

**Pour le Prix d'Excellence de la Société Académique Neuchâteloise 2009**

*Histoire de l'art*

Le carnet de modèle, une approche de la création médiévale :  
le carnet de Jacquemart de Hesdin



© Morgan Library, New York

Paris ? 4<sup>em</sup> quart du XIV<sup>e</sup> siècle  
New York, The Pierpont Morgan Library, Inv. Nos. M. 346 & 346 A

**Nadia Vuilleumier**  
Montpugin 8  
2400 Le Locle  
nadia.vuilleumier@unine.ch

## ***Sommaire:***

Problématique	p.3
1. Le carnet dit de Jacquemart de Hesdin :	
1.1. Présentation	p.7
1.2. Classement typologique des dessins	p.8
2. Le carnet de Jacquemart de Hesdin : une mise en scène ?	p.10
3. Statut du carnet	p.13
4. A la charnière entre Moyen Âge et Renaissance :	
4.1. D'un dessin linéaire à un dessin modelé : suggérer le volume	p.15
4.2. Vers l'individualisation des visages	p.17
4.3. Emergence du carnet d'esquisse	p.19
Conclusion : Quelle transmission des motifs après le <i>carnet de modèle</i> ?	p.21
Bibliographie	p.22

## Problématique

L'*originalité*, à l'époque médiévale, n'a pas le sens que nous lui attribuons aujourd'hui. L'idée moderne d'un artiste inspiré qui crée *ex nihilo* remonte à la Renaissance ; la création au Moyen Âge est réappropriation et réinterprétation personnelle d'une forme artistique préexistante.

Le manuscrit des Très Riches Heures du duc de Berry, dont les premières enluminures ont été commencées par les frères Limbourg dans les années 1411-1416, comprend à la fois des détails naturalistes exceptionnels pour son époque et des motifs issus d'œuvres antérieures : la scène de chasse du mois de décembre (fig.1) provient d'un dessin de Giovannino de'Grassi datant de 1390-1400<sup>1</sup> (fig.2). Il ne s'agit toutefois pas d'un emprunt d'une composition dans sa totalité, ni d'une



Fig.2 : Giovannino de'Grassi, vers 1390-1400.



Fig.1 : Très Riches Heures du duc de Berry, vers 1411-1480, enluminure sur vélu, Chantilly, Musée Condée.

copie stricte du détail. « Dans les arts visuels, en effet, le modèle désigne toute création plastique, picturale, graphique ou somptuaire utilisée par un artiste (...) dans l'élaboration d'une autre œuvre dont la trace de la précédente sera suffisamment évidente pour apparaître très objectivement comme modèle. L'usage d'un modèle peut être complet ou partiel, fidèle ou interprétatif, exclusif ou en combiner plusieurs (...). »<sup>2</sup> Ces *motifs* sont les lieux-communs de la création : « Voici comment peindre un chien de chasse ». L'*originalité*

<sup>1</sup> Bergame, Biblioteca Civica (Ms. C.F.1.21, fol.17r).

<sup>2</sup> Boucherat 2009, p.631.

de l'artiste surgit dans leur utilisation, comme la mise en composition d'éléments épars ou dans le choix d'imposer une variante au modèle.

Cette méthode de travail peut être mise en évidence tout au long des époques romanes et gothiques, et un même motif apparaît dans des œuvres éloignées dans le temps ou l'espace qui n'ont jamais été en contact direct. Il existe donc des relais entre deux apparitions ponctuelles d'une forme : divers ensembles de dessins rassemblés sous l'appellation *carnets de modèle*<sup>3</sup>. Outils de l'artisan, ils sont les intermédiaires entre une œuvre passée et une œuvre à venir. Ces répertoires formels, ces recueils d'*exempla* utilisés par tous les artistes et tous les ateliers, sont perdus dans la plupart des cas et il ne nous en reste que quelques exemplaires, datés de l'an mil à la fin de l'époque médiévale.



Fig.3 : Carnet de Villard de Honnecourt, vers 1230.

Leur diversité<sup>4</sup> rend nécessaire une étude au cas par cas pour comprendre leur fonction et statut respectifs. Ils sont définis par un ensemble de points communs : en premier lieu, tous ont un support de moindre qualité, souvent un parchemin de rebut. Ils sont également caractérisés par l'absence d'une unité thématique : on y trouve des animaux, principalement issus de bestiaires chrétiens, des figures humaines, des plans architecturaux, des éléments d'ornementation végétale... Il s'agissait de véritables répertoires formels, utilisés sur le long terme. Enfin, la clarté et la lisibilité de la forme sont primordiales : les dessins sont linéaires, au contour très marqué et aisé à reproduire ; les

figures ne se superposent pas, même si elles empiètent parfois sur le texte comme dans le *Musterbuch* de Wolfenbüttel, et on n'y trouve pas de compositions globales. Le carnet de Villard de Honnecourt<sup>5</sup> (fig.3) est l'exemple-type du *carnet de modèle*. Nulle

<sup>3</sup> A l'heure actuelle, l'étude de référence sur les carnets de modèle est *Exemplum*, ouvrage de R.W.Sheller, 1995.

<sup>4</sup> Pour tout autre exemple de carnet de modèle, voir Sheller 1995.

<sup>5</sup> Picardie, vers 1230, Paris, BnF (Ms. Fr. 19093).

part ailleurs l'objectivisation presque schématique de la forme n'est si visible, ni la dimension didactique si explicite : « Ci commence li force des trais de portraiture, si con li ars de jometrie les ensaigne, por legierement ovrer »<sup>6</sup>.

Le carnet de modèle touche donc au plus près à la question de la copie, de l'interprétation, du statut du dessin, de la circulation géographique des œuvres et des artistes, de la filiation des formes, de leur conservation, de leur transmission ; son étude peut être une base à la compréhension du processus de création médiévale d'une manière générale. Cette étude nécessite également une remise en question de notre œil, qui voit cette époque au travers du filtre de la Renaissance : la tradition chrétienne de la copie, dénigrée à l'époque moderne, doit être comprise dans un esprit médiéval.

Il existe peu de sources écrites mentionnant les *patrons*, et celles-ci ne nous renseignent pas sur leur statut. Tout au plus comprenons-nous leur valeur en tant qu'outil de l'artisan : Jacquemart de Hesdin est trempé dans le meurtre du beau-frère du peintre Jean de Hollande après que celui-ci l'ait accusé d'avoir « brisié et rompu son coffre estant ou chastel de la ville de Poitiers, et pris et emporté certaines couleurs et patrons estant en icelui »<sup>7</sup>. La compréhension de leur forme et contenu passe par celle de leur utilisation – ne perdons pas de vue qu'il s'agit d'outils, à priori sans véritable prétention esthétique, et pas d'œuvres achevées. Toute étude ne peut donc partir que du carnet lui-même, de sa matérialité en tant qu'objet. Il s'agit de cette question fondamentale, qui devrait précéder toute analyse iconographique pour éviter une lecture biaisée, qui sera principalement traitée ici ; mais elle restera essentiellement hypothèses et problèmes soulevés.

La question de la filiation des motifs ne sera pas abordée dans ce travail : elle est d'importance secondaire, l'inexactitude de la copie médiévale amènerait des erreurs et le volume d'œuvres connues aujourd'hui est trop lacunaire en regard de celles qui ont été produites pour en tirer une conclusion pertinente.

---

<sup>6</sup> Ici commence la méthode des dessins de portraiture, comme l'art de géométrie l'enseigne pour travailler aisément.

<sup>7</sup> Cité par Boucherat 2009, p.632.



Le carnet de Jacquemart de Hesdin est daté du troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle, époque du gothique international. L'une des difficultés de l'étude d'un carnet de modèle de cette période est l'impossibilité de souligner et de comprendre son lien avec les carnets antérieurs : entre le milieu du XIII<sup>e</sup> et le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, aucun ne



Fig.4 : Carnet de Jacquemart de Hesdin, fol.2v.

nous est parvenu<sup>8</sup>. Or, au début du XIV<sup>e</sup> siècle, Giotto a révolutionné la peinture médiévale (ou la manière dont nous la percevons ?). Le trecento lui doit la recherche de plus de réalisme des figures comme de l'espace pictural, en particulier à propos de la manière de représenter des

volumes sur une surface plane. En ce siècle riche, les modalités de la création ont donc changé : les artistes travaillent moins sur la base de dessins antérieurs et de plus en plus par l'observation directe de la nature. Le statut des carnets de modèle postérieurs à 1350 doit donc être redéfini.

Le carnet de Jacquemart de Hesdin témoigne de plusieurs formes d'évolution et met en scène la limite floue entre époque médiévale et renaissance. Les deux groupes de dessins balancent entre stylisation héraldique et réalisme, et illustrent parfaitement une nouvelle façon d'appréhender le modelé. Les séries de bustes présentent des visages déjà caractérisés et annoncent une individualisation qui mènera par la suite au portrait personnalisé. L'ambiguïté du statut et de la fonction de ses dessins situe ce carnet à la charnière entre le carnet de modèle médiéval et le carnet d'esquisse au sens moderne du terme.

Nous mentionnerons peu ici les dessins effacés ou à peine esquissés (qui ne sont pas assez lisibles pour pouvoir discuter de leur facture ou de leur iconographie), si ce n'est pour proposer une réflexion générale sur ce que leur présence implique ; mais une analyse plus approfondie ne pourrait s'en passer. De même, il conviendrait de chercher à dater plus précisément les deux principaux groupes de dessins, notamment à l'aide des vêtements, ce que nous n'avons pu faire ici.

<sup>8</sup> Certainement par hasard, selon Sheller : cela ne signifie pas qu'ils n'étaient plus utilisés (Sheller 1995, p.54).

### 1.1) *Le carnet dit de Jacquemart de Hesdin : présentation*

On trouve dans le carnet de Jacquemart de Hesdin des dessins de différente nature : il aborde des sujets tant religieux (fol.1v) que courtois (fol.5v) ou contemporains (fol.3v), et des personnages très achevés en côtoient d'autres à peine esquissés (fol.5r). Il est entre autres caractérisé par la fragmentation des figures : séries de bustes (folios 2r et 3v), tête de Christ seule (fol.2v), études de drapés (folios 4v et 5v). Contrairement aux autres carnets, on n'y trouve que des figures humaines, hormis un ornement végétal.



Fig.5 : Carnet de Jacquemart de Hesdin, fol.5v.

Il compte sept folios de sept par treize centimètres. Les dessins ont été réalisés à la pointe de métal sur des tablettes de buis recouvertes d'un *gesso* blanc et reliées entre elles par de fines bandes de parchemin ; les deux panneaux extérieurs font quatre millimètres d'épaisseur et servent de couverture aux autres de un millimètre. L'extérieur des panneaux de couverture et le fol.3r ont été laissés vierges. La préparation de ces tablettes est décrite précisément, à l'usage des artistes, par Cennino Cennini dans son *Il libro dell'arte* rédigé vers 1390. Il s'agissait vraisemblablement d'un médium très répandu à l'époque, bien que seuls deux exemples soient parvenu jusqu'à nous : le carnet de Jacquemart de Hesdin et celui de Jacques Daliwe (début du XV<sup>e</sup> siècle)<sup>9</sup>.

L'histoire du carnet de Jacquemart de Hesdin est difficile à retracer et ne nous apprend rien sur ses éventuels remaniements au cours du temps. La première mention le concernant ne date que de 1840, époque à laquelle il appartenait au Baron Camuccini à Rome et où G. Rosini le publie dans sa *Storia della pittura italiana*

<sup>9</sup> Vers 1400-1420, 8,8 x 13 cm, conservé à Berlin, Staatsbibliothek (Ms. Liber pict. A 74).

*esposta coi monumenti* en l'attribuant à Giotto. John Pierpont Morgan (New York) l'a acquis en 1906, date à laquelle la critique a commencé à s'y intéresser<sup>10</sup>.

## 1.2) Classement typologique des dessins

Les historiens de l'art répartissent ces dessins en 2 groupes. Il importe de s'y arrêter car cela traduit parfaitement la manière dont notre carnet a été perçu et interprété jusqu'à ce jour.

Le premier groupe comprend les folios 4r,

4v<sup>11</sup>, 5r et 5v. Il est constitué de figures en pied, assises ou debout, qui s'apparenteraient à l'art parisien du début du XIV<sup>e</sup> siècle, notamment au « style grisaille » de Jean Pucelle et au Maître du Remède de Fortune. Certaines ne sont qu'esquissées. Il s'agirait ici des dessins les plus anciens : ils sont datés du troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle d'après les costumes, les armes et les coiffures<sup>12</sup> – à moins qu'ils ne soient reproduits d'après des œuvres antérieures.



Fig.7 : Carnet de Jacquemart de Hesdin, septième folio (M. 346 A).



Fig.6 : Carnet de Jacquemart de Hesdin, fol.5r.

Un septième folio (M. 346 A) (fig.7) représentant une Vierge à l'enfant sur un trône gothique a été ajouté à ce groupe par Voelkle en 1981<sup>13</sup>. Cette page a été coupée dans sa largeur mais sa hauteur est identique à celle des autres

<sup>10</sup> Fry 1906.

<sup>11</sup> Les deux personnages esquissés à gauche ont été décrits comme un ange et une vierge de l'Annonciation (notamment comparés avec la vierge de l'Annonciation des *Heures de Jeanne d'Evreux* de Jean Pucelle). Nous y voyons plutôt deux études de drapés à l'antique. L'homme à droite est communément identifié à un prophète, bien qu'aucun attribut ne le confirme.

<sup>12</sup> Scheller 1995, p.221.



tablettes ; elle a été acquise par John Pierpont Morgan cinq ans après le carnet lui-même, auprès du même vendeur parisien.

Le second groupe comprend les folios 1v<sup>14</sup>, 2r, 2v<sup>15</sup> et 3v<sup>16</sup>. Selon Voelkle, il serait postérieur d'une génération au premier groupe – mais l'étude de style n'est pas toujours fiable pour dater un dessin, des formes ou des manières démodées sont fréquemment trouvées dans les manuscrits<sup>17</sup>. Son attribution n'est pas certaine, le sculpteur André Beauneveu a souvent été mentionné à ce sujet. Aujourd'hui Meiss, suivi par Scheller, estime qu'il s'agit de « dessins d'un peintre, proche de Jacquemart de Hesdin »<sup>18</sup>, mais une étude plus récente mentionne « le second ensemble de dessins, plus tardifs et d'une exécution très raffinée, est attribué à juste titre à Jacquemart de Hesdin »<sup>19</sup>. Nous n'avons pas connaissance des arguments sur lesquels repose ce jugement.

Les dessins du sixième folio (fig.8) sont plus tardifs : leur datation est estimée à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. On y voit une copie du buste de roi du second folio et une tête de jeune homme coiffé à la mode de cette époque. Nous n'avons pas la place ici de nous attarder sur ce troisième groupe,



Fig.8 : Carnet de Jacquemart de Hesdin, fol.6r.

<sup>13</sup> A ce sujet, voir Voelkle 1981.

<sup>14</sup> Il s'agit du premier exemple conservé d'une iconographie de la Vierge à l'enfant écrivant. On retrouve ce motif dans deux manuscrits. L'un était conservé à Barcelone (*Vierge à l'Enfant écrivant et Anges*, France, vers 1400 (après Jacquemart), Barcelone, S. Marià del Mar (détruit ou perdu) ; illustration dans Meiss 1967, vol.2 p.280), l'autre à St Gall (*Vierge à l'Enfant écrivant*, Souabe, vers 1400, St. Gall, Stiftsbibliothek, cod.906, p.1 ; illustration dans Scheller 1995, p.223).

<sup>15</sup> La tête de Christ a été retouchée plus tardivement.

<sup>16</sup> La scène des « hommes sauvages » est certainement inspirée d'un bal royal, où ce type de déguisement était apprécié. La composition pourrait venir des tapisseries, qui traitaient souvent de sujets contemporains, mais elles ont presque toutes été détruites (à ce sujet, voir Châtelet 1972 p.19).

<sup>17</sup> A ce sujet, voir taburet-Delahay dir. 2006, pp.37-38 : « A l'encontre d'une conception du développement de l'art analogue à la vie des formes dans la nature, ce sont les choix des artistes ou des bibliophiles qui ont bouleversé la belle chronologie des « progrès » de l'art. »

<sup>18</sup> Scheller 1995, p.221.

<sup>19</sup> *Paris 1400* 2004, p.306.

qui ne nous permet pas une meilleure compréhension des dessins antérieurs.

La répartition des dessins entre les deux premiers groupes, peu argumentée, nous semble artificielle. Aucun auteur, en effet, ne mentionne en détail les raisons de son choix. On observe notamment un manque de précision : ce sont les folios plutôt que les dessins qui sont classés. Or, plusieurs folios comprennent des dessins de différente nature qui nécessitent une réflexion plus précise : dans un même texte<sup>20</sup>, il est dit à la fois que l'ensemble du fol.4r appartient au premier groupe, et que l'homme à genoux est un ajout postérieur de Jacquemart de Hesdin. De la même manière, le fol.4v est attribué au premier groupe mais l'homme de droite est comparé au fou de Jacquemart de Hesdin<sup>21</sup> dont il serait la reprise inversée (lui-même largement inspiré du fou du *Bréviaire de Jeanne d'Evreux*<sup>22</sup> à la manière de Jean Pucelle). Or, cet argument est également utilisé pour assigner le second groupe à Jacquemart de Hesdin – d'où l'impression que certains auteurs cherchent à voir ce qui les conforte dans leurs théories.

Il semblerait que le critère de répartition ait été en grande partie l'étendue des ombrages sur les figures. Les dessins qui semblaient les plus « habiles », les plus « modernes » dans leur facture ont été attribués au maître ; si c'est le cas, cela serait représentatif de la vision portée sur un grand artiste comme Jacquemart : un « génie » qui ne peut produire que des œuvres de qualité. Or, il nous semble que l'idée d'esquisse, d'exercice, dont la fin n'est pas de présenter un travail achevé, ait été mise de côté – en un mot que l'on a oublié l'un des rôles principaux d'un carnet. Ainsi les deux esquisses du fol.4v, aux lignes sinueuses et élégantes caractéristiques du gothique courtois, pourraient être attribuées à la seconde main comme des études de drapés.

## ***2) Le carnet de Jacquemart de Hesdin : une mise en scène ?***

Le feuillet M 346 A ajouté au carnet par Voelkle a été examiné aux ultraviolets et des dessins effacés se sont révélés sur le côté laissé apparemment vierge. Le reste du carnet a également été analysé et des traces de dessins effacés sont apparues sur

---

<sup>20</sup> *Paris 1400*, 2004, p.306.

<sup>21</sup> Jacquemart de Hesdin, *Psautier de Jean de Berry, fou*, vers 1386, Paris : Bibliothèque nationale de France, fr. 13091, fol.106.

<sup>22</sup> *Bréviaire de Jeanne d'Evreux, fou*, Paris, vers 1330, Chantilly : Musée Condé, ms. 51, fol.35v.

plusieurs feuillets. Selon Voelkle, les dessins de la seconde main du début du carnet ont été tracés par-dessus d'autres effacés, plus anciens ; il semblerait donc ici que ce soit l'artiste lui-même qui les a supprimés. En revanche, ceux qui figuraient sur les panneaux laissés vides, comme le verso de la Vierge du feuillet M. 346 A et le fol.3r (quelques lignes discernées à la lumière rasante) ne semblent pas avoir été supprimés par l'artiste dans le but de gagner de la place pour de nouveaux dessins – à moins qu'il n'ait pas réutilisé la surface par la suite pour une raison inconnue, mais ce « gaspillage » serait étrange. Il nous semble plus probable qu'ils aient été éliminés ultérieurement, par un collectionneur ou un vendeur qui cherchait à embellir son produit en ne gardant que des figures d'une certaine qualité, présentant un degré d'achèvement convenable. Le dessin au verso du folio M. 346 A représentait un couple d'amants s'étreignant<sup>23</sup> et la feuille est passablement endommagée ; Voelkle avance, ici aussi, l'hypothèse selon laquelle la suppression aurait pu être l'œuvre d'un vendeur qui voulait faire disparaître un sujet délicat ou proposer une œuvre en meilleur état<sup>24</sup>. Si c'est le cas, l'acte peut avoir eu lieu n'importe quand entre l'exécution du carnet et 1906 : Rosini, en 1840, n'en a pas donné de description qui puisse nous renseigner sur son état.

Dans tous les cas, cela indique que les feuillets de buis ont été utilisés à plusieurs reprises : c'est en effet l'intérêt de ce médium pour l'artiste. Si la préparation des plaquettes et du *gesso* était laborieuse, celle du parchemin l'était également ; et il était plus difficile de gratter l'encre sur ce dernier que d'effacer la fine pointe d'argent. Les œuvres sur parchemin devaient à priori avoir plus de valeur que les dessins sur tablettes.

Les dessins qui nous sont parvenus ont donc été jugés dignes de figurer dans ce carnet, leur qualité nous en donne la confirmation. Si cette sélection fait du carnet de Jacquemart de Hesdin une œuvre de valeur, par la suite prisée des collectionneurs, nous pensons qu'il s'agit d'une exception pour ce médium. Le fait que seuls deux carnets en tablettes de buis soient connus aujourd'hui semble montrer que ce support

---

<sup>23</sup> Pour une illustration, voir Voelkle 1981, fig.4 p.244.

<sup>24</sup> Mais ce folio a certainement été abîmé après sa séparation du reste du carnet, ou il serait difficile d'expliquer comment ce dernier n'en porterait pas également des traces.

réutilisable était employé pour un travail d'exercices et d'études, œuvres éphémères qui ne sont ordinairement pas jugées dignes d'être collectionnées et sauvegardées.

Le fait que Voelkle ait rapproché une tablette isolée d'un carnet que l'on croyait complet soulève la question de la datation de la reliure des feuillets. Si celle-ci est postérieure aux esquisses, une réflexion a régi la composition du carnet, et en donne



Fig.9 : Carnet de Jacquemart de Hesdin, fol.3v.

l'image qu'elle a voulu. La tablette de la Vierge à l'enfant écrivant – belle image, pleine page et justement remarquable par un artifice, le grattage du *gesso* blanc – est mise en valeur par sa position à l'ouverture du carnet. Les

séries de bustes, à la facture « moderne », occupent de la même

manière les quatre premiers folios ; le cinquième sert de support aux deux images les plus médiévales dans leur forme. L'ensemble de ces considérations semble confirmer le doute d'une véritable mise en scène tardive des dessins, vraisemblablement à nouveau dans le but de le rendre plus attrayant en tant que pièce de collection. La Vierge à la première page rappelle ainsi certains manuscrits enluminés uniquement sur le premier feuillet.

Afin que l'historien ne tombe pas dans le piège tendu par les vendeurs, il est essentiel de garder à l'esprit que le carnet que nous avons aujourd'hui sous les yeux, si les dessins eux-mêmes sont authentiques, n'a pas été créé ainsi par l'artiste (ou les artistes).



### 3) Statut du carnet

Outre la facture remarquable des dessins, la qualité de notre carnet dans son ensemble fait figure d'exception parmi ceux qui nous sont parvenus. De nombreux signes témoignent de son statut particulier, admiré et collectionné pour sa valeur artistique au moins autant que pour son intérêt scientifique, à l'égal d'œuvres achevées. Hormis un ornement végétal, seules des figures humaines sont représentées ; il est possible que la valeur du carnet en soit augmentée. Enfin, plusieurs auteurs<sup>25</sup> mentionnent la présence du prétendu portrait de Charles VI comme un élément apprécié par les collectionneurs.



Fig.10 : Carnet de Jacquemart de Hesdin, fol.4v.

On n'y trouve pas, comme souvent, une profusion de formes et d'esquisses : les nombreuses plages laissées vierges étonnent pour un carnet destiné à l'exercice, à une époque où le support était précieux. Nous avons déjà mentionné les dessins effacés

du fol.3r et du verso du M. 346 A, mais il ne semble pas que des traces semblables aient été découvertes sur les folios 6r et 6v, qui n'auraient dans ce cas jamais été utilisés ; et de manière générale, de larges espaces ont souvent été ménagés autour des figures (notamment sur les folios 4v et 5v).

La mise en scène des personnages sur les feuillets semble également réfléchi : sauf exception (la tête de Christ du fol.2v et l'ornement végétal du fol.5v), les figures ont été assemblées selon leur sujet. Ainsi, on ne voit que des chevaliers sur le fol.5r ; les deux séries de bustes des folios 2r et 3v forment des ensembles convaincants<sup>26</sup> ; les personnages du fol.4v sont posés comme s'ils appartenaient à une série ; enfin, les deux figures principales du fol.4r, bien que de mains et de dates différentes, composent une scène unique.

<sup>25</sup> Voir notamment *Paris 1400*, 2004, p.306.

<sup>26</sup> D'où l'hypothèse de Châtelet d'une copie d'une composition préexistante (Châtelet 1972, p.19).

Ce carnet ne comporte aucun texte autour des dessins. Il ne s'agit donc pas d'illustrations d'une source écrite<sup>27</sup>, et le fait qu'ils ne nécessitent pas de légendes montre qu'ils se suffisent à eux-mêmes.

La Vierge à l'enfant écrivant (fig.11) a fait l'objet d'une mise en valeur particulière au regard des autres personnages : le *gesso* a été gratté autour de la partie supérieure de la figure, par l'artiste ou par un possesseur ultérieur du carnet. Cette figure s'y prêtait particulièrement : seule sur la page, elle est parfaitement délimitée et ne pose pas de difficultés comme le contour d'une chevelure. Le bas de la tablette, à ce niveau plus problématique, est laissé en réserve, ce qui a permis de suggérer un trône et de lui conférer une meilleure assise. L'admiration particulière qui lui est portée doit

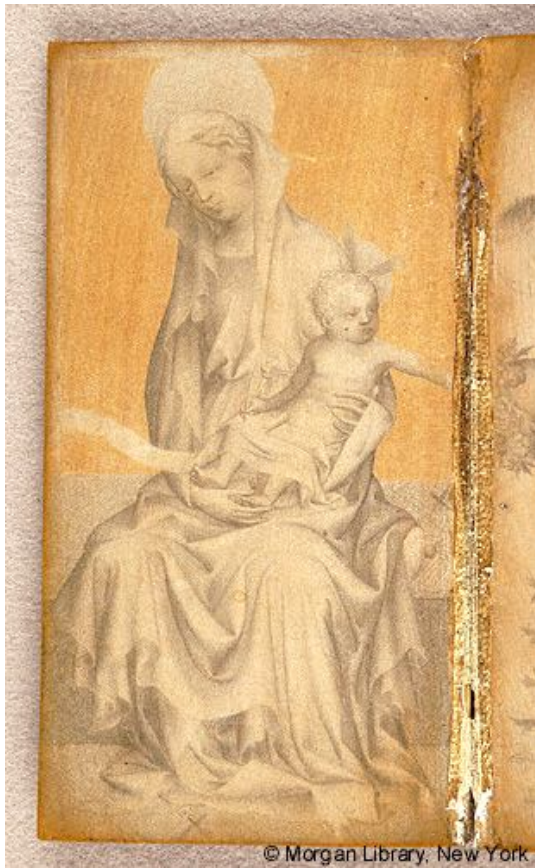


Fig.11 : Carnet de Jacquemart de Hesdin, fol.1v.

certainement beaucoup à cet acte artificiel ; il s'agit du meilleur exemple d'attention portée sur le rendu final du dessin, en tant qu'œuvre à part entière – cette remarque vaut autant dans le cas du *gesso* gratté par l'artiste que par un admirateur. Notre carnet, et en particulier la Vierge à l'enfant écrivant, s'éloigne ainsi du traditionnel carnet de modèles où la forme était essentiellement utilisée comme un outil de travail, comme un moyen plutôt qu'une fin en soi.

Ce dessin soulève un problème explicité par Sheller<sup>28</sup>. Il a été beaucoup écrit sur lui, les historiens ont particulièrement insisté sur son rendu moderne et sa mise en valeur exceptionnelle. La recherche de l'origine du dessin autonome moderne implique de laisser de côté ceux qui semblent moins créatifs ; ainsi certains folios de ce carnet ont très peu été étudiés.

<sup>27</sup> Contrairement par exemple aux essais de plume du *Carnet d'Adhémar de Chabannes* (Saint-Martial de Limoges, vers 1020, Leyde, UL, cod. Voss. Lat. Oct. 15).

<sup>28</sup> Sheller 1995, p.56.

La valeur du carnet de Jacquemart de Hesdin doit beaucoup au rendu des figures (notamment du deuxième groupe), à leur modelé suggéré par les ombres, qui leur donne un caractère très achevé – et moderne. Il convient ici de s’interroger sur la notion de « modernité » associée à ce carnet : il est étonnant que le passage d’un dessin linéaire à un dessin modelé corresponde précisément au passage à un dessin plus libre et autonome... Ainsi le spectateur d’aujourd’hui, en cherchant à valoriser ces dessins, n’associe-il pas, par analogie, technique moderne et perception moderne du dessin ?

Même si la Vierge du premier folio l’annonce, parler ici de dessin libre et autonome est prématuré. Les rehauts de gris correspondent à notre goût, pas à celui de l’homme médiéval : une œuvre sans couleur, privée de la lumière divine<sup>29</sup>, relève de l’inachevé.

#### ***4.1) D’un dessin linéaire à un dessin modelé : suggérer le volume***

Le sixième folio mis de côté, notre carnet comprend visiblement des dessins de deux mains différentes, voire plus. On y trouve des figures essentiellement linéaires<sup>30</sup>, définies par leurs contours, et d’autres très ombrées, aux volumes sculptés par la lumière. Les deux types de représentations, distantes d’une génération tout au plus<sup>31</sup>,



Fig.12 : Carnet de Jacquemart de Hesdin, fol.4r.

se côtoient aléatoirement au fil des folios, et se rencontrent dans une même scène sur le fol.4r (fig.12).

Ces deux personnages offrent une comparaison privilégiée entre les deux manières – toutefois, pour que celle-ci soit valable,

pour conclure que ces quelques observations illustrent l’évolution stylistique entre les

<sup>29</sup> Notamment selon la tradition bénédictine et le *De diversis artibus* (vers 1125) du moine Théophile.

<sup>30</sup> S’ils sont certainement antérieurs aux dessins ombrés, il n’est pas impossible qu’ils soient contemporains, œuvre d’un peintre plus âgé ou resté fidèle à un faire moins moderne.

<sup>31</sup> Selon Voelkle 1981 p.245.

deux dessins, il faudrait que leur statut soit semblable, qu'ils présentent le même niveau d'achèvement, ce qui n'est pas forcément le cas ici (du moins en ce qui concerne les traces de végétation entourant le trône, qui n'ont pas fait l'objet d'un travail précis). Au niveau du modelé des deux figures, celui de la jeune fille est assez conventionnel : les ombrages donnent du relief aux drapés et ils renforcent principalement les contours de la silhouette. Chez l'homme à genoux, en revanche, les ombrages se sont étendus des drapés au visage, qui est rendu avec plus de détails ; sa position est plus recherchée, d'où de subtils effets d'ombres et de lumière sur les drapés. Le contour est traité avec délicatesse, l'épaisseur du trait varie, alors que celui de la jeune fille cerne fortement la silhouette. Cette distinction du rendu des volumes semble pouvoir être mise en parallèle avec la position des deux personnages. La représentation des figures linéaires reste également conventionnelle : la jeune fille est assise de face et les chevaliers du fol.5r, dotés de drapés en tuyaux essentiellement ornementaux<sup>32</sup> sont vus de profil, dans une attitude héraldique où l'image est perçue comme « signe ». La pose des figures ombrées semble avoir fait l'objet de plus de recherche. En effet, l'homme à genoux du fol.4r se distingue de la jeune fille autant par sa facture que par sa position plus inventive : son corps est vu de profil mais sa tête de trois quarts de face, sa pose agenouillée appelle des drapés recherchés et ses accessoires précisément rendus le désignent comme un chevalier. De la même manière, l'un des personnages en buste du fol.3v (ill. 4 p.19) semble tourner légèrement le dos au spectateur, point de vue qui contribue au même titre que les ombres à donner un effet de volume : les personnages s'étendent sur la profondeur de la page. La sensation d'*espace* ne vient ici que de la plastique des personnages : hormis les ornements végétaux inachevés du fol.4r, aucun décor ne donne une profondeur aux compositions.

Les effets d'ombrages rendent toutefois compte des volumes au détriment des contours du dessin, ce qui ne serait pas le cas pour une forme créée ou copiée dans le but de servir de modèle : dans la problématique de la transmission des motifs, la lisibilité de la figure et sa facilité de reproduction est ici réduite.

---

<sup>32</sup> « En un mode que le XIV<sup>e</sup> siècle a beaucoup apprécié, mais plutôt dans ses premières décennies que dans ses dernières » (Châtelet 1972, p.17).



#### 4.2) Vers l'individualisation des visages

Dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>, on assiste à une évolution dans la manière de représenter les visages : l'artiste commence à les étudier plus précisément et tente de leur donner des traits personnels. Ainsi, des caractéristiques telles que les sentiments ou l'âge d'un personnage peuvent désormais, dans certains cas, se lire sur sa face plutôt que dans ses gestes ou attributs<sup>34</sup>. Cette tendance est observable dans une moindre mesure dans les deux séries en buste (fol.2r ; fol.3v) : bien que peu expressifs, ces visages ne semblent pas être coulés dans le même moule comme c'est le cas pour les bustes du fol.2v (plus stéréotypés, ils sont identifiés comme des saints ou des anges par Châtelet<sup>35</sup>). Ceci est particulièrement visible sur les deux hommes de droite du fol.2r : autant que par leurs cheveux et barbes, ils sont caractérisés par leurs yeux, leur bouche, les pommettes saillantes ; une ride apparaît sur le front du personnage de droite.

Ces observations doivent beaucoup au médium, la pointe de métal, et aux ombrés que celle-ci permet. La grande précision de son trait est certainement plus à même de rendre ces détails caractéristiques que d'autres techniques<sup>36</sup> : des remarques semblables sont possibles au sujet du carnet de Jacques Daliwe.



Fig.13 : Carnet de Jacquemart de Hesdin, fol.2r.

Ici se pose la question des présumés portraits<sup>37</sup> de Charles VI et d'Isabeau de Bavière (fig.13) dont tous les auteurs font mention. Un homme couronné, vraisemblablement accompagné d'une jeune femme, qui présenteraient certains traits

<sup>33</sup> Scheller 1995, p.68.

<sup>34</sup> Les représentations de prophètes, qui permettent des visages barbus très typés, sont très prisées à cette époque.

<sup>35</sup> Châtelet 1972, p.5.

<sup>36</sup> Rappelons que les tablettes ne font que 7 x 13 cm.

<sup>37</sup> Au sujet du portait à la fin du Moyen Âge, voir Perkinson 2005.

communs<sup>38</sup> avec les statues de Charles VI et d'Isabeau de Bavière érigées par le duc de Berry dans la grande salle du Palais de justice de Poitier, sont immédiatement assimilés au couple royal dont le règne est contemporain au carnet. Le fait qu'ils soient représentés « adolescents » a même permis de dater approximativement ces dessins<sup>39</sup>. Or, les traits de la face de l'homme ne sont pas suffisamment individualisés pour prétendre les reconnaître ; et si la femme a en effet « le front large et des joues un peu gonflées qui donnent une sorte de lourdeur au bas du visage »<sup>40</sup>, ces caractéristiques sont également communes aux deux bustes de femmes du fol.3v et à la Vierge du fol.1v. Il s'agit plus vraisemblablement d'un trait stylistique personnel de l'artiste. L'homme ne serait assimilé à Charles VI que par le fait qu'il porte une couronne, et la femme à Isabeau de Bavière uniquement parce que, tournée vers lui, elle semble l'accompagner ; l'identification précise des personnages se fait donc encore à cette époque par des attributs conventionnels.

Le portrait existe tout au long du Moyen Âge. L'identification du personnage se fait alors au travers de ses attributs ou grâce aux inscriptions qui l'accompagnent : « Le portrait est un code, un système de représentation fortement technicisé... [et] le réalisme une nouvelle forme de représentation symbolique qui prend place parmi d'autres formes de représentation symbolique ».<sup>41</sup>

Les premiers portraits réalistes (env.1330-1420) sont encore caractérisés par une représentation en buste et de profile, conventions propres à l'héraldique ; c'est le cas du célèbre Portrait de Jean II le Bon<sup>42</sup> et de notre buste du fol.2r. Ce dernier mêle donc système conventionnel et réalisme moderne des traits, vraisemblablement inspiré de l'étude directe de la nature, du moins d'après les bustes qui l'entourent. Si rien ne prouve formellement que le roi désigné par la couronne soit Charles VI, celui-ci est le seul des personnages en buste présenté exactement de profil : le seul que l'artiste a voulu désigner comme portrait.

---

<sup>38</sup> Selon Châtelet 1972, p.19.

<sup>39</sup> Environ 1385. *Paris 1400* 2004, p.306.

<sup>40</sup> Châtelet 1972, p.19.

<sup>41</sup> Michel Pastoureau cité par Gil 2009, p.759.

<sup>42</sup> Vers 1356-1357, Paris, Musée du Louvre.

La recherche d'une certaine précision anatomique, évidente ici, est étroitement liée à l'illusion de volume, rendue possible par les rehauts à la pointe de métal : « Au Moyen Âge, le cheminement jusqu'à l'individualité passa par la découverte de la nature et l'invention de formes artistiques permettant de présenter le monde en trompe-l'œil »<sup>43</sup>. Si ces visages ne présentent pas encore une individualité, le rendu modelé de manière naturaliste amorce l'expression par le visage, et non plus par les gestes, comme l'illustrent les figures du Carnet Bohémien<sup>44</sup> quelques années plus tard (fig.14).



Fig.14 : Carnet Bohémien, vers 1400-1410.

#### 4.3) *Emergence du carnet d'esquisse*

Le carnet de Jacquemart de Hesdin présente incontestablement un degré d'achèvement qui dépasse celui du répertoire d'*exempla*. Le but de l'artiste n'est pas ici – ou pas uniquement – la transmission de formes : les ombrages modèlent les figures au détriment de la clarté et de la lisibilité du contour, ce qui en rend la reproduction moins aisée et démontre que celle-ci n'est pas le but premier du carnet.

Trois dessins de personnages loin d'être achevés ont échappé (pourquoi ?) à la sélection postérieure : on devine un visage et un cavalier à cheval sur le fol.4r (fig.12) et la silhouette d'un troisième chevalier sur le fol.5r (fig.6). Il s'agit ici véritablement d'esquisses, d'étude de la ligne juste. Ces « open-line sketches »<sup>45</sup>, selon Sheller, restaient traités de manière impersonnelle à l'époque médiévale. Dès les prémices de la Renaissance, ce type de dessin devient en lui-même un outil d'expression, un *style personnel*. Il ne semble toutefois pas que ce soit déjà le cas ici, dans le sens où ces dessins ne sont pas encore totalement libres et autonomes.

<sup>43</sup> Kluckert 2005, p.455.

<sup>44</sup> Carnet Bohémien, vers 1400-1410 (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, inv. 5003 et 5004).

<sup>45</sup> Sheller 1995, p.57.

La présence de formes iconographiques innovatrices ou contemporaines tels que les « hommes sauvages », qui n'ont pas de généalogie traditionnelle, ainsi que les dessins fragmentés qui rendent compte d'une attention accrue au détail – bustes, drapés – et les quelques esquisses à la ligne non fixée le désignent comme l'un des premiers carnets d'esquisses au sens moderne du terme, du moins en ce qui concerne quelques dessins.

L'étude d'après la réalité immédiate, amorcée par Giotto, succède à la traditionnelle réinterprétation d'une forme préexistante. De public, transmis et complété sur des générations, le feuillet tend à devenir un espace plus personnel, et ceci présage la créativité du dessin au siècle suivant. La pointe de métal permet des rehauts qui modèlent les personnages ; l'objet des premiers carnets était la forme, celui du carnet de Jacquemart de Hesdin est une technique, un savoir-faire artistique.

La diversité de ses dessins rend la position de notre carnet ambiguë. Il n'est certainement pas libéré totalement de la transmission des motifs et son dessin n'a pas l'autonomie qu'il gagnera au cours du XVe. Les deux types de formes se rencontrent sur un même feuillet. Les dessins linéaires de notre carnet, plus anciens et vraisemblablement plus attachés à la tradition du modèle, pourraient ainsi être interprétés comme survivance d'*exempla* : selon Ulrike Jenni<sup>46</sup>, des carnets de modèles traditionnels et linéaires continuent à être créés en parallèle des nouvelles tendances apparues autour de 1400. Elle cite les carnets de Jacquemart de Hesdin et de Jacques Daliwe comme représentants de cette modernité, mais là encore n'est-ce pas leur médium commun qui, plus que les hachures à l'encre, permet de suggérer les volumes de manière moderne ? Y a-t-il ici encore confusion entre savoir-faire et statut de l'œuvre ? Ou le second découle-il du premier, la nouveauté technique rend-elle possible une évolution vers un nouveau type de dessin, qui échapperait alors à sa fonction utilitaire ?

Quoiqu'il en soit, un enlumineur indépendant comme Jacquemart de Hesdin travaillait avec tout un atelier. Les premiers carnets de modèle étaient utilisés pendant des générations par un grand nombre d'artistes ; un carnet d'esquisse plus personnel est utilisé par le peintre ou son atelier<sup>47</sup>. Ce qui pose problème aux chercheurs de nos jours était peut-être un point fort pour l'artiste médiéval : il est également possible

---

<sup>46</sup> Jenni 1978, 139-142.

<sup>47</sup> Scheller 1995, p.56.



qu'un tel carnet soit utilisé pour montrer son savoir-faire et sa polyvalence à d'éventuels commanditaires<sup>48</sup>.

Il serait aisé de se contenter de penser que le glissement entre les deux fonctions s'est mis en place durant la césure entre 1250 et 1350. Cette distinction semble trop simple ; elle est certainement, comme tout changement, le fruit d'une lente et irrégulière évolution vers une tendance dominante. Il faudrait, pour mieux comprendre cette transition, étudier précisément les carnets précédant et suivant directement cette césure, sans perdre de vue qu'il nous en est parvenu si peu que toute généralisation n'est pas forcément exacte.

### ***Conclusion : quelle transmission des motifs après le carnet de modèle ?***

La réinterprétation de formes préexistantes ne prend pas fin après 1400 et la copie reste une méthode de création importante tout au long du XV<sup>e</sup> siècle. Si la fonction du dessin évolue peu à peu, la prise en charge de la transmission des motifs doit se faire par un autre moyen. L'hypothèse de la gravure<sup>49</sup> (fig.15) comme relais aux répertoires dessinés semble intéressante : la xylographie, gravure sur bois, prend de l'importance dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Le motif perd son unicité et gagne sur le plan de la diffusion<sup>50</sup> ; de plus, de par sa technique, la gravure perpétue un dessin linéaire au contour lisible.

En retournant le problème, si la gravure est devenue le nouvel outil de l'artiste, aurait-elle permis au dessin de se libérer, et de fonctionnel devenir nouvel espace de liberté ?



Fig.15 : *Trois oiseaux*, Maître des Cartes à jouer, vers 1430-1440, gravure au burin, Paris, BnF, département des estampes.

<sup>48</sup> Wirth 2004, p.177.

<sup>49</sup> A ce sujet voir Bialostocki 1989, pp.195-225.

<sup>50</sup> Bien que les premières gravures restent réservées à l'élite sociale.

## ***Bibliographie***

### **Études sur le carnet de Jacquemart de Hesdin :**

CAT. EXP. 1993 – *Le dessin français : chefs-d'œuvre de la Pierpont Morgan Library : Musée du Louvre, juin 1993 – août 1993 : The Pierpont Morgan Library, sept. 1993 – jan. 1994*, catalogue d'exposition, Paris : Ed. de la Réunion des musées nationaux ; New York : The Pierpont Morgan Library, 1993.

CAT. EXP. 2004 – *Paris 1400 : les arts sous Charles IV, Paris, Musée du Louvre, 22 mars – 12 juillet 2004*, catalogue d'exposition, Paris : Ed. de la Réunion des musées nationaux, 2004.

CHÂTELET 1972 – Albert Châtelet, « Un artiste à la cour de Charles VI. A propos d'un carnet d'esquisses du X<sup>IV</sup>e siècle conservé à la Pierpont Morgan Library » in : *L'œil*, n°216, 1972, pp.16-21 + 62.

CONWAY 1916 – Sir Martin Conway, « Jacquemart de Hesdin », in : *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol.29, n°158, mai 1916, pp.45-49.

FRY 1906 – Robert Fry, « On a fourteenth century sketchbook » in : *The Burlington Magazine*, vol.10, n°42, 1906, pp.31-38.

JENNI 1978 – Ulrike Jenni, « Von mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit » in *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400*, Cologne : Kunsthalle, 1978.

SHELLER 1995 – Robert W. Scheller, *Exemplum. Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca.900-ca.1450)*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 1995.

VOELKLE 1981 – William Voelkle, « Two New Drawings for the Boxwood Sketchbook in the Pierpont Morgan Library », in : *Gesta*, vol.20, n°1, 1961, pp.243-245.

**Ouvrages généraux :**

BIALOSTOCKI 1989 – Jan Bialostocki, « L'image imprimée et son message » in *L'art du XV<sup>e</sup> siècle : des Parler à Dürer*, La Pochothèque, 1989, pp.195-225.

BOUCHERAT 2009 - Véronique Boucherat, article « Modèle » in *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Pascale Charron et Jean- Marie Guillouët dir., Paris : éd. Robert Laffont, 2009, pp.631-633.

CHÂTELET 2000 – Albert Châtelet, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du Maréchal Boucicaut*, préface Jean-Pierre Babelon, Dijon : Faton, 2000.

GIL 2009 – Marc Gil, article « Portrait » in *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Pascale Charron et Jean- Marie Guillouët dir., Paris : éd. Robert Laffont, 2009, pp.759-761.

KLUCKERT 2005 – Ehrenfried Kluckert, « La peinture gothique » in *L'art gothique*, Rolf Toman dir., Paris : Ed. Place des Victoires, 2005.

MEISS 1967 – Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: the late Fourteenth century and the Patronage of the Duke*, London ; New York : Phaidon, 1967, 2 vols.

PERKINSON 2005 – Stephen Perkinson, *From “Curious” to canonical : Jehan Roy de France and the Origine of the French School*, in « The Art Bulletin », vol.87, n°3, septembre 2005, pp.507-532.

RING 1979 – Grete Ring, *A Century of French Painting : 1400-1500*, New York : Hacker, 1979.

STERLING 1987-1990 – Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris : 1300-1500*, Paris : Bibliothèque des Arts, 1987-1990, 2 vols.

TABURET-DELAHAY DIR. 2006 – Élisabeth Taburet-Delahaye, *La création artistique en France autour de 1400, actes du colloque international, Ecole du Louvre, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Université de Bourgogne*, Paris : Ecole du Louvre, 2006.

WIRTH 2004 – Jean Wirth, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève : Librairie Droz, 2004.