfaitement authentique (fig. 3). Il présente, à gauche, la légende de saint Christophe, où le saint géant, portant sur ses épaules le Christ bénissant et sauveur du monde, s'apprête à traverser le guet tandis qu'un ermite tenant une lanterne leur indique le chemin. À droite, la conversion de saint Hubert apparaît : ce dernier personnage, agenouillé, aperçoit dans la forêt, lors d'une chasse, un Christ en croix entre les bois d'un cerf. À l'animal, constituant le point central de la composition, répond le cheval de saint Hubert dont les rênes de filet sont timbrées d'un S barré (fig. 3b).

Le logis des Sept Vertus portait, sur le mur d'échiffre de sa rampe cavalière, des « rangiers »<sup>12</sup> mentionnés dans le compte de construction, figurés sur la *Vüe du costé de la rivière de Loire* de Jacques Androuet Ducerceau et décrit par des voyageurs hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>, que l'on peut rapprocher du cerf de la chapelle Saint-Hubert (fig. 4). Par ailleurs, en 1498 [n. st.], lorsque l'on meuble ce même logis pour la venue de monseigneur de Bourbon, on choisit pour teintes dominantes le violet, le gris, le noir et le blanc<sup>14</sup>. Les verrières de la galerie chauffée (et non du portique), commandée par la chambre du roi de ce même logis des Sept Vertus, portaient des

<sup>11</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 22553, p. 163-164 : « Tappicerie de damas sathiné gris et jaulne faictes a la devise dudit seigneur et rapportees par SSS entrelassees. Huit pieces de tappicerie de damas gris et jaulne obscur ou esdites pieces sont rapportees grandes SS de veloux noir et une cordeliere a travers S lesquelles pieces servent pour la chambre dudit seigneur et en icelles est comprins le ciel. Trois rideaulx de taffetas gris et jaulne. Sept pieces de satin gris et jaulne qui servent au retraict et garde robe dudit seigneur de pareil blason comme les dessusdites. Quatre pieces de satin gris et jaulnes servantes a l'oratoire dudit seigneur a SS. Huit pieces de tapicerie de damas gris et jaulne comprins le ciel a SS de veloux noir et une cordeliere a travers lesquelles servent pour la chambre de la royne. Trois rideaulx pour ladite chambre dont en y a deux de damas gris et jaulne et ung rideau de taffetas. [p. 164] Une piece de damas gris et jaulne servantes sur le devant du chaslit. Sept pieces de damas gris et jaulne a pareille divise comme la tappicerie de l'autre part rapportee, [comprins le daccellet. Lesquelles pieces servent pour la garderobe de ladite dame. Quatre pieces de sathin gris et jaulne a ladite divise servantes a l'oratoire de ladite dame ».

<sup>12</sup> Paris, AN, série KK (sans cote, en cours d'indexation), *Compte de construction du château d'Amboise 1495-1496*, fo 219vo.

<sup>13</sup> Alsteens Stijn et Buijs Hans, *Paysages de France dessinés par Lambert Doomer et les artistes hollandais et flamands des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fondation Custodia, 2008, p. 167-176 et 363.

<sup>14</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 22553, p. 9-10.



Fig. 3a – Amboise, château, linteau d'entrée de la chapelle Saint-Hubert.



Fig. 3b – Amboise, château, linteau de la chapelle Saint-Hubert, détail du cheval de saint Hubert portant un S barré

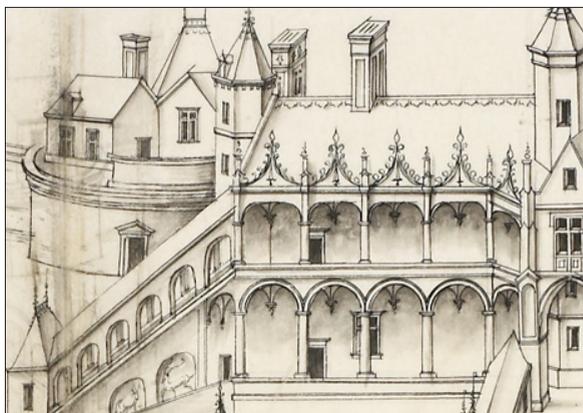


Fig. 4 – Jacques Androuet de Ducerceau, *Vue du côté de la rivière de Loire*, détail du Logis des Sept vertus (dessin préparatoire au recueil *Les Plus excellents bastimens de France*, 1579) (d'après Gauguain L., *Amboise, un château...*, *op. cit.*, fig. 9CC, p. V).

« panneaux de voirre ouvré a espees et plames [*sic*] et bordés de A mis et assiz en une des croisee de la grant gallerie haulte dudit cors de maisons »<sup>15</sup>. Les pignons de la galerie arboraient en outre, à l'extérieur, d'autres épées palmées et les armes de France<sup>16</sup>. En 1494, l'argenterie commandée reçoit également les monogrammes du couple royal – un C et un A – tandis que le linge est brodé de trois fleurs de lys<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Paris, AN, série KK, *Compte de construction...*, *op. cit.*, fo 95vo.

<sup>16</sup> Archives départementales Indre-et-Loire (désormais ADIL), C 950, fo 2ro (procès-verbal d'état des lieux du château de 1761) : « Le gros corps de bastimens des Sept Vertus suporté en la force de costé de la cour est une voute croix d'augives en pierre de taille sculptées par cinq pilliers formant quatre arcade tous sont élevés chacun une pointe de pignon ornés en sculptures d'épée flamée et une autre aux armes de France ».

<sup>17</sup> Loiseau de Grandmaison Ch., *Compotus pagamenti...*, *op. cit.*, p. 279 et 296 : « Et pour fil tanné qu'elle a employé à marquer à troys leurs de liz les lictz, orillers, draps de lict et autres ».



Fig. 5 – Ébrasement d'une baie ornée d'un semis d'hermines et de fleurs de lis. Amboise, château, Nouveau logis (2<sup>e</sup> niveau, rez-de-jardin).

Le décor de la grande Salle se dressant face à la Loire, résulte des grandes campagnes de restauration des architectes Victor et Gabriel Ruprich-Robert achevées au début du XX<sup>e</sup> siècle. Seules les hermines du manteau de cheminée sont réellement attestées. Notons néanmoins la présence d'un *tondo* à l'effigie d'Alexandre de Macédoine<sup>18</sup>, dont l'authenticité est attestée par des clichés photographiques antérieurs aux restaurations des Ruprich-Robert<sup>19</sup>.

Le nouveau logis sur les jardins, dont seul le niveau construit pour Anne de Bretagne est lisible – soit le rez-de-jardin – montre, dans l'ébrasement des baies, un semis d'hermines encadré de cordelières portant des aumônières<sup>20</sup> (fig. 5). En 1761, l'une des cheminées du logis portait les armes de France, sans que l'on sache à quelle campagne de construction les attribuer<sup>21</sup>. Enfin, en ville, la porte de la tour Heurtault est ornée des trois fleurs de lys ainsi que d'une table sculptée d'épées palmées et d'un collier de l'ordre de Saint-Michel<sup>22</sup>, alors que la tour des Minimes arbore les armes France, enrichies plus tard de deux salamandres de François I<sup>er</sup><sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Nous proposons d'attribuer ce *tondo* taillé dans le tuffeau local selon un savoir-faire italien à Guido Mazzoni dont le logis est cité dans le compte de construction de 1495-1496 : Gaugain L., *Amboise, un château...*, *op. cit.*, p. 111 et ead., « Guido Mazzoni à Amboise », à paraître.

<sup>19</sup> Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Base Mémoire, sap04\_02l05849\_p[1] et sap04\_02l05878\_p[1].

<sup>20</sup> Thomas Évelyne, « Nouvelle réflexions sur les logis royaux d'Amboise », dans Gady Alexandre (dir.), « *Fort docte aux lettre S et en l'architecture* ». *Mélanges en l'honneur de Claude Mignot*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, p. 43-65.

<sup>21</sup> ADIL, C 950, fo 6vo (première chambre du nouveau logis sur les jardins) : « Sommes entrées dans une chambre à cheminée de pierre de taille carrée au devant de laquelle est un escusson renforcée aux armes de France avec un M et B en Bossage et sculpture et ornements ». Nous n'avons pas trouvé à quoi renvoyaient les lettres M et B.

<sup>22</sup> ADIL, C 950, fo 11ro (tour Heurtault, porte du haut) : « Une grande porte ceintrée en pierre de taille, un fronton au dessus aussy ceintré où sont les armes de France ornées de sculptures ». ADIL, C 950, fo 11ro (tour Heurtault, porte du bas) : « Deux figures humaines, une à chaque angle, en pierre supportée par chacune un cul de lampe avec figure dessous, entre lesquelles est un cadre en pierre de taille en mouleure dans son carré, et au milieu duquel sont deux écussons sculté aux armes de France entourée de cordons et coquillages, accompagnés d'épées flammées ». Ici les épées dites « flammées » renvoient aux épées palmées des palmes de la victoire.

<sup>23</sup> ADIL, C 950, fo 7ro (tour des Minimes) : « La face de laquelle est enrichie de sculptures en bosse où sont les armes de France en trois écussons couronnés les deux du bas ornés de cordons et celui du hault de deux Salamandres couronnées ».

## 2. Distribution et fonction des lieux

On s'est souvent interrogé sur la raison pour laquelle le château d'Amboise était pourvu de trois logis, prévus dès le règne de Charles VIII. L'une des thèses qui eut cours voulait que dans un premier temps Charles VIII et Anne de Bretagne aient résidé dans le logis du donjon en attendant que les nouveaux logis de la seconde cour soient habitables<sup>24</sup>. Le logis du roi aurait ainsi dû être celui sur les jardins, tandis celui de la reine aurait disposé du logis des Sept Vertus. Cependant, nous avons pu démontrer, premièrement, que les travaux de la seconde cour avaient été prévus dès 1489, puisqu'on terrassait l'immense promontoire à cette date-là et jusqu'en 1491, soit avant le mariage de Charles VIII et Anne de Bretagne ; deuxièmement, que les travaux du logis du donjon avaient également concerné la chapelle Saint-Hubert qui devait surmonter la chapelle du Saint-Sépulcre ; troisièmement, que le logis des Sept Vertus était un logis d'apparat réservé aux hôtes de marque ou aux apparitions du couple royal et non le logis d'Anne de Bretagne<sup>25</sup> ; enfin, que la construction du nouveau logis sur les jardins s'expliquait non, comme pour les autres, par une logique de parcours et de cérémonial mais par l'attraction exercée par les jardins sur le couple royal<sup>26</sup>.

Cette démonstration est étayée par une précieuse mention des minutes d'hôtel d'Anne de Bretagne qui précise, pour l'ameublement du logis des Sept Vertus, qu'il fut commandé à l'occasion de la venue de monseigneur de Bourbon, Pierre de Beaujeu : « Autres acoustrements et parements baillez audit Jean Lefevre a Amboyse qui furent autrefois faiz a la venue de monseigneur de Bourbon comme appert par ung inventoire fait audict Amboyse le XVII<sup>e</sup> jour de janvier IIIIC IIII<sup>XX</sup> dix sept [a. st.]<sup>27</sup> ».

On avait donc rafraîchi le décor du logis d'apparat pour la venue de l'homme le plus influent du royaume à qui Louis XI avait confié le début du règne de son jeune fils Charles VIII. Par ailleurs, soulignons que la distribution s'approche fortement de celle du logis neuf de Blois<sup>28</sup> qui recouvrait la même fonction, en témoignent le voyage diplomatique de l'archiduc Philippe le Beau et de l'archiduchesse Jeanne la Folle en 1501.

La seconde cour était donc manifestement réservée, dans le projet initial – avant que l'on se tourne vers les jardins –, aux bâtiments officiels de réception (la grande salle et le logis des Sept Vertus), tandis que le logis du donjon montrait quant à lui un caractère plus privatif.

<sup>24</sup> Thomas É., « Les logis royaux... », *art. cit.*

<sup>25</sup> C'est ce qu'avance le docteur Bruneau : « Ce grand bâtiment fut destiné à loger la reine Anne de Bretagne. On bâti sur la cour le pavillon dit des Vertus parce qu'il était décoré de statues en terre cuite qui les représentaient, pour être la salle des gardes. » (Tours, Bibliothèque municipale, ms. 1320, p. 77).

<sup>26</sup> Gaugain L., *Amboise, un château...*, *op. cit.*, p. 127-135.

<sup>27</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 22335, p. 6.

<sup>28</sup> Chatenet M. et Girault P.-G., *Fastes de cour...*, *op. cit.*



Fig. 6 – Charles VIII à cheval, dans Paris, BnF, ms. Fr. 2228, Vers à la louenge de Charles VIII.

### 3. L'emblématique et la symbolique du décor

Charles VIII choisit le jaune et le gris pour orner le logis du donjon<sup>29</sup>, puis le violet et le blanc, qu'il portait lors de la victoire de Fornoue<sup>30</sup>, pour le logis d'apparat des Sept Vertus. Ces couleurs apparaissent notamment dans une enluminure<sup>31</sup> illustrant un manuscrit intitulé *Vers à la louenge de Charles VIII*. Écrit par Bénart et daté entre 1494 et 1498, cet ouvrage célèbre le courage du roi et ses conquêtes italiennes<sup>32</sup>. L'*incipit* est illustré d'une miniature où l'on voit Charles VIII couronné à l'impérial sortant d'une tente jaune et grise semée de C et de A enlacés et portant une tunique violette et blanche tout comme le caparaçon de sa monture, qui est semé de croix

<sup>29</sup> Ce sont là aussi les couleurs de sa tenue de chasse avant son départ pour Naples, ce qui démontre l'importance de la chasse dans le cérémonial de cour (Paris, BnF, ms. Fr. 22335, p. 190-191).

<sup>30</sup> Labande-Mailfert Yvonne, *Charles VIII et son milieu (1470-1498) : la jeunesse au pouvoir*, Paris, Klincksieck, 1975.

<sup>31</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 2228.

<sup>32</sup> Hermant Maxence, « cat. 26. Bénart, Louanges de Charles VIII », dans Bresc-Bautier Geneviève et alii (dir.), *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance*, catalogue de l'exposition (Paris 2010-2011), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2010, p. 103.

de Jérusalem et d'épées palmées (fig. 6). C'est au retour de sa victoire de Fornoue que Charles VIII adopta l'emblème de l'épée palmée<sup>33</sup>. Dans les folios suivants, les marges sont ornées d'un semis de C enlacés formant tout à la fois des K et des A avec des épées palmées. Un collier de l'ordre de Saint-Michel et des lys au naturel s'y déploient également. L'ensemble des emblèmes se détachent sur des fonds de damiers jaune, gris, pourpre (équivalent du violet) et blanc et noir. Les couleurs jaune et grise, associées au noir pour les lettres, autorisent une analyse symbolique. Lors de l'entrée royale de Louis XII à Paris en 1498<sup>34</sup>, à la porte Saint-Denis, un échafaud proposait un tableau qui voulait montrer la continuité du pouvoir royal en dépit de l'absence d'héritier direct de la couronne. Les qualités du nouveau souverain, Louis XII, étaient personnifiées par les quatre couleurs de l'ancien souverain, Charles VIII. Ainsi, Noblesse était vêtue de soie violette, Humanité de soie grise, Richesse de soie jaune et Libéralité de soie blanche.

Les lettres affichées dans les logis correspondent au A d'Anne et au S barré que Charles VIII choisit pour monogramme. Il le fait apposer sur un manuscrit que sa sœur, Anne de Beaujeu, lui offre en 1488 : *Le livre des faiz Monseigneur saint Loys*<sup>35</sup>, un manuscrit enluminé appartenant aux Bourbons<sup>36</sup>. Le roi le fait couvrir d'un velours fleurdelisé et fermé de deux fermoirs en argent à ses armes. Il fait ajouter un frontispice à son mot, *PLUS QU'AUTRE*, et le S barré<sup>37</sup> (fig. 7). À Amboise, sur le linteau de la chapelle Saint-Hubert, les rênes et la bricole du cheval sont timbrés d'un S barré gothique (fig. 3b), qui est couramment interprété comme la *fermessa*<sup>38</sup>, qualité essentielle du preux chevalier qui fait preuve de fidélité.

Outre la *fermessa*, le S de Charles VIII peut renvoyer tout à la fois au soleil et à la sagesse de Salomon. Si le lys – charge des armes de France, s'il faut encore le rappeler – est une fleur royale depuis le troisième millénaire assyrien<sup>39</sup>, dans le *Nouveau Testament*, un passage mentionne également des lys plus éclatants que Salomon en gloire. À la veille de son sacre, le dauphin composa avec son aumônier la *Prière de Salomon pour obtenir la Sagesse*, ou encore la « Sapience ». Dans son *Journal* qui s'adresse à Charles VIII, Jean Masselin (1433 ?-1500) écrit : « Le roi Salomon, Sire, commença à régner en bas aage comme vous ; mais pour ce qu'on veoit qu'il

<sup>33</sup> Labande-Mailfert Yvonne, « L'épée, dite « flamboyante », de Charles VIII », *Bulletin Monumental*, 108, 1950, p. 91-101.

<sup>34</sup> Hochner Nicole, *Louis XII : les dérèglements de l'image royale, 1498-1515*, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 64.

<sup>35</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 2829.

<sup>36</sup> Gousset Marie-Thérèse, Avril François et Richard Jean, *Saint Louis, roi de France*. Livre des faits de Monseigneur saint Louis (BnF ms. fr. 2829), Paris, Chêne, 1990, p. 8-9 et p. 84-88.

<sup>37</sup> Monfrain Jacques, *Études de philologie romane*, Genève, Droz, 2001, p. 964-965. Il commande également un sac de cuir pour y glisser le *volumen*.

<sup>38</sup> Thomas Évelyne, *Vocabulaire illustré de l'ornement par le décor de l'architecture et des autres arts*, Paris, Eyrolles, 2012, p. 133.

<sup>39</sup> Lecoq Anne-Marie, « La symbolique de l'Etat : les images de la monarchie », dans Nora Pierre (dir.), *Les lieux de Mémoire*, t. II, *La Nation*, Paris, Gallimard, 1986, p. 145-192, à la p. 159.



Fig. 7 – Frontispice aux armes et devises de Charles VIII, dans Paris, BnF, ms. Fr. 2829, *Le livre des faiz Monseigneur saint Loys*.

se conduisoit sagement par raison et selon Dieu, les princes et les autres, chacun le redoubtoit<sup>40</sup> ». Enfin, dans les entrées royales de Rouen en 1485, de Troyes en 1486, de Vienne en 1490 et de Paris en 1491<sup>41</sup>, des tableaux présentés sur des échafauds citaient Salomon<sup>42</sup>. C'est sans doute à Rouen que le parallèle entre Charles VIII et Salomon fut le plus fort, car tout en exposant la filiation de Louis XI et Charles VIII sous les traits de David et Salomon, l'acrostiche du tableau clamait « Vive Charles roi de France et son bon conseil loyal Amen Rouen »<sup>43</sup>.

Par ailleurs, en 1495, à Amboise, le tapissier Jean Lefevre est rémunéré pour avoir « osté les armoiries de la destrucion de Troyes et Reims et fait ung soleil en chacune piece »<sup>44</sup>. On ne sait guère où furent placées les tentures, mais la forte référence au

<sup>40</sup> Terrasson de Fougères Vincent, *La royauté idéale : images des rois Charles VIII et Louis XII à travers le spectacle des entrées royales et les guerres d'Italie (1484-1515)*, thèse de doctorat, Université de Roskilde, 2001, p. 39.

<sup>41</sup> Guénée Bernard et Lehoux Françoise, *Les entrées royales de 1328 à 1515*, Paris, CNRS, 1968.

<sup>42</sup> Mérimod Christian de, « Théâtre et politique à la fin du Moyen Âge. Les entrées royales et autres cérémonies. Mises au point et nouveaux aperçus », dans *Théâtre et spectacles, hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance*, actes du colloque (Avignon 1990), Paris, Éditions du CTHS, 1991, p. 179-212.

<sup>43</sup> Guénée B. et Lehoux Fr., *Les entrées royales...*, *op. cit.*, p. 255.

<sup>44</sup> Paris, AN, série KK, *Compte de construction...*, *op. cit.*, fo°166ro.

soleil de justice comme à Salomon engagé à supposer qu'elles ornaient la grande salle, d'ailleurs orientée comme une salle de justice, avec le « haut-bout » primitif (la cheminée gothique) tourné vers le soleil<sup>45</sup>. À cette même date, arrive également à Amboise une tapisserie<sup>46</sup> dont on supprime, dans les écoinçons, les armes de Tanguy du Châtel<sup>47</sup> qui est l'un des deux hommes, avec Robert Lemaçon<sup>48</sup>, à avoir aidé le dauphin Charles (couronné Charles VII) à échapper aux Bourguignons en 1418 à Paris pour gagner Bourges. Or, les chroniqueurs contemporains présentèrent souvent Charles VIII comme le sauveur du royaume, un nouveau Charlemagne que l'on comparait à son illustre grand-père Charles VII, dont on louait le courage et la sagesse qui l'avaient conduit à recouvrer l'intégrité du royaume et à mettre fin à la guerre de Cent Ans<sup>49</sup>. Comme Charles VI, Charles VII et brièvement Louis XI, Charles VIII semble avoir affectionné la figure du cerf, non seulement ailé mais aussi simplement au naturel<sup>50</sup>. L'une des plus belles commandes de Charles VII fut la tapisserie des cerfs ailés<sup>51</sup> qui commémore la victoire des Français sur les Anglais à Formigny (1450) et Castillon (1453). Enlacée et brandie par l'un des deux cerfs, la bannière arbore saint Michel terrassant le dragon, se détachant sur un fond rouge au semis de soleil.

Il est légitime de s'interroger sur le choix iconographique du linteau de la chapelle. Saint-Hubert est un saint liégeois<sup>52</sup> dont l'iconographie ne se développe qu'à partir du XV<sup>e</sup> siècle et surtout dans l'Europe du Nord<sup>53</sup>. Le manuscrit de *La vie*

<sup>45</sup> Voir Mérindol Christian de, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit*, t. II, *Les décors peints : corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen âge en France*, Pont-Saint-Esprit, Conseil général du Gard, 2001.

<sup>46</sup> Paris, AN, série KK, *Compte de construction...*, *op. cit.*, fo<sup>o</sup>97vo : « A Godeffroy Du Bal, tapicier, pour ses peines sallaire et despens d'avoir au temps dessusdit osté et mis hors de treize pieces de tapicerie estans audit chastel les armes de feu Taneguy Du Chastel refait en icelles le champ de quarante escuzcons et fournir de soye fil et tamture a ce necessaire [...] ».

<sup>47</sup> Notons par ailleurs que les minutes d'hôtel d'Anne de Bretagne mentionnent 8 pièces de tapisseries illustrant l'histoire d'Alexandre provenant du maréchal de Gyé : Paris, BnF, ms. Fr. 22335, p. 152. Or, Tanguy du Châtel fut le tuteur de Pierre de Rohan, maréchal de Gyé.

<sup>48</sup> Gaugain Lucie, « Trèves (Maine-et-Loire), une tour résidentielle du XV<sup>e</sup> siècle », dans Salamagne Alain (dir.), *Le Palais et son décor au temps de Jean de Berry*, actes du colloque (Bourges-Tours 2004), Tours, PUFR, 2010, p. 155-167.

<sup>49</sup> Le Fur Didier, *Charles VIII*, Paris, Perrin, 2006, p. 280-292.

<sup>50</sup> Selon Pline, le cerf a une grande longévité et a le pouvoir de rajeunir, ce qui explique qu'il devienne un symbole christique. Le Christ serait apparu entre les bois d'un cerf à saint Hubert : Beaune Colette, « Costumes et pouvoir en France à la fin du Moyen Âge : les devises royales vers 1400 », *Bulletin Monumental*, 105, 1947, p. 197-208 et Lecoq A.-M., « La symbolique de l'État... », *art. cit.*, p. 176.

<sup>51</sup> Martin Paul, « La tapisserie royale des *Cerfs Volants* », *Bulletin monumental*, 105, 1947, p. 197-208 ; Dufournet Jean, « Secondes notes sur le bestiaire de Villon : le cerf et la biche », dans *Mélanges de langue et littérature française du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence-Paris, Champion-CUERMA, 1979, p. 233-248 et, en particulier note 8 ; Antoine Elisabeth, « cat 5. Les cerfs ailés », dans Bresc-Bautier G. et alii (dir.), *France 1500...*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>52</sup> Voir Dierkens Alain et Duvoisquel Jean-Marie (dir.), *Le culte de saint Hubert au Pays de Liège*, Bruxelles, Crédit communal, 1991.

<sup>53</sup> Voir Duchet-Suchaux Gaston et Pastoureau Michel, *La Bible et les Saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 178.

de *Saint Hubert*<sup>54</sup>, rédigé par Hubert le Prevost, originaire de Lille, expose la dévotion de l'auteur pour son patron et compile différents documents relatifs à la vie du saint, parmi lesquels on trouve la scène d'adoration menant à sa conversion. En régions ligériennes, le linteau d'Amboise pourrait en être l'occurrence iconographique la plus précoce, juste antérieure à celle de la cathédrale de Chartres<sup>55</sup> (Eure-et-Loir, limite XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) ou de l'église Saint-Benoît des Hermites (Indre-et-Loire, premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle).

L'hypothèse qui consisterait à supposer que saint Hubert figure à l'entrée de la chapelle en tant que saint protecteur des chasseurs nous paraît trop simple. Il nous semble plus probable que ce choix iconographique s'explique par les échanges qui ont pu exister entre le roi et les trois sculpteurs dont le compte de construction de 1495-1496 livre les noms : Cornille de Nefve, Casin d'Utrecht et Pierre Minart<sup>56</sup>. Originaires des Pays-Bas méridionaux, si l'on en croit leurs patronymes, ils devaient être particulièrement sensibles au culte de saint Hubert et leur rencontre avec Charles VIII, qui souhaitait s'inscrire dans la lignée de son royal aïeul Charles, joua manifestement en faveur de ce choix. En outre, associé à saint Christophe portant le Christ tenant le globe, cette iconographie permettait de soutenir la politique royale. La campagne de Charles VIII en Italie avait une dimension dépassant largement la simple conquête militaire. L'entourage du roi s'était évertué à la présenter comme une nouvelle croisade lancée contre les Turcs et soutenue par le pape Alexandre VI<sup>57</sup>. En prenant pour emblème le cerf et en s'identifiant à saint Hubert, comme le souligne sa devise placée sur le harnais, Charles VIII répondait aux attentes messianiques<sup>58</sup> et se présentait ainsi comme celui qui révélait au monde la religion du Rédempteur apparaissant entre les bois de l'animal, mais aussi sur les épaules de saint Christophe, protecteur des voyageurs et garant de la bonne mort. Dans le contexte des guerres ultramontaines, la convocation de saint Christophe est d'autant plus importante que les expéditions supposaient la traversée périlleuse des Alpes. La présence de l'ermite tenant une lanterne rappelait que le Christ est la lumière du monde tout en faisant peut être référence aux relations intimes que le roi entretenait avec saint

<sup>54</sup> Un premier exemplaire « fut commandité en 1463 par Philippe le Bon à David Aubert et illustré par Loyset Liédet (La Haye, KB, ms. 76 F 10) » : < [http://expositions.bnf.fr/flamands/grand/fla\\_218.htm](http://expositions.bnf.fr/flamands/grand/fla_218.htm) > (cons. le 04/02/2022). Un autre exemplaire est conservé à Paris (BnF, ms. Fr. 424, Hubert le Prevost, *Vie de Saint Hubert*, Le maître de Marguerite d'York, enlumineur, Bruges < [http://expositions.bnf.fr/flamands/grand/fla\\_218.htm](http://expositions.bnf.fr/flamands/grand/fla_218.htm) >, cons. le 04/02/2022) et date des années 1470-1480. Commandé par Louis de Gruuthuse, le manuscrit intègre par la suite les collections de Louis XII comme en témoigne les armes grattées et remplacées par celles du roi.

<sup>55</sup> Voir la notice relative dans < <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP22NU09703> >, cons. le 04/02/2022.

<sup>56</sup> Paris, AN, série KK, *Compte de construction...*, fo°80ro. Ils touchent 10 l. t. par mois.

<sup>57</sup> Labande-Mailfert Yvonne, *Charles VIII : le vouloir et la destinée*, Paris, Fayard, 1986, p. 157.

<sup>58</sup> Yali Haran Alexandre, *Le lys et le globe : messianique dynastique et rêve impérial en France à l'aube des temps modernes*, Paris, Champ Vallon, 2000.

François de Paule – installé au Plessis, puis à Amboise – le guidant dans ses choix<sup>59</sup>. La lecture iconologique du linteau montre donc combien l'iconographie sert un discours emblématique, qui procède notamment par citation d'*exempla*.

Dans la grande salle, la présence d'Alexandre le Grand placé dans un *tondo* et accompagné d'un *titulus* (ALEX MACED M. REX) procède tant de la mode des portraits en médaille, qui se répandit à la fin du XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>60</sup>, que de celle des portraits d'hommes illustres dont le *topos* des Neuf Preux fut le plus répandu au XV<sup>e</sup> siècle. Mais elle se fonde aussi sur la littérature alexandrine très appréciée à partir du XII<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la fin du Moyen Âge<sup>61</sup>. À l'instar de ce que montrent certains manuscrits<sup>62</sup>, le profil d'Alexandre illustre une moralisation politique : le roi, prenant ainsi le roi de Macédoine pour *exemplum*, place son bon gouvernement dans la lignée de celui de l'illustre empereur, dont ici le mot *rex* souligne la fonction et rappelle les prétentions impériales de Charles VIII.

## Conclusion

Ainsi se dessine une topographie des décors du château d'Amboise (fig. 1). Les fleurs de lys sont apposées aux portes du château visibles depuis la rue, associées au collier de l'ordre de Saint-Michel, aux épées palmées à la porte Heurtault ; elles figurent également sur les pignons de la galerie du logis des Sept Vertus et sous forme de semis dans le nouveau logis sur les jardins. Les épées palmées sont affichées sur les parties extérieures du château, à la porte Heurtault notamment, mais surtout sur les façades des édifices de la seconde cour. Le violet et le blanc ornent le logis de Sept Vertus, logis d'apparat et de réception ; et l'on associe assez logiquement les palmes de la victoire aux couleurs de ce succès. Le jaune, le gris et le S noir se rencontrent dans le logis du donjon à vivre au quotidien. Dans l'état actuel des connaissances, il semble donc que le piédroit de cheminée portant des S barrés provienne plutôt de ce logis (fig. 2). Le roi exprime ici, dans son intimité, les valeurs morales dont il se

<sup>59</sup> Beaune Colette, « François de Paule et les rois de France », dans Bruley Yves (dir.), *La Trinité-des-Monts redécouverte : arts, foi et culture*, catalogue de l'exposition (Rome 2002), Rome, De Luca, 2002, p. 44-46 ; ead., « François de Paule et le rôle messianique des rois de France », dans *L'eremita Francesco di Paola viandante e penitente*, actes du colloque (Paola 2000), Rome, Curia generalizia dell'Ordine dei Minimi, 2006, p. 331-350 ; Brach Jean-Pierre et Zoccatelli Pierluigi, « Courants renaissants de réforme spirituelle et leurs incidences », *Politica Hermetica*, 11, 1997, p. 31-46.

<sup>60</sup> Bresc-Bautier Geneviève, « Les médaillons de marbre provenant du château de Gaillon, début du XVI<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 2009 (2007), p. 160-178.

<sup>61</sup> Baumgartner Emmanuèle, « La formation du mythe d'Alexandre au XII<sup>e</sup> siècle : *Le Roman d'Alexandre* et l'exotisme », dans Harf-Lancner Laurence, Mathey-Maille Laurence et Szkilnik Michelle (dir.), *Contes de Troie et d'Alexandre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 137-158.

<sup>62</sup> Il en va ainsi de l'*Alexandre en prose* (Archives du Musée Condé de Chantilly, ms. 651).

recommande : richesse, humanité, sagesse et fidélité. Enfin, on notera que la reine manifeste son empreinte emblématique par des A sur les verrières du logis des Sept vertus et sur l'argenterie, au côté du C royal, des hermines et des cordelières dans le nouveau logis sur les jardins ainsi que dans la grande salle. Ses couleurs ne sont pas mentionnées.

Les décors du château d'Amboise soutiennent ainsi trois discours. Le premier présente l'image officielle de la couronne à travers les décors des dehors du château, dépourvus de toute interprétation et intemporels. Le second magnifie la fonction royale en exposant l'image du roi victorieux dans les espaces et logis d'apparat de la seconde cour. Enfin, le troisième exprime la personnalité profonde du souverain, tout en laissant percevoir ses aspirations politiques, dans son logis à vivre au quotidien du donjon.

# L'emblématique de Marguerite d'Autriche au monastère royal de Brou : images de soi, affirmation dynastique et revendication politique à l'aube de la Renaissance

**Pierre-Gilles Girault**

Monastère royal de Brou

Sans doute n'existe-t-il pas en France de monument des XV<sup>e</sup> ou XVI<sup>e</sup> siècles aussi riche d'emblèmes que l'est le monastère royal de Brou<sup>1</sup>, réserve faite de quelques édifices civils exceptionnels comme l'Hôtel Jacques Cœur à Bourges<sup>2</sup> où le château de Chambord<sup>3</sup>. Le riche décor héraldique et emblématique du monastère a déjà été étudié avec précision par Christian de Mérindol<sup>4</sup> et l'arsenal emblématique de Marguerite d'Autriche (1480-1530), princesse fondatrice du couvent, a été quant à lui évoqué par Dagmar Eichberger, en marge de l'ouvrage qu'elle a consacré au rôle artistique de la princesse<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Sur l'histoire de Brou, voir principalement Baux Jules, *Histoire de l'église de Brou*, Bourg-en-Bresse, F. Martin-Bottier, 1862 ; Bruchet Max, *Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie*, Lille, Imp. L. Danel, 1927, *passim* ; Hörsch Markus, *Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507-1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse*, Bruxelles, AWLSK, 1994 ; Poret Marie-Françoise, *Le monastère de Brou, le chef d'œuvre d'une fille d'empereur*, Paris, CNMHS-CNRS, 1994. Voir aussi *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, actes du colloque (Brou 2006) < <http://www.editions-du-patrimoine.fr/Librairie> > (cons. le 17/01/2022) et *Princesses et Renaissance(s), La commande artistique de Marguerite d'Autriche et de son entourage*, actes du colloque (Brou 2015) < <http://www.editions-du-patrimoine.fr/Librairie> > (cons. le 17/01/2022).

<sup>2</sup> En dernier lieu Girault Pierre-Gilles, « Le décor « total » des grandes demeures : le palais de Jacques Cœur à Bourges », dans Bartholeyns Gil, Bourin Monique et Dittmar Pierre-Olivier (dir.), *Images de soi dans l'univers domestique, XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, acte du colloque (Montpellier 2013), Rennes, PUR, 2018, p. 63-78.

<sup>3</sup> Voir dans ce même volume la contribution de François Parot et Thibaud Fourier.

<sup>4</sup> Mérindol Christian de, « Le couvent de Saint-Nicolas de Tolentino à Brou. Réflexions sur les églises et les chapelles à destination funéraire à la fin du Moyen Âge », *Bulletin de la société nationale des Antiquaires de France*, 1993, p. 140-152 ; *id.*, « Le décor emblématique et les vitraux armoriés du couvent Saint-Nicolas-de-Tolentin à Brou », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, 64, 1994, p. 149-180.

<sup>5</sup> Eichberger Dagmar, *Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout, Brepols, 2002, p. 22-28 et *passim*.

Notre propos n'est donc pas de répéter ce qu'ont déjà dit ces auteurs, ni même d'en réaliser une synthèse, mais d'enrichir nos connaissances par une mise en perspective et quelques observations, que nous ont permis la fréquentation et l'observation quasi quotidienne du monument depuis plus de cinq années, sur ce qui constitue à nos yeux un véritable programme iconographique, tant personnel que dynastique et politique.

## 1. Aux origines de Brou

La fille de Maximilien de Habsbourg et de Marie de Bourgogne avait déjà été répudiée par Charles VIII, puis était restée veuve du fait de la mort prématurée de l'Infant d'Espagne don Juan d'Aragon, lorsqu'elle épousa en 1501 le duc de Savoie Philibert II, dit le Beau. Hélas cette nouvelle union ne dura guère puisque Philibert mourut à son tour dès le 10 septembre 1504, laissant sa jeune épouse – tous deux étaient alors âgé de vingt-quatre ans – désespérée<sup>6</sup>.

Nouvelle Artémise, la princesse décida aussitôt de fonder un mausolée en mémoire de son époux bien aimé à Brou, faubourg rural de la ville de Bourg, capitale du comté de Bresse que son mari avait reçu en apanage avant le devenir duc de Savoie, sur un site occupé depuis le XI<sup>e</sup> siècle par un petit prieuré bénédictin dépendant de l'abbaye d'Ambronay. Ce faisant, Marguerite reprenait à son compte le vœu formulé dès 1480 par sa belle-mère, Marguerite de Bourbon, de restaurer ce monastère<sup>7</sup>. À cette fin, Marguerite obtint en 1505 du pape Jules II l'autorisation de transférer la paroisse dans la chapelle Notre-Dame au centre de la ville voisine et de procéder à la nouvelle fondation, desservie par des moines ermites de Saint-Augustin de la congrégation de Lombardie.

Elle venait d'en poser la première pierre lorsqu'en septembre 1506 la mort de son frère aîné Philippe le Beau, comte de Flandre et roi de Castille, entraîna son rappel aux Pays-Bas où Maximilien lui confia la gouvernance et régence « des pays de par-deçà », en même temps que l'éducation de ses neveux et nièces, dont le futur Charles Quint. C'est donc depuis Bruxelles, Anvers, Bruges et surtout Malines, où elle se fit édifier un palais et réunit une formidable collection d'œuvres d'art<sup>8</sup>, que Marguerite d'Autriche dirigea la construction du monastère.

<sup>6</sup> Sur la vie de la princesse, outre Bruchet M., *Marguerite d'Autriche...*, op. cit., voir De Boom Ghislaine, *Marguerite d'Autriche et la Pré-Renaissance*, Paris, Droz, 1935 et Tamussino Ursula, *Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance*, Graz, Styria, 1995.

<sup>7</sup> Sur la fondation, voir Mottier Cédric, « Brou, église funéraire princière : enjeux d'une fondation (1480-1509) », *Mémoires de la Société pour l'histoire du droit et des institutions des anciens pays bourguignons*, 73, 2016, p. 13-36.

<sup>8</sup> Outre Eichberger D., *Leben mit Kunst...*, op. cit, voir *id.* (dir.), *Women of distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, catalogue de l'exposition (Malines 2005), Dagmar, Turnhout-Leuven, Brepols-Davidsfonds,



Fig. 1 – Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, vue aérienne de l'église et des trois cloîtres.

Commencée par les bâtiments conventuels, dotée de trois cloîtres sur deux niveaux (fig. 1), la construction était suffisamment avancée dès 1513 pour que les moines Augustins puissent s'y installer. Pour l'église, Marguerite d'Autriche avait en 1505 prévu une construction assez modeste, qui prit une nouvelle ampleur en 1509 lorsqu'elle décida dans son testament qu'elle-même y serait inhumée auprès de son époux. Après avoir d'abord confié la conduite du chantier au Lyonnais Jean Perréal et l'exécution du tombeau au sculpteur tourangeau Michel Colombe, elle écarta en 1512 l'équipe française pour confier la construction au maître d'œuvre bruxellois Louis van Boghem<sup>9</sup>. Celui-ci en posa la première pierre en 1513 et conduisit le chantier, sous le contrôle vigilant de l'archiduchesse, jusqu'à sa consécration en 1532. Le corps de Marguerite, morte peu avant, à la fin de l'année 1530, put alors rejoindre ceux de son époux et de sa belle-mère dans le caveau où leurs restes se trouvent toujours<sup>10</sup>.

2005 et Girault Pierre-Gilles et Briat-Philippe Magali (dir.), *Primitifs flamands. Trésors de Marguerite d'Autriche*, catalogue de l'exposition (Brou 2018), Rennes, PUR, 2018.

<sup>9</sup> Sur Louis van Boghem, voir : Hurx, Merlijn, « Lodewijk Van Boghem, entrepreneur, land surveyor and architect », dans *Princesses et Renaissance(s)...*, op. cit., p. 18-27 et Ciavaldini Rivière Laurence, *Aux premières heures du monastère de Brou. Un architecte, une reine, un livre*, Paris, Picard, 2014.

<sup>10</sup> Voir Coenen Daniel, « Le transfert de la dépouille de Marguerite d'Autriche à Brou en 1532 », *Nouvelles Annales de l'Ain*, 2008, p. 6-61 ; *id.*, « De quelques informations complémentaires concernant le transfert de la dépouille de Marguerite d'Autriche », *ibid.*, 2011, p. 22-25.



Fig. 2 – Philibert II de Savoie et Marguerite d'Autriche, présentés par leurs saints patrons, en prière devant le Christ aux liens, accompagnés sur la corniche et dans les voussures de leurs écus (bûchés) et devises, de marguerites, du chiffre PM et du fusil ou briquet de Bourgogne avec la croix de saint André. Église de Brou, portail ouest, tympan.

## 2. Les armoiries

De loin déjà, la silhouette du monument affichait orgueilleusement l'emprise de la maison de Bourgogne-Habsbourg sur cette campagne de Bresse, située non loin du royaume de France. Le clocher était en effet coiffé d'« un dôme de pierre fait en couronne impériale »<sup>11</sup>, tandis que toute la charpente de l'église était couverte de tuiles vernissées polychromes à la mode bourguignonne (que l'on songe à l'Hôtel-Dieu de Beaune ou au palais synodal de Sens)<sup>12</sup>. Le dôme fut supprimé par crainte de son effondrement en 1659, tandis que la toiture fut remplacée un siècle plus tard par un toit à la Mansart pour des raisons d'économie. Celle que l'on voit aujourd'hui n'a été restituée qu'entre 1995 et 1999.

Dès que l'on en s'en approche, l'église frappe par l'abondance de son décor héraldique et emblématique : chaque contrefort de la façade et du chevet est orné d'un écu en forme de losange dont on devine qu'il portait les armes de Marguerite d'Autriche, qui accompagnaient également la statue de la duchesse sculptée sur le tympan (fig. 2) et timbraient la porte principale du bâtiment conventuel. Ces écus

<sup>11</sup> Bourg-en-Bresse, Société d'émulation de l'Ain, ms. non coté, Père Raphaël de la Vierge Marie, *Description historique de la belle église et du couvent royal de Brou*. Voir également la transcription dactylographiée du manuscrit, rédigé en 1692-1715, réalisée par Marie-Françoise Poiret (à la p. 24 pour la citation).

<sup>12</sup> *Ibid.*

ont, pour certains, été bûchés à la Révolution, les autres semblent être toujours restés lisses ; sans doute étaient-ils seulement peints, ou destinés à l'être, car il est possible que le décor extérieur soit resté inachevé après la mort de la princesse fondatrice.

À l'intérieur de l'édifice, ces écus losangés ceignent également l'abside polygonale du chœur. Ils sont accompagnés du mot (ou devise au sens moderne) *FORTUNE INFORTUNE FORT UNE* sculpté en lettres gothiques sur des phylactères. Les armes de l'archiduchesse figuraient également sur des culots au-dessus des stalles, au revers du jubé et de part et d'autre de celui-ci ; elles se voient encore sculptées sur des écus miraculeusement préservés sur le baldaquin de son tombeau. Elles figurent encore en petit sur d'autres écus losangés portés par des *putti* à la base du Retable des sept joies de la Vierge qui orne la chapelle voisine dédiée à Notre-Dame de l'Assomption (fig. 3).



Fig. 3 – Retable des Sept joies de la Vierge, détail de l'écu de Marguerite d'Autriche tenu par un ange. Église de Brou, chapelle de l'Assomption.

Ces armes figuraient encore en plus grand nombre sur les clefs de voûte situées dans l'axe au centre de la nef et du chœur selon la description du père Raphaël de la Vierge Marie, prieur de Brou à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. Au demeurant, c'est dès la construction que l'état des travaux daté de 1527 décrit « les clez principales » du chœur « avec les armes et blason de Madicte dame, contenant ces motz : *FORTUNE INFORTUNE FORT UNE* »<sup>14</sup>. Ses armoiries ornaient également un culot sculpté dans chaque galerie ainsi que toutes les voûtes des deux premiers cloîtres, de même sans doute que les clefs de voûte des salles situées au rez-de-chaussée du bâtiment des moines. Toutes furent déposées à la Révolution conformément à un arrêté d'avril 1794<sup>15</sup>.

Seul subsiste l'écu sculpté à la clef de voûte de la petite salle dite de la Dépense, timbré du bonnet archiducal et entouré d'une cordelière à doubles nœuds, qui n'a jamais été signalé (fig. 4). On ignore pourquoi cette clef a échappé aux destructions révolutionnaires, soit que cette salle fût alors encombrée, soit que cet ornement ait simplement été oublié. Elle constitue le seul témoin intact du décor héraldique des

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 55 (et p. 27 de la transcription). Les clefs de voûte ornementales de l'église ont été déposées pour raisons de sécurité en 2013 et 2018. Sept ont été étudiées et restaurées par Gaillard Adrien, *Conservation-restauration de sept décors de clefs de voûte en pierre calcaire du monastère royal de Brou. Étude des altérations physico-chimiques des ancrages en fer scellés au plomb*, mémoire de restaurateur du patrimoine, Paris, INP, 2016.

<sup>14</sup> Lille, AD Nord, B 19182, n. 44560<sup>6</sup>, cité par Bruchet M., *Marguerite d'Autriche...*, *op. cit.*, p. 244, doc. num. 155.

<sup>15</sup> Arrêté de la décade du 10 au 20 ventôse de l'an II, cf. *ibid.*, p. 262, doc. num. 201. Le 15 germinal de l'an II, on a « défait les armoiries qui étaient suspendues au temple de Brou » : Baux J., *Histoire de l'église...*, *op. cit.*, p. 297.



Fig. 4 – Clef de voûte aux armes de Marguerite d'Autriche entourées par une cordelière et les nœuds de Savoie. Monastère de Brou, bâtiment des moines, Salle de la dépens.

bâtiments conventuels, et l'unique clef de voûte aux armes de la princesse conservée de tout le monument. L'écu de Marguerite d'Autriche se voyait encore au centre des panneaux sculptés placés au-dessus des portes des cloîtres (entre le premier et le deuxième cloître, ainsi qu'au-dessus des portes d'entrée de l'escalier du dortoir des moines et du réfectoire), mais tous ont été bûchés.

Si la polychromie des écus sculptés tant à l'extérieur qu'à l'intérieur de l'église ou dans les cloîtres a entièrement disparu, les vitraux conservent un abondant décor héraldique riche en couleurs au sein duquel l'écu de Marguerite figure à plusieurs reprises. Christian de Mérindol a longuement analysé les armoiries représentées dans les fenêtres latérales de l'abside qui retracent la généalogie de Philibert, ainsi que ses principaux fiefs, et l'ascendance de Marguerite<sup>16</sup>. Ses armes sont

peintes sur verre sous son effigie en donatrice, dans la fenêtre axiale auprès des armes de l'empereur Charles Quint et dans sa propre généalogie. Elles accompagnent également l'effigie de l'archiduchesse dans la verrière du *Couronnement de la Vierge* qui orne la chapelle de l'Assomption, et figurent au centre des panneaux visibles dans la chapelle placée symétriquement au sud, consacrée à sainte Apolline et dite chapelle du Prince (fig. 5), affectée à l'usage du frère et successeur de Philibert, le duc Charles II<sup>17</sup>.

Présentées sur un écu généralement timbré du bonnet archiducal en forme de couronne, les armes de Marguerite d'Autriche – parti, à dextre, de gueules à la croix d'argent (Savoie) ; à senestre, écartelé, au 1, de gueules à la fasce d'argent (Autriche) ; au 2, d'azur, semé de fleurs de lys d'or, à la bordure componée d'argent et de gueules (Touraine ou Bourgogne moderne) ; au 3, bandé d'or et d'azur, à la bordure de gueules (Bourgogne ancien) ; au 4, de sable au lion d'or, armé et lampassé de gueules (Brabant) ; sur le tout de l'écartelé, d'or au lion de sable, armé et lampassé de gueules (Flandre) – apparaissent ainsi sur de nombreuses monnaies, médailles<sup>18</sup>, objets et manuscrits offerts à l'archiduchesse, commandés par elle ou

<sup>16</sup> Mérindol Ch. de, « Le décor emblématique... », *art. cit.*, p. 159-173.

<sup>17</sup> Le nom de chapelle du Prince sous laquelle elle est désignée suggère qu'elle fut attribuée à Charles II de Savoie à sa demande. Cf. Bruchet M., *Marguerite d'Autriche...*, *op. cit.*, p. 247-248, doc. num. 161 et 163-164 (1528).

<sup>18</sup> Pour les armoiries de Marguerite comme duchesse de Savoie, voir la médaille frappée lors de l'entrée du couple ducal à Bourg-en-Bresse en 1502, connue par plusieurs exemplaires : cf. Rondot Natalis, *Jean Marenge et la médaille de Philibert le Beau et de Marguerite d'Autriche*, Lyon, Pitrat Ainé, 1883.

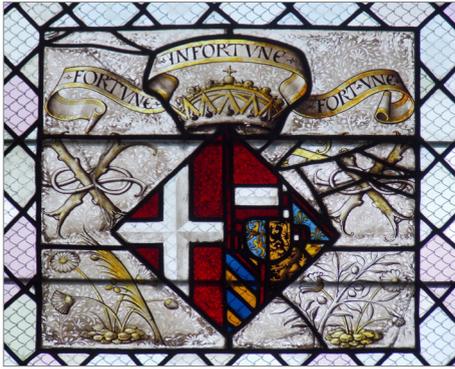


Fig. 5 – Vitrail aux armes de Marguerite d'Autriche timbrées du chapeau archiducal, entourées de marguerites de rameaux d'olivier, de croix de saint André entrelacées avec des nœuds de Savoie, et sommées du mot *Fortune infortune fortune*. Église de Brou, chapelle du Prince, fenêtrage ouest.

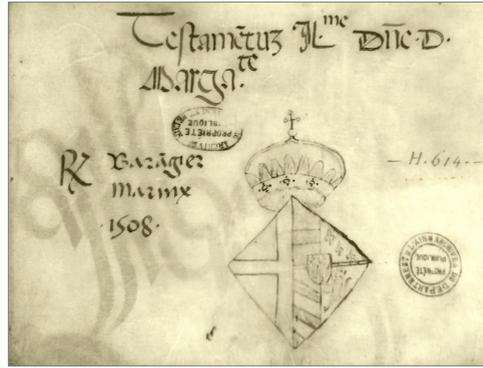


Fig. 6 – Bourg-en-Bresse, AD Ain, H 614, testament de Marguerite d'Autriche, daté 1508 (a. st.), orné des armes de la princesse timbrées du chapeau archiducal.

qui lui ont appartenu<sup>19</sup>. Outre l'alliance avec la Savoie, elles illustrent l'ascendance de Marguerite, ses possessions propres ainsi que les prétentions des Habsbourg à l'héritage bourguignon. Après que Maximilien lui a cédé le comté de Bourgogne en 1509, Marguerite divise l'écusson sur le tout pour y ajouter les armes de Franche-Comté et porte un parti, à dextre, d'azur semé de billettes d'or, au lion d'or armé et lampassé de gueules (Franche-Comté) et, à senestre, de Flandre. Ces armes apparaissent par exemple tracées à la plume sur son testament de 1509 (fig. 6)<sup>20</sup> ou gravées sur son grand sceau utilisé en 1527<sup>21</sup>. C'est à ce modèle que se conforment tous les écus de la princesse peints ou sculptés dans l'église de Brou. Seule la clef de

<sup>19</sup> L'inventaire du palais de Malines rédigé en 1523-1524 abonde en mention d'objets divers « aux armes de Madame » : devants ou nappes d'autels, salière, bassins, verdures, reliures d'un livre d'heures et d'une bible, boîte de peinture, pot de terre à couvercle d'argent, horloge, drageoirs, flacon, tasses, plats ou encore « dix petits blasons » : Michelant Henri (éd.), *Inventaire des vaisselles, bijoux, tapisseries, peintures, livres et manuscrits de Marguerite d'Autriche*, Bruxelles, Hayez, 1870, p. 13-14, 17-18, 20-21, 23, 32, 77, 99, 101, 115-118. Voir des reproductions d'objets et manuscrits conservés dans Eichberger D., *Leben mit Kunst...*, op. cit., p. 23, fig. 2 (Paris, BnF, ms. Fr. 5616, Jean Franco, *Généalogie de Charles Quint*, fo 1vo), p. 24, fig. 3 (tapisserie armoriée : Budapest, Iparművészeti múzeum), p. 138, fig. 51 (*putto* scutifère dans la grande salle du palais de Malines), p. 140, fig. 53 (millefleurs armoriée : coll. privée), p. 146, fig. 54 (Paris, BnF, ms. Fr. 5616, fo 52), p. 280, fig. 105 (Vienne, ÖNB, Cod. 3441, *Couronne margaritique*, fo 2vo). Autres reproductions dans Eichberger D. (dir.), *Women of distinction...*, op. cit., p. 84, num. 20 (carafe de verre, coll. privée), p. 85, num. 21 (gravures de sa mort), p. 104, fig. 7 (tapisserie armoriée : Budapest, Iparművészeti múzeum), p. 131, num. 38 (Paris, BnF, ms. Fr. 1516, fo 52), p. 137, num. 43 (Bruxelles, KBR, ms. 228, *Album de Marguerite*, fo 2), p. 221, fig. 9 (Vienne, ÖNB, Cod. 3441, *Couronne margaritique*, fo 2vo), p. 255-256, num. 95 (diptyque : Gand, Museum voor Schone Kunsten, inv.1973A), p. 257, num. 96 (Arras, BM, ms. 461, *Vie de sainte Colette*).

<sup>20</sup> Bourg-en-Bresse, AD Ain, liasse H 614 (original).

<sup>21</sup> Paris, CARAN, Centre de sigillographie et d'héraldique, moulage D/10995 (empreinte de 1527). Cf. Douët-d'Arcq Louis, *Collection de sceaux*, t. III, Paris, Plon, 1868, p. 406; Mérindol, « Le décor emblématique... », art. cit., p. 158, 173 et p. 176, fig. 11.

voûte de la Dépense ne porte que le lion de Flandre en abîme sur l'écartelé, tandis qu'un autre écusson au lion broche sur le parti.

### 3. Le mot *FORTUNE INFORTUNE FORT UNE*

Comme on l'a vu, le mot (ou devise au sens moderne du terme) *FORTUNE INFORTUNE FORT UNE* accompagne souvent les armoiries de Marguerite d'Autriche, tant à Brou que sur plusieurs manuscrits<sup>22</sup> et objets d'art, et apparaît en plusieurs lieux de l'église. Outre les écus losangés de l'abside, les lettres formant cette devise sont également sculptées sur la corniche couronnant les murs de l'abside sous les vitraux, au sommet du baldaquin du tombeau de l'archiduchesse, sur les consoles supportant les statues des apôtres Philippe et André dans les angles de sa chapelle, sur la corniche du lutrin monumental daté de 1532 ainsi que sur le grand bénitier en pierre noire installé en 1548 dans la nef<sup>23</sup>. La sentence est également peinte dans sa chapelle, sur un phylactère accompagnant le chiffre ducal sur la clef de voûte centrale et autour de ses armes sur la verrière de l'Assomption. On la retrouve sur le vitrail oriental de la chapelle du Prince (fig. 5).

On a beaucoup spéculé sur ce mot<sup>24</sup>. Certains y ont lu, à tort, « Fortune, infortune, fortune » en voyant dans cette devise l'alternance de la bonne et la mauvaise fortune de Marguerite<sup>25</sup>, tandis que Dagmar Eichberger en a proposé la traduction « Luck, misfortune makes one strong »<sup>26</sup>. J'en conserverai la traduction la plus simple : « le destin accable beaucoup une [femme] »<sup>27</sup>. Cette signification est en effet la seule attestée au XVI<sup>e</sup> siècle. Dans une apologie latine de la princesse publiée en 1532 et dédiée à son chevalier d'honneur, fidèle ami et exécuteur testamentaire Antoine de Lalaing, Cornelius Grapheus (Cornelis De Schrijver), magistrat malinois proche de la princesse puis secrétaire de la ville d'Anvers, mais aussi poète

<sup>22</sup> Voir Rivière Civaldini Laurence, « Fortune, infortune, fort une. De l'infortune à la fortune dans quelques manuscrits de Marguerite d'Autriche », dans Girault P.-G. et Briat-Philippe M. (dir.), *Primitifs flamands...*, op. cit., p. 94-105.

<sup>23</sup> En 1548 le sculpteur Nicolas Ducre fut chargé de l'achever et « de escrypre a la molure du dict beneyty les parolles suyvantes, assçavoir : Fortune infortune fort une » : Baux J., *Histoire de l'église...*, op. cit., p. 441, 451-453.

<sup>24</sup> Par exemple Laussac Édouard-Louis, *Fortune infortune fort une, Notice explicative du quintuple sens de la devise de Marguerite d'Autriche*, Bourg, J. Dureuil, 1896.

<sup>25</sup> Elle se rencontre dans certains manuscrits, par exemple autour du portrait de Marguerite dans la généalogie de Franco (BnF, ms. Fr. 5616, fo 52), mais n'apparaît nulle part à Brou.

<sup>26</sup> Eichberger D. (dir.), *Women of distinction...*, op. cit.

<sup>27</sup> Chevrier Edmond, *Bourg et la Bresse : esquisse historique*, Bourg, F. Dufour, 1859, p. 47, traduit : « L'infortune éprouve cruellement une femme ». Dufay Charles-Jules, *L'église de Brou et ses tombeaux*, Lyon, N. Scheuring, 1867, p. 7, propose plus exactement : « La fortune infortune (persécuté) fort une femme ».

et musicien, traduit la devise par ce vers latin : « Fortis fortuna infortunat fortiter unam »<sup>28</sup>.

Or, cette traduction n'est pas une invention du poète de cour : elle a été ajoutée, de la propre main de la princesse semble-t-il, sur le premier feuillet du manuscrit de la *Complainte de Marguerite*, poème qui lui a été offert vers 1507 par Antoine de Lalaing et qui relate sa vie et ses deuils. Au bas du folio, figure en guise d'ex-libris, sa devise en français, *FORTUNE INFORTUNE FORT UNE*, et en latin, *Fortis fortuna infortunat fortiter unam*<sup>29</sup>. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le Père Raphaël adopte une traduction proche : « Fortuna infortunat valde unam, id est personam »<sup>30</sup>. Le verbe *infortunare* n'est qu'un démarquage du latin tardif et rare *infortunare*, passé en ancien italien avec le sens de blesser, au propre comme au figuré.

Un autre poème de Jean Lemaire écrit à l'occasion de la mort de Philippe le Beau en 1506, en caractérisant Marguerite comme la « dame infortunée » et en concluant le poème par le mot de l'archiduchesse, confirme cette lecture en l'associant au deuil de son frère<sup>31</sup>. Marguerite elle-même, pleurant la mort de son père dans la *Complainte sur le trépas de l'empereur Maximilien*, se dépeint ainsi :

Car onque à dame qui fut sur la terre  
Les infortunes firent tant de guerre  
Que font à moy triste et infortunée,  
Trop forte a moy ma dure destinée.<sup>32</sup>

C'est encore le sens que donne à la devise Corneille Agrippa, devenu archiviste et historiographe de la princesse à la fin de sa vie, dans son oraison funèbre de Marguerite, rédigée en latin. Il cite la devise en français et l'associe à la mort de Philippe le Beau :

Ainsi elle supporta avec constance et modération tous ces malheurs et ces calamités domestiques, le décès de son époux et la mort de son frère, maîtrisant et refoulant la sévérité, la douleur et la rudesse de son destin (« violentiam fortunae ») par sa grandeur d'âme, en triomphant même et se contentant de

<sup>28</sup> Reiffenberg Frédéric de (éd.), « Poème inédit contenant la vie de Marguerite d'Autriche », dans *id.*, *Archives philologiques*, t. 1, Paris-Bruxelles, Dondey-Dupre-H. Tarlier, 1825-1826, p. 201-219, à la p. 209.

<sup>29</sup> Vienne, ÖNB, Cod. 2584, fo 1. Cf. Debae Marguerite, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche : essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524*, Louvain-Paris, Peeters, 1995, p. 487-489, notice num. 87 ; Eichberger D. (dir.), *Women of distinction...*, *op. cit.*, 248-249, num. 87.

<sup>30</sup> Père Raphaël, *Description historique...*, *op. cit.*, p. 131 (transcription : p. 60).

<sup>31</sup> Lemaire de Belges Jean, *Les regretz de la Dame infortunee sur le trespas de son tres cher frere unique*, cité par Baux J., *Histoire de l'église...*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>32</sup> Heatin V., « Lecture d'une pièce de vers de Marguerite d'Autriche », *Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, 33, 1894, p. LXXI-LXXVI, à la p. LXXIV.

témoigner à la postérité de son sort par le mot emprunté à la langue française (« Gallico verbo ») : Fortune infortune fort une.<sup>33</sup>

Un rondeau de Julien Fossetier<sup>34</sup> dédié à l'archiduchesse – dont il « ne fut pas l'indiciaire officiel mais l'historiographe officieux et dévoué » – développe l'idée que l'infortune révèle sa vertu et assure même son salut :

Vertu en infortune apere.  
 Qui fort soeffre, il vainct infortune.  
 Fortune infortune fort une.  
 Mais en tous assaulx [var. : efforts] de fortune  
 Fortitude en celle prospere.<sup>35</sup>

Que la vertu permette de triompher de l'infortune et des caprices du destin est également illustré par une médaille à l'effigie de Marguerite (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett), qui la commanda vers 1505, et dont le revers porte la légende : *VICTRIX FORTVNAE FORTISSIMA VIRTUS*. La composition montre une Vertu debout, probablement la Force car elle appuie son bras sur une colonne, qui élève une couronne de la main droite. À ses pieds se voit la Fortune, renversée, tenant une couronne dans chaque main. Pour Camille Picqué, « la femme renversée, c'est la mauvaise fortune de la princesse ; les couronnes qu'elle tient sont celles de France et d'Espagne », tandis que « la troisième couronne est celle que lui offre, en 1501, Philibert de Savoie »<sup>36</sup>.

On ignore si Marguerite adopta ce mot dès la mort de son époux, en septembre 1504, ou bien après le décès de son frère, deux ans plus tard. Françoise Blattes-Vial observe qu'il n'est attesté qu'à l'automne 1506 et orne la page de titre du *Changement de Fortune en toute prospérité* de Michele Riccio, dans lequel « le juriste napolitain décline la devise que Marguerite venait d'adopter pour rédiger l'ouvrage qu'il lui destine »<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> Henricus Cornelius Agrippa, *Oratio habita in funere divae Maragetae Austriacorum et Burgondionum principis 1530-1531*, éd. et trad. Par Installé Henri, Malines, s.n., 2005, p. 1135/15.

<sup>34</sup> Lemaire Jacques, « Julien Fossetier, poète athois thuriféraire de Charles Quint », *Bulletin de la Classe des Lettres. Académie royale de Belgique*, 12, 1-6, 2001, p. 287-316.

<sup>35</sup> Bruxelles, KBR, ms. 10509, fo 12. Le texte a été édité par de Reiffenberg Frédéric, *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque dite de Bourgogne relatifs aux Pays-Bas*, t. I/1, Bruxelles, Hayez, 1829, p. 17 et, plus récemment, par Debae M., *La bibliothèque ...*, op. cit., notice num. 122, p. 208.

<sup>36</sup> Voir Picqué Camille, « Deux médailles et un jeton inédits », *Revue de la numismatique belge*, 3<sup>e</sup> s., 6, 1862, p. 345-350. Voir aussi Eichberger D., *Leben mit Kunst...*, op. cit., p. 19, 27, fig. 5 et Blattes-Vial Françoise, « Le manuscrit de la *Couronne margaritique* de Jean Lemaire de Belges offert par Marguerite d'Autriche à Philippe le Beau en 1505. La rhétorique et l'image au service d'une princesse assimilée à la paix », *Le Moyen Âge*, 121, 1, 2015, p. 83-126, à la p. 94.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 93. Cf. Vienne, ÖNB, Cod. 2625, Riccio Michele, *Changement de Fortune en toute prospérité*, fo 1. Voir : Debae M., *La bibliothèque...*, op. cit., p. 509-512 ; Buttay-Jutier Florence, *Fortuna. Usages politiques*

On n'en connaît pas davantage l'auteur, mais peut-être a-t-il été composé par Marguerite elle-même<sup>38</sup> ou par son secrétaire et historiographe Jean Lemaire de Belges. Son rédacteur pourrait s'être inspiré du curieux texte d'un autre poète de cour français, André de la Vigne, qui publie à Paris, dès 1501, *Les Complaintes et Épitaphes du Roy de la Bazoche*, dont le vers 30 du prologue, rédigé dans un sabir incompréhensible farci de mots latinisants, livre une formule analogue : « Rogue Fortune, [ex]orundant fort une »<sup>39</sup>.

L'emploi du mot *FORTUNE INFORTUNE FORT UNE* comme évocation des épreuves et deuils successifs que Marguerite avait traversés apparaît donc comme la seule signification attestée par elle-même et ses contemporains. Les autres interprétations résultent des spéculations postérieures. Pourtant, plus encore que les armoiries ou la devise au sens moderne du terme, ce qui frappe à Brou, c'est la prolifération d'emblèmes qui peuvent se répartir en trois catégories : une devise personnelle, un chiffre conjugal et une devise dynastique à laquelle s'ajoute un emblème d'alliance.

#### 4. Une fleur pour Marguerite

Partout apparaît l'emblème parlant de la princesse, une fleur ou un bouquet de marguerites. Il s'agit le plus souvent de fleurettes dont les tiges entrelacées forment une frise, qui se voit dans de petites voussures, la gorge de corniches ou sous l'appui des garde-corps, les consoles des statues ou accompagnant les armoiries. Là où les dimensions du support imposent un traitement plus monumental, comme dans les larges voussures des portails ou celles du tombeau de Marguerite d'Autriche, le motif prend la forme d'un rameau ou d'un bouquet aux multiples fleurs. Ce bouquet est le plus souvent entrelacé avec un autre motif qui a parfois été décrit comme une plume, voire comme une plume d'autruche dont elle n'a pourtant pas le panache recourbé (fig. 7)<sup>40</sup>. Certains reliefs montrent pourtant un motif clairement végétal : il s'agit donc d'une palme, vraisemblablement celle du martyr de sainte Marguerite d'Antioche, patronne de l'archiduchesse ; l'iconographie contemporaine montre

*d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 141-142, note 178, 231 ; Blattes-Vial Fr., « Le manuscrit de la *Couronne margaritique...* », *art. cit.*, p. 93.

<sup>38</sup> Baux J., *Histoire de l'église...*, *op. cit.*, p. 58, écrit qu'« elle composa elle-même la fameuse devise ».

<sup>39</sup> La Vigne André de, *Les Complaintes et Épitaphes du Roy de la Bazoche*, dans Montaiglon Anatole de et Rothschild James de (éd.), *Recueil de poésies françaises des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, morales, facétieuses, historiques*, t. XIII, Paris, p. Daffis, 1878, p. 383-413, à la p. 388.

<sup>40</sup> Si elles sont absentes de Brou, des autruches et des plumes d'autruche se voient sur les tapisseries héraldiques de Budapest, sans doute par un jeu de mot autruche/Autriche.



Fig. 7 – Église de Brou, portail ouest, voissure de l'ébrasement droit ornée du chiffre *PM*, de marguerites entrelacées d'une palme et du fusil de Bourgogne avec la croix de saint André.

en effet souvent sainte Marguerite et les vierges arborant la palme de leur martyre qui affecte la forme d'une grande plume<sup>41</sup>.

Dans les panneaux armoriés, tant peints sur verre dans la chapelle du Prince (fig. 5) que sculptés en dessus-de-porte, les marguerites sont entrelacées non seulement avec la palme, mais aussi avec des rameaux d'olivier, célébrant le rôle pacificateur de la princesse<sup>42</sup>. La marguerite se retrouve encore sculptée sous la forme d'une grosse fleur à plusieurs rangs de pétales au centre des clefs de voûte de l'abside, des chapelles de Marguerite, de Gorrevod et de Montécuc, ainsi que sous le passage entre la nef et le chœur. Les clefs de l'abside et de la chapelle de la princesse associent la marguerite à des ornements d'inspiration italianisante, dauphins et candélabres, tritons et sirènes<sup>43</sup>.

La marguerite est une devise habituelle de la princesse et elle revient si fréquemment dans les inventaires de ses collections qu'on ne sait s'il faut toujours lui prêter une fonction emblématique ou n'y voir qu'un ornement<sup>44</sup>. On la rencontre également dans nombre de livres et manuscrits. Le plus ancien est sans doute le double volume imprimé par Pierre Le Rouge en 1488 de *La Mer des histoyres* complétée par une généalogie des rois de France. La généalogie s'ouvre par une pleine-page aux grandes armes de France en regard desquelles figure une page-tapis d'où montent deux rameaux de lys et de marguerites symbolisant l'union de Charles VIII et de Marguerite d'Autriche. La chaîne généalogique se clôt par un portrait en médaillon du roi et de sa jeune épouse, dont le nom a été gratté pour lui substituer celui d'Anne de Bretagne. Cette chaîne généalogique figure sur un fond bleu semé de fleurs de lys d'or, mais la correction n'a pas fait disparaître les marguerites qui ornent la marge<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Père Raphaël, *Description historique...*, *op. cit.*, p. 55 (transcription : p. 27), décrit déjà « des marguerites entrelassées avec des palmes ».

<sup>42</sup> Blattes-Vial Fr., « Le manuscrit de la Couronne margaritique... », *art. cit.*, p. 115-122.

<sup>43</sup> Gaillard A., *Conservation-restauration de sept décors...*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>44</sup> Citons par exemple « deux chandeliers [...] à feuillages de marguerites », « ung myroir » avec « ung cœur en presse sur une marguerite », un « mestier [...] garniz de XIIIII fermilet [...], où est sur ung chacun une marguerite » ; Michelant H. (éd.), *Inventaire...*, *op. cit.*, p. 21, 89, 100.

<sup>45</sup> Paris, BnF, Vélins 676-677. Voir Baurmeister Ursula et Laffitte Marie-Pierre, *Des livres et des rois : la bibliothèque royale de Blois*, catalogue de l'exposition (Blois 1992), Paris, Bibliothèque nationale, 1992, num. 17, p. 96-99.

Le choix de cette fleur par Marguerite d'Autriche n'est d'ailleurs guère original tant sont nombreuses les dames et princesses qui adoptèrent la marguerite pour emblème parlant. On ne peut toutefois pas exclure une allusion dynastique car la marguerite est un emblème particulièrement fréquent dans la maison de Bourgogne<sup>46</sup>. Citons le duc Philippe le Hardi, qui l'adopta en hommage à son épouse Marguerite de Flandre ; leur fille Marguerite de Bourgogne épouse de Guillaume de Bavière ; sa sœur Marie de Bourgogne, épouse du comte puis duc Amédée VIII, qui fit ainsi rentrer la devise de la marguerite dans la maison de Savoie ; une autre Marguerite de Bourgogne, épouse du dauphin Louis de Guyenne, ou encore sa mère Marguerite de Bavière, épouse du duc Jean sans Peur, qui lui préféra toutefois la violette<sup>47</sup>. Il faut encore leur ajouter Marguerite d'York, dernière épouse de Charles le Téméraire, qui employa la marguerite le plus souvent plantée dans un pot de fleurs. Or cette dernière assura l'éducation de Marguerite d'Autriche durant sa prime enfance puis après sa répudiation par Charles VIII. Notons enfin que la marguerite est parfois associée à sainte Marguerite d'Antioche, comme dans les *Heures* dites de Boussu enluminées pour Isabelle de Lalaing après 1490<sup>48</sup>. Dans le registre symbolique enfin, cette fleur figure l'innocence ou l'amour parfait. Il ne faut donc peut-être pas voir dans ce choix qu'un simple rébus, mais aussi une allusion dynastique à ses ancêtres féminines de la Maison de Bourgogne, une invocation à sa sainte patronne ou encore une évocation de ses vertus, sans oublier le rituel de l'effeuillage de la marguerite, soulignant le rôle du destin dans la destinée amoureuse et qui pourrait se rapporter à la Fortune évoquée par le mot de la princesse.

## 5. Un chiffre conjugal

Alors que l'archiduchesse utilise largement le chiffre ou le monogramme M ou MA (pour *Margarita* où *Marguerite* d'Autriche ?) dans ses collections<sup>49</sup> et le décor de son palais de Malines<sup>50</sup>, celui-ci n'apparaît jamais seul à Brou. Il y est remplacé par la

<sup>46</sup> Sur l'emblématique de la famille de Bourgogne et, notamment, sur l'usage de la marguerite, voir les notices réunies dans la base Devise : < <https://devise.saprat.fr/famille/bourgogne> > (cons. le 17/01/2022).

<sup>47</sup> Voir Hablot Laurent, « Violette (Marguerite de Bavière) » < <https://devise.saprat.fr/embleme/violette-2> > (cons. le 17/01/2022).

<sup>48</sup> Paris, Arsenal, ms. 1185. Cf. Martin Henry, « Les Heures de Boussu et leurs bordures symboliques », *Gazette des beaux-arts*, 52, 1910, p. 115-138, à la p. 129.

<sup>49</sup> L'inventaire de 1523-1524 mentionne ainsi des tapisseries brodées « de semblable M et petit A », un dais « à semblable M par-dessus », un bracelet d'or « esmaillié de noir à M » et « une belle M de bois bien taillée, à une petite chaîne de bois » : Michelant H. (éd.), *Inventaire...*, op. cit., p. 73, 74, 107, 130. On en a rapproché un M en bois à l'iconographie de sainte Marguerite (Écouen, Musée national de la Renaissance, inv. Ecl.21327). Voir Eichberger D. (dir.), *Women of distinction...*, op. cit., p. 180-181, num. 55 et Girault P.-G. et Briat-Philippe M. (dir.), *Primitifs flamands...*, op. cit., p. 168-169, num. 32.

<sup>50</sup> Voir des éléments déposés du plafond de la grande salle, au chiffre M<sup>A</sup>, reproduits dans Eichberger, *Leben mit Kunst...*, op. cit., p. 95, fig. 36.



Fig. 8 – Dorsal d'une stalle d'albâtre ornée du chiffre *PM* au centre, accompagné dans la voussure de marguerites, d'une palme et de fusils de Bourgogne avec les croix de saint André. Église de Brou, chapelle de l'Assomption.

combinaison des lettres P et M, initiales de Philibert et de Marguerite, réunies par un lacs d'amour (fig. 8). La forme des lettres donne lieu à des variations infinies qui explorent toutes les possibilités ornementales de la calligraphie gothique comme des capitales romaines.

Ce chiffre se voit partout, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur de l'église, dans les voussures des portails (fig. 7) et du tombeau de Marguerite, disposé en frise dans les corniches du jubé ou ceinturant le chœur au-dessus des stalles. Il apparaît aussi sculpté dans le bois du grand lutrin daté 1532, dans les gorges des trilobes qui couronnent les dorsaux des stalles, ou encore enlevé avec délicatesse dans l'albâtre des socles des sibylles qui entourent le tombeau de Philibert. Il est peint au centre des fenêtres hautes et basses, en verre blanc, de la nef et du chœur. Les plus nombreux de ces chiffres figurent toutefois aux clefs de voûte de l'église – tant dans la nef que dans les bas-côtés et dans les chapelles latérales –, avec cette particularité que les lettres y sont inversées et sculptées en miroir. Cette mise en forme n'a pas reçu d'explication satisfaisante, sauf à supposer que le chiffre est destiné à être lu du ciel à travers les voûtes (par Dieu ?) : ou, plus prosaïquement, par des observateurs munis d'un miroir. Seules la clef de voûte polychrome de la chapelle de la princesse, où les lettres encadrent une marguerite et s'accompagnent du mot inscrit sur un phylactère, et les petites clefs placées sous les ogives du jubé sont sculptées à l'endroit, dans le sens de lecture.

Absent du décor comme des inventaires des collections ou de la bibliothèque du palais de Malines, ce chiffre conjugal paraît n'avoir été utilisé qu'à Brou<sup>51</sup>. Si les initiales symbolisent à l'évidence l'union des deux époux, et à travers eux de leurs lignages, il n'est pas impossible d'y reconnaître une allusion à deux alliances antérieures. À Brou même, le tombeau de Marguerite de Bourbon, mère de Philibert et fille d'Agnès de Bourgogne, qui avait épousé Philippe de Bresse avant qu'il ne devienne un éphémère duc de Savoie, est orné de ce même chiffre PM gravé sur les écus que tiennent les *putti* sculptés par Conrad Meit<sup>52</sup>. Marguerite d'Autriche assumait ainsi l'héritage de ses beaux-parents, comme elle le fit par la fondation même du monastère qui accomplissait un vœu et une volonté testamentaire de Marguerite de Bourbon, morte dès 1483. Il est également tentant de voir dans la répétition insistante de ce chiffre à Brou une allusion à l'union entre Philippe le Hardi et Marguerite de Flandre, qui avait scellé plus d'un siècle auparavant le début de l'expansion de la maison de Bourgogne et de son établissement dans les « pays de par-deçà ». Le couple avait en effet usé en abondance du chiffre PM (ou parfois MP) qui timbraît de nombreux objets et vêtements, comme en témoignent les registres de comptes<sup>53</sup>, monnaies, jetons de compte<sup>54</sup> et sceaux ducaux<sup>55</sup>. Ce chiffre se retrouve surtout dans le décor de la chartreuse de Champmol qui fut l'un des modèles de la fondation de Brou<sup>56</sup>. Il apparaît ainsi sous la statue de la Vierge qui trône au centre du portail de l'église, sur les retables, en alternance avec les écus du duc et de la duchesse, ainsi que sur les bordures des vitraux dans les chapelles, ou sculpté sur le Puits de Moïse<sup>57</sup>.

<sup>51</sup> Rivière Ciavaldini L., « Fortune, infortune, fort une », *art. cit.*, p. 102, a cru reconnaître le chiffre du couple ducal dans les initiales PM qui ornent un manuscrit des *Faiz d'Alexandre* (Paris, BnF, ms. Fr. 6440, fo 28vo) offert à Marguerite d'Autriche à l'occasion de son mariage, mais il s'agit en réalité du chiffre des commanditaires du volume, qui portaient les mêmes prénoms : Philibert de Veyré (dont les armes figurent au folio 149) et Marguerite de Lannoy. Cf. Debae M., *La bibliothèque...*, *op. cit.*, notice num. 138, p. 231-236, à la p. 235.

<sup>52</sup> Sur Conrad Meit, voir : Burk Jens Ludwig, « Conrad Meit, Margaret of Austria's Court Sculptor in Malines and Brou », dans *Brou, un monument européen...*, *op. cit.*, p. 127-145 ; *id.*, « Conrat Meit. Bildhauer der Renaissance. 'desgleichen ich kein gesehen...' », dans Eikermann Renate (dir.), *Conrat Meit. Bildhauer der Renaissance*, catalogue de l'exposition (Munich 2006- 2007), Munich, Hirmer Verlag, 2006, p. 15-65.

<sup>53</sup> Prost Bernard et Henri (éd.), *Inventaires mobiliers des ducs de bourgogne*, t. II, *Philippe le Hardi*, Paris, E. Leroux, 1908, num. 1492 : « 60 lettres d'or, c'est assavoir un P et une M ensamble » ; num. 3394 : « ouvres de brodure à ses armes et à ses deux devises, c'est assavoir ung P et une marguerite » ; num. 3398 : « tapisserie semez de P et M entrelacés » ; num. 3571 : « une autre seelle [...] semé de PP et MM » ; num. 3792 et s., peintures réalisées au château de Germolles : « 300 de P et M blanches [...] en la chambre de madamoiselle la contesse de Nevers » (comptes de 1386 et 1390).

<sup>54</sup> Pradel Pierre, *Catalogue des jetons des princes et princesses de la maison de France*, Paris, Éditions de la Bibliothèque Nationale, 1936, num. 184.

<sup>55</sup> Voir Hablot Laurent, « P, PM (Philippe II de Bourgogne) » < <https://devise.saprat.fr/embleme/p-pm-1> > (cons. le 17/01/2022).

<sup>56</sup> L'historiographie allemande récente a souligné la dette de Brou envers la chartreuse de Champmol : Hörsch M., *Architektur unter Margarethe von Österreich...*, *op. cit.*, p. 180-181 et Prochno Renate, *Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge (1364-1477)*, Berlin, Akademie Vlg, 2002, *passim*

<sup>57</sup> *Ibid.*, et la notice susmentionnée de la base *Devise* < <https://devise.saprat.fr/> > (cons. le 17/01/2022).

Ainsi, par la répétition à satiété du chiffre PM, Marguerite d'Autriche soulignait-elle non seulement son union avec Philibert, et à travers eux l'alliance des maisons de Habsbourg et de Savoie, mais aussi sa filiation avec, d'une part, les maisons de Bourbon et de Savoie et, d'autre part, la puissante maison de Bourgogne en revendiquant le double héritage du duché de Bourgogne et du comté de Flandre.

## 6. Un emblème dynastique : le fusil de Bourgogne

L'attachement de Marguerite d'Autriche à l'héritage bourguignon qui lui vient de sa mère Marie de Bourgogne<sup>58</sup> apparaît surtout à travers l'omniprésence des devises de la maison de Bourgogne : le fusil (ou briquet) de Bourgogne et la croix de saint André formée de bâtons ou troncs écotés. Imbriqués l'un dans l'autre, le fusil accompagné d'une, deux ou trois pierres à feu et les bâtons noueux passés en sautoir sont partout. Ils alternent avec la marguerite et le chiffre PM dans les voussures des portails (fig. 7) et du tombeau de la princesse, sur la corniche couronnant la prédelle du Retable des sept joies de la Vierge ou, avec les seules marguerites, dans les ébrasements des fenêtres de l'abside. Ils occupent le centre des baies hautes et basses de la nef et du chœur quand le chiffre PM n'y figure pas, et alternent avec celui-ci sur les clefs de voûte de la nef, des bas-côtés, des chapelles latérales, de la chapelle de l'Assomption (fig. 9) et du jubé. Au revers du jubé, ils figurent en alternance avec le nœud à double boucle dont nous aurons à parler.

Fusils et croix de saint André supportent l'écu de Marguerite sous son effigie en prière sculptée au tympan du portail ouest et alternent entre les pattes des lions (de Flandre ?) qui trônent sur les pinacles des pignons ouest, nord et sud de l'église. On les retrouve sculptés sur les contreforts du chevet, tandis que les premiers contreforts du mur gouttereau nord de l'église sont sommés de personnages armés arborant une targe ou un écu chargé de la croix de saint André, signe de reconnaissance des armées ducales<sup>59</sup>. Lors du tournoi organisé en 1504 à la cour de Savoie à l'occasion du mariage de Laurent de Gorrevod, écuyer et proche conseiller de Philibert, plusieurs chevaliers arboraient, en hommage à son épouse, une cotte d'armes ornée d'une croix de saint André<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Voir Girault Pierre-Gilles, « Marguerite d'Autriche princesse bourguignonne et l'héritage de Marie de Bourgogne dans l'art », dans *Femmes en Bourgogne*, actes du colloque (Brou 2016), Bourg-en-Bresse, Société d'émulation de l'Ain, 2017, p. 10-33 et *id.*, « L'héritage de Marie de Bourgogne dans les collections et les commandes artistiques de Marguerite d'Autriche », dans Depreter Michael, Dumont Jonathan, Lestrangé Elizabeth, Mareel Samuel (dir.), *Marie de Bourgogne. Figure, principat et postérité d'une duchesse tardo-médiévale*, actes du colloque (Bruxelles-Bruges 2015), Turnhout, Brepols, 2021, p. 323-339.

<sup>59</sup> Schnerb Bertrand, « La croix de Saint-André, enseignes congnoissable des Bourguignons », dans Turrel Denise et al. (dir.), *Signes et couleurs des identités politiques du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, PUR, 2008, p. 45-55.

<sup>60</sup> Gentile Luisa Clotilde, *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere principesco in aera subalpina (XIII-XVI secc.)*, Turin, S. Zamorani, 2008, p. 65.



Fig. 9 – Clef de voûte polychrome en forme de fusil de Bourgogne avec la croix de saint André. Église de Brou, chapelle de l'Assomption.

On sait que celle-ci fut adoptée comme enseigne militaire des armées bourguignonnes par le duc Jean sans Peur, après que son père Philippe le Hardi eut choisi l'apôtre pour saint patron du duché de Bourgogne<sup>61</sup>. Philippe le Bon enrichit dès 1420 la panoplie emblématique bourguignonne en lui adjoignant le fusil, accompagné de pierres à feu d'où jaillissent des étincelles. Le fusil était une petite pièce en fer forgé que l'on tenait par les anses et avec laquelle on percutait des silex, pour allumer l'amadou et mettre le feu à la poudre. C'est cette pièce qui a donné son nom à l'arme. Chastellain indique que Philippe choisit cette devise qui rappelait la forme du rabot entouré de copeaux employé par son père sans pour autant se confondre avec lui<sup>62</sup>. Michel Pastoureau et Jacques Paviot notent également l'analogie entre les anses du fusil et la lettre B, initiale du nom de Bourgogne<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Voir Denoël Charlotte, *Saint André : Culte et iconographie en France (v<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles)*, Paris, École des Chartes, 2004, *passim*, notamment p. 79-104 et Hablot Laurent, « Croix de Saint-André (Philippe III de Bourgogne) » < <https://devisesaprat.fr/embleme/croix-de-saint-andre> > (cons. le 22/01/2022). L'apôtre est en outre très présent dans la statuaire de Brou : il trône au-dessus du portail ouest, figure sur les stalles, le tombeau de Marguerite de Bourbon (fille d'Agnès de Bourgogne) et dans l'angle de la chapelle de Marguerite d'Autriche.

<sup>62</sup> Chastellain Jean, *Chronique*, dans *id.*, *Œuvres complètes*, éd. Kervyn de Lettenhove Joseph, t. II, Bruxelles, F. Heussner, 1863, p. 8.

<sup>63</sup> Voir : Paviot Jacques, « Emblématique de la maison de Bourgogne sous Philippe le Bon (1419-1467) », dans *Héraldique, sigillographie et sociétés savantes*, actes du colloque (Brou 2006), Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2007 (*Bulletin de liaison des sociétés savantes*, 12), p. 11-13 ; Pastoureau Michel, « Armoiries, devises, emblèmes. Usages et décors héraldiques à la cour de Bourgogne et dans les Pays-Bas méridionaux au XV<sup>e</sup> siècle », dans Bousmanne Bernard et Delcourt Thierry (dir.), *Miniatures flamandes*,

Parfois utilisés concomitamment par Philippe le Bon, c'est surtout sous le règne de Charles le Téméraire, aïeul de Marguerite, que croix et briquet furent combinés presque systématiquement pour former une devise dynastique<sup>64</sup>. À ce propos, Paolo Giovio indique que « le valeureux Charles, duc de Bourgogne, qui fut très farouche en armes, voulut porter la pierre à feu avec le fusil, et avec deux tronçons de bois, pour dénoter qu'il avait moyen d'allumer grand feu de guerre, comme il fut vray »<sup>65</sup>. Maximilien I<sup>er</sup> de Habsbourg et ses successeurs conservèrent ces devises comme symboles de leurs prétentions bourguignonnes.

## 7. Et la Savoie ?

Dans une thèse récente demeurée inédite, Françoise Blattes-Vial a suggéré de reconnaître dans le monument un programme principalement inspiré par la Savoie<sup>66</sup>. Pourtant, dans l'abondant décor emblématique de l'église, le duché savoyard paraît assez peu présent, ou du moins occupe-t-il une place relativement discrète et assez localisée<sup>67</sup>.

La devise des comtes puis ducs de Savoie – un nœud à double boucle, en forme de huit horizontal – et la croix de leur armoirie sont le plus souvent placés à proximité des effigies de Philibert<sup>68</sup>. Sur le tympan du portail ouest, face à Marguerite d'Autriche présentée par sainte Marguerite d'Antioche, surmontant son écu en losange timbré de la croix de saint André et des fusils, on voit en effet le duc, qu'accompagne son saint patron, Philibert de Tournus, au-dessus de l'écu de Savoie, du mot *FERT* et du nœud de Savoie (fig. 2). Ces devises, nœud et mot *FERT*, figurent également sur son tombeau, placé au centre du chœur (sur le collier, les armes et les ornements du gisant supérieur, ainsi que sur les socles des statuette des sibylles) et, pour les nœuds, au revers du jubé regardant vers ce même tombeau. La panoplie emblématique ducale accompagne également les portraits du duc peints dans les vitraux, dans la chapelle de l'Assomption et surtout sur les verrières de l'abside où se

1404-1482, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2012, p. 89-102 ; Hablot Laurent, « Fusil (Philippe III de Bourgogne) » < <https://devise.saprat.fr/embleme/fusil> > (cons. le 17/01/2022).

<sup>64</sup> Voir Pastoureau Michel, « Emblèmes et symboles de la Toison d'or », dans Cockshaw Pierre, Van den Bergen-Pantens Christiane (dir.), *L'ordre de la Toison d'or de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430-1505), idéal ou reflet d'une société ?*, Thurnhout, Brepols, 1996, p. 99-106 et Hablot Laurent, « Fusil (Charles I<sup>er</sup> de Bourgogne) » < <https://devise.saprat.fr/embleme/fusil-1> > (cons. le 17/01/2022).

<sup>65</sup> Giovio Paolo, *Dialogue des devises d'armes et d'amour*, Lyon, G. Roville, 1561, p. 22, cité par Tervarent Guy, *Attributs et symboles dans l'art profane : dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Droz, 1997, p. 78.

<sup>66</sup> Blattes-Vial Françoise, *La visibilité de la mort et l'expression de la vie : la fondation funéraire de Philibert II de Savoie et Marguerite d'Autriche à Brou (1504-1532)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2012 (sur laquelle voir < <http://www.centrechastel.paris-sorbonne.fr/theses/la-visibilite-de-la-mort-et-l'expression-de-la-vie-la-fondation-funeraire-de-philibert-ii-de> >, cons. le 17/01/2022).

<sup>67</sup> Mérindol Ch. de, « Le couvent de Saint-Nicolas... », *art. cit.*, p. 140-152.

<sup>68</sup> Le nœud de Savoie apparaît toutefois sur le bénitier de 1548 et sur la clef de voûte de la Dépense (fig. 4)

voient son portrait en orant et la verrière héraldique illustrant sa généalogie, tandis que le Christ de la baie axiale tient la bannière de la résurrection frappée de la croix de Savoie<sup>69</sup>.

Le double nœud était à l'origine la devise personnelle du comte Amédée VI de Savoie (1343-1383) qu'il arbore à partir de 1354<sup>70</sup>. Il devint un emblème dynastique et héréditaire à l'occasion de l'appel à la croisade contre les Turcs lancé en 1364 à Avignon par le pape Urbain V<sup>71</sup>. Lors du départ pour la croisade, le comte et ses compagnons d'armes portaient des vêtements de velours vert à sa livrée ornés de nœuds brodés<sup>72</sup>. Désormais, les comtes et ducs de Savoie arborèrent le nœud double sur divers objets de la vie quotidienne comme en témoignent sceaux et miniatures<sup>73</sup>. À l'instar du lacs d'amour, le nœud symbolise une promesse de fidélité, à portée vassalique, religieuse ou galante<sup>74</sup>.

Le nœud de Savoie figure également, associé au mot *FERT*, sur le collier de l'ordre du Collier, fondé par le même Amédée VI en 1364<sup>75</sup> et doté de nouveaux statuts par Amédée VIII en 1409 et 1434. Tombé en désuétude à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la dernière promotion de chevaliers ayant eu lieu en 1482, il fut réactivé et réformé en 1518 sous le nom d'ordre de l'Annonciade par Charles II de Savoie, qui calqua ses nouveaux statuts sur ceux de la Toison d'or bourguignonne<sup>76</sup>. Le collier de l'ordre sculpté sur le gisant de Philibert, postérieur à cette réforme, comprend un médaillon orné d'une *Annonciation* suspendu à une chaîne où les nœuds de Savoie alternent avec le mot *FERT*.

<sup>69</sup> Méridol Ch. de, « Le décor emblématique... », *art. cit.*, p. 157.

<sup>70</sup> Cordero di Pamparato Francesco, *Il Conte verde : Amedeo VI di Savoia*, Turin, Collegno, 2004.

<sup>71</sup> Vadon Annick, « Les Heures du duc Louis de Savoie (1413-1465), dans Andenmatten Bernard, Paravicini Bagliani Agostino et ead. (dir.), *Héraldique et emblématique de la maison de Savoie (XI<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Lausanne, Fondation Humbert II et Marie-José, 1994, p. 137-151, surtout p. 141. Voir aussi Pastoureau Michel, « L'emblématique princière à la fin du Moyen Âge. Essai de lexicologie et de typologie », dans *ibid.*, p. 11-43, spécialement p. 15-16.

<sup>72</sup> Marie-José (de Savoie), *La Maison de Savoie. Les origines. Le Comte Vert. Le Comte Rouge*, Paris, Albin Michel, 1956, p. 162-166.

<sup>73</sup> Voir par exemple Gardet Clément, « Un livre d'heures du comte de Piémont, futur duc Amédée IX de Savoie », dans Paravicini Bagliani Agostino (dir.), *Les Manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie*, Turin, 1990, p. 109-120 ; Edmunds Sheila, « Catalogue des manuscrits savoyards », *ibid.*, p. 193-224, spécialement p. 201 ; Fagnart Laure, « Nœuds de Savoie et cordelières de Louise de Savoie », dans *Princesses et renaissance(s)...*, *op. cit.*, p. 127-134, à la p. 129.

<sup>74</sup> Gentile L.C., *Riti ed emblemi...*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>75</sup> Boulton Jonathan Dacre D'Arcy, *The knights of the Crown. The monarchical orders of knighthood in later medieval Europe, 1325-1520*, Woodbridge-New York, The Boydell press, 2000, p. 249-270 ; Ripart Laurent, « Du Cygne noir au Collier de Savoie. Genèse d'un ordre monarchique de chevalerie (milieu XIV<sup>e</sup>-début XV<sup>e</sup> siècle), dans Bianchi Paola et Gentile Luisa Clotilde (dir.), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites, in Piemonte e Savoia fra tardo Medioevo e prima età moderna*, Turin, S. Zamorani, 2006, p. 93-113.

<sup>76</sup> En dernier lieu : Brero Thalia, « La loyauté contre un collier. L'ordre de chevalerie savoyard, instrument de fidélisation de l'aristocratie frontalière ? », dans Fourcade Sarah, Le Page Dominique et Paviot Jacques (dir.), *La noblesse des marches, de Bourgogne et d'ailleurs au temps de Marguerite d'Autriche (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, actes du colloque (Brou 2016), Dijon, EUD, 2017 (*Annales de Bourgogne*, 89, 3/4), p. 57-75.

La signification du mot *FERT*, dont l'apparition est ainsi liée à la création de l'ordre du Collier, est longtemps demeurée mystérieuse. On a voulu autrefois y lire un acronyme religieux (*Federe Et Religione Tenemur*), guerrier (*Frappez, Entrez, Rompez Tout*) ou historique (*Fortitudo Ejus Rhodum Tenuit*, allusion au siège de Rhodes pourtant postérieur à l'adoption du mot)<sup>77</sup>, mais ces lectures ne sont que des spéculations anachroniques. Michel Pastoureau a reconnu à juste titre dans le mot *Fert* la forme conjuguée à la troisième personne du présent de l'indicatif du verbe latin *ferre*, « il porte », sous-entendu : le collier de l'ordre<sup>78</sup>. Il s'agit plus vraisemblablement de la croix et de la bannière du Christ que les croisés savoyards ont fait vœu de porter pour libérer les lieux saints<sup>79</sup>. Ce vœu, accompli par le comte Amédée VI lors de la croisade de 1366, fut encore renouvelé en 1396 par la participation d'Humbert le Bâtard, demi-frère d'Amédée VIII, à l'expédition de Nicopolis, puis au XV<sup>e</sup> siècle par la revendication du royaume de Chypre à la suite du mariage de Louis de Savoie avec Anne de Lusignan. Le fait que le Christ ressuscité de la fenêtre axiale de l'église de Brou porte (*fert* en latin) une bannière frappée de la croix blanche sur fond rouge de la Savoie, plutôt que l'étendard blanc timbré d'une croix rouge qui lui est habituellement assigné dans l'iconographie du Moyen Âge et de la Renaissance<sup>80</sup>, paraît corroborer cette lecture.

Le nœud de Savoie apparaît encore dans une dernière composition emblématique<sup>81</sup>. Des nœuds doubles entrelaçant la croix de Bourgogne formée de bâtons écotés figurent en effet sur dans des panneaux héraldiques provenant des bâtiments conventuels remontés dans les verrières aux armes de Marguerite placées dans la chapelle Sainte-Apolline, dite autrefois chapelle du Prince (fig 5). Cette combinaison qui réunit les devises des deux maisons de Savoie et de Bourgogne pour signifier leur union, se retrouve, mutilée, sur les panneaux sculptés placés au-dessus des portes des cloîtres et sur de menus détails, comme dans le décor du socle de la statue de sainte Monique placée au trumeau du portail sud du transept, où elle voisine avec des tiges de marguerites. Cette composition, qui n'apparaît qu'à Brou, vers 1510-1511 dans le décor des cloîtres, reproduit exactement une xylographie attribuée à l'enlumineur et graveur lyonnais Guillaume II Leroy

<sup>77</sup> Par exemple Lussac Édouard-Louis, *Fortune-infortune-fort-une : notice explicative du quintuple sens de la devise de Marguerite d'Autriche*, Bourg, J. Dureuil, s.d., p. 4.

<sup>78</sup> Voir Pastoureau M., « L'emblématique princière... », *art. cit.*, p. 30 et 31.

<sup>79</sup> Voir dans ce même volume la contribution de Nicolas Baptiste et Sylvain Macherat.

<sup>80</sup> C'est par exemple le cas dans deux peintures du *Christ aux limbes*, l'une exécutée pour Marguerite par Jan Mostaert vers 1520 (Enschede, Rijksmuseum Twenthe, inv. 13), l'autre figurant sur le volet droit du monumental triptyque de la Passion commandé à Bernard van Orley par les exécuteurs testamentaires de la princesse et désormais conservé à Notre-Dame de Bruges. Voir Girault Pierre-Gilles et Briat-Philippe Magali, « Enquête sur les retables du maître-autel de l'église de Brou », dans Girault P.-G. et Briat-Philippe M. (dir.), *Primitifs flamands...*, *op. cit.*, p. 84-93, fig. 57.

<sup>81</sup> Le bénitier en pierre noire de la nef, très postérieur à la mort de la princesse, est le seul objet qui associe le nœud de Savoie, le mot *FERT* et la devise personnelle de Marguerite *FORTUNE INFORTUNE FORT UNE*.

ornant la première édition des *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* de Jean Lemaire de Belges, parue en 1510, où elle fait face à la dédicace à Marguerite d'Autriche (fig. 10)<sup>82</sup>. On comprend qu'elle ait disparu des éditions postérieures à 1511, après que Lemaire fut passé au service d'Anne de Bretagne.

## Conclusion

Le moindre des paradoxes qu'offre le monastère de Brou n'est pas la fondation d'une nécropole ducal par une princesse dépourvue de descendance. Si l'église, véritable temple de l'héraldique et de l'emblématique, a bien été fondée pour perpétuer la mémoire et assurer le salut de Philibert le Beau, dont le tombeau occupe en effet le centre du chœur, elle apparaît surtout comme un monument célébrant la propre gloire de Marguerite d'Autriche par l'omniprésence de ses emblèmes.

La princesse y déploie en effet tous les outils visuels disponibles à la charnière des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles pour la représentation de soi, à la fois comme individu et comme membre d'un lignage. Si les armoiries appartiennent au registre politique et dynastique, Marguerite en use d'une manière personnelle en adoptant une combinaison d'armes qui lui est propre. Quant à l'emblématique, elle se déploie dans l'édifice selon une syntaxe parfaitement articulée pour y souligner la présence de l'archiduchesse par l'emploi à la fois d'un mot, le fameux *FORTUNE INFORTUNE FORT UNE*, qui lui est personnel et exalte ses vertus ; d'une devise à la marguerite, qui la désigne individuellement mais renvoie également à son ascendance féminine ; d'un chiffre conjugal *PM* qui perpétue avant tout sa fidélité à son époux, mais à travers une union qui renouvelle les alliances entre les maisons de Bourgogne, Bourbon et Savoie ; d'une double devise dynastique bourguignonne, fusil et croix de saint André, qui souligne l'attachement des Habsbourg à l'héritage de Bourgogne ; d'une combinaison originale enfin, entre bâtons en sautoir et nœud

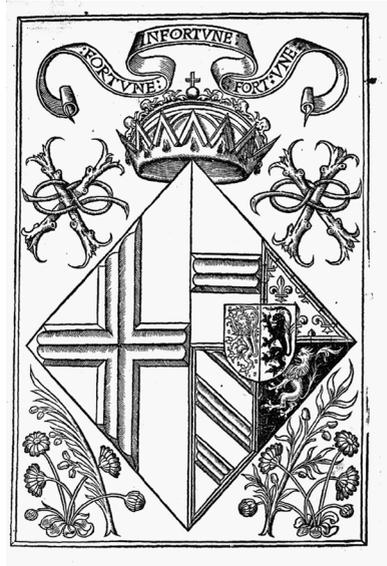


Fig. 10 – Frontispice de dédicace aux armes de Marguerite d'Autriche timbrées du chapeau archiducal, entourées de marguerites de rameaux d'olivier, de croix de saint André entrelacées avec des nœuds de Savoie, et sommées du mot Fortune infortune fort une, dans Jean Lemaire de Belges, *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, Lyon, Estienne Baland, 1510, fo bb2vo.

<sup>82</sup> JL'attribution des gravures a été proposée par Dumont Béragère, *Guillaume II Leroy, graveur et enlumineur à Lyon au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, mémoire de master 2, université Lyon III, 2005.

de Savoie, qui souligne qu'au-delà des individus, c'est bien l'alliance de deux maisons régnautes qui s'est réalisée à travers l'union de Marguerite et de Philibert. Il faudrait y ajouter encore la démultiplication des portraits ducaux, sous la double forme d'orants et de gisants, soulignant combien, Michel Pastoureau l'a bien montré, le développement des portraits ressemblants à la fin du Moyen Âge participe de « l'efflorescence emblématique » de cette période<sup>83</sup>.

Si, curieusement, l'historiographie moderne de Brou a sous-évalué la dimension bourguignonne du monument<sup>84</sup>, l'analyse des armoiries et emblèmes confirme la prééminence de l'héritage bourguignon dans le décor du monastère et, en particulier, de l'église. L'iconographie des appliques des clefs de voûtes notamment, apparaît en outre de façon surprenante pour une église, exclusivement d'ordre profane, à la fois personnelle, dynastique et politique.

Cette originalité pose la question de la conception du programme iconographique du décor de l'édifice et de son auteur. Faut-il en créditer Jean Lemaire de Belges, pourtant parti au service d'Anne de Bretagne dès 1511 ? L'omnipotent maître d'œuvre Louis van Boghem ? Quelque autre conseiller non identifié ? Ou bien la princesse elle-même ? Je m'avoue tenté d'attribuer ce programme à Marguerite d'Autriche en personne. L'état du chantier de 1527 mentionne en effet la pose des verrières axiales et à gauche de l'abside avec Philibert, déjà réalisée, tandis que l'on attend encore les instructions de l'archiduchesse pour le choix des armoiries de sa parenté : « Outre plus, on est après la verrière de madicte dame, en laquelle sainte Marguerite présente madicte dame, *mais le dessus, dès le commencement où vont les armes, ne s'achèvera pas tant que maistre Loys [van Boghem] ait parlé à madicte dame, pour d'elle savoir son bon plesir et vouloir* »<sup>85</sup>. C'est donc la princesse elle-même qui a décidé de l'ordonnancement des grandes verrières généalogiques. Rien de surprenant à cela : Marguerite s'était en effet donné pour rôle de garder la mémoire de son lignage. La même année 1527, elle commande ainsi à Jean Franco une généalogie illustrée des ducs d'Autriche<sup>86</sup>. Elle avait également formé dans son palais à Malines une galerie de portraits officiels : « en réunissant ainsi les ancêtres Bourgogne dans une sorte d'arbre généalogique illustré, ils légitimaient l'autorité de la régente et en

<sup>83</sup> Pastoureau Michel, « Efflorescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIV<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1985, p. 108-115 ; *id.*, « La naissance de la médaille. Des impasses historiographiques à la théorie de l'image », *Revue numismatique*, 6<sup>e</sup> s., 30, 1988, p. 227-247.

<sup>84</sup> Pourtant, dès 1876, un historien local observe que l'« église se fait résolument, éperdument bourguignonne » et que « l'intention du codicille [ajouté en 1530 par Marguerite à son testament de 1509] et l'érection du monument ont un même but qui est d'empêcher que "le nom de Bourgogne soit aboli" ». Voir Jarrin Charles, « Brou, histoire de l'église, ce qu'elle vaut comme œuvre d'art », *Annales de la société d'émulation de l'Ain*, 10, 1876, p. 305-370, aux p. 340-343.

<sup>85</sup> Cité par Bruchet M., *Marguerite d'Autriche...*, *op. cit.*, p. 245 et Poiret M.-Fr., *Le monastère de Brou...*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>86</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 5616 ; voir Debac M., *La bibliothèque ...*, *op. cit.*, notice num. 356, p. 490-492.

réunissant les dynasties alliées, ils glorifiaient les Habsbourg en soulignant leurs alliances politiques en Europe »<sup>87</sup>.

Ce rôle lui était d'ailleurs reconnu par ses contemporains et sa propre famille. À la fin de 1515, son père lui envoya en effet une peinture sur papier de la *Porte d'honneur*, composition généalogique complexe qui servit ensuite de modèle à une gravure de Dürer. En janvier 1516, Maximilien rappela à sa fille la demande d'avis qu'il lui avait adressée :

Nous vous avons puis aucun temps envoye en peinture la porte d'honneur que avons faite et conceute a celle fin que la corrigiez, augmentez ou diminuez de ce que vous sembleroit y estre bon, propice et duysable [utile]. Si vous requerons derechief nous mander la correction et amendement sur ce que il vous semblera estre a faire, pour en aprez avoir eu iceluy vostre adviz, la faire mectre et rédiger en belle et ample forme, telle que a perpetuë elle devra demourer pour nostre et vostre perpétuelle gloire.<sup>88</sup>

Dans sa pourtant riche historiographie, la prolifération emblématique du monument et ses significations politiques n'ont pas toujours été comprises. Seul le Père Raphaël

remarque que tous les ecussons qui couvrent les clefs de voûtes sont taillés à jour, que les uns représentent les armes de Savoie et d'Autriche avec le bonnet impérial, les autres le fusil et les trois pierres de Bourgogne, les autres les deux bâtons de la maison d'Orléans (*sic*) ou la croix de saint André, quelques-uns des marguerites entrelassées avec des palmes, et quelques autres un chiffre, un P et un M, premières lettres des noms du prince et de la princesse fondatrice, liés par des lacs d'amour.<sup>89</sup>

Il identifie certes à tort les bâtons nouveaux attribués au duc Louis d'Orléans (qui auraient justifié l'adoption du rabot comme devise par Jean sans Peur), mais se reprend aussitôt pour y reconnaître la croix de saint André. Étrangement, les érudits du XIX<sup>e</sup> siècle ne se sont guère attachés au décor héraldique et l'une des meilleures historiennes modernes du monument a pris les palmes pour des plumes et les briquets pour des rabots<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> Girault Pierre-Gilles, « Trois pourtraictures faictes sur thoille à la semblance de mesdames... » La collection de portraits de Marguerite d'Autriche », dans *id.* et Briat-Philippe M. (dir.), *Primitifs flamands...*, *op. cit.*, p. 38-53, à la p. 49.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> Père Raphaël, *Description historique...*, *op. cit.*, p. 55 (transcription : p. 27).

<sup>90</sup> Poiret M.-Fr., *Le monastère de Brou...*, *op. cit.*, p. 116.

Si les travaux de Christian de Mérindol y ont remis bon ordre, les pages qui précèdent suggèrent de poursuivre encore plus avant l'étude du monument par une analyse quantitative des emblèmes figurés – véritable défi au regard du nombre de marguerites représentées ! – et de leur position dans l'édifice<sup>91</sup>, d'une part, et de réinsérer le cas de Brou dans une étude plus large de l'emblématique de Marguerite d'Autriche, d'autre part. Celle-ci révélera à n'en pas douter bien d'autres marguerites à cueillir.

---

<sup>91</sup> Voir la cartographie des emblèmes publiée par Mérindol Ch. de, « Le couvent de Saint-Nicolas... », *art. cit.*, p. 142, fig. 2 ; *id.*, « Le décor emblématique... », *art. cit.*, p. 154, fig. 2 et par Gaillard A., *Conservation-restauration de sept décors...*, *op. cit.*, p. 24.

CHAPITRE III  
*Devises et représentations  
princières et aristocratiques*



# L'aubépine de Valeran de Saluces : une devise entre mythologie dynastique, dévotion et art courtois

*Lea Debernardi*

ERC project SACRIMA - Ludwig-Maximilians-Universität, München

Fils bâtard du marquis Thomas III de Saluces, à la mort de son père, en 1416, Valeran fut nommé régent du marquisat. Il détint cette fonction jusqu'en 1426 environ, pendant la minorité de son frère Louis, héritier légitime<sup>1</sup>. Au moment de la prise de fonctions de Valeran, le marquisat de Saluces venait de traverser une période très difficile du point de vue politique. En raison de sa situation géographique au sein des états princiers du nord-ouest de l'Italie, le marquisat avait fait longtemps l'objet des tentatives d'expansion territoriale des comtes de Savoie. Les marquis avaient réagi avec une opposition à la fois militaire et juridique, prêtant notamment leur hommage vassalique au roi de France pour revendiquer leur indépendance par rapport au pouvoir savoyard. Leurs efforts avaient toutefois été rendus vains en 1413, lorsque Thomas III subit une lourde défaite devant Amédée VIII de Savoie et fut contraint de devenir son vassal. Valeran, durant sa régence, réussit pourtant la tâche difficile d'établir des rapports cordiaux avec les princes savoyards, inaugurant ainsi une politique de pacification qui serait poursuivie, par la suite, par son frère Louis<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sur Valeran voir Muletti Delfino, *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo*, éd. par C. Muletti, t. 4, Saluces, Lobetti-Bodoni, 1830 ; Provero Luigi, « Valerano di Saluzzo tra declino politico e vitalità culturale di un principato », dans Romano Giovanni (dir.), *La sala baronale del Castello della Manta*, Milan, Olivetti, 1992, p. 9-26 et *id.*, « L'onore di un bastardo. Valerano di Saluzzo e il governo del marchesato », dans Comba Rinaldo, *Ludovico I marchese di Saluzzo. Un principe tra Francia e Italia (1416-1475)*, actes du colloque (Saluces 2003), Coni, Società per gli studi storici, archeologici e artistici della Provincia di Cuneo, 2003, p. 73-85. En ce qui concerne les rapports entre Valeran et son père, voir Jorga Nicolae, *Thomas III, marquis de Saluces. Étude historique et littéraire*, Paris, Champion, 1893.

<sup>2</sup> Provero Luigi, « Valerano di Saluzzo... », *art. cit.*, p. 24-25. Sur les vicissitudes politiques des années de Thomas III et Louis I, voir Barbero Alessandro, « La dipendenza politica del marchesato di Saluzzo nei confronti delle potenze vicine al tempo di Ludovico I », dans Comba R. (dir.), *Ludovico I...*, *op. cit.*, p. 191-206.

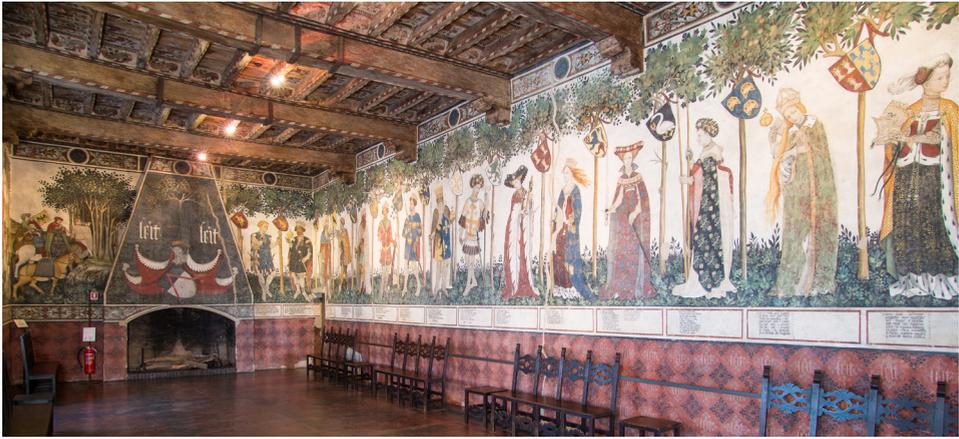


Fig. 1 – *Les Neuf Preux et les Neuf Preuses*. Château de la Manta, salle.

Bien que marquées par la perte de l'autonomie politique, les années du règne de Thomas III et puis celles du gouvernement de Valeran furent une période de splendeur culturelle et artistique pour le marquisat de Saluces, caractérisée par la diffusion de la culture chevaleresque et, dans les arts figuratifs, par l'adoption du style gothique international. Un des témoignages les plus éloquents de cette vivacité artistique est sans doute le célèbre cycle de fresques commandé par Valeran vers 1420 pour orner la salle de son château situé dans le village de La Manta, près de Saluces<sup>3</sup>. Sur les murs les plus longs de cette pièce se font face les représentations des *Neuf Preux* et des *Neuf Preuses* (fig. 1) et de la *Fontaine de Jouvence* ; sur les murs les plus courts se trouvent une niche couverte d'images sacrées et une grande cheminée peinte aux armoiries du commanditaire, *d'argent au chef d'azur, au chevron de gueules brochant* (fig. 2). En arrière-plan par rapport au cimier qui timbre l'écu, apparaît un petit arbre chargé de fruits – un houx selon l'interprétation courante –, accosté par le mot allemand *LEIT* : ces sont les deux éléments qui composent la devise de Valeran.

Il a été mis en exergue à maintes reprises, notamment par Luisa Gentile<sup>4</sup>, que dans ce cycle de fresques la célébration du commanditaire est soutenue de

<sup>3</sup> L'édifice appartient à nos jours au FAI (Fondo per l'Ambiente Italiano, [www.fondoambiente.it](http://www.fondoambiente.it)). Sur la datation et l'attribution des peintures, je renvoie aux études réunies dans Carità Giuseppe (dir.), *Le arti alla Manta. Il castello e l'antica parrocchiale*, Turin, Galatea, 1992 et Romano G. (dir.), *La sala baronale...*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Gentile Luisa Clotilde, « L'immaginario araldico nelle armi dei prodi e delle eroine », dans Carità G. (dir.), *Le arti alla Manta...*, *op. cit.*, p. 103-127 ; ead., *Araldica saluzzese. Il Medioevo*, Coni, Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo, 2004 ; ead., « Nel giardino di Valerano. Araldica reale e immaginaria negli affreschi del Castello della Manta », dans Ferrari Matteo (dir.) *L'Arme segreta. Araldica e storia*

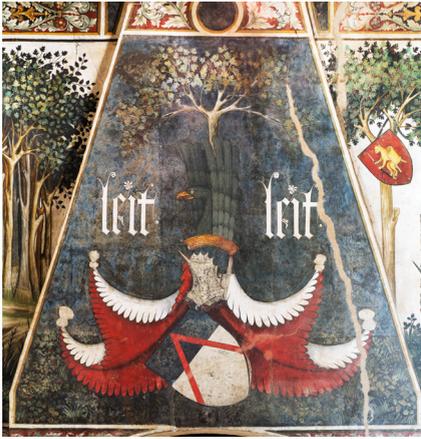


Fig. 2 – Hotte de cheminée aux armes et devise de Valéran de Saluces. Château de la Manta, salle.



Fig. 3 – Portraits de Valéran de Saluces et de Clemenza Provana. Château de la Manta, salle.

manière prépondérante par les éléments héraldiques. Les armes de Valéran sont notamment mises à l'honneur par leur rapprochement avec celles, imaginaires, des Preux et des Preuses et les deux commanditaires du cycle, Valéran et son épouse, interviennent directement dans les fresques, représentés sous les traits d'Hector et de Penthésilée (fig. 3). Leurs portraits sont rendus facilement identifiables par le biais de l'héraldique : les vêtements des deux personnages portent en effet les couleurs emblématiques des Saluces – blanc, azur, rouge – et sont parsemés du mot *LEIT*. L'arbre d'où pend l'écu d'Hector/Valéran est précisément celui de la devise du seigneur et des branches de ce même arbuste, toujours accompagnées du mot *LEIT*, se retrouvent dans le décor du plafond et de la partie inférieure des murs (fig. 4). Enfin, dans des pièces du château adjacentes à la salle, les fresques qui décorent les murs présentent la même devise mais avec cette fois des branches épineuses tressées en guise de couronne<sup>5</sup>.

L'utilisation de la langue allemande pour les mots emblématiques était assez répandue dans les maisons princières de l'Italie du Nord<sup>6</sup>. Dans le cas de Valéran, d'ailleurs, ce choix est tout à fait cohérent avec les usages de sa propre famille, dont

*dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, actes du colloque (Pise-Florence 2011), Florence, Le Lettere, 2015, p. 249-264 ; ead., « Artistes, hérauts et héraldique de part et d'autre des Alpes Occidentales », dans Hiltmann Torsten et Hablot Laurent (dir.), *Heraldic Artists and Painters in the Middle Ages and Early Modern Time*, Ostfildern, Thorbecke, 2018, p. 76-94.

<sup>5</sup> Sur la décoration héraldique des pièces qui entourent la grande salle voir Gentile L.C., *Araldica saluzzese...*, op. cit., p. 119 et Debernardi Lea, *Lo specchio della famiglia. Cultura figurativa e letteraria al castello della Manta*, Rome, Viella, 2019, p. 26-27.

<sup>6</sup> Je renvoie, sur ce sujet, à l'article de Luisa Gentile dans ce même volume.



Fig. 4 – Plafond peint à la devise de Valéran de Saluces. Château de la Manta, salle.

l'héraldique regorge d'éléments qui renvoient à l'Empire, tels que le cimier à l'aigle issante<sup>7</sup>. Ce choix répondait à une stratégie de promotion familiale : dans le but de revendiquer une parité de lignage avec la maison de Savoie, les Saluces liaient l'origine de leur famille à un ancêtre allemand, le prince Aleram, qui aurait épousé la fille d'un empereur de la dynastie Ottonienne<sup>8</sup>. À partir de cette tradition, plusieurs écrivains du milieu de la cour de Saluces ont élaboré des légendes héraldiques pour rattacher au mariage d'Aleram la création de l'armoirie et du cimier des marquis. L'un de ces récits fut précisément composé par Thomas III, qui l'introduisit dans son *Livre du Chevalier Errant*, un long roman allégorique riche en éléments empruntés à l'histoire de sa famille, à sa propre biographie et au cadre politique contemporain<sup>9</sup>.

Selon l'interprétation la plus courante, le mot *LEIT* serait l'impératif corrompu du verbe allemand *leiten*, « conduire », et aurait donc le sens impératif de « conduis », « gouverne ». Il ferait donc allusion à la régence de Valéran<sup>10</sup>. Cependant, aucune interprétation n'a été avancée pour expliquer son rapport avec l'image de la plante.

<sup>7</sup> La branche marquisale de la famille porte elle aussi un mot allemand, *NOCH* (« plus ») : Gentile L.C., *Araldica saluzzese...*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>8</sup> Sur les légendes liées à Aleram voir Merlone Rinaldo, « Aleramo tra storia e mito », dans Bologna Ivana (dir.), *Troubadours, Minnesänger, Troubadaires*, actes du colloque (Nizza Monferrato 1996), Asti, Provincia di Asti, 1998, p. 243-258 ; Gentile L.C., *Araldica saluzzese...*, *op. cit.*, p. 28-33 et ead., *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere principesco in area subalpina (XIII-XVI secolo)*, Turin, Zamorani, 2008, p. 163-165.

<sup>9</sup> Tommaso III di Saluzzo, *Il Libro del Cavaliere Errante* (BnF ms. Fr. 12559), éd. par M. Piccat, Boves, Araba Fenice, 2008, p. 165-174. Sur l'imaginaire héraldique dans le roman, voir Gentile Luisa Clotilde, « Le Chevalier errant de Thomas III de Saluces. Une lecture héraldique et emblématique », dans Girbea Catalina, Hablot Laurent et Radulescu Raluca (dir.), *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale : mettre en signe l'individu et la famille (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, actes du colloque (Poitiers 2011), Turnhout, Brepols, 2014, p. 243-251. À ce sujet voir également Bouchet Florence, *L'iconographie du Chevalier errant de Thomas de Saluces*, Turnhout, Brepols, 2014.

<sup>10</sup> Sur les différentes interprétations proposées le long du dernier siècle, voir Gentile L.C., *Araldica saluzzese...*, *op. cit.*, p. 103-104.



Fig. 6 – Plafond peint aux emblèmes des Della Chiesa, détail d'une des poutres du plafond. Saluces, maison de la famille Della Chiesa, salle.

En effet, les études sur le sujet hésitent à voir dans cette association entre le végétal et le mot *LEIT* une véritable devise : à les suivre, les branches épineuses pourraient être de simples éléments de décoration, dépourvus de toute signification symbolique, étant donné que d'autres plafonds médiévaux décorés de motifs semblables se rencontrent en Piémont<sup>11</sup>.

Dans la ville de Saluces en particulier, un édifice conserve un plafond peint du XV<sup>e</sup> siècle orné lui aussi de branches de cette même plante, associés dans ce cas aux mots héraldiques d'une autre famille, les Della Chiesa<sup>12</sup> (fig. 5-6). Les caissons de ce plafond



Fig. 5 – Plafond peint aux emblèmes des Della Chiesa, détail d'un des caissons. Saluces, maison de la famille Della Chiesa, salle.

montrent en effet des couronnes de branches entourant le mot latin *LECTE* (« avec choix »), tandis que sur les poutres se trouve des petites branches du même végétal

<sup>11</sup> Voire, à titre d'exemple, Gentile Luisa Clotilde, « D'oro e d'azzurro. Il soffitto stemmato di un nobile chierese », dans Donato Giovanni (dir.), *Quando i cavalli avevano le mani. Il soffitto quattrocentesco di Giovanardo Bertone a Chieri*, Chieri, s. n., 2018, p. 65-79.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 114, 214-215. Il s'agit de la maison nommée *Casa di Davide* en raison du cycle de fresques représentant l'histoire de David qui orne les murs de la cour intérieure : Savio Carlo Fedele, « Gli affreschi a « grisaille » e la casa di Davide a Saluzzo », *Comunicazioni della Società per gli Studi Storici di Cuneo*, 3, 1930, p. 17-27 ; Pianea Elena, « Gli affreschi con le Storie di David di Casa Della Chiesa a Saluzzo, 1500-1507 », dans Galante Garrone Giovanna et Ragusa Elena (dir.), *Hans Clemer, il Maestro d'Elva*, Savigliano, L'Artistica, 2002, p. 151-159. L'édifice est aujourd'hui le siège du couvent des Carmélites de Saluces, qui m'ont aimablement donné l'accès à la salle où le plafond se trouve.

associées au mot français *LEAUTÉ*. Ce décor est complété par une série d'écus aux armes des Della Chiesa et de la famille alliée des Cavassa.

Même si l'ensemble de la décoration montre un aspect tout-à-fait cohérent, certaines anomalies interrogent. Par exemple, bien que le champ des armoiries des Della Chiesa soit d'argent, dans certains des écus peints un champ mi-parti transparait par dessous de la couleur blanche du fond. Dans les couronnes de branches, le mot *LECTE* est peint de manière imprécise, débordant sur le côté droit des images et couvrant une des petites branches de la guirlande de telle sorte qu'il trouble la symétrie de la composition. L'histoire patrimoniale de l'édifice dans lequel se trouve ce plafond laisse voir l'origine de ces anomalies. La maison avait en effet appartenu à l'origine aux Saluces de la Manta – la famille de Valeran – et ne fut achetée par les Della Chiesa que relativement tard, en 1491<sup>13</sup>. Il est donc fort possible qu'à l'époque de l'achat, le plafond ait été décoré avec les devises et les armoiries des Saluces de la Manta, remplacées par les Della Chiesa par leurs propres mots et leurs propres armoiries.

Du point de vue paléographique, l'hypothèse d'une correction de ce genre est tout-à-fait plausible. L'écriture gothique dans laquelle les inscriptions sont réalisées permet en effet de transformer facilement les formes graphiques du mot *LEIT* dans celles des mots *LECTE* et *LEAUTÉ*. D'ailleurs, dans le décor du plafond sont visibles des coups de pinceau de couleur plus sombre au moyen desquels la correction a été réalisée (fig. 5-6). Dans les mots *LEIT* écrits à l'origine sur les caissons, la lettre I a été transformée en C et le E a été ajouté en fin de mot. Pour atteindre ce résultat, le peintre a dû effacer une partie de la petite branche sur le côté droit de la couronne. Il en est de même pour les inscriptions qui apparaissent sur les poutres, où les mots *LEAUTÉ* ont été superposés aux mots *LEIT* des Saluces de la Manta (il est encore possible de distinguer les traces des branches peintes à droite de chaque inscription, estompées pour ajouter de nouvelles lettres). Dans les inscriptions, le A du mot *LEAUTÉ* présente une forme insolite parce qu'il dérive de la modification du E de *LEIT* ; enfin, au-dessous du premier trait de la lettre U, on peut apercevoir le bout de la haste d'un T partiellement effacé. Pareillement, les armoiries des Della Chiesa que nous voyons aujourd'hui sur le plafond ont été peintes sur une série d'armoiries plus anciennes qui sont hélas désormais illisibles<sup>14</sup>.

La stratification particulière de ces peintures permet donc de conclure qu'à l'origine les branches épineuses représentées sur le plafond étaient associées au mot *LEIT* des Saluces de la Manta, et qu'il n'y a pas raison de croire que mot et la figure ne soient parties intégrantes d'une véritable devise. Il reste pourtant à

<sup>13</sup> Gentile L.C., *Araldica saluzzese...*, op. cit., p. 114.

<sup>14</sup> Sur les armoiries actuellement visibles, voir ead., « Gli stemmi della "Casa di Davide" (già Della Chiesa d'Isasca) a Saluzzo », *Atti della Società Italiana di Studi Araldici*, 13, 1996, p. 95-112.

comprendre quel sens peut avoir la figure par rapport au mot. Comme nous l'avons dit, la traduction courante du terme *LEIT* est celle de « conduis » ou « gouverne ». Cependant, une nouvelle interprétation, qui concerne également la signification de la figure, a été plus récemment avancée par Lorenz Enderlein dans le cadre d'une étude sur l'iconographie des fresques de la salle de La Manta<sup>15</sup>. A son avis, le mot *LEIT* serait une variante graphique du substantif allemand *leid* (« souffrance ») et les branches épineuses seraient un symbole des tourments d'amour<sup>16</sup>.

Même si elle reste imprécise, cette hypothèse contient tout de même des suggestions importantes. En fait, une source ancienne donnait déjà à la devise de Valeran une interprétation proche, par certains aspects, à celle qu'a élaborée Enderlein. Il s'agit d'un recueil de textes à sujet emblématique et héraldique composés dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle par un descendant de Valeran, Valerio Saluzzo della Manta, et réunis après la mort de l'auteur par son fils, Alessandro<sup>17</sup>. Valerio était à tel point intéressé par l'emblématique et l'art du blason, qu'il était considéré à Saluces comme un expert en héraldique, souvent sollicité lorsqu'il fallait créer une nouvelle armoirie ou devise<sup>18</sup>. Dans la dernière section du recueil, son fils Alessandro attribue cet intérêt pour l'héraldique, les emblèmes et les inventions iconographiques à une tradition familiale remontant à l'époque de Valeran, attestée justement par les fresques qui ornent la grande salle du château de la Manta. Dans la description des peintures, Alessandro s'attarde sur les éléments héraldiques, notamment sur la devise de son ancêtre. D'après son témoignage, le mot allemand *LEIT* serait traduit par l'italien *durare* (« endurer »). Il s'agirait donc d'une exhortation à supporter les difficultés et les calomnies que Valeran aurait subies lors de sa régence, adversités dont les branches épineuses seraient le symbole. Par le biais de cette image, Valeran voulait donc affirmer que les fleurs et les fruits (c'est-à-dire les victoires) ne s'obtiennent qu'à travers la souffrance<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Enderlein Lorenz, « The Wandering Mind : Concepts of Late Medieval Allegory in the Painted Chamber of the La Manta Castle », dans Zcholmelidse Nino et Freni Giovanni (dir.), *Meaning in motion. The semantics of movement in Medieval Art*, Princeton, Princeton University Press, 2011, p. 233-265.

<sup>16</sup> Enderlein L., « The Wandering Mind... », *art. cit.*, p. 236. Cette interprétation est liée à l'hypothèse que les fresques soient un hommage de Valeran à sa femme, lecture qui ne trouve, à mon avis, suffisamment d'appui dans l'iconographie des peintures. Pour un bilan des différentes interprétations proposées pour le cycle de La Manta, je me permets de renvoyer à Debernardi Lea, « Il ciclo quattrocentesco del Castello della Manta. Considerazioni sull'interpretazione iconografica, nuove acquisizioni », *Opera, Nomina, Historiae. Giornale di Cultura Artistica*, 8, 2013, p. 175-276 < <http://onh.giornale.sns.it> > (cons. le 04/02/2022).

<sup>17</sup> Le recueil est intitulé *Libro delle formali caccie*. Griseri Andreina, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Turin, Fratelli Pozzo, 1965, p. 67, 150-154 a été la première à signaler l'œuvre et à publier les parties du texte dans lesquelles il est question des fresques commandés par Valeran. À l'exception de ce bref extrait, le texte du recueil demeure inédit ; dans cet article je ferai donc directement référence à l'exemplaire manuscrit de l'œuvre le plus ancien, conservé à Turin (Archivio di Stato, ms. Ja.VIII.1). Sur les deux auteurs, leur production littéraire et leurs commandes artistiques, voir Debernardi Lea, *Lo specchio della famiglia...*, *op. cit.*

<sup>18</sup> Le recueil contient plusieurs passages qui témoignent de l'activité de Valerio comme inventeur d'armoiries et de devises : Turin, Archivio di Stato, ms. Ja.VIII.1, fos 233ro-240ro, 275ro-295ro.

<sup>19</sup> Turin, Archivio di Stato, ms. Ja.VIII.1, fos 270vo-271ro. Le passage est publié par Andreina Griseri (*Jaquerio e il realismo gotico...*, *op. cit.*, p. 150-154).

En se penchant sur l'héraldique de leurs ancêtres, Alessandro et Valerio – qui écrivent plus de cent-cinquante ans après la réalisation des fresques – révèlent un goût typiquement maniériste pour l'amusement érudit d'interpréter et d'inventer des emblèmes. Ils se montrent particulièrement fiers de la devise de Valeran, en tant que témoignage de l'importance politique de sa famille, et s'amuse à en inventer une sorte de variante, remplaçant la couronne de branches avec l'image d'un écureuil qui ouvre une bogue de châtaigne pour extirper le marron, sans se laisser décourager par les aiguillons piquants<sup>20</sup>. Même si elle reste tardive, l'explication qu'ils donnent à la devise peut effectivement correspondre à son sens originel. Des considérations de nature linguistique suggèrent en effet que le terme *LEIT* ne correspond ni à l'impératif du verbe *leiten* (« conduire »), ni au substantif *leid* (« souffrance ») : il s'agit plutôt de l'impératif du verbe *leiden*, qui a justement le sens de « souffrir », « endurer ». La présence de la lettre T au bout de cette forme verbale, au lieu de la lettre D qu'on trouverait dans l'impératif de *leiden* en allemand moderne, est typique de la langue écrite du Moyen-Âge tardif, qui exprimait graphiquement le phénomène phonétique de l'assourdissement des consonnes occlusives sonores situées à la fin des mots<sup>21</sup>.

Le mot *LEIT* doit être donc traduit comme « souffre », « endure », exactement comme l'affirme Alessandro Saluzzo della Manta. Il est par conséquent possible que son interprétation des branches épineuses comme symbole des adversités à endurer soit également correcte. Un élément important joue en faveur de cette lecture. Comme nous l'avons vu, sur le plafond de la maison achetée par les Della Chiesa, ainsi que dans certaines peintures du château de la Manta, la devise est représentée en forme de couronne. Alessandro témoigne qu'elle apparaissait le plus souvent sous cette forme : il parle en effet de plusieurs représentations, aujourd'hui disparues, dans lesquelles les branches épineuses étaient tressées pour former « un capello o sia girlanda »<sup>22</sup>, à savoir une couronne à porter sur la tête. Il s'agit d'un détail de grande importance, qui nous permet de lier le choix de la figure au milieu culturel de la cour des Saluces. Dans plusieurs images de la devise, telles que les peintures du plafond de Saluces (fig. 5), le dessin créé par les branches tressées évoque certaines représentations stylisées de la Sainte Couronne. En effet, il est fort plausible que l'adoption des branches épineuses comme devise ait été suggérée à Valeran par référence à la relique<sup>23</sup>. À Saluces, la Sainte Couronne était très vénérée par la famille marquisale, depuis que Thomas III avait reçu en don du roi Charles VI une des

<sup>20</sup> Turin, Archivio di Stato, ms. Ja.VIII.1, fos 281ro-282vo.

<sup>21</sup> Je remercie Marco Battaglia et Donatella Bremer, à qui je dois les informations sur la phonétique et la graphie allemande à la fin du Moyen Âge.

<sup>22</sup> Turin, Archivio di Stato, ms. Ja.VIII.1, fo 258ro ; Griseri A., *Jaquero e il realismo gotico...*, op. cit., p. 150.

<sup>23</sup> Enderlein L., « The Wandering Mind... », art. cit., p. 237 a déjà indiqué une possible allusion au culte de la Passion, mais elle serait liée, à son avis, à une signification amoureuse plus générale.

Saintes Épines lors d'un séjour à la cour de Paris autour de l'année 1405. L'épisode, bien connu, est décrit dans la *Chronaca di Saluzzo* de Gioffredo Della Chiesa, une chronique composée avant la fin du XV<sup>e</sup> siècle. D'après ce récit, le roi était en train de montrer la relique à son entourage, réuni dans la basilique Saint-Denis, lorsqu'une des épines se détacha et tomba par terre. Le marquis Thomas la ramassa et le roi, pour honorer son hôte, décida de la lui offrir<sup>24</sup>.

Dans ce contexte dévotionnel chargé d'implications dynastiques et politiques, il n'est pas surprenant que Valeran ait voulu rappeler la dévotion familiale en choisissant une devise qui formalise l'idée de souffrance par des épines. Il existe en effet un parallèle de ce choix dans l'héraldique marquisale, bien qu'il soit plus tardif. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, le marquis Louis II, neveu de Valeran, fit construire un tabernacle destiné à la Sainte Épine dans la chapelle funéraire de la famille, située dans le chœur de l'église Saint-Jean à Saluces<sup>25</sup>. Le petit édicule est décoré avec des enseignes, parmi lesquelles se trouve une devise portée par la femme de Louis, Marguerite de Foix, composée d'une tige de rosier accompagné par le mot *SANZA ESPINA NON HE ROSA*, « il n'y a pas de rose sans épine »<sup>26</sup>.

Comme Luisa Gentile l'observe<sup>27</sup>, il est possible que cette devise n'ait été, à l'origine, qu'une simple devise galante, remployée dans un sens sacré au moment de la réalisation du tabernacle, saisissant l'occasion de la rapprocher à la relique. Dans le cas de la devise de Valeran, au contraire, nous pouvons supposer que sa création fait référence à la Sainte Couronne, comme le prouve l'essence végétale qui a été choisie. Identifiée traditionnellement comme du houx, cette plante est en réalité une aubépine<sup>28</sup>. Les représentations datant du XV<sup>e</sup> siècle, notamment celles de la salle du

<sup>24</sup> « Monstrando una volta el re dy Franza la sancta corona dy spine dy nostro creatore in San Dunis, in svilupandola cascho una de le spine dy essa, et ritrovandosi presso il marchexe Thomas, subito la leva; et il re ly disse la sarebe soa e la dono al detto Thomas » : Gioffredo Della Chiesa, *Chronaca di Saluzzo*, éd. par C. Mulletti, Turin, Stamperia reale, 1846, p. 394. Même si la Sainte Couronne était à l'époque conservée à la Sainte-Chapelle, le trésor de Saint-Denis possédait des épines d'origine plus ancienne, datant d'avant l'acquisition de la relique par saint Louis. Dans les documents elles sont parfois appelées directement « Sainte Couronne », voir Mély Fernand de, *Exuvia sacrae constantinopolitanae. La croix des premiers croisés, la Sainte Lance, la Sainte Couronne*, Paris, Leroux, 1904, p. 231, 277 et Mercuri Chiara, *Saint Louis et la couronne d'épines. Histoire d'une relique à la Sainte-Chapelle*, Paris, Riveneuve Éditions, 2011, p. 52 et s. Il est donc possible que la donation ait eu lieu effectivement dans la basilique, ou bien que la mention de Saint-Denis, au lieu de la Sainte-Chapelle, soit une erreur commise par le chroniqueur.

<sup>25</sup> Sur la chapelle, voir Piretta Silvia, « La cappella marchionale in San Giovanni a Saluzzo : da Tommaso III a Ludovico I », dans Comba R. (dir.), *Ludovico I...*, op. cit., p. 297-307 et ead., « Ludovico II e il compimento della cappella marchionale di San Giovanni », dans Comba Rinaldo (dir.), *Ludovico II marchese di Saluzzo, condottiero, uomo di stato, mecenate (1475-1504)*, actes du colloque (Saluces 2004), Coni, Società per gli studi storici archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo, 2005, II, p. 585-593.

<sup>26</sup> Sur la décoration héraldique du tabernacle, voir Gentile L.C., *Araldica saluzzese...*, op. cit., p. 108-110, 198-199.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

<sup>28</sup> Comme nous allons le voir, au Moyen-Âge l'aubépine assume d'importantes valeurs symboliques. Pour cette raison, il n'est pas étonnant de retrouver cette plante dans plusieurs devises princières, comme on peut le voir dans l'emblématique de Marguerite de Flandres – sur laquelle voir Hablot Laurent, « L'emblématique de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur », dans Fliegel Stephen N. et Jugie Sophie (dir.), *L'art à la cour de Bourgogne. Le*

château de La Manta, sont très précises du point de vue botanique et reproduisent en détail les caractéristiques propres de la plante : la forme du feuillage, l'aspect des fleurs et des fruits, la présence des épines sur les branches mais non sur les feuilles. D'ailleurs, à l'époque de Valeran l'aubépine pouvait être facilement liée au culte de la Sainte Couronne, qu'on croyait tressée avec cette essence. Cette légende est attestée pour la première fois dans les *Voyages* de Jean de Mandeville. Lorsqu'il décrit les reliques de la Passion, l'auteur affirme que le Christ, pendant son procès, aurait fait l'objet d'un quadruple couronnement : la première fois avec de l'aubépine, la seconde avec de l'épine-vinette (« berberis »), la troisième avec de l'églantier et finalement avec du jonc marin<sup>29</sup>. Il est probable que l'invention du quadruple couronnement soit née pour faire pendant à la légende des quatre bois de la croix. Toutefois, des quatre plantes mentionnées par Jean de Mandeville, l'aubépine est celle qui connaît la plus grande faveur, puisqu'on la retrouve désignée comme bois de la Sainte Couronne dans plusieurs traditions, à la fois érudites et populaires, répandues dans de divers territoires (notamment en France, en Allemagne et en Italie)<sup>30</sup>.

Le fait même que, dans la devise de Valeran, les branches portent des fleurs et des fruits pour représenter le prix des souffrances endurées peut se rattacher aux légendes qui entouraient la relique. Plusieurs miracles concernant la floraison des Saintes Épines le jour du Vendredi saint sont attestés en France et en Italie dans les derniers siècles du Moyen Âge<sup>31</sup>. Les œuvres littéraires témoignent également de la croyance que le bois de la Couronne est toujours vert et qu'il est, par conséquent, capable de produire des fleurs blanches comme celles de l'aubépine. La plus ancienne attestation de cette croyance est fournie par le *Liber de gloria martyrum* de Grégoire de Tours, qui affirme que le prodige de la floraison a lieu tous les jours, à Jérusalem, devant les yeux des pèlerins<sup>32</sup>. Au début du XIII<sup>e</sup> siècle, le diacre byzantin Nicolas Mésarités, en décrivant la relique, explique ainsi son aspect merveilleux : « La couronne d'épines, encore verdoyante et fleurie, et demeurée intacte car, ayant touché la tête du Christ Souverain, elle a eu part à l'incorruptibilité afin de confondre

---

mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419) : les princes des fleurs de lis, catalogue de l'exposition (Dijon 2004 et Cleveland 2004-2005), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 81-83 – et dans celle de la maison d'Aviz, sur laquelle voir Hablot Laurent, « Aubépine (*pilriteiro*) (Ferdinand de Portugal) » < <https://devise.saprat.fr/personne/ferdinand-de-portugal-1> > (cons. le 04/02/2022).

<sup>29</sup> Jean de Mandeville, *Livre des merveilles du monde*, éd. par Ch. Deluz, Paris, Éditions du CNRS, 2000, p. 103-105.

<sup>30</sup> Gosselin Jean-Edme-Auguste, *Notice historique et critique sur la Sainte Couronne d'Épines*, Paris, Le Clère, 1828, p. 126 ; Menzel Wolfgang, *Christliche Symbolik*, t. 1, Regensburg, Manz, 1856, p. 207 (art. « Dornen ») ; Mély F. de, *Exuviae sacrae constantinopolitanae...*, *op. cit.*, p. 169-170 ; Marzell Heinrich, *Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen*, t. 1, Leipzig, Hirzel, 1943, col. 1232 (art. « Crataegus oxiacantha ») ; Signollet Stéphane, *Laubépine*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 74.

<sup>31</sup> Voir les cas dénombrés par Mély F. de, *Exuviae sacrae constantinopolitanae...*, *op. cit.*, p. 205, 412, 423.

<sup>32</sup> « Ferunt etiam ipsas coronae sentes quasi virides apparere : quae tamen si videantur aruisse foliis, quotidie tamen revirescere virtute divina » : Gregorius Turonensis, *Libri miraculorum, Liber primus de gloria beatorum martyrum*, éd. J.P. Migné, Paris, Garnier, 1849 (*Patrologia Latina*, t. 71), col. 709.

les juifs restés infidèles [...]. Elle n'est pas rude d'aspect, ni blessante ni pénible au contact, mais on la voit couverte de belles fleurs [...]»<sup>33</sup>. En France, le miracle était bien connu à travers des œuvres hagiographiques sur Charlemagne : notamment la version en prose du *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et Constantinople*, où l'empereur pèlerin, parvenu dans la ville sainte, s'agenouille devant les reliques de la Passion et voit fleurir la Sainte Couronne. Il obtient en don les épines fleuries du patriarche de Jérusalem pour les remporter à Aix-la-Chapelle ; son descendant Charles le Chauve va ensuite les transférer à l'abbaye de Saint-Denis<sup>34</sup>. L'épisode fut repris dans les *Grandes Chroniques* de France<sup>35</sup> et donna lieu à plusieurs représentations dans les arts figuratifs<sup>36</sup>.

L'interprétation de la devise de Valeran comme image de la Sainte Couronne trouve appui dans l'iconographie même des fresques de La Manta. Parmi les personnages qui peuplent les peintures se trouve en effet un des protagonistes de l'histoire de la relique : le dernier des Neuf Preux, Godefroi de Bouillon, le conquérant du Saint Sépulcre. Selon la tradition, après la victoire, les croisés lui proposèrent d'être couronné roi de Jérusalem, mais il refusa en affirmant ne pas vouloir porter une couronne d'or dans le lieu où le Sauveur avait été couronné d'épines<sup>37</sup>. Par conséquent, dans les représentations des Neuf Preux, Godefroi de Bouillon est souvent associé à la relique. La couronne peut figurer sur son cimier<sup>38</sup>, de façon analogue à ce qu'on trouve parfois dans les *arma Christi*, mais souvent elle est représentée directement sur sa tête : pour rester dans la cour des Saluces, cette iconographie est adoptée dans une enluminure, bien connue, du manuscrit du *Livre du Chevalier Errant* conservé à la Bibliothèque nationale de France<sup>39</sup>. Au château de La Manta, Godefroi de Bouillon porte également la Sainte Couronne, décorée avec des plumes des mêmes couleurs que son surcot et tressée avec des branches d'aubépine (fig. 7).

<sup>33</sup> Flusin Bernard, « Les reliques de la Sainte-Chapelle et leur passé impérial à Constantinople », dans Durand Jannic et Laffitte Marie-Pierre (dir.), *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, catalogue de l'exposition (Paris 2001), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 20-31, à la p. 29.

<sup>34</sup> Castets Ferdinand, « Iter Hierosolymitanum ou Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople. Texte latin d'après le ms. de Montpellier », *Revue des langues romaines*, 36, 1892, p. 439-474. Sur le rôle de la Sainte Couronne dans la légende agiographique de Charlemagne, voir Mercuri C., *Saint Louis et la couronne d'épines...*, op. cit., p. 47-83 (chap. « Charlemagne et la couronne d'épines »).

<sup>35</sup> Castets F., « Iter Hierosolymitanum... », art. cit., p. 453-458.

<sup>36</sup> C'est le cas, par exemple, de la châsse reliquaire de l'empereur à Aix-la-Chapelle et de l'enluminure de Jean Colombe dans Paris, BnF, ms. Fr. 5594, Sébastien Mamerot, *Les passages d'outremer*, fo 15ro (1470 environ).

<sup>37</sup> Pour une liste des récits sur la première croisade dans lesquels figure cet épisode, voir Runciman Steven, *A history of the Crusades*, t. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1951, p. 292. Selon une tradition mentionnée par Mely F. de, *Exuviae sacrae constantinopolitanae...*, op. cit., p. 198-199, Godefroi de Bouillon aurait plus tard donné à la cathédrale de Boulogne la couronne qu'il avait refusée, avec une des Saintes Épines enclose à l'intérieur.

<sup>38</sup> Voir les exemples signalés par Wyss Robert Ludwig, « Die neun Helden. Eine ikonographische Studie », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 17, 1957, p. 73-106, aux p. 98-102.

<sup>39</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 12559, fo 125ro.



Fig. 7 – Godefroi de Bouillon. Château de la Manta, salle.

Dans les fresques de la salle, la devise est donc utilisée d'une façon très raffinée. Les images héraldiques figurent, bien évidemment, parmi les sujets les plus répandus dans la décoration des salles des demeures seigneuriales du Moyen Âge tardif dans les Alpes. Elles sont cependant presque toujours destinées à occuper les marges des représentations principales (la frise et la base des murs, les caissons du plafond) ou à ressortir au milieu de la décoration, lorsqu'elles sont peintes, par exemple, sur la hotte de cheminée<sup>40</sup>. En revanche, les armoiries ou les devises deviennent beaucoup plus rarement partie intégrante de la représentation des thèmes littéraires, historiques ou religieux auxquels est réservé la plus grande partie de la surface des murs. Dans les demeures

des Alpes occidentales – édifices qui ont souvent perdus toute trace de leurs décors peints médiévaux – deux seuls exemples de cette dernière typologie survivent : les fresques du château de la Manta et celles du palais des évêques à Ivree, dans la province de Turin. Une salle de ce dernier édifice présente des peintures de qualité modeste, commandées par l'évêque Giacomo Pomerio entre 1417 et 1437<sup>41</sup>. Le nom du commanditaire (Pomerio ou De Pomariis), qui signifie « pommeraie », donna naissance à une armoirie parlante d'argent, à une branche de cognassier feuillée et fruitée au naturel. La décoration de la salle joue sur cette analogie onomastique, transformant un thème iconographique très répandu dans l'art de cour – la récolte des fruits – en une « amplification » de l'armoire de l'évêque : les fresques représentent des personnages au travail dans une pommeraie de cognassiers, peinte sur un fond rouge qui simule une étoffe brodée aux coings et perroquets<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Cette organisation du décor héraldique est adoptée dans les salles des châteaux de Castellamonte (Turin, Piémont), de Lagnasco (Coni, Piémont), ou de la maison-fort Saluard (Aoste, Vallée d'Aoste). Pour une étude générale sur les salles armoriées, voir Peyron Jacques, *La Salle armoriée moderne. Du xiv<sup>e</sup> siècle à la Révolution*, Albi, Presses Midi-Pyrénées, 1990.

<sup>41</sup> Les peintures ont été signalées et attribuées au peintre Giacomino da Ivrea par Moretto Aldo, « Lo splendido giardino di Ivrea », *Piemonte vivo*, 6, 1971, p. 19-25 (voir aussi *id.*, *Indagine aperte sugli affreschi del Canavese*, Saluces, G. Richard, 1973, p. 70-74). L'auteur affirme que Giacomo Pomerio devint évêque en 1427, même si la date la plus accréditée est 1417 (voir Moroni Gaetano, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica, da San Pietro sino ai nostri giorni*, XXXVI, Venice, Tipografia Emiliana, 1846, p. 250 et Cappelletti Giuseppe, *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni*, XIV, Venice, Antonelli, 1858, p. 193-194).

<sup>42</sup> Ces derniers sont l'emblème des Castellamonte, une parmi les plus importantes familles locales.

Au château de la Manta, l'intégration de l'héraldique de Valeran aux fresques est réalisée par des moyens beaucoup plus sophistiqués. La devise est employée, avec les couleurs de l'armoirie, pour caractériser les portraits des commanditaires ; elle est représentée sur la tête de Godefroi de Bouillon, révélant ainsi son lien avec la couronne d'épines ; elle est enfin disséminée dans la décoration, sous la forme de petits arbres d'aubépine dans la scène de la Fontaine de Jouvence, ou de feuilles de la même plante sur la coiffure de la preuse Deyphile.

Malheureusement, notre connaissance de la vie de Valeran et de sa personnalité est fort partielle, et nous ne disposons pas d'éléments certains pour établir à quelle époque et à quelle occasion la devise fut créée. Même si Alessandro Saluzzo della Manta affirme qu'elle a été choisie à l'époque de sa régence<sup>43</sup>, période durant laquelle les fresques furent réalisées, l'absence d'autres témoignages ne permet d'exclure la possibilité qu'elle existait déjà auparavant.

Même s'il ne semble pas possible, pour le moment, d'élucider avec certitude cette question, il faut remarquer que la signification de la devise renvoie effectivement à certains aspects de la situation politique de la maison de Saluces dans les années du gouvernement de Valeran. Comme nous l'avons déjà dit, Valeran exerça sa régence dans le but d'assurer des rapports pacifiques avec les comtes (puis ducs) de Savoie, dont les Saluces étaient vassaux. Dans ce contexte, il est tentant d'établir une comparaison entre la devise de Valeran et celle de la maison savoyarde : le lac d'amour accompagné du mot *FERT*, qui signifie également « endure »<sup>44</sup>. Les membres de l'ordre du Collier de Savoie, créée par Amédée VI à l'occasion de la croisade de 1364, portaient un collier de lévrier d'où pendait cet emblème, pour souligner leur soumission à un lien de fidélité<sup>45</sup>. Est-il possible que Valeran, dans l'idéation de sa devise, ait voulu créer un parallèle au *FERT* des Savoie ? Et, s'il en est ainsi, dans quel but ? En effet, bien que Valeran ait poursuivi une politique de réconciliation avec les ducs, la mémoire de la défaite militaire et politique subie par son père devait être encore cuisante, d'autant plus qu'il s'agissait d'une défaite que les comtes de Savoie avaient voulu sceller par le biais de l'emblématique. Obligé à prêter l'hommage à Amédée VIII, Thomas III avait reçu du comte le collier de Savoie, dont la devise portant le mot *FERT* entérinait sa soumission au vainqueur. Ce geste était chargé d'une si forte valeur symbolique et politique qu'il conditionna la mémoire même de l'histoire du Collier au sein de la cour de Savoie : peut être influencé par l'épisode, Jean Cabaret, chroniqueur d'Amédée VIII, affirme en effet, de façon erronée, que

<sup>43</sup> Turin, Archivio di Stato, ms. Ja.VIII.1, fos 257ro-258ro ; Griseri A., *Jaquerio e il realismo gotico...*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>44</sup> Voir Andenmatten Bernard, Paravicini Bagliani Agostino, et Vadon Annick (dir.), *Héraldique et emblématique de la Maison de Savoie (XI<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Lausanne, Fondation Humbert II et Marie José de Savoie, 1994 ; Gentile L.C., *Riti ed emblemi...*, *op. cit.*, p. 203-207.

<sup>45</sup> Voir D'Arcy Jonathan Dacre Boulton, *The knights of the Crown. The monarchical orders of knighthood in later medieval Europe. 1325-1520*, Woodbridge, The Boydell Press, 1987, p. 249-270.

l'Ordre fut créé en réponse au refus de la part du marquis Frédéric II de Saluces, père de Thomas III, de prêter l'hommage aux comtes de Savoie<sup>46</sup>.

La complexité de la signification de la devise de Valeran semble donc un reflet de cette situation politique et personnelle. Le message qu'elle transmet est en partie ambigu : elle affirme l'inéluctabilité des souffrances, qu'il faut se résigner à endurer, mais elle exalte en même temps, par l'intermédiaire de la référence christologique, la victoire qui attend celui qui est capable de supporter les persécutions injustes. Il peut bien s'agir, du moins en partie, d'un manifeste de la politique suivie par Valeran pendant la régence, dissimulé sous une forme qui rappelait (et renversait) le sens de la devise des nouveaux seigneurs.

---

<sup>46</sup> Gentile L.C., « Cerimoniali alla corte dei Saluzzo », dans Comba Rinaldo et Piccat Marco, *La cultura a Saluzzo fra Medioevo e Rinascimento. Nuove ricerche*, actes du colloque (Saluces 2006), Coni, Società per gli studi storici, archeologici e artistici della provincia di Cuneo, 2008, p. 263-292, à la p. 271.

# L'hermine : une devise éloquente dans les *Heures de Marguerite d'Orléans*

Mégumi Tanabé

Institute of Oriental and Occidental Studies - Kansai University

La fréquence de la figuration des devises dans le décor des livres d'Heures de la fin du Moyen Âge invite à nous interroger sur la fonction implicite de ces emblèmes dans ce contexte. En effet, ce recueil de prières quotidiennes destiné à l'usage laïc nous transmet souvent des marques de possession sous diverses formes figuratives. Les *Heures de Marguerite d'Orléans*<sup>1</sup>, qui contiennent plusieurs devises témoignant de leur provenance, sont particulièrement intéressantes de ce point de vue. En plus des armes familiales, on y retrouve notamment le porc-épic et, peut-être, le bâton noueux<sup>2</sup>. Ces motifs nous indiquent l'origine familiale de Marguerite (1406-1466)<sup>3</sup>, fille du duc Louis d'Orléans et de Valentine Visconti. Les fleurs de marguerite, récurrentes dans ce manuscrit, évoquent, elles aussi, Marguerite d'Orléans par homonymie<sup>4</sup>. D'autre part, le monogramme *r/m* indique le fait que ce manuscrit a

---

<sup>1</sup> Paris, BnF, ms. Lat. 1156B, qu'on peut consulter en ligne : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502614h> > (cons. le 18/01/2022). Je tiens à exprimer ma très vive reconnaissance aux organisateurs du colloque international *Empresas-Devises-Badges*, où j'ai présenté la communication à l'origine de cet article, et à la KAJIMA Foundation for the Arts qui ont permis cette contribution. Ma profonde gratitude va également à Rémy Cordonnier et aux éditeurs scientifiques pour la relecture attentive de ce texte et leurs précieuses remarques. Pour mes travaux plus récents sur ce manuscrit, voir l'article suivant: Tanabé Mégumi « *Falimy Portrait' of Marguerite d'Orléans: Representation of Prayer in the Book of Hours of Marguerite d'Orléans* », dans Shintani Hideharu et Matsui Koichi (dir.), *Prayer and Place of Prayer*, Osaka, Kansai University Institute of Oriental and Occidental Studies, 2020, p. 195-213 (en japonais).

<sup>2</sup> Ces motifs sont représentés aux fos 13ro, 25ro et 176ro.

<sup>3</sup> Plusieurs dates plausibles ont été proposées pour sa naissance et pour son décès. Nous suivons ici celles qui sont proposées par le Père Anselme de Sainte-Marie, *Histoire généalogique et chronologique de la Maison royale de France : grands officiers de la couronne et de la maison du Roy*, t. 1, Paris, La compagnie des libraires, 1726, p. 207.

<sup>4</sup> Ce motif se retrouve à plusieurs reprises dans ce recueil (fos 15ro, 25ro, 82ro, 89ro, 146ro, 160ro, 163ro, 176ro, etc.), mais n'est toujours pas chargé du même sens emblématique.

été enluminé après le mariage de la princesse avec Richard d'Étampes (1395-1438), fils cadet de Jean IV de Monfort, duc de Bretagne, en 1423<sup>5</sup>.

Jusqu'à présent, les auteurs se sont contentés de se servir de ces emblèmes pour identifier l'origine du manuscrit ou pour en établir une datation approximative, sans toutefois analyser les rapports entre ces motifs et les autres images du manuscrit. Certes, aucune des devises mentionnées ci-dessus ne permet l'identification des personnages qui animent l'espace marginal du manuscrit. Seules les armoiries d'alliance, composées des hermines bretonnes et du semé de fleurs de lys d'or au lambel d'argent de la Maison d'Orléans<sup>6</sup>, permettent occasionnellement d'indiquer la présence de la princesse et de son époux dans certaines scènes de cour<sup>7</sup>. Pourtant, si l'on se souvient de la dimension emblématique de l'hermine passant chez les ducs de Bretagne, sa figuration dans la marge du folio 150ro (fig. 1) suggère d'identifier plusieurs personnages représentés dans ce manuscrit comme des membres de la famille ducale, porteurs d'un message politique particulier.

Dans cette perspective, nous nous attacherons à montrer comment et dans quelle mesure les éléments du décor d'un livre de dévotion peuvent contenir des indices sur l'histoire de son possesseur, voire des informations plus générales sur le contexte historique de sa production.

## 1. Les fonctions des motifs marginaux

Les *Heures de Marguerite d'Orléans* ont souvent fait l'objet de discussion en raison de la grande qualité des miniatures et de la variété des motifs marginaux<sup>8</sup>. Pourtant, en dépit de travaux plus ou moins récents, de nombreuses figures marginales de ce

<sup>5</sup> Un grand nombre d'initiales ornées représentent les monogrammes de Marguerite et de Richard reliés entre eux par une cordelière, fréquemment garnie de fleurs diverses.

<sup>6</sup> Le quartier aux hermines ne porte jamais, dans ce manuscrit, la brisure usuelle de Richard d'Étampes qui est une bordure englée de gueules. Il faudra rappeler ici que ce manuscrit a été probablement transmis à l'épouse du futur François II, Marguerite de Bretagne. Sur ce point, voir Damongeot-Bourdat Marie-Françoise, « *Le coffre aux livres de Marie de Bretagne, abesse de Fontevraud* », in Legaré Anne-Marie (dir.), *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Tournhout, Brepols, 2007, p. 81-99, à la 85. Je remercie de la remarque précieuse des éditeurs scientifiques.

<sup>7</sup> Cette marque d'alliance se retrouve dans les initiales ornées (fos 31ro, 135ro), dans les marges (fos 2ro, 17ro, 102ro, 154ro, 158vo, 160ro, 176ro), voire dans les miniatures principales (fos 15ro, 25ro). En vertu de leur représentation, nous pouvons remarquer la présence évidente de Marguerite d'Orléans dans l'image principale du fo 25ro et, en compagnie de son mari, dans la bordure inférieure du fo 160ro (fig. 3). Dans le fo 158vo, par ailleurs, l'écusson d'alliance représenté sur la voiture suggère la présence de Marguerite d'Orléans dans la compagnie de voyageurs.

<sup>8</sup> Parmi de nombreux travaux, voir notamment : Leroquais Victor, *Les livres d'Heures. Manuscrits de Bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale, 1927, t. 1, p. 67-70, pl. 46-50 ; König Eberhard, *Les Heures de Marguerite d'Orléans*, Paris, Éditions du Cerf-Bibliothèque nationale, 1991 ; Avril François et Reynaud Nicole, *Les Manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, Flammarion-Bibliothèque nationale, 1993, p. 28-29 ; Booton Diane E., *Manuscripts, Market and the Transition to Print in Late Medieval Brittany*, Surrey, Ashgate, 2010, p. 50-53, 59, 141, 151, 320.

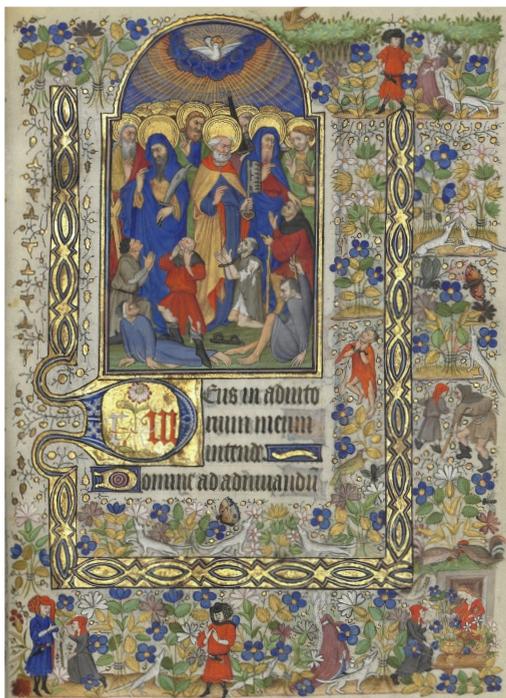


Fig. 1 – *Guérison des infirmes*, dans Paris, BnF, ms. Lat. 1156B, fo 150ro.

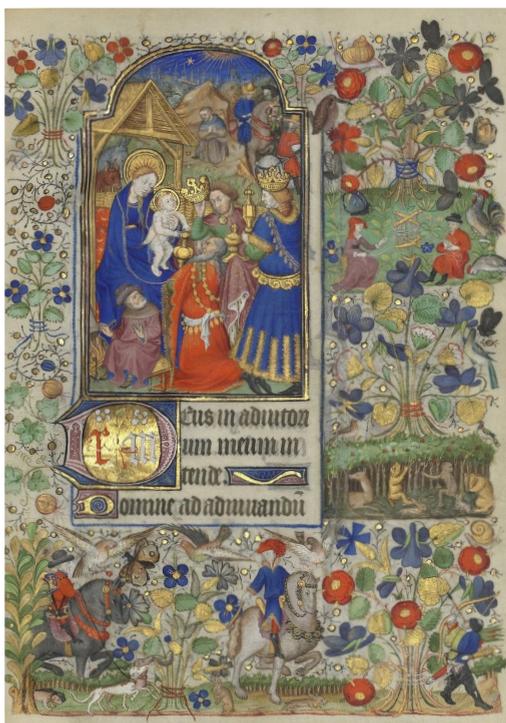


Fig. 2 – *Adoration des Mages*, dans Paris, BnF, ms. Lat. 1156B, fo 89ro.

manuscrit n'ont été que peu décrites, voire entièrement ignorées<sup>9</sup>. C'est notamment le cas de celles liées à des thèmes profanes. Les figures s'intègrent parfaitement aux scènes de la vie quotidienne ou aux représentations de coutumes de l'époque, occultant ainsi leur véritable signification. Pourtant, si l'on tient compte de leurs rapports avec l'image principale, on peut apporter un éclairage nouveau sur certaines figures jusque-là restées anonymes.

Considérons par exemple le programme iconographique du folio 89ro (fig. 2). Nous observons d'abord l'*Adoration des Mages* dans l'image principale et une cavalcade seigneuriale en habits contemporains dans la bordure inférieure. Si, au premier regard, cette chevauchée ressemble à une scène de chasse courtoise, elle peut toutefois être reliée à miniature. Jean Porcher a montré que l'image principale est essentiellement inspirée par les *Belles Heures du duc de Berry*<sup>10</sup>. Mais une comparaison attentive avec notre manuscrit révèle de légères différences. L'un des Rois, qui ôte simplement sa couronne dans les *Belles Heures du duc de Berry*, tend en revanche sa couronne à l'Enfant dans les *Heures de Marguerite d'Orléans*. Par ailleurs, dans les *Heures de Marguerite d'Orléans* les vêtements des deux autres Rois sont ornés de breloques dorées ressemblant aux hermines bretonnes.

D'après Eberhard König, la majorité des enluminures de ce manuscrit ont été peintes par le Maître de Marguerite d'Orléans aux alentours de 1430. Cette datation s'appuie essentiellement sur l'image de la délivrance de la ville d'Orléans en 1429 au folio 171ro et sur l'absence d'un garçon dans la représentation de la famille de Marguerite au folio 160ro (fig. 3)<sup>11</sup>. Grâce au Père Anselme, nous savons effectivement que le futur François II de Bretagne, fils unique de Marguerite d'Orléans, n'est né

<sup>9</sup> Sur les travaux consacrés au décor marginal de ce manuscrit, voir : Alexandre-Bidon Danièle, « La lettre volée : apprendre à lire à l'enfant au Moyen Âge », *Annales. Economies, sociétés, civilisation*, 44, 4, 1989, p. 953-992 ; Tanabé Mégumi, *La signification et la fonction symbolique de l'ornement végétal dans les livres d'Heures bretons au XV<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre, 2008, t. 1, p. 141-332 ; ead., « Une nouvelle réflexion sur le style de l'ornement végétal dans les livres d'Heures bretons au XV<sup>e</sup> siècle », dans Connochie-Bourgne Chantal et Douchet Sébastien (dir.), *Effets de style au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012 (*Senefiance*, 58), p. 255-262 ; ead., « La phase de l'ornement dans les *Heures de Marguerite d'Orléans* », *Stella : études de langue et littérature française*, 30, 2011, p. 87-102 (en japonais) ; ead., « Narrativité d'un livre d'Heures : à propos des voeux de prospérité de Marguerite d'Orléans », *Stella : études de langue et littérature française*, 32, 2013, p. 137-152 (en japonais) ; ead., « La fonction signifiante de l'ornement marginal dans les livres d'Heures bretons du XV<sup>e</sup> siècle », Coumert Magali et Bouget Hélène (dir.), *En Marges*, Brest, Centre de recherche bretonne et celtique, Université de Bretagne Occidentale, 2015, p. 313-328 ; ead., « Les sources d'ornement végétal dans les *Heures de Marguerite d'Orléans* », dans Trivisani-Moreau Isabelle, Taïbi Aude-Nuscia et Oghina-Pavie Cristiana (dir.), *Traces du végétal*, Rennes, PUR, 2015, p. 243-252.

<sup>10</sup> New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters collection, 1954, 1.1, fo 54vo. Jean Porcher a relevé que d'autres folios enluminés des *Heures de Marguerite d'Orléans* sont inspirés au même modèle : *La trahison de Judas* (fo 133ro), *Jésus devant Pilate* (fo 135ro) et *Sainte Catherine d'Alexandrie* (fo 175ro). Cf. *Les Manuscrits à peintures en France du XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Impr. A. Tournon, 1955, p. 113. Sur les autres manuscrits influencés par les *Belles Heures du duc de Berry*, voir König Eberhard, « La question des emprunts aux *Belles Heures* », dans Grollemund Hélène et Torres Pascal (dir.), *Les Belles Heures du duc de Berry*, Paris, Louvre éd., 2012, p. 407-420.

<sup>11</sup> König E., *Les Heures de Marguerite d'Orléans...*, op. cit., p. 18-19, 115.



Fig. 3 – Marguerite et sa famille, dans Paris, BnF, ms. Lat. 1156B, fo 160ro.

qu'en 1435<sup>12</sup>. Par conséquent, tous les éléments originaux de l'*Adoration des Mages* de notre manuscrit pourraient exprimer les vœux de Marguerite de concevoir un héritier.

Cette interprétation rejoint le résultat de précédentes recherches, qui m'ont permis d'identifier l'expression du souhait d'enfanter dans d'autres feuillets du même manuscrit<sup>13</sup>. Cependant, Richard, l'époux de la princesse, n'est que le cadet de la famille ducale. En outre, son aîné Jean V a déjà trois fils : les futurs François I<sup>er</sup> (1414-1450), Pierre II (1418-1457) et Gilles de Bretagne (1420-1450). Il est donc peu probable que Marguerite d'Orléans ambitionne de devenir un jour la mère de futur duc. Comment expliquer alors l'expression insistante dans notre manuscrit de cette volonté d'assurer un successeur à la famille ducale ? Les hermines passantes peuvent nous aider à éclairer cette question.

<sup>12</sup> Anselme de Sainte-Marie, *Histoire généalogique...*, *op. cit.*, p. 463.

<sup>13</sup> J'ai abordé ce sujet dans les articles suivants : « Narrativité d'un livre d'Heures... », *art. cit.*, p. 137-152 (en japonais) ; « La fonction signifiante de l'ornement marginal... », *art. cit.*, p. 318-322.

## 2. L'histoire de Bretagne dans les espaces marginaux

Afin de mieux saisir la fonction de l'hermine passante dans notre manuscrit (fig. 1), il est intéressant d'envisager d'abord la place que cet élément occupe dans ce cycle iconographique de l'office du Saint-Esprit. Malgré la disparition du premier folio illustré de cette partie du manuscrit, celle-ci présente encore une grande miniature pour chaque prière : l'Ascension (Prime), la Pentecôte (Tierce), la Mission apostolique (Sexte), la Guérison des infirmes (None), la Résurrection des morts (Vêpres) et le Baptême administré par les Apôtres (Complies).

L'examen des rapports avec le texte nous apprend que les illustrations relatives aux trois dernières prières sont interverties<sup>14</sup>. En réalité, l'image de la Guérison des infirmes par les Apôtres, qui illustre None, appartient plutôt à l'hymne des Vêpres, qui décrit la fonction protectrice du Saint-Esprit. Dans l'illustration de ce folio, la volonté d'harmoniser la relation entre les deux espaces de la page, à savoir l'image centrale et les marges, est manifeste. Ainsi l'homme aux mains menottées et l'enfant conduisant un vieux bossu se dirigent vers la scène principale où l'on voit les Apôtres en train de secourir les infirmes, les malades et les captifs sous l'inspiration du Saint-Esprit.

Par ailleurs, au premier regard, un autre thème présenté dans la bordure inférieure ne semble pas associé aux motifs illustrés dans les espaces marginaux, ni lié à l'image principale du folio ou au texte qui y apparaît. König y voit une scène courtoise qui commence dans la partie gauche de la marge inférieure, où un noble tend une fleur à une servante, et se poursuit sur la droite, dans une deuxième scène, où la servante passe la même fleur à une jeune fille se montrant à la fenêtre. Enfin, le récit se termine dans la marge supérieure avec l'image du couple finalement réuni : une image qui témoigne que les vœux du jeune homme ont été exaucés. Effectivement cette fleur bleue se trouve souvent dans les scènes courtoises des livres d'heures bretons<sup>15</sup>. Pourtant, cette interprétation, associée par König à un passage du *Roman de la Rose*<sup>16</sup>, n'explique pas pourquoi l'artiste a donné un aspect différent

<sup>14</sup> König E., *Les Heures de Marguerite d'Orléans...*, op. cit., p. 72 et 109 suppose que l'enlumineur a suivi sur ce point un modèle qui l'a conduit à intervertir les heures de Nones et de Complies.

<sup>15</sup> Les scènes concernées sont les suivantes : l'offrande des fleurs dans les *Heures de Jean de Montauban et Anne de Kéranrai* (Paris, BnF, ms. Lat. 18026, fo 18ro) ; l'échange des fleurs dans les *Heures d'une femme anonyme* (Bibliothèque de Rennes Métropole, ms. 28, fo 21ro) ; le tressage d'une couronne (Nantes, Bibliothèque municipale, ms. 3072R, fo 57vo) et un jeune couple (fo 103ro). Par ailleurs, dans les *Heures de Pierre II* (Paris, BnF, ms. Lat 1159, fo 65vo), cette fleur bleue est figurée derrière le couple qui semble représenter le mariage du futur François II et de Marguerite de Bretagne en 1455, qui constitue l'année approximative de réalisation du manuscrit. Sur ce dernier point, voir mon article : « La trace des prières personnelles : à propos d'héritiers de la famille ducale de Bretagne » *Stella : études de langue et littérature française*, 33, 2014, p. 159-174 (en japonais). Tous les articles publiés dans la revue *Stella* sont consultables en ligne : < [https://www.lib.kyushu-u.ac.jp/ja/publications\\_kyushu/stella](https://www.lib.kyushu-u.ac.jp/ja/publications_kyushu/stella) > (cons. le 18/01/2022).

<sup>16</sup> König E., *Les Heures de Marguerite d'Orléans...*, op. cit., p. 81-82 a associé cette scène au passage du *Roman de la Rose* où la Vieille porte le chapelet de fleurs offert par l'amant à Bel Accueil (chap. XI) et à celui où Bel accueil consent à recevoir l'amant (chap. XIII).

à l'homme et à la femme formant le couple dans les deux scènes et pourquoi il a placé les personnages dos à dos au milieu de la bordure inférieure. Un autre problème survient lorsque l'on observe que le nombre de fleurs tenu dans les mains par la jeune dame ne correspond pas à celui du bouquet porté par le jeune courtisan. En réalité, ces images ne renvoient pas à une offrande de fleurs, mais plutôt à un échange de fleurs.

Jusqu'ici, la présence des hermines dans cette scène si problématique n'a pas suscité de discussions. Néanmoins, la fonction emblématique de cet animal, bien attestée depuis Jean IV, donne une clef pour saisir le sens profond des figures insérées dans cet espace marginal<sup>17</sup>. Ainsi, l'homme accompagné par l'hermine pourrait fort bien représenter un membre de la famille ducale. Par ailleurs, les fleurs de lychnis, appelées « janettes » en langue vernaculaire<sup>18</sup>, qui se trouvent près de la dame en rose suggèrent que cette dernière représente une personne prénommée Jeanne<sup>19</sup>. Dès lors, il se peut que ce couple ne soit autre que Jean V (1389-1442) et son épouse Jeanne de France (1391-1433).

La scène de l'échange des fleurs pourrait ainsi avoir été inspirée par les fiançailles de leur fils Pierre avec Françoise (1427-1485), fille aînée de Louis d'Amboise et de Marie de Rieux. Françoise d'Amboise était en effet un parti très convoité, dès son enfance, par une foule de seigneurs. C'est pour échapper à l'odieux Georges de la Trémouille, qui avait emprisonné son père et envahi ses domaines en représailles du refus opposé à sa demande d'union entre son fils, Louis de la Trémouille et Françoise, que celle-ci a été conduite à la cour de Bretagne en 1430 et placée sous la garde de Jeanne de France, avant justement son union avec le prince Pierre en 1442. Ce contexte historique rejoint d'ailleurs le sens des fleurs tenues par les jeunes courtisans. Même si cette fleur bleue n'est pas toujours aisément identifiable dans les *Heures de Marguerite d'Orléans*<sup>20</sup>, on peut reconnaître sans peine la véronique dans ce programme iconographique, comme dans d'autres livres d'Heures bretons<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Sur l'apparition de cet animal dans le bestiaire des ducs de Bretagne, voir Salaün Gildas, « Relations iconographiques entre monnaies et sceaux au Moyen Âge : le cas de Bretagne », dans Loskoutoff Yvan (dir.), *Héraldique et numismatique II. Moyen Âge-Temps moderne*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2014, p. 140-152, à la p. 143.

<sup>18</sup> Les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (Paris, BnF, ms. Lat. 9474, fo 39ro) représentent cette fleur avec sa désignation latine et vernaculaire. Ce manuscrit est disponible en ligne : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v> > (cons. le 18/01/2022). Par ailleurs, dans la scène de la *Visitation* de notre manuscrit (fo 58ro), cette fleur blanche, figurée entre la Vierge Marie et Élisabeth, a probablement été choisie pour son symbolisme associé à la virginité et/ou à l'intervention divine. Une connotation similaire ne doit toutefois pas être recherchée dans notre scène courtoise en raison de la représentation de la même fleur non seulement blanche, argenté, mais aussi rose. Sur l'interprétation iconographique de la *Visitation* des *Heures de Marguerite d'Orléans*, voir Tanabé M., « La fonction signifiante de l'ornement marginal... », *art. cit.*, p. 321-322.

<sup>19</sup> Sur le sens parlant de cette fleur souvent associée d'ailleurs à la genette voir Mezan-Muxart Virgine, « Genette et janette : devises de Jeanne de France au XV<sup>e</sup> siècle », *Reinardus : Yearbook of the International Reynard Society*, 22, 2010, p. 104-125 et la notice contenue dans la base DEVISE < <https://devise.saprat.fr/> > (cons. le 25/01/2022).

<sup>20</sup> Sur le problème d'identification de cette plante dans les *Heures de Marguerite d'Orléans*, voir Tanabé M., « Une nouvelle réflexion sur le style de l'ornement végétal... », *art. cit.*, p. 261-262.

<sup>21</sup> Voir les scènes citées *supra*, note 16.



Fig. 4 – *Annonciation*, dans Paris, BnF, ms. Lat. 1156B, fo 31ro.

Faisant partie des représentations courtoises dans les livres d’heures bretons du XV<sup>e</sup> siècle, cette plante évoque ainsi non seulement son appellation vernaculaire « Ne me obliez mie »<sup>22</sup>, mais aussi le fait que ce jeune couple devait attendre le bon moment avant de convoler officiellement<sup>23</sup>.

Cette interprétation iconographique permet également de mettre l’accent sur les personnages figurants dans la marge du folio 31ro (fig. 4). D’abord, dans la bordure supérieure, à droite, nous observons une jeune fille semblable à celle qui vient d’être identifiée avec Françoise d’Amboise, toujours accompagnée par Jeanne de France. La tresseuse de fleurs est quant à elle très proche de la représentation de Marguerite d’Orléans figurée dans la marge du folio 160ro (fig. 3)<sup>24</sup>. Dans la mesure

<sup>22</sup> La désignation vernaculaire de la fleur de véronique au Moyen Âge tardif se trouve dans les *Grandes Heures d’Anne de Bretagne* (Paris, BnF, ms. Lat. 9474, fo 27vo). Par ailleurs, Claudia Rabel indique ici la confusion probable avec l’appellation du myosotis, nommé dans ce manuscrit « Souviene vous de moy » (Paris, BnF, ms. Lat. 9474, fo 29vo) : Rabel Claudia, « La véronique. De la Sainte Face à la botanique, naissance médiévale d’une fleur », dans ead. (dir.), *Le manuscrit enluminé : études réunies en hommage à Patricia Stirnemann*, Paris, Le Léopard d’or, 2014, p. 301-342, à la p. 308. La confusion des deux espèces est d’ailleurs significative dans notre exemple, dans la mesure où le myosotis est reconnu comme un symbole de l’amour fidèle : Freeman Margaret-Beam, *La Chasse à la licorne : prestigieuse tenture française des Cloisters*, Lausanne-Paris, Edita-Bibliothèque des arts, 1983, p. 134. Je remercie Rémy Cordonnier de m’avoir signalé cet article.

<sup>23</sup> Même si le mariage de Françoise avec le prince Pierre n’est célébré qu’en 1442, il est déjà fixé en 1431 : Le Moyne de La Borderie Arthur, *Histoire de Bretagne*, Rennes, Librairie générale de J. Plihon et L. Hommay, 1905, t. 4, p. 378.

<sup>24</sup> Cette dame en habits bleus se retrouve dans la marge des fos 25ro, 58ro, 158vo, 163vo, 168ro.

où cette dernière a passé la majorité de son temps à Nantes, il n'est pas exclu que cette scène représente ses loisirs à la cour. En observant l'image de manière plus attentive, nous pouvons toutefois y retrouver un sens encore plus profond.

C'est son rapport visuel, voire symbolique avec l'*Annonciation*, qui constitue l'illustration principale de ce folio, qui nous amène plus loin dans l'interprétation de la scène. La diagonale formée par le vêtement de la Vierge et par celui de Jeanne de France, figurée dans la partie supérieure de la marge, instaure un lien entre ces deux personnages qui semble également suggéré par le symbolisme des œillets. En effet, à l'époque cette fleur est fréquemment associée au thème des fiançailles ou du mariage, tant mystique que profane<sup>25</sup>. Enfin, si l'on tient compte du fait que la mère de Dieu est parfois priée par les femmes souhaitant obtenir des enfants, et plus particulièrement des garçons, son association avec les dames de cour pourrait nous indiquer que les vœux de Marguerite ne se limitent pas à elle-même, mais s'étendent à l'ensemble de la famille ducal.

Cette interprétation semble corroborée par la représentation d'un autre couple anonyme, représenté toujours dans le même manuscrit.

### 3. Une autre expression des vœux de la prospérité de la famille ducal

Le couple en question se trouve dans la bordure inférieure du folio 15ro (fig. 5). Il s'inscrit dans une scène forestière, représentant plus précisément une chasse au vol. Au premier regard, cette composition ne semble pas avoir de rapport avec l'évangéliste figuré dans l'image principale du folio, et encore moins avec le contenu du texte qui parle des Rois mages<sup>26</sup>.

Baudouin van den Abeele nous donne cependant une piste de lecture intéressante pour cette scène marginale par son interprétation des arbres à phallus figurés dans un fameux manuscrit du *Roman de la Rose*<sup>27</sup>, à propos desquels il rappelle que « depuis l'Antiquité, l'association entre l'oiseau et le sexe masculin et largement diffusée [...] le membre viril est désigné en ancien français par le terme *vit* »<sup>28</sup>. Il se peut alors que l'arbre gigantesque qui abrite des oiseaux dans ses branches représente l'Arbre de vie et, à travers lui, l'arbre de Jessé, traditionnellement associé à l'incipit de l'Évangile de Matthieu<sup>29</sup>. Cette interprétation permettrait donc de trouver le lien sémantique entre les motifs marginaux et l'image principale.

<sup>25</sup> Freeman M.-B., *La Chasse à la licorne...*, op. cit., p. 145-148.

<sup>26</sup> Mathieu 2, 1-12.

<sup>27</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 25526, fos 106vo, 160ro.

<sup>28</sup> Van Den Abeele Baudouin, « Feuilles volantes sur l'Arbre de vie », dans Paravicini Bagliani Agostino (dir.), *Le monde végétal : médecine, botanique, symbolique*, Florence, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009, p. 373-401, à la p. 398.

<sup>29</sup> Mathieu 1, 1-16.

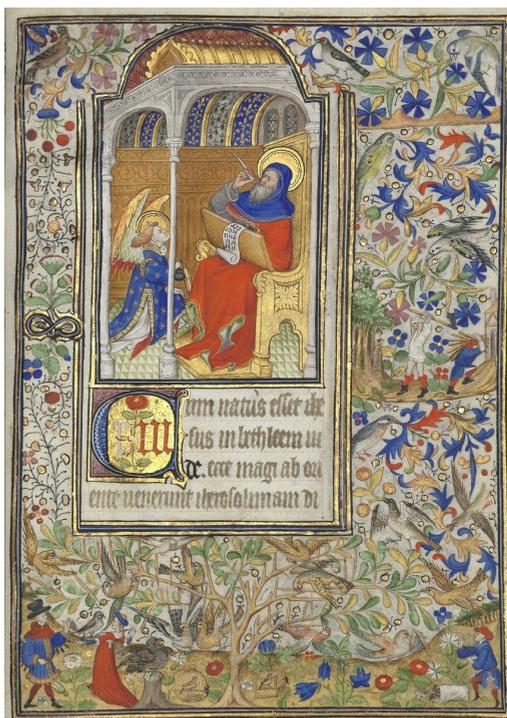


Fig. 5 – *Saint Matthieu*, dans Paris, BnF, ms. Lat. 1156B, fo 15ro.



Fig. 6 – *Vierge à l'Enfant*, dans Paris, BnF, ms. Lat. 1156B, fo 25ro

Dans son analyse des arbres à phallus B. van den Abeele observe également que l'Arbre de vie est utilisé par des poètes comme Guillaume de Machaut dans un registre amoureux, pour exalter les qualités de la bien-aimée<sup>30</sup>. La représentation de notre couple pourrait ainsi trouver un sens au sein du programme iconographique de cette page. Nous savons en effet que la rose, qui dans cette scène apparaît entre l'homme et la femme, est au Moyen Âge tardif un symbole d'amour terrestre et céleste, associé aux fiançailles et au mariage<sup>31</sup>.

Ce programme iconographique nous renvoie donc à nouveau aux mariages célébrés en 1431 entre le prince héritier de la famille ducale François et Yolande d'Anjou (1412-1440) et entre Marie (1424-1477), fille aînée de Marguerite, et Pierre de Rieux. Si l'on se souvient maintenant de la connotation attribuée à l'image de l'*Adoration des Mages* (fig. 2), il est plus probable que ce soit le premier couple, celui de François et Yolande, qui est figuré dans cet espace marginal, bien que l'introduction exceptionnelle des armories de Marguerite dans le décor du plafond de la salle où l'évangéliste Matthieu siège demeure énigmatique.

Marie et Pierre de Rieux ne sont néanmoins pas absent du manuscrit. Dans l'image de la famille de Marguerite d'Orléans que nous avons déjà mentionnée plus haut (fig. 3), König a observé qu'il n'y a que deux filles assises aux côtés de Marguerite que l'on peut identifier avec ses enfants<sup>32</sup>. Nous savons toutefois que Marguerite et son époux Richard eurent trois filles : Marie, Isabelle (1426-1438) et Catherine (1428-1476)<sup>33</sup>. Dès lors, il semble possible de considérer le couple placé derrière Marguerite et Richard comme étant leur fille aînée Marie accompagnée par son époux, Pierre de Rieux. Cette interprétation est par ailleurs justifiée par la présence d'un seigneur portant une cote aux armes de Rieux dans la scène de duel figurée au registre inférieur.

Cette interprétation permet aussi de mieux comprendre le programme iconographique du folio 25ro (fig. 6), qui montre, dans l'image principale, Marguerite d'Orléans en prière devant la Vierge à l'Enfant et, dans les marges, une scène de pèlerinage. Même si König y a reconnu une représentation du voyage vers le sanctuaire de Saint-Jacques-de-Compostelle par la présence de la statue de saint Jacques le Majeur au trumeau du portail de l'église figurée à droite de la marge supérieure de cette page<sup>34</sup>, aucun personnage de cette scène n'a été identifié. À l'aide du « portrait de famille » de Marguerite d'Orléans mentionnée ci-dessus, nous pouvons désormais identifier, parmi les personnages qui apparaissent dans les

<sup>30</sup> Van Den Abeele B., « Feuilles volantes... », *art. cit.*, p. 399.

<sup>31</sup> Freeman M.-B., *La Chasse à la licorne...*, *op. cit.*, p. 121-124.

<sup>32</sup> König E., *Les Heures de Marguerite d'Orléans*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>33</sup> Anselme de Sainte-Marie, *Histoire généalogique...*, *op. cit.*, p. 463.

<sup>34</sup> König E., *Les Heures de Marguerite d'Orléans...*, *op. cit.*, p. 15-16.

marges de ce folio, la dame à cheval avec Marguerite d'Orléans et le couple qui la suit avec Marie et Pierre de Rieux.

Dans ce contexte, il faudra également interroger à nouveau le sens symbolique des motifs végétaux de cette page<sup>35</sup>. Il s'agit avant tout des grenadiers, qui apparaissent non seulement dans l'image principale, mais aussi abondamment dans l'espace marginal. Leur symbolisme lié à la Vierge Marie et à la fécondité<sup>36</sup> pourrait alors signifier que Marguerite d'Orléans, agenouillée devant la Vierge à l'Enfant, n'évoque pas simplement la prière qu'elle adressa à la Mère de Dieu avant de partir en pèlerinage, mais aussi ses vœux de prospérité familiale<sup>37</sup>, un des motifs majeurs du pèlerinage vers ce sanctuaire<sup>38</sup>. Tout cela confirme que ce manuscrit a été enluminé pour figurer les vœux de prospérité de la famille ducale, et de Marguerite d'Orléans.

La présence de devises dans les livres d'Heures n'est donc ni anodine, ni simple à résoudre. Cette étude de cas révèle le rôle joué par ces emblèmes dans l'encodage du manuscrit et la nécessaire connaissance emblématique que les lecteurs souhaitant en percer les clefs doivent posséder. A l'instar des motifs végétaux, des saynètes évoquant des motifs connus des évangiles apocryphes ou des fabliaux, des armoiries, des couleurs, les devises contribuent donc efficacement à placer *ad sanctos* les commanditaires et enrichir les miniatures de ces chefs d'œuvres, précieux relais de la prière et du salut de leurs possesseurs.

---

<sup>35</sup> Dans mon précédent article, je me contentais de considérer tous les constituant figuratifs de cette page comme partie intégrante de la représentation du pèlerinage : Tanabé M., « Une nouvelle réflexion sur le style de l'ornement végétal... », art. cit., p. 260-262.

<sup>36</sup> Freeman M.-B., *La Chasse à la licorne...*, op. cit., p. 131.

<sup>37</sup> Sur l'iconographie de la Vierge à l'Enfant comme représentation de maternité dans les livres d'Heure, voir L'Estrange Elizabeth « Images de maternité dans deux livres heures appartenant aux duchesses de Bretagne », dans Legaré Anne-Marie (dir.), *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Age et Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 35-47.

<sup>38</sup> Bien que cette destination garde sa popularité chez les Bretons à cette époque, ce voyage de Marguerite d'Orléans accompagné par un jeune couple pourrait être purement imaginaire du fait que Pierre de Rieux est capturé par les Anglais en 1431 et meurt en prison à l'année suivante : Booton D.E., *Manuscripts...*, op. cit., p. 143.

# « Rien ne m'est plus, plus ne m'est rien » : la valeur dynastique de la devise de la chantepleure de Valentine Visconti à Marie de Clèves, duchesses d'Orléans

*Johntatan Saso*

Scuola Normale Superiore, Pisa

En 1914 l'historien Alfred Coville, écrivant au sujet du livre *Valentine de Milan* d'Émile Collas, paru en 1911 et qui reste la seule biographie scientifique sur cette princesse, blâme l'auteur pour avoir rappelé de nouveau la célèbre histoire de la devise de la chantepleure<sup>1</sup>, l'arrosoir courtois du Moyen Âge qui distille des larmes<sup>2</sup>. Certains auteurs prétendent en effet que Valentine, affligée par la douleur, aurait adopté comme devise une chantepleure avec le mot *RIEN NE M'EST PLUS, PLUS NE M'EST RIEN*. Coville souligne que c'est seulement en 1557 que Claude Paradin a rapporté cette histoire dans son livre sur les devises et que Brantôme l'a fait devenir célèbre. Il affirme encore qu'il n'existe pas de témoignages contemporains confirmant l'usage de cette devise par Valentine, mais qu'en revanche elle apparaît couramment utilisée par Marie de Clèves, sa belle-fille, comme le prouvent les manuscrits lui ayant appartenu. Enfin Alfred Coville soutient que cette devise mélancolique s'accorde mal à la figure de Valentine, femme d'action, tenace, qui ne s'est pas laissée abattre par la douleur<sup>3</sup>. Nous essayerons ici de démêler enfin cette énigme plus que séculaire sur l'identité de l'inventeur d'une des plus célèbres devises de la fin du Moyen Âge.

---

<sup>1</sup> Coville Alfred, « Valentine Visconti et Charles d'Orléans », *Journal des savants*, 12, 1, 1914, p. 15-26.

<sup>2</sup> La chantepleure est un arrosoir de terre cuite en forme de bouteille dont le fond est percé de nombreux trous sur le fond. L'obstruction de l'orifice supérieur contrôle le débit de l'eau qu'il contient. Voir Du Cange Charles *et al.*, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, t. 2, Niort, L. Favre, 1883, col. 101c. (« Cantaplorā »).

<sup>3</sup> Coville A., « Valentine Visconti... », *art. cit.*, p. 25-26.

## 1. Le mythe romantique de Valentine Visconti

Cela faisait à peine un siècle que Valentine de Milan était devenue l'archétype de la veuve inconsolable lorsque paraît l'ouvrage d'Alfred Coville. Cette princesse<sup>4</sup> – fille de Jean Galéas Visconti et épouse de Louis d'Orléans, dont l'assassinat perpétré en 1407 pour le compte de Jean sans Peur avait déclenché la guerre entre Armagnacs et Bourguignons – apparaît en 1802 comme sujet d'un tableau de Fleury François Richard, *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux*<sup>5</sup>. Le succès de l'œuvre est éclatant et marque la naissance de la peinture troubadour et de la fortune du Moyen Âge dans l'art du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. On y voit la duchesse désespérée accoudée à la tablette d'une fenêtre et, posée devant elle, une banderole avec le mot *RIEN NE M'EST PLUS, PLUS NE M'EST RIEN*. Fleury Richard raconte dans ses mémoires l'origine du tableau :

Dans mes rêveries solitaires, parcourant un jour les monuments de Saint Denis, réunis alors au Musée des Petits-Augustins, et cherchant à expliquer les devises gothiques de ces illustres tombeaux, je fus frappé du sentiment profond renfermé dans ce peu de mots gravés sur la tombe de Valentine de Milan : *Rien ne m'est plus, plus ne m'est rien !...* J'y trouvai spontanément le motif d'un tableau<sup>7</sup>.

C'est une belle histoire romancée mais, en vérité, il est impossible qu'il ait lu ce mot sur la tombe. Le monument auquel il se réfère est aujourd'hui à Saint-Denis<sup>8</sup>. Commandé par Louis XII en 1502 à Gênes<sup>9</sup> et réalisé par quatre artistes italiens (Benedetto da Rovizzano, Donato Benti, Girolamo Viscardo et Michele d'Aria), il est installé dans la chapelle d'Orléans de l'église des Célestins de Paris en 1504.

<sup>4</sup> La biographie fondamentale est encore Collas Émile, *Valentine de Milan, duchesse d'Orléans*, Paris, Plon, 1911.

<sup>5</sup> Le tableau, acquis par l'impératrice Joséphine en 1806, fut exposé dans son appartement aux Tuileries, puis dans le Salon de musique de la Malmaison. Hérité par Eugène de Beauharnais, il fut exposé dans son palais à Munich, puis son fils, Maximilien Joseph, l'apporta en Russie après son mariage avec la grande duchesse Marie Nicolaiëvna, fille de Nicholas I<sup>er</sup>. Alors qu'on le croyait disparu après la Révolution, il fut retrouvé en 1988 dans les collections du Musée Pouchkine et acheté en 1997 par le Musée de l'Ermitage.

<sup>6</sup> Cf. Chaudonneret Marie-Claude, *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Paris, Arthena, 1980, p. 63-65 ; Bann Stephen, « Valentine de Milan pleurant la mort de son époux Louis d'Orléans, assassiné en 1407 par Jean, duc de Bourgogne, 1802 », dans *id.* et Paccoud Stéphane, (dir.), *L'invention du passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850*, catalogue de l'exposition (Lyon 2014), Paris, Éditions Hazard, 2014, p. 106-109, num. 1.1f.

<sup>7</sup> Richard Fleury, « Autobiographie de M. Fleury Richard », *Revue du Lyonnais*, s. 2, 3, 1851, p. 244-255, à la p. 248.

<sup>8</sup> Erlande-Brandenburg Alain et alii, *Le roi, la sculpture et la mort. Gisants et tombeaux de la basilique de Saint-Denis*, Paris, Dauer, 1975, p. 34-35.

<sup>9</sup> Le contrat a été publié par Alizeri Federigo, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, t. 4, Gênes, Sambolino, 1877, p. 286-290.

Démembré à la Révolution, ce tombeau fut transporté dans le musée d'Alexandre Lenoir, au couvent des Petits-Augustins (aujourd'hui siège de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts), qui le fit restaurer alors qu'il était sectionné en trois parties<sup>10</sup> ; puis, à la Restauration, il fut placé dans la crypte de Saint-Denis et restauré à nouveau par Debret, encore en trois parties mais avec une configuration différente<sup>11</sup> ; enfin il fut recomposé en un seul mausolée par Viollet-le-Duc d'après les documents anciens<sup>12</sup>.

Les inscriptions funéraires, qui n'ont pas été restituées dans la restauration, sont toutefois bien connues par des transcriptions<sup>13</sup> et des dessins<sup>14</sup>. Ils s'agissaient de trois plaques de marbre noir gravées en lettres gothiques d'or : placées dans la chapelle près du tombeau, elles présentaient une célébration dynastique de Louis d'Orléans, de Valentine de Milan et de leurs enfants. Sur le tombeau, près des gisants, ne se trouvaient en revanche que les noms des seuls défunts<sup>15</sup>. Il est par ailleurs fort improbable que Lenoir ait ajouté le mot *RIEN NE M'EST PLUS, PLUS NE M'EST RIEN* sur le tombeau de Valentine de Milan : sur la gravure publiée sur son guide du musée<sup>16</sup>, représentant le côté gauche du monument, on peut simplement voir une dalle inscrite avec le nom de la duchesse<sup>17</sup> et ses armoiries ; sur une deuxième gravure<sup>18</sup>, représentant cette fois le côté droit, on distingue cinq statues de saints et, sur le socle entre le gisant et la galerie de ces petites statues, l'incision – expressément réalisée pour l'exposition au sein du musée – « Valentine

<sup>10</sup> Lenoir Alexandre, *Musée des monuments français*, t. 2, Paris, Guilleminet-Nepveu, 1800, p. 115-117 (num. 77, *Louis d'Orléans*, pl. 73) ; p. 119-121 (num. 78, *Valentine de Milan*, pl. 74) ; p. 124-126 (num. 80, *Charles d'Orléans et Philippe de Vertus*, pl. 75).

<sup>11</sup> Lenoir avait placé Louis et Valentine sur deux tombes différentes et disposées de la même façon, et réuni Charles et Philippe dans un seul tombeau. Debret, au contraire, réunit Louis et Valentine et sépara les deux frères. Pour la description de la restauration de Debret, voir Guilhermy Ferdinand de, *Monographie de l'église royale de Saint-Denis : tombeaux et figures historiques*, Paris, Didron, 1848, p. 293-299.

<sup>12</sup> Erlande-Brandenburg A. et alii., *Le roi, la sculpture et la mort...*, op. cit., p. 35; Guilhermy Ferdinand de, *L'église impériale de Saint-Denis et ses tombeaux*, Paris, Fichot, 1867, p. 85-88.

<sup>13</sup> Voir : Corrozet Gilles, *Les antiquitez, histoires et singularitez de Paris, ville capitale du Royaume de France*, Paris, Estienne Groulleau, 1550, p. 116-118 ; Paris, BnF, ms. Fr. 14367, *Explication historique des épitaphes de Louis de France, duc d'Orléans ; de Valentine de Milan, sa femme ; de Charles et de Philippe d'Orléans, leurs enfans* » (volume anonyme de 32 feuillets du XVIII<sup>e</sup> siècle) ; Millin Aubin-Louis, *Antiquités nationales*, t. 1, Paris, Drouhin, 1790, p. 90-91.

<sup>14</sup> Voir un album de François Roger de Gaignières avec plusieurs généalogies des princes français (Paris, BnF, ms. Fr. 20077, fos 29-24) et une miscellanée du même thème (Paris, BnF, ms. Clairambault 633, fos 170-171).

<sup>15</sup> Ils étaient écrits en lettres d'or (Corrozet G., *Les antiquitez...*, op. cit., p. 117ro), probablement ajoutés à la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. L'anonyme du Paris, BnF, ms. Fr. 14367 affirme que la graphie n'est pas gothique, tout comme Brice Germain, *Description nouvelle de la ville de Paris*, Paris, Legras, 1689, p. 367 : « Ces Vers son gravez proche sa Statuë : *Quae mulier Ducis Insubrii pulcherrima proles / Jus Mediolani, sceptraque dote dedit* » ; cela doit être interprété comme référence à l'une des inscriptions sur marbre noir dont j'ai parlé ci-dessus.

<sup>16</sup> Lenoir A., *Musée des monuments français...*, t. 2, op. cit., pl. 74.

<sup>17</sup> Ces « plates inscriptions profondément taillées dans le marbre » sont encore à leur place pendant la restauration de Debret : Guilhermy F. de, *Monographie de l'église royale de Saint-Denis...*, op. cit., p. 297.

<sup>18</sup> Cette gravure est contenue dans un album de Lenoir avec des vues de tombeaux du Musée des Monuments Français : Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. RF 5280.46, fo 38ro.

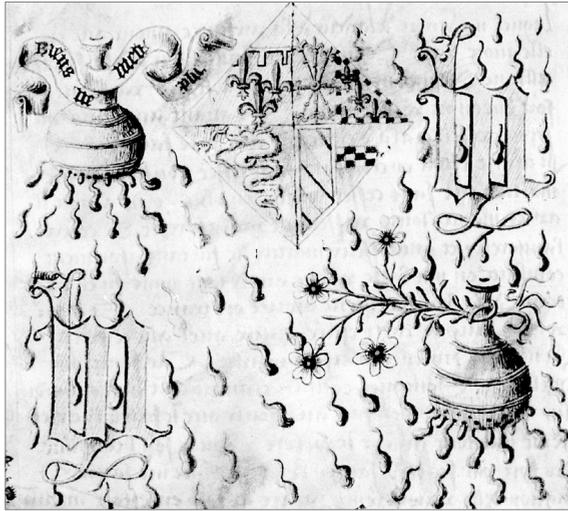


Fig. 1 – *Panoplie héraldique de Marie de Clèves*, dans Paris, BnF, ms. Fr. 25528, Boccace, *Filostrato*, fo 5r.

de Milan morte en 1408<sup>19</sup> ». On peut légitimement supposer que Fleury Richard a lu l'histoire de la devise de Valentine sur le guide de Lenoir qui reproduit la notice probablement d'après la version de Brantôme.

A partir de cette période, la notoriété de Valentine s'accroît et la duchesse d'Orléans devient le sujet de nombreuses œuvres d'art<sup>20</sup>. Une question se pose donc : ne serait-ce pas la culture romantique du début du XIX<sup>e</sup> siècle qui aurait lié Valentine de Milan à la devise de la chantepleure, induite en erreur par les érudits du XVI<sup>e</sup> siècle qui auraient superposé sa figure à celle de sa belle-fille ?

## 2. Les devises de Marie de Clèves

En effet, les représentations les plus anciennes que l'on connaisse de cette devise ne concernent pas Valentine mais sa belle-fille Marie de Clèves, troisième épouse de Charles d'Orléans. À la Bibliothèque nationale de France est notamment conservé un *Filostrato* de Boccace, dans sa première traduction française par Louis de Beauvau, sous le titre de *Roman de Troyle et de Criseida*<sup>21</sup>. L'œuvre, appartenant jadis à Marie,

<sup>19</sup> Voir aussi Brès Jean-Pierre, *Souvenirs du musée des monuments français*, Paris, chez l'auteur, 1821, pl. 27.

<sup>20</sup> La devise est évoquée par exemple dans le tableau *Valentine de Milan au tombeau de son époux* de Marie-Philippe Coupin de la Couperie (1822, aujourd'hui au château de Blois), dans lequel elle est gravée sur le socle du tombeau de Louis d'Orléans, et sur la statue sculptée par Victor Huguenin en 1846 pour la série des *Reines de France et femmes illustres* du jardin du Luxembourg, où les très célèbres paroles sont gravées sur le livre que Valentine tient dans sa main gauche.

<sup>21</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 25528.



Fig. 2 – Devises de Marie de Clèves, dans Carpentras, BM, ms. 0375, Charles d'Orléans, *Recueil des poésies*, fo 2ro

est copiée par Pierre d'Amboise et datée vers 1456 comme le prouve le paiement du parchemin enregistré dans un compte rédigé entre 1455 et 1456<sup>22</sup>. Le folio 5ro, placé au début du manuscrit (fig. 1), présente la panoplie héraldique complète de la duchesse : au milieu les armoiries dans un écu en losange ; à gauche, une chantepleure entourée par une banderole avec les mots *RIENS NE MEST PLU[S]* ; à droite, le monogramme personnel de Marie, *HM*<sup>23</sup>, répété également à gauche dans le registre inférieur. Enfin, en bas à droite, se trouve une autre chantepleure, cette fois entourée de pensées. Le tout est posé sur un fond semé de larmes.

Un autre manuscrit, un recueil des poésies de Charles d'Orléans, conservé à la Bibliothèque municipale de Carpentras et daté de 1457<sup>24</sup>, présente sur la marge inférieure deux écus avec les armoiries Orléans-Clèves, le monogramme *HM*, une ancolie – l'une des fleurs de la Vierge Marie – et une chantepleure avec la banderole entortillée (fig. 2). Même si l'encre est abîmée, on peut encore lire clairement le « plus » final et « me[st] » en transparence. L'uniformité stylistique des décorations, en

<sup>22</sup> Laborde Léon de, *Les ducs de Bourgogne : études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, t. 3, Paris, Plon, 1852, p. 362-363, num. 6784 et Champion Pierre, *La librairie de Charles d'Orléans*, Paris, Champion, 1910, p. 116, note 8.

<sup>23</sup> Le monogramme dérive, selon nous, de l'assemblage des chiffres des parents de la duchesse : un *H* pour Adolphe de Clèves (selon une graphie irrégulière) et un *M* pour Marie de Bourgogne. Ou bien, comme beaucoup de princesses nommées Marie ont adopté le monogramme avec le *M* et le *A* superposés à cause du prénom de la Vierge mais aussi de sa prière, l'*Ave Maria*, on peut conjecturer que *HM* soit l'invocation à la mère du Christ en allemand (*Heilige Maria*).

Pour une autre interprétation voir Hablot Laurent « LM (Marie de Clèves) » <<https://devise.saprat.fr/embleme/lm-2>> (cons. le 09/02/2022)

<sup>24</sup> Carpentras, BM, ms. 0375.



Fig. 3 – Monogramme de Marie de Clèves et sa devise, dans Paris, BnF, ms. Fr. 20026, Alain Chartier, *Recueil d'œuvres*, fo Avo.

particulier pour le premier manuscrit, permet d'exclure la présence d'interventions successives. C'est donc Marie de Clèves qui aurait adopté cette devise de deuil bien avant la mort de son mari : comme nous le verrons plus loin, cette information est confirmée par les sources d'archives.

On peut encore faire mention d'un autre manuscrit sur lequel figure le mot de la devise sans la représentation de la chantepieuvre. Il s'agit d'un recueil d'œuvres d'Alain Chartier<sup>25</sup>, généralement daté de la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>. Au premier folio se trouvent trois écus avec les armoiries Orléans-Clèves, deux ancolies dans le N enluminé et deux banderoles dans la marge droite. Malgré l'effacement de l'encre, à l'aide d'une lampe de Wood, on peut lire [R]IEN NE MEST P[L]US sur la banderole supérieure et [R]IEN NE MEST PLUS sur l'inférieure. Entre les deux, les lettres H et M sont reliées par un lac d'amour. Une banderole en cercle avec le sigle RNMP est représentée dans la marge inférieure du folio 24vo. Le même sigle est répété aux folios 28ro, 39vo, 47vo (ici la banderole est tenue par un singe), 55ro, 60vo, 81vo, 121vo. Aux folios 54vo, 115ro et 129ro figurent encore des banderoles qui portent le mot en entier. Ce manuscrit présente une caractéristique particulière : les feuillets de garde antérieures et postérieures montrent un grand nombre de signatures ; ce *liber amicorum* correspond à l'usage des lectures à la cour à l'occasion desquelles les invités des ducs apposaient leurs signatures et, pour quelques-uns, leurs devises. On y trouve notamment celle de Marie, qui a dessiné, sans doute de sa main, le monogramme HM et écrit « Rien ne mest plus<sup>27</sup> » et « Cleves » (fig. 3).

La lecture des inventaires de la chambre des comptes de Blois, la comptabilité des ducs d'Orléans, permet de trouver dans les commandes de Marie de Clèves la

<sup>25</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 20026.

<sup>26</sup> La signature de Marguerite de Chambley, épouse de Louis de Beauvau, morte en 1456, apparaît dans les feuillets de garde postérieurs : voir Beauvau Louis de, *Le Roman de Troyle*, éd. G. Bianciotto, Rouen, PUR, 1994, p. 215.

<sup>27</sup> Dans le dernier feuillet antérieur, juste au-dessus de la signature de Louis d'Orléans (Louis XII), à gauche, il y a encore un « Riens ne mest plus », mais qui n'a pas été écrit par Marie.

présence de la chantepleure et des larmes comme signes distinctifs. Ces emblèmes apparaissent bien avant que la duchesse ne soit veuve, sans que sa biographie ne suggère toutefois de claire raison qui justifierait l'adoption d'un tel ensemble de symboles de deuil<sup>28</sup>. Un paiement du 1<sup>er</sup> juin 1455 mentionne ainsi « les ferrures d'une troussouere » et « deux jartières d'or » émaillées à larmes et à pensées ; un anneau d'or émaillé à larmes ; « une chantepleure d'or, à la devise de madicte dame, par elle donné à MS Aloff de Clefves, son frère, pour porter une plume sur son chapeau »<sup>29</sup>. Le document mentionne également de nombreux objets présentant, de façon générique, la mention « à la devise de Madame »<sup>30</sup>. Cette expression identifie par exemple un anneau dans un paiement du 31 janvier 1456<sup>31</sup>, alors que dans un inventaire dressé le 4 février 1456 nous trouvons des pensées et des larmes sur trois colliers, mais aussi une chaîne d'or garnie de trois chantepleures et, surtout, le mot de la devise : « une ferrure [...] qui a esté faite au dit lieu de Tours, à la devise de madame, c'est assavoir : *Riens ne m'est plus*, en escript à chantepleures »<sup>32</sup>. Dix ans plus tard, en 1464, un autre document cite « une grant ferrure d'or large, en façon de larmes, esmaillée de noir », « un fermouer d'or aux Heures de Madame à sa devise », « deux colliers de cuivre doréz pour deux de ses levriers, à ses armes et à sa devise »<sup>33</sup>.

Des changements dans les objets somptuaires de Marie de Clèves s'observent après la mort de Charles d'Orléans en 1465. La chantepleure, les larmes, les pensées

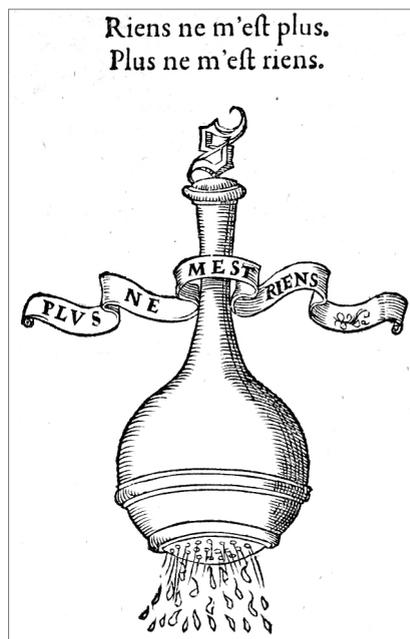


Fig. 4 – Devise de la chantepleure de Valentine Visconti, dans Claude Paradin, *Devises héroïques*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1557, p. 91.

<sup>28</sup> Au contraire, la devise fait son apparition et se consolide à l'approche d'un moment heureux : en 1457, après dix-sept ans de mariage stérile, Marie accoucha de sa première fille. Charles d'Orléans, en 1437, avait fait vœu de chasteté, restant fidèle au souvenir de sa deuxième femme, Bonne d'Armagnac, morte vers 1432. Dès la Saint-Valentin 1444, René d'Anjou entraîna Charles dans une dispute poétique pour le convaincre de consommer son mariage avec Marie, épousée en 1440. À ce propos voir Pinkernell Gert, *François Villon et Charles d'Orléans (1457 à 1461)*, Heidelberg, Winter, 1992, p. 11, note 1 ; *id.*, *François Villon : biographie critique et autres études suivies d'une étude sur deux rondeaux de Marie de Clèves*, Heidelberg, Winter, 2002, p. 43, note 4.

<sup>29</sup> Laborde L. de, *Les ducs de Bourgogne...*, *op. cit.*, p. 352-353, num. 6722, 6727, 6732.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 351-352, num. 6719, 6723.

<sup>31</sup> Roman Joseph, *Inventaires et documents relatifs aux joyaux et tapisseries des princes Valois-Orléans 1389-1481*, Paris, Leroux, 1894, p. 193, num. 851.

<sup>32</sup> Laborde L. de, *Les ducs de Bourgogne...*, *op. cit.*, p. 377-379, num. 6945-6947, 6949, 6954.

<sup>33</sup> Roman J., *Inventaires et documents...*, *op. cit.*, p. 197-199, num. 867, 872, 885.

sont toujours présentes, mais pour la première fois des doubles S, dont le sens n'est jamais explicité, apparaissent également. Comme nous le verrons bientôt ce sont les sources relatives à la devise de Valentine qui nous donnent le sens de ce dernier motif symbolique. Des comptes datés de 1476 mentionnent ainsi « quinze SS d'or chargées de lermes noires pour fermer une robe de veloux noir » et « six grans lermes d'or chargées dessus de SS et lermes noires, aussi pour mectre sur une autre robe de veloux noir fermée devant<sup>34</sup> ». Un inventaire du mois de mars 1481 signale « une [...] grosse chesne d'or, en façon de cordelière, en laquelle y a quarante chesnons, avecques une chantepleure » et « une autre chesne d'or faicte à SS et à travaux, en laquelle y a dix huit travaux et ung travail plus grant que les autres, avecques dix huit SS<sup>35</sup> ». Dans un autre inventaire de la même année nous trouvons en revanche une « chantepleure de ladite sainture a ung grant ballay ou meillieu et troys escussions de dyamens, ung petit ruby au dessus et troys grosses perles pendant », « un esse double ou il y a une pointe de dyament, ung rubiz, une grosse perle », « un aultre esse ou il y a une fleur de dyament qui est de cinq pierres, une perle grosse », « une aultre esse d'or ou il y a une lozenge de dyament », « quatre autres esses esmaillées de blanc ou il y a dessus sur chacune ung ballay<sup>36</sup> ». Dans un compte de novembre de la même année des nombreuses pièces d'argenterie décorées des devises de Marie sont énumérées, mais aucun de ces objets n'est orné par les chantepleures et les doubles SS en même temps. Quelques exemples l'illustrent comme ces « deux autres grans potz aux armes de madite Dame gauderonnez et moictié doréz, semés de chantepleures et lermes », « deux grans potz d'argent poinsonnez, semés de lermes et de SS et dessus les couvercles les lermes de madite Dame en façon de bancioles<sup>37</sup> ». Enfin dans l'inventaire rédigé le 6 juillet 1487, deux semaines avant la mort de la duchesse, nous trouvons encore cinq double S et, seule en son genre dans les inventaires de Marie de Clèves, une « tapisserie nommée aux larmes, et chantepleures pour tendre salle et chambre<sup>38</sup> ».

D'après ces exemples, nous pouvons donc conclure que Marie de Clèves, après la mort de son mari, a utilisé ses devises de veuve de manière plus systématique et a marqué une nette distinction entre la chantepleure et les doubles S. Nous nous devons par ailleurs de rappeler que la duchesse, avant et après la mort de son mari, a été souvent victime de médisance à cause de ses trahisons présumées<sup>39</sup>. Sans doute l'image de Valentine de Milan, en sa qualité de « veuve idéale », a-t-elle pu servir de point de comparaison dans la politique d'autoreprésentation de Marie de Clèves.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 203-204, num. 897-898.

<sup>35</sup> Laborde L. de, *Les ducs de Bourgogne...*, *op. cit.*, p. 423, num. 7138-7139.

<sup>36</sup> Roman J., *Inventaires et documents...*, *op. cit.*, p. 210-211, num. 926, 929-932.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 217, num. 972-973

<sup>38</sup> Laborde L. de, *Les ducs de Bourgogne...*, *op. cit.*, p. 433-434, n° 7174, 7192.

<sup>39</sup> Maulde René de, « La mère de Louis XII : Marie de Clèves, duchesse d'Orléans », *Revue historique*, 36, 1888, p. 98-102.

### 3. Le deuil de Valentine Visconti et son tombeau à Blois

Quelques observations s'imposent à propos du deuil de Valentine de Milan. Il est vrai, comme Alfred Coville l'observe, que la duchesse a réagi avec ténacité et détermination pour obtenir justice de l'assassinat de son mari, mais cela n'exclut pas son désespoir de la perte de son époux. En effet, la douleur de Valentine Visconti, qui est morte juste un an après son mari, ne semble pas une invention romantique : toutes les sources de son époque concordent pour dire que la duchesse d'Orléans est morte de chagrin. Il suffira de rappeler qu'Enguerrand de Monstrelet<sup>40</sup>, chroniqueur du parti bourguignon, et des témoins directs des événements, tels le religieux de Saint-Denis<sup>41</sup> et Jean Jouvenel des Ursins<sup>42</sup>, parlent largement de cet épisode et s'accordent sur les causes. S'il est donc certain que les contemporains de Valentine considéraient qu'elle était morte de douleur, il est facile d'imaginer que l'information fut également transmise aux générations suivantes. Mais que sait-on de la façon dont Valentine a manifesté son deuil ? Enguerrand de Monstrelet, à propos de son entrée solennelle à Paris en compagnie de sa belle-fille Isabelle, reine douairière d'Angleterre et nouvelle duchesse d'Orléans, le 10 décembre 1407, affirme que Valentine « entra honnorablement dedens Paris, et, à grande quantité de gens et de chevaux » et qu'elle et toute sa maison étaient « tous vestus de noir<sup>43</sup> ». À propos de la seconde entrée du 27 août 1408, il écrit encore que les membres de son cortège sont « tous vetus de deuil<sup>44</sup> ». Le religieux de Saint-Denis dit que « Cum insigni deinde comitiva et apparatu funerali veniens Parisius et regem adiens, ad pedes ipsius [Charles VI] humiliter se provolvit<sup>45</sup> ».

Pourtant, dans les sources documentaires il n'y a presque pas de trace de ce décor funèbre. Dans l'inventaire rédigé à Blois le jour même de la mort de Valentine apparaissent seulement « deux pièces d'une robe de veluau chevronnée d'or et de noir, à violettes vermeilles d'or » (qui pourraient être rapprochées des pensées de Marie de Clèves), « une robe de satin noir, figuré de veluau à floretes vermeilles », « une robe de satin noir figuré à violetes blanches et rouges », deux « houppelande[s] de satin noir figurée[s] à violetes d'or et vermeilles, fourrée de menuvair », et encore

<sup>40</sup> Monstrelet Enguerrand de, *La chronique d'Enguerrand de Monstrelet en deux livres avec pièces justificatives 1400-1444*, éd. L. Drouët-D'Arcq, 1, Paris, J. Renouard, 1857, chap. XXXVII, p. 167-168 ; chap. XLIII, p. 267.

<sup>41</sup> Pinton Michel (Religieux de Saint-Denis), *Chronique du religieux de Saint-Denys, contenant le règne de Charles VI, de 1380 à 1422*, éd. L. Ballaguet, t. 3, Paris, Crapelet, 1841, liv. XXVIII, chap. XXXIII, p. 748 et t. 4, Paris, Crapelet, 1842, liv. XXIX, chap. XXII, p. 179-180.

<sup>42</sup> Jouvenel des Ursins Jean, *Histoire de Charles VI, roy de France*, dans *Choix des chroniques et mémoires sur l'histoire de France*, éd. J.A.C. Buchon, t. 4, Paris, Desrez, 1838, p. 442.

<sup>43</sup> Monstrelet E. de, *La chronique...*, *op. cit.*, chap. XXXVII, p. 167-168.

<sup>44</sup> *Ibid.*, chap. XLIII, p. 267.

<sup>45</sup> Pinton M., *Chronique...*, t. 3, *op. cit.*, liv. XXVIII, chap. XXXIII, p. 748.

« ung corset de satin noir, fait à violetes d’or et blanches, foubé de cendal blanc<sup>46</sup> ». De façon plus générale les documents comptables ne citent que quelques cottes et manteaux noirs, sans caractéristiques particulières. À condition que la couleur soit réellement une expression de deuil et pas simplement une manifestation de la mode du temps qui appréciait beaucoup cette tonalité, ce sont les uniques mentions d’objets noirs dans l’inventaire *post mortem* de Valentine Visconti. C’est un indice un peu pauvre pour la veuve la plus célèbre de son époque. Même la comptabilité de la chambre des comptes de Blois n’est pas d’une aide très précieuse : dispersée à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle entre plusieurs archives, elle n’a jamais été examinée entièrement. Le marquis de Laborde en a publié de nombreux extraits, mais à propos de l’année décisive qui s’écoule entre la mort de Louis d’Orléans et celle de Valentine, il n’a rapporté qu’un paiement effectué au « Varlet chargé, après le meurtre de Louis, duc d’Orléans, de ramener à la duchesse, Doucet, le chien du duc<sup>47</sup> » : une information merveilleuse pour tous les romantiques, mais qui sert peu notre cause. Un autre inventaire, moins connu, est en revanche consacré à « plusieurs biens meubles appartenans a nous Valentine, duchesse d’Orliens [...] estant en la ville de Paris<sup>48</sup> ». Il ne porte pas de date, mais est certainement postérieur à l’assassinat de Louis d’Orléans, celui-ci y étant nommé comme « feu notre très redoubté seigneur et espoux, dont Dieux ait l’ame ! ». Il est plausible que Valentine ait fait rédiger cette liste pendant son séjour à Paris en décembre 1407 ou pendant celui des mois d’août-septembre 1408. Toutefois, comme nous venons de le voir, si les chroniqueurs témoignent de la grande mise en scène du deuil à cette occasion, même cet inventaire ne contient pas d’objets funéraires. Les uniques éléments intéressants pour nous sont donc les six « tappiz de chapelle qui est en manière de sépulcre<sup>49</sup> ».

Les sources de l’époque ne disent rien d’autre à propos de la façon dont Valentine a manifesté son deuil. La clef du problème réside sans doute dans l’histoire du premier tombeau de Valentine de Milan à Blois, aujourd’hui détruit. Après la mort de Valentine, la réalisation de sa sépulture – qu’elle avait conçu pour elle et pour son mari dans l’église des Célestins de Paris – est confiée par Charles d’Orléans à Jean de Thoiry<sup>50</sup>. Ce monument solennel devait fortement ressembler au tombeau de Jean sans Peur et de sa femme. L’œuvre fut certainement terminée, puisque Antoine Astesan la voit et la décrit en 1451<sup>51</sup>. En 1502, Louis XII ordonne toutefois son remplacement par un

<sup>46</sup> Graves Frances Marjorie, *Deux inventaires de la Maison d’Orléans (1389 et 1408)*, Paris, Champion, 1926, p. 113, 147, 149, num. 513, 880-881, 883-884, 903.

<sup>47</sup> Laborde L. de, *Les ducs de Bourgogne...*, *op. cit.*, p. 229, n° 6062.

<sup>48</sup> Roman J., *Inventaires et documents...*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 152, num. 726.

<sup>50</sup> Erlande-Brandenburg Alain, « Jean de Thoiry, sculpteur de Charles V », *Journal des savants*, 3, 1972, p. 210-224, à la p. 214.

<sup>51</sup> Le Roux de Lincy Antoine, *Paris et ses historiens aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Imprimerie impériale, 1867, p. 538-541, v. 164-179.

tombeau de marbre blanc – dont nous avons déjà parlé – pour répondre aux nouveaux goûts de la Renaissance et célébrer la branche des Valois-Orléans en rassemblant les dépouilles des grands-parents, du père et de l'oncle du roi en un seul mausolée. Cette réunion dynastique est initiée au moment où Louis XII, en vertu de l'héritage de Valentine Visconti, cherche à s'emparer du duché de Milan. C'est à cette occasion – ou peut-être était-ce déjà fait à la fin de la Guerre de Cent Ans – que le corps de Valentine, qui avait été enterré dans l'église des Cordeliers de Blois et non aux Célestins de Paris à cause de la guerre, est réuni avec celui de son époux.

La seconde édition du livre des *Devises héroïques* de Claude Paradin, datée de 1557, contient la description la plus ancienne connue du tombeau blésois de Valentine Visconti. La devise de la chantepleure y apparaît dans une gravure tirée d'après les décorations de la chapelle funéraire de Valentine, sur laquelle de nombreuses informations sont fournies (fig. 6) :

[...] la miserable Duchesse avoit un tresgrand regret, tellement que pour tous soulas, & confort en ses gemissemens elle vint à prendre la Chantepleure, ou Arrosoir pour sa Devise, sur laquelle est encores la lettre S. en fine (peut estre) que Seule Souvent, Se Soucioit & Souspiroit, ensemble suivent les mots que dessus : *Riens ne m'est plus. Plus ne m'est riens*, escrits avec la Devise qui est enlevée en plusieurs lieux, dens l'Eglise des Cordeliers de Blois, tant en la chapelle de ladite Duchesse, ou elle git en sepulture de bronze : que aussi par tout au devant du chœur d'icelle Eglise<sup>52</sup>.

D'après ce témoignage, contrairement aux devises de Marie de Clèves, la devise de Valentine de Milan présente donc tous les éléments de deuil dans une unité cohérente : la chantepleure suintante de larmes est entourée par la banderole, chargée du mot désormais célèbre, et est surmontée d'un S gothique accroché au sommet. De plus, le mot est double, avec une seconde partie spéculaire. On peut supposer que les chantepleures étaient représentées deux par deux et que les deux mots y apparaissent de manière alternée. Paradin nous donne finalement le sens des mystérieux S. Vu qu'il utilise l'expression « peut estre », on peut supposer plusieurs hypothèses pour justifier cette incertitude : une tradition orale, une inscription qui se trouvait à côté des devises mais qui était déjà partiellement abîmée, ou une formule conventionnelle pour introduire une explication tout à fait inventée. Le fait que Marie de Clèves ait à son tour adopté les lettres S après la mort de son mari et les a toujours utilisées en association avec les larmes et les vêtements noirs semble confirmer leur association symbolique au deuil.

<sup>52</sup> Paradin Claude, *Devises héroïques*, Lyon, J. de Tournes et G. Gazeau, 1557, p. 91-92.

#### 4. Le deuil de Louise de Lorraine, « une deuxième Valentine »

Pierre de Bourdeille, dit Brântome, dans son célèbre *Recueil des Dames*, introduit la devise de Valentine comme pierre de touche pour celle que Catherine de Médicis adopta durant son deuil<sup>53</sup>. Rien n'exclut que Brântome ait pu lui aussi voir cette devise dans le décor de Blois où il se rendit à plusieurs reprises, même si son texte paraît dériver de celui de Paradin. Une autre contemporaine de Brântome, dont l'œuvre ne fut publiée qu'en 1665, aurait également pu observer la devise de Valentine et en avoir été inspirée. Il s'agit de Louise de Lorraine, reine de France, qui, en 1589, s'installe au Château de Chenonceau, après l'assassinat de son mari, Henri III. La « reine blanche » fit peindre sa chambre de noir, la chargeant des diverses devises<sup>54</sup> ; l'une d'entre elles ressemblait à notre chantepleure : une sorte de corne d'abondance vide et renversée, suintante de larmes<sup>55</sup>. Anna Kłosowska, dans un article sur la chantepleure, confond la devise de Louise avec une chantepleure affirmant que : « Louise multiplied Valentine's double "S", which flanked her *chantepleure*, with this *devise* : *solem saepe seipsam solicitari suspirumque*<sup>56</sup> ». Mais le décor de la chambre de Louise – qui, nous devons le rappeler, est une reconstruction – ne contient ni S ni inscriptions. Sur la partie originale du plafond, ornée des cornes, dans la « chambre des cinq reines », aucune inscription n'est désormais visible, certainement à cause du mauvais état de conservation. Nous savons toutefois grâce à Casimir Chevalier que sur les bordures qui encadrent les triangles, où nous voyons encore des branches

<sup>53</sup> *Œuvres complètes de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme*, éd. L. Lalanne, t. 7, Paris, Renouard, 1873, p. 349-350.

<sup>54</sup> La reine Louise s'installa au rez-de-chaussée du château, dans les appartements qui avaient été bâtis par Catherine de Médicis sur la terrasse entre la chapelle et la librairie ; cet espace fut démoli en 1866, pendant la restauration dirigée par Félix Roguet (Chevalier Casimir, *Restauration de Chenonceau, 1864-1878*, Lyon, Perrin-Marinet, 1878, p. 20-21) ; le décor funèbre de la reine Louise avait été déjà déplacé en 1734, pendant les travaux commandés par Madame Dupin (Babelon Jean-Pierre, *Chenonceau*, Paris, Adam Biro, 2002, p. 171), qui fit enlever et repeindre les plafonds pour les réutiliser dans le « cabinet vert ». Pendant les restaurations du XIX<sup>e</sup> siècle les deux plafonds ont été nettoyés : le premier, à triangles, sur lequel sont peint des petites cornes d'abondance, a été utilisé – changeant la couleur de noir à rouge – pour décorer la « chambre de cinq reines » ; le second, à compartiments quadrangulaires, avec les chiffres de Louise, des plumes et des couronnes d'épines, fut placé au centre de la galerie de Catherine de Médicis (Chevalier C., *Restauration...*, *op. cit.*, p. 33-34). Au début des années 1990 ce dernier plafond a été utilisé pour recréer, au deuxième étage, la chambre de Louise de Lorraine. Il s'agit de l'unique partie originale : sur les boiseries refaites, en bas, des cornets pleurants, copiés de la « chambre de cinq reines », ont été peints (Babelon J.-P., *Chenonceau, op. cit.*, p. 147, note 90).

<sup>55</sup> André Félibien les appelle simplement « cornets » comme les autres auteurs après lui : Félibien André, *Mémoires pour servir à l'histoire des Maisons Royales et bastimens de France (1681)*, éd. A. de Montaiglon, Paris, Baur, 1874, p. 47. Je crois qu'ils peuvent être identifiés comme des cornes d'abondance et dotés d'une valeur négative, telle, par exemple, celle de la personification d'*Infortunio* dans Ripa Cersare, *Iconologia*, éd. S. Maffei et P. Procaccioli, Turin, Einaudi, 2012, p. 279-280, num. 191 : « uomo con una vesta di Taneto scuro, e dipinta di rovine di case, le giunga sino al ginocchio, con le braccia, le gambe, et piedi nudi, senza cosa alcuna in capo ; nella destra tenga un Cornucopia rivolto verso la terra, che sia voto, e nella sinistra un Corvo [...] Il Cornucopia rivolto, et i piedi scalzi, dimostrano la privatione del bene et d'ogni contento ».

<sup>56</sup> Kłosowska Anna, « Tearsong : Valentine Visconti's Inverted Stoicism », *Glossator. Practice and Theory of the Commentary*, 5, 2011, p. 173-198, aux p. 193-198.

de myrte (symbole d'amour), était également écrite la devise *NOSTRA SED IN TUMULO*<sup>57</sup>. De plus, le mot rapporté par A. Kłosowska – avec quelques erreurs – n'est que la traduction latine du mot attribué à Valentine, documentée pour la première fois dans le livre de François Le Maire sur le duché d'Orléans, paru en 1645 (donc, vingt ans avant la publication de Brantôme)<sup>58</sup>.

Pour en revenir à Chenonceau, il se pourrait que Louise ou l'inventeur effectif de ses devises connaissent Paradin mais peut-être avaient-ils observé d'autres décorations analogues. À ce propos, le *Dictionnaire universel françois et latin* de 1743, à l'article *chantepleure*, nous donne une information digne d'intérêt :

arrosoir de jardinier, ou entonnoir à longue et étroite percée au fond par plusieurs petits trous, pour faire couler quelque chose dans un muid de vin sans le troubler [...] Une *Chantepleure*, avec cet mot, *Rien ne m'est plus*, étoit la devise de Valentine, veuve de Louis Duc d'Orléans. Elle se voit partout dans le Château qu'elle fit bâtir à Châteauneuf à cinq lieues d'Orléans<sup>59</sup>.

Puisque le château mentionné, celui de Châteauneuf-sur-Loire, était la principale résidence estivale de Valentine, depuis le début de son exil de Paris en 1396 et jusqu'à sa mort, il n'est pas improbable qu'elle y ait fait réaliser d'importants travaux et ait souhaité marquer ce lieu de ses emblèmes. Châteauneuf était en effet son domaine favori et sa comptabilité révèle qu'elle le fit rénover et embellir<sup>60</sup>.

Mais revenons maintenant au tombeau de Valentine à Blois. Après le témoignage de Paradin, il faudra attendre l'année 1682 pour en avoir une nouvelle description. Jean Bernier, médecin de Marguerite de Lorraine, duchesse d'Orléans, écrit à cette époque une histoire de Blois et décrit les tombeaux de Valentine de Milan et de Marie de Clèves :

Valentine de Milan & Marie de Clèves leurs Epouses [à savoir de Louis d'Orléans et de Charles d'Orléans] ne furent pas moins libérales, & mesme elles éleurent leur sépulture dans l'Eglise de ces Pères [à savoir les Cordeliers], où leurs corps ont reposé quelque temps : Celuy de Marie en la Chapelle des

<sup>57</sup> Chevalier C., *Restauration...*, *op. cit.*, p. 33-34.

<sup>58</sup> On peut alors penser à une dérivation par Paradin, mais la traduction latine reste encore inexplicable ; on peut souligner aussi que Le Maire est le premier à offrir un sens global à la devise, en unissant dans une seule phrase les deux mots séparés en latin : « [...] elle prit pour symbole & devise une chante-pleure ou arrosoir distillant larmes, à l'orifice duquel estoit la lettre S. signifiant *Solam saepe seipsam sollicitari, suspirareque* Audessus de cette devise, *Nil mihi praeterea, praeterea nihil mihi* : Que seule souvente foit elle estoit sollicitée & souspiroit que rien ne luy estoit plus, & plus ne luy restoit rien » : Le Maire François, *Histoire et antiquités de la ville et du duché d'Orléans*, Orléans, M. Paris, 1648, p. 96.

<sup>59</sup> *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, t. 1, Paris, La compagnie des libraires associés, 1743, c. 1953 (art. « Chantepleure »).

<sup>60</sup> Collas É., *Valentine de Milan...*, *op. cit.*, p. 235.

SS. Hippolite & Adrien, dans un Tombeau d'Albâtre, dont on montre encore à présent les restes ; & celui de Valentine au milieu de l'Eglise, en un Tombeau de bronze soutenu de quatre Lions de mesme métal<sup>61</sup>.

La description de Bernier est donc très précise : puisque Marie de Clèves avait sa propre chapelle et un tombeau d'albâtre, c'est-à-dire de marbre blanc, il est impossible que les chantepleures décrites par Paradin soient les siennes. En effet, il n'est pas inutile de rappeler que cet auteur affirme que « la Devise qui est enlevée en plusieurs lieux, dans l'Eglise des Cordeliers de Blois, tant en la chapelle de ladite Duchesse, ou elle git en sépulture de bronze : que aussi par tout au devant du chœur d'icelle Eglise ». Paradin parle donc d'une chapelle pour Valentine, alors que Bernier affirme que son tombeau était au milieu de l'église. Les indications fournies par les auteurs ne sont pas forcément contradictoires puisque l'église a subi de nombreuses modifications durant le siècle et demi qui les sépare. En 1568, les Huguenots incendient l'édifice, qui est restauré deux années plus tard par l'évêque Jean de Morvilliers. Puis, lors de son exil à Blois, Marie de Médicis soutient elle aussi de nombreuses rénovations. Au cours de ces travaux, le côté nord de l'église – où devait se trouver la chapelle de Valentine – est détruit et le tombeau de la duchesse est transporté au milieu de la nef pour le mettre à l'honneur<sup>62</sup>. Ces descriptions anciennes ne donnent aucune information sur les décorations de la chapelle de Marie de Clèves qui, très probablement, était elle aussi décorée de chantepleures. Il faut exclure que la présence des chantepleures dans la chapelle de Valentine soit une intervention *a posteriori* voulue par Marie. Puisque cette devise possède une valeur très précise et évidente, qui révèle une sorte de portrait symbolique de l'état de veuve, il n'est guère possible que Marie ait pu imposer dans la chapelle funéraire de sa belle-mère sa propre devise (une devise de veuve qui aurait été adoptée avant son veuvage, comme nous l'avons établi plus haut). C'est donc très certainement Marie de Clèves qui a hérité la devise de Valentine et nous verrons pour quelles raisons.

Le tombeau de Valentine est encore à sa place en 1764, comme en témoigne Claude Carlier dans son *Histoire du duché de Valois* : « Son corps [celui de Valentine] fut inhumé dans l'Eglise des Cordeliers de Blois, où ses enfants lui érigèrent un monument, qu'on voit encore<sup>63</sup> ». Le couvent des Cordeliers est supprimé par Monseigneur de Thémines, évêque de Blois, en 1786. L'église est détruite peu après et le tombeau de Valentine de Milan probablement fondu pendant la Révolution.

<sup>61</sup> Bernier Jean, *Histoire de Blois*, Paris, Muguet, 1682, p. 57-58.

<sup>62</sup> Lesuer Frédéric, « Édifices religieux détruits et désaffectés », *Congrès archéologique de France*, 88, 1926, p. 131-153, aux p. 141-146.

<sup>63</sup> Carlier Claude, *Histoire du duché de Valois*, t. 2, Paris-Compiègne, Guillyn-Bertrand, 1764, p. 408.

## 5. Anne Malet de Graville : une troisième chantepleure

Après Valentine Visconti et Marie de Clèves, la devise de la chantepleure a été adoptée une nouvelle fois au début du XVI<sup>e</sup> siècle par une dame qui était aussi poétesse : Anne Malet de Graville. Née peu après 1490, elle était la fille cadette de Louis Malet de Graville, seigneur de Marcoussis, et de Marie de Balsac. En 1506, Pierre de Balsac, cousin de Marie, enlève Anne – peut-être avec son consentement – et l'épouse<sup>64</sup>. Louis de Graville déshérite alors sa fille et intente un procès à Pierre<sup>65</sup>. Trois ou quatre ans plus tard, grâce à l'intercession du roi Louis XII, le couple obtient le pardon du seigneur de Marcoussis et Anne devient quelques temps plus tard dame d'honneur de la princesse Claude. Pendant sa disgrâce, Anne avait adopté une devise qu'elle conserve par la suite : une chantepleure avec le mot *MUSAS NATURA, LACHRIMAS FORTUNA*, en l'honneur de la nature, qui lui avait donné le don de la poésie, et de la souffrance et des larmes, que son sort lui avait réservées<sup>66</sup>. On peut encore voir ses chantepleures sur un manuscrit de la Bibliothèque nationale de France, une traduction en français des *Triumphes* de Pétrarque, daté des années 1530-1540<sup>67</sup>. Dans le *Triumphus Pudicitie* (fig. 5) (fo 1vo), dans la partie inférieure superposée au socle « soutenant » l'image principale, deux chantepleures sont accrochées à deux banderoles portant le mot déjà cité. Une autre chantepleure est représentée sur la marge gauche, en bas, au milieu du feuillage. Le fond du cadre est en revanche semé de N et P, qui renvoient au mot *NON PLUS*<sup>68</sup>. Au folio 58ro, consacré à la représentation du *Triumphus Cupidinis* (fig. 6), nous trouvons trois autres chantepleures dans la marge inférieure et entre elles deux banderoles avec le mot mentionné. Un dessin de la collection de François Roger de Gaignières nous offre enfin un dernier témoignage de la chantepleure d'Anne de Graville, représentée sur une tapisserie liée à notre poétesse (fig. 7), que l'érudit décrit de cette manière :

Tapisserie représentant un jardin français bordé d'arbres dans un cartouche d'ornements. Dans le ciel, une chantepleure arrose le sol. La devise porte :

<sup>64</sup> Montmorand Maxime de, *Une femme poète du XVI<sup>e</sup> siècle. Anne de Graville. Sa famille, sa vie, son œuvre, sa postérité*, Paris, 1917, Picard, p. 64-70; voir aussi Deldicque Mathieu, *Le dernier commanditaire du Moyen Âge. L'amiral de Graville, vers 1440-1516*, Villeneuve-d'Ascq, 2021, Presses universitaires du Septentrion.

<sup>65</sup> Åkerlund Ingrid, *Sixteenth century French women writers*, Lewiston (New York), Edwin Mellen Press, 2003, p. 45-46.

<sup>66</sup> Montmorand M. (de), *Une femme poète...*, *op. cit.*, p. 100-101.

<sup>67</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 22541.

<sup>68</sup> Dans l'*Histoire caldayque* de Bérose (en traduction française et latine), enluminée par Jean Pichoire, se trouve un très beau portrait d'Anne de Graville sur le frontispice, accompagné par le mot *NON PLUS* est plusieurs fois répété. Derrière elle, il y a un dais semé de larmes. On croit que le manuscrit, vendu en avril-mai 2014 à un particulier, est un don de Pierre de Balsac à Anne, appelée « mademoiselle », effectué dans les années de leur fuite. Voir Hindman Sandra et Bergerone-Foote Ariane, *Flowering of Medieval French Literature* : « Au parler que maprist ma mere », catalogue de l'exposition (New York-Paris 2014), London, Holberton, 2014, p. 170-185.



Fig. 5 – *Triumphus Pudicitie*, dans Paris, BnF, ms. Fr. 25541, Pétrarque, *Triumphes*, fo 1vo.

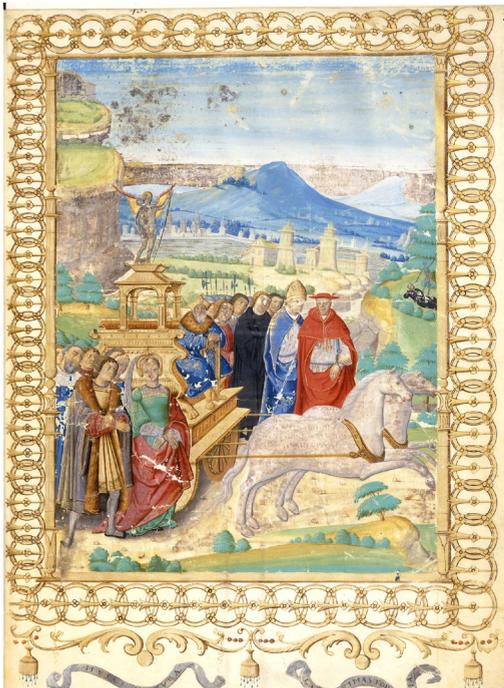


Fig. 6 – *Triumphus Cupidinis*, dans Paris, BnF, ms. Fr. 25541, Pétrarque, *Triumphes*, fo 48ro.



Fig. 7 – Louis Boudan, *Tapiserie exécutée pour Pierre de Balsac et Anne Malet de Graville, dans Catalogue des dessins de Roger de Gaignières, num. 1783, fo.65.*

*Musas natura, lachrimas fortuna.* Sur la bordure inférieure des armes écartelées aux 1<sup>er</sup> et 4<sup>e</sup> d'azur à trois sautoirs d'or, au chef d'or chargé de trois sautoirs d'azur, aux 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> de gueules à trois fermaux d'or, sur le tout d'argent à la guivre d'azur. Tiré d'une tapisserie aux Célestins de Marcoussis<sup>69</sup>

Les armes des Graville portaient donc en cœur un écu à la guivre des Visconti. Rien d'étonnant : en effet, la grand-mère maternelle d'Anne de Graville était Bonne Visconti, fille de Charles et petite-fille de Barnabé<sup>70</sup>. Pendant une brève période, Charles avait été fiancé avec Valentine. Etant donné les liens de parenté entre les Graville et les Visconti, il est permis de penser qu'Anne a souhaité adopter la devise d'un membre célèbre de cette famille, qui la liait également au roi. Alors qu'Anne était tombée en disgrâce, Louis XII combattait pour ce duché de Milan, dont il se croyait le légitime héritier, du droit de sa grand-mère Valentine, pour laquelle, quelques années auparavant, en 1502-1504, il avait fait dresser le somptueux tombeau de famille, en signe d'une mémoire éternelle.

<sup>69</sup> Bouchot Henri, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservé aux départements des estampes et des manuscrits*, t. 1., Paris, Bouchot, 1891, p. 190, num. 1784 (fo 65).

<sup>70</sup> Voir sur le sujet Hablot Laurent, « La mémoire héraldique des Visconti dans la France du XV<sup>e</sup> siècle », dans Ferrari Matteo (dir.), *L'Arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, Florence, Le Lettere, 2015, p. 267-283.

## Conclusions

Même si aucune source produite du vivant de la duchesse ne l'établit donc clairement, ces différents témoignages modernes tendent à confirmer l'usage de la devise de la chantepleur associée au mot *RIEN NE M'EST PLUS* et à la lettre S par Valentine Visconti après l'assassinat de Louis d'Orléans et la reprise de cette emblématique, quelques décennies plus tard, par sa belle-fille Marie de Clèves.

Une lecture politique de la chantepleur de la maison d'Orléans a été proposée, opposant cet emblème au fusil de Bourgogne<sup>71</sup>. Cette hypothèse est improbable. Philippe le Bon adopte cette devise dès 1420, douze ans après la mort de Valentine de Milan, son fils Charles étant prisonnier en Angleterre depuis Azincourt. Quand ce dernier est libéré en 1440, la paix avec la maison de Bourgogne vient juste d'être signée. Il faudrait plutôt, si l'on doit donner une valeur politique à la chantepleur, nous référer au contexte durant lequel elle est adoptée par Marie de Clèves. La duchesse a choisi cette devise de veuve bien avant de l'être, dans les années 1450, alors que Charles d'Orléans était en train de revendiquer ses droits sur le duché de Milan, où s'étaient imposés les Sforza. Ces derniers s'étaient notamment appropriés tous les emblèmes des Visconti, dont le célèbre soleil d'or chargé d'une tourterelle avec le mot *À BON DROIT*, que Valentine avait hérité de sa mère et utilisé pendant sa vie à la cour de France.

Il est donc permis d'imaginer que les Orléans aient fait eux-aussi appel à l'image de Valentine de Milan pour imposer son souvenir et faire valoir ses droits. La nouvelle duchesse d'Orléans, Marie de Clèves, a donc adopté la devise de sa belle-mère, la femme la plus célèbre de la famille, mais qui était aussi le lien avec le duché sur lequel le duc avançait ses prétentions et la fondatrice de la branche des Valois-Orléans : Marie devenait ainsi la nouvelle Valentine, dont le nom suggérait la gloire passée et légitimait les ambitions futures.

---

<sup>71</sup> Klosowska A., « Tearsong... », *art. cit.*, p. 189.

# Louise, François, Claude et les autres...

## À propos de l'emblématique de Louise de Savoie

*Laure Fagnart*

F.R.S-FNRS - Université de Liège

*Pierre-Gilles Girault*

Monastère royal de Brou

Comtesse puis duchesse d'Angoulême, Louise de Savoie n'est pas seulement la mère de deux enfants illustres, Marguerite, poète et future reine de Navarre, et François, futur roi de France<sup>1</sup>. Avant l'avènement de son fils, elle est l'une des familières de Louis XII et de sa cour. Une fois son « César » devenu roi de France, elle est omniprésente. Nommée régente à deux reprises (en 1515-1516 puis de 1523 à 1526), Louise – que l'on appelle désormais Madame – exerce une influence considérable sur le Conseil ; elle reçoit les ambassadeurs ; elle négocie avec les princes et les princesses du temps, Henry VIII et Marguerite d'Autriche notamment. Amatrice d'objets et d'œuvres d'art et bibliophile, elle contribue largement à la création artistique et littéraire des quinze premières années du règne de François I<sup>er</sup>. Malgré ce rôle de premier plan, des enquêtes d'envergure ne lui ont été consacrées que récemment seulement, tandis que ses devises n'ont plus été explicitées depuis les travaux d'Anne-Marie Lecoq<sup>2</sup>. Dans les pages qui suivent, nous voudrions revenir sur le discours emblématique de la comtesse puis duchesse d'Angoulême. La cordelière, la lettre L, les ailes d'oiseau, le bouquet de fleurs de lys et le cygne « navré » retiendront spécialement notre attention.

---

<sup>1</sup> Sur Louise de Savoie, voir : Maulde La Clavière René de, *Louise de Savoie et François I<sup>er</sup>. Trente ans de jeunesse (1485-1515)*, Paris, Perrin et Cie, 1895 ; Knecht Robert J., « Louise de Savoie (1476-1531) », dans Michon Cédric (dir.), *Les conseillers de François I<sup>er</sup>*, Rennes, PUR, 2011, p. 173-186 ; Briost Pascal, Fagnart Laure et Michon Cédric (dir.), *Louise de Savoie. 1476-1531*, Tours-Rennes, PUFR-PUR, 2015 ; Crépin-Leblond Thierry et Barbier Muriel (dir.), *Une reine sans couronne ? Louise de Savoie, mère de François I<sup>er</sup>*, catalogue de l'exposition (Écouen 2015-2016), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2015 ; David-Chapy Aubrée, *Anne de France, Louise de Savoie, inventions d'un pouvoir au féminin*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

<sup>2</sup> Lecoq Anne-Marie, *François I<sup>er</sup> imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.

## 1. La cordelière

La cordelière (la corde à plusieurs nœuds) constitue l'une des devises favorites de Louise de Savoie. Elle peut apparaître seule, elle peut ceinturer ses armes, elle peut être figurée en association avec d'autres devises, par exemple le vol ou le bouquet de trois lys, évoqués plus bas. Pour la mère de François I<sup>er</sup>, la cordelière revêt plusieurs significations<sup>3</sup>.

Comme la plupart des princesses de son temps, Louise hérite de la panoplie emblématique de son père, Philippe II de Savoie, comte de Bresse, qui devint duc de Savoie en 1496<sup>4</sup>. La cordelière de la mère de François I<sup>er</sup> rappelle en effet la maison de Savoie puisqu'elle se compose d'une succession de nœuds de Savoie.

Dérivé des lacs d'amour médiévaux, ce nœud – un nœud lâche, à double boucle, en forme de 8 – est l'une des devises traditionnelles de cette maison. À l'origine, il s'agit de l'emblème personnel du comte Amédée VI de Savoie<sup>5</sup>. Comme en attestent les comptes, à l'occasion d'une joute organisée en 1354, au moment de Noël, Amédée VI arborait une selle peinte avec des lacs d'amour ; en 1356, c'est tout son équipement de joute qui est décoré de tels nœuds<sup>6</sup>. Puis, au moment de la croisade, décidée en 1364 à Avignon par le pape Urbain V, cette devise devient dynastique et héréditaire : le jour du départ, Amédée VI portait, comme ses compagnons d'armes, des vêtements de velours vert ornés de broderies en forme de nœuds<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Sur la cordelière, *ibid.*, p. 416-421 ; Fagnart Laure, « Nœuds de Savoie et cordelières de Louise de Savoie », dans Ciavaldini Rivière Laurence et Briat-Philippe Magali (dir.), *Princesses et Renaissance(s). La commande artistique de Marguerite d'Autriche et de son entourage*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2018, p. 125-134.

<sup>4</sup> Selon Edmunds Sheila, « Catalogue des manuscrits savoyards », dans Paravicini Bagliani Agostino (dir.), *Les manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie*, Turin, Umberto Allemandi, 1990, p. 193-224, aux p. 195-196, deux manuscrits ont été réalisés pour Philippe II de Savoie. Les nœuds de Savoie n'y apparaissent pas. Le premier, daté des années 1475-1485, *La Fleur des Histoires* (livres II-IV en cinq volumes) de Jean Mansel, avec les armes du duc (livre IV, fo 11), correspond au ms. 9260 de la Bibliothèque royale de Belgique : les armes de Savoie – *de gueules à la croix d'argent* – y sont brisées d'une bordure composée d'or et d'azur comme comte de Bresse (Philippe n'est duc de Savoie qu'à partir de 1496) ; le second, un recueil de prières en latin et en français, daté de 1496-1497, avec les armes pleines de Philippe II, et celles brisées de son fils Philibert II, correspond au ms. 10389 de la même bibliothèque. Ces deux ouvrages font partie du lot de manuscrits que Marguerite d'Autriche emporta aux Pays-Bas, lorsqu'elle quitte la Savoie. Voir Debae Marguerite (dir.), *La librairie de Marguerite d'Autriche*, catalogue de l'exposition (Bruxelles 1987), Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 1987, p. 29-33, num. 9 et p. 42-44, num. 12.

<sup>5</sup> Cordero di Pamparato Francesco, *Il Conte verde : Amedeo VI di Savoia*, Collegno, R. Chiamonte, 2004. Voir aussi Ripart Laurent, « Du Cygne noir au Collier de Savoie : genèse d'un ordre monarchique de chevalerie (milieu XIV<sup>e</sup>-début XV<sup>e</sup> siècle) », dans Gentile Luisa et Bianchi Paola (dir.), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo Medioevo e prima età moderna*, Turin, Zamorani, 2006, p. 93-113.

<sup>6</sup> Vadon Annick, « Les Heures du duc Louis de Savoie (1413-1465). Héraldique, emblématique et datation », dans Andenmatten Bernard, Paravicini Bagliani Agostino et Vadon Annick (dir.), *Héraldique et emblématique de la maison de Savoie (X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Lausanne, Fondation Humbert II et Marie-José de Savoie, 1994, p. 137-151, surtout p. 141.

<sup>7</sup> Savoie Marie-José de, *La maison de Savoie : les origines. Le Comte Vert, le Comte Rouge*, Paris, Albin Michel, 1956, p. 162-166.



Fig. 1 – Gisant de Philibert II, duc de Savoie, détail du collier de l'ordre du Collier. Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou.

Dès lors, comtes et ducs de Savoie apposent le nœud lâche à double boucle en forme de 8 sur les objets de leur vie quotidienne comme sur les monuments et objets d'art qui leur sont associés. En témoignent sceaux (par exemple le sceau armorial d'Amédée VII, appendu à un acte de 1383<sup>8</sup>), miniatures (comme le *Missel de saint Maïeul*, destiné à Amédée IX et daté de 1466<sup>9</sup>), médailles (par exemple la médaille coulée à l'effigie de Philibert II de Savoie et de Marguerite d'Autriche en 1501, lors de l'entrée de la princesse dans la ville de Bourg-en-Bresse) ou monuments (par exemple le monastère royal de Brou, à Bourg-en-Bresse, dans lequel le nœud de Savoie ponctue notamment le revers du jubé). Parallèlement, le nœud de Savoie figure aussi – associé au mot *FERT*<sup>10</sup> – sur le collier de l'ordre chevaleresque éponyme de Savoie (fig. 1), un ordre fondé par le même Amédée VI, en 1364, à l'occasion de la prestation de serment de croisade générale contre les Turcs (plus tard, en 1434, Amédée VIII rebaptise cet ordre en ordre de saint Maurice, qui sera reformé au XVI<sup>e</sup> siècle en ordre de l'Annonciade)<sup>11</sup>. Notons que, sur le collier de l'ordre, les nœuds de Savoie ne forment pas une cordelière ; quant au pendentif du collier, il est formé de trois

<sup>8</sup> Cibrario Luigi et Promis Domenico Casimiro, *Sigilli de' principi di Savoia raccolti ed illustrati per ordine del re Carlo Alberto*, Turin, Stamperia reale, 1834, num. 79.

<sup>9</sup> Gardet Clément, « Un livre d'heures du comte de Piémont futur duc Amédée IX de Savoie », dans *Les manuscrits enluminés...*, *op. cit.*, p. 109-120 et Edmunds S., « Catalogue des manuscrits... », *art. cit.*, p. 201.

<sup>10</sup> La signification du mot *FERT*, dont l'apparition est liée à l'institution de l'ordre du Collier, demeure problématique. Pour Michel Pastoureau, le mot renvoie probablement au présent de l'indicatif du verbe latin *ferre*, à la troisième personne, et doit sans doute se comprendre par rapport à l'ordre du Collier, chacun des quinze chevaliers portant (*FERT*) le collier de l'ordre : Pastoureau Michel, « L'emblématique princière à la fin du Moyen Âge. Essai de lexicologie et de typologie », dans Andenmatten B., Paravicini Bagliani A. et Vadon A. (dir.), *Héraldique et emblématique de la maison de Savoie...*, *op. cit.*, p. 11-43, notamment p. 30 et 31. À l'occasion des journées d'études « Des chiffres et des lettres. Monogrammes, lettres emblématiques et chiffres énigmatiques dans l'emblématique (fin du Moyen Âge - début de la Renaissance) », organisées à Bourg-en-Bresse en novembre 2015, il a été proposé que le mot se rattache au vœu de la croisade et au port de l'étendard du Christ.

<sup>11</sup> Sur l'ordre du Collier et la devise du nœud, voir aussi Boulton d'Arcy Jonathan Dacre, *The knights of the crown. The monarchical orders of knighthood in later medieval Europe 1325-1520*, Woodbridge-New York, St. Martin's Press, 2000, p. 249-270. Sur la réforme de l'ordre, voir Brero Thalia, « La loyauté contre un collier.



Fig. 2 – Paris, Bibliothèque Mazarine, Res. 5541 C2, Thucydide, *La Guerre entre les Péloponnésiens*, Paris, Josse Bade, 10 août 1527, page de titre.

lacs d'amour, allusion à la Trinité, dont la présence est déjà attestée dans les formes primitives du collier<sup>12</sup>.

Ainsi, le nœud de Savoie n'est habituellement pas répété de façon à former une cordelière. Or, c'est bien l'usage qu'en fait Louise de Savoie, comme en témoigne son sceau (appendu à un acte de 1515)<sup>13</sup>. La plupart des cordelières associées à la comtesse puis duchesse d'Angoulême se présentent même comme des cordelières associant nœuds de Savoie et cordon franciscain, avec boucle, glands et grains serrés, comme on le voit sur la page de titre de l'*Histoire de Thucydide* (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Rés. 5541 C2), un imprimé préparé pour Louise en 1527 (fig. 2). À notre connaissance, il s'agit d'une spécificité de Louise. D'ailleurs, la mère de François I<sup>er</sup> fait rarement usage du seul nœud de Savoie, sauf lorsqu'il est figuré avec

L'ordre de chevalerie savoyard, instrument de fidélisation de l'aristocratie frontalière ? », *Annales de Bourgogne*, 89/3-4, juillet-décembre 2017, p. 57-75.

<sup>12</sup> En atteste l'acte de fondation de la messe de l'aurore par le comte Amédée VI de Savoie, daté du 20 janvier 1382 (Turin, Archivio di Stato), un document qui comporte un dessin du collier de l'ordre, dans lequel le pendentif est formé de trois lacs d'amour. En témoignent également les chroniqueurs, par exemple Servion Jehan, *Geste et croniques de la Mayson de Savoie* (1466), éd. Bollati Federigo Emmanuele, Turin, F. Casanova, 1879 (cité d'après Savoie M.-J. de, *La maison de Savoie...*, op. cit., p. 163) : le collier « seroit fait d'or à feuilles de lorier entretenant l'une à l'autre, esmailliez de vert esmail, et en la rompre dessoubz auroig un pendant à trois neux de las entrelassés, correspondant l'ung à l'autre ».

<sup>13</sup> Cibrario L. et Promis D. C., *Sigilli de' principi di Savoia...*, op. cit., num. 132.

la salamandre, l'animal emblématique de François. En attestent plusieurs folios de la *Vie de la belle et clère Magdalène* (Paris, BnF, ms. Fr. 24955), un ouvrage dont la mère du roi commande la rédaction à François Demoulins, en souvenir du pèlerinage qu'elle effectue à la Sainte-Baume en 1516<sup>14</sup>, ou le jeton montrant à l'avers les armes de Louise (parti Angoulême et Savoie) et au revers une salamandre couronnée, dans les flammes, dont la queue se termine par une double boucle en forme de huit<sup>15</sup>. Ensuite, si, parmi les membres de la maison de Savoie, Louise n'est pas la première à associer plusieurs nœuds de Savoie sur une même corde (nous avons en effet identifié quelques cas où plusieurs nœuds de Savoie sont répétés sur une même corde, par exemple dans un livre d'heures d'Amédée IX, daté des environs de 1460, ou sur le sceau de Philibert I<sup>er</sup> appendu à un acte de 1477<sup>16</sup>), elle est l'une des rares à associer nœuds de Savoie et cordelière franciscaine. Une exception toutefois : Madeleine de Savoie, épouse du connétable Anne de Montmorency et fille de René, Grand Bâtard de Savoie et frère de Louise, adoptera elle aussi comme devise une cordelière avec nœuds de Savoie, grains serrés, boucles et glands, qui se voit peinte sur les voûtes de la chapelle du château d'Écouen, mais la nièce de Madame pouvait sans doute tirer profit de cette concomitance d'emblèmes ; par ailleurs, la cordelière peut aussi évoquer ici Anne de Bretagne, Anne de Montmorency étant le filleul de la reine.

Quoi qu'il en soit, le plus régulièrement, la cordelière de Louise est une cordelière qui associe nœuds de Savoie et cordon franciscain. Dans certains cas, seuls la boucle et le gland sont présents. En témoigne la tapisserie conservée au Museum of Fine Arts de Boston (fig. 3). Il convient de situer sa réalisation avant 1515 (les salamandres ne sont pas couronnées), sans doute avant 1514 (l'absence d'allusion à Claude de France permet de supposer que la tapisserie a été réalisée avant le mariage, soit avant mai 1514) et probablement après 1508 (les couleurs employées pour le tissage, jaune, rouge et blanc, sont celles que le duc d'Angoulême adopte au moment où il s'installe définitivement à la cour, en s'inspirant des couleurs emblématiques de Louis XII)<sup>17</sup>. Une même cordelière se rencontre sur certains folios de la susdite *Vie de la belle et*

<sup>14</sup> Ce manuscrit a récemment été étudié par Wilson-Chevalier Kathleen, « *Trinités royales et Quadrangle d'amour* : Claude de France, Marguerite de Navarre, François I<sup>er</sup>, Louise de Savoie et la réforme fabrique de l'Église », dans Gaude-Ferragu Murielle et Vincent-Cassy Cécile (dir.), « *La dame de cœur* ». *Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l'Europe des XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Rennes, PUR, 2016, p. 123-136.

<sup>15</sup> François usera et abusera, on le sait, de la figure de la salamandre, qui, comme sur les témoignages liés à sa mère, peut présenter une queue en forme de nœud de Savoie. C'est le cas sur la médaille de 1504 qui fournit la première occurrence de la devise. Une telle salamandre se rencontre encore sur le jeton de François en tant qu'héritier des droits sur le Milanais (1514), sur les écriers de parade conservés au Musée national de la Renaissance à Écouen ou sur les voûtes à caissons du château de Chambord.

<sup>16</sup> Edmunds S., « Catalogue des manuscrits... », *art. cit.*, p. 197 et Cibrario L. et Promis D. C., *Sigilli de' principi di Savoia...*, *op. cit.*, num. 125.

<sup>17</sup> Sur cette tapisserie, outre la cordelière, on rencontre la salamandre de François (non couronnée et accompagnée de son mot *NUTRISCO ET EXTINGO*), un monogramme composé des lettres O-S-A-F-L-R-E (que l'on peut déchiffrer en Orléans, Savoie, Angoulême, François, Louise, Romorantin, Épernay) ainsi que les armes de Louise et celles de son fils. Cf. : Erlande-Brandenburg Alain, « Les tapisseries de François d'Angoulême », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1973, p. 19-31, spécialement p. 20-22, et Crépin-Leblond Th. et Barbier M. (dir.), *Une reine sans couronne ...*, *op. cit.*, num. 15, p. 62-63.



Fig. 3 – Tapisserie aux emblèmes de Louise de Savoie et de François d'Angoulême. Boston, Museum of Fine Arts, 1508-1514.

clère Magdalène ou sur les vestiges de l'hôtel de Beaune-Semblançay, accompagnée du vol et d'un bouquet de trois lys (fig. 4). Cette partie de l'hôtel date des environs de 1517, alors que Louise vient de donner à Jacques de Beaune le bâtiment qu'elle a acheté à la duchesse de Longueville et au cardinal d'Orléans<sup>18</sup>.

L'opuscule de François Demoulins sur le Bien, le Beau et le Juste (Paris, BnF, ms. Fr. 1993) permet d'explicitier le sens qu'il convient de donner à cette figure. Au folio 2, ce type de cordelière relie des médaillons évoquant les trois membres de la « Trinité d'Angoulême », à savoir Louise (Jupiter/le Bien), François (Mercure/le Beau) et Marguerite (Saturne/le Juste)<sup>19</sup>. La cordelière matérialise donc ici les liens indissolubles qui unissent les trois membres de la famille. Par ailleurs, comme l'a déjà bien montré Anne-Marie Lecoq, elle donne à voir l'une des qualités que les panégyristes du temps reconnaissent à Louise : celle de la concorde. La mère de François I<sup>er</sup> se présente en effet comme celle qui amène l'union et la paix, elle est « Dame Concorde », un surnom dont elle est alors souvent parée et qui provient sans doute du fait que les étymologistes du Moyen Âge estimaient que le mot *CONCORDE* se rattachait non à l'union des cœurs (*cor, cordis*), mais à la corde (*corda*), la *Concordia* devenant dès lors la réunion de plusieurs éléments attachés ensemble par une corde<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Girault Pierre-Gilles, « Séjours et résidences de Louise de Savoie en Val de Loire (1498-1518) », dans Briost P., Fagnart L. et Michon C. (dir.), *Louise de Savoie. 1476-1531, op. cit.*, p. 47-60, à la p. 53.

<sup>19</sup> Lecoq A.-M., *François I<sup>er</sup> imaginaire...*, *op. cit.*, p. 413-414 ; Wilson-Chevalier K., « Trinités royales... », *art. cit.*, p. 129.

<sup>20</sup> Lecoq A.-M., *François I<sup>er</sup> imaginaire...*, *op. cit.*, p. 421.



Fig. 4 – Tours, Hôtel de Beaune-Semblançay, galerie de la chapelle (détail), 1517.

Si certaines cordelières se composent de nœuds de Savoie alternant avec des nœuds liés à première vue de façon aléatoire mais qui, quand on les compare les uns aux autres, semblent bien régis par un même dessin, d'autres montrent des cordelières avec nœuds de Savoie et grains serrés du cordon franciscain. Cette forme, dont la mère de François I<sup>er</sup> a abondamment fait usage, n'apparaît pas privilégiée, voire circonscrite, comme la précédente cordelière d'ailleurs, à certaines périodes. On la rencontre dans la tapisserie qui reproduit la *Cène* de Léonard de Vinci, conservée aux Musées du Vatican et réalisée entre 1516 et 1524<sup>21</sup>. Cette même cordelière apparaît

<sup>21</sup> Dans cette œuvre, Louise de Savoie est également identifiée par les paires d'ailes qui s'étendent sur les bordures horizontales et par le monogramme composé des lettres L-O-S-E (pour Louise-Orléans-Savoie-Épernay) répété aux angles inférieurs. François y est évoqué par les salamandres, non couronnées, qui figurent au centre des bordures verticales, et par un chiffre énigmatique en forme de croix à triple traverse ceint d'une sorte de huit, qui pourrait évoquer schématiquement le nœud de Savoie ; à propos de ce chiffre voir Fourier Thibaud et Parot François, « L'enjeu dynastique à travers le décor sculpté de Chambord : rôle et place de Louise de Savoie », dans Briost P., Fagnart L. et Michon C. (dir.), *Louise de Savoie. 1476-1531, op. cit.*, p. 167-181, à la p. 171. La tapisserie est en outre ponctuée de l'écu de François I<sup>er</sup> (*d'azur à trois fleurs de lys d'or*), entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel et timbré d'une couronne royale. Longtemps, on a considéré que les armes avaient été ajoutées dans un second temps, alors que François d'Angoulême était devenu roi de France. L'examen du revers de l'œuvre, rendue possible à la faveur de la récente restauration, indique qu'il n'en est rien : le tissage de la reproduction de la *Cène* de Léonard, celui de la bordure emblématique qui l'entoure mais aussi celui de l'écu sont contemporains. Nous nous situons donc après 1515, sans doute même plutôt après février 1516 (à cette époque, le collier de l'ordre de Saint-Michel a été modifié, et ce à la demande de François I<sup>er</sup>). La présence de la lettre C, dans l'un des cartouches, permet de considérer que l'œuvre a été réalisée avant le décès de Claude de France, en 1524. Cf. Fagnart Laure, *Léonard de Vinci à la cour de France*, Rennes, PUR, 2019, p. 144-151 et le Pietro C. Marani (dir.), *La Cène de Léonard de Vinci. Un chef d'oeuvre d'or et de soie pour François I<sup>er</sup>*, catalogue de l'exposition (Château du Clos Lucé, 2019), Paris, Skira, 2019.

encore dans plusieurs livres que Louise a commandés ou qui lui ont appartenu. On la rencontre, entourant ses armes, au folio 3 de la *Vie des Roys et des Empereurs de Rome* (Paris, BnF, ms. Fr. 1393), manuscrit anonyme sans doute réalisé en 1517-1519, quand commence à se poser la question de la succession impériale ; à deux reprises, au recto et au verso, dans la page de titre de la traduction réalisée à l'attention de Claude de Seyssel pour Louis XII de la *Guerre entre les Péloponnésiens* de Thucydide, une édition imprimée en 1527 par Josse Bade ou dans les *Orationes devotissime*, dit *Livre d'heures de Marguerite d'Angoulême* (Paris, BnF, ms. NAL 83), un livre destiné à Marguerite mais composé pour Louise (les prières sont en effet dédiées à la mère du roi « très chrétien »), et dont les miniatures, attribuées au Maître des Heures Ango, sont entourées d'une cordelière associant nœuds de Savoie et grains serrés, boucle et glands franciscains<sup>22</sup>. Ce manuscrit a été composé entre avril 1525 (Marguerite est montrée en veuve, nous nous situons donc après la mort du duc d'Alençon) et novembre 1528, qui correspond à la naissance de son premier enfant (le folio 37 la montre en effet invoquant saint Bernard afin de devenir mère). Mentionnons encore un jeton de la Chambre des Comptes de Moulins, dans lequel Louise est évoquée en tant que duchesse de Bourbon (Paris, BnF, Monnaies et médailles, jeton 9). Le jeton n'est pas daté mais il convient de situer sa réalisation en 1528 : il a été frappé après la mort du connétable de Bourbon, sur les ordres de la mère du roi, devenue duchesse de Bourbon<sup>23</sup>. En outre, cette forme de cordelière se rencontre sur la plaque de cuivre qui recouvrait le tombeau du cœur de Louise à Notre-Dame de Paris, œuvre qui a disparu mais que l'on connaît par un dessin réalisé pour Roger de Gaignères (Paris, BnF, ms. Fr. 20077, fo 44, fig. 6<sup>24</sup>).

Enfin, il convient de souligner que la cordelière de Louise peut parfois se circonscrire au seul cordon de saint François. C'est spécialement le cas dans le *Traité des vertus cardinales* de François Demoulin (Paris, BnF, ms. Fr. 12247), qu'Anne-Marie Lecoq propose de dater des environs de 1509<sup>25</sup>. Au folio 1v, c'est un cordon franciscain qui relie l'ancre-Louise au navire sur lequel l'auteur est monté pour rédiger son texte ; au folio 4, Louise-Prudence<sup>26</sup> tient un objet rond, sans doute

<sup>22</sup> Sur ce manuscrit, Lecoq A.-M., *François I<sup>er</sup> imaginaire...*, *op. cit.*, p. 396-398.

<sup>23</sup> Lavers montre l'écu de Louise, en tant que duchesse de Bourbon (parti d'Orléans et de Bourbon écartelé de Savoie), entouré d'une cordelière à nœuds de Savoie et grains franciscains serrés, avec l'inscription *LUDOVICA R.MA. DUCISSA BOURBONNEN* ; le revers montre un grand *L* couronné entouré du vol avec le mot *PENNAS DEDISTI VOLABO ET REQUIESCAM*. Voir Feuadent Félix, *Jetons et méreaux depuis Louis IX jusqu'à la fin du consulat de Bonaparte. Provinces et villes*, Paris, Rollin et Feuadent éditeurs, 1904, p. 321, num. 9527 ; Lecoq A.-M., *François I<sup>er</sup> imaginaire...*, *op. cit.*, p. 470. Un autre exemplaire (fig. 5) a été vendu en 2015 par CGB Numismatique à Paris, voir < [http://www.cgb.fr/bourbonnais-villes-et-noblesse-louise-de-savoie,ft\\_08369,a.html](http://www.cgb.fr/bourbonnais-villes-et-noblesse-louise-de-savoie,ft_08369,a.html) > (cons. le 17/01/2022).

<sup>24</sup> Crépin-Leblond Th. et Barbier M. (dir.), *Une reine sans couronne...*, *op. cit.*, num. 69, p. 137.

<sup>25</sup> Nous nous situons probablement après la victoire française à Agnadel (le 14 mai 1509) puisque l'une des miniatures montre Venise, vaincue par les Français, contrainte de s'agenouiller devant Dame Justice. Voir Lecoq, A.-M., *François I<sup>er</sup> imaginaire...*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>26</sup> Signalons que sur le tombeau de François II de Bretagne, la Prudence est déjà ceinturée d'une cordelière. Voir Hablot Laurent, « Pour en finir, ou pour commencer, avec l'ordre de la Cordelière », dans Le Page Dominique

produit par le compas qu'elle tient dans son autre main. Il s'agit d'un « hiéroglyphe » du *Songe de Poliphile*, fidèlement reproduit à ceci près que le ruban qui reliait, dans la version italienne, les plateaux de la balance de la justice a été transformé en cordon franciscain<sup>27</sup>. Des cordons franciscains, associés à la personne de Louise, se rencontrent encore sur la miniature du premier folio du *Trésor* de Brunetto Latini (Paris, BnF, ms. Fr. 19088, daté de 1510), sur certains folios de la *Vie de la belle et clère Magdalène* (Paris, BnF, ms. Fr. 24955), décidément riche en cordelières, ou encore sur le canon de bronze, conservé au Musée de la marine de Toulon et daté de 1525 (le navire qui portait cette pièce d'artillerie royale est la grande nef de François I<sup>er</sup>, dite *La Grande Maîtresse*, qui a sombré en 1533 dans le port de Toulon)<sup>28</sup>. Cette étrange figure (une couronne ceinturée d'une cordelière) n'est pas sans rappeler l'écrin funéraire du cœur d'Anne de Bretagne et sa couronne, comme l'ont déjà suggéré François Parot et Thibaut Fourrier<sup>29</sup>.

Ainsi, l'allusion au cordon franciscain est-elle récurrente. Comment l'expliquer, d'autant que, nous l'avons vu, il s'agit là d'une spécificité du discours emblématique de Louise, qui ne se rencontre pas dans la panoplie traditionnelle des comtes et ducs de Savoie ? Pour la critique, Anne-Marie Lecoq en particulier, le sens à donner à cette figure est le lien étroit que la mère de François I<sup>er</sup> aurait entretenu avec l'ordre des Franciscains. On peut toutefois se demander si la dévotion de Louise pour les Franciscains était si caractéristique. Pourrait-elle expliquer à elle seule cette transformation de la devise dynastique de la maison de Savoie ? Il est vrai que plusieurs membres de l'entourage religieux de la mère de François I<sup>er</sup> appartiennent à l'ordre des Franciscains<sup>30</sup>. C'est le cas de Bernardin de Pignerol, frère mineur de Tours et confesseur de Madame, mais aussi de Jean Thenaud, écrivain prolifique à la solde de la famille d'Angoulême, qui a sans doute fait partie de la Chapelle de Louise avant d'être nommé, à partir de 1532, aumônier du roi. On sait aussi que Louise soutient l'ordre des Franciscains, comme le révèlent les dons et les gratifications mentionnés dans ses comptes<sup>31</sup>. Il est vrai encore que Louise est associée à François

---

(dir.), *Pour en finir avec Anne de Bretagne*, actes de la journée d'études (Nantes 2002), Nantes, Archives départementales de Loire Atlantique, 2004, p. 47-70.

<sup>27</sup> Dans l'ouvrage vénitien, le « hiéroglyphe » illustre une sentence de morale politique (« *Justitia recta amicitia et odio evaginata et nuda, et ponderata liberalitas regnum firmiter servat* »; à savoir « la droite justice, dépouillée et dépourvue d'amour et de haine, et la libéralité bien pesée sont de sûrs garants du règne »). Au revers du folio (fo 4vo), on voit l'une des filles de Prudence, Raison, qui, sous les traits d'une dévote, tourne le dos aux chiens et aux loups pour suivre le Christ. Le tout est inséré dans un médaillon inscrit dans un cadre emprunté au même *Songe de Poliphile*. À nouveau, les rubans ont été transformés en cordelière avec boucle, gland et grains serrés.

<sup>28</sup> Guerout Max et Liou Bernard, *La Grande Maîtresse, nef de François I<sup>er</sup>. Recherches et documents d'archives*, Paris, PUPS, 2001.

<sup>29</sup> Fourrier Th. et Parot F., « Lenjeu dynastique... », *art. cit.*, p. 176.

<sup>30</sup> Pierre Benoist, « L'entourage religieux et la religion de Louise de Savoie », dans Briost P., Fagnart L. et Michon C. (dir.), *Louise de Savoie. 1476-1531, op. cit.*, p. 117-141, spécialement p. 122 et 123.

<sup>31</sup> Parmi les « dons et recompensacions » des années 1496-1497 apparaît un paiement aux cordeliers d'Angoulême « pour leur ayde aux reparacions qu'ilz font fere en leur couven » : Paris, BnF, ms. Fr. 8815,

de Paule, l'ermite originaire de Calabre, fondateur de l'ordre des Minimes (ou ordre des ermites de saint François), qui s'était établi à la cour de France, au monastère de Plessis-lès-Tours, depuis le règne de Louis XI<sup>32</sup>. Louise aurait en effet imploré l'intercession du franciscain afin de devenir mère, comme les parents de François de Paule l'avaient déjà fait auprès de saint François d'Assise. C'est du moins ce que rapporte Hilarion de Coste, en 1647 (plus d'un siècle donc après la mort de Madame), dans *Les éloges et les vies des reynes, des princesses et des dames illustres en piété, en courage & en doctrine...* :

Louyse ayant épousé le Comte d'Angoulesme fut au Couvent de Iesus Maria du Plessis les Tours, basty par les Roys Louys XI & Charles VIII trouver S. François de Paule, qui estoit en grande estime pour sa sainte vie & les miracles que Dieu faisoit par luy. Elle communiqua son desir à nostre glorieux Patriarche & nostre grand Oncle, & le pria de se souvenir d'elle en ses prieres pour obtenir lignée ; promettant qu'au cas que Dieu luy fist cette grace & cette faveur, elle feroit nommer François le fils que Dieu luy donneroit. Quelque temps après retournant visiter ce saint Homme, il l'asseura de la part de Dieu qu'elle auroit deux enfans, une fille & un fils, qu'il prioit de les faire bien nourrir & instruire en la crainte de Dieu, d'autant que son fils seroit non seulement un très-grand Prince, mais aussi Roy des Français.<sup>33</sup>

Mais, ceci est-il vraiment singulier quand on connaît l'influence considérable des Franciscains, et notamment des Minimes, sur la dévotion et le mysticisme de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du début du XVI<sup>e</sup> siècle en France ? Comme l'a montré Marie-Ange Boitel-Souriac, François de Paule est un intercesseur régulier pour les princesses du temps, spécialement pour celles qui n'ont pas encore donné naissance à un héritier : ainsi, Anne de France aurait-elle donné naissance à une fille, comme l'ermite le lui avait prédit, tandis qu'Anne de Bretagne aurait offert un héritier au roi Charles VIII avec le dauphin Charles-Orland, à la suite de l'intercession de François de Paule ; mais, en réalité, c'est surtout au moment du procès de canonisation de l'ermite que se construit une mythologie de la fertilité des reines de France, redevable à l'intercession de ce dernier<sup>34</sup>. Or, Louise de Savoie a joué un rôle non négligeable

fo 3vo. Après l'avènement de François au trône, Louise consent des dons importants aux couvents des Minimes à Châtellerauld et au Plessis-lès-Tours.

<sup>32</sup> Boitel-Souriac Marie-Ange, « François de Paule, intercesseur pour la postérité du couple royal ? », dans Benoist Pierre et Vauchez André (dir.), *Saint François de Paule et les Minimes en France de la fin du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Tours, PUF, 2010, p. 27-36.

<sup>33</sup> Hilarion de Coste Olivier, *Les Éloges et les vies des reynes, des princesses, et des dames illustres en piété, en courage & en doctrine, qui ont fleury de nostre temps, & du temps de nos Pères. Avec l'explication de leurs devises, emblèmes, hiéroglyphes, & symboles*, t. II, Paris, Sébastien Cramoisy, 1647, p. 159-160.

<sup>34</sup> Ainsi, peut-on lire en conclusion des motifs de la canonisation de François de Paule : « Or plusieurs miracles estans faits apres le trespas dudit benoist François de Paule ; le tres chrestien Roy de France, François,

dans cette canonisation, du moins s'en considérait-elle comme l'une des initiatrices. En témoigne son *Journal*, dans lequel elle s'enorgueillit d'avoir financé et obtenu la canonisation de l'ermite : « L'an 1519, le 5 juillet, frere François de Paule, des freres mendians evangelistes, fut par moi canonisé ; à tout le moins j'en ai payé la taxe »<sup>35</sup>.

En somme, on peut se demander si la dévotion de Louise envers l'ermite calabrais n'a pas été imaginée au fil du temps, et ce notamment afin de justifier le statut à la cour de la comtesse puis duchesse d'Angoulême, elle qui n'a jamais été ni reine, ni reine mère, elle dont les chances de voir son fils accéder au trône de France étaient inespérées, elle qui, pourtant, a donné naissance à un prince, qui se révélera finalement roi de France. Ne faut-il pas y voir une manière habile de justifier sa légitimité, voire de revendiquer, à la cour, une place comparable à celle qu'occupe Anne de Bretagne ? D'ailleurs, il semble que certaines des prérogatives d'Anne de Bretagne aient été partagées avec Louise de Savoie. C'est du moins ce que laisse penser le testament de Louis XII de 1505, qui prévoit, au cas où le souverain venait à mourir sans autres enfants légitimes que Claude, qu'une co-régence soit organisée entre la reine Anne et Louise<sup>36</sup>. Le *Journal* de la mère de François I<sup>er</sup> donne la même impression :

Anne, reine de France, alla de vie à trespas le 9 janvier 1514, me laissa l'administration de ses biens, de sa fortune et de ses filles ; mesmement de madame Claude, reine de France et femme de mon fils, laquelle j'ai honorablement et amiablement conduite : chacun le scait, vérité le cognoist, experience le demonstre, aussi fait publique renommée<sup>37</sup>.

La cordelière, qui, à la cour de France, est alors indéniablement liée à Anne de Bretagne, pourrait-elle faire partie de ces « biens, fortune et filles » ? Certainement pas, la duchesse de Bretagne a transmis son emblématique, non à Louise, qui n'a d'ailleurs aucune prétention sur la Bretagne, mais à ses filles, Claude et Renée. Il

---

premier de ce nom et illustrissime princesse, Claude, royne de France, son espouse, aussi tres noble dame Louyse de Savoye, mere dudit prince, autrefois [...] avoient fait veu que si Dieu leur donnoit un fils, qu'à l'honneur dudit saint personnage, ils luy imposeroient le nom de François, et depuis a esté leur petition accomplie, et eurent un beau fils, a graces et benefices de Dieu, par les merites et intercessions dudit benoist François de Paule, esmeuz de grande devotion, nous firent humblement supplier par leurs ambassadeurs que fust nostre bon plaisir... » : *La canonisation de saint François de Paule, instituteur de l'ordre des freres Minimes faite par nostre saint père le Pape Leon X a la requeste et supplication du tres chrestien roy de France...*, Paris, Thomas Brumen, 1581, fo 24vo (cité par Boitel-Souriac M.-A., « François de Paule... », *art. cit.*, p. 34).

<sup>35</sup> *Journal de Louise de Savoie, duchesse d'Angoulême, d'Anjou et de Valois*, dans *Collection complète des Mémoires relatifs à l'Histoire de France*, 1<sup>ère</sup> série, t. 16, Bayard, seconde partie ; *Fleurange ; Louise de Savoie*, éd. Cl.-B. Petitot, Paris, Imprimerie nationale, 1826, p. 401.

<sup>36</sup> *Testament du roi par lequel il dispose, après sa mort, de la régence du royaume*, Blois, 31 mai 1505 : Paris, BnF, ms. Fr. 1104, fo 140 (cité dans le *Recueil général des anciennes lois françaises depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, t. XI, Paris, Belin Leprieux, 1827, p. 443 et 444).

<sup>37</sup> *Journal de Louise de Savoie...*, *op. cit.*, p. 394.

n'est toutefois pas exclu de considérer qu'au moment où se construit l'avenir royal de François, spécialement dans les années 1507-1514, Louise ait associé la cordelière d'Anne de Bretagne à sa propre devise familiale, puis, une fois son fils devenu roi de France, qu'elle ait conservé cette « double » cordelière, signe de paix et de concorde. Comme dans d'autres circonstances, elle témoignerait ainsi de sa condition (elle est la mère de l'héritier présomptif), comme de celle de son fils (il est digne d'être l'héritier et le roi). En transformant la traditionnelle devise dynastique de la maison de Savoie, Louise entend peut-être également se distinguer au sein de la maison de Savoie : elle est fille et sœur de ducs de Savoie mais également fondatrice d'une nouvelle dynastie de rois de France.

## 2. De l'usage des L et des ailes

Après avoir démêlé l'usage que Louise de Savoie fait de la cordelière, examinons maintenant d'autres emblèmes utilisés par la mère du roi. Le plus évident est la lettre L, initiale de son prénom. D'après des descriptions anciennes, cette lettre L ornait ses appartements au château d'Amboise<sup>38</sup> et, plus tard, au château de Fontainebleau<sup>39</sup>. Elle apparaît en alternance avec ses armoiries sur des fenêtres, dans le manuscrit des *Héroïdes* d'Ovide, enluminé avant 1500 par Robinet Testard (Paris, BnF, ms. Fr. 875)<sup>40</sup>. Dans un autre manuscrit des *Héroïdes* illustré par Jean Pichore, dont Anne-Marie Lecoq a attribué la commande à Louise, les lettres L alternent avec des ailes d'oiseau et des ailes de moulin (Paris, BnF, ms. Fr. 873)<sup>41</sup>. Si les ailes de moulin

<sup>38</sup> À Amboise, un érudit tourangeau du XVIII<sup>e</sup> siècle a décrit dans l'aile en retour du grand logis un décor de « douze ailes d'oiseaux qui n'en forment qu'une ». Plutôt que Louis XII, qui n'a jamais employé d'emblème sous forme de rébus, ces ailes devaient plutôt désigner Louise de Savoie. Cité par Babelon Jean-Pierre, *Le château d'Amboise*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 104 et Girault P.-G., « Séjours et résidences... », *art. cit.*, p. 51.

<sup>39</sup> À Fontainebleau, le père Dan indique dans le donjon, le « grand Roy François [...] reestablishant ce Pavillon y a fait mettre, ou laisser exprès le Chiffre de S. Louys, sçavoir est une grande L. qui paroist encore par le dehors dans la Cour de la Fontaine en une cheminée de ce Pavillon ». Cette lettre L renvoie plutôt à Louise qui y avait installé son logis : Dan Pierre, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, Cramoisy, 1642, cité par Boudon Françoise et Blécon Jean, *Le château de Fontainebleau de François I<sup>er</sup> à Henri IV*, Paris, Picard, 1998, p. 81-82 et Winn Mary Beth et Wilson-Chevalier Kathleen, « Louise de Savoie, ses livres, sa bibliothèque », dans Briost P., Fagnart L. et Michon C. (dir.), *Louise de Savoie. 1476-1531...*, *op. cit.*, p. 235-252, à la p. 244.

<sup>40</sup> Sur ce manuscrit et le suivant, voir en dernier lieu Wilson-Chevalier Kathleen, « Proliferating narratives : texts, images and (mostly female) dedicatees in a few *Héroïdes* productions », dans Brown-Grant Rosalind et Dixon Rebecca (dir.), *Text/image relations in late medieval french burgundian culture (14th-16th centuries)*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 165-186, notamment p. 167-174.

<sup>41</sup> Lecoq A.-M., *François I<sup>er</sup> imaginaire...*, *op. cit.*, p. 473 ; Winn Mary Beth, « Louise de Savoie, ses enfants et ses livres : du pouvoir familial au pouvoir d'État », dans Wilson-Chevalier Kathleen (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 251-281. On a récemment voulu y voir un ouvrage hérité de Louis XII ou confisqué sur la bibliothèque des Bourbons, mais aucune de ces hypothèses ne nous paraît décisive.



Fig. 5 – Jeton de la Chambre des Comptes de Moulins aux armes et emblèmes de Louise de Savoie, vers 1528.

n'apparaissent nulle part ailleurs, les ailes d'oiseau sont en revanche fréquentes et souvent réunies par deux pour former un vol.

Ce vol encadre l'initiale L couronnée du jeton de la Chambre des Comptes de Moulins, déjà cité, frappé en 1528 (fig. 5)<sup>42</sup>. Il est accompagné d'une devise latine, *Pennas dedisti volabo et requiescam* (« Tu m'as donné des ailes, je volerai et trouverai le repos »), qui ne se rencontre pas ailleurs. En revanche, ces ailes, isolées ou par deux, se voient déjà dans le *Traité des vertus cardinales* de François Demoulin exécuté vers 1509, l'une isolée arrimée au mat de la nef allégorique qui ouvre le manuscrit, l'autre sous forme d'une paire d'ailes encadrant l'autel de la Raison (Paris, BnF, ms. Fr. 12247, fos 1vo et 4vo). Des ailes se voient encore sur les bordures des tapisseries de François et de Louise, liées par deux sur la tapisserie de la *Cène* au Vatican, ou par quatre et formant une frise continue sur la tapisserie emblématique de Boston (fig. 3). Plus tard, Louise elle-même se voit pourvue d'une paire d'ailes dans le frontispice des *Gestes de la Royne Blanche mere de saint Loys*, composées par Étienne Le Blanc vers 1525, durant la seconde régence de Louise (Paris, BnF, ms. Fr. 5715, fo 1). On les retrouve encore dans le livre de prières destiné à Marguerite d'Angoulême mais dédié à Louise (Paris, BnF, NAL 83, fo 29), ou sur la plaque de cuivre qui accompagnait le tombeau de son cœur à Notre-Dame de Paris, relevée pour Roger de Gaignères (Paris, BnF, ms. Fr. 20077, fo 44, fig. 6), déjà cités.

Le choix de cet emblème trouve plusieurs explications : c'est d'abord un rébus sur l'initiale de Louise, mais c'est aussi une évocation du rôle protecteur de la mère du dauphin puis du roi. Ainsi, l'auteur anonyme du *Compas du Daulphin* (Paris, BnF, ms. Fr. 2285) prie-t-il la mère de François de le garder « sous [son aile] chérie ». Enfin, on peut y voir un emprunt à l'emblématique des Bourbons,

<sup>42</sup> Lecoq A.-M., *François I<sup>er</sup> imaginaire...*, op. cit., fig. 227a-b et p. 470, 473.

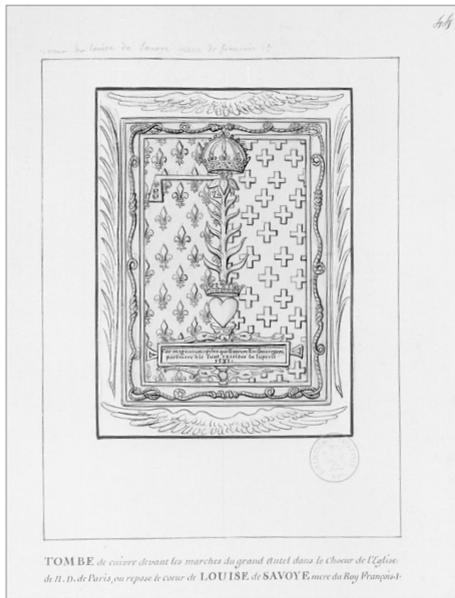


Fig. 6 – Louis Boudan, *Plaque de cuivre du monument du cœur de Louise de Savoie, à Notre-Dame de Paris* (coll. François Roger de Gaignières), dans Paris, BnF, ms. Fr. 20077, fo 44ro.

exprimant la revendication par Louise de l'héritage bourbonnais<sup>43</sup>. Louise n'est toutefois pas la seule à en faire usage. L'exemple le plus curieux est fourni par une peinture illustrant un poème à la gloire du roi et de sa mère, inséré *a posteriori* dans un manuscrit du *Poème sur la Passion* composé vers 1530 par le Rouennais Jacques Le Lieur (New York, Morgan Library, ms. M147, fo 5). Anne-Marie Lecoq datait la miniature vers 1521 et l'attribuait à Jean Perréal, mais le traitement des couleurs et des drapés, comme la facture « lisse et nette », indique que cette miniature est probablement une copie tardive (de la fin du XVI<sup>e</sup>, voire du début du XVII<sup>e</sup> siècle) d'un original perdu, peut-être un tableau de Perréal<sup>44</sup>. La composition montre l'allégorie d'une vertu présentée par Louise offrant un vol à François I<sup>er</sup>. D'après le texte, le roi reçoit de ces vertus « les ailes d'exécution »

pour ses entreprises militaires, suggérant une transmission de l'emblème ailé de la mère à son royal rejeton.

En effet, François semble avoir également utilisé ponctuellement des ailes comme emblème. Si des chérubins ailés alternent avec les salamandres royales dans le manuscrit de la *Vie de la belle et clère Magdalène* (Paris, BnF, ms. Fr. 24955), il n'est pas certain que les ailes aient ici une valeur emblématique. Quoi qu'il en soit, des salamandres ailées se voient bel et bien à Chambord et dans les dessins de Jacques Androuet du Cerceau reproduisant les décors intérieurs du château de Madrid<sup>45</sup>. Un F entre deux ailes apparaît encore sur la frise sculptée de la façade sur cour de la seule aile conservée du château d'Assier, bâti entre 1526 et 1535 par Galliot de Genouillac, grand-maître de l'artillerie de François I<sup>er</sup><sup>46</sup>. Surtout, le vol encadrant le F royal surmonté d'un globe ou d'une couronne sur un champ fleurdelisé figure

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 470-474. Winn M. B. et Wilson-Chevalier K., « Louise de Savoie, ses livres... », *art. cit.*, p. 243.

<sup>44</sup> Hermant Maxence (dir.), *Trésors royaux. La bibliothèque de François I<sup>er</sup>*, catalogue de l'exposition (Blois 2015), Rennes, PUR, 2015, p. 302, num. 135.

<sup>45</sup> Fourrier Th. et Parot F., « Lenjeu dynastique... », *art. cit.*, p. 172.

<sup>46</sup> Se trouve également un autre panneau montrant un M entre deux ailes, dans lequel il est tentant de voir un hommage à Marguerite d'Angoulême, à la fois reine de Navarre et comtesse d'Armagnac.



Fig. 7 – Panneaux armoriés ornés de deux vols. Blois, château, balcon de la façade des Loges.

dans un manuscrit de Jean Thenaud daté de 1519 (BnF, ms. Fr. 2286, fo 3<sup>47</sup>) et sur le relief d'un balcon de la façade des Loges du château de Blois (fig. 7)<sup>48</sup>.

*In situ*, le panneau voisin montre une composition analogue, mais sans l'initiale F, où un vol surmonté d'une couronne se détache sur un champ semé de fleurs de lys et de mouchetures d'hermine<sup>49</sup>. Si ce semis d'hermines ne résulte pas d'une erreur des restaurateurs, il faudrait y voir une allusion à la reine Claude, héritière du duché de Bretagne. En effet, celle-ci a également utilisé l'emblème du vol comme le révèle une double page de son livre d'heures, tandis qu'un autre feuillet montre un double vol, formé de quatre ailes<sup>50</sup>. Ce double vol apparaît également dans le décor intérieur du château de Blois, sur les chapiteaux des pilastres encadrant une porte de la salle du roi, sous un tympan orné des armes royales, au premier étage de l'aile François I<sup>er</sup>. Les quatre ailes, déployées horizontalement, y sont réunies par un ruban autour d'une fleur centrale, sans doute un lys.

Le même motif, traité avec plus d'ampleur, orne les joues de la grande cheminée du mur est de la grande salle. Il y a cette fois deux lys réunis par une cordelière franciscaine terminée par des glands et dessinant des boucles complexes, analogues à celles qui ornent de nombreuses marges dans les *Heures de Claude de France*, mais

<sup>47</sup> Reproduit dans Lecoq A.-M., *François I<sup>er</sup> imaginaire...*, *op. cit.*, p. 468 et fig. 223, p. 466.

<sup>48</sup> Girault P.-G., « Séjours et résidences... », *art. cit.*, p. 54-55 et fig. 12.

<sup>49</sup> Les restaurations réalisées depuis le XIX<sup>e</sup> siècle compliquent l'analyse des reliefs emblématiques de l'aile François I<sup>er</sup> du château de Blois. Toutefois, l'historien blésois Louis de La Saussaye, qui observe que les reliefs des balcons de la façade des Loges, bûchés en 1793, « étaient indiqués seulement par une espèce de silhouette blanche », décrit le soin et la technique avec lesquels Félix Duban, architecte chargé de la restauration du château à partir de 1845, en a relevé l'empreinte pour les restituer. Voir La Saussaye Louis de, *Histoire du château de Blois*, Blois-Paris, Aubry, 1859, p. 21 et note.

<sup>50</sup> König Eberhard, *Das Stundenbuch der Claude de France/The Book of Hours of Claude de France*, Ramsen, Heribert Tenschert, 2012, reproduction du fo 56ro-vo et du folio 60vo du *fac-simile*.

aussi la tapisserie de Boston réalisée pour Louise (fig. 3). La présence du double chiffre C nous engage à y reconnaître un emblème de Claude de France plutôt que de Louise ; pourtant le même motif est également sculpté sur un caisson du plafond dans la petite galerie enserrant la tour Château-Renault (tour médiévale englobée à l'extrémité ouest de l'aile François I<sup>er</sup>), avec cette fois un nœud de Savoie. Ces quatre ailes voisinent avec un vol encadrant une tige de trois lys passant dans une couronne.

Comme on l'a vu plus haut, ce dernier motif a déjà été relevé à l'hôtel de Beaune-Semblançay à Tours et identifié comme un emblème de Louise de Savoie, dont Jacques de Beaune fut le trésorier et le conseiller (fig. 4)<sup>51</sup>. Sa réapparition sur deux chapiteaux du château de Chambord, accompagné du porc-épic emblème de Louis XII et de la salamandre de François I<sup>er</sup> peut toutefois faire hésiter : s'agirait-il d'un autre emblème royal, la tige des lys traduisant alors une revendication de la continuité dynastique<sup>52</sup> ? Sur les balcons du château de Blois, on le voit en outre accompagné du double chiffre C. Ces lettres désignent-elles Charles d'Angoulême, dont Louise était veuve ? Ou plutôt Claude de France, comme peut le laisser penser le motif du vol au bouquet de lys couronné sur fond semé de mouchetures d'hermine qui se voit sur un autre panneau ?

### 3. Le cygne « navré »

À Blois toujours, le bouquet de lys encadré par un vol voisine à plusieurs reprises avec une autre devise : un cygne « navré » ou blessé d'une flèche accompagné des lettres entrelacées CL. Cette paire emblématique (cygne navré et bouquet de lys) apparaît sur un balcon de la façade des loges, au plafond de la tour Château-Renault (fig. 8) et sur de nombreux médaillons ornant la voûte de l'escalier François I<sup>er</sup>. Dans l'escalier, ce double motif alterne avec quatre autres devises, toujours réunies par deux, chaque paire désignant une seule personne : d'une part, la salamandre et le chiffre F du roi ; d'autre part, l'hermine de Claude et son chiffre C. Nous verrons plus loin quelle conclusion il convient d'en tirer. Le cygne apparaît encore sur deux balcons de l'aile François I<sup>er</sup>, sur un moulage exécuté au XIX<sup>e</sup> siècle d'après un panneau fragmentaire non localisé, et en dessus-de-porte du petit escalier intérieur de l'aile François I<sup>er</sup>.

Les historiens de Blois ont longtemps attribué le cygne à Claude et l'ont interprété comme un hommage à la maison de Clèves dont était issue sa grand-mère Marie de Clèves, épouse de Charles d'Orléans. La maison de Clèves prétendait en effet descendre du chevalier au cygne. Toutefois, le cygne des Clèves est colleté

<sup>51</sup> Girault P.-G., « Séjours et résidences... », *art. cit.*, p. 53.

<sup>52</sup> Fourrier Th. et Parot F., « Lenjeu dynastique... », *art. cit.*, p. 168-169, fig. 48-49, ainsi que la contribution des mêmes auteurs dans le présent volume.



Fig. 8 – Vol et bouquet de lys avec le cygne navré accompagné des lettres entrelacées CL. Blois, château, plafond de la Tour Château-Renault.

ou couronné et parfois enchaîné, comme on le voit sur des jetons ou sur la façade de l'hôtel ducal de Nevers. Pour compliquer le tout, un petit traité de François Demoulins attribue un cygne à Marguerite d'Angoulême (Paris, BnF, ms. Lat. 8775, fo 3), comme il donne un aigle à Louise et un coq à François<sup>53</sup>. Toutefois, ni le cygne des Clèves, ni celui de Marguerite n'est blessé. L'historiographie romantique a vu dans cette flèche la marque de la reine Claude blessée par les infidélités de son mari ou par la spoliation de l'héritage breton... À notre tour, proposant de rendre cette devise à Louise de Savoie, nous avons suggéré d'y voir un symbole de l'épouse meurtrie par la mort de son mari.

En fait, l'origine du cygne blessé n'est pas à rechercher dans la vie de son utilisatrice car il s'agit d'un emblème dynastique des Orléans-Angoulême qui remonte au XV<sup>e</sup> siècle. Une occurrence remarquable apparaît dans un manuscrit étudié en vue de l'exposition organisée en 2015 à Blois à propos de la bibliothèque de François I<sup>er</sup>. En effet, un traité sur l'âme (Paris, BnF, ms. Lat. 6684), copié vers 1450-1460 pour le comte Jean d'Angoulême par son chapelain Georges Le Maalot, présente sur la première page les armes complètes du comte d'Angoulême dans la lettrine, et, dans la marge inférieure, l'image du cygne navré portant un mantel aux armes d'Angoulême (fig. 9)<sup>54</sup>. Cette miniature confirme qu'il s'agit bien d'une devise de la maison d'Angoulême, le cygne navré évoquant probablement la longue captivité du comte en Angleterre. Il apparaît d'ailleurs comme support de ses armes sur un sceau de Jean d'Angoulême utilisé dès 1446 (DD 856), peu après sa

<sup>53</sup> Lecoq A.-M., *François I<sup>er</sup> imaginaire...*, *op. cit.*, p. 409-411 et fig. 185-187 ; Girault P.-G., « Séjours et résidences... », *art. cit.*, p. 57.

<sup>54</sup> Hermant M. (dir.), *Trésors royaux...*, *op. cit.*, num. 4, p. 60.



Fig. 9 – Cygne navré portant un mantel aux armes de Jean d'Angoulême, dans Paris, BnF, ms. Lat. 6684, Georges Le Maolot, *Traité sur l'âme*, fo 1ro, vers 1450-1460.

libération. Il est enfin cité dans l'inventaire après décès de sa veuve Marguerite de Rohan, qui mentionne trois tasses « aux armes de mondit seigneur et à la devise d'un cygne navré »<sup>55</sup>. François I<sup>er</sup> n'ayant jamais, à notre connaissance, fait usage de cet emblème adopté par son grand-père, il ne peut désigner que Louise de Savoie, comme semblent le confirmer les lettres CL dans lesquelles nous proposons de reconnaître les initiales des deux époux, Charles d'Angoulême et Louise de Savoie<sup>56</sup>.

L'attribution désormais formelle à Louise du cygne navré permet donc de lui rendre également le bouquet de lys couronné encadré d'un vol qui lui est associé sur les médaillons de l'escalier François I<sup>er</sup>, en alternance avec les deux autres binômes royaux, salamandre et F pour François, hermine et C pour Claude. La signification de cet emblème s'éclaire par la comparaison avec la plaque de cuivre de son monument funéraire (fig. 6) : Louise y apparaît comme la tige des lys, d'où est né le roi, ce qui justifie la présence de la couronne, tantôt ouverte, tantôt fermée.

Le bouquet de lys, le plus souvent au nombre de trois, liés par une cordelière franciscaine et entourés d'un vol, « est connu comme une représentation de la "Trinité d'Angoulême" »<sup>57</sup>. Or, si Anne-Marie Lecoq avait insisté sur la Trinité formée par Louise et ses enfants François et Marguerite, comme on l'a vu, elle a également

<sup>55</sup> Sémemaud Edmond, « Inventaire des meubles de Marguerite de Rohan, comtesse d'Angoulême (1497) », *Bulletin de la société archéologique et historique de la Charente*, 1, 1859, p. 48-83, à la p. 60.

<sup>56</sup> Thibaut Fourier et François Parot suggèrent d'y reconnaître les initiales des deux filles aînées de François I<sup>er</sup>, Louise (1515-1518) et Charlotte (1516-1524).

<sup>57</sup> Fourier Th. et Parot F., « L'enjeu dynastique... », *art. cit.*, p. 168.



Fig. 10 – Reproduction de l'échafaud installé à la fontaine des Innocents, rue Saint-Denis, pour l'entrée de Claude de France à Paris le 12 mai 1517. Blois, musée du château, inv. 73.7.90

constaté que « les composantes de la “Trinité royale” étaient susceptibles de varier »<sup>58</sup>. Et, en effet, le décor de l'escalier de Blois révèle bien une autre Trinité mise en avant après l'accession au trône de François I<sup>er</sup> : celle formée par Louise, François et son épouse Claude. C'est celle-ci qui a été mise en scène en mai 1517, lors de l'entrée à Paris de Claude de France, sur l'échafaud installé à la fontaine des Innocents, rue Saint-Denis. D'après les miniatures illustrant le récit de l'entrée, la scène montrait au centre « l'amour divin », entourée par « l'amour conjugal » et « l'amour naturel », c'est-à-dire maternel, sous la forme de trois allégories féminines réunies dans un cœur ouvert et surmontées par les écus du roi au centre, de sa mère et de la reine. Dans l'une des copies dont subsiste un feuillet conservé à Blois (Musée du château, inv. 73.7.90), une cordelière franciscaine s'enroule en outre autour des colonnes du cadre de la miniature (fig. 10)<sup>59</sup>. Ainsi, la miniature illustre-t-elle parfaitement la

<sup>58</sup> Lecoq A.-M., *François I<sup>er</sup> imaginaire...*, op. cit., p. 400.

<sup>59</sup> Girault Pierre-Gilles (dir.), *François I<sup>er</sup>, images d'un roi, de l'histoire à la légende*, catalogue de l'exposition (Blois 2006), Paris, Somogy, 2006, num. 16, p. 63 et Charron Pascale, Gautier Marc-Édouard et Girault Pierre-Gilles, *Trésors enluminés des musées de France. Pays de la Loire et Centre*, catalogue de l'exposition (Angers 2013-2014), Angers-Paris, Ville d'Angers-INHA, 2013, num. 53a, p. 214-217 ; Crépin-Leblond Th. et Barbier M. (dir.), *Une reine sans couronne...*, op. cit., num. 35, p. 92-93.

concorde régnant au sein de la famille royale, en jouant simultanément sur les deux étymologies du mot (*cordis/corda*).

Au-delà de ce dernier exemple, la difficulté rencontrée à attribuer de façon formelle la cordelière<sup>60</sup>, le vol, le bouquet de lys, voire le cygne navré<sup>61</sup> à l'un ou l'autre membre de la Trinité d'Angoulême traduit sans doute un usage moins individuel de ces emblèmes qu'on ne pourrait le croire de prime abord, pour leur prêter un caractère véritablement familial et dynastique. La confusion apparente qui règne dans l'utilisation de ces devises révèle probablement une pratique d'emprunts emblématiques et d'hommages réciproques, censée traduire, aux yeux de tous, la concorde et les « pardurable amour et inséparable union »<sup>62</sup> supposés régner au sein de la famille royale.

---

<sup>60</sup> Wilson-Chevalier K., « *Trinités royales...* », *art. cit.*, p. 129 souligne ainsi à propos du Paris, BnF, ms. Fr. 1993 : « Si la cordelière reliant les neuf cercles est sans ambiguïté possible celle de Savoie, la complexité foisonnante des cordelières (sans nœud) qui établissent le lien entre le Saint-Esprit qui plane au-dessus et les cercles latéraux de François et de Marguerite, peut indiquer conjointement les Valois/Angoulême et Claude ».

<sup>61</sup> Le musée de Blois conserve (inv. 73.7.236) une targette, provenant probablement du château, dont la platine est ornée d'un cygne navré alors que le bouton du pêne porte une moucheture d'hermine.

<sup>62</sup> Selon l'expression employée par Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, codex 2645, Jean Thenaud, *Trois résolutions et sentences...*, fo 2, citée par Wilson-Chevalier K., « *Trinités royales...* », *art. cit.*, p. 130.

# La salamandre, devise de François d'Angoulême

*Thibaud Fourrier*

*François Parot*

CESR - Université de Tours

Chacun a en tête l'archétype de la devise de François I<sup>er</sup>, le mot *NUTRISCO ET EXTINGO* et l'image de la salamandre aux caractéristiques qui semblent figées : entourée de flammes et vomissant du feu, elle adopte une position en S, sa queue dessinant souvent un nœud en forme de 8. Or, la réalité est toute différente. Au-delà de l'image véhiculée par l'historiographie, l'animal est loin d'être aussi stéréotypé dans ses représentations originelles. Dans le cadre d'un vaste travail de recherche sur l'emblématique de François I<sup>er</sup>, nous avons pu observer non seulement la grande variété formelle de la salamandre, mais également la diversité des attributs qui lui sont parfois associés et des mises en scène auxquelles elle se prête, véhiculant ainsi de nombreuses informations inédites<sup>1</sup>. Ce constat nous a obligés à revenir sur l'interprétation de cette devise qui suscite encore beaucoup d'hésitations quant à ses significations et ses origines, malgré les importants travaux de Marie Holban et d'Anne-Marie Lecoq, notamment<sup>2</sup>. Plus récemment, une étude de Mino Gabriele<sup>3</sup> a semblé mettre un point final à tous ces doutes, en proposant la solution d'une salamandre unisémique « tempérante », influencée par la littérature néoplatonicienne, une devise « à l'italienne ». Tout prouve pourtant l'existence d'une salamandre bien « française » et chrétienne.

---

<sup>1</sup> Fourrier Thibaud et Parot François, « Qu'est-ce que Chambord ? Étude du décor sculpté et nouvelles interprétations », *Mémoires de la Société des Sciences et Lettres de Loir-et-Cher*, 65, 2010, p. 21-55.

<sup>2</sup> Holban Marie, « De la guivre des Visconti à la salamandre de François I<sup>er</sup> », *Archivolor*, 3, 1939, p. 3-16 ; ead., « Autour de la salamandre », *Revue historique du sud-est européen*, 23, 1946, p. 196-216 ; Lecoq Anne-Marie, *François I<sup>er</sup>. Imaginaire, symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.

<sup>3</sup> Gabriele Mino, « La tempérante salamandre. Aux origines de la devise de François I<sup>er</sup> », dans Petey-Girard Bruno et Vène Magali (dir.), *François I<sup>er</sup>, pouvoir et image*, catalogue de l'exposition (Paris 2015), Paris, BnF, 2015, p. 78-87.

Pour explorer ce dossier, nous avons choisi de nous concentrer ici sur le corpus des premières représentations de la devise de François d'Angoulême, depuis sa première apparition connue, pour les dix ans du prince (12 septembre 1504), jusqu'à l'accession de ce dernier au trône (1<sup>er</sup> janvier 1515)<sup>4</sup>. L'analyse de ce corpus initial, faible extrait de notre banque de données réalisée à partir de l'étude de nombreux supports (monnaies, manuscrits, tapisseries, décors sculptés, vitraux, etc.), nous a permis de découvrir non seulement des pistes interprétatives insoupçonnées, mais aussi de repérer les tâtonnements des concepteurs de cet emblème, reflétant quelques-unes de leurs intentions. Nous excluons bien sûr les salamandres emblématiques qui ne sont pas associées à François d'Angoulême et que l'on retrouve antérieurement par exemple en Italie, dans l'emblématique des familles Sforza, Spannocchi, Bentivoglio, mais aussi chez les Habsbourg d'Autriche<sup>5</sup>.

Les représentations de salamandres comme emblèmes de François d'Angoulême sont donc peu nombreuses (huit exemplaires identifiés sur une décennie), ce qui contraste avec le foisonnement postérieur à son avènement. Cette rareté s'explique par le contexte qui est celui de la mise en place d'une emblématique destinée à un tout jeune héritier présomptif. Cependant, nous savons par quelques sources que divers objets, aujourd'hui disparus, portaient également sa devise. Le compte des écuries du jeune prince pour 1514 mentionne par exemple le harnachement complet de sa mule, couvert de cordelières et de salamandres dorées<sup>6</sup> ; les registres de la chambre des monnaies signalent pareillement des émissions de jetons non identifiés pour François d'Angoulême qui comportaient peut-être des salamandres<sup>7</sup>. À l'inverse, il subsiste un certain nombre de figurations du duc de Valois sur lesquelles, curieusement, n'apparaît pas sa devise. C'est le cas en particulier de la belle médaille italienne au profil lauré de 1512<sup>8</sup>, qui ne comporte pas d'emblème, ou encore, datée de la même année, d'une illustration d'un manuscrit de François

<sup>4</sup> Nous nous réservons d'étudier l'intégralité de son spectre sémiotique, ses origines lointaines et son processus de mythification, dans un ouvrage en préparation : Fourrier Thibaud et Parot François, *L'Encyclopédie emblématique de François I<sup>er</sup>*, à paraître.

<sup>5</sup> Contrairement à ce qui est encore souvent affirmé, il n'existe aucune salamandre dans l'emblématique de Charles d'Angoulême, père de François I<sup>er</sup>. En revanche, des médailles émises pour Ascanio Sforza et Antonio Spannocchi portent cet emblème. Le seigneur de Bologne Giovanni II Bentivoglio, marié avec Ginevra Sforza, ainsi que le cardinal Giovanni Berardi di Tagliacozzo, qui fut archevêque de Tarente, ont également cet animal comme emblème. Il existait d'autre part chez les Habsbourg d'Autriche un Ordre de la Salamandre. Son créateur était l'un des fils de Léopold III et de Viridis Visconti, dans les années 1390, mais il ne dépasse pas les années 1490. Nous reviendrons sur ces emblèmes dans notre ouvrage susmentionné.

<sup>6</sup> Giraud Jean-Baptiste, « Comptes de l'écurie de François d'Angoulême (1514) », *Bulletin Historique et philologique du comité des travaux historiques*, 1-2, 1898, p. 58-81, à la p. 80, art. 274.

<sup>7</sup> Voir « Mentions de jetons d'après les registres civils de la Chambre des monnaies, Z1b1 à Z1b10 (1380-1545) », dans < <http://www.archivesmonetaires.org/jetons/jetons.html> > (cons. le 04/02/2022). Une émission de jetons mentionnée en 1506, année des fiançailles avec Claude de France, ne correspond pour l'instant à aucun exemplaire identifié.

<sup>8</sup> Paris, BnF, département des Monnaies, Médailles et Antiques, série royale 2792. La médaille porte l'inscription *Maximus Franciscus Francorum dux 1512*.

de Moulins, l'éducateur du prince, sur laquelle l'emblème associé au duc est un coq (« Ales Mercurii »)<sup>9</sup>. Cette absence, sur des documents d'une telle importance, révèle peut-être la nature encore en devenir de la célèbre devise.

Quoi qu'il en soit, l'analyse de ce petit corpus permet d'assister à la mise en place stylistique et sémantique d'une devise appelée à un grand avenir. Dans l'univers médiéval, un emblème réussi, particulièrement une devise, doit être polysémique, jusqu'à devenir symbole, si sa forme aboutie (ici l'image et le mot) permet une projection non limitée d'interprétations, y compris contradictoires. Miroir de préoccupations politiques, religieuses, morales, personnelles, l'emblème doit être étudié dans son contexte d'insertion. La salamandre de François d'Angoulême offre donc un exemple particulièrement abouti et complexe d'*inventio* de devise. Ses créateurs, rhétoriciens chrétiens et humanistes, y font concorder de nombreuses sources au cours de ces dix années d'élaboration.

## 1. Le corpus : la devise de la salamandre en 1504-1514

Nous avons identifié à ce jour huit objets différents, certains uniques, d'autres produits en plus ou moins grandes quantités, sur lesquels est représentée la salamandre associée au jeune François d'Angoulême. Il s'agit de deux médailles, deux manuscrits, deux jetons, une marque typographique et une tapisserie. Nous verrons que tous ces objets sont étroitement liés au prince ou à son cercle proche. On peut donc considérer ces images comme ayant un caractère « officiel » et les informations qu'elles contiennent comme intentionnelles.

### 1.1 La médaille de 1504

À l'avant, cette médaille porte le portrait du jeune duc de profil et la légende : FRANCOIS.DVC.DE.VALOIS.COMTE.DANGOLESME.AV.X.AN.D.S.EA. Au revers figure la salamandre dans les flammes et la légende : NOTRISCO. ALBVONO.STINGO.ELREO.MCCCCCIII (fig. 1). Elle est connue en plusieurs exemplaires, dont un en bronze (diamètre 65 mm), ainsi qu'un autre en argent (diamètre 66 mm) conservés à la Bibliothèque nationale de France. Le mot de la devise, analysé par Anne-Marie Lecoq<sup>10</sup>, est en dialecte nord-italien et son sens précis est sujet à des interprétations différentes. Il sera étudié plus loin en détail. À ce stade, nous retiendrons les idées de nourrir et d'éteindre, de bon et de mauvais.

<sup>9</sup> Paris, BnF, ms. Latin 8775, François Demoulins de Rochefort, *Libellus enigmatum*, fo 4ro.

<sup>10</sup> Lecoq A.M., *François I<sup>er</sup>...*, *op. cit.*, p. 40-44.



Fig. 1 – Médaille de François d'Angoulême, 1504. Paris, BnF, Cabinet des Médailles et Antiques, série royale 63.

Le prince fête ses dix ans le 12 septembre 1504. Cette médaille livre donc son premier portrait connu et la première apparition de sa devise. La fonte de cet objet est probablement liée aux circonstances du moment. En effet, Louis XII, dont la santé est fragile, n'a encore qu'une fille unique, Claude, héritière des duchés de Bretagne, de Bourgogne et de Milan. Or, par les traités de Blois du 22 septembre 1504, elle est promise à Charles d'Autriche. L'entourage de l'héritier présomptif du trône, François d'Angoulême, s'oppose alors violemment à cette décision qui amputerait gravement son héritage. La médaille frappée à ce moment fait probablement partie d'une campagne de promotion en faveur du jeune prince. Quelques mois plus tard, en avril 1505, Louis XII, que l'on croit mourant, rédige son testament dans lequel il accorde finalement sa fille au comte d'Angoulême.

## 1.2 La médaille réalisée vers 1504

À l'avant, cette médaille présente le portrait de profil du duc et la légende FRA.DUX. VALESIE.COM.ENGOLESMEN. Au revers, apparaît la salamandre dans les flammes et la légende VITA+ET+MORS+ (fig. 2).



Fig. 2 – Médaille de François d'Angoulême, vers 1504. Paris, BnF, Cabinet des Médailles et Antiques, série royale 60.

Elle est de même type que la précédente<sup>11</sup>, mais moitié moins grande (diamètre 31 mm pour l'exemplaire en bronze de la BnF) et non datée. L'enfant a apparemment le même âge. La salamandre et le portrait sont identiques, quoique de moindre qualité ; seule change la légende, désormais en latin. Le mot, beaucoup plus concis

<sup>11</sup> En tant que copie de la précédente, Anne-Marie Lecoq (*ibid.*, p. 37) a écarté cette médaille et son *motto* dans son interprétation de la devise.



Fig. 8 – Paris, BnF, ms. Fr. 2794, *Description des côtes, des îles et des ports de l'Océan Atlantique et de la Mer Méditerranée*, fo 1ro.

que le précédent, prend la forme d'une antithèse, mais perd incontestablement son caractère énigmatique, notamment par le changement de langue. Il annonce le hiéroglyphe du second XVI<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>.

### 1.3 La *Description des côtes, des îles et des ports de l'Océan Atlantique et de la Mer Méditerranée*, Paris, BnF, ms. Fr. 2794 (vers 1504)

Il s'agit d'un ouvrage éducatif de géographie anonyme, une sorte de portulan, destiné à la « petite école » de François d'Angoulême, tenue par François de Moulins de Rochefort au château d'Amboise. L'illustration du premier folio (fig. 3) présente les armes du jeune comte d'Angoulême, ainsi que deux salamandres et un portrait

<sup>12</sup> Voir les marques typographiques au scorpion avec la devise *Mors et vita* (Sylvius à Lyon, Chiquelles à Lausanne) ou au pélican de piété (*En moy la mort, en moy la vie*, marque des Marnef, à Paris) ; voir aussi l'emblème du phénix, avec le mot *DE MORT À VIE*, dans Scève Maurice, *Délie, objet de plus haulte vertu*, Paris, chez Sulpice Sabon, 1544, p. 47. Ces exemples correspondent au modèle de l'emblème modernisant, mais le rapport avec le phénix sera activé dès le remariage du roi avec Éléonore d'Autriche, dont il était précisément l'emblème. L'encadrement de l'imprimé de dédicace de Budé Guillaume, *De Transitu Hellenismi ad Christianismum*, Paris, Robert Estienne, 1535 (Paris, BnF, Réserves des livres rares, Vélins 1147, fo A2ro) rassemble en une même illustration des salamandres et un phénix, avec une légende proche de notre médaille *Morior et revivisco*.

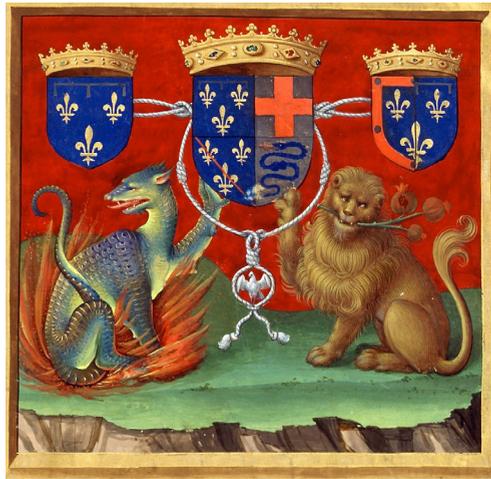


Fig. 4 – Armoiries de la « Trinité d'Angoulême ». Paris, BnF, ms. Fr. 19088, *Le trésor de toutes choses*, fo 4.

sur le modèle des deux médailles précédentes. L'âge identique de l'enfant montre que les trois documents sont, à peu de chose près, contemporains, mais il est difficile de savoir lequel a précédé et a servi de modèle aux deux autres ou s'ils s'inspirent d'un quatrième portrait inconnu.

#### 1.4 *Le trésor de toutes choses*, Paris, BnF, ms. Fr. 19088 (entre 1510 et 1514)

Le manuscrit, qui reproduit l'œuvre célèbre de Brunetto Latini, est également un traité d'éducation à l'usage de François d'Angoulême. L'image au folio 1ro rassemble les armoiries de la « Trinité d'Angoulême » (fig. 4) : Louise de Savoie (écartelé Angoulême, Savoie, Bourbon et Milan) et ses deux enfants, Marguerite (parti Alençon et Angoulême) et François (Angoulême). Elle peut être datée entre le 2 décembre 1509 (mariage de Marguerite avec le duc d'Alençon) et le 1<sup>er</sup> janvier 1515 (mort de Louis XII) : donc dans l'intervalle 1510-1514. Les trois armoiries sont reliées par un lacs d'amour constitué d'une cordelière franciscaine avec un paraclet, sous forme d'une colombe, formant médaillon. Le tout est soutenu par une salamandre assise dans le feu et un lion tenant dans sa gueule une branche de grenadier à trois fruits. Aucun mot n'accompagne la salamandre. Le lion est peut-être issu de l'emblématique des Alençon, à moins qu'il ne provienne des armes des Armagnac, dont les Angoulême revendiquent les territoires à ce moment : le mariage de Marguerite entérine d'ailleurs cette possession. D'autre part, la grenade (symbole de fertilité) est un des attributs de Junon (représentant l'union). Il est donc possible que la réalisation du manuscrit soit proche du mariage de Marguerite, donc plutôt vers 1510.



Fig. 5 – Jeton de François d'Angoulême (1512), F 9162. Collection privée.

### 1.5 Le jeton aux armes de François d'Angoulême de 1512

Il s'agit d'un jeton en laiton<sup>13</sup>, support diffusé bien plus amplement qu'une médaille, destiné sans doute aux gens de la chambre des comptes du prince (fig. 5). Les registres civils de la Chambre des monnaies mentionnent précisément trois autorisations d'émissions de jetons pour François d'Angoulême, le 1<sup>er</sup> juillet 1506 (1000 jetons), le 16 septembre 1512 (600 jetons) et le 3 avril 1514 (1000 jetons), ainsi que l'autorisation de graver une pile et un trousseau aux armes du « duc de Valois et de Bretagne, comte d'Angoulême » à la date du 9 décembre 1514, peut-être restée sans suite puisque quelques jours plus tard le duc devenait roi de France<sup>14</sup>.

Ce jeton présente, à l'avvers, une salamandre couchée dans les flammes et la légende +IGNIS+ANTE+IPSVM+PRECEDET+. Au revers, trois F en majuscules romaines sont figurées : il s'agit sans doute de la première apparition du F comme monogramme du prince. Les lettres sont accompagnées de six soleils (ou étoiles), entourant les armes d'Orléans-Angoulême, avec la légende +ET+INFLAMMARIT+INIMICOS+EIVS+.

Le sens de lecture du mot fait que la salamandre est devenue l'avvers du jeton et l'emporte donc sur le blason, relégué au revers. La devise devient ainsi l'identifiant principal du duc, au détriment de ses armoiries. Le mot, extrait du Psaume 96 (97), 3, est clairement guerrier, martial : « le feu la précède et enflamme ses ennemis ». Nous émettons l'hypothèse que ce jeton a probablement été réalisé après que Louis XII ait confié à François son premier commandement militaire (septembre 1512). Il existe d'ailleurs une très belle médaille au portrait du comte d'Angoulême frappée

<sup>13</sup> Voir Feuardent Félix, *Jetons et méreaux depuis Louis IX jusqu'à la fin du consulat de Bonaparte*, t. II, *Provinces et villes*, Paris, Rollin et Feuardent éditeurs, 1907, p. 286, num. 9162.

<sup>14</sup> « Mentions de jetons d'après les registres civils... », *art. cit.*

à cette occasion, mais sans salamandre<sup>15</sup>. Cette année 1512 correspond également à la dernière grossesse d'Anne de Bretagne, qui accouche d'un fils mort-né en janvier. Sa santé se dégrade alors et il devient clair qu'elle n'aura plus d'enfant : François doit se préparer à régner. Nous proposons donc de dater ce jeton de cette époque, ce qui pourrait correspondre à la deuxième émission mentionnée plus haut, dont l'autorisation est datée précisément du 16 septembre 1512.

### 1.6 Le jeton aux armes de François d'Angoulême et de Milan de 1514

Ce jeton de compte est très proche du précédent et sans doute destiné au même usage<sup>16</sup> (fig. 6). La légende sur les deux faces est la même et l'avvers est identique. Cependant, quelques légères différences dans la position de l'animal montrent qu'il ne s'agit pas du même coin et que la frappe n'est donc pas simultanée. Cet exemplaire étant beaucoup plus lisible, l'allure agressive de la salamandre est confirmée par ses dents bien marquées. De même que sur le jeton précédent, elle n'est plus représentée « au naturel », comme sur la médaille de 1504, mais adopte maintenant la position hiératique de l'emblème royal bien connu.



Fig. 6 – Jeton de François d'Angoulême (1514), F 9163. Collection privée.

Le revers est construit sur le modèle de celui de 1512, mais l'armoire est écartelée d'Orléans-Angoulême et de Milan, couronnée d'une couronne ducale et accostée de deux F, également couronnés. Ces couronnes, qui ne sont pourtant pas des couronnes royales, ont jeté le trouble sur la datation de cette pièce, qui est bien d'avant 1515<sup>17</sup>. La présence des armes de Milan, associée au message guerrier, n'est plus un simple rappel généalogique, comme dans les armes de Louise de Savoie du manuscrit déjà cité contenant le *Trésor* de Brunetto Latini, mais devient une véritable revendication. Celle-ci est consacrée par le mariage de François avec Claude de France, héritière des droits de Louis XII sur le duché (18 mai 1514) et par les préparatifs

<sup>15</sup> Il s'agit de la susmentionnée médaille Paris, BnF, département des Monnaies, Médailles et Antiques, série royale 2792.

<sup>16</sup> Feuardent F., *Jetons et méreaux...*, op. cit., p. 286, num. 9163.

<sup>17</sup> Pour une mise au point sur cette question, voir Fourier Thibaud et Parot François, « L'iconographie de Chambord et l'emblématique de François I<sup>er</sup> », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 79, 2014, p. 225-246.

du roi pour une nouvelle expédition italienne, dans laquelle il jouera à coup sûr un rôle militaire. Ce jeton peut donc être rapproché de l'autorisation d'émettre 1000 jetons datée du 3 avril 1514, en prévision du mariage le mois suivant.

### 1.7 *Les triumphes messire François Petracque*, Paris, BnF, Rés. YD 81 (1514)

Ce manuscrit constitue la première impression française des *Triumphes* de Pétrarque, réalisée à Paris, par Barthélémy Vérard, le 23 mai 1514 (fig. 7). La présence de salamandres associées aux armes de France pleines (fo 1ro) pourrait laisser penser à une erreur de date de l'imprimeur (1514 pour 1515), mais celle-ci est répétée plusieurs fois dans l'ouvrage.

Nous sommes donc bien en 1514 et il s'agit du blason royal de Louis XII, tenu par deux anges. Les salamandres, emblèmes de l'héritier du trône sont indépendantes. Ici encore, il faut prendre en compte le contexte. Cinq jours plus tôt, le 18 mai 1514, François d'Angoulême a épousé Claude de France. C'est un événement majeur pour le royaume, l'aboutissement d'un long processus, depuis la rupture de la promesse de mariage de Claude avec Charles d'Autriche et les fiançailles de 1506. Les langues des salamandres, en forme de flèche, pointent sur un cœur chargé du monogramme de l'imprimeur, sa marque typographique, avec la sentence qui entoure la vignette (« Trop t'en deplaisait mais honneur te haydera. Et a toujours mais te vaudra »), qui n'est donc pas un mot destiné à accompagner la salamandre<sup>18</sup>.

Antoine Vérard comptait les Angoulême parmi ses principaux clients. Son fils Barthelemy lui succède en 1513 et remplace ici les deux aigles habituels de la marque paternelle, par deux salamandres, hommage au futur souverain, maintenant gendre du roi régnant. Il utilisera le même bois pour l'édition du premier et du second volume de la *Bible en françoysz*, non datés (Paris, BnF, Rés. A 273 et A 274)<sup>19</sup>.

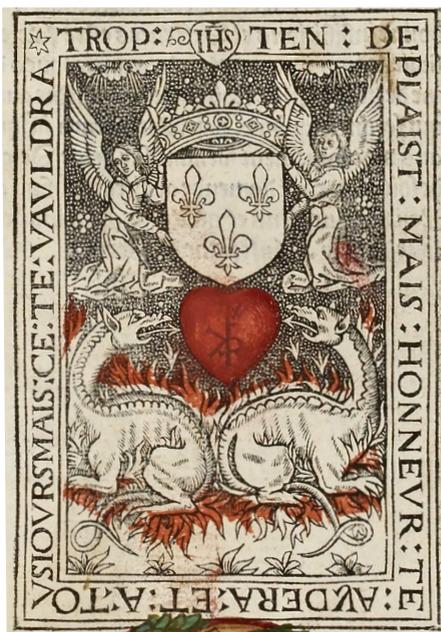


Fig. 7 – Salamandres et écu aux armes de Louis XII tenu par deux anges. Paris, BnF, Rés. YD 81, *Les triumphes messire François Petracque*, fo 1ro (1514).

<sup>18</sup> Renouard Philippe, *Imprimeurs parisiens. Libraires, imprimeurs, correcteurs et fondeurs de caractères*, Paris, Librairie A. Claudin, 1898, p. 364.

<sup>19</sup> Sur les rapports entre les Vérard et les Angoulême, voir Winn Mary-Beth, « Books for a princess and her son : Louise de Savoie, François d'Angoulême and the Parisian libraire Antoine Vérard », *Bibliothèque*



Fig. 8 – Tapisserie dite « de Boston », détail de la devise et du mot de François d'Angoulême. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 36.136

### 1.8 La tapisserie aux armes de Louise et François d'Angoulême (peu avant 1515)

Cette tapisserie (Boston, Museum of Fine Arts), composée de plusieurs fragments assemblés, faisait sans doute partie d'un ensemble beaucoup plus vaste, une « chambre de tapisserie », qui devait ressembler fortement au fameux « ciel de Milan » cité par les sources<sup>20</sup> (fig. 8). Elle fut tissée avant l'avènement de François I<sup>er</sup>, puisque les armes d'Angoulême y figurent et non les armes de France. Cependant, l'armoirie du prince est entourée du collier de l'ordre de Saint-Michel, dans lequel il semble avoir été reçu peu de temps avant son accession au trône<sup>21</sup>.

Les quatre salamandres, entourées d'un « chapeau de triomphe », sont d'un type tout à fait nouveau, même si, au premier regard, elles adoptent l'attitude des précédentes. En effet, pour la première fois apparaît, dans un phylactère autour de

*d'Humanisme et Renaissance*, 46, 1984, p. 603-617.

<sup>20</sup> Monique Chatenet et Pierre-Gilles Girault, *Fastes de cour, les enjeux d'un mariage princier à Blois, en 1501*, PUR, 2010, p. 90.

<sup>21</sup> Il s'agit, semble-t-il, du seul exemple des armes de François d'Angoulême entourées du collier de l'ordre et il ne le porte sur aucun de ses portraits avant son règne. Avant d'en devenir le Grand Maître en montant sur le trône, l'héritier a dû le recevoir de Louis XII peu de temps avant, en 1513 ou 1514. D'autre part, notre étude de l'emblème de la cordelière nous incite également à dater cette tapisserie de l'extrême fin du règne de Louis XII. Fagnart Laure, *La Fortune et la réception de Léonard de Vinci et de ses œuvres peintes en France, à la Renaissance et à l'âge classique*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2004, p. 202 et 206 situe cette tapisserie entre 1508 et 1514

l'animal, le mot *NUTRISCO ET EXTINGO*, clairement inspiré de la médaille de 1504. Pour la première fois également, la salamandre a autre chose que sa langue dans sa gueule, en l'occurrence de l'eau et du feu. Ce détail est une innovation, notamment en ce qui concerne la présence de l'eau, sous forme de gouttes qui sortent de la gueule de l'animal et qui aspergent son corps, alors que les flammes étaient déjà présentes, même si elles n'étaient pas figurées dans la gueule de l'animal. Ici, le mot, mentionné dans sa forme réduite, perd une partie de son sens. Si l'idée de bien et de mal semble disparaître, elle est en réalité réintroduite sans doute par l'apparition de l'eau, comme contraire au feu. Image et mot se complètent et sont nécessaires l'un à l'autre : la devise semble parfaite.

Du fait du caractère abouti de la devise et de la présence du collier de l'ordre de Saint-Michel, nous proposons de situer cette tapisserie plutôt à la fin de la fourchette de datation avancée par Laure Fagnart, soit en 1513 ou en 1514.

## 2. La fixation des caractères physiques de la salamandre

Cette première analyse nous permet d'établir une chronologie. Nous pouvons ainsi distinguer deux périodes dans cet ensemble, marquant les étapes de l'ascension du prince vers le trône. Les salamandres représentées sur les trois premières occurrences de notre corpus (1.1-3) correspondent à la période amboisienne de l'enfance de François d'Angoulême, entre ses 10 et 14 ans (1504-1508). La devise est associée dans les trois cas au portrait du prince, selon un modèle répété à l'identique. Les occurrences suivantes (1.4-8) correspondent en revanche à la période de la jeunesse du comte d'Angoulême, à la cour de Louis XII, entre ses 15 et 20 ans (1509-1514). Les représentations de la salamandre sont détachées du modèle initial, et la devise prend de nouvelles caractéristiques. Ce qui frappe également dans cet ensemble est la nature instable du mot qui semble fluctuant. La figure de la salamandre, en revanche, paraît se stabiliser assez vite. Cependant, avant d'atteindre sa forme quasi hiératique (mais non immuable pour autant), la salamandre subit une évolution, discrète mais réelle.

Dans ses premières apparitions (1.1-3), la salamandre est représentée « au naturel », à la fois proche de l'animal réel (peau lisse, absence d'oreilles) et conforme aux bestiaires médiévaux : couchée dans les flammes, elle paraît éteindre le feu de son corps. Sa queue amorce un nœud et de sa tête, tournée vers le haut, semble sortir sa langue. Sur le manuscrit Paris, BnF, Fr. 2794 (1.3) sa colonne vertébrale est semée d'étoiles, conformément au texte de Pline l'Ancien et elle est de couleur verte, comme il convient à la famille des dragons.

Dans le Paris, BnF, ms. Fr. 19088 (1.4), la salamandre est en revanche pleinement traitée comme un dragon<sup>22</sup>, très éloignée de l'animal réel, notamment par sa tête : oreilles, crocs et langue. Si elle pourrait évoquer également une tête de chien, animal avec lequel on la confond parfois<sup>23</sup>, la bête reste cependant bien identifiable comme une salamandre, par le fait même qu'elle est assise dans les flammes. Ce n'est que dans la version du jeton de 1512 (1.5) et dans les modèles suivants que l'animal évolue vers ce qui sera l'archétype de la devise de François I<sup>er</sup>. Il se rapproche du modèle « plinien » de 1504 dont il reprend grosso modo la position, mais acquiert des caractères propres au dragon : oreilles, dents, puis griffes et écailles, jusqu'à la langue en forme de flèche (1.7). Cet ajout de caractères « dragoniformes » vise probablement à écarter l'image peu explicite du lézard, au profit d'animaux plus riches de sens. La salamandre va alors partager de nombreux points communs avec le serpent, animal ambivalent lui aussi, entre le serpent de la *Genèse* et le serpent de prudence de l'*Évangile* (*Mathieu* 10, 16)<sup>24</sup>. La salamandre porte fréquemment la queue nouée, ce qui n'est pas sans évoquer le dragon-serpent vaincu, dans l'*Apocalypse* (20, 1). Le rapprochement peut être fait aussi avec la guivre des Visconti, dont la queue forme souvent un nœud ou une boucle, voire avec le dragon des Tudor<sup>25</sup>.

Une autre nouveauté, déjà soulignée, intervient également dans la tapisserie de Boston (1.8) : la présence d'eau, sortant de la gueule de l'animal. Aucune source ancienne ne mentionne cette faculté de la salamandre de cracher de l'eau. Mais au-delà de ce détail, c'est l'importance de la bouche, de son usage et de ce qui s'y exprime, qui prend de l'ampleur au fil des représentations. Elle est d'abord pourvue d'une langue, puis de dents et enfin de flammes et/ou d'eau. La langue est bien visible sur la médaille de 1504 (1.1) et sur les modèles qui en découlent (1.2-3), de même pour la salamandre représentée dans le manuscrit du Trésor de Brunetto Latini (1.4). Si la langue n'est pas visible sur les deux jetons (1.5-6), les exemplaires de l'imprimé de 1514 (1.7) présentent une langue-flèche qui est celle que l'on attribue habituellement au serpent ou au dragon. Enfin, sur la tapisserie de Boston (1.8), l'eau et le feu prennent la place de la langue ; la présence conjointe des deux éléments peut donc aussi symboliser le pouvoir bénéfique et maléfique

<sup>22</sup> La similitude est totale avec les représentations de dragons : voir par exemple la miniature de Bourdichon dans les *Heures* de Frédéric d'Aragon (Paris, BnF, ms. Lat. 10532, fo 380r).

<sup>23</sup> Comme par exemple la devise à la salamandre de l'écoissais James, neuvième comte de Douglas (1426-1488) ou bien celle d'Antonio di Ambrogio Spannocchi (1474-1503).

<sup>24</sup> Sur un chapiteau de Chambord, dans une allégorie de la Prudence, le serpent traditionnel, derrière la femme qui se mire, est remplacé par une salamandre, alors que sur un autre chapiteau on assiste au combat de la salamandre et du dragon.

<sup>25</sup> Voir par exemple la devise quasi similaire d'Henri VIII Tudor dans Oxford, Bodleian Library, ms. Ashmole 1504, fo 15vo.

de la parole<sup>26</sup>. De nouveaux champs sémiotiques s'ouvrent donc, qui semblent bien avoir été ajoutés au cours des ans. La langue, les dents, le feu, l'eau, sont tous à double sens, nourriciers ou destructeurs. S'il y a un bon et un mauvais feu, il y a aussi des dents sources de vie et de mort, une bonne et une mauvaise langue, une bonne et une mauvaise eau : « Ainsi le feu par l'eau remédié / Garde que l'eau ne me face nuisance / Ostant par l'un à l'autre la puissance / Me donnant vie en plaisir trop nyé<sup>27</sup> ».

À partir du jeton de 1512, la salamandre a tendance à s'inverser par rapport au modèle initial de 1504, pour prendre la forme d'un S, lettre terminale elliptique du nom de François<sup>28</sup> et lettre symbolique par excellence. Ce sera par la suite sa position privilégiée, dans la très grande majorité de ses représentations<sup>29</sup>. La lettre S, parfois barrée (symbole de « fermesse »), est un emblème particulièrement répandu depuis le Moyen Âge, qui charrie avec lui tout un fond de sédiments herméneutiques<sup>30</sup>. Charles VIII, Claude de France, Henry VIII, les Bourbon et bien d'autres en ont fait usage. Élisson du mot *ESPÉRANCE* (comme la lettre *E* ou  $\epsilon$ ), cette lettre emblématique est rapprochée de la mère du Christ et souvent imagée par la ceinture de la Vierge, en forme de S. La thématique chrétienne et mariale qui s'invite ici n'est pas un hasard. Rappelons que le projet qui s'étaye autour du jeune prince, né sous le signe astrologique de la Vierge, doit l'amener un jour, par la grâce de Dieu, au trône du roi très-chrétien. Sans entrer dans une étude trop poussée de la sémiotique de la salamandre qui dépasserait notre cadre, il nous faut rappeler que cet animal a été rapproché, tout au long du Moyen Âge, du thème biblique des trois enfants juifs dans la fournaise<sup>31</sup>, du Christ dans le feu de la Passion<sup>32</sup>, et de la pureté virginale dans le feu<sup>33</sup>. Jean Thenaud lui-même, dans ses *Triumphes de Vertuz*, miroir destiné

<sup>26</sup> Après l'avènement au trône, nous voyons encore eau et feu mélangés dans la gueule du même animal, à Chambord ou Azay-le-Rideau. Ailleurs, ce sont plusieurs salamandres qui alternent eau et feu ; d'autres encore entretiennent volontairement l'ambiguïté, comme celles de la façade de Saint-Louis-des-Français, à Rome, pour lesquelles on hésite entre la bouche à feu ou la lance à incendie, ou encore à Villers-Cotterêts.

<sup>27</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 25452, *Poésies et épîtres de François I<sup>er</sup>*, fo 43vo.

<sup>28</sup> Ainsi, la répétition de F et de S figurés par la salamandre, sur les centaines de caissons sculptés de Chambord, forme une élisson très visuelle du prénom royal, selon une habitude médiévale. L'animal prendra parfois également la forme d'un F, comme lettrine de certains manuscrits (c'est le cas de celui figurant sur le traité d'Amiens du 18 août 1527 : Londres, The National Archives, E 30/1114) ou d'un *f*, sur la façade de la cathédrale de Beauvais, où un jeu de lettres a lieu entre minuscule et majuscule, initiale et terminale du prénom royal.

<sup>29</sup> C'est aussi la posture traditionnelle de l'agneau de Dieu, avec sa tête retournée vers l'arrière. La ressemblance visuelle est là aussi très forte, mais aussi sémiotique (l'agneau immolé par le feu).

<sup>30</sup> Elle évoque aussi bien le serpent que le *Spiritus sanctus*, la *Spes* ou encore le *Salve*.

<sup>31</sup> Voir par exemple, Hippeau Célestin (éd.), *Le Bestiaire divin de Guillaume Clerc de Normandie*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 281, v. 2666-2667 (chap. 33 « De la salemandre »). Le troisième fils de François I<sup>er</sup> reçut le nom d'Abdenago, le troisième enfant de la fournaise.

<sup>32</sup> Voir au XIV<sup>e</sup> siècle la salamandre alchimique et christique d'Arnaud de Villeneuve : *Arnaldi de Villanova medici acutissimi opera...*, Lyon, Scipione de Gabiano, 1532, p. 304 (et Kues, Bibliothek des St. Nikolaus-Hospitals, ms. 201, fos 21vo-22ro).

<sup>33</sup> Schiphower Johannes, *Tractatus de immaculatae Virginis conceptione*, Lubeck, Steffen Arndes, 1495, fo 101. C'est un proche de François de Moulins, avec qui il défend Jacques Lefèvre d'Étaples dans l'affaire des trois

au prince, associe François à la couleur blanche, celle de la Vierge, des séraphins et de l'amiante, qui se purifient dans le feu, comme la « soye de salmendre »<sup>34</sup>.

Cette forme en S peut aussi renvoyer à des références plus savantes, particulièrement vétérotestamentaires. En effet, cette lettre est importante pour les humanistes hébraïsants car elle correspond à la lettre hébraïque *Shin*, révélatrice de mystère. Avec *Aleph* et *Mem*, elle fait partie des trois « lettres-mères » de la mystique juive<sup>35</sup>. Ces deux dernières sont associées respectivement à l'essence divine et à la parole, à l'air et à l'eau ; *Shin* correspond à l'esprit et au feu, mais aussi aux dents, selon le *Sepher Yetzirah*. Saint Jérôme en fera le symbole du Verbe, puis les cabalistes chrétiens y verront le Saint-Esprit et croiront même découvrir avec cette lettre, qui rend prononçable le *Tetragrammaton* (nom de Dieu) et équivaut au nom de Jésus, l'incarnation unique de Dieu en Christ<sup>36</sup>. Nous assistons vers la même époque à l'introduction de la lettre *Shin-S* dans le chiffre de François d'Angoulême. Sa devise et son chiffre subissent peut-être, à peu près en même temps, l'influence de rhétoriciens chrétiens ayant étudié la cabale, comme le franciscain Jean Thenaud, l'un des éducateurs du prince<sup>37</sup>.

Il faut enfin s'intéresser aux couleurs de l'animal. La première représentation en couleur (1.3), qui reprend le modèle de la médaille initiale, figure un animal vert. L'exemplaire suivant (1.4) donne lui aussi un dégradé de teintes à dominante verte. Sur la tapisserie de Boston (1.8), malgré ses teintes fanées, les salamandres présentent encore du vert par endroits, notamment sur leur dos. Par la suite, après l'avènement du prince, une analyse rapide montre la prédominance très nette de la couleur verte, même si elle n'est pas exclusive<sup>38</sup>. Cependant, et l'on pourrait s'en étonner, cette figure ne porte jamais dans ses représentations les couleurs réelles de la salamandre commune en France, c'est à dire le noir ou le noir et le jaune. Il convient de rappeler qu'au Moyen Âge, et au début de la Renaissance encore, on

---

Maries en 1510 (*Tractatus de beata Maria Magdalena*). Le milieu franciscain fait la promotion de l'immaculée conception à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi que Bernardin de Busti rédige, pour le pape Sixte IV qui souhaite légiférer sur le sujet, le premier office en l'honneur de la conception de la Vierge (vers 1480) où il compare Marie à la salamandre. C'est aussi pendant cette période que l'amiante ou *asbestos*, la pierre hyacinthe, la salamandre et la Vierge Marie vont se trouver associées, car toutes blanchissent (se purifient) dans le feu. Nous approfondirons particulièrement le cas de l'amiante dans notre *Encyclopédie*, puisque la découverte de filons d'alun en Italie (une variante d'amiante) est liée à l'apparition de l'emblème de la salamandre dans les grandes familles seigneuriales et ecclésiastiques les exploitant.

<sup>34</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 144, *Triumphe de Tempérance*, fo 53vo (le manuscrit est daté de 1518).

<sup>35</sup> Il est d'ailleurs possible que ces trois lettres aient été associées à la « Trinité des Angoulême » : *Aleph* pour Louise, *Mem* pour Marguerite et *Shin* pour François. Sur ce sujet, voir notre *Encyclopédie emblématique* au chapitre consacré au chiffre de François I<sup>er</sup> (à paraître).

<sup>36</sup> Reuchlin Johann, *La Kannale. De Arte cabalistica*, éd. Secret François, Milan, Archè, 1995, p. 274 et 308.

<sup>37</sup> Fourrier Thibaud et Parot François, « La « Cabale » de Jean Thenaud : un éclairage sur le « chiffre » de François I<sup>er</sup> » dans Fabre Isabelle et Polizzi Gilles (dir.), *Jean Thenaud, voyageur et écrivain entre Moyen Âge et Renaissance*, actes du colloque (Montpellier-Mulhouse 2014), Genève, Droz, 2020.

<sup>38</sup> Par exemple sur la tapisserie dite « de la Cène » (vers 1516-1524) où les salamandres sont vertes ou bien chez Jean Thenaud, vers 1518-1519, dans son *Triumphe de Justice* (Paris, BnF, ms. Fr. 144, fo 57vo). Mais, il en existe des exemples dorés, marrons, bleus, bicolores (vert et rouge), etc.

ne cherche pas à donner une image *réelle* de l'animal, mais une image *vraie*, c'est-à-dire qui reflète toutes les propriétés qu'on lui attribue. Ainsi, la couleur associée à la salamandre emblématique doit-elle, dès son origine, évoquer avant tout ses qualités morales, en référence à la symbolique des couleurs, ou encore établir des liens avec d'autres devises. Le cercle familial des ancêtres directs de François I<sup>er</sup> fournit quelques pistes : le vert fait partie des couleurs du roi Charles V, comme du « Comte Vert », Amédée VI de Savoie, ou encore de Louis II de Bourbon. Ce dernier retient particulièrement notre attention, en ayant parfois associé la couleur verte à la vertu d'espérance dans le contexte de la devise dynastique de la ceinture « Espérance »<sup>39</sup>. Les travaux de Michel Pastoureau ont d'ailleurs montré que cette association symbolique existait déjà au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>. La couleur de l'animal vient ainsi conforter un des sens que l'on peut associer à sa forme en S.

### 3. La salamandre et son mot

Seules cinq salamandres sur huit sont associées à un mot emblématique. L'image semble donc parfois se suffire à elle-même, sans être nécessairement accompagnée d'explications. Ces mots peuvent d'ailleurs être réunis en trois ensembles, puisque deux d'entre eux sont absolument identiques (1.5 et 1.6), deux sont manifestement apparentés (1.1 et 1.8) et un dernier est isolé, sans lien évident avec les autres (1.2).

La légende de deux jetons de 1512 et de 1514 *Ignis ante ipsum precedet et inflammarit inimicos eius* s'apparente plus à une sentence qu'à une devise. Nous avons vu que la réalisation de ces deux pièces est probablement liée à la carrière militaire de François d'Angoulême, d'où la mise en avant d'un seul aspect de la salamandre : ses qualités guerrières. De ce point de vue, elle se comporte comme le porc-épic de Louis XII, emblème essentiellement belliqueux. Les deux animaux visent alors un même objectif, confirmé sur le jeton de 1514 par la présence des armes milanaises. Cependant, nous l'avons souligné, la formule est extraite des *Psaumes*, comme un rappel du bon droit de cette campagne militaire pensée comme une guerre juste. Cet aspect de la salamandre ne sera pas écarté après l'accession au trône puisqu'il est repris avec le même mot le 6 juin 1518, lors de l'entrée de

<sup>39</sup> Voir Hablot Laurent, « Ceinture ESPERANCE (Louis II de Bourbon) » < <https://devise.sapat.fr/embleme/ceinture-esperance-1> > (cons. le 04/02/2022).

<sup>40</sup> Pastoureau Michel, « Une couleur en mutation : le vert à la fin du Moyen Âge », *Comptes-rendus des séances de l'académie des inscriptions et belles lettres*, 151, 2, 2007, p. 705-731, notamment p. 727-728. Le vert peut être associé également aux animaux ambigus, à la fois bénéfiques et maléfiques. Cette ambivalence est l'indication de la puissance supposée de l'animal, censé maîtriser un large spectre de qualités qu'il peut articuler entre elles.

François I<sup>er</sup> à Angers<sup>41</sup>. En effet, nous y reviendrons, par rapport à l'emblème de son prédécesseur, la salamandre ne présente pas cet aspect univoque agressif, qui constituait la limite de la devise du porc-épic<sup>42</sup>.

Un deuxième groupe de devises met en revanche en exergue l'idée de nourrir et d'éteindre : *NOTRISCO ALBUONO STINGO ELREO* dans la médaille de 1504 et *NUTRISCO ET EXTINGO* dans la tapisserie de Boston (1.8). Les deux mots ne sont pas identiques, le second étant à l'évidence la contraction du premier<sup>43</sup>. Le fait de condenser la phrase originale en deux mots reliés par une conjonction correspond mieux aux règles de l'*impresa*, et le sens en devient encore plus énigmatique. La notion de bien et de mal semble s'effacer. Le latin mâtiné d'italien reste compréhensible, tout en conservant une certaine ambiguïté. Qui nourrit qui ? Qui éteint qui, du feu ou de la salamandre ? De plus l'image, nous l'avons vu, s'est adaptée à la nouvelle formule : l'eau qui sort de la gueule de l'animal, dans la tapisserie de Boston, tend à expliciter l'idée d'éteindre. Pour être exhaustif, il faut ajouter que la notion de feu est seulement allusive dans les deux mots. Après tout, il n'y a pas que le feu qu'on éteint, mais aussi les dissensions, la discorde, les passions. C'est cependant l'idée de nourrir qui pose le plus de problèmes. Anne-Marie Lecoq, de son côté, a retenu l'interprétation « je me nourris (au bon feu purificateur) et j'éteins (le mauvais feu destructeur) », en écartant la fonction nourricière<sup>44</sup>.

L'allusion au feu et à l'eau, au bien et au mal et à l'acte nutritif (nourrir ou être nourri) oriente vers une herméneutique essentiellement chrétienne, même si des échos antiques et vétérotestamentaires y transparaissent aussi<sup>45</sup>. Foi, constance, ardeur, courage, charité, prudence, sont des vertus suggérées par la devise, comme l'ont montré Anne-Marie Lecoq et Marie Holban, Mino Gabriele insistant quant à lui sur la dimension néoplatonicienne, en proposant une salamandre essentiellement tempérante. Nous y ajouterons la vertu de Justice, exprimée par l'éloquence et le pouvoir de la langue, donc du Verbe et du Saint-Esprit, soulignant aussi la

<sup>41</sup> *Entrée du tres chrestien et chevaleureux roy de France [...] et de la tres noble Royne en leur [...] cite d'Angiers [...]*, s.l., s.d. (mais 1518), fo Avo.

<sup>42</sup> Louis XII dut recourir à d'autres emblèmes pour tempérer sa communication, en adoptant notamment la ruche d'abeilles (symbole de concorde et de clémence), lors de son entrée à Gênes en 1507. Voir Hochner Nicole, *Louis XII, les dérèglements de l'image royale (1498-1515)*, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 186-190 et aussi notre *Encyclopédie emblématique* (à paraître), particulièrement la notice consacrée aux emblèmes de Louis XII.

<sup>43</sup> La version longue initiale de la sentence réapparaît dans un manuscrit quelques années après le sacre, sous une forme altérée qui permet de douter que l'auteur maîtrise le dialecte qu'il emploie : *NVTISCO EL BOENO STINGVO EL REO*. La salamandre a une position identique à celle de la médaille, mais n'en est pas la copie exacte, seulement approximative (BnF, ms. Fr. 10420, fo 8 vo).

<sup>44</sup> Anne-Marie Lecoq, *François I<sup>er</sup>...*, op. cit., p. 42.

<sup>45</sup> Feu et eau, nourrir ou être nourri, se retrouvent dans le *Traité de l'Âme* d'Aristote (lib. II, chap. IV) et son commentaire par Thomas d'Aquin (*Sentencia libri De anima*, livre II, 416-21) : le feu se nourrit, alors que l'eau nourrit, ce qui nourrit est l'âme, ce qui est nourri est le corps. Saint Augustin a lui aussi mis en rapport la salamandre dans le feu et la purification de l'âme (*De civitate Dei XXI, chap. II, XXI, chap. II et IV*). Quant au thème de l'amour profane et sacré, récurrent dans la poésie médiévale, a été associé très tôt à l'ardeur de la fournaise où vit la salamandre, (Pétrarque, *Canzoniere*, CCVII, 40-45, par exemple).

dimension nourricière de la salamandre, trop vite écartée et son caractère marial, passé inaperçu. C'est finalement l'intégralité des vertus cardinales et théologiques qui, à terme, c'est-à-dire au moment de l'accession au trône, se refléteront dans cet emblème. La version réduite deviendra en effet le mot « officiel » de la salamandre de François I<sup>er</sup>. L'idée en était exprimée dès la première mention de 1504, bien qu'il semble qu'il se soit écoulé plusieurs années avant l'apparition de la formule courte. Encore faut-il noter que celle-ci connaîtra de nombreuses variantes, sous des formes passives, actives ou même déponentes : *nutrisco, nutrio, nutrior, nutriscor, extingo, extinguo, extinguo, stingo, stinguo, estinguo...*

Le troisième et dernier type de mot (*VITA ET MORS*) apparaît enfin sur la deuxième médaille produite en 1504 (1.2), trop vite écartée par A.-M. Lecoq, arguant de sa qualité inférieure à celle de 1504 et la jugeant bien postérieure. De plus, une mauvaise lecture du mot (*Et mors vita* : « et la mort, vie »), reprise par M. Gabriele (« la mort est vie ») lui retire tout son sens. Ce mot en latin, qu'il faut lire en réalité *Vita et mors* (« vie et mort »), devient plus (ou trop) compréhensible, réduit à une simple dualité (source de vie et de mort), qui l'appauvrit, comme nous l'avons vu. Ce mot associé à la salamandre n'est pas totalement isolé. Dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la médaille pour Antonio Spannocchi, évoquée plus haut, présentait déjà une salamandre dans les flammes avec la légende *Ignis ipsam recreat et me cruciat*, où transparait aussi l'idée de vie et de mort. Nous avons vu également que l'ouvrage susmentionné de Guillaume Budé, en 1535, unissait salamandre et phénix en un seul mot au sens très proche : *MORIOR ET REVIVISCO*<sup>46</sup>.

Cependant, cette sentence (*VITA ET MORS*) renvoie surtout à des citations bibliques connues : « Devant toi il a mis le feu et l'eau, selon ton désir, étends la main. Devant les hommes sont *la vie et la mort*, à leur gré, l'une ou l'autre leur est donnée » (*Ecclésiaste*, 15, 16-17). Eau et Feu, Vie et Mort, Bien et Mal deviennent ici synonymes, dans l'évocation du libre-arbitre de l'homme. Cette médaille est finalement tout à fait cohérente avec les autres mots. Dans le deuxième groupe (nourrir-éteindre), le bien et le mal (1.1) et l'eau et le feu (1.8) sont bien présents. Dans le premier groupe (*Ignis ante ipsum precedet...*), l'idée d'une guerre juste pour obtenir la paix, d'un mal pour un bien, vient parfaitement s'inscrire dans la même logique. La médaille « *vita et mors* » crée donc un lien entre les autres formules.

Une autre occurrence biblique, dans les *Proverbes de Salomon* (XVIII, 21), réintroduit le rôle de la langue et l'idée de nourrir : « *Mort et vie* sont au pouvoir de la langue, / Ceux qui l'aiment mangeront de ses fruits ». L'intégralité des Proverbes 10-22 est consacrée à l'usage de la langue, de la bouche, du verbe, avec de nombreuses allusions au feu et à l'eau, au bien et au mal. François I<sup>er</sup>, dont l'ascendance astrologique

<sup>46</sup> Budé G., *De Transitu Hellenismi...*, op. cit., fo A2ro.

est Mercure, dieu de l'éloquence, est réputé pour ce don, qui fut un aspect important de son cursus éducatif. Il est également associé à l'« Hercule gallicque », qui charme les hommes par sa parole et les retient captifs par des chaînes d'or reliant sa langue aux oreilles des auditeurs<sup>47</sup>. Ainsi, Jean Thenaud consacre un long chapitre dans son *Triumphe de Temperance* (achevé en 1518) à la maîtrise du verbe, qui s'ouvre justement sur cette citation biblique : « Nous trouvasmes a l'entree desdicts maraiz ung monastere moult semblable a la Grande Chartreuse. Sur la porte d'icelluy estoit escript *mors et vita in manu lingue*<sup>48</sup> ».

La *continencia* ou *custodia linguae*, cette « garde de la langue » ou « discipline des mots », contre les péchés de cet organe (à qui a été pourtant confiée la possibilité du Salut), est une des antiennes de l'éducation chrétienne. Saint Jacques, dans ses épîtres consacrées au péché de la langue, référence sans cesse reprise au Moyen Âge, ne déclare-t-il pas :

Voyez comme un petit feu allume une grande forêt ! Et la langue est un feu, le monde de l'injustice ; la langue est placée parmi nos membres comme celle qui tache le corps tout entier et enflamme le cours de l'existence enflammée qu'elle est par la géhenne. En effet, toute espèce de bête sauvage et d'oiseaux, de reptiles et d'animaux marins est domptée et a été domptée par l'espèce humaine, mais la langue, aucun des hommes ne peut la dompter ; mal sans repos, remplie qu'elle est d'un venin mortel. Par elle nous bénissons le Seigneur et Père et par elle nous maudissons les hommes qui ont été faits à l'image de Dieu ! De la même bouche sortent bénédiction et malédiction ! Il ne faut pas, mes frères, qu'il en soit ainsi. Est-ce que du même orifice la source fait jaillir le doux et l'amer ?<sup>49</sup>

La dernière ligne citée peut être appliquée au cas de notre salamandre, dont la bouche peut ainsi exprimer concorde ou discorde, charité ou orgueil, qui peut être fertile ou stérile, édifiante ou destructrice. De nombreux auteurs du Moyen Âge comparent la langue, dont la puissance est ambivalente, à un animal féroce et venimeux, au feu inextinguible, à l'épée, à la flèche qui peut frapper « de près comme de loin ». La langue du Léviathan n'a-t-elle pas été crochetée par un hameçon faisant office de corde, comme le déclare Grégoire I<sup>er</sup> dans ses *Moralia in Job* ? C'est ainsi que certaines catégories de serpents, comme les « sereines » ou « syrenes », sont

<sup>47</sup> Voir notamment Tory Geoffroy *Champ Fleury*, Paris, Geoffroy Tory-Giles Gourmont, 1529 ou l'entrée à Paris de Henri II en 1559 : François I<sup>er</sup> y est représenté en Hercule, enchaînant les états par sa parole.

<sup>48</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 144, *op. cit.*, fo 61vo, sur lequel voir Schuurs-Janssen Titia J. et Stuij René E. V. (éd.), *Le Triumphe des Vertuz, quatrième traité, Le Triumphe de Temperance*, Genève, Droz, 2010, p. 145.

<sup>49</sup> *Jacques* 3, 3-12.

convoquées, par exemple dans *La Somme le Roi*<sup>50</sup> ou les bestiaires, en rapport avec ce péché. Mais c'est dans le *Speculum Morale* de Vincent de Beauvais (livr. III, dist. 3), *best-seller* médiéval, que la salamandre est explicitement associée au péché de la langue qui corrompt tout. Il est intéressant de noter que la « discipline du Verbe » est particulièrement adaptée à l'éducation du prince comme à celle des religieux, particulièrement aux membres des ordres mendiants qui élaborent d'ailleurs toute une réglementation spécifique de la parole<sup>51</sup>.

Remarquons pour finir que la citation des *Proverbes* réintroduit également la fonction nourricière de la salamandre. Non seulement elle se nourrit au feu, l'alimente de son corps – thèmes aristotéliens, en rapport avec l'âme et le feu (génération et nutrition) – mais elle dispense aussi *ses fruits*. Cette fonction nourricière ne disparaîtra pas après l'avènement. Les sculptures de l'oratoire de François I<sup>er</sup> au château de Chambord (1540) en témoignent. Sur une série de six caissons de la voûte, les salamandres sont accompagnées d'une autre petite salamandre accrochée par sa gueule à un de leurs doigts, comme pour se nourrir de sa chair et de son sang, dans une évocation de l'eucharistie. À l'image du pélican de piété qui protège ses petits de ses ailes déployées, la salamandre protège en éteignant le mauvais feu : comme l'oiseau déchire son corps de son bec pour nourrir sa progéniture, le batracien se laisse dévorer par son rejeton. Dans ce château dynastique, il faut y voir aussi l'idée de transmission à la descendance. Il existe d'ailleurs une autre sculpture, dans la lanterne de Chambord, qui illustre le mot de manière littérale, comme un rébus : deux salamandres se contorsionnent dans les flammes, l'une nourrissant l'autre d'une « manne » indéfinie, tout en crachant de l'eau pour éteindre le feu (*NUTRISCO ET EXTINGO*).

Guillaume Briçonnet, en 1521, dans sa correspondance avec Marguerite d'Angoulême<sup>52</sup> dont il est le confesseur, rédige un véritable traité sur la Trinité que forment l'eau, le feu et la manne, « qui sont un » : « L'eaue povons attribuer au superceleste Pere eternal. Le feu au debonnaire Jesus. Le fruit au Saint-Esperit, qui procede d'eulx comme le fruit de l'arbre, de l'eaue et du feu<sup>53</sup> ». Il termine sa démonstration par l'évocation de la salamandre : « Je desire de tout mon cœur que soiez tous vraiz salamandres de Dieu et que l'effect soit selon la devise<sup>54</sup> ». Ces vraies salamandres ne peuvent vivre en dehors de la fournaise de charité, unies

<sup>50</sup> Paris, BnF, ms. Fr. 938, Frère Laurent, *La Somme le Roi*, fo 32 le péché de la langue y est traité longuement aux fos 26-39.

<sup>51</sup> Sur le sujet, voir Casagrande Carla et Vecchio Silvana, *Les péchés de la langue*, Paris, Cerf, 1991. À cette occasion nous remercions Carla Casagrande pour les indications qu'elle a bien voulu nous communiquer au sujet du rapport entre ce péché de la langue et les attributs de la salamandre (feu et eau dans, ou autour de la bouche).

<sup>52</sup> Guillaume Briçonnet, *Marguerite d'Angoulême. Correspondance 1521-1524*, éd. Martineau Christine, Veüssière Michel et Henry Heller, Genève, Droz, 1975, t. I, p. 76-128, lettres 18-21.

<sup>53</sup> *Ibid.*, lettre 19, p. 96.

<sup>54</sup> *Ibid.*, lettre 20, p. 113.

avec les hiérarchies angéliques. Elles « enflambent autrui d'amour et feu éternel », se repaissent de la manne, « pain de vie et d'entendement » et s'abreuvent d'« eau évangélique », « eau de purgation, illumination et perfection ». La salamandre trinitaire de Guillaume Briçonnet témoigne clairement des différentes fonctions attribuées à la devise de François d'Angoulême.

La médaille portant la sentence *VITA ET MORS* nous permet ainsi d'éclairer le sens des autres mots et de les relier entre eux. Voilà confirmé le fait qu'elle participe bien aux tâtonnements autour de l'élaboration de l'emblème de François d'Angoulême et que la langue (le verbe) y est mise en exergue. Rappelons que la bouche a une double fonction, celle d'alimenter et de communiquer : l'une relève du corps l'autre de l'âme, l'une de la nature l'autre de la culture.

## Conclusions

Le projet emblématique et plus particulièrement le choix d'une devise pour François d'Angoulême, démarre en 1504, à la faveur de la réaction engendrée par le traité de Blois et le projet de mariage entre Claude de France et Charles d'Autriche. Cette première offensive emblématique se termine par les fiançailles de Claude et François en 1506, date à laquelle est frappé un jeton, malheureusement non identifié. L'année 1512 marque une nouvelle accélération du processus. En effet, tout espoir d'héritier disparaît pour Anne de Bretagne et Louis XII, François entre au Conseil et obtient son premier gouvernement militaire. À partir de là, manuscrits, médailles, jetons, tapisseries se multiplient. Dans les deux dernières années qui le séparent du trône, non seulement la devise atteint sa forme définitive, mais la cordelière franciscaine prend une valeur emblématique dans la foulée de la béatification de François de Paule (1513) et le collier de l'ordre de Saint-Michel vient compléter les armes du prince<sup>55</sup>. Lorsque le décès attendu de Louis XII survient, François I<sup>er</sup> dispose d'un arsenal emblématique parfaitement opérationnel.

L'inventaire des premières représentations de sa devise, correspondant à la genèse de l'emblème, met en évidence son processus d'élaboration. Dans un premier temps, différents matériaux, tant chrétiens que néoplatoniciens, convergent afin d'établir une base herméneutique. La médaille chargée du mot *VITA ET MORS*

<sup>55</sup> Ces différents sujets sont traités dans notre ouvrage à paraître *L'Encyclopédie emblématique de François I<sup>er</sup>*. Sur le chiffre royal, voir Fourrier Th. et Parot F., « *La cabale de Jean Thenaud...* », art. cit.

révèle que tout le processus de construction ne s'est pas arrêté là, comme si la première mouture s'était avérée insatisfaisante, insuffisante. Le travail se poursuit donc dans les années suivantes, en vue de faire concorder image et mot, dans différentes versions de la devise. Sa polysémie s'élargit, au-delà du bien et du mal, par l'adjonction d'une fonction nourricière, du don d'éloquence, du pouvoir de la langue ou encore le renvoi à la symbolique liée à la lettre S. Ce tâtonnement créatif, jusqu'au seuil de l'avènement au trône, permet d'identifier les thématiques que souhaitaient y inscrire ses concepteurs, sans doute dès l'origine.

Pour l'essentiel, il s'agit d'une herméneutique chrétienne, christique et mariale, conforme au projet de vie royal à inculquer à son destinataire<sup>56</sup>. Rappelons qu'une devise est un modèle à suivre tout au long de la vie (ce que confirme le discours de Guillaume Briçonnet). S'y ajoutent, parce qu'ils sont compatibles, des thèmes humanistes néoplatoniciens : la tempérance antique se fait par exemple l'écho de l'attrempance chrétienne. De plus, la vertu de justice s'affirme progressivement à travers la promotion visuelle du pouvoir de la langue, de l'éloquence, donc du Verbe. La parole du Juste n'est-elle pas comparable « à une source vive qui console, rassasie, adoucit, nourrit, guérit » déclare déjà au XIII<sup>e</sup> siècle le *De lingua*<sup>57</sup> ? À l'issue de ce processus d'*inventio*, les sept vertus, cardinales et théologiques, seront lisibles à travers figure et mot<sup>58</sup>.

La devise résume ainsi tout le programme éducatif, véritable miroir du prince aux dimensions morales, politiques et religieuses autour de la discipline de la parole qu'un Raimon Lulle, dans son *De affatu*, ira même jusqu'à qualifier de « sixième sens ». Elle est à l'image de François de Moulins de Rochefort et Jean Thenaud, ses probables inventeurs, les deux rhétoriciens chrétiens choisis par Louise de Savoie pour former son fils à la citoyenneté de la *civitas Dei* et à son futur rôle de monarque, durant cette décennie décisive.

Ce processus débouche donc, peu avant le sacre, sur une devise plus aboutie, non figée pour autant, comme le montreront ses nombreuses déclinaisons par la suite. Bien des représentations ultérieures de la devise de François I<sup>er</sup> se trouveront éclairées par ces tâtonnements initiaux. Cette grande plasticité prouve l'excellence du choix, puisqu'il a été possible à ses inventeurs d'en améliorer l'herméneutique dans le temps, sans n'avoir recours ni à un changement d'emblème, ni même à une modification significative de ses caractéristiques essentielles. D'autre part,

<sup>56</sup> En ce sens, il s'agit bien d'une salamandre « francoyse ». Rappelons que la nation France, particulièrement consciente d'elle-même en ce début de la Renaissance, comme l'ont remarqué plusieurs chercheurs, ne s'est pas contentée de copier ses voisins, l'Italie en particulier. Ses emprunts, dans de nombreux domaines ont été source de transformations, d'adaptations, d'innovations. Ce que confirme également le domaine emblématique.

<sup>57</sup> Oxford, ms. Lincoln 56, Robert Grosseteste, *De lingua*, fos 226ro-227vo.

<sup>58</sup> Le franciscain Bonaventure, dans son *Échelle d'or des vertus* (chap. V), déclare par exemple que la salamandre, « sage entre les sages » est le symbole de la Prudence, de « la diligence dans l'opération » : sans ailes, ses pattes sont cependant agiles et véloces. De même la diligence donne des ailes à l'homme prudent.

l'élargissement et la complexification de sa polysémie finit par produire une image et un mot parfaitement conformes aux canons de l'emblématique médiévale. Cette devise incarne tout le savoir et la pédagogie du Moyen Âge, fondée sur l'encyclopédisme et la stratification à plusieurs niveaux. Elle précède le modèle du hiéroglyphe renaissant, dont la sémiotique sera réduite par une explicitation écrite.

# Les Saintes-Chapelles des Bourbons (1315-1540) et leurs devises : exaltation et sanctification d'une lignée

*Laurent Vissière*

Université d'Angers

L'étude des devises part généralement d'un individu ou d'une famille, parfois aussi d'un corpus d'images ou de mots<sup>1</sup>, mais pour ainsi dire jamais d'un contexte monumental spécifique. Une démarche emblématique peut-elle être liée à un type d'édifice, à une mode monumentale ? C'est cette question que j'aimerais poser à propos des Saintes-Chapelles. Il n'y eut à l'origine qu'une seule Sainte-Chapelle : celle que saint Louis fonda à Paris pour exalter les reliques de la Passion, qu'il venait d'acquérir à prix d'or. Mais dès le XIV<sup>e</sup> siècle, divers princes de la maison de France acquirent des parcelles de ces reliques et fondèrent à leur tour, dans leurs palais, des répliques symboliques du monument originel. En deux siècles, une douzaine de nouvelles Saintes-Chapelles virent ainsi le jour, et les Bourbons furent liés à la moitié d'entre elles – ce qui n'est évidemment pas anodin<sup>2</sup>.

La première de ces chapelles est celle de Bourbon-l'Archambault, fondée par le duc Louis I<sup>er</sup> en 1315 et très largement augmentée par Jean II dans les années 1480 – il

---

<sup>1</sup> Je renvoie naturellement ici à Hablot Laurent, *La devise, mise en signe du prince, mise en scène du pouvoir. Les devises et l'emblématique des princes en Europe à la fin du Moyen-Âge*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2001, ainsi qu'à la base *Devise*, qu'il a réalisée (< <https://devise.saprat.fr> >).

<sup>2</sup> Pour une réflexion d'ensemble sur le phénomène des Saintes-Chapelles princières, je me permets de renvoyer à mon article : « L'érection des Saintes-Chapelles dans la France des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », dans Crouzet-Pavan Élisabeth et Maire-Vigueur Jean-Claude (dir.), *L'art au service du prince. Paradigme italien, expériences européennes (vers 1250-vers 1500)*, actes du colloque (Paris 2013), Rome, Viella, 2015, p. 115-139. Voir aussi Noblet Julien, *Collégiales castrales et Saintes-Chapelles à vocation funéraire dans le royaume de France (1450-1560)*, thèse de doctorat, Paris IV, 2005 et *id.*, *En perpétuelle mémoire. Collégiales castrales et Saintes-Chapelles à vocation funéraire en France (1450-1560)*, Rennes, PUR, 2009. En revanche, on ne peut utiliser qu'avec la plus grande circonspection les travaux de Billot Claudine, « Les Saintes-Chapelles (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles). Approche comparée de fondations dynastiques », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 73, 191, 1987, p. 229-248 et *ead.*, *Les Saintes-Chapelles royales et princières*, Paris, éd. du Patrimoine, 1998.

fit même construire un second édifice juxtaposé au premier<sup>3</sup>. Charles I<sup>er</sup> et le même Jean II investirent aussi la chapelle palatiale de Riom qui, fondée par le duc de Berry, acquit le statut de Sainte-Chapelle dans les années 1480<sup>4</sup>. À la même époque, la branche cadette et rivale des Bourbon-Montpensier fonda celle d'Aigueperse (1475)<sup>5</sup>, puis celle de Champigny-sur-Veude (début du XVI<sup>e</sup> siècle), même si le bâtiment ne fut édifié que dans les années 1520-1540<sup>6</sup>. On peut rattacher à cette famille, la Sainte-Chapelle de Thouars, fondée par Louis de La Trémoille et son épouse, Gabrielle de Bourbon-Montpensier<sup>7</sup>. Du début du XVI<sup>e</sup> siècle date enfin la Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte, fondée par Jean Stuart et Anne de La Tour, qui était une Bourbon-Vendôme par sa mère<sup>8</sup>.

Ces fondations furent donc le fait de parents très proches, et souvent en rivalité – c'est notamment le cas des Montpensier avec la branche aînée de la famille. Elles avaient pour point commun d'exalter, voire de sanctifier leur lignée, qui se rattachait directement au saint roi et, par l'intermédiaire des reliques de la Passion, au Christ lui-même. Il n'est donc pas inintéressant de s'attacher aux emblèmes et devises que les fondateurs ont puisés dans l'énorme arsenal emblématique des Bourbons et mis en avant dans ces nouveaux édifices de grand prestige.

<sup>3</sup> Notre connaissance de cette Sainte-Chapelle aujourd'hui disparue doit beaucoup à la synthèse, riche mais souvent fautive, de Gélis-Didot Pierre et Grassoreille Georges, *Le château de Bourbon-l'Archambault*, Paris, Chamerot, 1887. Elle a été renouvelée par Gautier Marc-Édouard, *Les ducs de Bourbon face à la mort : les élections de sépulture (fin XII<sup>e</sup>-début XVI<sup>e</sup> siècle)*, thèse de doctorat, ENC, 2002, vol. I, p. 148-156, et par Mattéoni Olivier, *Un prince face à Louis XI. Jean II de Bourbon, une politique en procès*, Paris, PUS, 2012, p. 160-161 et 199-210. Contrairement à ce qu'avance Cl. Billot, il n'y a jamais eu deux Saintes-Chapelles au château, mais deux édifices (une chapelle vieille et une neuve), le chapitre canonial restant un. Sur cet édifice voir aussi Robin Antoine, « Bourbon-L'Archambault, Sainte-Chapelle » < <https://armma.saprat.fr/monument/bourbon-larchambault-sainte-chapelle-ancienne-chapelle/> > (cons. le 24/02/2020).

<sup>4</sup> Sur cette fondation, voir : Raynaud Clémence, « La Sainte-Chapelle de Bourges : le grand dessein du duc de Berry », *Bulletin monumental*, 162, 2004, p. 289-302 ; ead. et Chancel-Bardelot Béatrice (dir.), *Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry. La Sainte-Chapelle de Bourges*, catalogue de l'exposition (Bourges 2004), Paris, Somogy, 2004.

<sup>5</sup> Sur la Sainte-Chapelle d'Aigueperse : Vissière Laurent, « Capitale malgré elle ? Aigueperse au temps des Bourbon-Montpensier (v. 1415-1505) », dans *Le duché de Bourbon*, actes du colloque (Moulins 2000), Saint-Pourçain, Bleu autour, 2001, p. 153-168 ; Hamon Étienne, « La fondation de la Sainte-Chapelle d'Aigueperse en 1475 », dans Fournié Michelle (dir.), *Les collégiales dans le Midi de la France au Moyen Âge*, actes de l'atelier-séminaire (Carcassonne 2000), Carcassonne, éd. du CVP, 2003, p. 175-192 ; Hamon Étienne et Vissière Laurent, « La Sainte-Chapelle d'Aigueperse », *Congrès archéologique de France*, vol. CLVIII, *Basse-Auvergne, Grande Limagne*, Paris, Société française d'archéologie, 2003, p. 15-22.

<sup>6</sup> Bossebœuf Louis-Auguste, *Le Château et la Sainte-Chapelle de Champigny-sur-Veude*, Tours, Bourez, 1881 ; Noblet J., *Collégiales castrales...*, op. cit., p. 229-246.

<sup>7</sup> Vissière Laurent, « Sans point sortir hors de l'ornière ». *Louis II de La Trémoille (1460-1525)*, Paris, Champion, 2008, p. 380-394.

<sup>8</sup> Sur Vic-le-Comte : Fouilhoux Jean-Baptiste, *Monographie d'une paroisse. Vic-le-Comte*, Clermont-Ferrand, Bellet, 1899-1909 ; Noblet J., *Collégiales castrales...*, op. cit., p. 488-503.

## 1. Les marqueurs emblématiques : l'individu ou le lignage ?

Destinées à exalter le lignage sanctifié des Bourbons, les Saintes-Chapelles devaient se présenter comme de véritables écrins emblématiques. Mais ces édifices, par leur outrance ostentatoire, furent aussi des victimes toutes désignées du vandalisme révolutionnaire, et la majeure partie de leur matériel héraldique et emblématique a disparu (Bourbon-l'Archambault fut même rasé). Ce qui ne facilite pas l'enquête.

### *Les devises récurrentes : la ceinture et le chardon*

La première question qui se pose concerne, bien sûr, les devises communes. Dans leur compétition monumentale, les Bourbons conservaient-ils l'unité du lignage par l'emploi de quelques devises spécifiques ?

De fait, on retrouve de manière récurrente la ceinture d'espérance et, dans une moindre mesure, le chardon. La devise de la ceinture, l'une des premières connues à la cour de France, aurait été adoptée par le duc Louis II à la Noël 1366 ; quant au chardon, il s'agit d'une devise plus tardive, probablement adoptée dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle par Charles II, et largement utilisée par Pierre II<sup>9</sup>. De ce simple constat, il appert que la première Sainte-Chapelle de Bourbon, fondée au début du XIV<sup>e</sup> siècle, n'avait probablement pas reçu de décor emblématique très développé ; il fallut attendre les travaux d'agrandissement et d'embellissement, menés par Jean II, et surtout par Pierre II et Anne de France, pour en voir apparaître un en ce lieu. Les descriptions anciennes montrent en effet l'omniprésence de la ceinture et des chardons sur les menuiseries et les vitres, en général associés au chiffre PA. Le couple ducal s'était notamment fait construire un petit oratoire en bois, tout orné d'écus, mais où se trouvait aussi « la ceinture d'espérance repliée à l'entour, elle [était] aussy seule et à part de couleur bleue à boucles et viroles d'or et le chardon à feuilles vertes, testes et fleurs bleuastres argentées », si l'on en croit la description de M. Dubuisson-Aubenay en 1646<sup>10</sup>. Du décor emblématique de la Sainte-Chapelle d'Aigueperse ne subsiste que le vitrail de la rose carrée, et celui-ci offre de magnifiques chardons (fig. 1). Souvent datée de 1480 environ, cette rose est sans doute plus tardive et pourrait avoir été mise en place au début du XVI<sup>e</sup> siècle, dans le cadre des travaux entrepris par Charles de Bourbon. La ceinture se retrouve ponctuellement dans la Sainte-Chapelle de Thouars – notamment sur le portail principal (fig. 2) – et, de manière beaucoup plus appuyée, dans celle de Champigny (fig. 3).

<sup>9</sup> Sur ces devises : Hablot Laurent, « La ceinture Esperance et les devises des Bourbon », dans Perrot Françoise (dir.), *Espérance : le mécénat religieux des ducs de Bourbon à la fin du Moyen Âge*, catalogue de l'exposition (Souvigny 2001), Souvigny, Ville de Souvigny, 2001, p. 91-103. Voir aussi Hablot Laurent, « Ceinture esperance (Louis II de Bourbon) » < <https://devise.sapat.fr/embleme/ceinture-esperance-1> > < <https://devise.sapat.fr/embleme/ceinture-esperance-1> > et *id.* « Chardon (Charles I<sup>er</sup> de Bourbon) » < <https://devise.sapat.fr/embleme/chardon> > (cons. le 24/02/2021).

<sup>10</sup> Gélis-Didot P. et Grassoreille G., *Le château de Bourbon-l'Archambault...*, *op. cit.*, p. 108.



Fig. 1 – Aigueperse, Sainte-Chapelle, détail de la rose.

### *Confrontations emblématiques*

La présence de devises récurrentes montre qu'il s'agissait bien de marqueurs lignagers. Mais elles se trouvaient, à l'occasion, associées ou confrontées à d'autres devises.

La Sainte-Chapelle de Thouars en fournit une bonne illustration. L'édifice fut fondé au cœur du château nouvellement acquis par les La Trémoille. Louis II laissa sa femme Gabrielle en superviser le chantier, mais il entendait aussi affirmer son nouveau statut, quasi princier, et enraciner son pouvoir territorial dans la vicomté de Thouars, si longtemps convoitée par sa famille<sup>11</sup>. Du point de vue de l'emblématique, la Sainte-Chapelle se présente vraiment comme le monument de Louis II, car sa devise – la roue dentée de sainte Catherine, avec le mot *SANS POINCT SORTIR HORS DE L'ORNIERE* – se retrouvait absolument partout, à l'intérieur comme à l'extérieur, y compris sur son tombeau monumental<sup>12</sup>. Gabrielle de Bourbon-

<sup>11</sup> Vissière L., « *Sans poinct sortir hors de l'ornière* »..., *op. cit.*, chap. IX.

<sup>12</sup> « On voyait partout la devise du chevalier sans reproche, à savoir une roue avec des rasoirs, ce qui veut dire qu'il a tout taillé en pièces en toute hâte, comme tourne une roue, sans aucun reproche », note le voyageur

Montpensier avait conservé la ceinture d'espérance, mais en adoptant la devise de son mari ; on voit ainsi les deux devises sur un manuscrit de ses œuvres, qu'elle fit elle-même enluminer<sup>13</sup>.

La Sainte-Chapelle de Champigny offre un cas de figure totalement différent, puisque le monument a été voulu par Louis I<sup>er</sup> de Bourbon, prince de La Roche-sur-Yon († 1520) et sa femme Louise de Bourbon-Montpensier (1482-1561), dont le mariage réunissait plusieurs branches du lignage. Comme la Sainte-Chapelle a sans doute été construite entre 1520 et 1549, on peut supposer que c'est Louise qui en supervisa d'abord les travaux. Quand son mari mourut, en 1520, son fils Louis II (1513-1582) n'avait en effet que sept ans. Le monument reprend la ceinture d'espérance sous toutes ses formes, ainsi d'ailleurs que le cerf volant royal, que Pierre II et le connétable de Bourbon avaient un temps adopté<sup>14</sup>. Cela dit, l'animal apparaît plutôt comme un tenant d'écu que comme une devise à part entière (fig. 5).

La grande frise du fronton de l'édifice montre trois devises alternées : la ceinture en S, l'aile couronnée (soit la lettre L, soit une véritable aile emplumée, qui constitue une devise parlante) et le bourdon du pèlerin, une devise, semble-t-il, de Jacqueline de Longwic (ou Longwy), mariée à Louis II en 1538 (et morte en 1561) (fig. 3) ; la frise intérieure montre des lances brisées jetant du feu, probablement une ancienne devise du connétable de Bourbon<sup>15</sup>, reprise par Louis II de Bourbon, avec le mot *DIFFICULTAS FACILIS*<sup>16</sup> (fig. 4). Aucune de ces devises, sinon la ceinture, ne porte cependant de mot, et il faudrait pouvoir préciser exactement leur place dans le système emblématique de la Sainte-Chapelle. Une chose est sûre cependant, c'est que l'aile couronnée, sous ses deux formes, sert de devise principale, correspondant aussi bien à Louis I<sup>er</sup> qu'à sa femme Louise et à leur fils Louis II. Elle est même, à l'occasion, associée à la ceinture d'espérance.

Elie Brackenhoff en 1640 : Brackenhoff Elie, *Voyage en France*, vol. I, 1643-1644, éd. H. Lehr, Nancy, Berger-Levrault, 1925, p. 239. Sur la devise de Louis II de La Trémoille : Vissière Laurent, « Les signes et le visage. Étude sur les représentations de Louis II de La Trémoille », *Journal des savants*, 2009-2, p. 211-282.

<sup>13</sup> Paris, AN, 1 AP 220, Gabrielle de Bourbon, *Petit traité sur les douleurs de la Passion du doux Jesus et de sa benoïste mere*, fo Ivo (reproduit dans Vissière L., « Les signes et le visage... », *art. cit.*, p. 261).

<sup>14</sup> Voir à ce propos Hablot Laurent, « Cerf ailé (Pierre II de Bourbon) » < <https://devise.saprat.fr/embleme/cerf-volant> > et *id.*, « Cerf ailé (Charles III de Bourbon) » < <https://devise.saprat.fr/embleme/cerf-aile> > (cons. le 24/02/2021).

<sup>15</sup> Elle se retrouve par exemple dans une page de devises dessinées pour le connétable (Paris, BnF, ms. Fr. 24461, fo 140vo).

<sup>16</sup> Cette devise a été utilisée lors de l'entrée de Louis II à Beaujeu le 13 juillet 1564. Sur le portail de l'hôpital, on lisait « DIFFICULTAS FACILIS, avec des lances brisées gectans feu » ; on voyait aussi « des barbicanes qui sont les devises qui sont painctes à Champigny » : *Discours de l'entree de tres illustre et tres puissant prince Louis de Bourbon, deuxième de ce nom, duc de Montpensier, en sa ville de Beaujeu, le tresieme jour de juillet MCLXIV*, Beaujeu, Longin, 1564 (reprint Lyon, A. Rey, 1895).



Fig. 2 – Thouars, Sainte-Chapelle, portail principal, détail de l'ornementation héraldique et emblématique (fortement restaurée).



Fig. 3 – Champigny-sur-Veude, Sainte-Chapelle, façade.



Fig. 4 – Champigny-sur-Veude, Sainte-Chapelle, façade, détail du portail d'entrée avec porte en bois sculptée.



Fig. 5 – Armes Bourbon tenues par deux cerfs ailés. Champigny-sur-Veude, Sainte-Chapelle, porte en bois, détail.

### *Place et association des emblèmes*

Il convient de s'interroger sur la place occupée par ces devises dans le monument et sur la manière dont elles s'intégraient à un système emblématique plus général.

Dans un cadre de célébration lignagère, l'emblème pourrait accompagner l'écu. Ce n'est pourtant pas un cas de figure très fréquent. D'après un dessin ancien, il se pourrait qu'une clé de voûte de Bourbon-l'Archambault ait représenté l'écu familial ceint d'une couronne de chardons<sup>17</sup>. À Thouars, la ceinture accompagne l'écu de Louis de La Trémoille et de Gabrielle de Bourbon-Montpensier sur le portail principal (fig. 2). À Champigny, sur les arcs boutants, des écus se trouvaient liés à des devises, en particulier celui mi-parti de Jacqueline de Longwic, avec les bourdons croisés ; l'écu probable de son mari avec les lances brisées ; l'écu des Montpensier avec la ceinture d'Espérance ou les cerfs ailés.

La conjonction de la devise et du chiffre était en revanche assez usuelle : elle avait le mérite de marquer plus nettement que l'écu l'individualité du donateur et, pour mieux dire, d'un couple de donateurs. Car le chiffre est en général double : les initiales du couple s'entremêlent avec des lacs d'amour et s'intègrent d'autant mieux au système emblématique que, depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle, régnait la mode de lettres ornementales sculptées. La coursière de la façade de Thouars, ainsi que le portail principal, montrent ainsi des L et des G entrelacés alternant avec des roues de La Trémoille (fig. 2). À Bourbon-l'Archambault, Pierre II et Anne de France associèrent le chiffre PA au chardon et à la ceinture sur la plupart des menuiseries et des vitraux<sup>18</sup> ; Charles III, le connétable, et sa femme Suzanne rajoutèrent au moins sur l'une des verrières le chiffre KS, couronné de fleurs de lys d'or, avec toujours la ceinture. Dans le cas de Champigny, le chiffre et la devise se mêlent avec la lettre L et l'aile, simple ou double, désignant Louis et Louise, ainsi que la ceinture d'espérance (fig. 3).

Les devises sont plus rarement associées à un portrait figuré. La devise espérance apparaît cependant sur la statuaire, sur une statue de la duchesse Anne à Souvigny<sup>19</sup> et sur un bracelet de celle de Jean II à Bourbon-l'Archambault<sup>20</sup>. La devise à la roue apparaît sur le tombeau des La Trémoille, mais parce qu'autour du gisant se déployait toute son emblématique<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Gélis-Didot P. et Grassoreille G., *Le château de Bourbon-l'Archambault...*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>18</sup> Les dessins que l'on conserve des vitraux ne donnent que les figures centrales et rien des motifs marginaux, connus seulement par des descriptions de voyageurs : voir *ibid.*, p. 94-95, 99. D'autres figurations de la panoplie emblématique subsistent, comme le panneau de bois peint conservé au Musée Anne de Beaujeu.

<sup>19</sup> Hablot L., « La ceinture Esperance... », *art. cit.*

<sup>20</sup> Gélis-Didot P. et Grassoreille G., *Le château de Bourbon-l'Archambault...*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>21</sup> Les tombeaux de Thouars, détruits à la Révolution, sont connus par plusieurs séries de dessins, reproduites dans Vissière L., « Les signes et le visage... », *art. cit.*, p. 246-259.

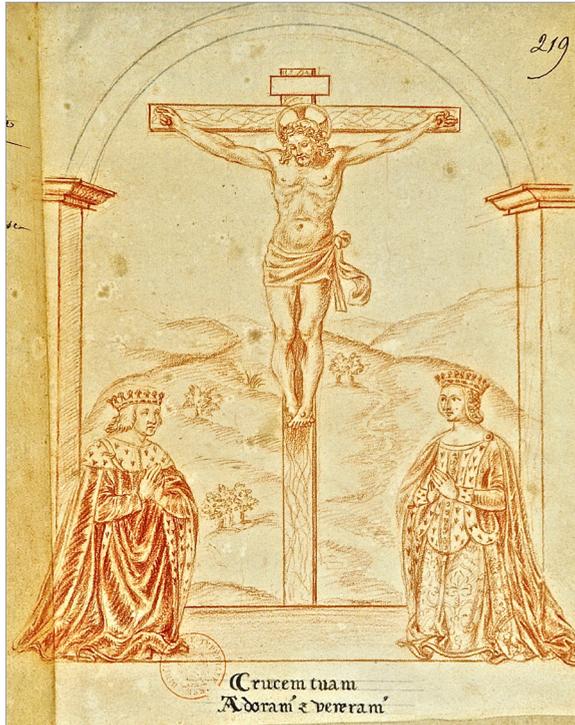


Fig. 6 – Pierre et Anne de Bourbon-Beaujeu en adoration devant la croix. Dessin pour Roger de Gaignières du vitrail axial (disparu) de la Sainte-Chapelle de Bourbon-l'Archambault. BnF, Ms. Clairambault 640, fol. 219r.

## 2. Emblématique et commémoration

Dans une société aussi « suremblématisée » que la cour de France à la fin du Moyen Âge<sup>22</sup>, de telles combinaisons de devises et d'emblèmes n'ont rien de vraiment surprenant. Mais la fondation d'une Sainte-Chapelle, même si elle répond alors à une certaine mode, reste tout de même exceptionnelle et véhicule un message dynastique puissant. C'est pourquoi il convient d'étudier ces devises dans le cadre d'un programme iconographique global.

<sup>22</sup> Pastoreau Michel, « L'effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIV<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la société nationale des Antiquaires de France*, 1985, p. 108-115.

### *Fondation ou poursuite d'une lignée ?*

La fondation d'une Sainte-Chapelle répondait avant tout à la volonté d'enraciner une lignée dans un terroir. Il s'agissait d'une collégiale, toujours richement dotée, où le chapitre était censé chanter pour le salut de la lignée. Elle revêtait le plus souvent une fonction funéraire (prévue, mais avortée à Bourbon, réelle à Aigueperse, Thouars, Vic-le-Comte et Champigny) qui n'était totalement absente qu'à Riom il s'agit d'un cas particulier, l'édifice n'ayant été transformé en Sainte-Chapelle que dans un second temps<sup>23</sup>. Dans tous ces cas, la fondation d'une Sainte-Chapelle correspondait aussi à une implantation nouvelle : Louis I<sup>er</sup> voulait marquer son statut de premier duc de Bourbon ; les Montpensier à Aigueperse, les La Trémoille à Thouars, la seconde maison de Montpensier à Champigny, les Stuart à Vic, les Bourbons à Riom entendaient consacrer et sacraliser une implantation ou une dignité nouvelle dans un lieu donné.

Les fondateurs regardaient vers l'avenir : ils espéraient faire souche dans tel lieu, mais tout en se rattachant à l'ancienne et prestigieuse lignée des Bourbons, issus de saint Louis. Les monuments devaient donc donner à voir une série de personnages, par toute une succession de codes visuels. La nouvelle chapelle de Bourbon-l'Archambault en fournit un premier exemple : le portail présentait, au trumeau, saint Louis et, sur les piédroits, le couple ducal formé par Jean II et Jeanne de France ; sur l'un des principaux vitraux se trouvait le couple Pierre II et Anne de France, en adoration devant la croix (fig. 6). Sous les verrières, des panneaux donnaient le nom et les armes de tous les Bourbons passés depuis saint Louis<sup>24</sup>. Le couple fondateur apparaissait aussi à Riom, à Thouars et à Vic ; une généalogie des Bourbons était peut-être présente également sur les vitres d'Aigueperse<sup>25</sup>. C'est bien sûr à Champigny que toute la généalogie figurée des Bourbons apparaît avec le plus d'éclat. Les Bourbons, hommes et femmes, constituaient comme une chaîne reliant les ancêtres défunts à leurs descendants. Chacun est identifié par son nom et son écu, mais pas par une devise – tous n'en possédaient d'ailleurs pas.

<sup>23</sup> Jean de Berry fit construire la chapelle de Riom à partir de 1382, mais ce n'est qu'un siècle plus tard, vers 1488-1491, qu'elle fut transformée en Sainte-Chapelle par Pierre et Anne de Bourbon-Beaujeu. Sur le monument, voir Teyssot Josiane, *Riom : capitale et bonne ville d'Auvergne (1212-1557)*, Nonette, Éd. Créer, 1999.

<sup>24</sup> Sur les vitraux de l'édifice voir : Luneau Jean-François, « Les vitraux de la Sainte-Chapelle de Bourbon-l'Archambault : un monument disparu », *Nos églises bourbonnaises*, 11, 1998, p. 9-20 ; Gatouillat Françoise et Hérold Michel, *Les vitraux d'Auvergne et du Limousin*, Rennes, PUR, 2011, p. 99-101. Voir également Robin, « Bourbon-L'Archambault, Sainte-Chapelle (chapelle nouvelle) », < <https://armma.saprat.fr/monument/bourbon-larchambault-sainte-chapelle-chapelle-nouvelle/> > (cons. le 24/02/2021).

<sup>25</sup> D'après dom Hilaire Tripperet, qui visita la chapelle en 1748, on voyait sur les vitraux saint Louis et sa femme, ainsi que leurs descendants jusqu'à Jean I<sup>er</sup> de Bourbon ; la frise généalogique se poursuivait avec Gilbert, Charles III et Suzanne. Il est cependant impossible de préciser si le connétable de Bourbon l'avait ainsi complétée ou s'il était en réalité l'instigateur de l'ensemble du programme vitré. À ce sujet voir Paris, BnF, ms. NAF 3602, Tripperet Hilaire, *Mémoires pour servir à l'histoire du prieuré Saint-Pierre et Saint-Paul de Souwigny...*, fos 146-147, et Gatouillat F. et Hérold M., *Les vitraux d'Auvergne...*, op. cit., p. 122.

### *Modèle christique : Passion et commémoration*

Fondées pour l'avenir, les Saintes-Chapelles revêtaient une immense charge commémorative.

Cette commémoration s'inscrivait largement dans la partie centrale des verrières, lieu traditionnel des scènes religieuses. Le choix des thèmes, quand on le connaît, n'est pas innocent. À Vic et à Thouars, les fondateurs étaient représentés au pied d'un arbre de Jessé, qui donne la généalogie du Christ, allusion symbolique probable à celle des Bourbons<sup>26</sup>. À Bourbon-l'Archambault se déroule un cycle de la Croix, depuis la crucifixion jusqu'à sa redécouverte par sainte Hélène<sup>27</sup>. Champigny met en avant un cycle de saint Louis : on le voit notamment fonder la Sainte-Chapelle de Paris et lui offrir toutes les reliques de la Passion<sup>28</sup>. L'idée généalogique imprègne donc le champ sacré des verrières. L'adoration de Dieu et des saints apparaît comme une autre manière d'exalter la lignée des Bourbons.

Les Saintes-Chapelles qui possèdent toutes des reliques de la Passion, et parfois aussi de saint Louis, se situent tout au bout du cycle de la Croix, qui poursuit celui du Christ par-delà la Passion. Les Bourbons se présentent ainsi en princes très chrétiens et revendiquent un statut quasi royal. L'emblématique monarchique s'avère d'ailleurs omniprésente. Le toit de Champigny porte saint Louis et saint Michel, ainsi que des pinacles fleurdelés<sup>29</sup> ; le collier de saint Michel accompagne nombre de personnages et d'écus.

### *Polysémie des devises et réinterprétation*

Dans cet ensemble, les devises n'ont donc pas qu'une valeur strictement ornementale. Elles font sens. Mais elles gardent aussi une grande part de leur mystère, d'autant que l'image n'est presque jamais accompagnée du mot, même quand celui-ci existe. C'est un point à remarquer lorsque tout dans l'ornementation du bâtiment se voulait aussi farouchement ostentatoire. La compréhension du système emblématique restait en fait réservée aux *happy few*.

<sup>26</sup> Vissière L., « *Sans poinct sortir hors de l'orniere* »..., *op. cit.*, p. 388. Le vitrail des fondateurs de Vic, aujourd'hui disparu, reste connu par une gravure publiée par Baluze Étienne, *Histoire généalogique de la maison d'Auvergne, justifiée par chartes, titres, histoires anciennes et autres preuves authentiques*, Paris, chez Antoine Dezallier, 1708, vol. I, en regard de la p. 358. Sur les vitraux de la chapelle : Luneau Jean-François, « Les vitraux de la Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte : un programme typologique original », *Revue de l'Art*, 105, 1995, p. 17-26 ; Gatouillat F. et Hérold M., *Les vitraux d'Auvergne*..., *op. cit.*, p. 180-184. L'arbre de Jessé se retrouvait aussi sur un vitrail de la collégiale Notre-Dame de Moulins : Noblet J., *Collégiales castrales*..., *op. cit.*, p. 463.

<sup>27</sup> Luneau J.-Fr., « Les vitraux de la Sainte-Chapelle de Bourbon-l'Archambault... », *art. cit.*

<sup>28</sup> Riviale Laurence, « Les verrières de la Sainte-Chapelle de Champigny-sur-Veude (Indre-et-Loire) », *Congrès archéologique de France*, vol. CLV, *Monuments en Touraine*, Paris, Société française d'archéologie, 2003, p. 55-76.

<sup>29</sup> Bosseboeuf L.-A., *Le Château et la Sainte-Chapelle de Champigny*..., *op. cit.*, p. 67-68.

Il est tentant néanmoins d'en proposer certaines interprétations. En commençant avec la devise la mieux représentée, la plus « Bourbon » en quelque sorte : la ceinture d'espérance. C'est l'exemple même d'une devise polysémique, à la fois courtoise (elle est très proche de la jarretière anglaise) et religieuse (elle renverrait à la ceinture de la Vierge)<sup>30</sup>. Elle peut prendre localement des connotations nouvelles : Thouars se situe ainsi près du Puy-Notre-Dame, où l'on vénérât une des ceintures de la Vierge que les La Trémoille faisaient venir dès qu'une femme de la maison allait accoucher<sup>31</sup>. Mais la ceinture est un meuble symbolique fort riche : nouée, elle peut évoquer la famille unie ; dénouée, elle serait plutôt une image de la lignée. C'est un objet à la fois linéaire et unificateur, et son mot *ESPÉRANCE* tend vers l'avant : espérance céleste, bien sûr, en une vie meilleure, mais espérance terrestre aussi, en une lignée qui se perpétuerait sans fin ni rupture. Le chardon lui est souvent lié, car il revêt aussi une signification courtoise (*cher don*), éventuellement guerrière, et une autre mariale ; il pourrait même posséder une dimension parlante, dans la mesure où la plante portait également le nom de *barbon* en ancien français<sup>32</sup>. D'autres devises pourraient se rattacher à la même idéologie. La roue des La Trémoille est à la fois morale (l'ornière) et religieuse (l'attribut de sainte Catherine), mais elle évoque dans tous les cas une marche en avant<sup>33</sup>. Quant à l'aile couronnée de Champigny, simple ou double, elle renvoie au prénom le plus porté de la lignée (Louis), faisant la liaison entre saint Louis et Louis, duc de La Roche-sur-Yon, mais ces ailes volant dans quelque ciel emblématique symbolisent plus que la continuité, l'espérance. Bref, on passerait ainsi d'une série de devises polysémiques à une certaine *monosémie*.

Œuvres de commémoration dynastique, les Saintes-Chapelles des Bourbons représentent à la fois les individus et la lignée, du point de vue de l'héraldique, de l'emblématique et du portrait figuré. Re-contextualiser les devises dans un ensemble monumental plus vaste, plus complexe permet de mieux saisir la richesse de ces fondations. Une recherche similaire serait certainement possible dans d'autres collégiales castrales ou palatiales de la même époque, mais les Saintes-Chapelles ont l'intérêt d'intégrer à leur fondation un lien très fort avec saint Louis d'une part et le Christ de l'autre.

<sup>30</sup> Quand Louis II l'adopte, elle semble fonctionner avec la devise de la colonne (Foi) et de l'écu d'or (Charité) pour symboliser les trois vertus théologiques.

<sup>31</sup> Vissière L., « *Sans poinct sortir hors de l'orniere* »..., *op. cit.*, p. 440-441.

<sup>32</sup> Le chardon faisait alors partie du vocabulaire symbolique religieux par référence au *Cantique des Cantiques*, où la Vierge est comparée au lis au milieu des épines ; le chardon, et le chardon argenté en particulier, est devenu, avec le lis, un symbole marial. On peut supposer aussi un jeu de mot courtois sur *cher don / chardon* (suggestion fournie par Michel Pastoureau, que je tiens à remercier ici).

<sup>33</sup> Sur la devise de la roue : Vissière L., « Les signes et le visage... », *art. cit.*, p. 224-230.

Il est vraisemblable qu'aux yeux des contemporains, ces fondations très prestigieuses, très richement dotées et ornées, constituaient un symbole extrêmement fort et que les Saintes-Chapelles apparaissaient en fait comme la marque d'un lignage, qui se voulait autant royal que sacré. De fait, pendant un siècle, les Saintes-Chapelles firent en soi partie de l'arsenal emblématique des Bourbons.

CHAPITRE IV  
*Devises: diffusion et  
perspective*



# « Divise » et « imprese » : les emblèmes dans l'Italie du Nord (XIV<sup>e</sup>-début du XVI<sup>e</sup> siècle). Un bilan sommaire

**Luisa Gentile**

Archiviste d'État, Turin

Nous sommes en 1405. Niccolò III d'Este, marquis de Ferrare, fait à son fidèle Giovanni Francesco Panciatichi, « in signum societatis », trois concessions : sa livrée, à porter sur les chausses (« divisam calligarum nostrarum, unius totius rubee, et alterius azure et albe »), le mot *Worbas* (encore, avant !) (« arma nostra Worbas ») et son cimier (« cimierium nostrum de capite aquilae cum una ala supereminente »)<sup>1</sup>. Comme on le voit, les armoiries des Este, ne sont pas concernées ici<sup>2</sup>. Elles sont en effet l'emblème cristallisé de la dynastie, plutôt que l'enseigne personnelle du marquis. La *familiaritas* est un lien plus fluide du rapport juridique de vassalité et, pour marquer une relation de cette nature, il faut des signes qui se déclinent au pluriel, plus souples que l'armoirie. À cette époque, les devises sont en pleine diffusion dans les cours de l'Italie du nord, annonçant ce monde « suremblématisé », évoqué par des chefs-d'œuvre comme les *Heures Visconti*, les décors du Castello Sforzesco à Milan, les médailles de Pisanello, la Bible de Borso d'Este, le Studiolo d'Urbin et tant d'autres sources.

Avec leur dynamisme politique et social, les principautés et les villes italiennes sont un laboratoire où plusieurs langages visuels sont exploités pour identifier, séparer, dire l'appartenance à une cour, un parti, une famille, un groupe.

---

<sup>1</sup> Modène, Archivio di Stato, *Leggi e decreti*, BIII, fo 193ro ; cf. Spaggiari Angelo et Trenti Giuseppe, *Gli stemmi estensi ed austro-estensi*, Modena, Aedes Muratoriana, 1985, p. 113. Pour le contexte voir Dean Trevor, *Land and power in late medieval Ferrara. The rule of the Este, 1350-1450*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 149.

<sup>2</sup> Des exemples de concessions des armes des Este sont toutefois connus. Voir sur le sujet Spaggiari Angelo, « Stemmi di concessione estense », dans *Brisures, augmentations, changements d'armoiries*, actes du colloque (Spolète 1987), Bruxelles, E. Guyot, 1988, p. 291-301 et Hablot Laurent, *Affinités héraldiques. Concessions, augmentations et partages d'armoiries en Europe au Moyen Âge*, mémoire HDR, École Pratique des Hautes Études 2015, p. 376-378.

## 1. Un problème de termes...

*Divise, imprese* : ces termes désignent des combinaisons emblématiques liées aux mécanismes du paraître et leur étymologie renvoie à un propos, une valeur, une pensée, choisis personnellement par un individu pour se représenter<sup>3</sup>. Ces combinaisons traversent l'histoire des cours et des aristocraties italiennes, dès la moitié du XIV<sup>e</sup> siècle et jusqu'au *gothic revival* troubadour du XIX<sup>e</sup> siècle.

Un problème de terminologie et de concept distingue toutefois les regards posés sur cet objet par le médiéviste et le moderniste. Ainsi, le terme *divisa* avec ses variantes (*divixia, devissa...*) est médiéval. Pour désigner ces signes, on peut également utiliser le mot *emblema*, dans le sens large de « signe d'identification », tout en sachant qu'il s'agit d'un terme moderne à ne pas confondre avec celui, très spécifique, d'*emblema*, codifié par les traités du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Ces migrations sémantiques reviennent dans toute discipline historique. Le terme *impresa*, parfois utilisé par les sources de la fin du Moyen Âge comme synonyme de « devise »<sup>5</sup>, connaît lui aussi une acception moderne. Il faudra attendre le XVI<sup>e</sup> siècle pour qu'en Italie il devienne synonyme immédiat de « devise personnelle ». Il est donc vrai, si l'on veut faire de la philologie, que l'expression *impresa* est plutôt anachronique pour indiquer des signes appartenant au siècle précédent. Mais ceux qui l'utilisent dans ce sens soulignent ainsi une continuité entre la fin du Moyen Âge et la modernité : le modèle graphique est plus ou moins le même. Ce qui change est la portée des *imprese* proprement dites, qui évolue vers l'allégorie : elles sont essentiellement le fruit de la pensée de la Renaissance et du Baroque. Un fruit diffusé grâce au livre imprimé. En revanche, les théoriciens du XVI<sup>e</sup> siècle posent une différence conceptuelle, très nette, entre *impresa* et *emblema*. L'une appartient aux individus, l'autre renvoie à un concept.

<sup>3</sup> Cf., en ancien français, les termes *devise* et *emprise* ; en italien, Dante et Boccace utilisent le terme *divisare* – pour imaginer, penser, distinguer (*Vocabolario degli accademici della Crusca*, Venice, presso Iacopo Sarzina, 1623, p. 293) – et *imprendere* pour entreprendre, commencer (*Vocabolario degli accademici della Crusca*, Florence, presso Domenico Maria Manni, 1729-1738, vol. II, p. 752 : < [www.lessicografia.it](http://www.lessicografia.it) >, cons. le 24/02/2021). Voir aussi le moyen latin *devisamentum, divisa* dans Du Cange Charles, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1954, vol. II, p. 89 et 150, num. 6 et 7. Sur cette question terminologique voir aussi la thèse de Hablot Laurent, *La devise, mise en signe du prince, mise en scène du pouvoir*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2001, p. 36-43.

<sup>4</sup> Pour le terme « emblème » au sens allégorique, voir l'introduction de Laurent Hablot dans ce volume.

<sup>5</sup> En 1474 ce terme apparaît en relation avec l'ordre de l'Herminette du roi de Naples, pour désigner l'ordre, dont l'enseigne est, en fait, une devise. Voir Mantoue, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, busta 845, lettre de Gian Pietro Arrivabene à Ludovico Gonzaga du 1 octobre 1474. Cf. aussi Boulton D'Arcy Jonathan Dacre, « Insignia of power. The use of heraldic and para-heraldic devices by Italian princes, c. 1350-c. 1500 », dans Rosenberg Charles M. (dir.), *Arts and politics in late medieval and renaissance Italy, 1250-1500*, Notre-Dame, Ind.-London, University of Notre Dame Press, 1990, p. 103-127, à la p. 122, note 20.

## 2. ...et de modes historiographiques

La connaissance des devises médiévales cisalpines reste assez confuse dans les travaux italiens. Les historiens de l'art et de la littérature ont presque toujours limité leur attention aux *imprese* et aux emblèmes de la période moderne, des signes appartenant à un genre rhétorique et littéraire codifié à partir des traités d'Andrea Alciato et de Paolo Giovio. Ces études, aussi érudites soient-elles<sup>6</sup>, ne tiennent cependant pas compte des aspects emblématiques antérieurs, sauf pour les considérer comme une sorte de « préhistoire » des devises de la Renaissance. Parmi les historiens de l'art demeure l'idée reçue, tout à fait erronée, que la mode des devises était arrivée en Italie dans le sillage des armées de Charles VIII et de Louis XII. Cette lecture, hélas consacrée par Mario Praz<sup>7</sup>, est fondée sur une mauvaise interprétation d'un passage du *Dialogo dell'imprese militari e amorose* de Paolo Giovio (1555) :

Ma a questi nostri tempi, dopo la venuta del re Carlo VIII e di Lodovico XII in Italia, ognuno che seguitava la milizia, imitando i capitani francesi, cercò di ornarsi di belle e pompose imprese, delle quali rilucevano i cavalieri, apparati compagnia da compagnia con diverse livree, perciò che ricamavano d'argento, di martel dorato i saioni e le sopraveste, e nel petto e nella schiena stavano l'imprese de' capitani.<sup>8</sup>

Les « nostri tempi » dont Giovio parle coïncident avec les Guerres d'Italie, un évènement qui est considéré tracer une ligne de démarcation dans l'usage de l'emblématique dans la péninsule. Pour Giovio (comme pour Machiavelli ou Guicciardini) les français sont responsables de cette transformation, parce que leur venue est vécue comme un moment de fracture<sup>9</sup>. Il y a bien en effet une mode vestimentaire nouvelle à l'origine de la fascination esthétique de Giovio et de ses contemporains : l'armée française en parade était habillée de sayons luxueux et de cottes, brodés des devises des capitaines, d'une richesse jusqu'alors jamais vue<sup>10</sup>. Mais cette fracture est en fait plus profonde : c'est l'horizon culturel des emblèmes,

<sup>6</sup> Par exemple, Bolzoni Lina et Volterrani Silvia (dir.), *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, actes du colloque (Pise 2004), Pise, Edizioni della Normale, 2008 ; Arbizzoni Guido, « *Un nodo di parole e di cose* ». *Storia e fortuna delle imprese*, Rome, Salerno editrice, 2002.

<sup>7</sup> Praz Mario, *Studies in seventeenth-century imagery*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1964, vol. I, p. 55-56. Parmi les rares exceptions, Della Latta Alessandro, « Dar forma alle imprese : epica, parole e immagini per gli scudi del Cinquecento », dans Bolzoni L. et Volterrani S. (dir.), *Con parola brieve...*, *op. cit.*, p. 229-254, et Maffei Sonia, « « Lucundissimi emblemi di pitture ». Le imprese del Museo di Paolo Giovio a Como », *ibid.*, p. 135-184, en part. p. 150-152.

<sup>8</sup> Giovio Paolo, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, éd. Doglio Maria Luisa, Rome, Bulzoni, 1978, p. 37.

<sup>9</sup> Cf. Melani Igor, « *Di qua e di là da' monti* » : *sguardi italiani sulla Francia e sui francesi tra XV e XVI secolo*, Florence, Firenze University Press, p. 507-509.

<sup>10</sup> Vissière Laurent, « Dialogue des devises et devises en dialogue à l'occasion des premières Guerres d'Italie », dans Turrel Denise et al. (dir.), *Signes et couleurs des identités politiques du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, PUR, 2008, p. 421-435, en part. p. 424-425.



Fig. 1 – Reconstruction de la façade de la maison milanaise des Missaglia, armuriers des ducs de Milan (fin du XVe siècle, détruite en 1902) : on y voit les armes et monogrammes d'Antonio Missaglia et les devises des Sforza, dont des devises-livrées (à gauche) (lithographie Alfieri & Lacroix, d'après Malaguzzi Valeri Francesco, *La corte di Lodovico il Moro*, vol. I, Milan, Hoepli, 1913).

et leur perception par rapport au passé, qui est en train de changer. La chevalerie et la culture médiévale ont été revisitées tant par l'humanisme que par le biais de la redécouverte des classiques et de leurs enseignements moraux. À partir de Giovo ou Alciato, ce sont les mythologies grecque et romaine qui se taillent la partie du lion dans la conception des *imprese*. Par ce biais est reprise et développée une nouvelle symbolique qui avait fait ses premiers pas dans certaines représentations typiques de l'art italien, à partir des années 1440, telles les médailles de Pisanello.

Le XIX<sup>e</sup> siècle voit malgré tout un retour d'attention pour l'emblématique médiévale porté par deux courants parallèles. D'une part, c'est l'intérêt pour l'art gothique, montré par les historiens de l'art et les architectes, dans la mouvance de la culture néo-médiévisite qui intéresse toute l'Europe. L'étude de Luca Beltrami, architecte restaurateur des principaux monuments médiévaux lombards (dont le Castello Sforzesco), intitulée *Divixia Vicecomitum* (Milan, 1900), offre un premier exemple du genre et se pose comme un ancêtre des travaux de Gastone Cambin (1987) et Carlo Maspoli (2001)<sup>11</sup> sur l'emblématique des Visconti-Sforza, qui, grâce à ces ouvrages fondateurs, est maintenant la mieux connue parmi celles des cours

<sup>11</sup> Cf. notes 22 et 18.

d'Italie du nord, même s'il reste encore beaucoup à étudier (fig. 1). D'autre part, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, se développe également une érudition « para-héraldique » et nobiliaire qui manque hélas souvent d'esprit critique et observe les emblèmes médiévaux à travers le philtre des répertoires d'emblèmes de la Renaissance. Ce type de travaux est représenté par le manuel de Jacopo Gelli – un officier passionné des codes chevaleresques modernes – intitulé *Divise, motti, imprese di famiglie e personaggi italiani* (Milan, 1916). Fort heureusement, la recherche sur les documents et les témoignages figurés a aussi produit récemment des bons résultats, quoiqu'encore dispersés dans des études de cas. Une première tentative de synthèse a été proposée en 1990 par Jonathan D'Arcy Boulton qui a accompli un remarquable effort pour resituer les princes italiens dans un contexte européen<sup>12</sup>. Cette ouverture d'horizons est désormais acquise par les travaux des médiévistes et des historiens de l'art qui, s'inscrivant dans la démarche de la « nouvelle héraldique », ont touché à l'emblématique italienne. C'est, entre autres, le cas de Laurent Hablot qui a consacré à l'emblématique médiévale européenne sa thèse de doctorat et rendue publique la base de connaissances *Devises*, qui compte déjà plusieurs entrées dédiées aux princes italiens et intègre progressivement son corpus<sup>13</sup>. D'ailleurs, la bibliographie sur les usages emblématiques de différentes cours de la péninsule, s'est largement étoffée ces dernières années, s'élargissant à celles de Mantoue, de Ferrare, de Urbino et de Savoie, mais aussi aux cours plus petites ou moins connues comme celles de Montferrat, Saluces ou Padoue<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Boulton J.D., « Insignia of power... », *art. cit.* ; voir les remarques de Larner John, « Commentary on Gardner and Boulton », dans Rosenberg C.M. (dir.), *Arts and politics...*, *op. cit.*, p. 128-134, surtout p. 133 et 134. Pour la place des tournois dans la société italienne, sous-estimée par Boulton, voir *infra*.

<sup>13</sup> Voir dans < <https://devises.saprat.fr/> > (cons. le 24/02/2021) notamment les dossiers consacrés aux familles Aragon-Naples, da Carrara, Savoie, Visconti, Bianchini, Rossi, Villa, etc. (et ceux à venir sur les familles Gonzaga, Este, Anjou-Naples, Malatesta, Médicis, Montefeltro, Sforza).

<sup>14</sup> Des exemples à partir des années 1990 : pour les Gonzaga, cf. Malacarne Giancarlo et Signorini Rodolfo, *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo*, vol. II, *Stemmi, imprese e motti gonzagheschi*, Milan, Electa, 1996-1997. Pour les Este : Di Pietro Lombardi Paola, « Le imprese estensi come ritratto emblematico del principe », dans Iotti Roberta (dir.), *Gli Estensi. La corte di Ferrara*, Modène, Il Bulino, 1997, p. 183-231 ; Galvani Irene, *La rappresentazione del potere nell'età di Borso d'Este : « imprese » e simboli alla corte di Ferrara*, thèse de doctorat, Università di Ferrara, 2009 ; Torboli Micaela, *Diamante ! Curiosità araldiche nell'arte estense del Quattrocento*, Ferrare, Cartografica, 2010. Pour les da Carrara : Saccocci Andrea, « L'héraldique et l'iconographie des Carrara de Padoue sur les monnaies, les sceaux, les miniatures et les fresques (1338-1405) », dans Loskoutoff Yvan (dir.), *Héraldique et numismatique II. Moyen Âge-Temps modernes*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2014, p. 181-204. Pour les Montefeltro, voir : Ceccarelli Luciano, « Non mai ». *Le imprese araldiche dei duchi di Urbino*, Urbino, Accademia Raffaello, 2002 ; Fenucci Fabrizio, « Notes on Federico da Montefeltro's emblems », dans Simonetta Marcello (dir.), *Federico da Montefeltro and his library*, Milan, Y Press, 2007, p. 81-87. Pour Savoie, Saluces et Montferrat, voir : Andenmatten Bernard, Paravicini Bagliani Agostino et Vadon Annick (dir.), *Héraldique et emblématique de la Maison de Savoie (XV-XVI s.)*, Lausanne, Université de Lausanne, 1994 ; Gentile Luisa Clotilde, *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere principesco in area subalpina (XIII-XVI secolo)*, Turin, Zamorani, 2008 ; ead., *Araldica saluzzese. Il Medioevo*, Coni, Società per gli Studi Storici, Archeologici e Artistici della Provincia di Cuneo, 2004 ; Debernardi Lea, *Lo specchio della famiglia. Cultura figurativa e letteraria al castello della Manta*, Rome, Viella, 2019, p. 127-135.

### 3. A l'origine : des princes chevaliers et des cours

En Italie, comme partout, la mode des emblèmes est davantage un phénomène princier, qui prend son essor dans le cadre d'une civilisation de cour internationale. Le monde italien avait déjà une certaine familiarité avec des signes d'identification qui n'appartenaient pas au langage des armoiries et qui se prêtaient à une représentation stylisée et collective (le Marzocco de Florence, la louve de Rome et de Sienne...), renvoyant à un saint protecteur ou à une légende de fondation. Avec les devises, les choses sont toutefois différentes : celles-ci sont des signes qui expriment l'individu ; leur langage commun est celui de la chevalerie, qui fournit un code culturel partagé aux aristocraties européennes.

Selon Boulton, les Visconti-Sforza ont fait usage des devises plus de n'importe quelle autre dynastie européenne<sup>15</sup>. Les procédés de représentation du pouvoir mis en place par les cours, tout d'abord par celle de Milan, ont en effet donné un exemple stimulant, dans l'Italie du nord, pour le renouvellement du système emblématique. En l'état actuel des connaissances, dans la « Lombardie » médiévale (bien plus étendue que la région actuelle), les premières devises apparaissent peu après 1350. Il n'est pas surprenant qu'elles appartiennent à Galeazzo II et Bernabò Visconti, et au beau-frère de Galeazzo, Amédée VI de Savoie (celui-ci, à vrai dire, très peu italien...). Les trois étaient liés par des alliances matrimoniales et avaient partagé dès leur jeunesse la vie des cours transalpines, en France, en Angleterre et en Allemagne, à savoir dans des régions qui étaient également des centres de propagation de la nouvelle mode emblématique. Nous n'évoquerons que les itinérances du jeune Galeazzo, qui, en 1343-1344, part de Milan pour accompagner Guillaume II d'Avesnes, comte de Hainaut, à Jérusalem, où il est adoubé. Il revient par Venise, d'où il part faire sa *Preussenreise*<sup>16</sup>. Entre 1346 et 1349, poursuivi par Luchino Visconti, il s'enfuit avec Bernabò au-delà des Alpes, en France et en Avignon<sup>17</sup>. Bon gré, mal gré, les deux frères reçoivent très tôt une parfaite formation internationale. En 1350, Galeazzo se marie avec Blanche de Savoie. Cette alliance donne une dimension nouvelle, proprement européenne, aux stratégies matrimoniales des Visconti.

En raison de ces liens, le rôle que la maison de Savoie a joué dans la diffusion de la mode des devises dans l'Italie du nord a été toutefois surestimé, attribuant à la dynastie « piémontaise » un poids qu'elle n'exercera sur la scène politique italienne qu'à partir des années 1420. À l'époque, les seigneurs de Milan sont beaucoup plus

<sup>15</sup> Boulton J. D., « Insignia of power... », *art. cit.*, p. 119.

<sup>16</sup> Ou « Voyage de Prusse », expédition militaire au service de l'ordre teutonique qui jouait un rôle d'« initiation » à la vie chevaleresque pour plusieurs jeunes aristocrates européens.

<sup>17</sup> Cf. Cognasso Francesco, *I Visconti*, Milan, Dall'Oglio, 1966, p. 195-196 ; le voyage à Jérusalem dans Nys Ludovic, « Diplomazie collaterali. Scambi di doni tra i Visconti e i conti di Hainaut, Olanda e Zelanda della casa di Baviera (1373-1399) », *Artis. Periodico annuale di storia delle arti*, 15, 2010-2014, p. 7-24, à la p. 8. La bibliographie sur l'exil est fournie par Vergani Graziano Alfredo, *Larca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, Milan, Silvana, 2001, p. 20 et 37, note 38.

puissants que les comtes de Savoie et leur constellation politique s'étend sur la plus grande partie de l'Italie du nord : ils sont donc des acteurs décisifs dans la création de la mode et du goût courtois.

Si l'alliance et la proximité des Visconti avec Amédée VI, prince chevalier par excellence, influencèrent sans doute de façon importante cette culture emblématique, il est très difficile d'en mesurer l'importance et de déterminer le cheminement suivi par la mode des emblèmes. Par exemple, entre 1371 et 1383, Amédée fit usage dans son sceau d'une composition originale : un lion portant l'écu de Savoie sur l'épaule, la tête couverte par un heaume au cimier du comte (un mufler de lion ailé). Or cette figure semble très proche des devises de Galeazzo et Bernabò, le léopard et le lion assis dans les flammes, apparemment antérieures à celle d'Amédée<sup>18</sup> puis qu'elles apparaissent déjà dans les fresques héraldiques du château de Pandino, résidence préférée de Bernabò (1360-1361 env.)<sup>19</sup>, et sur son monument équestre, sculpté avant 1363. Le lion casqué de Galeazzo, est attesté, entre autres sources, par les enluminures des *Heures* de Blanche de Savoie, sa femme (1375-1380 env.)<sup>20</sup>. On peut d'ailleurs observer que des lions (ou griffons) coiffés d'un heaume avec cimier se retrouvent dans l'héraldique des pays du Nord, en Angleterre et en Flandre par exemple<sup>21</sup>. Existe-t-il un modèle commun, plutôt qu'un rapport d'imitation, entre Visconti et Savoie ?

Galeazzo II utilisa également un autre emblème, que l'on voit représenté sur ses monnaies dès la période 1360-1370, parmi les premières pièces portant des devises<sup>22</sup> : le bâton écoté et enflammé supportant deux seaux d'eau, emblème de la tempérance. D'après Paolo Giovio et d'autres auteurs modernes, son adoption remonterait à une joute<sup>23</sup>. Cependant, en règle générale, dans la littérature sur le sujet, les dates d'apparition, les raisons du choix et les interprétations des devises sont assez obscures, sinon légendaires, et parfois en contradiction les unes avec les autres<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> Maspoli Carlo, « Stemmi ed imprese viscontee e sforzesche », dans *id.* (éd.), *Stemmario trivulziano*, Milan, Orsini De Marzo, 2000, p. 27-44, aux p. 31-32.

<sup>19</sup> Romano Serena, « Palazzi e castelli dipinti », dans ead. et Zaru Denise (dir.), *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 c.a.)*, Rome, Viella, 2013, p. 251-274, à la p. 259 et pl. 21.

<sup>20</sup> Roman Nathalie, « Savoie, France, Milan : les choix artistiques de Blanche de Savoie », *ibid.*, p. 321-347, à la p. 332.

<sup>21</sup> Voir, vers la fin du siècle, dans l'armorial Bellenville (fos 36ro, 46vo), les armes du comte de Flandre et du duc de Gueldre : Pastoureau Michel et Popoff Michel (éd.), *L'armorial Bellenville*, Lathuile, éditions du Gui, 2004, vol. II, pl. 36ro et 46vo.

<sup>22</sup> Hablot Laurent, « La pièce et la devise : formes et fonctions du discours emblématique sur les émissions monétiformes à la fin du Moyen Âge », dans Loskoutoff Y. (dir.), *Héraldique et numismatique II...*, *op. cit.*, p. 57-73, à la p. 60 ; les monnaies de Galeazzo dans Cambin Gastone, *Le rotelle milanesi, bottino della battaglia di Giornico (1478). Stemmi, imprese, insegne*, Fribourg, Société Suisse d'Héraldique, 1987 p. 399-400.

<sup>23</sup> Maspoli C., « Stemmi ed imprese... », *art. cit.*, p. 29.

<sup>24</sup> Hablot Laurent, « Concevoir et créer la devise du prince », dans Cassagnes-Brouquet Sophie (dir.), *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Âge à la Renaissance*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 205-219.

Certes, le contexte de l'adoption des devises était parfois défini par les tournois, lieux essentiels de manifestation de l'identité chevaleresque. Ainsi, il est avéré qu'Amédée VI de Savoie jeta les bases de l'emblématique familiale à l'occasion d'une série de tournois organisés en Savoie entre 1353 et 1354. Il y adopta la livrée verte, qui lui donna son sobriquet de Comte Vert, et le lac d'amour, ou nœud de Savoie, qu'il associa, avec le mot *FERT*, à l'ordre du Collier fondé en 1364 en prévision de la croisade<sup>25</sup>. Il faut toutefois savoir que, dans leur dimension ludique et courtoise, les tournois étaient également couramment pratiqués dans les villes d'Italie dès le XIII<sup>e</sup> siècle. Boncompagno da Signa dans son *Cedrus* (écrit entre 1194 et 1203) rappelle déjà la diffusion « in multibus partibus Ytalie » de « iuvenum societates » tirant leur nom d'animaux emblématiques (les Faucons, les Lions) et même de la Table ronde. Ces sociétés, qui rappellent les *Turniergesellschaften* allemandes, avaient comme but l'organisation de fêtes chevaleresques théâtralisées, où l'on pratiquait le déguisement<sup>26</sup>. La complexité et l'abondance des sources permettent de contester donc l'opinion de Thomas Szabó, selon lequel, entre 1158 et 1328, le tournoi était peu pratiqué dans une Italie « bourgeoise » et encore peu intéressée à la matière de Bretagne<sup>27</sup>. Héritières en partie de cette culture urbaine, les cours seigneuriales et princières de la plaine du Pô étaient en général des lieux de consommation avide de littérature chevaleresque ; elles adhéraient également à cette « civilisation du tournoi », civique et courtoise, dans laquelle le paraître jouait un rôle important. Le contexte favorise aussi le développement du cimier, autre formule emblématique dont on connaît la valeur de signe personnel, parfois occasionnel, par rapport à la fixité du blason familial<sup>28</sup>.

Au-delà des Alpes la diffusion des devises est également favorisée par le biais des ordres de chevalerie, un autre phénomène typique des cours, qui est toutefois presque inconnu en Italie, et notamment dans l'Italie du nord. Dans la péninsule, les seules exceptions – toutes de courte durée – se retrouvent dans le royaume de Naples où nous avons, par exemple, l'ordre du Saint-Esprit du Droit Désir, ou Compagnie du Nœud, fondé par Louis de Tarente en 1353, et l'ordre de la Nef, initié par Charles III

<sup>25</sup> Gentile L.C., *Riti ed emblemici...*, op. cit., p. 204-205. Nous rappellerons que, au fil des siècles, de différentes interprétations ont été données à la devise *FERT* qui a été lue, à partir de la Renaissance, comme un acronyme.

<sup>26</sup> Gasparri Stefano, *I milites cittadini. Studi sulla cavalleria in Italia*, Rome, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1992, en part. p. 35-36 ; Zug Tucci Hannelore, « Insegne individuali e insegne di gruppo nel gioco militare », dans *La civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra medioevo ed età moderna*, actes du colloque (Narni 1988), Narni, Centro di Studi storici, 1990, p. 123-135, à la p. 131.

<sup>27</sup> Szabó Thomas, « Das Turnier in Italien », dans Fleckenstein Josef (dir.), *Das ritterliche Turnier im Mittelalter*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985, p. 344-370 avec les précisions de Gasparri S., *I milites...*, op. cit., p. 53.

<sup>28</sup> Pastoureaux Michel, « Le cimier : un bilan », dans *Le cimier. Mythologie, rituel, parenté des origines au XVI<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Académie Internationale d'Héraldique, 1990, p. 349-360 ; Hablot Laurent, *Manuel de héraldique-emblématique médiévale*, Tours, PUF, 2019, p. 178-208. Voir aussi Ferrari Matteo, « Il cimiero : espressione dell'identità, insegna dinastica, simbolo di rango (Lombardia e Veneto, XIV secolo) », *Mélanges de l'École française de Rome*, 131, 1, 2019 < <https://journals.openedition.org/mefrm/4833> > (cons. le 24/02/2021).

d'Anjou-Durazzo en 1381. Comme Boulton l'observe<sup>29</sup>, si leurs membres portaient déjà une devise – respectivement le nœud ou lac d'amour et la nef –, il s'agissait cependant d'institutions nées et bientôt disparues dans le contexte méridional, sans lien apparent avec le reste de la domination angevine dans l'Italie septentrionale. D'ailleurs, on ne peut pas non plus considérer comme proprement italien l'ordre savoyard du Collier déjà mentionné qui, à cette époque, ne compte parmi ses membres que des sujets savoyards ou francophones<sup>30</sup>. Il faut donc exclure les ordres chevaleresques institués du dossier sur la genèse de l'emblématique médiévale italienne. Comme les travaux de Laurent Hablot l'ont précisé, il convient toutefois de ne pas ignorer des formes moins formelles de partage de l'emblématique princière : broches, colliers ou livrées vestimentaires permettent déjà souvent de marquer une clientèle dans et hors de la cour ou dans les contextes spécifiques du tournoi ou de la compagnie militaire sans que ces dons emblématiques n'aboutissent à des sociétés chevaleresques ordonnées, régies par des statuts ou des règles instituées.

#### 4. Un mode de représentation et de légitimation princier, des Visconti aux Montefeltro

Bernabò Visconti était renommé pour sa passion immodérée pour les joutes et pour la littérature chevaleresque<sup>31</sup>. Le célèbre monument équestre qu'il s'était fait préparer de son vivant, avant 1363, et qui fut placé tout près du maître-autel de l'église San Giovanni in Conca est un catalogue de plusieurs types d'emblématique. Nous y retrouvons des :

- a) devises figurées, comme le léopard avec le cimier à la guivre, assis dans les flammes, sculpté sur la selle du cheval ; ou le lévrier – la chasse était la grande passion de Bernabò – assis sous un pin<sup>32</sup>, représenté sur le phylactère tenu par la statue de la Force ;
- b) devises verbales : *Souffrir m'estuet me sans vo(l)ter* (il me faut souffrir, mais sans me détourner)<sup>33</sup>, mot lié au léopard dans les flammes, allusion peut-être à l'exil, et qui court tout autour de l'armure du prince ;

<sup>29</sup> Boulton J.D., « Insignia of Power... », *art. cit.*, p. 111 et 115.

<sup>30</sup> Ripart Laurent, « Du Cygne Noir au Collier de Savoie : genèse d'un ordre monarchique de chevalerie (milieu XIV<sup>e</sup> -début XV<sup>e</sup> siècle) », dans Bianchi Paola et Gentile Luisa Clotilde (dir.), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo Medioevo e prima età moderna*, Turin, Zamorani, 2006, p. 93-113.

<sup>31</sup> Vergani G.A., *Larca di Bernabò Visconti...*, *op. cit.*, p. 28-30.

<sup>32</sup> Cf. Cambin G., *Le rotelle milanesi...*, *op. cit.*, p. 423 ; Maspoli C., « Stemmi ed imprese... », *art. cit.*, p. 39-40.

<sup>33</sup> Dans le manuscrit Paris, BnF, ms. Lat. 7323, Alfodhol de Merengi, *Liber iudiciorum et consiliorum*, fo 9ro la devise termine par le mot « face ». Une étude de Guido Gentile sur la devise de Bernabò, ses variations, ses

- c) lettres « onomastiques », c'est-à-dire renvoyant au nom et aux titres du titulaire de l'écu (les D et B de *Dominus Bernabos* couronnées, qui côtoient la devise du léopard sur la base du monument) : cet usage, assez précoce chez les Visconti, sert soit à individualiser l'écu familial, soit à souligner les titres et les aspirations politiques des individus<sup>34</sup> ;
- d) lettres isolées, ayant un sens symbolique, comme les S rayonnants qui ornent la veste de la Force<sup>35</sup> ; elles reviennent sur les vêtements d'un jeune homme en prière, figuré sur la base du monument – ajoutée hâtivement à la mort de Bernabò, en 1385 – qu'on identifie avec l'un de ses fils, Marco († 1382) ou Ambrogio († 1373)<sup>36</sup> ;
- e) monogrammes, qui ornent la veste de la statue de la Justice. Il s'agit de formules déjà connues dans le monde italien : on peut rapprocher ces vêtements de ceux des femmes florentines sanctionnées par les lois somptuaires des années 1343-1345, colorés et parsemés d'animaux, fleurs, figures héraldiques, cimiers mais, également, de lettres<sup>37</sup>.

Bref, l'*arca* de Bernabò témoigne d'un système emblématique déjà développé dans son potentiel expressif et dans la transmission familiale des emblèmes. A la génération suivante, celle de Gian Galeazzo Visconti (premier duc de Milan en 1395), les devises sont un moyen acquis d'expression de l'idéologie princière. Gian Galeazzo met ainsi en place une propagande complexe à l'aide des artistes de la cour (tels l'enlumineur Anovelo da Imbonate et Giovannino de Grassi), pour légitimer son pouvoir et exprimer ses visées hégémoniques sur le reste de l'Italie, moyennant une pluralité d'emblèmes sur lesquels nous allons revenir. La mode des devises s'étend rapidement à d'autres familles seigneuriales, comme les Carraresi : Francesco I, seigneur de Padoue, utilise sur ses monnaies une comète (« une croix pattée dans un disque enflammé, inséré dans une queue flamboyante »)<sup>38</sup>, en souvenir de la comète qui avait annoncé en 1337 la ruine des Scaligeri haïs et la renaissance des Carraresi. La devise est reprise par Francesco II (1390-1405), qui y ajoute le mot *Pour moy auxy*<sup>39</sup>, suivant un mécanisme assez commun. Il se peut en effet que, dans la vie d'une devise, la partie verbale, le *mot*, soit ajouté à celle figurée dans un deuxième temps, parfois après plusieurs générations. Nées comme signes individuels, les

sources est en préparation. La première partie de la devise était déjà connue dans d'autres domaines.

<sup>34</sup> Voir l'article de Matteo Ferrari dans ce même volume.

<sup>35</sup> Dans d'autres contextes (cf. l'emblématique de la maison de Lancastre), ce S est associé à la Vierge Marie « Souveraine » du Ciel.

<sup>36</sup> Vergani G.A., *L'arca di Bernabò Visconti...*, op. cit., p. 151.

<sup>37</sup> Gérard-Marchant Laurence (éd.), *Draghi rossi e querce azzurre. Elenchi descrittivi di abiti di lusso (Firenze 1343-1345)*, Florence, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2013.

<sup>38</sup> Voir Hablot Laurent, « Comète (Francesco I da Carrara) » < <https://devise.saprat.fr/embleme/comete> > (cons. le 24/02/2021).

<sup>39</sup> Saccocci A., « L'héraldique et l'iconographie... », art. cit., p.191 et s.

devises deviennent en effet bientôt héréditaires, sans que l'on renonce pour autant à les personnaliser par des variantes.

L'exemple des Carraresi permet d'introduire dans ce dossier ces dynasties mineures, mais ayant un fort potentiel de mécénat artistique, qui utilisent les devises vers ces années 1380, telles les Este, les Gonzaga et les Rossi de Parme<sup>40</sup>. Ces seigneurs doivent souvent se mettre en rapport avec des états plus puissants (avec, ou contre, Milan), pour exister. La mise en place d'une emblématique personnelle fait partie intégrante de leurs stratégies de représentation : Paola Di Pietro Lombardi a parlé des devises des marquis d'Este comme de « portrait emblématique du prince »<sup>41</sup>.

Les seigneurs de Milan, Mantoue, Ferrare, Padoue, Crémone, Parme, qui ont édifié leurs États en utilisant les structures politiques des anciennes villes communales, ressentent tous ce besoin d'affirmer la légitimité de leur pouvoir, par tous les moyens possibles, notamment juridiques et visuels. Les successeurs de Niccolò III d'Este, lui-même un bâtard, Leonello (1407-1450) et Borso (1413-1471) sont des bâtards légitimés, qui, selon la volonté du père, deviennent marquis de Ferrare à grand prix et en dépit de leurs frères légitimes. Ces deux hommes, qui comme nombre de bâtards princiers portent des noms arthuriens (un autre frère, Meliaduse est un typique « chevalier errant » du XV<sup>e</sup> siècle), mettent en place une « auto-représentation égomaniaque<sup>42</sup> » allant presque à la divinisation du prince. Ce sont des consommateurs avides de devises (dans la fabuleuse Bible de Borso on en compte une vingtaine), qu'ils font régulièrement représenter sur les médailles commanditées à Pisanello<sup>43</sup>. Il en va de même avec Francesco Sforza, mari de Bianca Maria Visconti – bâtarde légitimée de Filippo Maria –, qui, à côté de ses propres devises, affirme sa continuité avec les Visconti en reprenant leurs emblèmes.

<sup>40</sup> Pour Francesco I Gonzaga (1382-1407) cf. Bazzotti Ugo, « Impresa del Logoro ; impresa della Cervetta », dans Negrini Franco (dir.), *Palazzo del Capitano, Medioevo e Rinascimento. Riapertura di un percorso museale*, catalogue de l'exposition (Mantoue 1986), Canneto sull'Oglio, Eurograf, 1986, p. 20-21. Nicolò II et Alberto d'Este utilisent le mot *Worbas*, tantôt avec la devise de la roue, tantôt avec des lions (Spaggiari A. et Trenti G., *Stemmi estensi...*, *op. cit.*, p. 39). Pour Betrando Rossi voir Hablot Laurent, « Anneaux entrelacés (Bertrand Rossi) » < <https://devise.saprat.fr/embleme/anneaux-entrelaces> > (cons. le 24/02/2021).

<sup>41</sup> Di Pietro Lombardi P., « Le imprese estensi... », *art. cit.* Voir aussi Hablot Laurent, « Se dire en signes à la fin du Moyen Âge. Emblématique et autoreprésentation », dans Gaucher Rémond Elisabeth (dir.), *L'autoportrait et représentation de l'individu*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2016 (*Le Moyen Âge*, 122, 1, 2016), p. 67-81.

<sup>42</sup> Slanicka Simona, « La fonction distinctive des ordres et du portrait noble dans les sociétés de cour (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », dans Turrel D. *et al.* (dir.), *Signes et couleurs...*, *op. cit.*, p. 313-332, à la p. 326 ; ead., « L'art d'être bâtard. La bâtardise et la légitimation artistique à la Renaissance (Maisons de Bourgogne et d'Este, vers 1450) », dans Bousmar Eric *et al.* (dir.), *La bâtardise et l'exercice du pouvoir en Europe du XIII<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, Lille, Université de Lille 3, 2015 (*Revue du Nord*, hors-série, 2015), p. 451-478.

<sup>43</sup> Pour les devises de la Bible de Borso, cf. Galvani I., *La rappresentazione del potere...*, *op. cit.* Sur l'emblématique des bâtards en général, cf. Hablot Laurent, « L'emblématique des bâtards princiers au XV<sup>e</sup> siècle. Outil d'un nouveau pouvoir ? » dans Bousmar E. *et al.* (dir.), *La bâtardise...*, *op. cit.*, p. 439-450.

## 5. Artistes, hommes de lettres et devises

Les devises, comme tout élément représentant le pouvoir princier, ont stimulé très tôt la créativité artistique, littéraire et même musicale. Le problème de leur création reste toutefois ouvert. Si le choix du prince est indispensable, le concours des poètes et des artistes l'est aussi pour l'idéation de « toute devise dont on souhaite l'efficacité »<sup>44</sup>.

Un exemple italien des plus connus est celui de Francesco Petrarca, qui aurait conçu pour Gian Galeazzo adolescent la devise de la *radia magna* avec la colombe, ou tourterelle, et le mot *A bon droit*<sup>45</sup>. L'attribution de cette création provient d'une lettre de l'humaniste Pier Candido Decembrio au fils de Gian Galeazzo, Filippo Maria, datant de 1430, soit plus d'un demi-siècle après. Il est probable que Decembrio était bien informé par son père, Uberto, homme de cour et pré-humaniste ami de Petrarca<sup>46</sup>. En effet des étoiles, ou des *radianti*, paraissent dans l'emblématique des Visconti dès Bernabò, comme en témoigne le décor du vêtement de la Force sur son tombeau. Vers 1389, en tout cas, Francesco di Vannozzo dédia une *Canzone morale fatta per la divisa del conte di Virtù* à la *radia* avec la colombe : l'esprit de son ami Petrarca lui explique la signification de la devise, « che la sentenza mia tutta contene » (« qui contient tout mon dit »). L'exemple de Vannozzo fut suivi par maître Jacopo Allegretti da Forlì († 1393), auteur des *Carmina divise illustrissimi Virtutum comitis incliti Galeaz, scilicet de turture*<sup>47</sup>. Ces compositions se situent à l'essor d'un genre littéraire – le poème célébrant une devise ou des armoiries – qui jouira d'une grande faveur à la Renaissance et à la période baroque. Au XVI<sup>e</sup> siècle, époque de la mode du pétrarquisme, non seulement les compositions de Petrarca seront utilisées pour créer des *imprese*, mais des légendes circuleront selon lesquelles le poète avait composé des emblèmes de goût tout à fait moderne, pour ses propres anneaux et cachets<sup>48</sup>.

On connaît également un important corpus de *madrigali* à thème héraldique et emblématique, composés en Italie du nord entre le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle et les premières années du XV<sup>e</sup>, pour (ou contre) les Visconti, les Della Scala, les da Carrara. Des compositeurs/poètes chantent le léopard et/ou le mot *Souffrir m'estuet* de Bernabò Visconti avant 1385 (les chercheurs discutent encore du rôle de Filippotto di Caserta

<sup>44</sup> Hablot L., « Concevoir et créer... », *art. cit.*, p. 214.

<sup>45</sup> Cf. *ibid.*, p. 210-211. La tourterelle, habituellement toujours en couple, est retenue seule, associée au mot *A BON DROIT*, allusion probable à l'éviction de Bernabò, jusque-là coseigneur de Milan avec Gian Galeazzo. Les premiers témoignages artistiques connus de cet emblème remontent aux années 1380 : Carleton Sarah, *Heraldry in the Trecento madrigal*, thèse de doctorat, University of Toronto, 2009, p. 129.

<sup>46</sup> Novati Francesco, « Il Petrarca ed i Visconti », dans *F. Petrarca e la Lombardia. Miscellanea di studi storici e ricerche critico-bibliografiche*, Milan, Hoepli, 1904, p. 11-84, aux p. 56-57.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 73-81 et 82-84.

<sup>48</sup> Torre Andrea, « Petrarca in emblema. Il manoscritto W476 del Walters Art Museum di Baltimora », dans Bolzoni L. et Volterrani S. (dir.), *Con parola brieve...*, *op. cit.*, p. 51-86, en part. p. 54-55.

et Paolo Tenorista, tandis que Niccolò del Proposto et Bartolino da Padova rentrent assurément dans ce genre)<sup>49</sup>, ou le phénix d'Antonio Della Scala, seigneur de Vérone entre 1381 et 1387 (Donato da Cascia<sup>50</sup>, Gidino da Sommacampagna<sup>51</sup>). À partir des années 1950<sup>52</sup>, les musicologues et les philologues italiens ont redécouvert ce genre, suivis par des chercheurs français et américains<sup>53</sup>. Certes, les rapports de filiation entre compositions et emblématique ne sont pas toujours évidents : dans certains cas on peut se demander si un poème était vraiment inspiré par une devise, ce qui lui aurait donné une connotation politique, ou plutôt si certaines expressions littéraires et musicales trouvaient des débouchés parallèles dans la lyrique amoureuse et dans les devises.

Parmi les créateurs des emblèmes des princes on doit donc compter les intellectuels de la cour, comme les humanistes, ou les princes qui en lisaient les œuvres. Christian de Mérindol a souligné que le mot du prince savant qu'était René d'Anjou (*Arco per lantare, piaga non sana*) trouvait son origine dans le vers de Petrarca « piaga, per allentar d'arco, non sana » (*Canzoniere*, 90)<sup>54</sup>. Les mots emblématiques en grec sont aussi de précieux indicateurs de cette culture humaniste, comme l'*Amomos* (sans tâche, impeccable) adopté par Federico I Gonzaga dans les années 1460.

Ces devises montrent donc une première différence avec l'emblématique « gothique », qui avait comme références culturelles la civilisation chevaleresque et chrétienne, les matières de France et de Bretagne, les bestiaires. Les cercles néoplatoniciens des humanistes du XV<sup>e</sup> siècle développent ainsi un intérêt nouveau pour les langages symboliques, comme les hiéroglyphes<sup>55</sup> ou les chiffres, qui préparent le terrain pour les emblèmes de la Renaissance. Vers la fin du siècle, les savants et les hommes de lettres reçoivent continuellement les sollicitations des

<sup>49</sup> Carleton S., *Heraldry...*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 11 et 146.

<sup>51</sup> Le poème est édité par Levi Ezio, *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del secolo XIV*, Florence, Galetti, 1908, p. 154 et Carleton S., *Heraldry...*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>52</sup> Pirrotta Nino, « Il codice di Lucca III », *Musica disciplina*, 5, 1951, p. 115-142 ; Becherini Bianca, « Le insegne viscontee e i testi poetici dell'ars Nova », dans Van den Linden Albert (dir.), *Liber amicorum Charles Van den Borren*, Anvers, Loyd Anverso, 1964, p. 17-24.

<sup>53</sup> Thibault Geneviève, « Emblèmes et devises des Visconti dans les oeuvres musicales du Trecento », dans Gallo Franco Alberto (dir.), *L'ars Nova italiana del Trecento, III*, actes du colloque (Certaldo 1969), Certaldo, Centro di studi sull'ars Nova italiana del Trecento, 1970, p. 131-160 ; Carleton S., *Heraldry...*, *op. cit.*, p. 85. Voir aussi « Motto di Bernabò Visconti », dans *RIALFRI-Repertorio informatizzato antica letteratura franco-italiana* < <http://www.rialfri.eu/rialfriWP/opere/motto-di-bernabo-visconti> > (cons. le 24/02/2021).

<sup>54</sup> Mérindol Christian de, *Le Roi René et la seconde Maison d'Anjou. Emblématique, Art, Histoire*, Paris, Le Léopard d'Or, 1987, p. 172. Le vers est tiré du sonetto « Erano i capei d'oro a l'aura sparsi ».

<sup>55</sup> Considérés un langage sapientiel et ésotérique, les hiéroglyphes furent découverts par les humanistes par le biais du *Corpus Hermeticum* et des *Hieroglyphica* d'Horapollon (fin du IV<sup>e</sup> sec.) ; à commencer de l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, en passant par Pierio Valeriano et Andrea Alciato, ils exercèrent une grande influence sur la théorie des images allégoriques de la Renaissance et du Baroque (cf., entre autres, Marrone Caterina, « Dizionari figurativi del secolo XVI : 'lessici' di emblemi e 'lessici' geroglifici », *Cuadernos de Filologia Italiana*, 19, 2012, p. 213-230).

élites ou des princes, qui leur demandent de composer des devises pour telle ou telle occasion : c'est par exemple le cas d'Angelo Poliziano (1490) et du *condottiero* humaniste Niccolò da Correggio (1491)<sup>56</sup>. La contribution des artistes n'est pas moins importante, car ils doivent donner une forme graphique aux emblèmes, sinon les concevoir : rappelons les célèbres esquisses du *Taccuino* de Giovannino de Grassi († 1398)<sup>57</sup>, qui montrent des modèles de devises ; ou encore, les patrons dont fut chargé un autre artiste de cour, Boso, qui en 1391 « certas desguisas portrahit seu depinxit super duobus foliis papiri magne forme » pour le prince d'Achaïe, seigneur du Piémont<sup>58</sup>. Songeons aussi à l'effort des médailleurs comme Pisanello pour l'individualisation de l'iconographie à travers la création de portraits associés à des emblèmes. On sait que certains de ses élèves introduisirent entre 1460-1470 le modèle de la médaille à portrait armorié à la cour d'Anjou et que des médailleurs romains firent de même en Bourgogne. Cette pratique, courante en Italie, n'est pas restée sans impact sur le goût emblématique au-delà des Alpes<sup>59</sup>.

Lorsqu'il ne crée pas la devise, l'intellectuel peut aider le prince à l'interpréter. C'est ce qui advient par exemple à Ferrare, quand le célèbre architecte Biagio Rossetti réalise pour Sigismondo d'Este, frère du duc Ercole, la résidence connue sous le nom de Palazzo dei Diamanti. Les façades sculptées à pointes de diamants (« bugnato a diamante ») n'étaient pas inconnues en Italie et en Europe, le motif décoratif venant du Proche-Orient : le choix de Rossetti et de son maître consiste toutefois à l'utiliser en lien à la devise bien-aimée des Este, le diamant. Ce choix, qui renvoie au genre du palais-emblème<sup>60</sup>, leur permet de puiser dans le potentiel symbolique de la pierre précieuse appliqué à l'architecture, élaboré par l'Antiquité, la Bible, les pères de l'Église, Dante et bien d'autres auteurs « modernes »<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> Angeli Politiani, *Opera quae quidem extitere hactenus omnia*, Basileae, apud Nicolaum Episcopium Iuniorem, 1553, p. 26, cité et commenté par Della Latta A., « Dar forma alle imprese... », *op. cit.*, p. 230-231 ; Porçal Peter, « Due lettere sulle imprese di casa Gonzaga. Contributo alla prassi preaccademica delle prime imprese italiane », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40, 1-2, 1996, p. 232-235, à la p. 232.

<sup>57</sup> Bergame, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cod. Cassaf. 1.21.

<sup>58</sup> Gentile L.C., *Riti ed emblemi...*, *op. cit.*, p. 255.

<sup>59</sup> Cf. Pastoureau Michel, « Naissance d'une image nouvelle. La médaille au Quattrocento », dans *id.*, *Couleurs, images et symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le léopard d'or, 1989, p. 159-184 ; Rugolo Ruggero, « Les médailles », dans Puppi Lionello (dir.), *Pisanello*, Paris, Hazan, 1996, p. 138-193 ; Hablot L., « Concevoir et créer... », *art. cit.*, p. 212 ; Femélat Armelle, « Cheval et héraldique sur les revers des médailles italiennes du Quattrocento », dans Loskoutoff Yvan (dir.), *Héraldique et numismatique I. Moyen Âge-Temps modernes*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2013, p. 145-165 ; Villela-Petit Inès, « Le portrait armorié dans les médailles françaises du XV<sup>e</sup> siècle », *ibid.*, p. 29-49 ; Jones Tanja, « Vivified heraldry. On Pisanello's medallic imagery », dans Hablot Laurent et Hiltmann Torsten (dir.), *Heraldic artists and painters in the Middle Ages and early modern times*, Ostfildern, Thorbecke, 2018, p. 193-206.

<sup>60</sup> On pourrait à ce propos citer d'autres exemples d'édifices qui puisent leurs formes dans l'emblématique (armoiries ou devises) du commanditaire, comme l'église de Sant'Ivo alla Sapienza de Rome qui épouse la forme de l'abeille des armes Barberini.

<sup>61</sup> Torboli M., *Diamante !...*, *op. cit.*, p. 166-188.

## 6. Signes d'alliance et de clientèle. Migrations et imitations

Les devises ont un potentiel énorme comme signes d'alliance. Elles peuvent même devenir des signes de ralliement militaire et politique, communs à tous ceux qui soutiennent le titulaire de l'emblème. À Ferrare, en 1476, lors des combats pour la succession entre les partisans d'Ercole d'Este et de son neveu Niccolò, « Diamante ! » est le cri de guerre des uns, alors que « Vela ! » est celui des autres (la voile était l'une des devises de Leonello, père de Niccolò)<sup>62</sup>.

En Italie, la faible participation des femmes à la mode des emblèmes individuels – la plupart des princesses portent les devises de leurs pères et de leurs maris – confirme le lien étroit entre emblématique et représentation politique<sup>63</sup>. Les exceptions viennent du champ vestimentaire et ont une signification courtoise, morale ou amoureuse : les filles de Niccolò III d'Este, Isotta, Beatrice, Bianca Maria faisaient broder sur leurs manches des devises en français, comme *Loiaument voil finir ma vie, Ainsi doit il, Nul bien sans paine*<sup>64</sup>.

Le besoin de légitimation des princes italiens a déjà été rappelé plus haut. Ceux-ci la cherchent avant tout dans la reconnaissance par l'empereur, en marges de concessions héraldiques<sup>65</sup> : Wenceslas et Sigismond de Luxembourg leur donnent ainsi leurs propres devises, exhibées dans des combinaisons de formes variables, que les princes octroient à leur tour à leurs fidèles. Le *capitergium cum gassa* (le voile noué) utilisé par Gian Galeazzo en relation avec l'investiture ducale de 1395<sup>66</sup> est en réalité une devise de Wenceslas, comme sa définition de *divixia imperatoris* l'indique.

Les Visconti, les Este, les Saluces utilisent également des *motti* en allemand, la langue de l'empereur, peut-être en signe de ralliement. Mais il s'agit parfois simplement de donner un ton « exotique » à une devise réservée à un cercle étroit<sup>67</sup>. Pourtant, l'utilisation d'une langue mal connue peut parfois entraîner la perte de la forme et de la signification originelle de la devise. Quelle qu'ait été l'intention

<sup>62</sup> Zambotti Bernardino, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, éd. Pardi Giuseppe (*Rerum Italicarum Scriptores*, XXIV/VII), Bologne, Zanichelli, 1934-1937, p. 20 ; Torboli M., *Diamante !...*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>63</sup> Pour une mise en perspective voir Hablot Laurent, « Les princesses et la devise. L'utilisation politique de l'emblématique par les femmes de pouvoir à la fin du Moyen Âge », dans Santinelli Emmanuelle et Nayt-Dubois Armel (dir.), *Femmes de pouvoir et pouvoirs de femmes dans l'Europe occidentale médiévale et moderne*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2009, p. 163-183.

<sup>64</sup> Bertoni Giulio, « Motti francesi su maniche e vestiti di principesse estensi nel Quattrocento », dans *id.*, *Poesie, leggende e costumanze del Medio Evo*, Modène, Orlandini, 1927, p. 243-250.

<sup>65</sup> Voir sur le sujet Hablot L., *Affinités héraldiques...*, *op. cit.*

<sup>66</sup> Cambin G., *Le rotelle milanesi...*, *op. cit.*, p. 423 ; Maspoli C., « Stemmi ed imprese... », *art. cit.*, p. 32 ; Medvedev Mikhail, « The towel as a badge of Wenceslas, king of Germany and Bohemia, and its transformations », dans Vachon Auguste, Boudreau Claire et Cogné Daniel (dir.), *Genealogica & Heraldica*, actes du colloque (Ottawa 1996), Ottawa, University of Ottawa Press, 1998, p. 407-412, à intégrer avec Hablot L., *La devise...*, *op. cit.*, p. 235 et s.

<sup>67</sup> Idée codifiée plus tard par Gioivo Paolo, *Ragionamento sopra i motti e disegni d'arme e d'amore*, Venice, appresso Giordano Ziletti, 1556.

d'Antonio de Montefeltro († 1404) dans le choix de la devise de l'autruche, avec le mot *Ich kann verdauen ein grosses Eisen* (« je peux avaler un grand morceau de fer »), celui-ci devient presque méconnaissable, tellement il est mal transcrit<sup>68</sup>, dans les panneaux du célèbre *studiolo* d'Urbin, exécutés pour son neveu, Federico (1476)<sup>69</sup>.

Un autre signe renvoyant au pouvoir impérial de la maison de Luxembourg pourrait être les trois anneaux entrelacés (ou l'anneau seul) avec le diamant : pourtant, jusqu'à présent les attestations directes font défaut, tandis que les sources sont postérieures et, parfois, fautives. On a ainsi prétendu que les anneaux étaient représentés sur une monnaie de Cabrino Fondulo, seigneur de Crémone et vicaire impérial pour cette ville en 1413, mais la pièce en question a été réalisée bien plus tard pour Francesco Sforza<sup>70</sup>. Ces anneaux constituaient certainement une devise de Niccolò III d'Este, marquis de Ferrare. Selon certains auteurs, Niccolò aurait donné un étendard à sa devise au *condottiero* Muzio Attendolo Sforza, qui était à son service, en 1409<sup>71</sup>. Ainsi les anneaux seraient devenus l'un des emblèmes préférés de Francesco Sforza, fils d'Attendolo, et de ses successeurs. Troisième migration, cette-fois ci certaine : les ducs de Milan de la maison Sforza concéderont la devise des anneaux aux grandes familles de la cour<sup>72</sup>. Plus sûr encore est le don fait par le marquis à Muzio d'un pennon semé d'anneaux au diamant en 1418<sup>73</sup>. Il n'est donc pas improbable que Francesco ait hérité de son père une devise qui à l'origine venait des Este<sup>74</sup>.

Quoiqu'il en soit, ce motif des trois anneaux entrelacés était un emblème animé par toute une symbolique et une tradition théologique antérieures à sa dimension politique. Que l'on rappelle notamment les mystères de Dieu, un et trine, dans les vers de Dante « parvemi tre giri di tre colori e d'una contenenza » (*Par.* XXXIII, 116-117) : les trois couleurs – le blanc (le Père et la foi), le vert (le Fils et l'espérance), le rouge (l'Esprit Saint et la charité)<sup>75</sup> – seront reprises dans la version de la devise de Niccolò III peinte dans la « Sala degli anelli » de la Rocca di Vignola. Cette richesse

<sup>68</sup> « Ih can vordait en crocis em » ; « ih can vordait en grosso » : voir Fenucci F., « Notes on Federico da Montefeltro's... », *art. cit.*, p. 82 ; Hablot Laurent, « Autruche (Federico III da Montefeltro) » < <https://devise.sapatrat.fr/embleme/autruche> > (cons. le 24/02/2021).

<sup>69</sup> On pourrait comparer ce type d'évolution avec le mot en français *Tant que serais* sculpté dans les décors des chapelles imparfaites de Batalha et progressivement déformé en de multiples variantes sans aucun sens.

<sup>70</sup> Fenti Germano, *La zecca di Cremona e le sue monete. Dalle origini nel 1155 fino al termine dell'attività*, Crémone, Linograf, 2001.

<sup>71</sup> Maspoli C., « Stemmi ed imprese... », *art. cit.*, p. 35-36.

<sup>72</sup> Par exemple, les Borromeo, les Birago, les Cavazzi della Somaglia, les Trivulzio.

<sup>73</sup> Franceschini Adriano, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale*, vol. I, 1341-1471, Ferrare-Rome, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1993, doc. 482.

<sup>74</sup> C'est la thèse de Torboli M., *Diamante !...*, *op. cit.*, p. 40, 42 et s.

<sup>75</sup> Trois anneaux de couleurs différentes sont utilisés déjà par Gioacchino da Fiore pour évoquer la Trinité dans le *Liber figurarum* de Reggio Emilia, 1130 env. (Reggio Emilia, Biblioteca del seminario, ms. R1, fo 12ro). Ces trois couleurs sont aussi souvent associées aux vertus théologiques : Foi (blanc), Espérance (vert), Charité (rouge). Les deux significations sont unifiées par Dante, *Par.*, XXXIII, 116-117.

symbolique d'un objet qui est en plus couramment utilisé comme signe d'alliance et d'investiture peut bien expliquer la diffusion – et les variations sur le thème – de l'anneau ou des anneaux parmi plusieurs princes et nobles italiens, sans qu'on doive nécessairement rechercher un lien politique commun.

## 7. Les ordres de chevalerie, des devises pour les ambassadeurs

Parmi les « signes de l'entente » et de l'échange diplomatique qui circulent dans l'Italie de la fin du Moyen Âge se retrouvent également les ordres de chevalerie princiers<sup>76</sup>. Il n'est pas rare en Italie que ces devises se mêlent, sur le support qui les figure, à l'émblématique propre du bénéficiaire.

À Milan par exemple, dans le Musée de la basilique Sant'Ambrogio, la face du sarcophage de Giacomo Della Croce, homme d'armes et diplomate<sup>77</sup>, fut sculptée dans les années 1420 par Jacopino da Tradate. En haut, une succession d'écus figure les armes et le cimier des Della Croce, la *radia magna* et la *colombina* des Visconti, une devise d'origine peut être aragonaise<sup>78</sup>, le collier anglais des SS des Lancaster, l'ordre castillan de la Bande, l'ordre de l'Épée de Chypre<sup>79</sup>. Les rassemblements diplomatiques – comme les conciles de Constance et de Bâle – étaient autant d'occasions de distribution de ces distinctions qui contribuaient au rayonnement des cours européennes<sup>80</sup>. Des chevaliers-ambassadeurs, comme Giacomo, en faisaient collection (fig. 2).

Son sarcophage témoigne donc de la coexistence, même en Italie, de deux types de distinctions visuelles signifiant la proximité au prince : les devises de ce dernier, portées en signe d'hommage ou par concession, et les ordres ou colliers, reproduisant une devise, mais doués d'un statut plus précis, souvent institutionnalisé. Il arrive parfois que la devise ou l'ordre reçu d'un prince étranger soit utilisé en

<sup>76</sup> Voir aussi sur le sujet Hablot Laurent, « Les signes de l'entente. Le rôle des devises et des ordres dans les relations diplomatiques entre les ducs de Bourgogne et les princes étrangers de 1380 à 1477 », *Revue du Nord*, 345-346, 84, 2002, p. 319-341.

<sup>77</sup> Petrucci Franca, « Della Croce, Manfredo », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVI, Rome, Istituto Treccani, 1988 ; [s.a.], « Jacopino da Tradate », *ibid.*, vol. LXII, Rome, Istituto Treccani, 2004.

<sup>78</sup> On y voit, dans une seule combinaison, une couronne rayonnante (qui peut dériver de la *corona doble* aragonaise) et une tête de maure. Voir à ce propos la contribution de Joan Domenge dans ce même volume.

<sup>79</sup> Cf. Cambin G., *Le rotelle milanesi...*, *op. cit.*, p. 238-239. Pour les devises des ordres cités, cf. Boulton J.D., « Insignia of Power... », *art. cit.*, p. 119 et 126, note 69 ; *id.*, *The knights of the crown. The monarchical orders of knighthood in late medieval Europe, 1325-1520*, Woodbridge, The Boydell Press, 2000.

<sup>80</sup> Hablot Laurent, « Pour contemplation d'icelui ». Formes et fonctions de la délégation des ordres et devises dans les cours européennes, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle », dans Moeglin Jean-Marie (dir.), *Relations, échanges, transferts en Europe dans les derniers siècles du Moyen Âge*, actes du colloque (Paris 2008), Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres/De Boccard, 2010, p. 427-442, à la p. 433 ; Paravicini Werner, « Signes et couleurs au Concile de Constance : le témoignage d'un héraut d'armes portugais », dans Turrel D. *et al.* (dir.), *Signes et couleurs...*, *op. cit.*, p. 155-187.



Fig. 2 – Iacopino da Tradate, sarcophage de Giacomo Della Croce avec devises des Visconti, armes et cimier de Giacomo et devises d'ordres européens. Milan, Museo della Basilica di Sant'Ambrogio, vers 1420.

qualité d'emblème personnel, proprement réapproprié par le nouvel utilisateur<sup>81</sup>. Gianfrancesco Gonzaga s'approprie ainsi du collier des SS (un collier chargé de lettres S) de la maison de Lancastre, reçu d'Henri V avant 1416 (en 1436, il obtint de le concéder à 50 personnes de sa suite) et l'utilise comme emblème personnel, en alternance avec sa devise de la marguerite, dans les fresques de Pisanello au Palais ducal de Mantoue<sup>82</sup>. Dans l'emblématique de Federico da Montefeltro, on constate une superposition de sa propre devise de l'hermine, avec les mots *Non mai* ou *Decorum*, et de l'emblème de l'ordre de ce nom, reçu du roi de Naples en 1474, qu'on voit clairement – avec le collier de la Jarretière, reçu la même année – dans les panneaux du *studiolo* du Palais ducal d'Urbino<sup>83</sup>.

<sup>81</sup> Voir à ce sujet Hablot L., « Pour contemplation d'icelui »..., art. cit, p. 4.

<sup>82</sup> Toesca Ilaria, « Lancaster ad Gonzaga : the collar of SS at Mantua », dans Chambers David et Martineau Jane (dir.), *Splendours of the Gonzaga*, catalogue de l'exposition (Londres 1981-1982), Londres, Victoria and Albert Museum, 1981, p. 1-2.

<sup>83</sup> Sur ces emblèmes voir Hablot Laurent, « Montefeltro (Federico III da Montefetoro) » : < <https://devise.saprat.fr/personne/federico-iii-da-montefeltro> > (cons. le 24/02/2021).

## 8. Transmission informelle et concession par écrit

La circulation des emblèmes parmi les princes, en tant qu'objets d'échanges et dons d'honneur, est un système au cheminement compliqué, qui rend souvent difficile la traçabilité des devises et la reconstitution de la chronologie précise de leur origine et de leur adoption. Il arrive souvent qu'à défaut de preuves documentaires, des historiens rapprochent, sur la seule base formelle, des devises identiques qui n'ont pourtant historiquement rien en commun. Les migrations de devises répondent en tout cas à des pratiques coutumières de la diplomatie, au gré des mariages et des alliances, souvent sans pour autant susciter d'actes écrits ou de preuves juridiques. Dans une lettre de 1467 adressée par Ludovico il Moro, alors âgé de quinze ans, à sa mère Bianca Maria, on apprend que la *scopetta*, sa devise favorite, était à l'origine un don gracieux – probablement oral – de la duchesse<sup>84</sup>.

Le phénomène « vertical » de lettres de concession d'armoiries et d'emblèmes par les princes italiens à leurs sujets demande encore des études approfondies, à partir des jalons importants maintenant posés par Laurent Hablot<sup>85</sup>. Comme nous l'avons vu, assez tôt, en 1405, le marquis Niccolò III d'Este marque la *familiaritas* – un concept répandu dans les cours italiennes – de son fidèle Giovanni Francesco Panciatici par la concession de sa livrée, de la devise *Worbas* et de son cimier<sup>86</sup>. La terminologie est fluide : *divisa* vaut pour livrée, alors que la devise proprement dite – ici le mot – rentre dans le concept d'*arma* (armoiries). En 1442, c'est au tour d'une communauté de bénéficier d'une concession ducale : le marquis Leonello donne au bourg de Montecchio, qui lui avait demandé des armoiries, un écu d'argent à la devise dynastique de l'anneau (*de gueules, chargé de rosettes de vert et d'azur*) avec le diamant. Le caractère personnel de la donation se retrouve dans les initiales L(eonellus) M(archio) d'or, au centre de l'anneau<sup>87</sup>. Alors que la concession des armes d'Este (*d'azur à l'aigle d'argent*) avait plutôt comme bénéficiaires des familles et des individus fidèles à la dynastie, le prince préfère concéder sa devise, signe plus souple et lié à son choix individuel, à une communauté : « ut plane intelligatis ita erga nos vestram fidem et devotionem solidam, prestantem et inconcussam esse ac fore, ut adamas ipse inter ceteros lapides pretiosos duricia prestat, et pene infrangibilis perhibetur ». La fidélité de Montecchio à l'égard du marquis doit être presque infrangible, comme le diamant parmi toutes les autres pierres précieuses (fig. 3).

<sup>84</sup> Milan, Archivio di Stato, *Carteggio interno, Cremona*, 786, cité par Maspoli C., « Stemmi ed imprese... », *art. cit.*, p. 38.

<sup>85</sup> Hablot Laurent, *Affinités héraldiques. Concessions, augmentations et partages d'armoiries au Moyen Âge*, mémoire HDR, 2015, p. 320 et s.

<sup>86</sup> Cf. *supra*, note 1.

<sup>87</sup> Modène, Archivio di Stato, *Cancellaria marchionale, Leggi e decreti*, vol. V, fo 27ro, 15 novembre 1442. Cf. Torboli M., *Diamante !...*, *op. cit.*, p. 94-95.

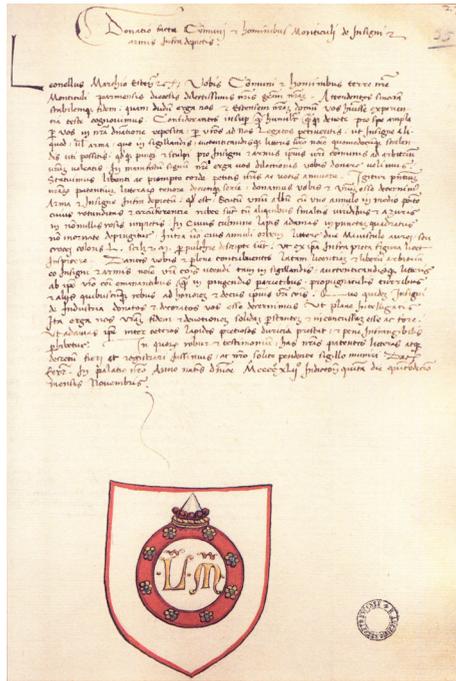


Fig. 3 – Lettre de concession de Leonello d'Este, marquis de Ferrare, à la communauté de Montecchio des armoiries portant sa devise de l'anneau, 15 novembre 1442. Modène, Archivio di Stato, *Cancellaria marchionale, Leggi e decreti*, vol. V, fo 27r.

Les Archives d'État de Milan et quelques autres archives de l'Italie du nord conservent un certain nombre d'actes de concessions des Visconti-Sforza à leurs fidèles, dispensés plus régulièrement à partir de Filippo Maria (1412). Ces concessions sont presque toutes subordonnées à des investitures féodales, souvent associées à l'octroi du titre de comte, que le duc est désormais habilité à conférer en signe du pouvoir délégué par l'empereur. Dans ce contexte, la concession des devises se place donc à la croisée de deux phénomènes sociaux : d'un côté, la « reféodalisation » de la société lombarde<sup>88</sup>, de l'autre, un rapport de « clientèle » personnel, qui dépasse la vassalité. Un exemple de cette pratique se retrouve dans cinq diplômes, tous adressés à Vitaliano Borromeo, le trésorier des ducs de Milan : l'investiture de Palestro (3 août 1437), de Arona (14 septembre 1439), des terres de Cannobio, Lesa, Vergante et Castellanza di Meina (9 février 1441), la procuration ducale à Francesco Piccinino Visconti pour la concession du titre de comte d'Arona à Vitaliano (27 avril 1445)

<sup>88</sup> Voir Cengarle Federica, *Le investiture feudali di Filippo Maria Visconti (1412-1447)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 2005.



Fig. 4 – Lettre d’investiture de Filippo Maria Visconti, duc de Milan, à Vitaliano Borromeo de Cannobio, Lesa, Vergante et Castellanza di Meina, 9 février 1441 (document orné des armes ducales, des armes du Borromeo et des devises de l’*Humilitas*, du mors et du dromadaire). Isola Bella, Archivio Borromeo (ABIB), Cassettiere, P. 83.

et, enfin, l’investiture comtale qui suivit (26 mai)<sup>89</sup>. Ces quatre chartes, enluminées par le même atelier (le nom d’un enlumineur lombard bien connu, le maître des *Vitae imperatorum*, a été proposé), sont décorées avec les armes et les devises du duc et de Vitaliano Borromeo. Dans les actes de 1445 un cadre au centre du texte montre une panoplie de l’emblématique ducale, dont Vitaliano est gratifié par le duc. Dans les marges enluminées de l’investiture, en plus de l’écu héraldique du bénéficiaire, se retrouvent trois de ses devises personnelles, « héraldisées » dans un écu : le dromadaire, le mot *Humilitas* couronné, la *moraglia* (fig. 4).

<sup>89</sup> Isola Bella, Archivio Borromeo (ABIB), Cassettiere, p. 83 ; Milan, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Pergamene miniate*, 9, 10, 11. La procuration du 27 avril est reproduite dans Giulini Alessandro, « Lo stemma dei Borromei », *Verbania*, 2, 12, 1910, p. 284-286, à la p. 285. Voir Buganza Stefania, *Palazzo Borromeo : la decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Milan, Scalpendi, 2008, p. 68-71 ; Morandotti Alessandro (dir.), *Le isole incantate. Vedute dei domini Borromeo da Gaspar Van Wittel a Luigi Ashton*, Milan, Scalpendi, 2015, p. 25-26. Voir aussi les fiches publiées sur le site *Monasterium.net*, collection *Illuminierte Urkunden/Lombardei* (dir. Martin Roland) : < <https://www.monasterium.net/mom/IlluminierteUrkundenItalien/collection> > (cons. le 24/02/2021).

Par ce biais, des familles de premier plan comme les Borromeo, les Trivulzio, les Birago, les Cavazzi passent des Visconti aux Sforza en collectionnant des devises. Entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle ces signes seront associés avec les armoiries de la famille, dans des combinaisons d'armoiries très compliquées, écartelées et contre-écartelées. Mais l'héraldisation des devises, nées à l'extérieur de l'écu et en concurrence avec celui-ci, est manifeste déjà dans l'armorial Trivulziano (vers 1471), où de nombreux écus contiennent déjà des emblèmes ou des combinaisons propres aux livrées des *condottieri*<sup>90</sup> (l'ondé ou le chevronné des Sforza)<sup>91</sup>.

## 9. L'adoption des devises par l'aristocratie

Certaines devises ne naissent pas d'une concession, mais d'une libre adoption. Dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et le début du XV<sup>e</sup>, à l'instar des princes, les familles du patriciat des villes et de l'aristocratie seigneuriale se créent des emblèmes, reflets parmi d'autres signes d'un mode de vie chevaleresque et courtois.

Dans l'Italie du nord-est, à Padoue, comme nous l'avons vu, les da Carrara adhèrent assez tôt à la mode des devises et donnent l'exemple à leurs fidèles. L'un des conseillers les plus écoutés de Francesco il Vecchio, le *miles* Francesco Dotti, fit doter en 1380 la chapelle de famille dans l'église des Eremitani, comme en témoigne une inscription sculptée portant la devise du défunt : une chouette perchée sur trois monts, avec le mot *Bon pensiero*. L'oiseau de Minerve faisait allusion au nom du donateur (*doctus*), alors que le mot s'adaptait bien aux fonctions de gouvernement que Dotti exerça, tant comme conseiller du seigneur que comme podestat de Bologne, Florence, Trévise<sup>92</sup>.

Les professionnels italiens du droit (Bartolo de Sassoferrato en est un exemple célèbre) étaient d'ailleurs très sensibles à toute innovation dans la mise en scène du pouvoir et de la prééminence, y compris l'héraldique et l'emblématique. Le même engouement des juristes pour les emblèmes est en effet manifeste dans un petit état princier du nord-ouest, le marquisat de Saluces, où, dans les années 1460, les gentilshommes de la cour concurrencent le prince adoptant des *motti* en allemand et en français. En particulier les Cavassa, juristes et vicaires du marquis, adoptent

<sup>90</sup> Cette question de l'emblématique des *condottieri* attend encore son historien. Ces combinaisons – le plus souvent un écartelé avec des quartiers à figures géométriques colorées (ondé, chevronné, vivré) et des quartiers à la devise –, entre héraldique et devise, progressivement associées aux autres formules héraldiques, constituent pourtant un passionnant dossier.

<sup>91</sup> Cf. Maspoli C. (éd.), *Stemmario Trivulziano...*, *op. cit.*, par exemple : p. 81 (Bochi), 149 (Fregoso), 233 (Melegnano), 234 (Mozanega), 276 (Passalacqua), 329 (Soren), 334 (Scrosati et Scarognini), 349 (Torelli).

<sup>92</sup> Franco Tiziana, « Dentro e fuori la corte : note sulla pittura a Padova e sulla committenza della famiglia Dotti nel Trecento », dans Romano S. et Zaru D. (dir.), *Arte di corte...*, *op. cit.*, p. 123-146, aux p. 133-134 et fig. 112 et 15 ; Kohl Benjamin, « Dotti, Francesco », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLI, Rome, Istituto Treccani, 1992, p. 538-540.

la devise *Droit quoi qu'il soit*<sup>93</sup>. Cependant, ce ne sont pas les seuls exemples d'un idéal professionnel : Giovanni Bianchini, astrologue de la cour de Ferrare, reçut de l'empereur Frédéric III en 1452 le titre de noble, une augmentation d'armoiries et la devise de la sphère armillaire ailée<sup>94</sup>.

Le choix d'une devise puise souvent dans un répertoire emblématique déjà existant, dans un jeu de renvois idéaux ou simplement iconographiques. Un exemple très significatif est fourni par la Rocca de Vignola, une résidence féodale de la plaine du Pô, dans le diocèse de Modène. Son seigneur, Uguccione de' Contrari († 1448), était un puissant collaborateur de Niccolò III d'Este<sup>95</sup>. Sa devise, peinte dans les années 1410-1420 sur les murs de la « Sala dei leoni e dei leopardi » et dans la voûte de la « Sala degli anelli », est un léopard couché, lié à un tronc d'arbre. L'animal tient un phylactère avec le mot *Chocy m'esstuet* (il me faut choisir). Si l'ensemble n'est pas sans rappeler le léopard assis dans les flammes avec la devise *Souffrir m'estuet* de Bernabò Visconti, son modèle direct est l'enseigne du marquis : le lion avec le mot allemand *Worbas*<sup>96</sup>, utilisé par les Este dès les années 1380 au plus tard (fig. 5). Dans la « Sala degli stemmi », les deux animaux sont couchés l'un en face de l'autre, les phylactères portant leurs mots entrelacés pour souligner l'alliance entre les deux familles. Toute la décoration de la Rocca est d'ailleurs un hymne à cette alliance. On voit partout les couleurs et les fleurs emblématiques de la dynastie (marguerites et ne-m'oubliez-pas) et les armes des deux familles, parfois écartelées. Vignola apparaît aujourd'hui encore comme un haut lieu de l'emblématique italienne et de ses enjeux, mais il convient de se demander si cette mise en signe exceptionnelle n'est pas un effet de source et si ce genre de décors n'était pas en réalité beaucoup plus diffusé dans les résidences aristocratiques que ce qu'on voit de nos jours.

Dès la moitié du siècle, l'adoption des devises par la noblesse, ancienne ou nouvelle, devient plus fréquente. C'est le cas des Lombards, les prêteurs d'argent piémontais qui parsèment toute l'Europe nord-occidentale de leurs petites banques. Ces hommes font parfois des carrières éclatantes et achètent souvent au Piémont des fiefs, des châteaux et des demeures urbaines. Claudio Villa, banquier à Ypres, vers 1470 commande à un sculpteur bruxellois un retable magnifique pour l'église San Domenico de Chieri, sa patrie (maintenant au Musée Royal d'Art et d'Histoire de Bruxelles). Sur l'estrade il fait mettre sa devise, un voile noué à une flèche avec les mots *Droit et avant*. Son écu timbré du cimier de la licorne et la devise reviennent

<sup>93</sup> Cf. Gentile L.C., *Araldica saluzzese...*, op. cit., p. 102 et s., en part. p. 112-114.

<sup>94</sup> Hablot Laurent, « Sphère armillaire (Giovanni Bianchini) » < <https://devise.saprat.fr/embleme/sphere-armillaire-2> > (cons. le 24/02/2021).

<sup>95</sup> Cf. Trenti Giuseppe, Lodovisi Achille et Dameri Debora, *Stemmi e imprese nella Rocca di Vignola*, Vignola, Fondazione di Vignola 2008 ; Lanza Manfredi, *Due imprese con motti in tedesco e in francese nelle pitture murali della Rocca di Vignola*, Vignola, Libreria de' Contrari, 2000 ; Torboli M., *Diamante !...*, op. cit., p. 55 et s.

<sup>96</sup> Peut-être équivalent de l'allemand *fürbass* (avant, encore).



Fig. 5 – Devise d’Uguccione Contrari (léopard lié avec le mot *Chocyr m’essoet* dans une guirlande de marguerites et un semé de trois anneaux rouges, blancs et verts enlacés, devise des Este). Rocca di Vignola, Sala degli anelli, 1410-1420 .

sur des manuscrits, commandés vers 1450-1460<sup>97</sup>. Son frère Pietro en utilisait une variante, avec la flèche transperçant un listel et un jeu de mots anagramme de son nom : *Priere Vaille*<sup>98</sup>. La différenciation des devises des frères Villa rappelle les brisures appliquées aux armoiries proprement dites, qui, cependant, n’étaient pas utilisées par l’aristocratie piémontaise.

<sup>97</sup> Passoni Riccardo, « Opere fiamminghe a Chieri », dans Di Macco Michela et Romano Giovanni (dir.), *Arte del Quattrocento a Chieri per i restauri del Battistero*, Turin, Allemandi, 1988, p. 67-97, en part. p. 78-82; la devise de Claudio est reproduite dans Turin, Biblioteca Reale, ms. Varia 186, *Missale Fratrum Minorum*, fo 8ro. Voir aussi : Hablot Laurent, « Flèche et voile noué (Claude Villa) » < <https://devise.saprat.fr/embleme/fleche-et-voile-noue> > (cons. le 24/02/2021) ; *id.*, « Le mot *Priere vaille* (Pierre Villa) » < <https://devise.saprat.fr/embleme/le-mot-priere-vaile> > (cons. le 24/02/2021).

<sup>98</sup> Cf. Montanari Mira, « Dalla terra al denaro : un caso esemplare, i De Villa di Chieri », dans Bordone Renato et Spinelli Franco (dir.), *Lombardi in Europa nel Medioevo*, Milan, Franco Angeli, 2005, p. 196-206. Pour la devise de Pietro voir Cannella Anne-Françoise, *Gemmes, verres colorés, fausses pierres précieuses au Moyen Âge. Le quatrième livre du « Trésorier de Philosophie naturelle des pierres précieuses » de Jean d’Outremeuse*, Liège, Université de Liège, 2006, p. 33-35.

## 10. En l'absence de la cour. La mode des devises à Gênes et Venise

A Gênes et à Venise, républiques aristocratiques où le prince est *pro tempore* et où il n'y a pas de cour, les emblèmes sont moins diffusés, même si les familles les plus influentes font tout de même usage de représentations symboliques, parfois octroyées par quelque prince étranger.

Les membres de la famille génoise Fregoso utilisent ainsi plusieurs devises et cimiers, qui sont à l'origine de sobriquets pour chaque branche de la famille<sup>99</sup>. Proches des Sforza au moment où ceux-ci exercent leur protectorat sur la République, ils adoptent les devises des ducs de Milan. Les Fregoso Semprevivi, par exemple, adoptent le *semprevivo* (joubarbe des toits), une devise des Sforza<sup>100</sup>. Les Fregoso dal Sesto sont identifiés en revanche par le compas (en italien ancien : *sesto*) parfois avec les mots *Per non falir*<sup>101</sup>. Ces signes peuvent marquer une faction, un parti politique, comme l'indique le surnom de *gatteschi* donné aux partisans des Fieschi, qui avaient un chat (*gatto*) pour cimier. Le phénomène est particulièrement évident en 1506-1507, lorsque le gouvernement génois interdit l'emblématisation du parti « populaire » des *Capelazzi*, qui s'oppose à d'autres familles nobles avec ses armoiries, livrées et chausses<sup>102</sup>.

Une tentative pour limiter les conflits urbains dont on trouve des exemples frappants à Venise. Entre la moitié et le troisième quart du siècle, des *condottieri* au service de la République portent des emblèmes personnels, comme Erasmo da Narni dit Gattamelata, le noble Antonio Martinengo de Brescia, Bartolomeo Colleoni<sup>103</sup>. En revanche, les grands diplomates, qui sont des juristes, comme Gianfrancesco Capodilista dans la première moitié du siècle, ou les grands fonctionnaires, comme Giovanni Emo dans la deuxième moitié, utilisent seulement les devises et les ordres qu'ils ont reçu des souverains européens<sup>104</sup>. Cette réticence à l'expression emblématique

<sup>99</sup> Bernabò di Negro Gian Francesco, *Laraldica a Genova. Origine e significati di una realtà storica e sociale*, Gênes, Sabatelli, 1983, p. 104-105.

<sup>100</sup> Sur le clocher de l'église San Saturnino à Moneglia on voit un écu Fregoso (première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle), flanqué par deux *semprevivi* (signalé par Andrea Lercari).

<sup>101</sup> Maspoli C. (éd.), *Stemmario Trivulziano...*, op. cit., p. 149. Le compas est aussi sur les monnaies de Battista Fregoso, doge de Gênes (1478-1483).

<sup>102</sup> Pandiani Emilio, *Un anno di storia genovese (giugno 1506-1507). Con diario e documenti inediti*, Gênes, tip. L. Sambolino e figlio, 1905 (*Atti della Società Ligure di Storia Patria*, 37), p. 332.

<sup>103</sup> La devise du Gattamelata, une tête de chatte, est représentée dans le célèbre monument de Donatello (1447-1453), à Padoue, tandis que celle de Martinengo (un objet qui rappelle le *logoro* du fauconnier) l'est dans l'église San Cristo à Brescia, où Antonio fut inhumé en 1473 ; celle de Colleoni († 1475), sculptée sur son sarcophage dans la Cappella Colleoni à Bergame, est formée d'une bande engoulée par deux têtes de lion, qu'on serait tenté de rapprocher à l'ordre castillan de la Banda (mais « Co' leoni » signifie « tête de lion » !).

<sup>104</sup> Dans le magnifique manuscrit Capodilista (1434), Giovan Francesco est représenté avec les *badges* de la *milicia aurata*, des ordres du Dragon de l'empereur, des SS du roi d'Angleterre, de la Jarre du roi d'Aragon : Padoue, Biblioteca Civica, ms. BP 954, *De viris illustribus familiae Transelgardorum Forzatè et Capitis Listae*, fo 32ro. Cf. Blason Berton Mirella (éd.), *De viris illustribus familiae Transelgardorum, Forzatè et Capitis Listae*,



Fig. 6 – Vittore Carpaccio, *Histoires de sainte Ursule. Rencontre et départ des fiancés*, détail avec deux *compagni della calza*, l'un portant le chapeau des Fruttuosi ou Sempiterni, l'autre l'emblème de la compagnie des Fratelli Zardinieri sur sa manche. Venise, Gallerie dell'Accademia, cat. 575, 1495.

de l'individu est peut-être liée au contrôle exercé par les autorités de la Sérénissime sur les enjeux politiques des signes de faction et des armoiries exposés dans des lieux publics. Ces pratiques sont considérées comme un facteur potentiel de déstabilisation, de désordre populaire ou d'affirmation d'un individu, au détriment de l'intégrité des structures de l'État : en 1486 le doge Marco Barbarigo intervint ainsi dans les luttes entre les factions des *Castellani* et des *Nicolotti*, avec l'ordre d'enlever des maisons des patriciens l'aigle (impérial) des uns, et celui, terrassant un dragon (guelfe) des autres<sup>105</sup>.

Pourtant, entre les années 1430-1440 et 1530, la création des devises et l'usage des livrées sont un phénomène socio-culturel reconnu et toléré dans un cadre bien

Rome, Edindustria, 1972. La dalle aux armes Emo, avec les enseignes de la Milice dorée du Pape, du Dragon, de la Jarre et de la Crosse de Genêt (?), est conservée aux Musei Civici de Trévise : Gubitosi Roberta, « Lapidario Emo », dans Barbero Alessandro et Merlotti Andrea (dir.), *Cavaliere. Dai templari a Napoleone. Storie di crociati, soldati, cortigiani*, catalogue de l'exposition (Venaria Reale 2009-2010), Milan, Electa, 2009, p. 285.

<sup>105</sup> Da Mosto Andrea, *I Dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Milan, Martello, 1966, p. 253 ; Zug Tucci Hannelore, « Un linguaggio feudale : l'araldica », dans *Storia d'Italia. Annali*, vol. I, *Dal feudalesimo al capitalismo*, Turin, Einaudi, 1987, p. 811-879, à la p. 855.

précis : celui des *Compagnie della Calza*. Ces associations de droit privé à finalité ludique devaient renforcer les liens entre les clans nobiliaires, et avaient des fonctions officielles de représentation, à l'occasion des visites d'ambassadeurs étrangers<sup>106</sup>. Chaque compagnie avait un nom inspiré d'une vertu ou d'un métier symbolique, traduit par une devise et des couleurs qui étaient brodés sur les manches, les manteaux ou les chausses (*calze*). Ludovico Zorzi<sup>107</sup> a attiré l'attention sur un détail de l'œuvre de Vittore Carpaccio, qui avait déjà frappé Proust dans *La Fugitive* : les devises des compagnies portées vers 1495 dans les *Storie di sant'Orsola* (Venice, Museo dell'Accademia) par les jeunes hommes, en particulier celles des Fratelli Zardinieri (le van) et des Ortolani. Cette dernière, visible dans *Le départ des fiancés*, montre une dame coiffée d'un hennin qui, à l'intérieur d'un *hortus conclusus*, cultive les vertus à la chaleur du soleil (Dieu). Plus que d'emblèmes médiévaux, il s'agit de figurations allégoriques raffinées et compliquées, d'esprit humaniste, accompagnées par des mots qui annoncent le passage de la devise à l'*impresa* de la Renaissance (fig. 6).

## 11. Des chausses du marquis de Ferrare aux sayons français : livrées et couleurs

Les *Compagnie della Calza* évoquent un aspect particulier de l'emblématique médiévale : les livrées, vêtements portant des couleurs individuelles, puis héréditaires, souvent différentes des couleurs des armoiries familiales. Il n'est pas rare que les livrées soient ornées de devises. Signe d'un lien vertical ou horizontal, destiné à marquer le groupe, elles sont portées par les princes, les hommes de la cour, les serviteurs, les soldats, les factions, les associations<sup>108</sup>.

Le lien horizontal est bien représenté, dans le contexte urbain, par les partis politiques, comme par les sociétés des jeunes, des groupes à base aristocratique. Déjà dans la chronique de Giovanni Sercambi († 1424), les « brigades » florentines des jeunes, s'opposant entre elles, s'identifiaient aux couleurs vestimentaires de leur faction. Dès les années 1410, toujours à Florence, les brigades portent des livrées colorées avec un emblème renvoyant à leur nom (la sphère, la fleur...) brodé de perles sur la manche<sup>109</sup>. Vers la moitié du siècle précédent, les chausses étaient devenues une partie fondamentale de leur tenue ; on pouvait les porter l'une et l'autre de couleurs différentes, ou bien rayées de plusieurs couleurs. Ces tenues étaient arborées

<sup>106</sup> Casini Matteo, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venice, Marsilio, 1996, p. 337, note 150, avec bibliographie ; *id.*, « Les brigades des jeunes en Italie et leurs signes vestimentaires (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) », dans Turrel D. et al. (dir.), *Signes et couleurs...*, *op. cit.*, p. 333-344, à la p. 339.

<sup>107</sup> Zorzi Ludovico, *Carpaccio e la rappresentazione di sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Turin, Einaudi, 1988, p. 76-80.

<sup>108</sup> Pour le contexte européen, voir Hablot L., *La devise...*, *op. cit.*, p. 366-403.

<sup>109</sup> Casini M., « Les brigades... », *art. cit.*, p. 335, 339.

pendant les bals et les béhourds. Dans le cas spécifique des *Compagnie della Calza* vénitienues, les chausses n'ont pas de significations politiques, mais sont « un objet rituel qui vient exalter les rites d'association et de dissociation » : elles sont données aux nouveaux membres des compagnies et aux visiteurs étrangers de prestige, ou parfois déchirées en signe de protestation<sup>110</sup>. Comme un affrontement ludique peut changer très vite de nature, l'habillement emblématisé peut tomber sous le coup des articles des lois somptuaires visant à combattre les tenues « politiques ». On a vu que les législateurs de Gênes et, surtout, de Venise veillaient avec grande attention à ces aspects. À Brescia, ville sous la domination de la Sérénissime, en 1477 on interdit de porter les chausses ou la tenue d'une autre personne, tout en permettant de porter sa propre livrée et de la faire porter à sa *familia*<sup>111</sup>.

Le lien vertical renvoie naturellement à la société princière et à la vie de cour. Des livrées vestimentaires différentes permettaient parfois de qualifier des fonctions distinctes. Une lettre de Galeazzo Maria Sforza permet de mieux comprendre le passage sémantique successif de la « *divisa* »/emblème à la « *divisa* »/uniforme. Le 18 mars 1475, le duc ordonne à Gottardo Panigarola, *expeditor ducalis*, que les chefs des *squadre* (brigades) de sa famille militaire portent leurs cottes d'armes (*giornee*) de velours à la devise *sforzesca* (c'est-à-dire, *écartelées, au 1 et 4 fascé ondé d'azur et d'argent, au 2 et 3 de gueules plain*) avec des couronnes dans les quartiers de gueules ; les chefs des *squadre* tout court portent la *sforzesca* simple ; les chefs des *lance spezzate*, la devise du *semprevivo* (joubarbe des toits) et les gens des frères du duc leurs devises personnelles<sup>112</sup>. Au début, pourtant, les couleurs des hommes au service de la cour milanaise étaient simplement celles héraldiques du seigneur : il en est ainsi chez les Savoie, princes d'Achaïe, seigneurs du Piémont. Dès les années 1380, les vêtements avec la devise du prince brodée sur la manche y apparaissent<sup>113</sup>. Quelques décennies auparavant – dans un contexte qui était encore très peu « italien », mais toutefois proche de la Lombardie – le cousin du prince d'Achaïe, le comte de Savoie, est connu pour être parmi les premiers des princes à adopter des couleurs emblématiques non héraldiques. Amédée VI, le Comte Vert, jeune chevalier de dix-huit ans, avait en fait adopté ses vêtements verts à l'occasion d'un tournoi en 1353, se faisant l'égal des chevaliers verts de la littérature arthurienne. Son fils Amédée VII, toujours dans un tournoi, devint le Comte Rouge<sup>114</sup> : rouge comme Perceval, qui était devenu le chevalier Vermeil après avoir tué un autre chevalier à la même couleur.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>112</sup> Beltrami Luca, *Il castello di Milano durante il dominio dei Visconti e degli Sforza (1368-1535)*, Milan, Hoepli, 1894, p. 715 ; Maspoli C., « Stemmi ed imprese... », *art. cit.*, p. 38.

<sup>113</sup> Gentile L.C., *Riti ed emblemi...*, *op. cit.*, p. 254.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 59-60 et 203.

La mode des couleurs de livrée se répandit dans les autres cours de l'Italie du nord. En 1405 le marquis d'Este, nous l'avons vu, concédait des chausses emblématiques (« *divisa calligarum nostrarum* ») à son fidèle Giovanni Francesco Panciatici. Elles étaient mi-parties selon l'usage à la mode : l'une rouge, l'autre bleue et blanche<sup>115</sup>. Plus de soixante ans après, l'habillement des jeunes dans *Le mois d'avril* peint au palais de Schifanoia montre que cette combinaison chromatique était encore réservée aux chausses, et coexistait avec la livrée principale, verte, blanche et rouge. Au long du siècle, la cour de Milan disposait ses couleurs non héraldiques dans des motifs géométriques tirés du blason – le *chevronné en fasce* des Visconti ou le *fascé ondé* et les *quartiers* des Sforza<sup>116</sup> – qui se prêtaient bien à la décoration des étoffes. Au terme de cette évolution à la fois emblématique et vestimentaire, lors des guerres d'Italie, les sayons français, ornés des couleurs et des devises des capitaines, frapperont l'imagination de Paolo Giovio.

## 12. Vert, blanc et rouge... avant le drapeau tricolore italien

Il y a donc tout un groupe de dynasties italiennes qui, à la fin du Moyen Âge, ont porté les trois couleurs vert, blanc et rouge. Les marquis d'Este les donnent, dès le début du siècle, à leurs collaborateurs les plus fidèles, comme les Contrari, et les arborent partout, comme on le voit dans les fresques de Schifanoia<sup>117</sup>. Les Gonzaga les portent eux-aussi<sup>118</sup> et, dans la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle, les marquis de Montferrat<sup>119</sup> et les Medici font de même<sup>120</sup>. Il est possible, dans certains cas, que cette combinaison de couleurs ait été introduite en Italie pour des raisons de prestige diplomatique : elle formait la livrée du roi de France, de Charles V jusqu'à Charles VII<sup>121</sup>. Les occasions diplomatiques justifiant cet échange ne faisaient pas défaut, mais ce ne sont que des épisodes : Este et Gonzaga avaient adhéré avec le roi de France au traité de Paris contre les Visconti (1396, avec concession du collier français de la Cosse de Genêt à Gian Francesco Gonzaga)<sup>122</sup> ; les Visconti, les Este,

<sup>115</sup> Cf. *supra*, note 1.

<sup>116</sup> Cambin G., *Le rotelle milanesi...*, *op. cit.*, p. 432.

<sup>117</sup> Torboli M., *Diamante !...*, *op. cit.*, p. 60. Pour Schifanoia voir Newton Stella Mary, « Gli abiti negli affreschi di palazzo Schifanoia », dans *Atlante di Schifanoia*, Modène, Panini, 1989, p. 229-233.

<sup>118</sup> Par exemple dans les fresques de Pisanello au Palazzo ducale de Mantoue (1436-1444 env.).

<sup>119</sup> Gentile L.C., *Riti ed emblemi...*, *op. cit.*, p. 209, note 142.

<sup>120</sup> Fumi Cambi Gado Francesca, notice 8.7 (« *Tre anelli con diamante intrecciati* »), dans Morelli Timpanaro Maria Augusta, Manno Tolu Rosalia et Viti Paolo (dir.), *Consorterie politiche e mutamenti istituzionali in età laurenziana*, catalogue de l'exposition (Florence 1992), Milan, Silvana, 1992, p. 226-229. Sur l'emblématique des Médicis, peu mentionnée ici, voir prochainement aussi la base DEVISE : < <https://devise.saprat.fr/devises> > (cons. le 24/02/2021).

<sup>121</sup> Sur le sujet voir Hablot L., *La devise...*, *op. cit. passim*.

<sup>122</sup> Pour cette concession voir Hablot Laurent, « L'ordre de la Cosse de genêt de Charles VI, la mise en scène d'une devise royale », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, 69-70, 1999-2000, p. 131-148 et Hablot

les Medici et de nombreuses familles reçurent des rois de France le droit d'arborer les fleurs de lis entre la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>123</sup> ; le marquis de Montferrat fit un voyage en France en 1453 à l'occasion de l'arbitrage du roi entre lui-même et les Sforza... Les trois couleurs, en tout cas, étaient déjà suffisamment supportées par la symbolique théologique déjà mentionnée pour que des princes italiens les adoptent de façon indépendante du roi de France.

À ce propos, une mise au point est nécessaire : même si la rhétorique nationale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> a parfois affirmé le contraire, il n'y a aucun lien entre le *Tricolore* italien et les couleurs personnelles portées par les comtes savoyards quatre siècles et demi auparavant. Et cela pour deux raisons. D'une part, le vide documentaire entre les deux époques ne peut pas justifier telle hypothèse ; d'autre part, la seule couleur emblématique portée avec continuité par la maison de Savoie, surtout à l'époque moderne, est l'azur.

Le drapeau tricolore italien, lui, naît dans un contexte tout à fait moderne, révolutionnaire, dans des villes qui n'ont rien à voir avec les états de Savoie : à Bologne (1794), à Milan (1796) et à Reggio Emilia (1797)<sup>124</sup>. Le nationalisme du nouveau Royaume d'Italie, d'abord, et la rhétorique du Fascisme, plus tard, auront d'ailleurs du mal à admettre l'origine jacobine et « française » du *Tricolore* : il faudra lui donner des origines médiévales et dynastiques. Le XIX<sup>e</sup> siècle est bien le siècle de l'invention de la tradition jusque dans l'emblématique.

### 13. La fin des devises ?

Qu'en est-il finalement des devises médiévales après l'épanouissement des *imprese* de la Renaissance ? Après avoir longtemps concurrencé l'héraldique, elles se sont « héraldisées », figées par la transmission héréditaire avec les armoiries de famille. On les trouve représentées comme des soutiens de l'écu – avec leurs mots parfois classés dans les répertoires héraldiques comme « cris de guerre » – ou insérées dans le cimier. Parallèlement, avec le Baroque, les ornements extérieurs de l'écu sont influencés dans l'esprit par les *imprese* modernes.

---

L., « Pour contemplation d'icelui... », *art. cit.*, p. 427. Les trois couleurs des Gonzaga sont témoignées par les documents dès 1417 au moins : Hablot L., *La devise...*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>123</sup> Voir Hablot L. *Affinités héraldiques...*, *op. cit.*

<sup>124</sup> Cf. Ghisi Enrico, *Il tricolore italiano (1796-1870)*, Milan, Rizzoli, 1931. La bibliographie récente est abondante : on citera Tarozzi Fiorenza et Vecchio Giorgio (dir.), *Gli italiani e il Tricolore. Patriotismo, identità nazionale e fratture sociali lungo due secoli di storia*, Bologne, Il Mulino, 1999 ; Grévy Jérôme, « Les trois couleurs nationales en France et en Italie », dans Turrel D. et al. (dir.), *Signes et couleurs...*, *op. cit.*, p. 89-114 ; Peluffo Paolo, Rossi Lauro et Villari Anna (dir.), *La bandiera proibita. Il Tricolore prima dell'Unità*, catalogue de l'exposition (Reggio Emilia 2011), Milan, Silvana, 2011.



Fig. 7 – Armes de la famille Solaro de Asti, avec la devise de la flèche sans pointe transportée dans le cimier et le mot *Tel fiert qu'il ne tue pas*, d'après Capré François, *Catalogue des chevaliers de l'ordre du Collier de Savoye, dit de l'Annonciade*, Turin, Zavatta, 1654, p. 255.

La fin des *imprese* provient surtout du rationalisme du XVIII<sup>e</sup> siècle : les armoiries survécurent, en tant que moyen fiable et stable d'expression d'une identité familiale et sociale. L'épisode célèbre du dîner chez le comte Solaro de Govone à Turin, raconté par Rousseau dans les *Confessions*, montre que les familles avaient souvent oublié la signification originelle des anciennes devises médiévales. Ce fut le tour de Jean-Jacques, jeune laquais au service du comte de Govone, d'expliquer la signification du mot familial, *Tel fiert qu'il ne tue pas*<sup>125</sup>. Pourtant, l'explication de Rousseau ne considérait plus le *corps* de la devise, une flèche sans pointe. Au banquet chez le comte de Govone, ce fut donc une simple discussion philologique qui se produit (fig. 7).

<sup>125</sup> Jean Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Londres, 1782, I. III, p. 215-216. Cf. Gentile Luisa Clotilde, « Tel fiert qui ne tue pas : Jean-Jacques Rousseau alle prese con una *devise* medievale », dans Del Savio Michela *et al.* (dir.), *Fay ce que voudras. Mélanges en l'honneur d'Alessandro Vitale-Brovarone*, Paris, Garnier, 2018, p. 265-274.

Apparemment oubliées par le siècle des Lumières, les devises médiévales, signes d'une identité avant tout individuelle, furent redécouvertes par le goût troubadour du XIX<sup>e</sup> siècle, romantique et individualiste. Mais ce ne fut qu'une résurrection momentanée. Jusqu'à la chute de la monarchie italienne, le nœud et le *FERT*, devises « dynastiques », furent exploités pour célébrer la monarchie et la famille royale de Savoie dans les programmes iconographiques publics visant à construire l'image de la nouvelle nation. Ces emblèmes n'avaient pas connu d'interruption depuis leur naissance, mais étaient désormais cristallisés par les siècles, au même titre que l'écu à la croix : leur survie tenait surtout à l'assomption d'une emblématique politique et collective. La dimension médiévale, individuelle, des devises n'avait plus raison d'être.

# « L'anneau manquant ».

## Les devises des Médicis et des Rucellai (Florence, XV<sup>e</sup> siècle)

*Alessandro Savorelli*

AIH

Au début de l'année 1469, à l'occasion du vingtième anniversaire de Lorenzo de Médicis, un tournoi auquel participèrent les membres d'importantes familles (Pazzi, Vespucci, Pucci, Pitti, Borromeo, etc.) fut organisé à Florence. Une source contemporaine raconte le déroulement de la journée et donne une description des devises et des étendards des participants<sup>1</sup> : il s'agit, à notre connaissance, de la seule source littéraire et documentaire florentine du XV<sup>e</sup> siècle mentionnant des devises. Pourtant, à la fin du siècle, cette mode emblématique s'est désormais imposée dans l'élite de l'aristocratie de Florence. Celle-ci était, bien entendu, une élite bourgeoise, une aristocratie de l'argent, formée par des marchands et des banquiers, tels les Médicis, qui exercèrent de 1434 à 1494 une crypto-seigneurie sur la ville malgré la survivance formelle des institutions républicaines<sup>2</sup>.

A l'exception de rares mentions dans des inventaires, les sources relatives aux devises florentines sont donc essentiellement visuelles. Même si les témoignages iconographiques sont abondants, la carence d'informations documentaires entrave la reconstruction d'une histoire de l'usage de ces emblèmes dans la ville toscane. Cela

---

<sup>1</sup> Cf. *Ricordo di una giostra fatta in Firenze a di 7 febbraio 1468, sulla piazza Santa Croce*, éd. par P. Fanfani, Florence, Stamperia sulle Logge del Grano, 1864 et *Ciriffo Calvaneo di Luca Pulci gentil'huomo fiorentino. Con la Giostra del Magnifico Lorenzo de Medici. Insieme con le Epistole composte dal medesimo Pulci nuovamente ristampate*, Florence, Giunti, 1572.

<sup>2</sup> Le Médicis furent chassés en 1494, mais ils s'emparèrent à nouveau de Florence en 1512-1527, après une période de gouvernement républicain, et de manière définitive en 1530, transformant leur seigneurie en une véritable principauté ; les institutions républicaines furent alors définitivement supprimées par le premier prince, le duc Alessandro, et par son successeur, Cosimo I : Tarassi Mario, « Origini e ascesa della famiglia Medici / The Origins and rise of the Medici Family », dans Merendoni Simonetta et Olivieri Luigi (dir.), *Il palazzo magnifico. Palazzo Medici Riccardi a Firenze*, Turin, Allemandi, 2009, p. 161-177 ; Diaz Furio, *I Medici*, Turin, Utet, 1976 ; Nicolai Rubinstein, *Il Governo di Firenze sotto i Medici*, Florence, La Nuova Italia, 1971.

contraste avec les connaissances bien plus précises que nous avons sur les devises des seigneurs de l'Italie du nord, documentées à partir de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle (Savoie, Saluces, Visconti, Sforza, Gonzague, Este, Montefeltro, etc.)<sup>3</sup> et sur celles de grands capitaines, qui sont souvent eux-mêmes des princes et des seigneurs<sup>4</sup>. À Florence, le phénomène est en revanche plus tardif, comme l'attestent les devises qui se trouvent sur des monuments funéraires, des boucliers de tournoi, les célèbres « cassoni » (les coffres de mariage peints, typiques de la Renaissance florentine) et, le plus souvent, dans le décor héraldique des palais seigneuriaux et des palais publics du territoire soumis à la république sur lesquels les magistrats de la ville étaient obligés de laisser leurs armoiries à la fin de leur service<sup>5</sup>.

On a donc supposé que l'aristocratie florentine et les Médicis avaient introduit cette vogue à l'imitation de certaines familles princières de la Plaine du Pô, comme les Este en particulier<sup>6</sup>, sans tenir compte toutefois du fait que le grand renouvellement artistique et architectural florentin réalisé au XV<sup>e</sup> siècle ne permet pas de faire de conjectures sur la phase de gestation du phénomène avant 1440. En ce qui concerne les Médicis, les représentations de leurs devises sont en effet très nombreuses dans le grand palais familial qui, bâti par Michelozzo vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle dans la via Larga (l'actuelle via Martelli), marque le début de l'architecture civile de la Renaissance. Comme nous le verrons, elles sont visibles à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de cette résidence dans laquelle les fonctions publiques et privées s'entremêlaient. Les solutions adoptées dans ce palais, que l'on disait ressembler à celui d'un prince en saisissant sa nature de provocation à l'égard des institutions républicaines, furent imitées par la suite par d'autres familles de la

<sup>3</sup> Voir : Cambin Gastone, *Le rotelle milanesi. Bottino della battaglia di Giornico 1478. Stemmi, Imprese, insegne*, Fribourg, Società svizzera di araldica, 1987 ; Malacarne Giancarlo, *Araldica Gonzagesca. La storia attraverso i simboli*, Modène, Il Bulino, 1993 ; Ferrari Virgilio, *L'araldica estense nello sviluppo storico del dominio ferrarese*, Ferrare, Belgiuardo, 1989 ; *Stemmario Trivulziano*, éd. C. Maspoli, Milan, Niccolò Orsini De Marzo, 2000 ; Gentile Luisa Clotilde, *Araldica saluzzese. Il Medioevo*, Coni, Società per gli studi storici della provincia di Cuneo, 2004, p. 100-116 ; ead., *Riti ed emblemi: processi di rappresentazione del potere principesco in area subalpina (XIII-XVI secc.)*, Turin, Zamorani, 2008, p. 201-213. Sur cette question voir aussi la base de données en ligne, créée et coordonnée par Laurent Hablot, *Devises. Emblématique et héraldique à la fin du Moyen Age* < <https://devises.saprat.fr/> > (cons. le 18/01/2022) et l'article de Luisa Gentile dans ce même volume.

<sup>4</sup> Voir Predonzani Massimo, *Anghiari 29 giugno 1440. La battaglia, l'iconografia, le compagnie di ventura, l'araldica*, Rimini, Il cerchio, 2010.

<sup>5</sup> Voir par exemple : Borgia Luigi, *Gli stemmi del Palazzo d'Arnolfo di S. Giovanni Valdarno*, Florence, Cantini, 1986, p. 35, 69, 85, 103, 107 (devises des Tornabuoni, Falorni, Biliotti, Minerbetti, Nasi) ; Scalini Mario, « Divise e livree, araldica quotidiana », dans Pasquini Alessandro (dir.), *Leoni vermigli e candidi liocorni*, Prato, Italia grafiche, 1992, p. 49-65 ; Graham Hughes, *Renaissance cassoni. Masterpieces of early Italian art : painted marriage chests 1400-1550*, Polegate-Starcity-Londres, Art books international, 1997 ; *Les cassoni peints du Musée national de la Renaissance*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004 ; Tibaldeschi Carlo, *Gli stemmi dei Vicari di Certaldo*, Florence, Polistampa, 2009, p. 46, 72-74, 76, 166 (devises des Ridolfi, Pandolfini, Guasconi, Carnesecchi, Lapi, Serragli, Covoni, Niccolini, Nasi) ; Dionigi Renzo (dir.), *Stemmi robbiani in Italia e nel mondo. Per un catalogo araldico, storico e artistico*, Florence, Polistampa, 2014.

<sup>6</sup> Ames-Lewis Francis, « Early Medicean devices », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes of Art*, 42, 1979, p. 129-130.

ville, tels les Pitti, les Rucellai, les Strozzi et bien d'autres<sup>7</sup>. Par le biais de ce modèle, les devises entrèrent dans l'ornementation architecturale des résidences florentines. Elles envahirent ensuite les peintures, les objets, les manuscrits, etc.

Pendant les vingt années qui précèdent le tournoi de Lorenzo, le système des devises est donc déjà bien développé et même de façon exubérante. Si, à la différence de ses prédécesseurs, mais à l'instar des seigneurs de l'Italie du nord, Lorenzo, utilisa une longue série de ces emblèmes<sup>8</sup>, les Médicis ne furent pourtant pas les seuls protagonistes dans le processus de formation des devises de l'aristocratie florentine. Les Rucellai, une des plus riches familles de la ville avec les Médicis et les Strozzi, furent en effet parmi les acteurs les plus dynamiques de cette phase. Ils fondaient leur richesse sur la production de draps de couleur violette, obtenus à partir de l'*oricellum*, une plante tinctoriale qui est aussi à l'origine de leur nom (*oricellum* = Rucellai)<sup>9</sup>.

De 1445 à 1470, les Médicis et les Rucellai placent ainsi leurs devises sur un ensemble impressionnant de bâtiments. Comme nous le verrons, ces devises, leurs relations et leurs interactions, posent toutefois souvent des problèmes d'interprétation très difficiles à résoudre. Pour avoir une vision d'ensemble de la question, il est donc nécessaire d'observer les différentes séries synchroniques et diachroniques formées par ces devises. Nous reviendrons brièvement sur les devises des Médicis, avant d'aborder plus en détail celles des Rucellai.

## 1. Les Médicis et les Rucellai

Cosimo « il Vecchio », dit l'Ancien (1389-1464), est le seigneur *de facto* de Florence. Les érudits des siècles postérieurs, tels Alessandro Segni et Paolo Giovio, lui ont attribué des devises qui ne trouvent toutefois pas de correspondance avec les données réelles<sup>10</sup>. En effet, le système des devises des Médicis se développe plus tard : les

<sup>7</sup> Savorelli Alessandro, « Tra i simboli del palazzo. Insegne araldiche e imprese / Symbols in the Palazzo. Heraldic Insignia and Imprese », dans Olivieri L. (dir.), *Il palazzo magnifico...*, *op. cit.*, p. 139-159 (sur les devises voir en particulier p. 150-155).

<sup>8</sup> Voir : Lenzi Anna, *All'ombra del lauro. Documenti librari della cultura in età laurenziana*, catalogue de l'exposition (Florence 1992), Florence, Biblioteca Medicea laurenziana, 1992 ; Fumi Cambi Gado Francesca, « Emblemi a Firenze in epoca laurenziana », *Archivio storico italiano*, 552-554, 150, 1992, p. 715-734 ; Ventrone Paola (dir.), *Le temps revient, L tempo si rinnova : feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1992 ; Acidini Cristina, « Lorenzo il magnifico. Divise e messaggio morale », dans *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, economia, cultura, arte*, Pise, Pacini, 1996, I, p. 37-45.

<sup>9</sup> Voir : Kent Francis W., « The Making of a Renaissance patron of Arts », dans *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, t. 2, *A Florentine Patrician and his Palace*, Londres, The Warburg Institute University of London, 1981, p. 9-95 ; Malquori Alessandra, « Tempo d'avversità ». *Gli affreschi dell'altana di Palazzo Rucellai*, Florence, Olschki, 1993.

<sup>10</sup> Sur les devises des Médicis avant Lorenzo, voir : Ames-Lewis E., « Early Medicean devices... », *art. cit.*, p. 122-143 ; Borgia Luigi et Fumi Cambi Gado Francesca, « Insegne araldiche e imprese medicee nella Firenze del Quattrocento », dans Morelli Timpanaro Maria Augusta, Manno Tolu Rosalia et Viti Paolo (dir.), *Consorterie politiche e mutamenti istituzionali in età laurenziana*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1992, p. 213-238 ; Liebenwein

grands bâtiments religieux liés à cette famille et notamment à l'initiative de Cosimo – pensons aux églises de San Marco, de San Lorenzo et à la Badia Fiesolana – en sont presque dépourvus. Il n'est même pas certain que l'« anneau avec deux plumes », qui se retrouve uniquement sur des chapiteaux du palais Medici-Riccardi, soit une devise personnelle de Cosimo<sup>11</sup>. En tout cas, cet élément disparaît complètement par la suite dans les attestations monumentales. Dans la célèbre *Cavalcata dei magi*, peinte par Benozzo Gozzoli en 1459 dans la chapelle du palais familial, Cosimo n'est pas identifié par l'anneau et les plumes, mais par une lampe, comme celle qui décore l'extérieur du palais<sup>12</sup>. Mais là encore, il s'agit d'un *apax* dont la nature emblématique demeure incertaine. Il semble d'ailleurs important de souligner que son tombeau n'est orné d'aucune devise<sup>13</sup>.

C'est donc Piero (1416-1469), le fils de Cosimo, qui doit sans doute être considéré comme le véritable créateur du système emblématique familial<sup>14</sup>. En 1448-1449, il adopte la devise principale des Médicis qui sera par la suite toujours présente dans les œuvres commanditées par la famille : l'anneau avec trois plumes, qui sera par la suite complétée par l'ajout du mot *SEMPER* dans un phylactère et les trois couleurs blanc, rouge et vert, respectivement apposées sur les plumes (souvent mises en relation avec les trois vertus théologiques) (fig. 1a). Cette devise est représentée dans le palais de la via Larga, sur la façade et dans la fresque de Benozzo Gozzoli, où elle figure par exemple sur le harnais du cheval de Piero ; dans la Cappella del Crocifisso, sur la frise surmontant les colonnes ; dans l'église de San Miniato al Monte ; et surtout sur le « plateau d'accouchée » illustrant, sur le côté principal, le *Triomphe de la Renommée*, peint par le Scheggia en 1449 pour Lucrezia Tornabuoni, son épouse,

---

Wolfgang, « Die 'Privatisierung' des Wunders, Piero de' Medici in SS. Annunziata und San Miniato », dans Beyer Andreas (dir.), *Piero de' Medici il Gattoso. 1416-1469. Kunst im Dienste der Mediceer*, Berlin, Akademie Verlag, 1993, p. 251-290 ; Böninger Lorenz, « Diplomatie im Dienst der Kontinuität. Piero de' Medici zwischen Rom und Mailand (1447-1454) », *ibid.*, p. 39-54 ; Cardini Franco, *I re Magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Florence, La mandragora, 2001. Sur l'héraldique des Médicis et sur les problèmes qu'elle pose voir, en général : Borgia Luigi, « L'insegna araldica medicea : origine ed evoluzione fino all'età laurenziana », *Archivio storico italiano*, 553, 150, 3, 1992, p. 620-629 ; Mc Killop Susan R., « L'ampliamento dello stemma mediceo e il suo contesto politico », *ibid.*, p. 640-713 ; Savorelli A., « Tra i simboli del palazzo... », *art. cit.*, p. 142-149.

<sup>11</sup> Ames-Lewis F., « Early Medicean devices... », *art. cit.*, p. 127-128 : « Corbels in the cloister of the Badia Fiesolana, completed in 1459, and in the Palazzo Medici are carved with a diamond ring with two feathers. Although listed by Segni as a different device, this may simply be an adaptation to the shape of corbels [...] No devices appear on works connected with Cosimo commissioned by his sons after their father's death. The use of emblematic designs was developed probably by Cosimo's two sons, although occasionally appearing later on Cosimo's works. Cosimo himself was content to use the family stemma ».

<sup>12</sup> Acidini C., « Lorenzo il magnifico... », *art. cit.*, p. 38 ; Cardini Franco, *La cavalcata d'Oriente. I Magi di Benozzo Gozzoli a Palazzo Medici*, Rome, Tomo, 1991, p. 145.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 67. D'après Ames-Lewis F., « Early Medicean devices... », *art. cit.*, p. 128 « Neither his tomb in the crypt of S. Lorenzo [...] has more than the family stemma [...] ».

<sup>14</sup> « Piero de' Medici was, it appears, the leading light in the introduction of a vocabulary of Medicean emblems which was taken up and greatly expanded by his sons. In this respect Piero was emulating a characteristic of Italian court life already current in such centres as Milan, Naples, Ferrara and Mantua, and even adopted specific devices used in those courts » : Ames-Lewis F., « Early Medicean devices... », *art. cit.*, p. 140.

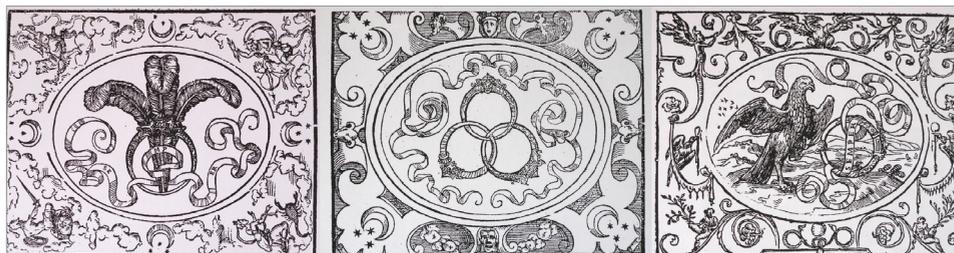


Fig. 1a-c – Premières devises des Medici (milieu XVe siècle), dans Giovio Paolo, *Dialogo dell'impresie militari et amorse*, Lyon, appresso Guglielmo Roviglio, 1559, p. 40-42.

à l'occasion de la naissance de Lorenzo (New York, Metropolitan Museum of Arts)<sup>15</sup>. Il existe également une variante de cet emblème figurant un unique anneau, qui fut employée non seulement dans l'ornementation monumentale, comme nous pouvons le constater grâce au portrait sculpté de Piero réalisé par Mino da Fiesole en 1453 (Florence, Musée du Bargello), sur lequel la veste du personnage est justement agrémentée de bandes chargées d'anneaux diamantés.

A côté de cette devise devenue familiale, Piero a en également utilisé une personnelle : un faucon avec un anneau que nous retrouvons, par exemple, dans le décor de la Cappella del Crocifisso dans l'église San Miniato al Monte et celui du *lavabo* de la sacristie de l'église San Lorenzo à Florence<sup>16</sup> (fig. 1c). À partir du milieu des années 1450, il enrichit cette série avec une autre image, aussi célèbre que problématique, car son origine est incertaine (a-t-elle été empruntée aux Sforza ou aux Este ?) : les « trois anneaux entrelacés » (fig. 1b). Au sujet de cette devise la critique est d'ailleurs partagée, n'arrivant pas à déterminer s'il s'agit d'une solution décorative ou d'un véritable emblème<sup>17</sup>.

Chez les Rucellai, les questions liées à leurs devises se multiplient de façon exponentielle. Giovanni (1403-1481) est sans doute le personnage le plus important de cette éminente maison florentine. Il fut exclu de la vie politique jusqu'en 1463 à cause de ses liens de parenté avec le Strozzi, les adversaires des Médicis. C'est toutefois grâce à une savante stratégie diplomatique qu'il réussit à se rapprocher peu à peu de la famille qui exerçait son hégémonie sur la ville toscane.

Giovanni fit représenter quatre différentes séries de devises sur les édifices qu'il avait fait bâtir. Il s'agit de bâtiments somptueux et extraordinaires, chefs-d'œuvre

<sup>15</sup> Musacchio Jacqueline M., « The Medici-Tornabuoni 'Desco da Parto' in Context », *Metropolitan Museum Journal*, 33, 1998, p. 137-151.

<sup>16</sup> Voir Ames-Lewis F., « Early Medicean devices... », *art. cit.*, p. 134-137.

<sup>17</sup> C'est le cas du décor de la Cappella dell'Annunziata dans l'église Santissima Annunziata à Florence : Liebenwein W., « Die 'Privatisierung' des Wunders... », *art. cit.*, p. 260, fig. 8. Sur la devise des trois anneaux entrelacées utilisée par Francesco Sforza voir aussi Hablot Laurent, *La devise, mise en signe du prince, mise en scène du pouvoir*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2001, t. 2. *Devisier*, p. 384-385.



Fig. 2 – Les quatre devises des Rucellai. Florence, église San Pancrazio, temple du Saint-Sépulcre.

absolus de la Renaissance conçus par des architectes célèbres à l’instar de Leon Battista Alberti et de Bernardo Rossellino. Dans l’ornementation de ces œuvres monumentales, l’emblématique occupe une place de premier plan, on y retrouve (fig. 3-5, 7) : le *mazzocchio*, une sorte de couronne d’étoffe à la mode avec trois plumes, qui (il est d’ailleurs bien connu pour avoir été représenté par Paolo Uccello dans la *Bataille de San Romano*) ; l’anneau avec deux plumes ; la voile ; les trois anneaux entrelacés.

Ces devises sont utilisées en nombre différent et de manière variable. Dans le palais bâti par Alberti, elles sont représentées par séries de deux à l’intérieur de l’édifice (*mazzocchio* et trois anneaux) et de quatre sur la façade (*mazzocchio*, plumes dans l’anneau, voile et trois anneaux)<sup>18</sup> ; deux d’entre elles figurent sur la loge en face du palais (plumes dans l’anneau et voile)<sup>19</sup> ; trois sur la façade de l’église de Santa Maria Novella (*mazzocchio*, plumes dans l’anneau, voile)<sup>20</sup> ; et les quatre sur le Tempietto del Santo Sepolcro, situé dans la cappella Rucellai dans l’église San Pancrazio<sup>21</sup>, et sur le cassone avec la *Bataille de Zama* (Paris, Musée des Arts décoratifs).

<sup>18</sup> Preyer Brenda, « The Rucellai Palace », dans *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone...*, op. cit., p. 155-225 ; Malquori A., « *Tempo d’aversità* ». *Gli affreschi...*, op. cit. ; Giovanni di Pagolo Rucellai, *Zibaldone*, éd. par G. Battista, Florence, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2013.

<sup>19</sup> Voir Kent Francis W., « The Rucellai family and its Loggia », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35, 1972, p. 397-401 et Preyer Brenda, « The Rucellai Loggia », *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz*, 21, 1977, p. 183-198.

<sup>20</sup> Pacciani Riccardo, « La facciata di Santa Maria Novella », dans Bulgarelli Massimo et alii (dir.), *Leon Battista Alberti e l’architettura*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006, p. 380-396.

<sup>21</sup> Dezzi Bardeschi Marco, « Nuove ricerche sul Sepolcro della cappella Rucellai a Firenze », *Marmo*, 2, 1963, p. 135-161 ; *id.*, « Il complesso monumentale di San Pancrazio a Firenze e il suo restauro (nuovi documenti) », *Quaderni dell’istituto di storia dell’architettura*, 13, 1966, p. 8-28.

## 2. L'anneau manquant

Si les historiens de l'art et les spécialistes d'emblématique ne s'accordent pas sur les relations possibles entre les devises très similaires des Médicis et des Rucellai, leurs conclusions se fondent toutefois sur une analyse trop superficielle des données, notamment des informations que l'on peut tirer des représentations emblématiques conservées ou documentées. Sans tenir compte de la hiérarchie et de la position que ces emblèmes occupent sur les différents édifices, ils tirent souvent des conclusions hâtives, à la recherche – comme Darwin pourrait le dire – de l'anneau manquant de cet épisode emblématique.

Parmi les solutions qui ont été proposées, deux tendances ressortent. D'un côté, certains auteurs établissent un lien étroit entre les deux séries de devises : l'anneau avec deux plumes, les trois anneaux entrelacés et, parfois, le *mazzocchio* avec plumes seraient des devises propres aux Médicis et elles auraient été utilisées par les Rucellai en signe d'alliance et de loyauté politique. L'attribution de ces devises à l'un ou à l'autre membre de la maison Médicis – interprétations sur lesquelles nous ne jugeons pas nécessaire de nous attarder ici<sup>22</sup> – a ainsi engendré un véritable tourbillon d'hypothèses, en répétant les erreurs et les attributions faites par les érudits aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. Ces interprétations, tout à fait erronées, ont imposé de dater – en contraste avec les informations issues d'autres types d'analyses ! – tous les édifices réalisés par les Rucellai après 1461 : c'est en effet à cette année que remontent les fiançailles de Bernardo, le second fils de Giovanni, avec Nannina, fille de Piero de Médicis et sœur de Lorenzo. De l'autre côté, on a voulu repenser la chronologie de l'adoption des devises des Médicis par les Rucellai, la situant à l'intérieur d'une longue stratégie de rapprochement politique entre les deux familles.

Suivre ces hypothèses reviendrait à croire que les Rucellai auraient littéralement recouvert des devises d'autrui leurs propres maisons privées et même un espace public, comme celui de l'église des Dominicains. Ils auraient ainsi entretenu la suspicion sur l'attitude presque seigneuriale des Médicis mettant en scène des rapports quasi féodaux avec leurs proches. D'après ces interprétations finalement, la seule devise propre aux Rucellai serait celle de la voile, que l'on prétend parfois de dériver elle aussi d'une devise étrangère aux Rucellai, celle de

<sup>22</sup> A ce propos voir : Scalzo Marcello, « La Facciata albertiana di Santa Maria Novella a Firenze », *Accademia nazionale virgiliana di scienze lettere e arti*, 1999, p. 265-283, à la p. 278 ; Tavernor Robert, « Concinnitas, o la formulazione della bellezza », dans Rykwert Joseph et Engel Anne (dir.), *Leon Battista*, Milan, Electa, 1994, p. 300-315 ; Pacciani R., « La facciata di Santa Maria Novella... », *art. cit.*, p. 384. Dans tous ces études, et dans bien d'autres, l'attribution des différentes devises aux membres de la famille Médicis et leurs relations prétendues avec les devises des Rucellai sont complètement erronées. Dans l'ouvrage le plus récent sur le sujet, réalisé à la suite de la restauration de la chapelle du Santo Sepolcro – Vaccaro Vincenzo (dir.), *Comunicare con Leon Battista Alberti. Il nuovo collegamento tra il Museo Marino Marini e la Cappella del Santo Sepolcro*, Florence, Polistampa, 2013, p. 17 – la devise du *mazzocchio* avec les plumes est attribuée à Cosimo, celle à l'anneau avec deux plumes à Piero et celle aux trois anneaux entrelacés à Lorenzo : *tot sententiae tot errores !*

René d'Anjou<sup>23</sup>. La version la plus radicale de ces théories a été toutefois proposée par Anke Naujokat dans son étude sur le Tempietto del Santo Sepolcro, le tombeau monumental de Giovanni Rucellai conçu par Leon Battista Alberti<sup>24</sup>. L'auteure interprète la série complète des quatre devises reproduites sur le monument comme un programme politique cohérent de conciliation entre les familles rivales des Médicis et des Strozzi, dont la devise aux anneaux entrelacés serait l'emblème. Le *mazzocchio* avec plume serait en revanche une « Sonderdevise » (à savoir, une devise spéciale), une sorte de transcription allusive ou bien une variante de la devise de Palla Strozzi, le beau-père de Giovanni Rucellai, chef des « Medici-Gegner »<sup>25</sup>. Cette interprétation n'est toutefois pas admissible, puisqu'elle se fonde sur de simples suggestions visuelles, sans tenir compte des détails propres à chaque devise : le *mazzocchio* des Strozzi est en effet bien différent de celui des Rucellai, car il présente deux frondes sortant d'une couronne, et non pas des plumes.

Malgré les limites de ces interprétations, certains historiens de l'art insistent à attribuer les différences entre une devise et l'autre à des subtilités sans importance de l'emblématique et génèrent ainsi d'importantes confusions qui impliquent des conséquences assez graves pour l'étude des emblèmes (pour laquelle il faudrait en revanche examiner avec attention les différentes séries de devises, leurs hiérarchies et leurs interactions). Il n'est par exemple pas possible d'interpréter le « mazzocchio » sur la porte de l'église de Santa Maria Novella comme une devise des Médicis ; pas plus que de prétendre que le « tondo » du palais Rucellai n'aurait pas de devises de cette famille mais seulement celles des Strozzi et des Médicis. En fin de compte, selon ces auteurs, dans le Tempietto del Santo Sepolcro, Giovanni n'aurait déployé que des devises étrangères aux Rucellai<sup>26</sup>, ce qui est, en l'état actuel des connaissances sur les familles florentines et leurs relations réciproques, fortement improbable : même si le partage d'armoiries et d'emblèmes était une pratique tout à fait courant à l'époque, à Florence comme ailleurs, la traçabilité de ces échanges reste toutefois souvent difficile à établir en raison du manque de sources et du principe de réappropriation des devises<sup>27</sup>. C'est pourquoi des auteurs comme Francis Aimes-Lewis et Brenda Preyer se montrent beaucoup plus prudents à ce sujet et ne croient pas que des devises similaires entretiennent nécessairement des rapports directs de transmission (à la

<sup>23</sup> Voir Hablot Laurent, « L'emblématique du roi René : outil de pouvoir et de gouvernement », dans Matz Jean-Michel et Tonnerre Noël-Yves (dir.), *René d'Anjou (1409-1480). Pouvoir et gouvernement*, Rennes, PUR, 2011, p. 327-337.

<sup>24</sup> Naujokat Anke, *Non est hic. Leon Battista Albertis Tempietto in der Cappella Rucellai*, Aix-la-Chapelle-Berlin-Bruxelles, Geymüller, 2011.

<sup>25</sup> *Ibid.* Une devise des Strozzi est également représentée sur le côté nord de l'église Santa Trinita, à Florence.

<sup>26</sup> Naujokat A., *Non est hic...*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>27</sup> Voir à ce propos Hablot Laurent, « « Pour contemplation d'icelui ». Formes et fonctions de la délégation des ordres et devises dans les cours européennes, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles », dans Guenée Bernard et Moeglin Jean-Marie (dir.), *Relations, échanges, transferts en Europe dans les derniers siècles du Moyen Âge. Hommage à Werner Paravicini*, actes du colloque (Paris 2008), Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 2009, p. 427-442.

suite de concessions ou de partages par alliances) ou d'imitation. Puisque, à leur avis, en Italie les devises demeurent très simples et communes à plusieurs familles à cette période, il faut évacuer les conclusions des érudits qui avaient trop facilement établi des séries emblématiques sur la base de certaines ressemblances, en insistant sur la nécessité de s'appuyer plutôt sur des données concrètes. Ainsi, Francis Ames-Lewis observe que : « the use of the diamond ring was not exclusive to the Medici. Long before them they adopted it, it was used by the Sforza of Milan [...] it appears generally as three interlinked rings in later Sforza imagery, and as a symbol of marital fidelity ». De plus, d'après cette lecture, cette devise serait commune non seulement aux Rucellai, mais aussi aux Sassetti, « combined with the stemma and the motto *A MON POUVOIR* ». La devise devient ainsi une « *impresa amorosa* » et « had a more general significance of eternal love [...] and may have a wide general circulation and cannot be interpreted as exclusively Medicean »<sup>28</sup>.

En particulier, Francis Ames-Lewis et Brenda Preyer ne croient pas que la ressemblance des devises des Rucellai (l'anneau avec les plumes et les trois anneaux entrelacés) implique des rapports politiques ponctuels avec les Médicis. Ces auteurs rejettent donc l'hypothèse selon laquelle la construction du palais familial et celle de la façade de l'église Santa Maria Novella doit être forcément comprise entre les fiançailles (1461) et le mariage (1466) de Bernardo Rucellai avec Nannina de Médicis<sup>29</sup>.

### 3. Devises et liens familiaux

Sans entrer plus avant dans le détail de ces interprétations, nous nous limiterons ici à proposer, avec beaucoup de prudence, une nouvelle explication pour ces devises. Soulignons d'abord que l'erreur principale des historiens les moins prudents a été de considérer ces emblèmes comme un ensemble abstrait et décontextualisé. L'exemple des Médicis nous montre au contraire que l'adoption, la variation et l'accumulation des devises sont des facteurs ou des phénomènes qui concernent en premier lieu les individus et non pas seulement la famille. On pourrait par conséquent essayer de retracer une évolution semblable pour les devises des Rucellai. Les changements dans les séries des devises et l'ordre hiérarchique dans lequel elles sont présentées sont le premier élément à prendre en compte dans l'interprétation de ces signes, en laissant de côté, au moins initialement, toute lecture culturelle ou symbolique, toujours incertaines et parfois floues (l'éternité, la foi, l'amitié...)<sup>30</sup>. Nous devons

<sup>28</sup> Ames-Lewis F., « Early Medicean devices... », *art. cit.*, p. 130-131.

<sup>29</sup> *Ibid.*, note 36 ; Preyer B., « The Rucellai Palace... », *art. cit.*, p. 179 : la façade du Palais Rucellai fut achevée en 1458.

<sup>30</sup> Ames-Lewis F., « Early Medicean devices... », *art. cit.*, p. 129 affirme que « the diamond ring, the device used by all members of the Medici family from the middle of the fifteenth century onwards [...], symbolizes



Fig. 3 – Florence, Palazzo Rucellai, détail de la façade avec emplacement des quatre devises Rucellai.

en effet considérer que les sources médiévales et modernes ne livrent quasiment jamais les clefs d'interprétation des devises. Les chercheurs ne peuvent, pour en proposer le sens, que se fonder sur des faisceaux croisés de lectures symboliques, historiques, artistiques qui restent hypothétiques et ne doivent en aucun cas fermer l'interprétation de signes très souvent polysémiques<sup>31</sup>.

La première devise documentée des Rucellai, qui est peut-être une devise familiale ou l'ancienne devise de Giovanni, se trouve sur un *tondo* visible dans la cour du palais familial, c'est-à-dire dans la partie la plus ancienne de l'édifice, datée de 1452 environ : c'est le *mazzocchio* avec trois plumes. Les autres plumes isolées qui accompagnent l'emblème semblent avoir en revanche une fonction purement décorative. Au milieu (et à côté des armoiries représentées sur une pierre armoriée) nous trouvons également une autre devise, celle aux trois anneaux entrelacés. Comment interpréter ces signes ? S'agit-il d'une citation des devises des Médicis ? À cette époque, Pandolfo Rucellai (1436-1497), fils aîné de Giovanni, était âgé d'environ quinze ans, alors que Bernardo (1448-1514), le cadet, avait trois ou quatre ans. Puisque Piero de Médicis avait été le parrain de ce dernier, nous pourrions suggérer que les anneaux sont un souvenir de cet événement familial<sup>32</sup>. La façade du palais fut

---

Eternity », « ostrich feathers symbolized Justice » et encore « in the sixteenth and seventeenth centuries, writers of emblem books developed further elaborations of these ideas, but it is likely that the early Medici intended their family device to carry no more than a general implication of eternal faithfulness and strength ».

<sup>31</sup> Voir à ce sujet Hablot, *La devise...*, *op. cit.*

<sup>32</sup> Cf. Kent F.W., « The Making of a Renaissance patron... », *art. cit.*, pp. 62-65 et Böninger L., « Diplomatie im Dienst der Kontinuität... », *art. cit.*, p. 44.

en revanche réalisée vers le 1456-1458. En 1454 Pandolfo est devenu majeur et, deux ans plus tard (1456), il épouse Catherine Pitti. C'est à cette occasion qu'il pourrait avoir choisi sa devise, l'anneau avec deux plumes, représenté sur la façade du palais et dans une des salles. Il n'est toutefois pas possible d'établir si cet emblème a un lien réel d'affinité ou d'imitation avec l'ancienne devise des Médicis. Suivant Brenda Preyer, qui refuse d'en attribuer la paternité aux Médicis, nous sommes persuadés que cette devise reste propre aux Rucellai, malgré sa ressemblance avec celle que l'on voit employée par la grande famille florentine<sup>33</sup>.

Les devises représentées sur la façade sont disposées selon une hiérarchie bien établie (fig. 3). Le registre inférieur contient le *mazzocchio* avec les plumes et l'anneau à deux plumes (la devise de Pandolfo ?). Au-dessus, sur le registre le plus haut, nous trouvons la voile, nouvelle devise personnelle de Giovanni dérivée de son cimier, dont la présence dans la panoplie héraldique de plusieurs familles de premier plan a fait couler beaucoup d'encre. Les premiers à avoir employé cet emblème ont été sans doute les Pazzi, qui pourraient l'avoir obtenue par concession de René d'Anjou dans les années 1440. La voile est en effet représentée comme pendentif d'un collier porté par un enfant, que la tradition identifie avec Renato de' Pazzi, dans une fresque d'Andrea del Castagno datée de 1449-1450, aujourd'hui dans la collection Contini Bonacossi et provenant de la chapelle du château del Trebbio à Pontassieve, jadis propriété de la famille florentine<sup>34</sup>. Né le 6 septembre 1442, Renato de Pazzi – à ne pas confondre avec le fils de Bianca de Medici (fille de Piero de Medici, née en 1445) et de Guglielmo de Pazzi – était fils de Piero, que le roi René, lié d'amitié avec Andrea de Pazzi son père, avait adoubé en cette même année lors de son séjour à Florence<sup>35</sup>. Il n'est pas exclu que le roi René lui-même, qui avait été le parrain du petit Renato (ainsi nommé en son honneur), ait pu concéder la devise de la voile à Piero de Pazzi. Nous noterons par ailleurs que, dans l'*Armorial des chevaliers de l'Ordre du Croissant*, l'écu aux armes de la famille florentine, chargées en chef d'un lambel de trois pendants de gueules et d'une voile, est attribué par une note marginale plus tardive à « mesire Jacques de Paschiz florentin », frère aîné de Piero (Paris, BnF ms. Fr. 5225, fo 7ro).

Rien ne prouve toutefois que l'adoption de cette même devise par Giovanni Rucellai découle d'une concession de la part de René d'Anjou ou d'un lien privilégié entre sa personne et les Pazzi. La question de cette devise, par rapport à la biographie de Giovanni Rucellai et à sa position politique, a été récemment traitée, et de façon

<sup>33</sup> Preyer B., « The Rucellai Palace... », *art. cit.*, p. 199.

<sup>34</sup> Spencer Jhon Richard, *Andrea del Castagno and his patrons*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 12 et Lightbown Ronald W., *Medieval European jewellery : with a catalogue of the collection in the Victoria & Albert Museum*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1992, p. 290.

<sup>35</sup> Voir Tripodi Claudia, « Pazzi, Piero de' », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 2015 < [https://www.treccani.it/enciclopedia/piero-de-pazzi\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/piero-de-pazzi_(Dizionario-Biografico)/>) (cons. le 18/01/2022).

exhaustive, par Alessandra Malquori qui a également recensé les sources littéraires, toutes latines, qui ont inspiré la création de cette image (Cicéron, Sénèque)<sup>36</sup>. En rappelant une sentence de Cicéron concernant la capacité du navigateur comme métaphore de la sagesse politique (*Ad familiares*, I, 9,21)<sup>37</sup>, l'historienne en conclut que le symbolisme de la voile serait lié à la condition humaine de Giovanni plus qu'à la fortune en sens large. Giovanni parle très souvent dans son *zibaldone* (son journal) de la « fortuna » (la fortune, le sort) et de sa vie « navigata » : un terme, dérivé du verbe *navigare* (naviguer), auquel il faudra donner le sens d'expérimenté (*navigato*). La voile serait donc la métaphore de la fortune qui récompense le navigateur habile<sup>38</sup>. D'ailleurs, comme A. Malquori le souligne, la situation politique de Giovanni Rucellai correspondait étroitement aux propos de Cicéron, dont la sentence susmentionnée, d'une part, faisait allusion au statut d'exilé durable qu'il avait directement expérimenté et qu'il subissait encore ; d'autre part, elle justifiait et, mieux encore, invitait à ne pas persévérer dans la même situation ou de ne pas continuer à poursuivre le même idéal. Dans ce passage, pour reprendre encore les mots d'Alessandra Malquori, le concept du « *parere temporis* » est indiqué de manière assez précise par le biais d'une longue métaphore qui se termine par ces mots : « comme le marin habile se tient au large des tempêtes de la mer et des vents contraires et tient dans le plus grand mépris les endroits dangereux, en tournant ses voiles dans une autre direction, ainsi le sage évite le pouvoir qui peut lui nuire (« et siccome il buono marinaio si guarda dalle tempeste del mare, et de venti contrari, et

<sup>36</sup> Malquori A., « *Tempo d'avversità* ». *Gli affreschi...*, *op. cit.*, p. 56-64. A propos de la diffusion de la devise, l'historienne affirme que « una serie di incisioni fiorentine, comunemente datate tra il 1460 e il 1480 [...], testimoniano una discreta diffusione di tale emblema. In questo senso non è possibile considerare la « fortuna nautica » del Rucellai l'esclusivo archetipo di questa famiglia, per quanto resti indubbia la sostanziale originalità rispetto alla tradizione figurativa medievale, nell'accogliere ed elaborare spunti che provenivano dalla tradizione classica » : *ibid.*, p. 57, note 34. Preyer B., « The Rucellai Palace... », *art. cit.*, p. 201 soutient que la voile est aussi une devise « of common use », car elle fut également utilisée par Lionello d'Este et par les Pazzi à la suite d'une concession de René d'Anjou (voir Herzner Volker, « Die Segel-Imprese der Familie Pazzi », *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz*, 20, 1976, p. 13-32), et qu'on peut la mettre en relation avec les rapports des Rucellai avec les Este en 1446 (l'hypothèse est partagée par Böninger L., « Diplomatie im Dienst der Kontinuität... », *art. cit.*, p. 43-44). On rappellera également que la voile, placée sur le dos d'une tortue et accompagné par le mot *FESTINA LENTE*, sera plus tard adoptée, avec une signification politique semblable, par Cosimo I des Médicis, grand-duc de Toscane.

<sup>37</sup> « *Acceptisti, quibus rebus adductus quamque rem causamque defenderim quique meus in re publica sit pro mea parte capessenda status ; de quo sic velim statuas, me haec eadem sensurum fuisse, si mihi integra omnia ac libera fuissent : nam neque pugnandum arbitrarer contra tantas opes neque delendum, etiamsi id fieri posset, summorum civium principatum nec permanendum in una sententia conversis rebus ac bonorum voluntatibus mutatis, sed temporibus assentiendum ; numquam enim in praestantibus in re publica gubernanda viris laudata est in una sententia perpetua permansio, sed, ut in navigando tempestati obsequi artis est, etiamsi portum tenere non queas, cum vero id possis mutata velificatione assequi, stultum est eum tenere cum periculo cursum, quem ceperis, potius quam eo commutato quo velis tamen pervenire, sic, cum omnibus nobis in administranda re publica propositum esse debeat id, quod a me saepissime dictum est, cum dignitate otium, non idem semper dicere, sed idem semper spectare debemus ».*

<sup>38</sup> Perosa Alessandro (dir.), *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone*, t. 1, *Il « Zibaldone quaresimale »*, Londres, The Warburg Institute University of London, 1960, p. 114-116, 203-205.

schifa i luoghi pericolosi volgendo le sue vele in altra parte, così il savio si guarda di potenza che nuocere gli possa [...] »).

Le cas de la devise aux trois anneaux entrelacés semble en revanche différent, puisque celle-ci, comme nous venons de le voir, serait peut-être à mettre en relation avec Piero de Médicis. Il faudra toutefois remarquer la position plutôt discrète que les devises des trois anneaux occupent dans l'ornementation du palais familial : placées dans les fenêtres, elles restent bien séparées des autres devises appartenant aux membres de la maison des Rucellai, qui occupent le registre principal du décor de la façade. Il faudrait par ailleurs remarquer que sur la façade de l'église Santa Maria Novella, dessinée par Leon Battista Alberti après 1461, seules les trois premières devises apparaissent, agencées sur la base d'une hiérarchie bien établie (fig. 4) : en bas, sur le portail, le *mazzocchio*



Fig. 4 – Florence, église Santa Maria Novella, détail de la façade avec emplacement des quatre devises Rucellai.

et l'anneau avec les plumes ; au-dessus, sur la bande horizontale qui traverse la façade dans toute sa longueur – l'élément architectural le plus immédiatement lisible pour l'observateur – se trouve la voile, représentée en grande dimension et répétée trente-six fois ; plus haut, enfin, dans l'encadrement de la fenêtre, sont reproduites les trois devises, les unes à côté des autres, en petite taille.

Comment peut-on expliquer l'absence de la devise aux anneaux entrelacés dans ce décor qui semble réunir l'intégralité de la panoplie emblématique des Rucellai ? Nous suggérons que, si ce signe renvoyait à la relation de parrainage entre Piero de Médicis et Bernardo Rucellai, son usage resterait limité à un contexte privé, comme celui du palais mais ne se prêterait pas à une exposition publique sur un édifice religieux aussi important comme l'église des dominicains. Nous ne devons pas ignorer d'ailleurs, en suivant Maspoli, que la devise des trois anneaux était présente dans l'emblématique de l'aristocratie italienne depuis le début du XV<sup>e</sup> siècle au moins. En 1409, Niccolò III d'Este conféra un étendard à cette devise à Muzio Attendolo Sforza pour le remercier de la conquête de trois villes, Reggio, Parme et Fidenza, prises à Ottone Terzi († 1409)<sup>39</sup>. D'autres sources prétendent en revanche que cette devise était celle de Cabrino Fondulo († 1425), seigneur de Crémone et

<sup>39</sup> Maspoli Carlo, « Arme e imprese viscontee sforzesche Ms. Trivulziano n. 1390 (2a parte) », *Archives héraldiques suisses*, 111, 1997, p. 27-38, à p. 29, note 15.



Fig. 5 – Frise aux devises des Rucellai. Florence, Loggia des Rucellai.

vicaire impérial depuis 1413, qui en frappait ses monnaies : il aurait introduit les trois anneaux en 1414 pour célébrer la concorde qui l'unissait, dans le gouvernement de la ville, à l'empereur Sigismond et au pape Jean XXIII, qu'il avait reçus « chez lui » en cette même année. En 1425, Philippe-Marie Visconti fit exécuter Fondulo et s'empara de la ville lombarde avant de l'offrir en dot à sa fille naturelle Blanche-Marie. Lorsque, après avoir épousé Blanche-Marie, François Sforza pris le pouvoir dans le duché de Milan, il reprit à son compte cette devise qu'il distribua pour s'attirer les faveurs des familles milanaises ; on la retrouve ainsi dans des concessions d'armoiries aux familles Borromeo, Birago, Sanseverino et Gavazzi della Somalia et sur une monnaie de faible aloi<sup>40</sup>. Ces informations ne doivent naturellement pas être interprétées comme la preuve que la devise Rucellai procède de celle adoptée par les grands seigneurs de la plaine du Pô, mais pourrait plutôt suggérer la possibilité de l'existence de rapports d'émulation qui nous échappent encore.

Il nous reste maintenant à considérer, parmi les bâtiments des Rucellai, la grande loge située à côté du palais (1463-1466), lieu des fêtes, de cérémonies et des rendez-vous du lignage. Elle est ornée seulement de deux devises (l'anneau avec deux plumes et la voile), alternant avec une autre devise, celle des trois fleurs de trèfle liées : un *apax* que les historiens n'ont curieusement pas considéré et qui n'est certainement pas une devise de la famille de Giovanni (fig. 5). On pourrait l'attribuer vraisemblablement à Ugolino Rucellai, qui en 1456 donna à Giovanni, son parent, des édifices placés sur l'espace destiné à la construction de la loge au bénéfice de la famille<sup>41</sup>. Cela expliquerait pourquoi ce signe, indiquant un individu qui était membre d'une autre branche de la famille, se retrouve uniquement à cet endroit.

<sup>40</sup> *Ibid.* Il semble que François I<sup>er</sup> ait prétendu hériter cette devise de son père et non du seigneur de Crémone.

<sup>41</sup> Voir Giovanni di Pagolo Rucellai, *Zibaldone...*, *op. cit.*, p. 19-20.



Fig. 6 – Giovanni di ser Giovanni (dit le Scheggia), *Scène de bataille*, panneau de cassone, détail avec emplacement des quatre devises Rucellai (navires et housses des chevaux). Paris, Musée des Arts décoratifs, inv. PE 87

Fig. 7 – Leon Battista Alberti, temple du Saint-Sépulcre, Florence, église San Pancrazio.



La série des quatre devises, mais dans un ordre non hiérarchisé, apparaît pour la première fois quand Bernardo devient majeur, en 1466, précisément à l'époque de son mariage avec Nannina de Médicis. Est-ce à ce moment – nous venons de le voir – qu'il choisit comme devise personnelle les trois anneaux entrelacés utilisés par son parrain Piero de Médicis, qui était en même temps le père de son épouse ? Cette série est représentée au complet sur le *cassone*, le meuble nuptial, conservé aujourd'hui au Musée des arts décoratifs de Paris, vraisemblablement réalisé à l'occasion du mariage de Bernardo. Les quatre devises y sont groupées d'une manière différente (fig. 6) : parfois isolées, d'autres fois représentées en couple, mais toujours sans logique de distribution identifiable. C'est seulement à partir de ce moment que les quatre devises, l'ancienne et la nouvelle de Giovanni et celles de ses deux fils, occupent une place équivalente dans l'emblématique familiale, sans rapport de subordination comme on le voyait dans le Tempietto del Santo Sepolcro (fig. 7).

## Conclusions

Nous ne voudrions pas, bien entendu, soutenir d'une manière dogmatique le schéma interprétatif que l'analyse des devises des Rucellai semble proposer. Il nous semble toutefois qu'une lecture des devises comme celle que nous avons proposée permet, en s'appuyant sur des données concrètes, de remettre en question certaines interprétations trop facilement adoptées par l'historiographie. En même temps, la remise en contexte de ces emblèmes dans le cadre de la société florentine contemporaine apporte des nouveaux éléments sur l'usage des devises, visiblement à chercher dans le cadre de l'histoire familiale, plutôt qu'exclusivement dans des liens d'ordre politique dont les sources ne gardent pas la trace à de rares exceptions près (comme dans le cas du rapport très étroit qui lie René d'Anjou aux Pazzi).

Le problème de l'origine des devises de la première Renaissance italienne reste ouvert, en raison à la fois de témoignages monumentaux qui, le plus souvent, manquent ou se font rares et d'une documentation écrite partielle et peu précise. Comme dans toute recherche historique fondée sur une démarche méthodologique sérieuse, il est essentiel de ne pas interpréter les données réelles à la lumière de modèles de lecture construits sur l'analyse de contextes lointains dans le temps et/ou dans l'espace, même si ceux-ci présentent des analogies apparentes. Cette prudence semble aujourd'hui de mise pour éviter de reproduire une erreur qui a affligé pendant longtemps la recherche héraldique : la simplification, voir la méconnaissance d'une réalité complexe.

# De D. Duarte à D. Manuel : les gargouilles des Chapelles Imparfaites

*Catarina Fernandes Barreira*

IEM/FCSH-NOVA

L'apport de l'héraldique et de l'emblématique à l'histoire de l'art n'a plus besoin d'être prouvé. Nous voudrions tout de même mettre en exergue à quel point l'étude de l'héraldique peut servir à l'étude de la nécropole de D. Duarte, mieux connue sous le nom de Chapelles Imparfaites<sup>1</sup>, notamment pour prouver que le rapport entre le message de l'héraldique et celui des gargouilles ne trouve pas son origine sous le règne de D. Duarte, mort au début de la construction de sa nécropole, mais sous celui de D. Manuel. Ce dernier, dans les premières années de son règne en particulier, a promu et légitimé son image de roi en mettant l'accent sur sa relation dynastique avec son grand-père D. Duarte. L'étude des gargouilles du monastère de Batalha, et plus précisément de l'espace qui, destiné à la nécropole de rois, avait une plus forte connotation politique, plus encore que religieuse, doit être articulée avec celle de l'ensemble architectural auquel elles appartiennent : un lieu où les éléments sculptés et héraldiques abondent.

Ce complexe programme de gargouilles, que nous nous proposons ici d'analyser sous un regard nouveau, a eu un grand impact aussi bien dans la rénovation du chantier de Batalha proprement dit que dans d'autres chantiers réalisés successivement dans tout le pays. À partir de sources essentiellement érudites, à vocation moralisante et d'*exempla*, l'artiste donne aux gargouilles de la nécropole de Duarte une nouvelle signification. Ainsi, comme nous le verrons, les interprétations de ceux qui prétendent qu'elles n'étaient que des éléments décoratifs et constituaient seulement des moyens de soustraire l'image au contrôle ecclésiastique s'avèrent erronées.

---

<sup>1</sup> Ce chapitre, malgré quelques changements, doit beaucoup à l'étude que nous avons publiée en 2014 : « O Mosteiro de Sta. Maria da Vitória e a vocação moralizante das gárgulas do panteão duartino », in Fernandes Barreira Catarina et Metelo de Seixas Miguel (dir.), *D. Duarte e a sua época: Arte, Cultura, Poder e Espiritualidade*, Lisbonne, IEM/UNL-CLEGH/ULL, 2014, p. 185-210

## 1. La construction d'une nécropole pour le roi : les Chapelles Imparfaites, de D. Duarte à D. Manuel

Le Monastère de Santa Maria da Vitória a eu une valeur politique et symbolique importante pour la dynastie d'Avis<sup>2</sup>, notamment pour D. João I, son fondateur, et pour ses enfants. L'impact artistique de ce chef d'œuvre a été considérable<sup>3</sup> depuis sa fondation, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, jusqu'au premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle. Notre intérêt porte d'abord sur le chantier coordonné par Huguet, le maître qui avait succédé au portugais Afonso Domingues dans les premières années du XV<sup>e</sup> siècle. Celui-ci a été responsable de l'édification de la Chapelle Royale<sup>4</sup>, érigée à l'entrée de l'église et destinée à la nécropole du roi fondateur et de ses descendants, mais il a été également chargé de dessiner la chapelle de D. Duarte.

Tout indique que D. Duarte connaissait bien l'œuvre en cours de réalisation et avait suivi l'évolution du chantier, puisqu'il avait eu occasion d'y se rendre, d'abord, pour accompagner la translation du corps de sa mère depuis le monastère d'Odivelas (1416) et, ensuite, pour conduire le cortège funèbre de son père (1433), au cours d'une cérémonie solennelle dont on lui a attribué la responsabilité<sup>5</sup>. Nous pouvons ainsi affirmer que le roi suivait de près l'avancée des travaux et avait conscience de la portée symbolique de cette œuvre : raison pour laquelle il a probablement décidé d'en faire également sa nécropole. Néanmoins, cette décision a été accompagnée d'un geste d'émancipation à l'égard de la chapelle paternelle puisqu'en avril 1437, D. Duarte avait obtenu de Rodrigo Eanes le terrain pour construire sa propre chapelle (« huum chãao acerca da capela primçipall do dicto Mosteiro que part'em a dicta capela »), un terrain qui « aprougue a el Rey e foy sua merçe de o aver e mandarem elle fazer huã capella »<sup>6</sup>. Les fondations de sa nécropole ont alors été jetées par Maître Huguet au cours de l'année 1437, et pas avant comme certains historiens l'ont proposé<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Gomes Saul António, *Vésperas Batalhinas. Estudos de História e Arte*, Leiria, Edições Magno, 1997, p. 32 et s., 135.

<sup>3</sup> L'influence du chantier s'est révélée au niveau des solutions adoptées, autant au niveau structurel qu'au niveau décoratif. Les édifices qui ont subis, dans leur construction, l'influence de Batalha, possèdent presque tous des gargouilles décoratives : la *Colegiada* de Guimarães, Saint Francisco de Guimarães, les cathédrales de Guarda, de Silves et de Faro, entre autres.

<sup>4</sup> Le projet de transformer un espace conventuel en nécropole royale est né entre la mort de la reine D. Filipa et le retour de Ceuta. D'après Saul Gomes, il s'insère dans une tradition qui avait ses antécédents parmi les monarques de la première dynastie, au monastère de Santa Cruz et d'Alcobaça : Gomes S. A., *Vésperas Batalhinas...*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>5</sup> Duarte Luis Miguel, *D. Duarte. Requiem por um rei triste*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 2005, p. 146 et s.

<sup>6</sup> Gomes Saul António, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha (sécs. XIV a XVII)*, Lisbonne, Edição do IPPAR, 2002, vol. I, p. 204

<sup>7</sup> Silva José Custódio et Redol Pedro, *Mosteiro da Batalha. Roteiro*. Londres, Instituto Português de Gestão do Património Arquitectónico e Scala Publishers, 2007, p. 105 proposent la date de 1434.

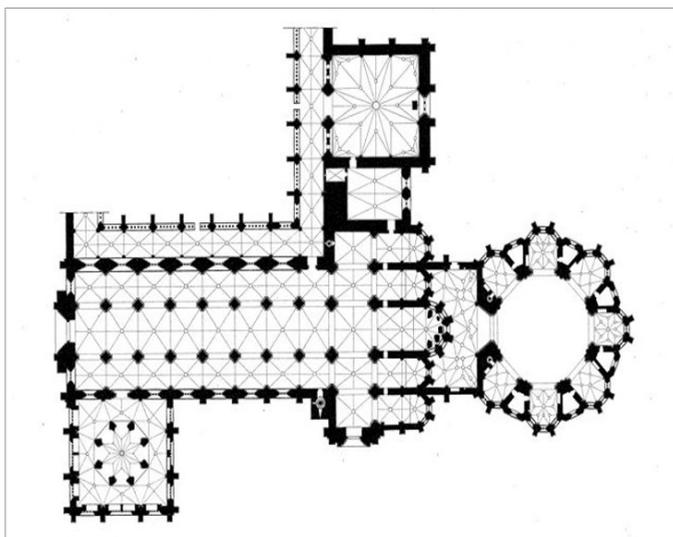


Fig. 1 – Batalha, plan partiel du monastère de Santa Maria de Vitória.

Cependant, le document, un titre d'achat, ne nous indique en rien que la construction de la chapelle avait déjà débuté à cette date. Il nous dit seulement que le roi était présent lors de l'achat du terrain, le 21 juin de la même année, et avait pris officiellement possession du dit terrain et de tout ce qui s'y trouvait :

e mandaram e outorgaram que o dicto senhor (o rei) mande tomar pose da dicta terra per seus contadores ou almoxaryfes e scrivaes ou per quem a elle aprazer. E daqui em deante faça e mande em ella aquello que sua merçee for como de sua coussa própria. [...] dito senhor rey tomou posse do chão em ella conteúdo, per terra, erva, pedra em elle achada sendo posse do dito chão e de todas as couzas que a elle pertençaõ, e que de como elle tomou a dita posse que assim pedia a mim tabelliam hum stromento que screvi em o dito logo.<sup>8</sup>

Nous pouvons relever quelques similitudes entre le projet que Huguet avait ébauché pour D. João I – un espace central destiné à un double cénotaphe, entouré de tombeaux pariétaux – et celui de la nécropole de Duarte – qui prévoyait un espace central entouré de sept chapelles –, même si ce dernier était plus grand que celui de la chapelle du fondateur. Dans les deux espaces funéraires, en accord avec le projet de Huguet, la disposition des sépultures respecte une hiérarchie précise : l'organisation spatiale se fait du centre vers la périphérie avec le roi et la reine placés au milieu et entourés de leurs descendants (fig. 1).

<sup>8</sup> Gomes S. A., *Fontes Históricas e Artísticas...*, op. cit., vol. I, p. 205.

La position de la chapelle, située dans la zone du chevet de l'église, doit être également prise en compte. Son emplacement présente en effet des similitudes avec la chapelle du Connétable dans la cathédrale de Burgos et avec celle dédiée à saint Jacques dans la cathédrale de Tolède, comme l'a suggéré Vergílio Correia<sup>9</sup>, ou encore avec la basilique du Saint-Sépulcre à Jérusalem, comme Jean-Marie Guillouët l'indique<sup>10</sup>. Nous pensons que, même si ces antécédents peuvent justifier le projet de maître Huguet, pour le roi, commanditaire de l'œuvre, le choix de ce modèle avait une toute autre valeur.

D. Duarte a voulu faire installer son tombeau derrière l'endroit le plus noble et le plus significatif de l'église et même du monastère : un détail qui a été, jusque-là, peu remarqué par ceux qui ont analysé le plan de l'édifice. Du point de vue religieux et politique, la mise en place de la nécropole derrière le chevet représente un geste symbolique accompagnant, selon Lurdes Rosa, la « reconfiguration du pouvoir royal face au pouvoir de l'Église »<sup>11</sup> qui a justement eu lieu au cours du règne de D. Duarte. De graves tensions existaient depuis les vingt premières années du XV<sup>e</sup> siècle entre l'Église et le roi qui, s'opposant au fait que l'administration des biens ecclésiastiques soit placée sous la tutelle de l'autorité religieuse<sup>12</sup>, réussit à la faire passer sous le contrôle de la Couronne. Par sa valeur symbolique, la localisation de la nécropole serait donc un reflet, bien qu'indirect, des relations tendues entre le pouvoir du clergé et celui de Duarte qui, même si elles éclatèrent pendant son règne, avaient commencé à se détériorer bien avant, au moment de son ascension au trône, quand il était encore infant<sup>13</sup>. En ce qui concerne l'institution des chapelles funéraires<sup>14</sup> et de leur contribution au processus d'affirmation de l'âme comme sujet de droit, Lurdes Rosa se réfère à deux grands moments de crise entre la Couronne et le clergé portugais : le premier éclata en 1425, quand D. Duarte était déjà associé au trône, et culmina dans la signature d'un concordat en 1427 ; le second eut lieu entre 1435 et 1437, période qui ne peut pas être négligée car elle coïncide justement avec le projet et la fondation de la chapelle funéraire de D. Duarte<sup>15</sup>.

Nous pensons que, face à ce contexte institutionnel tendu, par la fondation de sa chapelle D. Duarte a voulu donner un *political statement* d'une grande

<sup>9</sup> Correia Vergílio, *Monumentos de Portugal : Batalha II*, Porto, Litografia Nacional Edições, 1931, p. 49.

<sup>10</sup> Guillouët Jean-Marie, *Le portail de Santa Maria da Vitória de Batalha et l'art européen de son temps*, Leiria, Textiverso, 2011, p. 71, 74.

<sup>11</sup> Rosa Maria de Lurdes, « D. Duarte e as almas dos defuntos. Bens espirituais, caridade e misericórdia na reconfiguração do poder régio », dans Fernandes Barreira C. et Metelo de Seixas M. (dir.), *D. Duarte e a sua época...*, op.cit., p. 136 et s. Voir aussi Ventura Maria Garcez, *Igreja e poder no século XV. Dinastia de Avis e liberdades eclesíásticas 1383-1450*, Lisbonne, Edição Colibri, 1997.

<sup>12</sup> Voir ead., « As « Leis Jacobinas ». Estudo e transcrição », *Medievalista*, 12, 2012, < <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA12/ventura1203.html> > (cons. le 4/9/2019).

<sup>13</sup> Voir Duarte Luís Miguel, *D. Duarte*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 2005, p.189 et s. et Rosa M. L., « D. Duarte e as almas dos defuntos... », *art. cit.*, p. 140 et s.

<sup>14</sup> Rosa Maria de Lurdes, *As Almas Herdeiras. Fundação de Capelas Fúnebres e Afirmação da Alma como Sujeito de Direito (Portugal 1400-1521)*, Lisbonne, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 171 et 179.

détermination, ce qui correspond à sa personnalité et sa façon de penser, c'est-à-dire, le renforcement du pouvoir royal face à celui du clergé. C'est précisément pour cette raison que la chapelle-nécropole du roi, implantée significativement au chevet de l'église, a apporté de nouvelles nuances au symbolisme politique et religieux de cet édifice. Et comme l'a observé Luís Duarte, il est donc nécessaire de : « voir » ces chapelles terminées, comme les a dessinées Huguet, comme les a désirées D. Duarte. Alors, nous serons capables de comprendre, le projet politique de D. Duarte onzième roi du Portugal, dans toute sa dimension »<sup>16</sup>.

En 1438, après un an et demi de travaux, le roi et Huguet meurent. Il incombe alors aux maîtres successeurs de Huguet de conclure la nécropole de Duarte, le roi ayant été temporairement enterré dans la zone du chevet<sup>17</sup>. Entre 1438 et 1448 les travaux furent ainsi dirigés par Martim Vasques, un maître qui avait déjà travaillé sous les ordres de Huguet et qui avait pu donc se familiariser avec le projet initial. Fernão de Évora lui succède entre 1448 et 1477<sup>18</sup>. Au cours de ces trente années, les travaux sur le chantier durent avancer de façon significative : datent très probablement de cette période la construction des murs et l'achèvement des compartiments triangulaires avec des gargouilles, situées entre les sept chapelles de la nécropole<sup>19</sup>. Le testament de D. Afonso V, daté d'avril 1475, donne quelques informations sur l'avancée des travaux quand le roi donne des indications sur la place où il souhaite être enterré, justifiant ainsi son investissement dans le monastère : « na capeella que mandou fazer el rey meu senhor e padre que Deus aja em cada huã daquelas capeellas que nella sam fundadas e emquanto nom for acabada a dicta capeella lancem meu corpo no cabydo do dicto moesteiro »<sup>20</sup>.

Nous pouvons en conclure que, si les sept chapelles formant les Chapelles Imparfaites n'avaient pas été encore terminées à cette date, les travaux de construction étaient désormais suffisamment avancés pour le roi puisse déjà choisir celle qui abriterait sa sépulture. D'ailleurs la lecture de ce même testament nous informe que « l'idée d'une sépulture individualisée dans une chapelle personnelle » était déjà présente<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Duarte L. M., *D. Duarte, op. cit.*, p. 219.

<sup>17</sup> Voir Rui de Pina, *Cronica do senhor Rey D. Duarte*, Lisbonne, Edição Lopes de Almeida, p. 575, 596, 597.

<sup>18</sup> Sur les conséquences de la Bataille d'Alfarrobeira (1449) dans le chantier voir Barreira Catarina Fernandes, « O Mosteiro de Sta. Maria da Vitória... », *art. cit.*, p. 190 et 191 ; Gomes S. A., *Fontes Históricas e Artísticas...*, *op. cit.*, vol. I, p. 355 et vol. II, p. 9-17 ; Moreno Humberto Baquero, *A Batalha de Alfarrobeira. Antecedentes e significado histórico*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1979-1980.

<sup>19</sup> Sur les datations des chapelles voir Jorge Orlindo et Redol Pedro, *Como se fez história : arquitetura funerária do Mosteiro da Batalha*, dans *Práticas Funerárias e atitude perante a morte na Região Centro. Da Pré História ao presente: Arqueologia, História, Arte e Antropologia*, Leiria, Hora de Ler, 2019, p. 89-95 et *id.*, « As Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha. Arqueologia e História da sua construção », *Cadernos de Estudos Leirienses*, 5, 2015, p. 310-314.

<sup>20</sup> Gomes S. A., *Fontes Históricas e Artísticas...*, *op. cit.*, vol. II, p. 278.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 32.



Fig. 2 – Batalha, monastère, Chapelles Imparfaites.

Sur la base de la documentation conservée datant des années 1477-1490<sup>22</sup> et du profil des maîtres qui se trouvaient sur place, des artistes verriers pour la plupart, nous pouvons en conclure que les travaux devaient à ce moment-là se concentrer dans la production et l'installation des vitraux. Nous arrivons ainsi à la fin du XV<sup>e</sup> siècle sans que la nécropole de Duarte soit terminée : les sept chapelles manquaient encore de voûtes<sup>23</sup> (et étant donné que les gargouilles sont les derniers éléments à être placés, celles-ci n'avaient pas encore été sculptées) ; il fallait aussi exécuter le projet d'une couverture pour l'atrium de l'espace qui relie l'octogone au chevet de l'église, celui d'une autre couverture pour l'espace de la nécropole et résoudre le problème du passage de la lumière ; enfin, il fallait encore pratiquer les ouvertures dans les chapelles contiguës au chevet afin de pouvoir accéder à la nécropole de Duarte par l'intérieur de l'église (intervention qui toutefois n'a jamais été réalisée).

La direction du maître Mateus Fernandes (de 1490-1491 à 1515) et l'avènement du règne de D. Manuel, au début de l'année 1495, ont apporté un nouveau souffle au chantier. Le roi confirma tout d'abord les privilèges aux maîtres et, entre 1495 et 1500-1501, les voûtes furent installées dans les sept chapelles, ainsi que les gargouilles respectives. Cela semble confirmé par la présence sur une de ces voûtes, dans l'espace de la nécropole de Duarte, des devises de D. João II (le pélican qui retire la chair de sa poitrine pour alimenter ses petits) et de D. Leonor (le filet de pêche). Pourtant, l'attribution de la construction de cette voûte au patronage de

<sup>22</sup> Gomes S. A., *Vésperas Batalhina...*, op. cit., p. 148 e id., *Fontes Históricas e Artísticas...*, op. cit., vol. II, p. 311, 326.

<sup>23</sup> Nous ne partageons pas l'opinion de Carlos Alberto Ferreira de Almeida qui situe en 1436 le début de la construction de la nécropole de Duarte et attribue la « couverture des sept chapelles » à la phase de Martim Vasques : Ferreira de Almeida Carlos Alberto et Barroca Mário Jorge, *História da Arte em Portugal. O Gótico*, Lisbonne, Editorial Presença, 2002, p. 72. La voûte présente en effet des caractéristiques typiques de l'art manuelin.



Fig. 3 – Batalha, monastère, Chapelles Imparfaites, voûte de la chapelle du roi D. João II.

ce couple<sup>24</sup> est incorrecte. Le testament du roi, daté de septembre 1495, le prouve puisque D. João II non seulement ne revendique aucun rôle dans la construction des voûtes de la chapelle, mais ne donne pas non plus d'indications précises sur le lieu de sépulture, en laissant le choix à son successeur : « minha sepultura quero que seja em o Mosteiro [...] no lugar e per a maneira que mais conveniente parecer a meu testamenteiro »<sup>25</sup> (fig. 2).

Il est évident que D. João II connaissait bien l'état des travaux de la nécropole de D. Duarte, confiant à son exécuteur testamentaire la responsabilité de lui donner une sépulture digne<sup>26</sup>. Ce fut donc à D. Manuel, son successeur, de se charger de cette tâche. D. João II fut ainsi provisoirement enterré à Silves pendant quatre ans (jusqu'en 1499), quand D. Manuel déplaça son corps à Batalha au cours d'une importante cérémonie politique, dont João Oliveira e Costa a saisi la valeur de geste de pacification<sup>27</sup>. D. Manuel a dû attendre que les travaux soient terminés (avec l'installation des voûtes des chapelles) ou assez avancés pour effectuer cette translation. Cependant, D. João II n'a pas été déposé dans sa chapelle, située dans les Chapelles Imparfaites, probablement parce que le grand portail d'accès à celles-ci et les voûtes des autres chapelles n'étaient pas encore terminés : il est resté, provisoirement, dans une chapelle latérale au chevet. Cette hypothèse est basée sur le fait qu'une de ces chapelles montre les devises de D. Maria, la seconde femme de D. Manuel, dont le mariage s'est réalisé au cours du second trimestre de l'année 1500 (fig. 3).

<sup>24</sup> Pereira P., *Enigmas. Lugares mágicos de Portugal. Arquitecturas sagradas*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 2004, p. 200.

<sup>25</sup> Gomes S. A., *Fontes Históricas e Artísticas...*, op. cit., vol. II, p. 402

<sup>26</sup> Selon les données recueillies par Gomes Saul António, *O mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XV*, Coimbra, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, 1990, p. 347, D. João II s'est rendu trois fois à Batalha et, au cours d'un de ces déplacements en 1491, il a assisté aux obsèques de son fils.

<sup>27</sup> Costa João Paulo Oliveira, *D. Manuel I*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 2005, p. 102-103.

Ainsi, entre 1495 et 1500-1501 nous voyons s'opérer un changement dans le projet initialement imaginé par D. Duarte. D'après celui-ci, par-delà l'espace funéraire destiné au fondateur et à sa femme, la nécropole aurait dû abriter également le tombeau de D. Afonso V, du prince D. Afonso (fils de D. João II) décédé prématurément, de D. João II et de sa femme. D. Duarte avait très vraisemblablement prévu de se faire enterrer au milieu de l'édifice avec D. Leonor comme ses parents l'avaient fait dans la Chapelle du fondateur. Avec les interventions manuelles, la chapelle en face du portail lui fut attribuée tandis que celle à son côté fut destinée à D. João II et à D. Leonor. D. Manuel aurait-il réservé pour lui l'espace central, comme la profusion dans la décoration qui encadre son tombeau le suggère ? Et quelle signification attribuer aux devises de sa deuxième femme représentées dans une deuxième chapelle ? Ils auraient dû rester séparés ? Miguel Metelo de Seixas a trouvé une réponse à ces questions : le roi s'étant marié en secondes noces avec D. Maria, il serait, pour le moins, étrange de concevoir un seul tombeau conjugal, d'autant plus qu'il se maria même une troisième fois (avec D. Leonor, nièce de ses deux femmes décédées). Le projet prévoyait donc de situer le tombeau du roi dans l'espace central de la chapelle, comme c'était d'ailleurs le cas pour D. João I dans la Chapelle du fondateur, tandis que les sépultures des trois reines auraient trouvé place dans les chapelles radiales.

L'analyse du programme décoratif des Chapelles Imparfaites doit, ainsi, être interprété à la lumière des facteurs dont nous venons de parler et tenir compte de la période précédant le début du chantier de Belém, auquel le roi s'intéressera davantage, au détriment de celui de Batalha. En effet, c'est dans la phase initiale de son règne que D. Manuel a peut-être pensé de se faire enterrer à cet endroit : c'est uniquement ce choix qui peut justifier l'amplitude symbolique de l'exaltation de la dynastie qu'il y a opéré. Selon Miguel Metelo de Seixas et João Galvão-Teles, « l'intention de D. Manuel était de rappeler et glorifier celui qui lui avait transmis les droits de succession à la Couronne, son grand-père D. Duarte »<sup>28</sup>. Le programme iconographique de la nécropole fait donc partie du processus de légitimation de la dynastie de D. Manuel par le biais de son grand-père : c'est sur cette base qu'il donne vie à un programme de glorification à la mémoire de D. Duarte à travers la représentation de ses emblèmes héraldiques pour légitimer, du même coup, sa succession au trône. C'est même l'une des clés pour comprendre la plus extraordinaire salle d'apparat conservée érigée par le roi Manuel : la « salle des blasons » du palais royal de Sintra, où la devise de l'aïeul occupe une place essentielle<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Metelo de Seixas Miguel et Galvão-Teles João Bernardo, « Elementos de uma cultura dinástica e visual : os sinais heráldicos e emblemáticos do rei D. Duarte », dans Barreira C. F. et Metelo de Seixas M. (dir.), *D. Duarte e a sua época...*, *op. cit.*, p. 257-283, à la p. 278.

<sup>29</sup> Metelo de Seixas Miguel et Hiltmann Torsten, « Heraldic decor as a research problem. The Sala dos Brasões of the Sintra Palace and Heraldry in Medieval and Early Modern State Rooms », dans *id.* (dir.),

Soulignons également que, dans l'accès de l'atrium de liaison à l'espace central de la nécropole, la devise de D. Duarte est répétée à profusion sur le grand portail, donnant ainsi naissance à un grand appareil visuel. La devise *TÃ YA SEREY / ENQUANTO FOR (VIVER)* de D. Duarte est utilisée par ses successeurs jusqu'à D. Manuel qui peut ainsi marquer la continuité de la lignée : la mémoire du roi est liée au règne de son petit-fils et c'est à travers cette continuité qu'elle subsiste, qu'elle vit et se perpétue<sup>30</sup>. Nous verrons que les gargouilles et leur programme ont également un étroit rapport avec cette question.

## 2. Les gargouilles : notes pour un bref état de l'art

Les gargouilles ont attiré ponctuellement l'attention des historiens de l'art qui, au fil du temps, ont produit une bibliographie assez riche, au niveau national comme international, mais souvent dépourvue d'intérêt historiographique, dont il est difficile de donner un aperçu<sup>31</sup>. Elle trouve ses prémices dans les travaux pionniers d'Emile Mâle : leur impact a été significatif, mais les interprétations qui y sont exposées ont contribué à minimiser le sens symbolique de ces éléments sculptés<sup>32</sup>. Par ailleurs, Lester Bridaham<sup>33</sup>, un des premiers auteurs qui a travaillé sur ce thème en s'interrogeant sur la signification des gargouilles et des chimères, avait mis en évidence, en 1930, le rôle de l'imaginaire populaire et de la libre créativité dans leur conception. Par la suite, et particulièrement dans le contexte anglo-saxon, les gargouilles ont été souvent interprétées de deux manières : soit comme éléments dotés de fonctions prophylactiques, capables d'éloigner le mal des édifices<sup>34</sup>, soit comme des images liées à la présence du démon<sup>35</sup>, en suggérant ainsi une opposition entre l'intérieur (lieu du bien) et l'extérieur (lieu du mal). Plus récemment, les travaux de Michael Camille ont accentué l'importance du « discours marginal »<sup>36</sup>

---

*Heraldry in Medieval and Early Modern State-Rooms. Towards a typology of heraldic programmes in spaces of self-representation*, Ostfildern, Thorbecke, 2020, p. 7-20.

<sup>30</sup> Metelo de Seixas Miguel, « A emblemática manuelina, instrumento de comunicação política », dans Caetano Joaquim Oliveira, Azevedo Rosa et Loureiro Rui Manuel (dir.), *Vi o Reino renovar. Arte no tempo de D. Manuel I*, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, 2021, p. 62-75.

<sup>31</sup> La bibliographie sur ce thème est très riche, mais elle se limite à proposer d'excellentes photographies des gargouilles, sans faire aucun effort d'interprétation ou de remise en contexte des éléments répertoriés par rapport à l'architecture ou entre eux, comme c'est le cas de Harding Mike, *A Little book of gargoyles*, Londres, Aurum Press, 2004.

<sup>32</sup> Mâle Émile, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, E. Leroux, 1898, aux p. 64-85 et spécialement à la p. 81.

<sup>33</sup> Bridaham Lester Burbank, *Gargoyles, chimeres, and the grotesque in French Gothic sculpture*, New York, Da Capo Press, 1969.

<sup>34</sup> Parmi les contributions les plus récentes, nous signalons Mellinkoff Ruth, *Averting demons. The protective power of medieval visual motifs and themes*, Los Angeles, Ruth Mellinkoff Publications, 2004.

<sup>35</sup> Benton Janetta Rebold, *Holy Terrors: Gargoyles on medieval building*, New York, Janetta Rebold Benton, 1997.

<sup>36</sup> Camille Michael, *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.

faisant écho à la sculpture monumentale, autant du monastère que de la cathédrale, et lancé d'importantes pistes à partir de la lecture des gargouilles de Notre-Dame de Paris datés du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>.

En ce qui concerne l'aire ibérique, un article de Bonifacio B. Herrero et Carlos S. Diez sur les gargouilles de la cathédrale de Ségovie<sup>38</sup> dresse l'état de l'art pour l'Espagne où, lors des dernières décennies, se sont notamment développés des études monographiques qui analysent les gargouilles d'un édifice donné ou d'une zone géographique déterminée<sup>39</sup>. Au Portugal, en revanche, les gargouilles ont rarement attiré l'attention des chercheurs. Si les gargouilles de Santa Maria da Vitória ont été presque toujours considérées comme une référence dans le domaine, elles ont également toujours été mentionnées dans le cadre d'une description de l'édifice sans pour autant donner lieu à une interprétation liée à l'architecture. Vergilio Correia<sup>40</sup> et João Barreira<sup>41</sup> ont ainsi interprété ces gargouilles comme des éléments purement décoratifs, résultat de manifestations populaires et païennes, et ont attribué leur réalisation à l'absence de contrôle sur le travail des sculpteurs de la part de l'autorité ecclésiastique : une lecture qui s'avère totalement erronée comme nous le verrons. Nous noterons par ailleurs que, plus récemment, le regard sur les gargouilles a changé, même au Portugal, grâce aux travaux de José Custódio V. da Silva<sup>42</sup>, Paulo Pereira<sup>43</sup>, Saul Gomes<sup>44</sup> et Luís Urbano Afonso<sup>45</sup>, qui mettent en exergue la valeur significative de ces éléments sculptés dans la compréhension du monde médiéval. Sur un autre plan, il ne faudrait pas non plus oublier le travail plus récent d'Ana Patricia Alho, qui a apporté des avancées significatives à l'étude des fonctions hydrauliques des gargouilles.

Dans les travaux pionniers que nous avons réalisées ces dernières années, nous avons pu montrer, d'un côté, que les textes érudits circulant à l'époque ont constitué une source d'inspiration pour ces sculptures, de l'autre, qu'un grand nombre de thèmes représentés dans les gargouilles des édifices religieux nationaux est inspiré

<sup>37</sup> Voir, à ce propos, *id.*, *The gargoyles of Notre-Dame : medievalism and the monsters of modernity*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2009.

<sup>38</sup> Herrero Bonifacio Bartolomé et Diez Carlos Sánchez, « Las gárgolas de la catedral de Segovia », *Estudios Segovianos*, 108, 2008, p. 205-241.

<sup>39</sup> Voir Calle Calle Francisco Vicente, *Guia ilustrada de las gárgolas de la catedral de Plasencia*, < [https://www.academia.edu/8867993/Gu%C3%ADa\\_ilustrada\\_de\\_las\\_g%C3%A1rgolas\\_de\\_la\\_Catedral\\_de\\_Plasencia](https://www.academia.edu/8867993/Gu%C3%ADa_ilustrada_de_las_g%C3%A1rgolas_de_la_Catedral_de_Plasencia) > (cons. le 01/03/2022) et *id.*, *Gárgolas de la provincia de Cáceres*, Cáceres, I.C. El Brocense, 2003, p. 207, note 1 pour une bibliographie complète sur le sujet.

<sup>40</sup> Correia Vergilio, *Monumentos de Portugal : Batalha II*, Porto, Litografia Nacional Edições, 1931, p. 59.

<sup>41</sup> Barreira João, *História de uma catedral*, Lisbonne, Seara Nova, 1937, p. 42.

<sup>42</sup> Silva José Custódio Vieira, *A Igreja de Nossa Senhora do Pópulo das Caldas da Rainha*, Caldas da Rainha, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 38.

<sup>43</sup> Pereira Paulo, « A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo », dans *id.* (dir.), *História da Arte Portuguesa*. Lisbonne, Círculo de Leitores, 1995, vol. II, p. 115-155, à la p. 119.

<sup>44</sup> Gomes S. A., *Vésperas Batalhinas...*, *op. cit.*, p. 70 et 158.

<sup>45</sup> Afonso Luis Urbano, « Quimeras, Gárgulas e Figuras Grotescas », *Contacto*, 10, 2002.

par le contexte religieux<sup>46</sup>. Le dessin et la réalisation des programmes de gargouilles peuvent ainsi être considérés comme le fruit d'une étroite collaboration entre l'Église, les commanditaires et les maîtres d'œuvre, qui tenait compte du public visé par ces images. Ce dernier aspect nous paraît particulièrement important car, comme nous l'avons déjà montré, les gargouilles pouvaient avoir des fonctions sémantiques différentes en fonction de leurs destinataires : la population générale, par exemple, dans le cas des cathédrales et des églises, ou un public plus restreint et cultivé, doté notamment des outils nécessaires pour décoder des images plus complexes, dans le cas des membres d'une communauté monastique ou conventuelle.

### 3. Les gargouilles de la nécropole de D. Duarte : les campagnes de restauration

L'analyse des gargouilles des Chapelles Imparfaites ne peut pas se passer, avant tout, d'une critique d'authenticité de l'objet de notre étude, remise récemment en question par Ana Patricia Alho lors d'une visite des terrasses de la nécropole de D. Duarte en 2014. En effet, nous savons que le monastère de Santa Maria da Vitória a effectivement fait l'objet de plusieurs campagnes de restauration à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. L'étude réalisée par Clara Moura Soares<sup>47</sup> nous apprend notamment que, entre 1841 et 1869, un nombre élevé de gargouilles a été sculpté pour les façades latérales et pour les terrasses des couvertures des chapelles latérales de l'église, de la salle du chapitre et des cloîtres<sup>48</sup>.

En ce qui concerne les Chapelles Imparfaites toutefois, les documents montrèrent que ces travaux de réfection ont rarement touché aux gargouilles, se limitant

<sup>46</sup> Barreira Catarina Fernandes, « As gárgulas e os livros sobre os pecados comuns e geeraaes a todos os estados », dans *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França* (Lisbonne 2012), Lisbonne, APHA, 2014, p. 324-332 ; ead., « O Mosteiro de Sta. Maria da Vitória e a vocação moralizante das gárgulas do panteão duartino » dans ead. et Metelo de Seixas M. (dir.), *D. Duarte e a sua época...*, op. cit., p. 185-210 ; ead., « A relação entre gárgulas e textos no contexto tardo-medieval em Portugal: preocupações em torno do comportamento do corpo e os pecados », dans Costa Ricardo da (dir.), *As relações entre História e Literatura no Mundo Antigo e Medieval* (*Mirabilia Journal*, 13, 2, 2011) < [https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2011\\_02\\_06.pdf](https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2011_02_06.pdf) > (cons. le 01/03/2022) ; ead., *Gárgulas: representações do feio e do grotesco no contexto português. Séculos XIII a XVI*, thèse de doctorat, Universidade de Lisboa, 2011 ; ead., « Contributos para o estudo das gárgulas medievais em Portugal : desvios e transgressões discursivas », *Revista Lusitânia Sacra*, s. 2, 22, 2010, p. 169-199 ; ead. et Abreu Susana Matos, « Influências Franciscanas no Programa Pedagógico quinhentista da Fonte da Manga (Coimbra, Portugal) », dans Pelaez Rosal Manuel (dir.), *El viaje de San Francisco por la Península Ibérica y su legado*, Ediciones El Almendro, Córdoba, 2010, p. 369-393 ; ead., « Santa Maria de Almoester no século XVI: monjas e autos de visitaçao. Contributos para o estudo de gárgulas transgressoras », dans González García Miguel Ángel et Albuquerque Carreiras José Luis (dir.), *Los Caminos de Santiago y La Vida Monástica Cisterciense*, actes du colloque (Braga 2004), t. II, Ediciones Monte Casino, Braga-Oseira, 2010, p. 721-731 ; ead., « A presença feminina nas gárgulas medievais », *Revista Faces de Eva*, 21, 2009, p. 99-127.

<sup>47</sup> Soares Clara Moura, *O Restauro do Mosteiro da Batalha : pedreiras históricas, estaleiro de Obras e mestres canteiros*, Leiria, Edições Magno, 2001.

<sup>48</sup> Voir *ibid.*, p. 98-103 et 351 et s.

essentiellement à d'autres éléments sculptés. Chacune des sept chapelles constituant les Chapelles Imparfaites possède, au sommet des contreforts extérieurs, quatre gargouilles, tandis que les compartiments de liaison entre les chapelles, plus bas, n'en ont que deux. Ce ne sont que ces dernières, qui ont souffert davantage d'actes de vandalisme à cause de leur emplacement plus accessibles<sup>49</sup>, à avoir été intégralement restaurées, comme une analyse formelle le prouve<sup>50</sup>. Leur différence par rapport aux gargouilles qui ponctuent les sept chapelles nous semble évidente. De plus, celles-ci sont déjà bien visibles dans deux photographies réalisées avant la restauration du complexe monumental : l'une appartenant à la Collection de la DGEMN, datée de 1860 environ<sup>51</sup>, l'autre conservé à la Bibliothèque Nationale d'Espagne<sup>52</sup>, prise par Jean Laurent en 1875. En revanche, deux photographies réalisées par Emilio Biel durant la période où les travaux ont eu lieu<sup>53</sup>, laissent voir des différences sensibles de couleur dans l'appareillage de l'édifice, entre les pierres posées au moment de la restauration et celles d'origine.

#### 4. Les antécédents des gargouilles de la nécropole de Duarte

Quand les gargouilles des Chapelles Imparfaites ont été sculptées et installées, entre 1495 et 1500-1501, le complexe conventuel de Batalha en possédait déjà dans le cloître royal : datées de la moitié du XV<sup>e</sup> siècle, elles étaient inspirées du bestiaire médiéval. Le programme iconographique des gargouilles des Chapelles Imparfaites, en revanche, est concentré sur la représentation des péchés. Ce choix n'était pas inédit au Portugal, mais trouve des antécédents dans d'autres ensembles datant du dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle et du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Parmi les gargouilles de l'église du couvent de Nossa Senhora da Conceição, à Beja – que D. Manuel devait bien connaître parce qu'il avait été fondé par ses parents – se trouve, entre autres, une chimère, que nous avons déjà eu l'occasion d'étudier<sup>54</sup>, dont la composition est assez intéressante : la figure est composée d'une religieuse en prière qui, sous son habit, laisse apparaître une petite tête de bébé, lui aussi avec les mains jointes. L'église de São Brás<sup>55</sup> et celle de São Francisco<sup>56</sup> à Évora, édifices qui ont été construits simultanément ou à des dates très rapprochées, présentent des gargouilles inspirées du même thème, car toutes figurent des péchés mortels (la gourmandise, la jalousie, etc.). Elles présentent des formes

<sup>49</sup> Voir Gomes S. A., *Vésperas Batalhinas...*, *op. cit.*, p. 218 et s.

<sup>50</sup> Cette différence formelle peut avoir un rapport avec la datation de ces sculptures, étant donné que ces gargouilles sont plus anciennes de celles qui couronnent les sept chapelles et datées entre 1495 et 1501.

<sup>51</sup> Publiée par Soares C. M., *O Restauo do Mosteiro da Batalha...*, *op. cit.*, p. 386.

<sup>52</sup> Nous remercions Saul Gomes de nous avoir signalé cette photographie.

<sup>53</sup> Redol Pedro, *Emílio Biel e o Mosteiro da Batalha*, Lisbonne, Direcção Geral do Património Cultural, 2013, p. 47-48, num. 31, 32.

<sup>54</sup> Barreira C. F., *Gárgulas : representações do feio e do grotesco...*, *op. cit.*, p. 216 et s.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 237 et s.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 244 et s.

parallélépipédiques et sont peu détaillées, sans doute à cause du granite dans lequel elles ont été sculptées, qui ne permet pas une grande finesse d'exécution.

Alors que les interventions dans les Chapelles Imparfaites de Batalha avaient lieu, Mateus Fernandes coordonnait le chantier de l'église toute proche de Nossa Senhora do Pópulo, à Caldas da Rainha<sup>57</sup>, dont les gargouilles ont été mises en rapport par José Custódio V. da Silva, à notre avis à juste titre, avec celles de l'église Nossa Senhora da Conceição à Beja et avec celles de Batalha<sup>58</sup>, à la fois sur le plan du style et du thème choisi pour la représentation. En effet, elles présentent un programme iconographique semblable, évoquant certains péchés (nous y voyons la luxure apparaître sous la forme d'une femme nue aux traits monstrueux et un homme nu, agenouillé, avec une capuche, cachant ses organes génitaux d'une main et caressant sa barbe de l'autre).

Ces quatre édifices aident, ainsi, à mettre en contexte les gargouilles des Chapelles Imparfaites du point de vue du programme iconographique – la représentation du péché – dans le monastère de Batalha, où elles se démarquent par rapport à celles qui existaient déjà, comme nous venons de le dire. Nous devons maintenant nous interroger sur l'articulation du programme de ces gargouilles dans le projet de D. Manuel pour la conclusion des Chapelles Imparfaites et sur le rapport qu'elles peuvent entretenir avec les représentations héraldiques qui y sont déployées. Ce programme a-t-il un rapport avec le message de légitimation dynastique que D. Manuel voulut faire passer par le biais du souvenir de D. Duarte, notamment à travers les textes dont il est l'auteur tel le *Leal Conselheiro* ? Pour répondre à cette question il faut prendre en considération d'autres textes qui ont servi de contexte<sup>59</sup> et de modèle<sup>60</sup> pour la rédaction du *Leal Conselheiro*.

## 5. Gargouilles, péchés et textes

Dans des travaux précédents<sup>61</sup> nous avons déjà montré que certains programmes de gargouilles sont en lien avec la littérature de nature moralisante et confessionnelle circulant dans le milieu monastique. C'est le cas d'œuvres morales comme le *Horto do Esposo* – dont des exemplaires datés du XV<sup>e</sup> siècle se trouvaient dans l'abbaye d'Alcobaça (ms. Alc. 198 et Alc. 212), tout comme dans l'abbaye de Santa

<sup>57</sup> Barreira C. F., *Gárgulas : representações do feio e do grotesco...*, op. cit., p. 325 et s.

<sup>58</sup> Vieira Silva J. C., *A Igreja de Nossa Senhora do Pópulo...*, op. cit., p. 38.

<sup>59</sup> Ventura Margarida Garcez, « D. Duarte : vivência religiosa e « Ofício de reinar » », dans Barreira C. F. et Metelo de Seixas M. (dir.), *D. Duarte e a sua época...*, op. cit., p. 153-164, à la p. 158.

<sup>60</sup> Dionísio João, « Literatura franciscana no *Leal Conselheiro*, de D. Duarte », *Lusitania Sacra*, s. 2, 13-14, 2001-2002, p. 491-515 et *id.*, *D. Duarte, leitor de Cassiano*, thèse de doctorat, Universidade de Lisboa, 2010.

<sup>61</sup> Barreira C. F., « A relação entre gárgulas e textos... », *art. cit.*, p. 109 et s.

Maria de Bouro<sup>62</sup> et dans la bibliothèque de D. Duarte<sup>63</sup> – et de textes de nature confessionnelle, comme le pénitentiel de Martim Pérez ou *Livre de la Confission*, présent dans la Bibliothèque d'Alcobaça (Alc. 213, en extrait, et Alc. 377 et 378) et aussi dans celle de D. Duarte<sup>64</sup>). Les liens existants entre la bibliothèque monastique d'Alcobaça, l'abbé Frei Estevão de Aguiar et la bibliothèque de D. Duarte sont bien prouvés<sup>65</sup>, dans le *Leal Conselheiro*, par le biais des auteurs mentionnés par le roi.

Nous pensons que, dans le cas de ces gargouilles, nous nous trouvons en présence d'un programme caractérisé par un objectif nettement pédagogique et catéchétique, où les gargouilles fonctionnent, d'un côté, comme des *exempla* et, de l'autre côté, comme des « *exempla non exemplaires* »<sup>66</sup>, à savoir des représentations d'un comportement à ne pas suivre, à rejeter sur la base d'un jugement négatif de certaines attitudes. Leur représentation est édifiante dans la mesure où le public visé, en visualisant le mauvais chemin, pouvait corriger sa propre conduite en refusant le mauvais comportement et en s'en éloignant.

Par ailleurs, nous avons déjà observé qu'il existe, dans ces gargouilles, une cohérence iconographique construite autour de la représentation des péchés, avec des objectifs pédagogiques clairs, dans laquelle la figure humaine est protagoniste (même si nous avons quelques cas de gargouilles animales et hybrides, que nous n'analyserons pas ici). Le clergé et sa relation avec les *peccata carnalia* y sont représentés sous la forme d'une figure masculine assise, les jambes croisées, portant une capuche d'habit religieux : il semble se frapper la poitrine d'une main, dans un geste de contrition, et cacher ou manipuler ses organes génitaux de l'autre (fig. 4). Dans le *Leal Conselheiro* D. Duarte n'oublie pas de mentionner la principale fonction des ecclésiastiques, moines de tous ordres et ermites, qui n'appartiennent pas à cet état et condition, en particulier quand « *dam exemplo de scandalo, e de pouca devaçom e mal viver* »<sup>67</sup>. Pour le roi, les ecclésiastiques et leur comportement étaient la représentation des valeurs que l'Église prêchait.

<sup>62</sup> Il est mentionné dans l'inventaire des livres du Monastère du Bouro en 1437 mais il n'apparaît pas dans celui de 1408 : Mattoso José, *Religião e Cultura na Idade média Portuguesa*, Lisbonne, Círculo de Leitores, p. 300 et Marques Maria Alegria, *Estudos sobre a Ordem de Cister em Portugal*, Coimbra, Edições Colibri e Faculdade de Letras Universidade de Coimbra, 2008, p. 304.

<sup>63</sup> Nascimento Aires Augusto, « As livrarias dos príncipes de Avis », dans *id.*, *Ler contra o tempo. Condições dos textos na cultura portuguesa*, Lisbonne, Centro de Estudos Clássicos, 2012, vol. I, p. 249 et s.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 250 et s., p. 281 et vol. II, p. 823 et s. et p. 973.

<sup>66</sup> Je prends la définitions d'« *exempla non exemplaires* » de Morais Ana Paiva, « A exigência do sentido : modos da exemplaridade no exemplum medieval », dans *Horto do Esposo*, éd. I. Freire Nunes, Lisbonne, Edições Colibri, 2007, p. XIII-LII, à la p. XXXVIII (qui l'utilise toutefois dans le domaine de la littérature) : « o exemplum constitui uma ameaça para si mesmo, na medida em que põe em causa os princípios da edificação que lhe estão subjacentes ».

<sup>67</sup> Duarte, D., *Leal Conselheiro*, éd. M. H. Lopes de Castro, Lisbonne, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998, chap. IV, p. 27.



Fig. 4 – Gargouille de religieux. Batalha, monastère, Chapelles Imparfaites.



Fig. 5 – Gargouille de femme avec robe déchirée. Batalha, monastère, Chapelles Imparfaites.

Une autre gargouille montre une figure féminine, peut-être une religieuse. Elle aussi ne montre que la capuche soulevée de l'habit : les mains jointes pour prier, elle est assise, les jambes croisées. D. Duarte a relevé une certaine familiarité entre les religieux et les nonnes et conseillait à l'homme de fuir cette promiscuité, puisque ces rencontres pouvaient encourager la luxure. Sur la base des conseils de saint Jérôme, il proposait donc une seule solution : « nom se pode fazer resistênciã senom fugindo das molheres »<sup>68</sup>. Pour le roi, le problème du corps individuel, mais surtout celui des religieux et des religieuses et le rapport que ces derniers entretenaient avec leur propre corps étaient très importants. Il recourait ainsi à l'*auctoritas* de Thomas d'Aquin pour renforcer son propos et dédiait un chapitre entier à ce sujet : « Capitulo XXXXVII Do perigoo da conversaçom das molheres spirituaes / tirado de ùu trautado de Sam Tomas di Equino »<sup>69</sup>.

Dans une autre gargouille, une femme assise, à l'expression provocante, porte une robe déchirée ou décousue à des endroits bien spécifiques qui laisse apparaître les seins. Dans l'*Horto do Esposo*, l'auteur fait une intéressante remarque à propos de ce que saint Jérôme affirme au sujet des femmes, nous permettant de mieux comprendre la signification de la robe déchirée de la gargouille : « ella faz a sabeudas a saya ou a camisa descoseyta ã algũs logares, portal que pareça algũa cousa do corpo »<sup>70</sup> (fig. 5). Quant à lui, D. Duarte décrit également la femme comme « cuberta de enganoso vestido, se este ou esta que te semelham espirituais, som esso que parecem segundo tu crees »<sup>71</sup>. Tourmenter les hommes en montrant des parties de son corps pour éveiller en eux la luxure, voilà la stratégie féminine. Selon le roi, personne n'était à l'abri face à la malice féminine, illustrée ici par une autre gargouille figurant une femme nue

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 191 et s.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 185-192.

<sup>70</sup> *Horto do Esposo...*, *op. cit.*, p. 287.

<sup>71</sup> Duarte D., *Leal Conselheiro*, *op. cit.*, p. 189.



Fig. 6-7 – Gargouille. Batalha, monastère, Chapelles Imparfaïtes.

assise qui montre ses seins et ses organes génitaux de façon explicite et visible, tandis qu'elle prie, les mains jointes. D. Duarte suggère que, cette position pour prier chez les femmes et les hommes charnellement passionnés est « consolaçom que de todo é sensual, a qual recebem ù e o outro em aquela representaçom que lhe a soo fantasia faz quando oram, cuidam e afirmam que lhes vem per graça spiritual » et « estando em oraçom, por aazo da figura corporal daquele que se lhe mentalmente representa, sentir uu ardor e esquentamento tam aceso que sobejo e. »<sup>72</sup>.

L'Église a rapidement compris qu'une des façons de représenter les péchés sur les gargouilles était de les lier au thème des cinq sens, par le biais de la représentation de figure caractérisées par l'exagération de la taille et l'accentuation plastique de certains organes : le nombre de gargouilles dont les yeux, les oreilles et le nez ont été agrandis et qui sont caractérisées en plus par la bouche complètement ouverte (avec ou sans l'aide des mains) est significatif. L'autre stratégie mis en place par les maîtres d'œuvre dans le décor des gargouilles était l'exploration de la nudité des figures, intégrale comme partielle, que l'observateur liait directement au péché de la luxure, mis en relation avec d'autres péchés par le biais de poses qui exprimaient la tension entre pécher et ne pas pécher. La nudité partielle permettait à l'observateur de s'identifier avec l'image, comme c'est le cas des deux gargouilles déjà mentionnées qui montrent des personnage avec une capuche de religieux. Nous pouvons rapprocher de cet ensemble deux autres gargouilles, l'une féminine et l'autre masculine, les deux présentés nues avec les organes sensoriels bien mis en évidence par leur taille et dont les visages sont déformés parce que « o homẽ quando se eçuya pella delectaçom corporal, obedeendo aas luxuryas e as guargantuyces, emtõ he cõparado aas animalias brutas e fecto semelhante a ellas »<sup>73</sup> (fig. 6, 7).

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>73</sup> *Horto do Esposo...*, *op. cit.*, p. 96.

D. Duarte a également réfléchi sur le rapport entre les péchés et les sens puisque, en plus d'avoir dédié plus d'un quart des chapitres du *Leal Conselheiro* aux péchés « para nosso corregimento », en révélant un certain plaisir à décrire au lecteur les limites des comportements dits normaux, adaptés à la condition de chacun, et le moment où les sens commencent à être mis au service des péchés :

Aos narizes, leixando feiçom e algũas nom boas contenenças que algũus filham de mau costume, outro falicimento i nom há senom sobeja deleitaçom de boos cheiros, e deligencia de os haver ou trazer com entençom corrupta de luxuria, gargantoíce, ou de sobeja folgança na dulçura d'eles [...] Ao sentido do tanger perteence principalmente o pecado da luxuria, de que mais em special nom entendo d'escrever. E mais todo o viço, mimo e pompa, muitos de nossos corpos per roupas que tragamos, camas em que jazemos, fogo a que nos achegamos, casa frias no verão, semelhantes cousas por deleitaçom de nossos corpos que se façam aalem do que nos perteence segundo nossa desposiçom e idade<sup>74</sup>.

La gourmandise était un des péchés les plus représentés dans les gargouilles, par le biais de figures tenant la bouche bien ouverte, parfois à l'aide des mains, dans une gestualité qui fait également allusion aux péchés de la langue, telle la colère, l'arrogance, la médisance et le blasphème.

Dans son texte D. Duarte fait aussi allusion aux « pecados de orelhas », c'est-à-dire aux péchés qui étaient provoqués par un mauvais usage du sens de l'ouïe, qui semblent également illustrés dans la nécropole de Duarte par une gargouille que l'on dirait dérivée du dicton populaire « palavras loucas, orelhas moucas ». Assis, montrant uniquement la capuche de son habit, le moine se bouche les oreilles avec les deux mains, tout en exhibant ses organes génitaux. Dans le *Penitencial de Martim Pérez*, que D. Duarte appréciait tant, nous trouvons une référence aux péchés des oreilles et l'indication de la pénitence correspondante : « se ouvvyo cantar cantares vaãos. Se ouvvyo palavras torpes ou mentiras ou palavras ouçiosas e vaãos dizer »<sup>75</sup> (fig. 8). Dans l'*Horto do Esposo*, il est conseillé à l'homme de se boucher les oreilles, puisque c'est par ce sens que se font entendre les choses vaines, les mensonges et les paroles des flatteurs : « deue o home tenperar e afastar seu ouuydo dos cantares louçããos e da fala das molheres »<sup>76</sup>. Les Écritures conseillent que ceux qui entendent deviennent sourds : « faze sebe aas tuas orelhas com espinhas e faze çarraduras

<sup>74</sup> Duarte D., *Leal Conselheiro*, op. cit., p. 258 et 259.

<sup>75</sup> Martins Mário, « O Penitencial de Martim Pérez em Medioevo-português », *Lusitânia Sacra*, 2, 1957, p. 57-110, à la p. 82.

<sup>76</sup> *Horto do Esposo...*, op. cit., p. 152.



Fig. 8 – Gargouille de religieux qui bouche ses oreilles avec les deux mains. Batalha, monastère, Chapelles Imparfaites.



Fig. 9 – Gargouille de femme. Batalha, monastère, Chapelles Imparfaites.

aas tuas orelhas »<sup>77</sup>. La conduite de celui qui fait semblant d'être sourd est exaltée, puisqu'il peut entendre avec les oreilles de l'âme « querendo êtender ssy mesmos, çarrõ as orelhas cõ as suas mããos, portal que nõ seiã ãbargados pello soo[m] das palauras ou das vozes dos outros »<sup>78</sup>.

Dans les thèmes choisis pour la représentation de ces gargouilles, aussi bien que dans les œuvres littéraires que nous venons de mentionner, nous pouvons donc trouver confirmation d'une certaine permanence de stéréotypes socioculturels, dont la plupart sont anticléricaux et misogynnes<sup>79</sup>. Durant le Moyen Âge tardif, le stéréotype de la femme considérée presque exclusivement comme un être de luxure et de tentation n'avait pas perdu sa validité auprès du clergé (mais la même vision est aussi présente dans le *Leal Conselheiro*) et, en ce sens, le nombre de gargouilles qui représentent des femmes nues, dans des attitudes allusives du péché de la luxure, entre le XV<sup>e</sup> siècle et le siècle suivant, nous semble digne d'intérêt (fig. 9).

Une fois reconnue la relation entre les gargouilles, le *Leal Conselheiro* et ce corpus de textes que D. Duarte connaissait bien et qui l'ont de toute évidence influencé, il nous reste maintenant à comprendre de quelle manière cette connexion perdure dans le temps, à partir déjà de l'époque manuéline. En autres termes, comment D. Manuel s'est-il approprié ce discours et pour quelle raison ?

Il semble que l'appropriation de ce discours moralisant de la part du roi est en rapport avec les tentatives de réforme qu'il a menées, dans le cadre de la crise religieuse de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du début siècle suivant<sup>80</sup>, pour implanter au sein du clergé une conduite adéquate, ce qui expliquerait aussi la présence significative de membres

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Sur la présence de stéréotypes dans les sources écrites voir Baubeta Patricia Anne, *Igreja, pecado e sátira social na Idade Média portuguesa*, Lisbonne, INCM, 1992.

<sup>80</sup> Voir Dias José Sebastião, *Correntes de sentimento religioso em Portugal. Séculos XVI a XVII*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1960, notamment le chapitre dédié à la crise religieuse du XV<sup>e</sup> siècle (p. 33 et s.) et Fernandes Maria Lurdes de Correia, « Da reforma da Igreja à reforma dos cristãos : reformas, pastoral e

de l'église représentés dans les gargouilles de Batalha. Ce discours iconographique a un rapport direct avec les textes à vocation réformiste qui circulaient à cette époque et que D. Duarte connaissait déjà bien<sup>81</sup>, comme le souligne son projet de réforme du clergé et les idées contenues dans son *Leal Conselheiro*. Mais soixante ans plus tard, était-il encore intéressant pour le roi D. Manuel et les dominicains de Batalha de faire passer ce message réformateur ? Nous le pensons en effet. Ce besoin était plus actuel que jamais et l'Église était sans aucun doute la plus intéressée étant donné que « personne ne critique plus fortement le clergé prévaricateur que le clergé lui-même »<sup>82</sup>. En ce qui concerne le comportement du clergé, « le fait que l'Église ait continué à légiférer contre certains abus et à interdire certains types d'activités laisse penser que le désir d'un ecclésiastique discipliné et respectant la morale continuait à être une chose fondamentale »<sup>83</sup>. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, l'Église a ainsi exercé une action assez critique envers elle-même et des tentatives de réforme ont été mises en place<sup>84</sup>. Le discours rhétorique de D. Duarte fut donc adapté par son petit-fils, D. Manuel. Le *Leal Conselheiro* constitue ainsi une source significative pour l'interprétation de ces gargouilles dans la mesure où ce texte, qui était connu et lu à la cour même soixante ans après la mort du roi, put inspirer le programme de ces sculptures. Par ailleurs, il faut souligner que, en dépit du fait que D. Duarte ait dédié le *Leal Conselheiro* à sa femme, la reine D. Leonor, dans le prologue, il vante à plusieurs reprises l'utilité du livre à la fois pour les « hommes et les gens de ses maisons », et pour un autre public, bien ciblé, auquel il adresse son traité, à savoir « les hommes de la cour ».

La relation entre l'iconographie des gargouilles et la dimension symbolique portée par les éléments emblématiques représentés dans les chapelles s'avère en revanche plus complexe. La devise choisie par le roi Duarte – le rinceau de lierre associé au mot [loyal serai] *TANT QUE SERAY* – était directement liée aux idées politiques et morales qu'il exprimait dans ses écrits. Elle reflétait le rôle central que le monarque devait jouer en tant que guide de son royaume, à la fois sur le plan politique et sur celui spirituel, ces deux aspects étant inséparables dans l'esprit de l'époque. C'est pourquoi la devise de D. Duarte, avec son mot et la représentation du lierre, insistait sur la valeur de la loyauté, thème que nous devons mettre en relation étroite avec son œuvre majeure, le *Leal Conselheiro* : c'est la loyauté réciproque du roi et de son peuple, mais aussi celle de l'individu envers lui-même et, naturellement, au-dessus de tout, celle envers Dieu. Mais cette devise montrait aussi l'importance de la permanence du pouvoir royal, son caractère sacré et transcendantal, tel que son frère l'infant D. Pedro, duc de Coimbra,

---

espiritual », dans Azevedo Carlos Moreira (dir.), *História Religiosa de Portugal*, Lisbonne, Círculo de Leitores, vol. II, p. 15-38.

<sup>81</sup> Voir Marques João Francisco, « A palavra e o livro », dans Azevedo C. M. (dir.), *História Religiosa de Portugal...*, op. cit., vol. II, p. 377-443.

<sup>82</sup> Baubeta P. A., *Igreja, pecado e sátira social...*, op. cit., p. 267.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>84</sup> Dias J. S., *Correntes de sentimento religioso...*, op. cit., p. 67 et s, p. 93 et s.

l'avait exprimé dans une lettre qu'il lui avait adressée en 1426 : « je contemple en vous deux personnes : la première, c'est vous personnellement, la deuxième c'est le seigneur roi et avec vous toute la communauté de votre terre »<sup>85</sup>. Cette deuxième personne ou ce corps mystique du monarque, au contraire de son corps terrestre, ne mourait jamais, d'où le choix du lierre, symbole de perpétuation du pouvoir royal. Associées aux valeurs prônées dans les œuvres de D. Duarte et représentés dans les gargouilles des Chapelles imparfaites, ces deux acceptions de la devise de son aïeul convenaient toutes les deux au roi D. Manuel. Il y puisait, d'une part, l'idée de continuité dynastique, d'autant plus importante que son parcours pour arriver au trône avait été bien tortueux, lui qui n'était que le petit-fils du roi (même s'il était aussi cousin et beau-frère de D. João II) ; d'autre part, il pouvait en retenir une leçon de pérennité du pouvoir royal soumis à des prérogatives morales et religieuses, qui s'accordait parfaitement avec les contours messianiques qu'il appliquait à sa propre image<sup>86</sup>.

## Conclusions

L'analyse des gargouilles de la nécropole de D. Duarte permet donc de mettre en évidence l'existence d'un lien bien marqué entre un *corpus* de textes qui ont circulé entre le contexte monastique et la cour royale portugaise dans la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup> siècle et ce programme de sculptures qui n'avait retenu encore l'attention des historiens. Par ailleurs, il semble possible d'établir une relation entre le *Leal Conselheiro*, les gargouilles et le message transmis par les éléments héraldiques, et plus spécifiquement par la devise du roi.

Cette relation, directe, ou du moins évidente, est le résultat de l'existence d'un contexte culturel commun à la production de ces sculptures et à la circulation et à la permanence du dit *corpus* de textes et à leur impact sur les mentalités de l'époque. Nous nous trouvons dans un contexte de réformes, situé entre deux périodes de règne et caractérisé par des préoccupations constantes autour des comportements du corps et l'obsession des péchés. C'est dans ce but que D. Manuel s'est approprié de l'image moralisante de D. Duarte pour affirmer la *légitimité* de son pouvoir et renforcer son image du point de vue de la lignée, comme pour exalter la mémoire de son grand-père : la vocation *catéchétique* et exemplaire du programme des gargouilles des Chapelles Imparfaites en est la preuve et en atteste la pertinence, mais elle révèle aussi les préoccupations moralisantes continues des rois de Portugal tout au long du XV<sup>e</sup> siècle et du début du XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>85</sup> « Carta que o Jfante dom Pedro emujou a el rey de Brujas [1426] », dans *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte* Lisbonne, Estampa, 1982, p. 27.

<sup>86</sup> Metelo de Seixas M., « A emblemática manuelina... », *art. cit.*, p. 68-69.

# Royal badges in Portuguese municipal heraldry

*Marta Gomes dos Santos*

CHSC-FLUC

On the 10<sup>th</sup> of June 1405, a sales document was validated with the seal of the town of Góis. The particularity of this seal is related to the noble arms in the field of its arms, something unusual in the portuguese territory at the time. This was somehow lost by the time of the seventeenth century municipal armorial of Alão de Morais<sup>1</sup>, where only pine trees, once flanking the quatrefoil of the Lemos family – Lords of Góis, are shown. However, a few examples like this appear on the nonlinear path of the portuguese municipal heraldry since the beginning of nationality.

Not unlike what was being seen in Europe, we have proof of the existence of the first portuguese town seal as early as 1205, in the city of Coimbra<sup>2</sup>. From that moment, the references to towns using seals in various types of documents began to multiply. If the largest percentage of sealed documents are, in fact, related to sales, trade or donation, we also find wills, legal sentences and even royal letters where the seal is present, validating that act. These documents are almost always related to territorial issues, such as ownership or change of ownership of specific lands or estate.

Municipal coats of arms are not only found on seals. If iconographical sources like textual illuminations or drawings depicting municipal heraldry are not numerous at this time for the portuguese territory, the same cannot be said about heraldic stones. Therefore, we can say that in portuguese medieval times, municipal heraldry expanded mostly from the 13<sup>th</sup> century, appearing frequently in

---

<sup>1</sup> Morais Cristóvão Alão de, *Compendio das Armas dos Reynos de Portugal & Algarve & das Cidades & Villas principaes delles*, ed. M. Metelo de Seixas, Caminhos Romanos, Lisbonne, Universidade Lusiana-Centro Lusiana de Estudos Genealógicos e Heráldicos, 2013.

<sup>2</sup> Gomes Saul António, *In Limine Conscriptiois. Documentos, chancelaria e cultura no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, séculos XII a XIV*, Viseu, Palimage, 2007 and *id.*, *Introdução à Sigilografia Portuguesa. Guia de Estudo*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012.

documents, being sculpted in town stone markers and became a frequent target of specific legislation, at least concerning its importance in documental authenticity.

In fact, these symbols signify local identity. If we analyze the examples which remained until the 15<sup>th</sup> century, for example, we will find very characteristic representation and evolutionary patterns. We can also verify that many times the legend is going to be transmuted into cultural facts. Certain motifs, episodes or characters will appear as historical elements, connected to the region. Examples of that are the coat of arms of Évora with the representation of « Geraldo sem Pavor » or the figure of the bull in the arms of Beja.

Medieval municipal heraldry also reveals the placing of the royal shield in the heraldry of some towns, at first after the reign of D. Afonso III, but mostly with his son and successor, D. Dinis. At this time, previous to the apposition of the personal symbolism of the badge, the royal shield itself – with or without the bordure –, was associated directly to the person of the king and his symbolic power. With the development of badges, this symbolism acquires a more personal touch, referring directly to a specific king or queen.

Therefore, this paper will examine the specific use of royal badges in municipal coats of arms : their origins, consolidation and inclusion in arms already existing overseas. For this, we will specifically consider the badges of the queen D. Leonor (1458-1525), wife of D. João II, of king D. Manuel (1469-1521) and those of the king D. Sebastião (1554-1578).

The concept of Badge became widespread during the 14<sup>th</sup> century all over Europe, as a way of personal, rather than dynastic identification. They were created as a mean to override some of the aesthetic rigidity of the heraldic compositions and, at the same time, symbolize more than a dynastic lineage, but an individual, showing their personal devotion, beliefs and ideals.

Distinctly from the example of Góis, previously mentioned in this paper, with the inclusion of family arms, we will see some examples where these personal elements will finally be included in the city heraldry and, we will also verify that this is not very common in portuguese municipal coats of arms. Here too, legend will sometimes become fact for the people and one of the most intimate symbols of religious belief and devotion will become part of the arms that represent a certain town.

Badges can be composed of three elements : body, soul and herb. However, when represented within municipal arms, it's the body of the badge that will be mostly chosen to include the heraldic arrangement, many times with other pre-existing motifs.



Fig. 1 – Madre de Deus convent, south portal with the king and queen's badges.

Queen D. Leonor used as a badge the figure of the fishing net. We won't be holding to a deep analysis of the badge itself or the reasons for its choice by the queen, something already done in recent publications by Miguel Metelo de Seixas and João Bernardo Galvão Teles<sup>3</sup>. Nevertheless, it should be briefly mentioned that the reasons for the choice of this specific badge lies in politics of propaganda and dynastic legitimation that was being made along the Avis dynasty. Despite the fact that the choice of the fishing net is almost always referred to as being related to the death of the queen's son, the prince heir D. Afonso, who died after a fall from his horse, it's known that, in fact, this badge implies a planned dialogue with her own husband's badge : the pelican in piety of D. João II (fig. 1).

Several sources show, more or less factually coherent, that the body of the prince D. Afonso was collected by fishermen who returned the body to the queen. As a reward for this act, the queen supposedly decided to use the fishing net on her badge. However, an illumination from her breviary, dated from 1484, several years before the loss of her son, the queen appears praying, accompanied by her badge, confirming that the association between the death of the prince and the choice of the badge is merely legendary.

In this sense, the inclusion of the fishing net in the arms of the town of Óbidos (a town which belonged to the queen's house) ended up justified by this legend, as it

<sup>3</sup> Seixas Miguel Metelo de and Galvão-Teles João Bernardo, « As insígnias do pelourinho de Óbidos. Subsídios para a compreensão da emblemática da rainha D. Leonor », in Varela Alexandra (ed.), *Casa Perfeitíssima. 500 Anos da fundação do Mosteiro da Madre de Deus*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2009, p. 23-38.

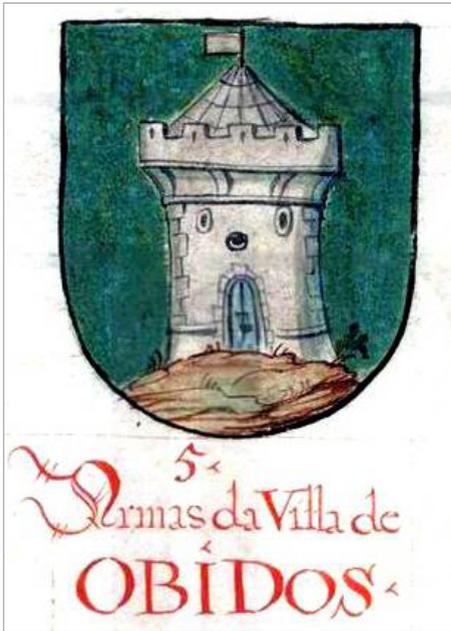


Fig. 2 – Arms of Óbidos, from Lisbon, Arquivo Nacional Torre do Tombo, ms. LH 150, Francisco Coelho, *Thesouro da Nobreza*, 1675.

was also referred to in the aforementioned armorial of Alão de Morais and several other works until the 19<sup>th</sup> century.

As a matter of fact, in the *Thesouro da Nobreza*, from 1675, a work by Francisco Coelho, India king of arms, it is possible to find an illumination with the arms of Óbidos as : green, a silver tower, over a small hill (fig. 2). This representation is similar to the medieval arms of this town, as they appear on a 1329 sealed document<sup>4</sup>, obviously without the representation of the fishing net. The arms are : over a mountain, a castle with three towers, with walls, flanked by two royal shields without the border of castles. Under the mountain, three small boats over wavy lines.

This way we can suppose that the queen's badge was inconsistently associated to these municipal arms, but ending up

in their simpler form, as they are represented in the work of Vilhena Barbosa, already from the 19<sup>th</sup> century, and in the coats of arms that prevail today.

\*\*\*\*\*

About D. Manuel, our case-study with more examples, the armillary sphere as his badge was given to him by his cousin, the aforementioned king D. João II, in 1484, long before the events that lead to Manuel being his successor to the throne<sup>5</sup>. According to the chronicler Rui de Pina in his *Crónica d'el rei D. João II*, the armillary sphere represented « the figure of the heavens and earth on which, by true prophecy, gave him the certain hope of legitimate and royal succession as it later followed »<sup>6</sup>.

However, there are still doubts about the correct interpretation of this badge. It's most relevant to notice its usage by D. Manuel as duke and later as king. The

<sup>4</sup> TT, Conv<sup>o</sup> de Almoester, 2<sup>o</sup> maço-livro, doc. 23.

<sup>5</sup> Costa João Paulo Oliveira e, *Episódios da Monarquia Portuguesa*, Maia, Circulo de leitores, 2013, p. 156-157.

<sup>6</sup> « A figura dos céus e da terra em que como per verdadeira profecia lhe deu a certa esperança de sua legítima e real sucessão como adiante se seguiu » : Rui de Pina, *Crónica d'el rei D. João II*, ed. A. M. de Carvalho, Coimbra, Atlântida, 1950.

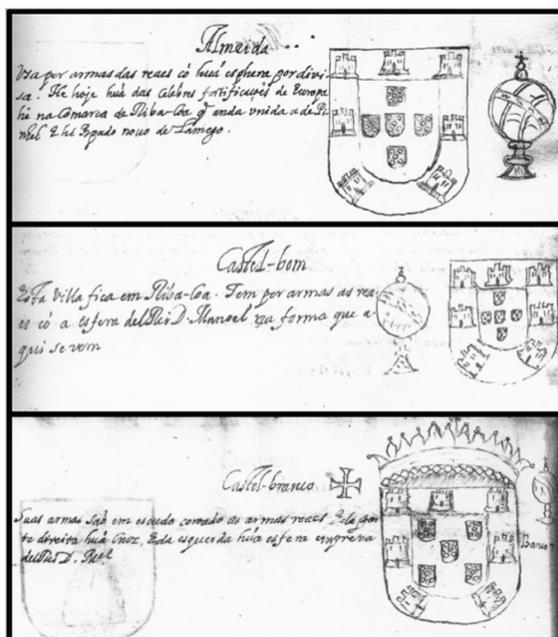


Fig. 3 – Arms of Almeida, Castelo Bom and Castelo Branco, from Alão de Morais, *Compendio das Armas dos Reynos de Portugal & Algarve & das Cidades & Villas principaes delles*, 17<sup>th</sup> century.

almost omnipresent use of the armillary sphere reached a dimension that spread beyond his reign. For example, his son and successor D. João III, having used the same body of the badge, the sphere, only altered the soul from « spera in Deo et fac bonitatem » for « spes mea in Deo meo ».

D. Manuel's reign was distinguished by a wide variety of administrative and legislative changes, as the reformulation of the general laws of the kingdom, a new ordinance code, the reformation of the royal chancery through the *Leitura Nova* (the New Reading), the new city charts and the outline of a new heraldry. In this last case the new heraldic compositions of many towns of the realm should be highlighted. Nevertheless this paper is mostly concerned with the continuous usage of the armillary sphere on the heraldic compositions, inside the coat of arms or flanking it.

There are multiple examples of municipal arms where we can find D. Manuel's badge. The work of Alão de Morais allows us to observe the prevalence and persistence of this symbol even in the 17<sup>th</sup> century, as in the following examples : the town of Idanha represented only by a shield with the sphere in its middle. The town of Almeida, which the author states has as arms « the royal ones, with a sphere for motto », similar to the examples of Castelo Bom, Castelo Branco and Vilar Maior (fig. 3).



Fig. 4 a-b – 14th century stone with the arms of Évora (right) (Évora, cathedral cloister) and 16th century stone with the arms of Évora (left) bearing the king's badge. Évora Museum, Antigos Paços do Concelho.

The same author also describes other examples such as Penamacor, Penedono, Viana da Foz de Lima and Vila Franca de Xira, without giving, unfortunately, an illustration for the arms of these towns.

However, the example of Évora should be highlighted. With known arms since 1257, the heraldic arrangement for this town includes the representation of the figure of Geraldo Sem-Pavor, riding a horse and holding a sword. Sometimes he also appears accompanied by moorish heads. Nowadays, a stone with the city heraldry, from 1514, remains in the Évora museum<sup>7</sup>. However, this stone also has two armillary spheres flanking a crowned royal shield. From these armillary spheres hang the moorish heads and, between them, Geraldo Sem Pavor, riding to the sinister and holding a sword.

Contrary to what happens with other municipal arms, which keep the royal badge, in the illustration from the Alão de Morais armorial, the arms of Évora don't have the armillary spheres and they actually are closer to their medieval form, still preserved at Évora's cathedral cloister, even though with slight differences (fig. 4a-b).

Unfortunately, we are not aware of the reason why the armorial returns to the model previous to the Manueline one, but we can assume that, as in other towns, the evolution of the arms of Évora is non-linear and suffers modifications to its elements depending on their support, local and the interpreter of the arms.

<sup>7</sup> Évora Museum, Antigos Paços do Concelho, stone of arms from 1513, inv. 1754.



Fig. 5 – Modern representation of Portuguese colony's arms. Lisbon, Banco Nacional Ultramarino.

\*\*\*\*\*

King D. Sebastião had probably taken for his badge the arrows of the martyrdom of the saint of the same name. Having been born on the day of the liturgical celebration of saint Sebastian, the king soon showed devotion to that martyr. The coeval representations that remain of municipal arms with this badge are not known, but we can find later reconstitutions of them and, particularly, the memory that lasted of this symbolism in contemporary arms.

Let's consider the example of Rio de Janeiro. The city was founded with the name of São Sebastião of the Rio de Janeiro<sup>8</sup> in memory of the portuguese king's patron under which blessing the new city was being built<sup>9</sup>. Soon there was interest in holding the saint's attributes and at the same time, the king's badge, as symbols of the newly founded city<sup>10</sup>. Therefore, successive representations of the Rio de Janeiro's coat of arms are known, including the arrows of the martyrdom. The arrows were

<sup>8</sup> About the foundation of Rio de Janeiro city, see Serrão Joaquim Veríssimo, *O Rio de Janeiro no século XVI. Estudo Histórico*, vol. I, Lisboa, Edição da Comissão nacional das comemorações do IV centenário do Rio de Janeiro, 1965, p. 93-123.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>10</sup> Serrão Joel and de Oliveira Marques Antonio Henrique (ed.), *Nova História da Expansão Portuguesa.*, vol. VI, coord. Johnson Haroldt and Nizza da Silva Maria Beatriz (ed.), *O império luso-brasileiro 1500-1620*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992 (Serrão Joel et de Oliveira Marques Antonio Henrique [ed.], *Nova História da Expansão Portuguesa*), p. 163.



Fig. 6 a-b – Soldo from Malaca from D. Manuel with the armillary sphere and Christ's cross (above) and Bastardo of Malaca from D. Sebastião with the martyrdom arrows (below), from Gomes A. et Trigueiros A. M., *Moedas Portuguesas na Época dos Descobrimentos 1385-1580*, *op. cit.*

used either in the crest, or in the body of the heraldic composition, with an armillary sphere and these arms have remained until today with slight modifications.

Also in Mozambique there was the concern of using this symbolism in municipal arms. Despite the lack of remaining heraldic examples which allow us to confirm this hypothesis, we would draw attention to the existence of the saint Sebastian fortress on the island of Mozambique, built during the reign of D. Sebastião. Also, even in the 20<sup>th</sup> century, we can notice the predominance of the arrows in several arms from this ancient colony (fig. 5).

Although we don't know more examples with the inclusion of this badge, especially in municipal arms, we must acknowledge the great devotion towards both the saint and the king during this reign, as illustrated by the case of multiple saint Sebastian chapels, such as the first one built in Luanda, from 1575, at the time of the foundation of the city by Paulo Dias de Novais. That leads us to believe that there could have been many more examples where the royal badge appears in municipal arms of the kingdom, mostly overseas.

As a special example, we can also notice that the usage of royal badges in coins from the 16<sup>th</sup> century reveals a very unique aspect. From the known examples, we can affirm that only the ones minted and used in portuguese Asia had the badge of the monarch, contrary to the ones that were being used in Portugal which only used

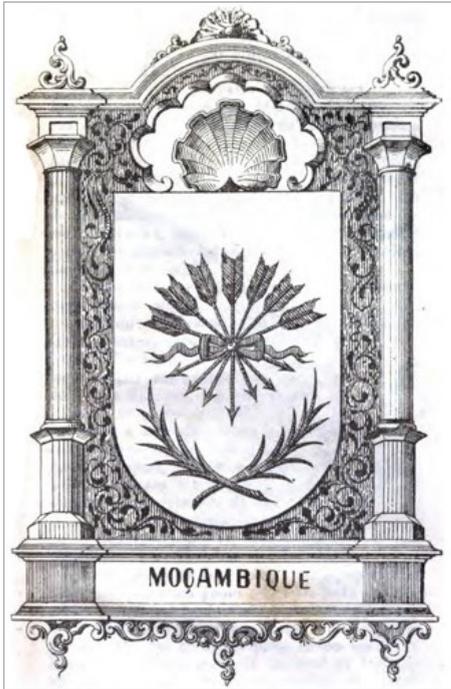


Fig. 7 – Arms of Moçambique, from Vilhena Barbosa Ignacio, *As cidades e villas da Monarchia Portugueza que têm brasão d'armas*, Lisbon, Typographia do panorama, 1860.

elements like the Order of Christ's cross, the Order of Avis's cross, monograms and the royal shield.

In the examples of the *Leal*, *Meio Manuel*, *Soldo*, *Meio Bazaruco*, which circulated in multiple portuguese fortresses of the *Estado da Índia* (State of India), they all present the armillary sphere, either from D. Manuel I or from D. João III. During the reign of D. Sebastião, we find his badge, the arrows, in examples as the *Dois Bazarucos*, *Meio Bastião*, *Dinheiro* and *Bastardo*, combined with the closed crown or the king's monogram<sup>11</sup> (fig. 6a-b). We consider this example of extreme importance since by moving in these overseas territories these badges assured not only the spread of the image of royal power but also the king himself through his personal symbols.

\*\*\*\*\*

In conclusion, as we've seen, there aren't many known examples of the inclusion of royal badges in municipal coats of arms since the 15<sup>th</sup> century. We venture to say that probably, the inclusion of personal icons, in this case from the royal family, was

<sup>11</sup> Gomes Alberto and Trigueiros António Miguel, *Moedas Portuguesas na Época dos Descobrimentos 1385-1580*, Lisboa, author's édition, 1992.

regarded with some caution for heraldry which was representing a collective entity, the towns. The same didn't occur with the use of the royal shield.

As previously mentioned, portuguese municipal heraldry was being developed since the 13<sup>th</sup> century, often showing a preference to maintain the same iconography and typology for the same town. Rare are the cases with drastic modifications on the heraldic matrix of a certain city, at least until the 16<sup>th</sup> century.

The example of D. Manuel is therefore more noticeable for the dimension of his reformations which justifies the numerous examples where his badge was included in municipal arms. In this kingdom, as stated previously, there were changes so profound that this was hardly repeated until the 18<sup>th</sup> century. This will be noticeable at the heraldic level, in municipal arms. However, overseas, the foundation of a new city, with an identity yet to be defined, was the perfect territory for the inclusion of these personal elements in collective arms, as it happened in Rio de Janeiro.

We conclude by saying that the adoption of badges from the portuguese kings and queens did not have a significant impact on the municipal heraldry. However, when it happened, even if the badge was inside the shield, flanking it, or mixed with pre-existing arms, it was always with a purpose of propaganda and affirmation of the symbolic royal power. This happened at a time when the personal symbolism, more than the royal shield was intended to transmit a specific message of the connection of a specific monarch to a determined territory or city (fig. 7).

# La devise médiévale vue par le Père Le Moyne S. J. dans *De l'art des devises* (1666)

Yvan Loskoutoff

GRIC - Université du Havre

Sous Louis XIV, le goût classique se définit en opposition au Moyen Âge<sup>1</sup>. C'est l'époque où Fénelon attribue des origines arabes à l'art gothique pour mieux en faire horreur<sup>2</sup>. Un intérêt pour les antiquités nationales se fait néanmoins jour : les bénédictins de Saint-Maur et quelques érudits comme Roger de Gaignères s'y consacrent ; la Petite Académie, bastion des Anciens à la fin du siècle, y est contrainte par le règlement de 1702 qui la transforme en Académie des Inscriptions<sup>3</sup> ; les fêtes de cour s'en inspirent avec fantaisie ; peu avant le début du règne la mode des épopées chrétiennes lui emprunte ses sujets, telle la plus célèbre d'entre elles, le *Saint Louis* du Père Le Moyne, paru en 1653 dans sa première version<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Pour une étude générale sur la perception du Moyen Âge au Grand Siècle, voir Edelman Nathan, *Attitudes of Seventeenth Century France towards the Middle Ages*, New York, King's Crown Press, 1946, puis les travaux « médiévalistes » anglo-saxons, dont Montoya Alicia C., *Medievalist enlightenment from Charles Perrault to Jean-Jacques Rousseau*, Cambridge, D. S. Brewer, 2013.

<sup>2</sup> Dans le *Deuxième dialogue sur l'éloquence* Fénelon affirme : « Cette architecture qu'on appelle gothique nous est venue des Arabes ; ces sortes d'esprits étant fort vifs et n'ayant ni règle, ni culture, ne pouvaient manquer de se jeter dans de fausses subtilités. De là leur vint ce mauvais goût en toutes choses. Ils ont été sophistes en raisonnements, amateurs de colifichets en architecture, et inventeurs de pointes en poésie et en éloquence. Tout cela est du même génie », Fénelon, *Œuvres*, éd. J. Lebrun, Paris, Gallimard-Pléiade, 1983, vol. I, p. 55-56.

<sup>3</sup> Sur cette évolution voir nos articles : « De l'héraldique sur de l'antique. Le texte et l'image des *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand* d'après le manuscrit de l'Institut », *Journal des savants*, 2, 2013, p. 271-308 et « L'héraldique dans les *Médailles sur les principaux événements du règne entier de Louis le Grand* (1723) », dans Loskoutoff Yvan (dir.), *Héraldique et numismatique III. Moyen Âge-Temps modernes*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2015, p. 183-213.

<sup>4</sup> Sur la mode des épopées chrétiennes on trouvera une bibliographie dans notre livre *L'armorial de Calliope, Œuvre du Père Le Moyne S. J. (1602-1671) : littérature, héraldique, spiritualité*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000.

Le même auteur publie en 1666 *De l'art des devises*<sup>5</sup>, dont l'intention avouée est de supplanter un siècle de théorie et de pratiques italiennes<sup>6</sup>. Il avait déjà fait paraître deux recueils dans cet ordre, les *Devises heroïques et morales* (1649) et *De l'art de régner* (1665). Au cinquième livre du *Saint Louis*, il décrivait les devises des croisés en marche vers Le Caire. Le genre atteint alors son apogée en France<sup>7</sup>. Mazarin l'avait favorisé, jouissant d'environ deux cent cinquante pièces à son usage<sup>8</sup>, Charles Perrault avait fondé la Petite Académie pour le cultiver<sup>9</sup>, son secrétaire perpétuel, l'abbé Paul Tallemant, portait le titre d'« intendant des devises et inscriptions », auxquelles le roi portait un intérêt particulier. Le Père Le Moyne donne son traité comme le premier d'un autochtone à paraître sur le sujet, feignant d'ignorer *L'art de faire les devises*, publié par Henry Estienne en 1645, sous le patronage de Mazarin. Son ambition est double. Il souhaite d'abord montrer que le genre a atteint sa perfection sous le règne du grand roi, empruntant généralement ses exemples aux carrousels contemporains ou à ses propres productions, les critiques étant plutôt réservées à l'Italie ou aux époques antérieures encore peu régulières. Mais il désire aussi ancrer l'histoire du genre dans le passé national dont toutes les créations ne sont donc pas à rejeter. Louis XII, dernier monarque du Moyen Âge de 1498 à 1515 et monarque des campagnes d'Italie, lui fournit le modèle de la devise accomplie, celle qu'il donne le plus souvent en exemple.

\*\*\*\*\*

Pour le Père Le Moyne, la vraie et parfaite devise trouve sa forme sous le règne de Louis XIV et il en est lui-même le théoricien. De ce fait, la question des origines perd de son importance ; la devise constitue d'abord un fait contemporain et son histoire celle d'une imperfection progressivement corrigée, intéressante surtout par son aboutissement. Néanmoins, le passé n'est pas si indifférent qu'il y paraît d'abord.

<sup>5</sup> Chérot Henri, *Étude sur la vie et les œuvres du P. Le Moyne (1602-1671)*, Paris, Alphonse Picard, 1887, chap. XV, propose une rapide introduction à cet ouvrage.

<sup>6</sup> Sur l'histoire de la devise dans l'Italie moderne, voir Caldwell Dorigen, *The sixteenth-century italian impresa in theory and practice*, New York, AMS Press, 2004 et Spica Anne-Elisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique, L'évolution des genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996. Sur la critique des auteurs italiens par le Père Le Moyne, voir notre article : « L'anti-italianisme dans *De l'art des devises* (1666) », dans Spica Anne-Elisabeth (dir.), *Pierre Le Moyne (1602-1671)*, Tübingen, G. Narr Verlag, 2010 (*Œuvres et critiques*, 35, 2, 2010), p. 11-21.

<sup>7</sup> Pour une histoire générale de la devise en France, voir Russell Daniel, *The emblem and device in France*, Lexington, French Forum, 1985. Pour son histoire médiévale, voir Hablot Laurent, *La devise, mise en signe du prince, mise en scène du pouvoir : les devises et l'emblématique des princes en France et en Europe à la fin du Moyen Âge*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2001.

<sup>8</sup> Sur ce point voir notre *Rome des Césars, Rome des Papes, La propagande du cardinal Mazarin*, Paris, Champion, 2007.

<sup>9</sup> Voir Grivel Marianne et Fumaroli Marc (dir.), *Devises pour les tapisseries du roi*, Paris, Bibliothèque nationale-Herscher, 1988.

Il offre le moyen de créer une généalogie nationale du genre en même temps qu'un florilège de pièces défectueuses destinées à valoriser les réussites présentes.

Le traité se divise en cinq livres dont le premier est historique. Dans son sixième chapitre, intitulé « Des Devises parfaites : & de leur origine », les différentes ascendances proposées par les théoriciens italiens sont passées en revue (Égyptiens, Hébreux, Grecs, Latins), pour constater que la devise parfaite était inconnue des Anciens. Elle n'en était pas pour autant un fruit du Moyen Âge : « il n'est pas à croire aussi, qu'elles ayent attendu le regne des Gots, & le siecle de la Barbarie, pour naistre sur les ruines, & dans les cendres des autres Sciences »<sup>10</sup>. La conclusion suivante en découlait : « Disons donc que l'origine des Devises, telles que nous les avons, est incertaine : & que le temps de leur naissance n'est point marqué dans l'Histoire »<sup>11</sup>. Cette incertitude était préférable à l'erreur :

Il vaut mieux que leurs Peres soient inconnus, que si on leur donnoit ou de fabuleux, ou de peu illustres ; comme vous diriez, les Chevaliers de la Table ronde, & les Avanturiers de ce temps-là, à qui les donnent quelques Escrivains mal-informez de la Genealogie des Devises & des Croniques de la Table ronde<sup>12</sup>.

Référence est ici faite, sans le nommer, à Paolo Giovio, dont le *Dialogo dell'impresie militari et amorose*, premier traité du genre, avait paru à Venise en 1556, puis en traduction française à Lyon en 1561, exerçant une influence considérable sur les auteurs postérieurs. La section théorique n'y est pas très développée. Les origines y sont évoquées par quelques exemples antiques, puis par les paladins de France dont « grand partie n'estoient pas fables », chacun ayant sa devise et son enseigne, « Comme Roland, le Quartier : Renauld, le Lion barré : le Danois, l'Eschaliier ou degré : Salomon de Bretagne, l'Eschequier : Olivier, le Griffon : Astolphe, le Leopard : Ganelon, le Faucon ». Il est difficile de dire s'il s'agit ici de devises ou d'armoiries, mais il n'importe, l'ascendance du genre leur est attribuée comme elle l'est d'ailleurs aux « barons de la Table ronde d'Artus glorieux Roy d'Angleterre » ainsi qu'aux héros célébrés en langue espagnole : Amadis de Gaule, Primaleon, Palmerin et Tirant le blanc<sup>13</sup>.

Le Père Le Moyne affirme que cette quête des origines est vaine. Elle lui permet néanmoins de corriger quelques erreurs qui serviront à récupérer l'histoire du genre pour la France. C'est ainsi que le septième chapitre du premier livre s'intitule : « Que l'Art des Devises est une invention toute Françoisse, & que les Italiens ny les Anglois,

<sup>10</sup> Père Le Moyne, *De l'art des devises*, Paris, chez Sebastien Cramoisy et Sebastien Mabre Cramoisy, 1666, p. 20.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Giovio Paolo, *Dialogue des devises d'armes et d'amours*, trad. S. Vasquin Philieul, Lyon, par Guillaume Rouillé, 1561, p. 8.

n'y ont point de part ». Selon le jésuite, il faut admettre qu'avant la reine Elisabeth et le comte d'Essex, les devises, tout du moins telles qu'il les entendait, n'existaient pas en Angleterre :

Il n'y a donc guere d'apparence, que les Chevaliers de la Table Ronde, Courtisans du Roy Artus, qui avoient part comme tous les autres, à l'ignorance de leur Païs, & à la rudesse de leur siecle, qui prenoient le mal poly pour le vaillant, & le grossier pour le brave, ayent esté les premiers Inventeurs d'un Art, où il entrait tant de sçavante & d'ingenieuse politesse, tant de fine & de delicate galanterie<sup>14</sup>.

L'identification de l'origine du genre n'était donc pas si impossible et si dépourvue d'intérêt que le précédent chapitre avait voulu le faire croire. On pouvait s'en approcher de manière négative, en commençant par éliminer le Moyen Âge anglais, au bénéfice de la France, comme nous allons le voir.

L'histoire du genre fut par ailleurs exploitée comme source d'exemples à ne pas suivre, empruntés aux époques récentes, à la Renaissance mais aussi au Moyen Âge. C'est ainsi qu'au second livre, la devise du cardinal Ascanio Sforza, qui avait permis l'élection d'Alexandre VI Borgia mais n'en avait obtenu que disgrâce en retour, illustre le quatrième chapitre consacré aux « Devises défectueuses du costé de leurs sujets ». Elle provient de Paolo Giovio, comme l'auteur nous en informe (fig. 1)<sup>15</sup> :

Le mesme Paul Iove fait beaucoup valoir l'Eclipse du Soleil, que le Cardinal Ascanio prit pour Devise, avec le Mot *totvm adimit qvo ingrata refvlget* [Ingrate, elle le cache tout entier par son éclat]. En cette Devise, le Cardinal persecuté par Alexandre VI. qu'il avoit élevé au Pontificat, prenoit l'Eclipse du Soleil pour soy, & donnoit au Pape son Persecuteur, l'ingratitude de la Lune, qui recevant toute sa lumiere du Soleil, luy oste toute la sienne, quand elle se met entre luy & nous. Le Corps de la Devise est singulier, le Mot en est bien tourné, l'application en est juste. Mais avoüons la verité, vne si mauvaise étofe oste le prix à la façon : & la Devise qui ne voudroit rien que de Grand & de noble, appliquée à vn sujet si éloigné de la grandeur & de la noblesse, est comme vne broderie d'or sur du treillis<sup>16</sup>.

Tout n'était donc pas bon à mettre en devise, et la disgrâce moins que tout autre sujet. Dire que Giovio « la fait beaucoup valoir » est exagéré. Il se contente de

<sup>14</sup> Père Le Moyne, *De l'art des devises...*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>15</sup> Giovio P., *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, Lyon, appresso Guglielmo Rouillio, 1574, p. 130.

<sup>16</sup> Père Le Moyne, *De l'art des devises...*, *op. cit.*, p. 51.



Fig. 1 – Devise de l'Éclipse du soleil du cardinal Ascanio Sforza, dans Giovio Paolo, *Dialogo dell'impresa*, Lyon, appresso Guglielmo Rouillio, 1574, p. 8.

répondre par un exemple à son interlocuteur, Lodovico Domenichi, qui lui demande si les cardinaux portent des devises, sans mise en valeur particulière d'aucune sorte<sup>17</sup>.

Si les pièces pouvaient pécher par le sujet, elles le pouvaient aussi par le mot, ainsi que le montre le quatrième livre du traité. Son onzième chapitre s'intitule : « Que les Locutions basses ne doivent point estre receuës dans le Mot de la Devise ». Il exploite l'ancien exemple d'un grand chardon accompagné du mot *NVL NE SI FROTE*. Comme pour le cardinal Ascanio Sforza, quelques qualités sont d'abord admises, puis la critique est assenée : « La pensée en est belle ; & le sentiment des Princes qui l'ont portée estoit noble. Mais & la beauté de la pensée, & la noblesse du sentiment sont gastées par la bassesse de l'expression ». L'identité du possesseur de cette pièce n'est pas révélée, soit par délicatesse, seul l'exemple important, soit parce que le lecteur était censé la trouver par lui-même. Il semble que l'allusion se rapporte ici au duc René II de Lorraine (1451-1508), qui avait hérité le chardon du frère du roi René, Charles III du Maine<sup>18</sup>. Le Père Le Moyne, dont le grand-père avait été homme d'armes du duc de Lorraine<sup>19</sup>, poursuit :

Ces Princes là qui estoient des Lyons, & qui ont esté les Peres de tant de Lyons, à quoy pensoient-ils de se prendre à vn chardon ? Ne pouvoient ils rien imaginer de plus propre à menacer & à faire peur, à représenter leur courage & leur

<sup>17</sup> Giovio P., *Dialogo dell'impresa militari et amorose...*, *op. cit.*, p. 130.

<sup>18</sup> Mérindol Christian de, « La politique du duc de Lorraine René II (1473-1508) à l'égard de la seconde maison d'Anjou, de la France et de la Bourgogne, d'après le témoignage de l'emblématique et de la thématique », dans *Les pays de l'entre-deux au Moyen Âge. Questions d'histoire des territoires d'Empire entre Meuse, Rhône et Rhin*, actes du colloque (Strasbourg 1988), Paris, Éditions du CTHS, 1990, p. 61-114 (« Le chardon ») et p. 83-84. Voir également Hablot L., *La devise...*, *op. cit.*, vol. IV, p. 222-224 (« René II de Lorraine 1473 † 1508 »).

<sup>19</sup> Chérot H., *Étude sur la vie...*, *op. cit.*, p. 3.

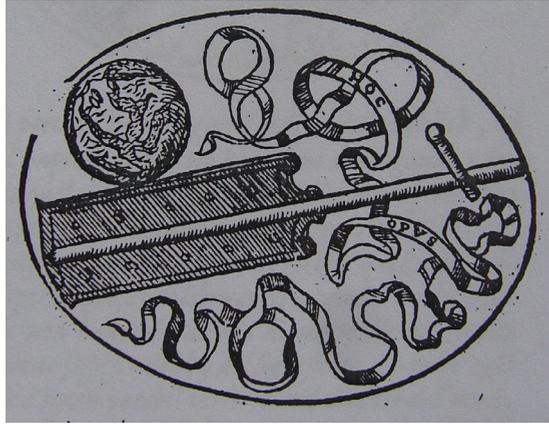


Fig. 2 – Devise du gouvernail du cardinal Rafael Riario, dans Giovio P., *Dialogo dell'impres...*, op. cit., p. 19.

disposition à se bien deffendre ? Mais la disette des beaux termes & des nobles locutions estoit-elle si grande chez eux, qu'il leur fallust emprunter vn Mot de leurs Valets ; qu'il leur fallust tirer vn Proverbe de la bouë des ruës ? Qu'on s'abstienne donc de semblables termes. La noblesse de la Devise ne souffre point la roture de la diction<sup>20</sup>.

Le Moyen Âge choisissait mal ses sujets, il ne savait pas mieux distinguer les niveaux de langue. Les princes ne répugnaient pas à descendre dans le ruisseau, ils ignoraient les délicatesses de la cour du grand roi. Car pour le Père Le Moyne la devise était un art de cour, ce qui n'allait pas sans imposer un certain nombre de contraintes esthétiques.

Cet art de la grandeur devait néanmoins se garder d'encourager la vanité. Le Moyen Âge finissant fut aussi l'époque des sentiments dérégés, mal soumis à la raison, ainsi que le montre Rafael Riario, cardinal de Saint-Georges, qui s'était attribué un gouvernail muni du mot *HOC OPVS* (« Voilà ce qu'il me faut ») dans la présomption qu'il serait fait pape, mais ce gouvernail « nonobstant toutes ses brigues, fut mis entre les mains de Leon X. & s'estant depuis trouvé complice de la conjuration de quelques Cardinaux, il fut dépouillé de tous ses biens, & relegué à Naples où il mourut »<sup>21</sup>. Dans une autre partie de l'ouvrage, il est aussi reproché à cette pièce de ne rien dire par similitude, car « il ne s'est jamais fait, & ne se fera jamais de Devise juste & reguliere sans metaphore »<sup>22</sup>. Le gouvernail du cardinal

<sup>20</sup> Père Le Moyne, *De l'art des devises...*, op. cit., p. 182-183.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 138.

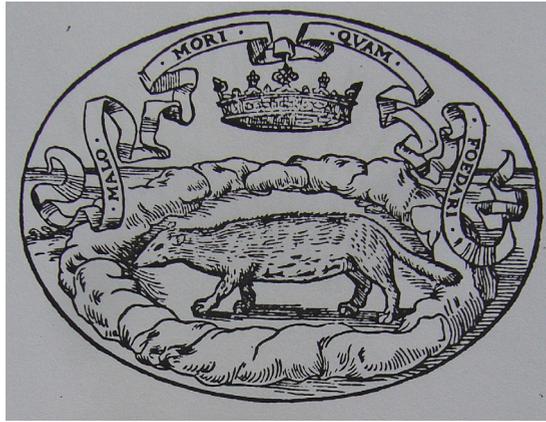


Fig. 3 – Devise de l'hermine de Ferdinand de Naples, dans Giovio P., *Dialogo dell'impresa...*, op. cit., p. 36.

Riario cumulait donc deux défauts, il appartenait bien, en dépit de la pourpre, aux époques où le genre n'avait pas encore trouvé ses règles. Cet exemple provenait de Paolo Giovio, bien que cela ne fût pas précisé (fig. 2)<sup>23</sup>.

Si le cardinal de Saint-Georges avait péché par vanité, le roi de Naples Ferdinand, fils d'Alphonse, commit l'erreur inverse. Pour montrer sa clémence et l'aversion qu'il avait au sang, il fit le choix malheureux d'une hermine avec le mot *MALO MORI QVAM FOEDARI* (« J'aime mieux mourir qu'être souillée »), s'attirant tel commentaire de la part du jésuite :

La Devise est belle, qui oseroit le nier ? mais ce n'est pas d'une beauté d'Homme qu'elle est belle : & la bienséance vouloit que le Roy s'en abstint, comme de la coiffure & des perles de la Reyne sa femme<sup>24</sup>.

Le Père Le Moyne ignorait la *gender theory*, on ne saurait le lui reprocher. Il s'appliquait d'abord à la théorie de la devise. On ne saurait lui reprocher non plus d'avoir emprunté à Paolo Giovio, sans le dire et malgré tout son anti-italianisme, cet exemple consécutif à la conspiration du duc de Sessa (fig. 3)<sup>25</sup>.

Notre jésuite, d'abord intéressé par la perfection de la devise contemporaine, laisse la question des origines en suspens. Il ne néglige pas pour autant d'exploiter

<sup>23</sup> Giovio P., *Dialogo dell'impresa militari et amorose...*, op. cit., p. 19. Sur cette devise, voir Caldwell D., *The sixteenth-century italian impresa...*, op. cit., p. 223.

<sup>24</sup> Père Le Moyne, *De l'art des devises...*, op. cit., p. 212. Sur cette devise, voir Hablot L., *La devise...*, op. cit., vol. IV, p. 34-36 (« Ferdinand I<sup>er</sup> d'Aragon-Naples † 1494 »).

<sup>25</sup> Giovio P., *Dialogo dell'impresa militari et amorose...*, op. cit., p. 36.

l'histoire, particulièrement le passé médiéval, retirant aux Anglais le privilège de l'invention du genre et accumulant les exemples fautifs qui lui permettent d'affirmer sa propre poésie. Ses jugements sont tous construits sur le même schéma : quelques beautés sont d'abord reconnues, la conjonction « mais » y mettant un coup d'arrêt pour mieux assener la critique.

\*\*\*\*\*

Pourtant, alors que le jésuite affiche son dédain du Moyen Âge en l'utilisant à des fins critiques, il sait aussi parfois le mettre en valeur : les origines ne sont pas si indifférentes qu'elles ne soient récupérées au profit de la France, et malgré l'imperfection générale, quelques pièces d'exception vont être admises à préfigurer la réussite présente.

Même s'il reconnaissait que « l'origine des devises est incertaine », le Père Le Moyne fit en sorte de la tirer au clair. Nous avons vu comment il en avait exclu les Anglais car : « les Muses n'estoient pas encore connuës dans leur Isle, du temps du bon Roy Artus »<sup>26</sup>, et par conséquent la devise ne pouvait y être née. Restaient les Italiens. Le privilège des origines leur fut retiré au moyen de l'étymologie. Il était évident que le mot pour désigner la devise dans leur langue, *impresa*, provenait du français « emprise » et du fait que « les Noms se prennent ordinairement sur les lieux où naissent les choses », le débat était clos. « Comme aujourd'huy nous disons entreprendre, & entreprise : nos Peres disoient emprendre & emprise »<sup>27</sup>, pour les combats publics ou particuliers où ils portaient des devises sur leurs écus, sur leurs cottes d'armes ou sur leurs bannières (encore imparfaites, cela s'entend). Le fait était admis par les Italiens eux-mêmes, qui s'étaient contentés de perfectionner un genre reçu des Français. Au neuvième chapitre de la première partie, un circuit historique prenait ainsi forme ; la devise, née en France, améliorée par la théorisation en Italie, atteignait son plein aboutissement pratique de nouveau dans le pays de sa naissance : « s'il y avoit contestation entre la France & l'Italie, la meilleure voye de faire droict à l'une & à l'autre, seroit d'ajuger la subtilité de la speculation à l'Italie, & la justesse de l'execution à la France »<sup>28</sup>.

Le privilège des origines fut aussi accordé à la France dans les deux textes liminaires. À la fin de l'épître dédicatoire adressée au cardinal Antoine Barberini, neveu du pape Urbain VIII accueilli à Paris après la mort de celui-ci par Mazarin, fait archevêque de Reims et grand aumônier de France, le jésuite lui appliquait en ces mots le circuit international qu'il avait identifié : « et j'ay crû que la Devise

<sup>26</sup> Père Le Moyne, *De l'art des devises...*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 25. Sur les questions de terminologie voir Hablot L., *La devise...*, *op. cit.*, vol. I, p. 9-13 et 32-33 (notamment pour le mot « emprise »).

<sup>28</sup> Père Le Moyne, *De l'art des devises...*, *op. cit.*, p. 30.

estant vn fruit originaire de France, quoy que provigné en Italie, Vous y aviez vn droit particulier, comme François d'adoption, & vn autre droit comme Italien de naissance »<sup>29</sup>.

Partie de France, passée par l'Italie, mais revenue en France pour y atteindre sa perfection, la devise se trouvait en quelque sorte incarnée par cet aristocrate cosmopolite, qui en était du reste grand amateur<sup>30</sup>. Cette belle synthèse se trouve néanmoins quelque peu écornée dans la préface faisant suite à cette épître, où se révèle un projet plus ouvertement national. Le Père Le Moyne y avoue n'avoir écrit son livre qu'à la demande expresse de quelques amis dont il rapporte l'intervention en ces termes : « ils m'ont souvent représenté, que la Devise estant vne invention toute Française, il nous estoit honteux, d'apprendre des Italiens les regles d'un Art qui est né chez nous »<sup>31</sup>. Plutôt que de répartir équitablement spéculation à l'Italie et exécution à la France, il s'agissait cette fois d'attribuer l'une et l'autre à cette dernière.

Si la devise composée d'une figure et d'un mot trouvait son origine en France, il fallait appuyer cette affirmation de quelques preuves. C'est ce à quoi s'emploie le huitième chapitre de la première partie, sous le titre : « Que les premières Devises que le Monde a veuës sont venuës de France ». Trois exemples sont d'abord offerts, celui de l'étoile avec le mot *MONSTRANT REGIBVS ASTRA VIAM* (« Les astres montrent la voie aux rois ») pour l'ordre de l'Étoile institué par le roi Jean ; celui du fusil du duc de Bourgogne, avec le mot *ANTE FERIT QVAM FLAMMA MICET* (« Il frappe avant que la flamme ne brille ») ; et enfin, le tour de coquilles de Louis XI accompagné de l'image de saint Michel avec le mot *IMMENSIS TREMOR OCEANI* (« Le mouvement de l'immense océan »). Le Père Le Moyne précise que ces exemples figurent chez les auteurs italiens « parce que leur Histoire ne leur en peut fournir de plus anciens »<sup>32</sup>. Il ne les accompagne d'aucun commentaire. Ce sont seulement des preuves apportées à l'appui de sa démonstration.

Il se montre en revanche beaucoup plus prolix lorsqu'il fait remarquer que certaines de ces premières devises étaient déjà amoureuses et qu'il en offre des spécimens commentés, dont voici le premier :

René d'Anjou Roy de Sicile, le meilleur Mary, aussi bien que le meilleur Prince de son temps, aprez la perte de la Reyne sa Femme, avec laquelle il crût avoir perdu tous ses plaisirs & toutes ses joyes, prit pour Devise, un Arc dont la corde estoit rompuë, avec ce mot Italien, *ARCO PER LENTAR, PIAGA NON SANA* [Pour avoir rompu l'arc, la plaie n'est pas guérie]. Il vouloit dire par là que comme en rompant un Arc on ne guerit pas la playe qu'il a faite ; la Mort

<sup>29</sup> *Ibid.*, s. p.

<sup>30</sup> Voir Loskoutoff Y., « L'anti-italianisme... », *art. cit.*, p. 12.

<sup>31</sup> Père Le Moyne, *De l'art des devises...*, *op. cit.*, s. p.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 27.

aussi en luy ostant la Reyne sa Femme, ne l'avoit pas guery, & jamais ne le gueriroit de la blesseure qu'elle luy avoit laissée dans le cœur<sup>33</sup>.

Cet exemple est suivi d'un autre, lui aussi de deuil et d'amour, celui de Valentine de Milan, femme du duc d'Orléans assassiné à Paris sur ordre du duc de Bourgogne :

Cette Princesse infortunée croyant qu'après la perte de son Mary, il ne luy restoit plus rien à perdre, ny à gagner, prit pour Devise un Arrousoir vuide, avec ce mot à l'entour : *PLVS NE M'EST RIEN, RIEN NE M'EST PLVS* : par où elle declaroit, que n'ayant plus de Mary au monde, il n'y avoit plus rien au monde pour elle<sup>34</sup>.

Après avoir montré que ces devises étaient complètes, ayant un « corps » et une « âme », le jésuite entre dans la polémique, faisant remarquer qu'elles étaient antérieures à Paolo Giovio, pourtant réputé premier auteur en cet art, et aux académies d'Italie, qui n'existaient pas encore. Il souligne comment celui-ci admet que le genre n'entra dans la péninsule qu'avec les armées françaises de Charles VIII, puis de Louis XII.

Si le Moyen Âge fournissait un répertoire de pièces défectueuses dont l'exploitation critique permit au Père Le Moyne de développer sa propre conception du genre, il apportait aussi la preuve de la primauté de la France par une série d'exemples, peu ou pas commentés, mais brillants par eux-mêmes. Il revint à Louis XII, que nous venons de rencontrer, d'offrir le modèle de la parfaite devise.

\*\*\*\*\*

Son porc-épic accompagné du mot *EMINVS ET COMINVS* (« De loin et de près ») n'apparaît pas moins de huit fois dans *De l'art des devises*, taux de fréquence de citation le plus élevé de l'ouvrage<sup>35</sup>. On peut se demander pourquoi. Une réponse tient au fait que c'était une pièce royale. Le Père Le Moyne conçoit en effet le genre non seulement comme celui de la cour, mais d'abord comme celui du monarque. En 1665, l'année précédant *De l'art des devises*, il venait de dédier à Louis XIV

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 27. Sur cette devise, voir Russell D., *The emblem and device...*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>34</sup> Père Le Moyne, *De l'art des devises...*, *op. cit.*, p. 28. Sur cette « devise en veuvage », dont l'arrosier était en réalité une chantepleure, voir Russell D., *The emblem and device...*, *op. cit.*, p. 27 et Hablot L., *La devise...*, *op. cit.*, vol. V, p. 578-581 (« Valentine Visconti 1366 † 1408 »). Voir aussi, dans le présent volume, l'article de Jonathan Saso.

<sup>35</sup> Sur cette devise dont Louis XII avait hérité de son grand-père le duc Louis d'Orléans, qui avait créé l'ordre du porc-épic et du camail en 1394 pour fêter la naissance de son fils, le poète Charles d'Orléans, voir Hochner Nicole, « Louis XII and the porcupine : transformations of a royal emblem », *Renaissance Studies*, 15, 1, 2001, p. 17-36 et Hablot L., *La devise...*, *op. cit.*, vol. V, p. 552-557 (« Louis II d'Orléans-Louis XII roi de France, 1462 † 1515 ») et *ibid.*, vol. I, p. 48, 141 ; vol. II, p. 294.

*De l'art de régner*, traité du gouvernement fondé sur l'emblématique solaire, ainsi résumé par le Père Henri Chérot : « les devises y sont aux dissertations ce que le texte est à un sermon, une entrée en matière et une source de développements. On connaissait le goût du roi pour ce genre d'esprit et l'on en usait »<sup>36</sup>. Ainsi s'explique la place de faveur accordée à l'emblématique de Louis XII dans *De l'art des devises*. La salamandre de François I<sup>er</sup> apparaît plus rarement en comparaison. On peut aussi se demander pourquoi. Outre les qualités de la composition elle-même, illustrant mieux les théories du jésuite pour Louis XII que pour son successeur, il n'est pas impossible que le premier ayant été plus heureux au début de ses guerres d'Italie, il s'accorda mieux ainsi à l'anti-italianisme de l'auteur.

Le porc-épic intéressa d'abord par son sujet. À la différence de l'éclipse de la disgrâce du cardinal Sforza ou de l'hermine efféminée de Ferdinand de Naples, l'animal de Louis XII évoquait la grandeur militaire, rien ne pouvait être plus approprié, les devises étant nées sur les champs de bataille : « elles ne parloient qu'en termes de Victorieux, & de Conquerant. Ce sont les termes du Porc epic de Louis XII. qui se vante de combattre de loin & de prez »<sup>37</sup>. Le mammifère, aujourd'hui considéré comme assez inoffensif, avait en effet depuis l'*Histoire des animaux* d'Aristote, repris par Pline dans son *Histoire naturelle*, la réputation de blesser à distance en projetant ses piquants. Le sujet de cette devise se révélait conforme aussi bien aux origines du genre qu'à la poésie de la gloire qui lui était propre.

Cette pièce fut exploitée à quatre reprises pour son mot, emprunté, ce que Le Moyne ne dit pas, aux *Adages* d'Erasmus<sup>38</sup>. Elle permit tout d'abord d'illustrer comment le mot devait s'appliquer également à l'objet représenté et au possesseur de la pièce emblématique : « dans la Devise de Louys XII. *eminvs et cominvs* le Mot commun est du Porc epic & du Roy : Le droit qu'ils y ont est egal : & il n'appartient pas plus à l'un qu'à l'autre »<sup>39</sup>. Elle permit ensuite de montrer comment la métaphore nécessaire à la devise, l'objet représenté figurant le possesseur, pouvait être fondée sur deux sens propres :

Ainsi dans la Devise de Louis XII. le mot *eminvs et cominvs*. quoy qu'il n'ait rien que de propre, & qu'il demeure dans la simplicité du sens naturel, soit qu'on le donne au Porc epic, ou qu'on le tourne vers le Roy, ne laisse pas d'avoir sa beauté : & la grace de cette beauté sans fard vaut bien l'affectation d'une beauté qui seroit fardée<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> Chérot H., *Étude sur la vie et les œuvres...*, op. cit., p. 321.

<sup>37</sup> Père Le Moyne, *De l'art des devises...*, op. cit., p. 48.

<sup>38</sup> Caldwell D., *The sixteenth-century italian impresa...*, op. cit., p. 248. Le Père Le Moyne inverse l'ordre habituel des mots (*COMINVS ET EMINVS*).

<sup>39</sup> Père Le Moyne, *De l'art des devises...*, op. cit., p. 157.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 162.

Certains théoriciens recommandaient un mot où ni l'objet représenté, ni même ses qualités ne devaient figurer. Le porc-épic, en dépit de ses piquants, permit d'assouplir une telle sévérité suivant laquelle :

les devises les plus regulieres, & les plus correctes se trouveroient dereglées & licencieuses : & il n'y en auroit pas vne qui ne se dust tenir pour réprouvée. En celle du Porc epic, le Mot *eminvs* n'exprime-t-il pas l'action représentée par les aiguillons lancez au loin ? [...] Il suffira donc à la perfection du Mot, que la figure principale n'y soit point nommée : son action, ses effets, ses proprietiez se pourront nommer sans scrupule<sup>41</sup>.

Le porc-épic valait bien « tous les Elephans & tous les Lyons, tous les Soleils & tous les Astres, que l'Italie à jusques icy mis en Devises ». Nul doute que le caractère royal de la pièce évoquée dût ajouter à son autorité, d'ailleurs le Père Le Moyne fit aussi appel sur ce point à la salamandre de François I<sup>er</sup>. Ainsi se dessinait une poésie de la grandeur sans fards, un style de la simplicité française qui plongeait ses racines dans le Moyen Âge finissant.

La devise de Louis XII illustra enfin l'importance des jeux de sonorités. Le mot devait être « nombreux » et pouvait l'être de différentes manières, notamment par la rime : « elle a vne grace toute particuliere en la Devise : & on n'en peut alleguer vn plus bel exemple que le Mot du Porc epic. *EMINVS ET COMINVS*. Qui vaut tous les chants des Cignes »<sup>42</sup>. Une pièce réussie pouvait faire préférer les porcs-épics aux cygnes.

Après le sujet et le mot, la devise de Louis XII illustra aussi la qualité morale. Sa modestie fut opposée à l'orgueilleux *PLVS OVTRE* de Charles-Quint, qui fut contraint de lever le siège de Metz. On peut se demander en quoi l'attaque « de loin et de près » présentait un caractère de modestie. Celle-ci ne résidait pas dans le mot, mais dans le choix de l'animal et surtout dans le fait qu'il fut conservé intact en dépit de victoires qui auraient pu appeler à plus de faste :

La Devise de Louis XII. qui est la parfaite & l'accomplie, n'est-elle pas aussi modeste, qu'elle est juste : & ce grand Prince apres avoir battu les Venitiens en tant de rencontres, & les avoir reserrez jusques dans leur Golphe, ne pouvoit-il pas faire mettre sous les pieds de son Porc epic, ou leur Lyon abatu & percé de pointes, ou leur Mer captive & depouillée ? Il ne le fit pas neantmoins, & conservant sa premiere modestie, il se fit autant considerer par là, que par ses victoires<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 214-215.

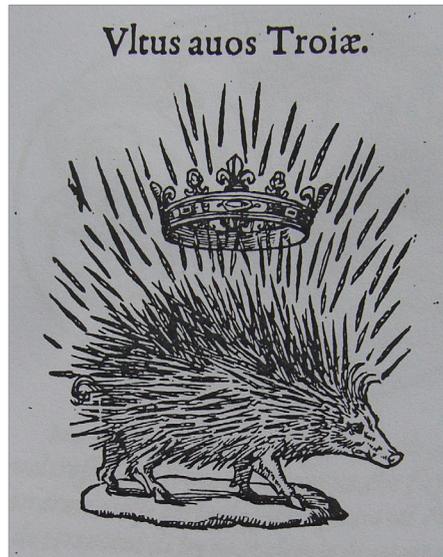


Fig. 4 – *Devise du porc-épic de Louis XII*, dans Paradin Claude, *Devises héroïques*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1557, p. 25.

Notre auteur désapprouva néanmoins très fortement la modification du mot consécutive à ces victoires. La devise devait être du présent ou du futur, elle devait déclarer un grand dessein, tel celui des chevaliers allant au combat ou au tournoi, non ressasser une chose faite :

On apprend de cette regle, que Louis XII. dégrada le Porc epic de sa Devise ; & luy osta, pour ainsi dire, l'esprit & le cœur, quand aprez la defaite des Venitiens, il souffrit qu'on luy ostast le Mot *EMINVS ET COMINVS*. qui luy estoit si propre ; qui menaçoit si noblement & si à propos ; qui representoit avec tant de fierté, sa manière de combattre & de vaincre de loin & de prés : Et qu'on luy substituast *VLTVS AVOS TROIÆ*. [Il a vengé les aïeux troiens] qui détruit la convenance la plus juste, & la similitude la mieux jointe, qui se soit jamais faite en Devise ; pour mettre en sa place vn Galimatias qui ne vise à rien, & qui n'a rien qui le soûtienne<sup>44</sup>.

Cette occurrence est la seule où la devise royale essuya une critique. Elle était parfaite, pourquoi la modifier ? C'est avec ce mot qu'elle parut dans le premier recueil

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 54.



Fig. 5 – Devise du porc-épic de Louis XII, dans Giovio P., *Dialogo dell'impresa...*, op. cit., p. 26.

imprimé en France, les *Devises héroïques* de Claude Paradin, parues à Lyon en 1551, puis en 1557<sup>45</sup>. On peut y voir la bête projeter ses piquants dans tous les sens (fig. 4).

Néanmoins, la perfection même pouvait être améliorée. L'auteur de *De l'art de régner* nourrissait pour Louis XIV de grands desseins, à commencer par l'emblématique. Au début de son traité, il faisait dire au président de Montmor, qui l'avait encouragé à entreprendre ce travail, que les devises :

vont estre plus en vogue & plus en usage que jamais, sous un Prince qui n'en demeurera pas au Porc-Epic de Louis XII. ny à la Salamandre de François I. qui remplira le Croissant, que Henry II. a laissé vuide : qui l'aissera derriere soy tous les Lyons, & tous les Aigles : & verifera en sa personne les plus grands mots, & les Symboles les plus Heroïques<sup>46</sup>.

Il est donc plus que probable qu'après *De l'art de régner*, et ses devises politiques destinées au jeune Louis XIV, le porc-épic de Louis XII avait aussi été choisi pour lui, comme une propédeutique au genre.

Ce qui n'était pas dit, c'est qu'il figurait déjà chez Paolo Giovio (fig. 5)<sup>47</sup>, puis chez ses successeurs tel Scipion Bargagli, où la bête est montrée en train de lancer ses piquants, pour défendre l'idée que la devise est fondée sur la métaphore, reprise dans le traité du Père Le Moyne (fig. 6)<sup>48</sup>. Encore en 1629, l'ex-jésuite Emanuele Tesauro

<sup>45</sup> Voir Hochner N., « Louis XII and the porcupine... », art. cit., p. 18.

<sup>46</sup> Père Le Moyne, *De l'art des devises...*, op. cit., p. 4.

<sup>47</sup> Giovio P., *Dialogo dell'impresa militari et amorose...*, op. cit., p. 26.

<sup>48</sup> Bargagli Scipione, *Dell'impresa di Scipion Bargagli gentil'huomo sanese*, Venise, appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1594, p. 42. Voir sur ce point Caldwell D., *The sixteenth-century italian impresa*, op. cit., p. 163,

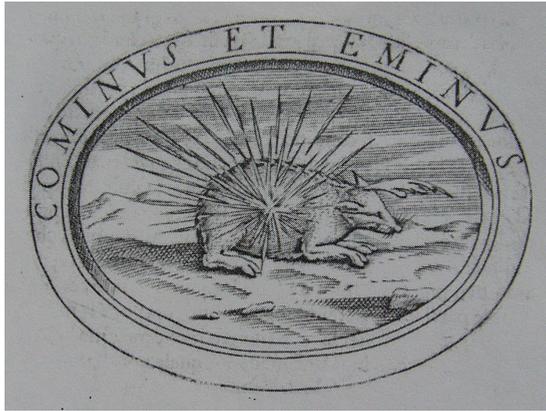


Fig. 6 – Devise du porc-épic de Louis XII, dans Bargagli Scipione, *Dell'imprese*, Venise, appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1594, p. 42.

convoque à nouveau cet exemple dans son *Idea delle perfette imprese* ; il approuve qu'il surprenne mais il lui reproche sa bassesse<sup>49</sup>. Il le réutilisera à plusieurs reprises dans son *Cannochiale aristotelico*, dont la première édition date de 1654. Comme le remarque Daniel Russell, « la plus admirée des devises fut le porc-épic de Louis muni du motto *DE PRES ET DE LOIN* ; il atteignit un degré de perfection dans cet art à peu près universellement respecté jusque très avant dans le XVII<sup>e</sup> siècle »<sup>50</sup>. Le Père Le Moyne fut sans doute celui qui témoigna le plus de ce respect, manifestant ainsi une certaine proximité de goût avec le Moyen Âge, auquel il n'épargnait pourtant pas les critiques.

Ses successeurs dans la théorie de la devise et dans la Compagnie de Jésus, les Pères Bouhours et Menestrier sont de goût moins médiéval mais ils ne négligent pas d'évoquer chacun au moins une fois la bête royale. Le premier apprécie sa justesse<sup>51</sup>. Le second y reconnaît le syllogisme fondateur du genre, affirmant que Louis XII :

adopta cette figure pour le représenter, comme s'il avoit dit, je suis le Porc Epy. Or est-il que le Porc Epy se deffend de prés et de loin, donc je me deffendray de prés & de loin. Sur ces principes, il m'est aisé de demontrer toutes les regles des Devises les plus parfaites<sup>52</sup>.

qui reproduit une gravure (*ibid.*, fig. 9) tirée d'un troisième auteur, Gabriele Simeoni. Sur le succès du porc-épic de Louis XII chez les auteurs de traités italiens depuis Giovo jusqu'à Tesaurò, voir *ibid.*, p. 204, note 57. Sur son influence dans la pratique de la devise elle-même, voir *ibid.*, p. 247-248.

<sup>49</sup> Voir Hochner N., « Louis XII and the porcupine... », *art. cit.*, p. 17.

<sup>50</sup> Russell D., *The Emblem and Device in France...*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>51</sup> Bouhours Dominique, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, chez Sébastien Mabre-Cramoisy, 1671, p. 319.

<sup>52</sup> Menestrier Claude-François, *La science et l'art des devises*, Paris, chez Robert J. B. de La Caille, 1686, p. 24-25. L'idée de la devise comme syllogisme provient de Scipion Bargagli, voir Caldwell D., *The sixteenth-century*

Mieux qu'une simple illustration, l'animal fondait maintenant la théorie. Mais ni Bouhours, ni Ménestrier n'en font une utilisation aussi récurrente que leur prédécesseur.

Au siècle suivant, un élève des jésuites renversera le destin du porc-épic. Le goût avait changé. Voltaire, sans trop de respect pour la majesté royale, ne se gênera pas pour dire toute sa pensée :

Les devises, ce reste de l'ancienne chevalerie, peuvent convenir à des fêtes, et ont de l'agrément quand les allusions sont justes, nouvelles, et piquantes. Il vaut mieux n'en point avoir que d'en souffrir de mauvaises et de basses, comme celle de Louis XII ; c'était un porc-épic avec ces paroles : *Qui s'y frotte s'y pique*. Les devises sont, par rapport aux inscriptions, ce que sont des mascarades en comparaison des cérémonies augustes<sup>53</sup>.

Voltaire ne péchait pas par excès d'exactitude. Il voulait piquer mais il confondait les piquants du chardon et ceux du porc-épic.

\*\*\*\*\*

*De l'art des devises* arrive après un siècle de théorisation italienne, empruntant souvent, en le disant ou non, au premier traité du genre, le *Dialogo dell'impresa militare et amorose* de Paolo Giovio, malgré un anti-italianisme affiché. Le Moyen Âge y est considéré de manière ambivalente, tantôt comme un repoussoir, tantôt comme un modèle. L'invention du genre y est attribuée à la France et la devise de Louis XII érigée en exemple suprême d'un art royal destiné à atteindre sa perfection sous Louis XIV. Ce retour aux antiquités nationales comme support de l'ultime modernité fait suite à la mode des épopées chrétiennes, illustrée par le *Saint Louis*. Il relève d'un courant médiéval qui traverse tout le Grand Siècle en marge du classicisme.

---

*italian impresa...*, op. cit., p. 215.

<sup>53</sup> *Le siècle de Louis XIV*, Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant (éd.), Paris, Le Livre de poche, 2005, p. 592.

# Auteurs

**BARREIRA Catarina Fernandes**

Instituto de Estudos Medievais / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa

**BORGES Leonor Calvão**

Instituto Português de Heráldica

**CORTI Paola**

Departamento de Historia y Ciencias Sociales / Facultad de Artes Liberales - Universidad Adolfo Ibáñez

**DEBERNARDI Lea**

ERC project SACRIMA / Ludwig-Maximilians - Universität, München

**FAGNART Laure**

Fonds de la Recherche Scientifique - FNRS - Université de Liège

**FERRARI Matteo**

Savoirs et pratiques du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle - École pratique des hautes études

**FOURRIER Thibaud**

Centre d'études supérieures de la Renaissance - Université de Tours

**GAUGAIN Lucie**

Centre tourangeau d'histoire et d'étude des sources - Université de Tours

**GENTILE Luisa Clotilde**

Archiviste d'État, Turin

**GIRAULT Pierre-Gilles**

Monastère royal de Brou

**HABLOT Laurent**

Savoirs et pratiques du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle - École pratique des hautes études

**LOSKOUTOFF Yvan**

Groupe de recherches identités et cultures - Université du Havre

**MÉRINDOL Christian de**

Académie internationale d'héraldique

**MESQUIDA Joan Domengue**

Institut de Recerca en Cultures Medievales - Universitat de Barcelona

**NARBONA Cárceles María**

Universidad de Zaragoza

**PAROT François**

Centre d'études supérieures de la Renaissance - Université de Tours

**SANTOS Marta Gomes dos**

Centro de História da Sociedade e da Cultura / Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra

**SASO Johnatan**

Scuola Normale Superiore, Pisa

**SAVORELLI Alessandro**

Académie internationale d'héraldique

**SEIXAS Miguel Metelo de**

Instituto de Estudos Medievais / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa

**TANABÉ Mégumi**

Institute of Oriental and Occidental Studies - Kansai University

**VISSIÈRE Laurent**

Université d'Angers

# Crédits photographiques

Pages :

64; 75; 77; 79 - © Paris, BnF

66 - © Bruxelles, KBR

87 - Joan Domenge Mesquida

136 - Miguel Metelo de Seixas

137; 138 - João António Portugal

168 - © Château royal de Blois, D. Lépissier

171 - Numismatica Ranieri

173; 174; 178; 183 - Matteo Ferrari

177 - Money Museum

192; 200 - © The Morgan Library & Museum

194 - © Duisburg, Landesarchiv NRW

196; 197 - Paola Corti

199 - © Munich, Bayerisches Staatsbibliothek

202 - © Bruxelles, KBR

206; 208; 209; 210 - Lucie Gaugain

212; 213 - © Paris, BnF

221 - Herwey-Ville de Bourg-en-Bresse

222-225; 230; 232 - Pierre-Gilles Girault

235 - INP-Vanneste

239 - © Paris, BnF

246; 247; 248; 256 - SNS 2018, G. Tartarelli

249 - Lea Debernardi

261; 263; 266; 268 - © Paris, BnF

275 - © Bibliothèque municipale de Carpentras

274; 276; 277 - © Paris, BnF

291 - Nicolas Bouilleux

292 - © Paris, Bibliothèque Mazarine

294 - © Boston, Museum of Fine Arts

295 - Pierre-Gilles Girault

301 - www.cgb.fr

302 - © Paris, BnF

303; 305; 306 - Pierre-Gilles Girault

307 - François Lauginie

312-314, 317 - © Paris, BnF

315; 316 - Fourrier-Parot

318 - © Boston, Museum of Fine Arts

334 - © Région Auvergne Rhône-Alpes. Service de l'Inventaire général du patrimoine culturel

335 - Laurent Vissière

338 - Jean-Bernard de Vaivre, © Paris, BnF

362 - Francesca Gentile

364 - © MIBAC-Archivio di Stato di Modena

365 - © Archivio Borromeo

367 - Luisa Gentile

370 - © Archivio fotografico G.A.VE. sur concession du MIBAC-Gallerie dell'Accademia di Venezia

382; 386; 389; 390; 391 - A. Savorelli

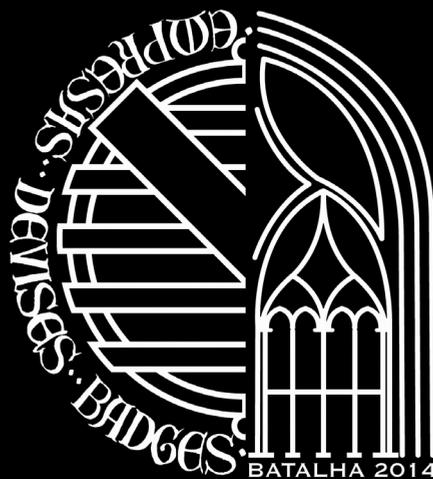
391 - © Pris, MAD

395; 398; 399; 407; 408; 410 - Catarina Barreira

415; 418; 419 - Marta Gomes dos Santos

Ce livre est le résultat de deux rencontres scientifiques, qui se sont tenues à quelques mois de distance sur le sujet de la devise à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, l'une au Portugal, l'autre en France. La première, consacrée à *Empresas-Devises-Badges : un code emblématique européen / um código emblemático europeu / an European emblematic code (1350-1550)* a eu lieu en septembre 2014 à Batalha, dans le monastère de Santa Maria da Vitória. Elle a été le fruit d'une collaboration entre une institution de recherche française, le Centre d'études supérieures de civilisation médiévale de l'Université de Poitiers, et plusieurs institutions culturelles et de recherche portugaises : l'Instituto de estudos medievais de la Faculdade de ciências sociais e humanas de l'Universidade Nova de Lisboa, le Mosteiro da Batalha / Direção geral de património cultural, l'Instituto português de heráldica et le Centro de património da Estremadura.

Une seconde rencontre consacrée à l'emblématique s'est tenue au monastère royal de Brou en novembre 2015. Ces journées intitulées *Des chiffres et des Lettres. Monogrammes, lettres emblématiques et chiffres énigmatiques dans l'emblématique (fin du Moyen Âge-début de la Renaissance)* furent dédiées à l'étude des monogrammes, lettres et chiffres emblématiques qui se développent conjointement aux devises et leurs sont souvent intimement liés. Organisées avec le soutien du monastère, du Centre d'études supérieures de civilisation médiévale de l'Université de Poitiers, du Centre d'études supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours, de l'Institut universitaire de France, ces rencontres ont elles aussi ouvert le débat sur un sujet resté inexploité et largement inédit.



Apoio:

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**NOVA**FCSH  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

**JEM**  
INSTITUTO DE  
ESTUDOS MIEIEVAIS  
FCSH/NOVA | FCT

