

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - sciences de l'information et des bibliothèques

Spécialité - cultures de l'écrit et de l'image

Les animaux « exotiques » dans les manuscrits du duc Gian Galeazzo Visconti de Milan au tournant des XIV^e et XV^e siècles : une ménagerie enluminée ?

Clarisse Dire

Sous la direction de Véronique Rouchon
Maître de conférence – Université Lumière Lyon II

Remerciements

Je remercie toutes les personnes qui, d'une façon ou d'une autre, m'ont aidée lors des recherches ou de la rédaction de ce mémoire.

À Madame Véronique Rouchon, pour son aide, son soutien et ses enseignements.

Monsieur François Poplin, pour ses précieux conseils et ses encouragements.

Monsieur Franck Thénard-Duvivier, pour l'intérêt qu'il porte à mes recherches et mon parcours.

Mes grands-parents, et ma mère, pour leur relecture attentive.

Livia Rapatel, et tout le personnel de la bibliothèque Lyon 1, pour leur accueil et leur gentillesse.

Les amis de l'Enssib, avec lesquels j'ai partagé un coin de table à la bibliothèque.

Antoine, pour les photos et les voyages.

Résumé :

À l'époque où le naturalisme lombard s'exporte hors des frontières du duché milanais, les artistes prennent pour modèles des thèmes profanes de la vie quotidienne. Les animaux profitent de cet intérêt pour l'observation de la nature et sont représentés avec de plus en plus de précision. Cette étude porte sur des enluminures tirées de la bibliothèque des Visconti à la fin du XIV^e siècle, et sur lesquelles sont représentés des animaux « exotiques ». Il s'agit de recomposer la ménagerie du seigneur de Milan, Gian Galeazzo Visconti, à partir des particularités zoologiques relevées sur les modèles peints. Un enlumineur, Giovannino de' Grassi, paraît au centre de la production de ces manuscrits.

Descripteurs :

animaux « exotiques », autruche, bestiaires, bibliothèque des Visconti, chameau, dromadaire, éléphant, enluminure lombarde, Gian Galeazzo Visconti, Giovannino de' Grassi, gothique international, guépard, léopard, lion ménagerie, Milan, naturalisme lombard, « ouvrage de Lombardie », Pavie, singe.

Abstract :

At the time when the Lombard naturalism is exported beyond the borders of the Duchy of Milan, artists get inspiration from secular themes of everyday life. Animals take advantage of this interest and thanks to a deeper observation of nature they are represented more accurately . This study focuses on the illuminations from the Visconti Library at the end of the fourteenth century in which "exotic" animals are represented. The purpose is to recreate the menagerie of the lord of Milan, Gian Galeazzo Visconti, from the zoological features found in the painted models. An illuminator, Giovannino de 'Grassi, seems to lead the production of these manuscripts .

Keywords :

« exotic » animals, ostrich, bestiaries, Visconti's Library, camel, dromedary, elephant, Lombard illumination, Gian Galeazzo Visconti, Giovannino de' Grassi, international gothism, cheetah, leopard, lion, menagerie, Milan, Lombard naturalism, “ouvrage de Lombardie”, Pavie, monkey.

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Sommaire

SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	9
INTRODUCTION.....	11
PARTIE I : SOUS LE RÈGNE D'UN DUC CHASSEUR ET AMATEUR D'ART...15	
Les sources.....	15
<i>La bibliothèque des Visconti.....</i>	<i>15</i>
<i>Le corpus documentaire.....</i>	<i>16</i>
<i>Les méthodes de travail.....</i>	<i>24</i>
Art et Pouvoir dans la seigneurie de Milan.....	26
<i>Milan sous Gian Galeazzo Visconti.....</i>	<i>26</i>
<i>La chasse et la ménagerie : une tradition familiale et italienne ?.....</i>	<i>28</i>
<i>L'art gothique international et le réalisme lombard.....</i>	<i>29</i>
Giovannino de' Grassi et Milan.....	31
<i>La Fabbrica del Duomo.....</i>	<i>31</i>
<i>Peintre et enlumineur au service du duc.....</i>	<i>32</i>
<i>Atelier et postérité.....</i>	<i>34</i>
PARTIE II : LA REPRÉSENTATION D'UNE MÉNAGERIE ?.....	37
Les animaux « de ménagerie » dans les manuscrits du duc.....	37
<i>Les camélidés.....</i>	<i>37</i>
<i>Les fauves.....</i>	<i>40</i>
<i>Des apparitions plus rares : l'éléphant, l'autruche, le singe.....</i>	<i>43</i>
La ménagerie du duc : le parc Visconti de Pavie.....	46
<i>Quelles sources pour les ménageries ?.....</i>	<i>46</i>
<i>La vie des animaux captifs.....</i>	<i>48</i>
<i>Quelle place pour la ménagerie du duc ?.....</i>	<i>50</i>
Entre bestiaire et animal vivant : <i>Leopardus</i> et <i>Panthera</i>.....	51
<i>Léopard et panthère ? Un même animal, deux représentations.....</i>	<i>51</i>
<i>Dans l'image : léopard ou guépard ? Des confusions qui demeurent.....</i>	<i>53</i>
<i>Léopard et guépard à la cour de Gian Galeazzo Visconti.....</i>	<i>54</i>
PARTIE III : REPRÉSENTER L'ANIMAL : ANIMAL VIVANT, ANIMAL MODÈLE, ANIMAL EMBLÈME ?.....	56
L'animal vivant : certitudes et zones d'ombre.....	56
<i>Le guépard : un animal sur parchemin vivant.....</i>	<i>56</i>
<i>Le chameau : entre animal vu et animal fantasmé.....</i>	<i>58</i>
<i>Le lion : d'une représentation à une autre.....</i>	<i>60</i>
L'animal modèle : entre tradition et création.....	61
<i>L'autruche : trois dessins, deux modèles ?.....</i>	<i>61</i>
<i>Les singes des manuscrits : une même famille ?.....</i>	<i>63</i>
<i>Un modèle isolé : que penser des deux éléphants du corpus ?.....</i>	<i>65</i>
L'animal emblème : au service du maître.....	66
<i>Le rôle de l'animal dans le Livre d'Heures Visconti et dans l'Historia Plantarum : représenter le maître ?.....</i>	<i>66</i>
<i>Une ménagerie qui s'expose dans les manuscrits ?.....</i>	<i>69</i>
<i>Les animaux présents dans la ménagerie.....</i>	<i>70</i>
CONCLUSION : LA MÉNAGERIE RECONSTITUÉE DU DUC GIAN GALEAZZO VISCONTI.....	75
SOURCES.....	77

Sigles et abréviations

ADN : Archives départementales du Nord

Bnf : Bibliothèque nationale de France

f. : feuillet

Ms : manuscrit

Naf : nouvelle acquisition française

Nal : Nouvelle acquisition latine

Introduction

L'histoire des ménageries du Moyen Âge est mal connue. Peu de sources sont disponibles, et les études sur la question commencent à dater¹. Des travaux sur des espèces animales mentionnent parfois leur présence dans des ménageries² mais surtout de façon ponctuelle dans le temps et dans l'espace. Il manque une étude sur la composition des ménageries, sur la variété et le nombre d'espèces³. Le terme actuel de ménagerie n'était pas utilisé au Moyen Âge : en ancien français et en moyen français, il désigne l'administration d'une ferme ou d'une maison⁴. Dans cette étude, nous allons tenter d'identifier les espèces présentes dans la ménagerie du duc Gian Galeazzo Visconti de Milan à partir des enluminures plus ou moins réalistes présentes dans certains des manuscrits dont il est le commanditaire. L'idée de cette étude est venue d'après des enluminures d'animaux réalisées par Giovannino de' Grassi ou par son atelier dans divers ouvrages. La plupart des images représentant des animaux sont réalistes. On est loin des représentations que l'on peut trouver dans les bestiaires du XIII^e siècle. Cependant, comment un enlumineur lombard du XIV^e siècle a-t-il pu représenter un animal tel que le lion ou l'autruche de façon aussi naturelle ? Y avait-il des modèles vivants lui permettant de préciser son trait ? Si les animaux autochtones comme le lapin, le cheval ou le chien sont dessinés avec autant de dextérité, c'est sans doute parce que ce sont des animaux familiers, vus et côtoyés très souvent par les médiévaux. Un milanais du XIV^e siècle avait plus de chance de se retrouver nez à nez avec un âne qu'avec un singe ou un éléphant. Comment expliquer que ces animaux « exotiques » se retrouvent de façon aussi récurrente dans l'œuvre de Giovannino de' Grassi au service du duc de Milan ? La présence d'une ménagerie à la cour du duc de Milan a-t-elle influencée les artistes ?

Cependant, on ne peut expliquer la connaissance des animaux « exotiques » uniquement par l'existence d'une ménagerie dans le duché de Lombardie. Il est difficile de qualifier un animal d'« exotique » au Moyen Âge. Comme le rappellent Gaston

¹ Voir l'ouvrage de G. LOISEL, *Histoire des Ménageries de l'Antiquité à nos jours, Tome I, Antiquité, Moyen Âge, Renaissance*, Paris, Henri Laurens Éditeur, 1912.

² Par exemple, pour le guépard et surtout la girafe, voir les articles de T. BUQUET, « Le guépard médiéval, ou comment reconnaître un animal sans nom », *Reinardus*, 23, 2011, p. 12-47, « La belle captive. La girafe dans les ménageries princières au Moyen Âge », dans *La bête captive au Moyen Âge et à l'époque moderne. Deuxièmes rencontres internationales « Des bêtes et des hommes »*, C. BECK et F. GUIZARD (dir.), Amiens, Encrage Édition, 2012, p. 65-90. Pour les éléphants, voir R. DELORT, *Les éléphants, piliers du monde*, Paris, Gallimard, 1990.

³ M. PASTOUREAU, « Pourquoi tant de lions dans l'Occident médiéval », *Micrologus*, 2000, VIII, 1, p. 11-30.

⁴ Ibid.

Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau⁵, dans certains cas, on peut s'interroger sur la pertinence de l'opposition entre animal exotique et animal indigène. Certaines espèces, comme le lion, sont très bien connues des médiévaux par la sculpture, la peinture, les objets et les tissus en provenance d'Orient. Si l'animal n'est pas présent « physiquement » en un lieu, mais qu'on le croise tous les jours sculpté sur le tympan de l'église ou imprimé sur des tissus, cet animal ne finit-il pas par faire partie du quotidien ? Dans cette étude, nous nous intéressons uniquement à attester de la présence physique de l'animal par le biais de l'image. L'enlumineur, à travers les précisions ou les confusions zoologiques qu'il a faites dans ses dessins, a-t-il pu voir tel ou tel animal ? Par exotique, il faut entendre ici un animal non originaire du lieu dans lequel il vit. Nous mettrons l'accent sur des espèces particulières, à savoir : le lion, le léopard, le guépard, le singe, l'autruche, le chameau, l'éléphant.

Le sujet des ménageries et de la représentation des animaux soulève une question d'ordre épistémologique : quelle connaissance zoologique a-t-on des animaux au Moyen Âge ? Va-t-on vers une redécouverte de l'animal ? Les bestiaires du XII^e et du XIII^e siècles s'intéressent aux « bêtes », c'est-à-dire aux animaux⁶. Il s'agit alors de transmettre à un public laïque non pas des informations scientifiques et zoologiques sur les animaux, mais de proposer une lecture allégorisée du monde, à travers des paragraphes présentant la nature de l'animal, son comportement, et s'il en a, ses qualités christiques⁷. Le lion par exemple est vu comme un animal représentant le Christ et les saints. Il est le symbole de saint Marc. Dormant les yeux ouverts, il veille ainsi sur le monde. Il efface ses traces avec sa queue pour ne pas se faire remarquer des chasseurs, ce qui est signe de sagesse. Enfin, il redonne la vie à ses lionceaux morts-nés au bout de trois jours, symbolisant la résurrection du Christ⁸. Les animaux deviennent des prétextes à l'éducation morale des hommes⁹.

À partir du XIII^e siècle, des encyclopédies viennent renouveler les connaissances sur le monde animal. Certes, il ne s'agit pas d'ouvrages scientifiques au sens contemporain du terme. Cependant, la méthode employée diffère de celle des bestiaires. Les auteurs préfèrent une approche empirique basée sur l'observation¹⁰. Les animaux ne sont plus classés par ordre biblique (bêtes sauvages, animaux domestiques, petites bêtes,

⁵ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'or, 2002, p. 88 sq.

⁶ J. MARTY-DUFAUT, *Les animaux du Moyen Âge réels et mythiques*, Géménos, Éditions Autres Temps, 2005, p. 11.

⁷ *Bestiaire médiéval, enluminures*, M.-H. TESNIÈRE (dir.), Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005, p. 86.

⁸ J. MARTY-DUFAUT, *op. cit.*, p. 49.

⁹ J. REBOLD BENTON, *Bestiaire médiéval. Les animaux dans l'art du Moyen Âge*, traduit de l'anglais par M. Veubret. Abbeville Press, 1992. Paris, Éditions Abbeville, 1992, p. 66.

¹⁰ J. MARTY-DUFAUT, *op. cit.*, p. 15.

oiseaux et reptiles), mais par ordre alphabétique. Certaines sont traduites du latin, comme *Le livre des propriétés des choses*, traduit en français par Jean Corbechon sur ordre de Charles V en 1372, ou directement rédigées en langue vernaculaire, comme *Li livre dou Trésor* de Brunetto Latini au XIII^e siècle. Si ces encyclopédies ne se détachent pas totalement des commentaires des auteurs antiques et bibliques, on remarque toutefois une volonté de rénover la culture scientifique, en la rendant accessible par les traductions en langue vernaculaire, et en utilisant l'observation empirique comme méthode scientifique. L'animal s'en trouve désacralisé : il ne sert plus à l'éducation morale des hommes, il est un être vivant à observer et à étudier¹¹.

Les bestiaires et les encyclopédies destinés aux princes et aux rois donnent souvent lieu à de très beaux manuscrits richement enluminés. Les artistes, au XII^e et au XIII^e siècles, puisent principalement leur inspiration dans les descriptions antiques ou dans des illustrations antérieures. Les études d'après nature sont rares. L'exemple reconnu comme étant le plus ancien est le dessin de lion de Villard de Honnecourt¹² vers 1230, qui d'après une annotation sur la page est « contrefais al vif »¹³, littéralement « dessiné sur le vif ». Cependant, si l'on observe ce lion avec précision, les yeux sont très stylisés, à l'orientale, la denture ressemble plus à celle d'un être humain qu'à celle d'un fauve, la crinière est composée de boucles très semblables les unes aux autres. On peut douter de ce que ce lion ait été dessiné d'après un modèle vivant. L'artiste n'a peut-être pas réalisé le dessin en face du lion, mais de mémoire dans son atelier. Il faut aussi prendre en compte la technique de l'artiste. Les dessins d'après nature ne font pas partie de la formation des enlumineurs¹⁴, on préfère enseigner à faire de bonnes copies, à reproduire les modèles qui circulent d'ateliers en ateliers. Dessiner un modèle vivant, réel, suppose une technique différente de celle qui permet de copier une figure : dans le second cas, les traits sont déjà tracés, dans le premier cas, ils restent à inventer. De plus, le but recherché dans les études d'après nature n'est pas pratique, mais esthétique¹⁵ : on commande aux artistes des décorations, pour un mur ou un manuscrit, pas une étude scientifique. Malgré tout, les études d'après nature se développent en Italie à la fin du XIV^e siècle, avec l'essor de la science empirique, qui utilise désormais les dessins dotés de précisions zoologiques comme un moyen de transmettre la connaissance¹⁶. Certains

¹¹ M. DURLIAT, « Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI^e au XV^e siècle », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 1984, vol. 15, n° 15, p. 73-92.

¹² G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 13.

¹³ Ms Français 19093, Bibliothèque national de France, f. 24v. Disponible sur Mandragore.bnf.fr.

¹⁴ A. RITZ-GUILBERT, *Des drôleries gothiques au bestiaire de Pisanello, le bestiaire de Marie de Savoie*, [s. l.] CTHS-INA, 2010, p. 263.

¹⁵ O. PÄCHT, *Le paysage dans l'art italien. Les premières études d'après nature dans l'art italien et les premiers paysage de calendrier*, traduit de l'anglais par Patrick Joly, Brionne, Gérard Monfort Éditeur, 1991, p. 36.

¹⁶ Ibid.

artistes se spécialisent en peinture animalière¹⁷, et sont reconnus pour leurs œuvres. Ainsi, en 1380, Gian Galeazzo Visconti demande à Ludovico Gonzaga da Mantova de lui indiquer un bon peintre d'animaux pour redécorer le château de Pavie¹⁸. Comme il sera expliqué dans cette étude, le duc de Milan aimait la chasse et son parc de Pavie renfermait de nombreuses espèces animales. Ce goût pour les animaux s'est traduit dans les décorations de ses résidences, et également dans sa bibliothèque. Un artiste, Giovannino de' Grassi, s'est particulièrement distingué dans l'ornementation des biens du duc de Milan. Que ce soit dans les manuscrits, les sculptures ou les fresques murales, ses représentations d'animaux ont fait de lui un artiste majeur de l'art lombard du XIV^e siècle¹⁹, plusieurs dizaines d'années avant Pisanello²⁰.

Tout d'abord, l'art animalier s'épanouit à Milan et en Lombardie dans un contexte favorable aux artistes : le duc Gian Galeazzo est un collectionneur de livres enluminés, et de nombreuses œuvres voient le jour sous son mécénat, notamment celles sortant de l'atelier de Giovannino de' Grassi. Ensuite, la représentation des animaux dans le corpus étudié pose la question de la composition de la ménagerie du duc : ces animaux étaient-ils connus en Europe dans d'autres ménageries ? Enfin, l'art animalier pose la question de la représentation au Moyen Âge : les individus présents dans le corpus sont-ils issus d'une tradition iconographique, ou bien renouvellent-ils le genre en proposant un modèle inédit, basé sur un animal observé dans la réalité ?

¹⁷ A. VAN SCHENDEL, *Le dessin en Lombardie jusqu'à la fin du XV^e siècle*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1938, p. 58.

¹⁸ A. RITZ-GUILBERT, *op. cit.*, p. 104.

¹⁹ Ibid.

²⁰ A. VAN SCHENDEL, *op. cit.*, p. 65.

Partie I : Sous le règne d'un duc chasseur et amateur d'art

LES SOURCES

La bibliothèque des Visconti

La bibliothèque de la famille Visconti était connue pour son très grand nombre de documents et par la qualité de ses manuscrits. Deux inventaires de 1426 et de 1459 permettent de mieux connaître les livres et leur nombre. Ils ont notamment été étudiés par Élisabeth Pellegrin²¹, qui a identifié la quasi totalité des manuscrits. Située à Pavie, la bibliothèque des Visconti a été fondée en même temps que le château par Galeazzo II Visconti, père de Gian Galeazzo²². Ce bibliophile ami de Pétrarque a transmis à son fils le goût de l'art et des livres enluminés. Gian Galeazzo ne va cesser d'enrichir la bibliothèque, par tous les moyens. Ainsi, la bibliothèque de Francesco de Carrare, seigneur de Padoue, se retrouve à Pavie après sa défaite militaire, et avec elle, les livres ayant appartenu à Pétrarque, qui ont rejoint la bibliothèque des Carrare à la mort de l'écrivain. Il en est de même pour Pasquino de' Capelli, secrétaire du duc, dont les livres rejoindront ceux du seigneur de Padoue après sa mort en prison en 1398. Pasquino de' Capelli avait été chargé de l'achat de nombreux livres à Paris au nom de Gian Galeazzo, livres que l'on retrouve dans les inventaires et reconnaissables puisque leur origine française est mentionnée²³.

En 1426, on recense 988 ouvrages dans la bibliothèque de Pavie²⁴. La grande majorité est composée de livres à sujet religieux, des bibles, glosées ou non, des Commentaires, des psaumes, des livres d'Heures. On retrouve également bon nombre d'ouvrages de rhétorique, de grammaire, de poétique, ainsi que des œuvres de fiction. Concernant les ouvrages scientifiques, quelques-uns traitent de la médecine, comme le *De materia medica* de Dioscoride²⁵, le *De medicina* d'Averroès²⁶ ou encore le *Tacuinum sanitatis*²⁷. En tout, il y a environ une douzaine de livres de médecine, quelques herbiers,

²¹ É. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan au XV^e siècle*, Paris, CNRS, 1955.

²² É. PELLEGRIN, *Bibliothèques retrouvées. Manuscrits, bibliothèques et bibliophiles du Moyen Âge et de la Renaissance. Recueil d'études publiées de 1938 à 1985*, Paris, Éditions du CNRS, 1988, p. 369.

²³ É. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti*, *op. cit.*, p. 100 sq.

²⁴ M. ROSSI, *Disegno storico dell'arte lombarda*, Milan, Vita e pensiero, 1990, p. 53.

²⁵ Numéro 780 dans l'inventaire de 1426 commenté par É. PELLEGRIN, *op. cit.*, et identifié comme le ms lat. 6821 de la BnF.

²⁶ Numéro 484 dans l'inventaire de 1426 commenté par É. PELLEGRIN, *op. cit.*, non identifié.

²⁷ Numéro 482 dans l'inventaire de 1426 commenté par É. PELLEGRIN, *op. cit.*, et identifié comme le ms lat. 6977^A de la BnF.

et assez peu de traités de chasse²⁸, qui concernent essentiellement la chasse au faucon. On retrouve également des encyclopédies, comme le *Tresor* de Brunetto Latini²⁹, ou encore le *De natura rerum* de Thomas de Cantimpré³⁰. En revanche, sauf lors de rares mentions, on ne peut savoir si ces manuscrits sont enluminés. Une grande partie des manuscrits a été identifiée par Élisabeth Pellegrin avec des ouvrages de la BnF³¹. Certains étant numérisés sur Mandragore.bnf.fr, il est possible de voir les images. Mais aucun manuscrit présent sur le site en ligne de la BnF n'a d'images se rapprochant du style naturaliste de Giovannino de' Grassi.

La bibliothèque de Pavie a largement été pourvue par Gian Galeazzo Visconti, et elle le sera également sous les Sforza. Cependant, Élisabeth Pellegrin remarque peu d'acquisitions entre l'inventaire de 1426 et celui de 1459³². Francesco Maria, le dernier duc Visconti, meurt en 1447, son gendre Francesco Sforza s'empare du pouvoir, ce qui occasionne quelques troubles. Entre l'inventaire de 1426 et celui de 1459, pas moins de deux cents volumes ont disparu. Élisabeth Pellegrin pense à des pillages, mais également à des cadeaux offerts à des seigneurs et des princes étrangers³³. Après l'arrivée au pouvoir des Sforza, des manuscrits sont transférés à Milan, qui est devenue le lieu principal de résidence des ducs. C'est donc une bibliothèque amoindrie, également livrée au pillage pendant les guerres d'Italie, qui rejoint la bibliothèque du roi de France à Blois en 1499. C'est pourquoi une partie de la bibliothèque de Pavie se situe désormais à la Bibliothèque nationale de France.

Le corpus documentaire

Pour cette étude, une sélection de manuscrits a été analysée. Il s'agit essentiellement de manuscrits illustrés par Giovannino de' Grassi ou par son atelier, et dont le commanditaire est Gian Galeazzo Visconti, ou quelqu'un de son entourage proche. Un manuscrit n'a pas été traité, car il est peu accessible. Il s'agit du *Breviarium Ambrosianum*, dit *Beroldo*, du nom du compilateur du texte³⁴, codex 2262, conservé à la bibliothèque Trivulziana de Milan. Ce bréviaire a été commandé à Giovannino de'

²⁸ F. J. SANTA EUGENIA, « Littérature et chasse à la cour de Giangaleazzo Sforza », dans *La chasse au Moyen Âge, société, traités, symboles*, [Tavarnuzze], Sismel Edizioni del Galluzzo, 2000 p. 187-201.

²⁹ Numéro 233 dans l'inventaire de 1426 commenté par É. PELLEGRIN, *op. cit.*, identifié comme le ms fr. 1110 de la BnF.

³⁰ Numéro 291 dans l'inventaire de 1426 commenté par É. PELLEGRIN, *op. cit.*, identifié comme le ms lat. 6556 de la BnF.

³¹ Pour l'identification de ces manuscrits, voir É. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti, op. cit.*

³² É. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti, op. cit.*, p. 15 sq.

³³ É. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti, op. cit.*, p. 40 sq.

³⁴ *Taccuino di disegni, codice della Biblioteca civica di Bergamo, prima edizione integrale in fac-simile*, La Direzione di « Monumenta Bergomensia (éd.), [Bergame], Ed. "Monumenta Bergomensia, 1961, p. 14.

Grassi par la Fabbrica del Duomo³⁵. Cependant, son sujet est peu propice à la représentation d'animaux, et son absence ne devrait pas porter préjudice à cette étude.

Les *Tacuina sanitatis*

Un groupe de quatre manuscrits, les *Tacuina sanitatis*, va être étudié pour deux images en particulier. Ces manuscrits, dont le texte est la traduction latine de l'œuvre du médecin irakien Ibn Butlān, datant du XI^e siècle, ont la particularité d'avoir été enluminés au XIV^e siècle en Lombardie, et présentent une grande similarité dans leurs images. Le premier d'entre eux est conservé à la Bibliothèque nationale de France, sous la cote nal 1673. Il a appartenu à Verde Visconti, fille de Bernabò, cousine de Gian Galeazzo Visconti, et épouse de Léopold, duc d'Autriche et comte de Tyrol. Ce manuscrit, de style gothique tardif, aurait été composé en Lombardie, entre 1380 et 1390³⁶. Son texte recense des aliments, des fruits, des légumes, mais également des sentiments, des mouvements, etc., et indique, pour chaque article, les avantages et les inconvénients qu'il procure au corps, selon l'âge de la personne, la saison, ... Ces articles sont propices à des illustrations montrant des scènes de vie quotidienne, de la cueillette dans les jardins, à l'étal du tailleur ou du boulanger, en passant par les intérieurs domestiques des palais et des gens plus modestes.

Deux autres manuscrits, aux enluminures extrêmement proches dans les dessins et les choix de représentation, ont également été réalisés en Italie du Nord à la fin du XIV^e siècle. L'un d'entre eux est conservé à l'Österreichische Nationalbibliothek de Vienne, sous la cote codex vindobonensis series nova 2644³⁷. Ce manuscrit, d'après un premier blason peint sur les premières pages, aurait appartenu à la famille des Speroni de Padoue³⁸, une famille proche de l'entourage des Visconti. Alvarotto Speroni faisait partie de l'ambassade envoyée à la cour de Gian Galeazzo, après l'occupation de Vérone par les Visconti en 1387³⁹. Il aurait reçu des cadeaux à cette occasion, peut-être ce manuscrit. Son fils Pietro est également un proche : il enseigne à l'Université de Padoue, et a été reçu à de maintes reprises à la cour du duc, occasions pendant lesquelles il aurait

³⁵ A. CADEI, *Studi di miniatura lombarda, Giovannino de' Grassi, Belbello da Pavia*, Rome, Viella, 1984, p. 11.

³⁶ L. DELISLE, « Tacuinum sanitatis in medicina. Ein veronensisches bilderbuch und die höfische kunst des XIV. Jahrhunderts. Von Julius von Scholsser [Vienne, 1895]. Grand in-4° de 88 pages avec 13 planches et des gravures dans le texte », *Journal des Savants*, 1896, p. 518-540.

³⁷ Il a été reproduit en fac-simile par D. POIRION, C. THOMASSET, *L'art de vivre au Moyen Âge. Codex Vindobonensis Series Nova 2644 conservé à la Bibliothèque nationale d'Autriche*, Philippe Lebaud, Éditions du Félin, Paris, 1995.

³⁸ F. UNTERKIRCHER, G. BARBIERI, V. MARUCCI, *Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series Nova 2644*, Rome, Salerno Editrice, 1986, 2 vol., p. 14-15.

³⁹ Ibid.

pu recevoir ce manuscrit⁴⁰. Les liens entre la cour des Visconti et ce manuscrit sont donc étroits. Un second blason, identifié par B. Kurth⁴¹, peint sur le feuillet 1, est celui de Georg de Liechtenstein, évêque de Trente, de 1390 à 1419⁴². Pour L. Cogliati Arano, Georg de Liechtenstein serait bien le commanditaire du manuscrit, qu'il aurait fait réalisé après son élection à la tête de l'évêché de Trente⁴³, puisque dans le même temps, il commande des fresques à la Torre dell'Aquila à Trente, non loin du Castello del Buonconsiglio. Or, des liens thématiques et stylistiques rapprochent ces fresques représentant les travaux liés aux mois et les saisons dépeintes dans le manuscrit⁴⁴. Georg de Liechtenstein, alors fâché avec la cour d'Autriche, aurait néanmoins eu connaissance du manuscrit de Verde Visconti, épouse du duc d'Autriche, et aurait souhaité en avoir un semblable⁴⁵. Quoiqu'il en soit, que le *Tacuinum sanitatis* de Vienne ait été commandé par Georg de Liechtenstein ou offert à la famille Speroni par Gian Galeazzo, on remarque, d'un côté comme de l'autre, la présence de la famille Visconti comme étant au centre de la fabrication de ce manuscrit.

Le *Theatrum sanitatis*, conservé à la Biblioteca Casanatense de Rome sous la cote 4182, est un manuscrit très ressemblant au *Tacuinum* de Vienne, par la facture et le style. Si le titre diffère légèrement par rapport aux autres manuscrits de la série (« *Theatrum* », et non « *Tacuinum* »), ce manuscrit est cependant très proche de ces autres *Tacuina*, que ce soit par le texte, les illustrations ou encore par sa composition. Des quatre *Tacuina*, c'est celui sur lequel nous n'avons que peu d'informations. Sa date de réalisation est incertaine ; peut-être se situe-t-elle à la fin du XIV^e siècle, d'après le style des peintures⁴⁶. C'est le manuscrit le moins « personnalisé » de la série : les personnages sont peu nombreux⁴⁷, les peintures apparaissent comme des versions simplifiées du *Tacuinum* de Vienne⁴⁸. D'après le site de la Biblioteca Casanatense de Rome où il est conservé⁴⁹, l'enlumineur principal du *Theatrum* serait Giovannino de' Grassi. Cependant, C. Opsomer⁵⁰ ne pense pas que de' Grassi ait travaillé en personne

⁴⁰ C. HOENIGER, « The illuminated *Tacuinum sanitatis* manuscripts from northern Italy ca. 1380-1400 : sources, patrons, and the creation of a new pictorial genre », dans *Visualizing medieval medicine and natural history 1200-1550*, GIVENS J. A., REEDS K. M., TOUWAIDE A., (éd.), Aldershot, Burlington, Ashgate, 2006, p. 51-82.

⁴¹ B. KURTH, « Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient », *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 5, 1911, repris par C. HOENIGER, *op. cit.*, p. 51-82.

⁴² D. POIRION, C. THOMASSET, *op. cit.*, p. 8.

⁴³ L. COGLIATI ARANO, *The Medieval Health Handbook*, Tacuinum Sanitatis, O. RATTI, A. WESTBROOK (trad.), George Braziller, New York, 1976, p. 33.

⁴⁴ G. FOGOLARI, « Il ciclo dei mesi nella torre dell'Aquila a Trento », *Tridentum*, 1905, VIII, p. 174-185. Repris par L. COGLIATI ARANO, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵ L. COGLIATI ARANO, *op. cit.*, p. 33-34.

⁴⁶ L. COGLIATI ARANO, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁷ *L'art de vivre en santé: images et recettes du Moyen Âge : le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l'Université de Liège*, C. OPSOMER-HALLEUX (éd.), Liège, Éditions du Perron, 1991, p. 24.

⁴⁸ C. HOENIGER, *op. cit.*, p. 51-82.

⁴⁹ <http://opac.casanatense.it> > Accedi al catalogo > Ricerca manoscritti > *Theatrum sanitatis*

⁵⁰ *L'art de vivre en santé, op. cit.*, p. 24.

sur ces peintures. Elle-même ainsi que L. Cogliati Arano⁵¹ soulignent la ressemblance de ce manuscrit avec l'*Historia Plantarum* également conservé à la Biblioteca Casanatense⁵², et détaillé un peu plus bas dans cette étude. Or, si Giovannino de' Grassi a bien travaillé sur le ms. 459, il n'est pas sûr qu'il ait participé aux enluminures du *Theatrum*. Peut-être est-il issu de son atelier, ou bien d'artistes ayant été influencés par l'enlumineur de Gian Galeazzo Visconti.

Le dernier manuscrit de la série des *Tacuina sanitatis* qui sera étudié ici est le manuscrit 1041 de la bibliothèque universitaire de Liège, abondamment examiné par C. Opsomer-Halleux⁵³. Comme J. Stiennon⁵⁴, C. Opsomer-Halleux vise à démontrer que le *Tacuinum* de Liège serait le manuscrit personnel de Gian Galeazzo Visconti, qui aurait servi de modèle aux autres *Tacuina*⁵⁵. Tout d'abord, une notice, présente dans le texte original, n'est représentée dans aucun *Tacuinum* illustré, sauf dans celui de Liège: il s'agit de l'œuf d'autruche, « *ova austrum et grossa* », au f. 42. Alors que les autres *Tacuina* mentionnent des œufs d'oie, « *ova anserum* », avec les illustrations adéquates, le manuscrit de Liège représente bien des autruches, avec une grande précision. Cette personnalisation du manuscrit est confirmée par Michele Savonarola, le médecin à la cour des Este en 1440, qui mentionne dans son *Libreto de tutte le cosse che se magnano*, vers 1450-1452, au chapitre neuf, le goût de Gian Galeazzo Visconti pour les œufs d'autruche. Le duc de Milan, en effet, faisait élever des autruches à sa cour pour leurs œufs. Autre argument avancé par C. Opsomer-Halleux, le duc de Milan serait lui-même représenté dans le manuscrit. Le personnage à barbiche des f. 3, 4, 6v et 7 serait le duc lui-même, entouré de jeunes femmes. On peut comparer avec son portrait, peint par Giovannino de' Grassi⁵⁶, et avec sa représentation sur une fresque de l'église San Lorenzo Maggiore de Milan. Le duc est toujours représenté de la même manière, avec une barbiche en double pointe, et des cheveux tirés à l'arrière, coupés courts. Le *Tacuinum sanitatis* de Liège serait donc le manuscrit personnel de Gian Galeazzo, et la personnalisation de cette œuvre, avec un article sur les œufs d'autruche et les diverses

⁵¹ L. COGLIATI ARANO, *op. cit.*, p. 37.

⁵² Ms. 459 de la Biblioteca Casanatense, à Rome.

⁵³ Voir notamment son édition du manuscrit reproduit en fac-simile, et citée à maintes reprises dans cette étude : *L'art de vivre en santé, op. cit.*

⁵⁴ Dont le résumé est disponible dans J. STIENNON, « Contribution à l'histoire des manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne. La provenance du *Tacuinum sanitatis* (ms. 1041 de la Bibliothèque de l'Université de Liège) », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 1962, t. 40, 2, p. 1385.

⁵⁵ C. OPSOMER-HALLEUX, « Le scribe, l'enlumineur et le commanditaire: à propos des *Tacuina Sanitatis* illustrés », dans *La collaboration dans la production de l'écrit médiéval. Actes du XIII^e colloque du Comité international de paléographie latine (Weingarten, 22-25 septembre 2000)*, H. SPILLING (éd.), Paris, Honoré Champion, Genève, Droz, École des Chartes, 2003, p. 183-192.

⁵⁶ Dans le ms. BR 397, f. 115, conservé à la Biblioteca nazionale de Florence.

représentations du duc en compagnie de jeunes filles témoigneraient d'une grande complicité entre le commanditaire et l'artiste⁵⁷.

L'Offiziolo Visconti

L'Offiziolo Visconti, ou les *Heures Visconti* est un livre d'heures conservé à la Bibliothèque nationale de Florence. Commencé sous le règne de Gian Galeazzo Visconti, cette œuvre est divisée en deux volumes distincts⁵⁸. La première partie est conservée sous la cote Banco rari 397 à la bibliothèque nationale de Florence⁵⁹. La bibliothèque possède également la seconde partie, conservée sous la cote Landau-Finaly 22, ayant été légué à la ville de Florence par le baron Horace Finaly⁶⁰. Le texte de l'œuvre a dû être rédigé avant 1395, puisqu'il fait uniquement référence à la dignité de comte de Gian Galeazzo, qui se voit nommer duc de Lombardie en 1395 par l'empereur du Saint-Empire Venceslas I^{er}⁶¹. La décoration est confiée à Giovannino de' Grassi, et après 1398, à son fils Salomone⁶². Après la mort de Gian Galeazzo Visconti, c'est Belbello da Pavia qui succède à Giovannino de' Grassi pour la décoration de l'œuvre, sous le règne de Filippo Maria à partir de 1412,⁶³. La première partie est un psautier, en 151 feuillets, la seconde raconte en 168 feuillets le cycle de la Vierge⁶⁴. Des analogies sont faites entre la vie de Joachim et celles de Gian Galeazzo Visconti : Joachim, après son mariage avec Anne, avait supplié Dieu de lui accorder un enfant, dont la vie serait ensuite vouée au service du Seigneur. Gian Galeazzo Visconti et sa deuxième épouse Caterina ont imploré la Vierge de leur accorder des descendants, qui porteront par la suite tous le nom de Marie⁶⁵.

Dans la décoration du manuscrit, Giovannino de' Grassi ne manque pas d'introduire toutes sortes d'animaux. Au f. LF 46v, par exemple, la plus grande partie du feuillet est occupée par d'autres objets, comme les bordures avec des motifs floraux, des arbres, et surtout des animaux. Le blason des Visconti est représenté deux fois sur cette page, en haut du feuillet : c'est une guivre vomissant un enfant. Cette page⁶⁶ présente

⁵⁷ C. OPSOMER-HALLEUX, « Le scribe, l'enlumineur et le commanditaire... », *op. cit.*, p. 183-192.

⁵⁸ A. CADEI, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁹ Les feuillets se rapportant à cette première partie sont précédés de la mention BR pour les distinguer de la numérotation de la seconde partie, qui elle est en LF. Cette numérotation est utilisée dans le fac-simile *Les Heures de Visconti*, M. MEIS, E. W. KIRSCH (éd.), Paris, Éditions Draeger Frères, 1972.

⁶⁰ *Les Heures de Visconti*, M. MEIS, E. W. KIRSCH (éd.), Paris, Éditions Draeger Frères, 1972, p. 7.

⁶¹ *Les Heures de Visconti*, *op. cit.*, p. 8.

⁶² A. CADEI, *op. cit.*, p. 43.

⁶³ *Les Heures de Visconti*, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁴ A. CADEI, « A proposito del facsimile delle Ore Visconti », *Arte medievale*, 2003, 2, p. 135-138.

⁶⁵ *Les Heures de Visconti*, *op. cit.*, psaume I.

⁶⁶ Voir dans le volume d'annexes la planche II.

une grande variété d'espèces animales : ils sont pour certains imaginaires, comme le griffon et la licorne, pour d'autres indigènes de l'Italie du Nord (le lapin, l'ours, les cerfs), et quelques-uns sont des animaux « exotiques » (le lion, le léopard, l'éléphant, et le singe). Tous entourent la scène, certains semblent la regarder : le lion lève le museau, le griffon est tourné vers Dieu. D'autres sont totalement indifférents à l'image du cerf qui semble fuir, comme lors d'une scène de chasse. La présence des animaux dans cette scène peut s'expliquer par le fait qu'ils ont été créés avant l'Homme. Ils sont donc déjà présents à la Création d'Ève. Mais nombreuses sont les images de la création d'Ève sans présence d'animaux, encore moins avec ces espèces-là particulièrement. Pourquoi avoir choisi de représenter tel animal plutôt qu'un autre ? On reconnaîtra dans les espèces choisies des animaux « familiers » de l'œuvre de Giovannino de' Grassi. Nous reviendrons sur la fréquence de ces animaux dans le corpus étudié.

D'autres feuillets montrent la présence d'animaux exotiques dans ces scènes bibliques. Le f. BR 2v⁶⁷ présente Joachim dans la solitude. Quatre médaillons entourent cette scène dans lesquels prennent place des félins tachetés, avec un collier autour du cou. Au f. BR 136⁶⁸, c'est pour former un L qu'un lion est dessiné, portant une lance avec les armes des Visconti, et dont la queue est dans la gueule d'un dragon.

Cette première partie du manuscrit comporte un échantillon représentatif des animaux qui sont régulièrement représentés dans les œuvres de Giovannino de' Grassi pour Gian Galeazzo Visconti. La seconde partie du manuscrit, postérieure à notre champ chronologique d'étude, ne sera pas prise en compte.

L'*Historia Plantarum*

L'Historia Plantarum est un manuscrit conservé à la Biblioteca Casanatense de Rome sous la cote 459⁶⁹. Ce manuscrit a été exécuté à la fin du XIV^e siècle à la cour de Gian Galeazzo Visconti pour l'empereur Venceslas, roi de Bohême et de Germanie. Il s'agit d'une pharmacopée illustrée, qui présente en 295 feuillets, dans un ordre alphabétique, des plantes (plus de 500 illustrations), des animaux (environ 80) et des minéraux (une trentaine), ainsi que des scènes de la vie quotidienne. Les développements consacrés aux animaux sont tirés de Sestus Placidus et du livre des

⁶⁷ Voir dans les annexes, planche I.

⁶⁸ Voir dans les annexes, planche XIV.

⁶⁹ Manuscrit numérisé, visible sur le site de la bibliothèque : <http://opac.casanatense.it> > Accedi al catalogo > Ricerca manoscritti > *Historia plantarum*.

Cyranides, un texte pharmacologique de caractère magique de l'Antiquité tardive, traduit en latin au XII^e siècle, mais aussi d'auteurs comme Avicenne, Dioscoride, Galien et Isaac⁷⁰. Ce texte composite ne décrit pas physiquement les animaux, il énumère seulement les propriétés médicinales attribuées à des parties, surtout les organes internes, du corps des animaux. Pourtant, aucune illustration ne se réfère ou tire inspiration du texte. La relation texte-image de cette œuvre n'a rien à voir avec la relation texte-image qui a aidé à construire la tradition iconographique des bestiaires. L'ornementation est très riche et complexe. Déjà en 1912, Pietro Toesca⁷¹ signalait l'extrême hétérogénéité qualitative des illustrations de ce manuscrit. Pour A. Cadei, ce manuscrit est le résultat d'une collaboration d'une multitude d'ateliers et d'artistes, à laquelle Giovannino de' Grassi et son atelier aurait participé, notamment dans les dessins d'animaux⁷², quasiment toutes les initiales et quelques scènes et figures d'artisans au travail. Ce manuscrit a été offert à l'empereur Venceslas I^{er} pour le remercier de l'élévation de la Lombardie en duché, en 1395.

Le *Taccuino di disegni*

Ce manuscrit de 31 feuillets, conservé à la bibliothèque Angelo Mai de Bergame, est différent des autres documents du corpus, puisqu'il ne s'agit pas d'une œuvre achevée, et qu'il n'a pas été créé pour faire partie de la bibliothèque du duc ou d'un prince. C'est un document de travail, un recueil de dessins de la fin du XIV^e siècle, dont la plus grande partie est attribuée à Giovannino de' Grassi. Ce carnet regroupe un certain nombre de dessins réalisés à la mine de plomb ou à la plume, et plusieurs de ces dessins représentent des animaux qui sont des familiers de l'œuvre de Giovannino de' Grassi et que l'on retrouve souvent dans les enluminures et les fresques réalisées pour Gian Galeazzo Visconti, comme les scènes de chasse au cerf, les chiens, les sangliers, et des animaux exotiques. Les noms des animaux sont notés par une main en cursive italique, postérieure à Giovannino de' Grassi⁷³. Malgré une certaine uniformité stylistique, on remarque une très grande diversité des sujets, qui sont traités avec des techniques variées⁷⁴. On sait que le carnet n'est pas composé de feuilles volantes reliées ensemble a

⁷⁰ V. SEGRE, « Lo studio del vero del mondo animale nelle bottega trecentesca di Giovannino de' Grassi », *Micrologus*, VIII, 2000, t. 2, p. 477-487.

⁷¹ P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia fino alla metà del quattrocento*, Milan, U. Hoepli, 1912.

⁷² A. CADEI, *op. cit.*, p. 80 sq.

⁷³ *Taccuino di disegni...*, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁴ M. G. RECANATI, « Le *Taccuino di disegni* de Giovannino de' Grassi », *FMR*, 2005, 8, p. 107-132.

posteriori, puisque plusieurs dessins s'étalent sur deux pages qui se suivent, comme le dessin de l'aigle dans son aire, aux f. 17v-18 et l'alphabet figuré, aux f. 29v-30. Au verso du f. 4, dans la bordure supérieure, une note indique : « *Johanninus de grassis designavit* », la graphie daterait d'entre la fin du XIV^e et du début du XV^e siècle. Cette signature, si elle est autographe⁷⁵, atteste que les dessins sont bien de Giovannino de' Grassi. Mais si elle ne l'est pas, si elle est légèrement postérieure à l'artiste comme certains spécialistes semblent le penser⁷⁶, cette mention signale que ce sont les modèles, et non ces dessins-là, qui ont été créés par de' Grassi. Les dessins du *Taccuino di disegni* seraient des copies faites à partir de modèles dessinés par de' Grassi. En ce cas, le fait que le créateur des modèles soit signalé prouve la notoriété et la reconnaissance posthume de l'artiste⁷⁷. Ce carnet a soulevé, et soulève encore, de nombreuses questions, quant à sa création et à son utilisation. Tout d'abord, les dessins représentés ne sont pas des esquisses, au sens actuel du terme, mais ce sont bien des œuvres achevées, souvent colorées mais de manière très subtile, et réalisées sans dessin préparatoire⁷⁸. Il ne s'agit donc pas de brouillons, de traits tentés au hasard et à retravailler, mais bien de modèles, dont certains ou la plupart auraient été créés par Giovannino de' Grassi en personne. Cependant, d'autres spécialistes se posent la question de la chronologie des œuvres : ces modèles ont-ils été créés dans ce carnet, ou bien ont-ils été réalisés a priori, et recopiés ensuite dans ce carnet ? Un dessin en particulier attire l'attention, il s'agit du f. 17 du *Taccuino*⁷⁹, où l'on voit une scène de chasse, l'hallali d'un sanglier. Cette scène est également visible trait pour trait dans *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, décorées par les frères Limbourg. Dès lors, trois hypothèses se présentent. Soit Giovannino de' Grassi a créé ce modèle, qui a circulé ensuite dans toute l'Europe sur des cahiers similaires, et s'est retrouvé chez les frères Limbourg⁸⁰ ; soit ce modèle est un prototype très usité en Italie du nord à la fin du XIV^e siècle, et Giovannino de' Grassi l'a utilisé comme d'autres avant et après lui⁸¹ ; soit le prototype a été créé par les frères Limbourg, et il a été recopié dans ce carnet de modèles par la suite⁸². Ce dessin, qui ne met pas en scène d'animaux « exotiques » comme définis ci-dessus, ne nous intéressera que peu de temps. La chronologie de ce recueil de dessins est importante pour comprendre comment

⁷⁵ Comme semble le penser P. TOESCA, « Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi. Ricerche sull'antica pittura lombarda », *L'Arte*, 1905, VIII, 5, p. 321-339.

⁷⁶ Pour B. Kurth ou A. Van Schendel, par exemple, voir les différentes hypothèses sur la formation du *Taccuino di disegni* dans *Taccuino di disegni...*, *op. cit.*, p. 25 sq.

⁷⁷ M. G. RECANATI, *op. cit.*, p. 107-132.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Dans les annexes, voir planche VIII.

⁸⁰ Idée soutenue par P. TOESCA, « Michelino da Besozzo... », *op. cit.*, p. 321-339.

⁸¹ C'est l'hypothèse de R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance*, La Haye, 1931.

⁸² B. KURTH, « Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient... », *op. cit.*, repris dans *Taccuino di disegni...*, *op. cit.*, p. 25 sq.

Giovannino de' Grassi et son atelier utilisaient et diffusaient les modèles d'ateliers. Léopards, guépards, autruches et dromadaires présents dans le *Taccuino* ont-ils été recopiés d'après des modèles existants, ou bien résultent-ils d'une étude attentive de l'animal dans son enclos de ménagerie ? Pour A. Cadei⁸³, le *Taccuino di disegni* a très bien pu être réalisé dans un contexte aussi important que lors de la création de l'*Historia plantarum*, pour servir de modèles aux différents ateliers travaillant sur le manuscrit impérial. Le travail en atelier était très segmenté⁸⁴, un manuscrit comme le *Taccuino di disegni* peut trouver son utilité en montrant le résultat final que l'on doit obtenir. On retrouve plusieurs motifs comme des plantes, des oiseaux, et des animaux (le chameau, le léopard, etc.) présents à la fois dans l'*Historia plantarum* et dans le *Taccuino*. Cependant, le *Taccuino* renferme de nombreux autres dessins qui n'ont pas servi à la décoration de l'*Historia plantarum*, si bien qu'on peut douter qu'il ait été composé uniquement à cette occasion. Le rôle du *Taccuino* semble plutôt d'avoir été celui d'un passeur de modèles d'atelier, entre les échoppes et au-delà des Alpes, un recueil d'études de diverses factures, qui, pour une bonne partie, sont des créations originales lombardes de Giovannino de' Grassi⁸⁵.

Les méthodes de travail

Une fois le corpus réuni, il faut sélectionner les images à traiter. Toutes les images choisies et analysées pour cette étude sont présentes en annexe. L'intérêt de cette recherche est de partir d'images d'animaux ayant un rôle de « décoration », réalisées non comme une étude scientifique et zoologique, mais comme une ornementation pour la bibliothèque du seigneur, ou pour être offerte en son nom à un prince, et d'essayer de reconstituer la ménagerie vivante du duc. Avant tout, il faut définir quelles espèces vont être étudiées. Les animaux indigènes de l'Italie du Nord ne vont pas être pris en compte dans cette étude, même si l'on sait que les cerfs, par exemple, étaient présents en grand nombre au parc de Pavie⁸⁶. Au total, sept espèces animales ont été retenues pour cette étude : le lion, le léopard, le guépard, le singe, le chameau, l'autruche et l'éléphant. Ces animaux sont tous représentés au moins une fois dans un des manuscrits du corpus. Le

⁸³ A. CADEI, *Studi di miniatura lombarda...*, op. cit., p. 83.

⁸⁴ ALEXANDRE-BIDON D., CLOSSON M., « Scènes de la vie d'artiste au Moyen Âge: outils de travail et vie professionnelle », dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international (2-6 mai 1983). Volume III: fabrication et consommation de l'œuvre*, BARRAL I ALTET X.(éd.), Paris, Picard, 1990, p. 557-575.

⁸⁵ *Taccuino di disegni...*, op. cit., p. 32.

⁸⁶ D. VICINI, S. LOMARTIRE, *Itinerari del Castello visconteo*, G. DE MARTINI (dir.), Pavie, Musei Civici del Castello Visconteo, 2006, p. 23.

degré de réalisme zoologique et la fréquence de l'apparition d'une espèce peut amener à penser qu'un animal est présent de manière vivante proche du milieu de l'artiste, ou alors que l'artiste dispose d'un bon modèle à reproduire.

Une fois sélectionnées, les images sont triées par animaux représentés, et les enluminures montrant une même espèce sont comparées entre elles, pour savoir si un modèle commun a été utilisé pour le dessin de telle ou telle espèce. On retrouve des analogies évidentes dans la manière de représenter le chameau, par exemple : il est très souvent harnaché. Ou encore dans la façon de dessiner le *leopardus*, très souvent attaché et portant un collier rouge. Ces images doivent descendre d'un modèle de représentation, inventé par un enlumineur, ou inscrit de longue date dans la tradition iconographique occidentale⁸⁷. Dans les images, il faut chercher certes des ressemblances, mais également les différences : pourquoi représenter tel animal ainsi, alors que dans ce manuscrit, il est montré sous un autre jour, ou avec un autre style ? C'est pourquoi il est important de traiter des images tirées de manuscrits proches de Giovannino de' Grassi et de son atelier, et réalisés sous le règne de Gian Galeazzo Visconti : ainsi, dans un contexte chronologique et un environnement resserrés, comment expliquer la différence de traitement de tel animal d'un manuscrit à l'autre ? Les prototypes ont-ils changé ? Ont-ils été moins bien reproduits par une main maladroite et débutante ? Une étude de cet animal d'après nature a-t-elle été réalisée, permettant à l'artiste de mieux se familiariser avec son modèle ? Ces petits détails, comme la mâchoire décalée du chameau, ou encore ses sabots fendus, permettent d'attester d'une tentative de représentation rigoureuse, attentive, et avec l'aide d'un modèle vivant, et bien connu.

Néanmoins, il est délicat d'affirmer avec justesse que tel animal est bien représenté de manière réel. D'une part, les particularités zoologiques, qui de nos jours sont reconnues, n'apparaissaient pas comme telles aux yeux des médiévaux. Faisaient-ils la différence entre les taches rondes du guépard et les taches ocellées du léopard ? De plus, les études d'après nature sont rares, au XIV^e siècle, on n'en est qu'au début. L'enlumineur, tout talentueux qu'il est, ne reçoit pas, dans sa formation, de techniques pour dessiner un animal d'après nature. Jusqu'à la Renaissance, on n'enseigne à l'apprenti que la manière de bien recopier les modèles⁸⁸.

Il est également important de bien contextualiser les images étudiées, surtout sur la place physique qu'occupe l'enluminure au sein du manuscrit. La place du dessin dans l'œuvre permet de comprendre l'intention de l'auteur. Une image n'a pas la même

⁸⁷ Voir plus bas, le paragraphe sur la représentation du guépard.

⁸⁸ A. RITZ-GUILBERT, *op. cit.*, p. 231.

signification si elle est placée au centre de la page ou dans les marges. La taille de l'image est également importante à remarquer. Les animaux sont représentés dans des tailles diverses, et souvent, les proportions ne sont pas respectés : le lion peut avoir la même taille que l'éléphant, comme on peut le voir dans le f. LF 46v des *Heures Visconti*⁸⁹, présentant la création d'Ève. Il est important de ne pas détacher les images de leur contexte iconographique : le lion présenté dans le f. LF 46v des *Heures Visconti* n'a pas la même visée significative que le lion du f. 140v de l'*Historia Plantarum*. On remarquera plus loin dans cette étude que la représentation des deux animaux est très différente dans ces deux manuscrits.

Le contexte historique et politique est également important à prendre en compte, pour comprendre comment s'inscrit cette nouvelle façon de représenter les animaux et la vie quotidienne, en tentant de renouveler les prototypes véhiculés depuis tout le Moyen Âge.

ART ET POUVOIR DANS LA SEIGNEURIE DE MILAN

Milan sous Gian Galeazzo Visconti

Milan au XIV^e siècle est une ville prospère, dans laquelle le commerce et les arts se trouvent un protecteur en la personne de Gian Galeazzo Visconti. Gian Galeazzo, né en 1351⁹⁰, est le fils de Blanche de Savoie et de Galeazzo II co-seigneur de Milan avec son frère Bernabò. En 1360, il est marié à Isabelle de Valois, âgée de douze ans, fille du roi de France Jean II le Bon, mariage par lequel il obtient le comté de Vertus, créé pour l'occasion. Isabelle meurt en 1372, après avoir donné naissance à quatre enfants, dont une seule fille, Valentine, atteindra l'âge adulte. À la mort de Galeazzo II en 1378, Bernabò s'empare de la totalité du pouvoir en désignant ses deux fils comme ses héritiers, écartant de fait Gian Galeazzo. Il marie sa fille Caterina à son neveu en 1380, ce qui n'empêche pas ce dernier de le renverser et de l'assassiner lors d'un coup d'État cinq ans plus tard. Une fois seul maître de Milan, Gian Galeazzo en profite pour soumettre le Nord de l'Italie : Vicence, Vérone, Pise, Pérouse, Assise et Sienne sont annexées. Son projet est de créer un grand état italien avec pour capitale, Milan. En 1395, l'empereur

⁸⁹ Dans les annexes, voir planche II.

⁹⁰ Pour la généalogie, voir M. MACLAGAN, J. LOUDA, *Les dynasties d'Europe. Héraldique et généalogie des familles impériales et royales*, R. HARMIGNIES (éd.), Paris, Bordas, 1984, le tableau 129 pour les ducs de Milan, et également É. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti...*, *op. cit.*, p. 3-4.

Venceslas I^{er} l'élève au rang de duc de Lombardie. Gian Galeazzo succombe en 1402 lors d'une épidémie de peste.

Sous son règne, Milan et la Lombardie rayonnent. Située dans une plaine fertile et bien irriguée, à l'heureuse position géographique au cœur des Alpes, Milan se place au centre des échanges entre la France, la Bourgogne, la Suisse, l'Empire, la Bohême, la Hongrie, et jusqu'aux Flandres, ce qui lui permet un développement général, aussi bien économique que politique et culturel⁹¹. La forme circulaire de la ville, renouvelée au XIII^e siècle par une ceinture de murailles avec six portes principales, lui confère le statut de « seconde Rome »⁹². Elle est un des grands centres européens, avec une population de plus de 300 000 habitants aux alentours de 1300⁹³.

Gian Galeazzo veille au développement de l'Université de Pavie, fondée par son père et achève la construction du château, dans lequel il s'installe. Sa cour est florissante, fréquentée par de grands savants, des poètes, des hommes de lettres⁹⁴. En 1386, sous l'impulsion de l'archevêque Antonio da Saluzzo, débute la construction du Duomo, une grande cathédrale de style gothique, qui va devenir le grand centre spirituel de Milan⁹⁵. Gian Galeazzo favorise cette construction en mobilisant son administration financière, ce qui permet à la Fabbrica, chargée du projet, d'obtenir des financements et des privilèges⁹⁶. Le duc, alors maître d'une bonne partie de l'Italie, souhaite enraciner à Milan sa dynastie : il a pour projet de faire du Duomo le mausolée de sa famille. La Fabbrica s'oppose vivement à ce projet ce qui oblige Gian Galeazzo à déplacer son projet de chapelle ducal à Pavie. C'est dans le parc du château de Pavie qu'il fait construire une chartreuse, dans laquelle il est enterré. Le duc va progressivement déplacer le centre de la Lombardie en transférant sa capitale à Pavie, où se trouvent son château, sa chartreuse, son parc, et donc, sa ménagerie.

Gian Galeazzo est également connu pour sa démesure : il n'hésite pas à faire détourner le fleuve Mincio de Mantoue, et le fleuve de Brenta de Padoue, afin de priver ces deux villes d'un de leurs moyens de défense.

À la mort de Gian Galeazzo, le duché s'étend au comté de Savoie, à la confédération suisse et aux archevêchés de Coire et de Trente au Nord, s'arrête aux

⁹¹ M. ROSSI, *Disegno storico...*, op. cit., p. 37.

⁹² Ibid.

⁹³ M. ROSSI, *Disegno storico...*, op. cit., p. 38.

⁹⁴ *Les Heures de Visconti...*, op. cit., p. 9.

⁹⁵ L. CAVAZZINI, « Le chantier du duomo de Milan entre XIV^e et XV^e siècle. De Giovannino de' Grassi aux frères Dalle Masegne et de Jean Mignot à Filippino da Modena », traduit de l'italien par Geneviève Lambert, *Revue de l'art*, 2009, p. 65-76.

⁹⁶ P. BOUCHERON, *Le pouvoir de bâtir, urbanisme et politique éditioriale à Milan (XIV^e-XV^e siècles)*, Rome, École française de Rome, 1998, p. 140.

portes de la République de Venise à l'Est, et aux limites de la République de Gênes à l'Ouest, et descend jusqu'aux cités de Sienne, Pérouse et Assise au Sud.

La chasse et la ménagerie : une tradition familiale et italienne ?

C'est Azzone Visconti, seigneur de Milan de 1329 à 1339, qui établit durablement la famille Visconti à la tête du domaine qu'il érige en État territorial⁹⁷. Azzone modèle la ville à son image et construit son palais non loin de la cathédrale Santa Maria Maggiore, à la place de l'actuel Palazzo Reale. Une ménagerie, décrite par Galvano Fiamma, est entretenue dans le parc du palais. Elle abrite, entre autres, des lions, des ours, des singes, et d'autres bêtes sauvages⁹⁸. Des fontaines et des mares poissonneuses jalonnent le parc. Cette ménagerie témoigne de la prise du pouvoir de la ville par le seigneur Azzone : elle montre l'emprise du seigneur sur la ville et fait de sa demeure un lieu exceptionnel, extraordinaire, abritant des animaux « exotiques », et donc précieux.

Gian Galeazzo Visconti entretient une ménagerie, non pas à Milan comme son aïeul Azzone, mais dans le parc du château de Pavie⁹⁹. Son père l'avait déjà doté d'une réserve de pêche vers 1366¹⁰⁰. Gian Galeazzo réorganise le parc, et ajoute au parc originel le Parco Nuovo, doublant ainsi les dimensions du parc, dont une partie est désormais consacrée à la chasse¹⁰¹, le Barchetto, avec l'introduction de cerfs, de daims, de perdrix et de lièvres¹⁰². La collection d'animaux n'est pas une pratique nouvelle dans la famille des Visconti. Déjà à l'époque d'Azzone Visconti, seigneur de Milan de 1327 à 1339, le parc du château de Milan était doté d'une ménagerie composée d'une volière et de plusieurs bêtes sauvages comme des singes, des ours et des lions¹⁰³.

La tradition des ménageries en Italie remonte à l'Antiquité. Les Romains, notamment pour les jeux du cirque, faisaient venir de nombreuses espèces d'Orient et

⁹⁷ P. BOUCHERON, *Le pouvoir de bâtir...*, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁸ GALVANO FIAMMA, *De rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus ab Anno MCCCXVIII usque ab annum MCCCXLII*, C. CASTIGLIONI (éd.), *Rerum Italicarum Scriptores*, XII, 4, Bologne, 1938, cité par P. BOUCHERON, *Le pouvoir de bâtir...*, *op. cit.*, p. 118.

⁹⁹ D. VICINI, S. LOMARTIRE, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁰ D. VICINI, S. LOMARTIRE, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰¹ M. AZZI VISENTINI, « La chasse dans le duché de Milan à l'époque des Visconti et des Sforza : les parcs de Pavie et Milan », dans *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance. Actes du colloque de Chambord (1^{er} et 2 octobre 2004)*, C. D'ANTHENAISE et M. CHATENET (dir.), Paris, Actes Sud, 2007, p. 179-217.

¹⁰² D. VICINI, S. LOMARTIRE, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰³ Ibid.

d'Afrique du Nord¹⁰⁴. Si l'on suit Tite-Live, ce serait le consul M. Fulvius Nobilior qui aurait offert aux Romains le premier spectacle de chasse aux lions et aux léopards¹⁰⁵.

Au Moyen Âge, les rois et les princes de toute l'Europe s'échangent et reçoivent les animaux comme présents, ils possèdent plusieurs espèces. Otton le grand en Allemagne possède un lion, des camélidés, un singe et une autruche. Henri I^{er} d'Angleterre élève des léopards, des lions et des camélidés¹⁰⁶. Mais au XIII^e siècle, c'est la ménagerie de Frédéric II qui va alimenter les chroniques des contemporains. L'empereur voyage rarement sans sa ménagerie : éléphant, guépards, chameaux, oiseaux rapaces ou exotiques, autruches, ours, singes et même une girafe, offerte par le sultan d'Égypte Al-Kamil, suivent la cour dans ses déplacements¹⁰⁷. L'empereur est passionné de chasse et d'animaux, il est auteur d'un traité de fauconnerie, *De arte venandi cum avibus*. Son fils Manfred a continué d'entretenir la ménagerie de son père, mais elle ne survit pas à sa mort¹⁰⁸.

La ménagerie est de fait liée au pouvoir et à la puissance de son possesseur. Au XIV^e siècle, les villes italiennes comme Venise, Florence, ou encore Lucques, entretiennent des ménageries, qui sont d'emblée associées comme des symboles de leur pouvoir politique¹⁰⁹.

Gian Galeazzo Visconti est loin d'être le premier seigneur à posséder une ménagerie. Ces illustres prédécesseurs, comme Azzone Visconti, ont instauré une tradition de collections d'animaux. Dans le parc du château de Pavie, le duc continue la tradition familiale, en collectionnant à son tour les animaux indigènes et exotiques.

L'art gothique international et le réalisme lombard

Sous le règne de Gian Galeazzo Visconti, les arts sont protégés et activement développés. Le duc est commanditaire de bon nombre de manuscrits, de sculptures et de fresques pour le Duomo de Milan, pour son château de Pavie et pour la Chartreuse¹¹⁰. Les œuvres réalisées au tournant du XIV^e et du XV^e siècles sont pour la plupart empreintes d'un certain naturalisme et montrent un intérêt nouveau pour la vie

¹⁰⁴ M. PASTOUREAU, « Pourquoi tant de lions ... », *op. cit.*, p. 11-30.

¹⁰⁵ F. GUIZARD, « Introduction. Capturer l'animal : pour quoi faire ? », dans *La bête captive au Moyen Âge et à l'époque moderne. Deuxièmes rencontres internationales « Des bêtes et des hommes »*, C. BECK et F. GUIZARD (dir.), Amiens, Encre Édition, 2012, p. 9-16.

¹⁰⁶ Id.

¹⁰⁷ BUQUET T., « La belle captive... », *op. cit.*, p. 65-90.

¹⁰⁸ J. AUBERGER, P. KEATING, *Histoire humaine des animaux de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Ellipses Édition Marketing, 2009, p. 198.

¹⁰⁹ P. BOUCHERON, *Le pouvoir de bâtir...*, *op. cit.*, p. 118.

¹¹⁰ M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi, la corte e la cattedrale*, Milan, Silvana Ed., 1995, p. 33.

quotidienne et pour la nature, avec une attention particulière pour les détails. C'est pour définir cette forme d'art que l'historien français Louis Courajod invente l'expression « gothique international » à la fin du XIX^e siècle. Progressivement, de nouveaux canons esthétiques, initiés par l'art gothique français et ensuite par la cour des Visconti à partir de la moitié du XIV^e siècle¹¹¹, s'imposent, et se diffusent à toute l'Europe par le biais des échanges entre les grandes cours européennes. Milan est au cœur des grandes voies de communication, elle est sur la route de l'Orient, en passant par Venise, elle conduit la Savoie, la France, l'Allemagne, la Suisse et l'Autriche à la Méditerranée, la Toscane, et Rome¹¹². Le gothique international se propage ainsi à travers l'Occident, et se manifeste dans tous les arts, par un Gian Galeazzo aimant s'entourer d'artistes venus de tous horizons : plusieurs nationalités se côtoient à Milan comme Heinrich de Gmund, un architecte allemand, et de nombreux français, qui travaillent ensemble sur le chantier du Duomo¹¹³.

Concernant l'enluminure, les artistes lombards multiplient les illustrations profanes, qui connaissent un essor sans précédent¹¹⁴. Les enluminures voyagent par le biais d'échanges de manuscrits entre les princes européens¹¹⁵, mais également par le biais des carnets de dessins, comme le *Taccuino di disegni*, qui permettent de véhiculer les prototypes¹¹⁶. Les artistes n'hésitent pas à traverser les Alpes d'un côté comme de l'autre, à l'image du miniaturiste flamand Jacques Coene qui travaille au service du duc de Milan en 1399. Le milanais Johannes Alcherius a recueilli entre 1382 et 1411 à Milan, Venise, Bologne, Vérone, Gênes et Paris des recettes de peintures et d'enluminure auprès d'artistes de différentes nationalités, établissant ainsi un recueil de techniques européennes utilisées par les grands artistes de la fin du XIV^e siècle¹¹⁷. On voit que si le style gothique international se diffuse à toute l'Europe, chaque région garde néanmoins ses particularités¹¹⁸.

La Lombardie connaît une renommée particulière : dans les inventaires français, on retrouve les œuvres d'art lombardes sous la mention : « *ouvrage de Lombardie* »¹¹⁹. Ce style se caractérise par une observation très vive de la vie quotidienne. À l'image des illustrations des *Tacuina sanitatis*, la vie quotidienne est représentée dans ses moindres détails, et les classes populaires sont tout autant représentées que les classes nobles et

¹¹¹ V. CHARLES, K. H. CARL, *L'art gothique*, New York, Parkstone Press International, 2012, p. 152.

¹¹² A. VAN SCHENDEL, *op. cit.*, p. 12.

¹¹³ L. CAVAZZINI, *op. cit.*, p. 65-76.

¹¹⁴ O. PÄCHT, *Le paysage dans l'art italien...*, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁵ É. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti...*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁶ O. PÄCHT, *Le paysage dans l'art italien...*, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁷ A. VAN SCHENDEL, *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ A. VAN SCHENDEL, *op. cit.*, p. 50.

bourgeoises. Les enlumineurs lombards acquièrent leur notoriété par la représentation animalière, à l'image de Michelino da Besozzo, ou encore Pisanello au XV^e siècle¹²⁰. Mais c'est surtout Giovannino de' Grassi qui va se révéler comme étant un maître dans ce domaine.

GIOVANNINO DE' GRASSI ET MILAN

La Fabbrica del Duomo

Les principales sources permettant de connaître Giovannino de' Grassi sont les registres de la Fabbrica del Duomo, une assemblée de laïcs et de religieux réunis pour superviser la construction de la cathédrale de Milan. Giovannino de' Grassi apparaît pour la première fois dans les archives de la Fabbrica le 21 octobre 1389¹²¹, comme peintre : il se fait rétribuer une peinture de saint Gall¹²². Les comptes mentionnent de nombreuses commandes de parchemin à son nom¹²³, ce qui témoigne de l'importance de son activité picturale au sein du chantier. D'après les archives de la Fabbrica, en 1391, il dirige une équipe d'artistes à titre de *capomaestro*, et il est également qualifié de sculpteur¹²⁴. En 1392, après le renvoi de l'architecte allemand Heinrich de Gmund en charge du projet, Giovannino de' Grassi reprend la direction des travaux avec un autre artiste, Giacomo da Campione¹²⁵, en tant que « *inzignerius generalis* »¹²⁶. C'est à cette date qu'émerge l'idée de réaliser le tombeau de Galeazzo II, père de Gian Galeazzo, dans la cathédrale. On demande à Giovannino de' Grassi de réaliser un dessin du monument funéraire, pour le soumettre au seigneur de Milan¹²⁷. Un document de la Fabbrica daté du 25 juillet 1395 atteste une commande faite à Giovannino de' Grassi : on lui demande de décorer en or et en bleu les portails des sacristies de la cathédrale¹²⁸. Alors qu'il officie comme peintre et enlumineur au sein du chantier, on fait également appel à ses talents de sculpteur : en 1396, il termine un bas relief en marbre représentant le Christ et la Samaritaine, œuvre

¹²⁰ M. G. RECANATI, *op. cit.*, p. 107-132.

¹²¹ Les archives de la Fabbrica ont été éditées par C. Cantù : *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, C. CANTÙ (éd.), Milan, G. Brigola, 1877-1885, 8 vol.

¹²² *Taccuino di disegni...*, *op. cit.*, p. 11.

¹²³ M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi...*, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁴ *Les Heures de Visconti...*, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁵ L. CAVAZZINI, *op. cit.*, p. 65-76

¹²⁶ A. CADEI, *Studi di miniatura lombarda...*, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁷ M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi...*, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁸ M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi...*, *op. cit.*, p. 27.

destinée à soutenir le bénitier de la sacristie méridionale de la cathédrale¹²⁹. D'après les archives de la Fabbrica, Giovannino de' Grassi est également l'auteur de plusieurs autres décorations sculptées de la sacristie méridionale du Duomo¹³⁰. En tant qu'enlumineur, il a été chargé, à la demande de l'archevêque, de la décoration du *Beroldo*¹³¹, commencé en 1396, achevé en 1398¹³².

Quand on visite le Duomo de Milan, il est difficile de repérer les œuvres de Giovannino de' Grassi. La décoration a été remaniée au fil des siècles, et certaines œuvres ont été masquées par d'autres, plus récentes¹³³. Actuellement¹³⁴, le Duomo est en restauration, et la sacristie méridionale n'est pas accessible au public.

Peintre et enlumineur au service du duc

En parallèle de son travail à la cathédrale, Giovannino de' Grassi a eu de nombreuses commandes de la part du duc de Milan et de sa famille. En 1392, on sait qu'il passe quatre jours à Pavie¹³⁵, peut-être pour peindre les fresques d'animaux du château. Dès 1380, Gian Galeazzo Visconti demande à Ludovico Gonzaga, capitaine de Mantoue, de lui envoyer de bons peintres sachant « *bene facere figuras et animalia* », pour les fresques du château de Pavie¹³⁶. La décoration du château s'oriente vers les sujets animaliers assez tôt, et ce parti pris continue au XVI^e siècle. En 1570, un certain Stefano Brevento témoigne des fresques du château de Pavie : ce sont des peintures murales sur lesquelles sont représentées des lions, des léopards, des tigres, des lévriers, des braques, des cerfs, et bien d'autres animaux¹³⁷. Pisanello en son temps aussi est sous la protection des Visconti et peint des fresques animalières, aujourd'hui perdues, à Pavie, peut-être vers 1424¹³⁸. En septembre 1396, Gian Galeazzo invite Giovannino de' Grassi avec Giacomo da Campione et Marco da Carona à la pose des premières pierres de la chartreuse de Pavie¹³⁹. On ne sait pas quels ont été les rôles des trois ingénieurs du

¹²⁹ Taccuino di disegni..., *op. cit.*, p. 12.

¹³⁰ A. CADEI, *Studi di miniatura lombarda...*, *op. cit.*, p. 16.

¹³¹ Ou *Breviarum Ambrosianum*, codex 2262 de la bibliothèque Trivulziana de Milan.

¹³² M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi...*, *op. cit.*, p. 28.

¹³³ A. CADEI, *Studi di miniatura lombarda...*, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁴ En juillet 2012.

¹³⁵ M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi...*, *op. cit.*, p. 25.

¹³⁶ *Documenti diplomatici tratti dagli archivi milanesi*, L. OSIO (éd.), Milan, 1864-1877, vol. 1, p. 212, document CXLVII, cité par M. G. Albertini Ottolenghi, « La decorazione del Castello di Pavia dal 1366 alla fine del Quattrocento », dans *Storia di Pavia*, Pavie, t. III, vol. 3, p. 549-578.

¹³⁷ D. BATTILOTTI, E. FILIPPI, T. FRANCO, [et al.], *Pisanello*, L. PUPPI (dir.), traduit de l'italien par O. MÈNÉGAUX et D. ARASSE, Paris, Hazan, 1996.

¹³⁸ M. G. RECANATI, *op. cit.*, p. 107-132.

¹³⁹ Taccuino di disegni..., *op. cit.*, p. 12.

Duomo dans la construction de la chartreuse. Peut-être Gian Galeazzo avait-il besoin de leurs conseils et de leur expérience acquise sur le chantier du Duomo.

Giovannino de' Grassi est très demandé par la cour Visconti pour ses talents d'enlumineur. D'après un document de la Fabbrica daté du 12 août 1393, Giovannino de' Grassi réalise des travaux d'enluminures au service de Caterina Visconti, l'épouse de Gian Galeazzo¹⁴⁰. En 1396, une archive de la Fabbrica atteste que Giovannino de' Grassi a enluminé une grammaire (*Grammatica*) pour le fils aîné de Gian Galeazzo, Giovanni Maria¹⁴¹. Cet ouvrage n'a pas été retrouvé aujourd'hui. Tout en travaillant au chantier du Duomo, Giovannino de' Grassi enlumine des ouvrages pour le duc, une semaine par mois : c'est avant 1395 qu'il réalise la décoration du *Livre d'Heures Visconti*¹⁴².

Le style de Giovannino de' Grassi se définit par son approche particulière du sujet représenté : son sens de l'observation affranchit l'artiste des codes de l'enluminure médiévale jusque là observés¹⁴³. Si l'on prend en compte uniquement le f. 4v¹⁴⁴ du *Taccuino di disegni*, celui avec la signature de l'artiste, on remarque le soin apporté aux détails. Dans le dessin de l'aigle, par exemple, on distingue parfaitement les plumes, les plus grandes plumes, des plumes tectrices, qui forment le duvet. Ces enluminures témoignent de la précision et de la minutie de l'artiste. On ne sait s'il dessinait d'après nature, si les dessins d'animaux découlent d'un modèle vivant. Pour O. Pächt, les dessins sont trop précis, trop détaillés pour découler d'un modèle vivant, un animal de surcroît, qui ne peut rester immobile aussi longtemps¹⁴⁵. Ces dessins proviendraient alors d'une étude patiente et longue, qui aurait permis de multiplier les détails. O. Pächt avance l'hypothèse que les modèles seraient non pas des modèles vivants, mais des « échantillons d'un musée d'histoire naturelle »¹⁴⁶ : l'artiste ferait des dessins d'après nature de sujets immobiles, lui permettant de multiplier les détails. Cependant, le regard de l'artiste sur les animaux est empreint d'une véritable affection. Giovannino de' Grassi confère à chacun de ses sujets une véritable individualité, une personnalité qui lui est propre¹⁴⁷. Dans le f. BR 2v¹⁴⁸ des *Heures Visconti*, les quatre félins représentés dans les médaillons ont chacun une attitude différente : celui situé à gauche est assis et a le regard porté sur le spectateur de la page ; en face, l'animal assis regarde quant à lui la scène sous ses yeux. Celui placé en haut de la page est allongé, montrant les crocs ; un

¹⁴⁰ M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi...*, op. cit., p. 25.

¹⁴¹ M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi...*, op. cit., p. 28.

¹⁴² *Les Heures de Visconti...*, op. cit., p. 12.

¹⁴³ M. G. RECANATI, op. cit., p. 107-132.

¹⁴⁴ Dans les annexes, planche XVI.

¹⁴⁵ O. PÄCHT, *Le paysage dans l'art italien...*, op. cit., p. 16.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ A. VAN SCHENDEL, *Le dessin en Lombardie...*, op. cit., p. 65.

¹⁴⁸ Planche I.

autre, au bas du feuillet se tient droit sur ses quatre pattes. On ne doute pas un seul instant qu'il puisse s'agir du même animal répété quatre fois de suite ; l'individu de gauche semble docile, soumis, alors que celui du haut paraît plus sauvage, couché mais montrant les crocs. Si l'animal représenté est le même, Giovannino de' Grassi confère à chacun une attitude qui lui est propre. C'est le talent de l'artiste de réutiliser un modèle vu, dessiné d'après nature ou non, et de modeler cette matière première pour créer un sujet unique.

Le peintre Cennino Cennini conseille, au début du XV^e siècle dans son *Libro dell'arte*¹⁴⁹, de multiplier les études d'après nature pour parfaire la technique¹⁵⁰. Chez Giovannino de' Grassi, quelques dizaines d'années avant Cennini, le dessin parvient à restituer avec une grande précision les éléments de la nature dans un contexte profane, et même dans les manuscrits religieux, ce qu'on voyait traditionnellement dans les décorations de textes scientifiques, médicaux et dans les herbiers¹⁵¹. Il fait même évoluer la place accordée aux marges dans la page d'un manuscrit. L'artiste accentue les ornements marginaux, allant jusqu'à leur accorder plus de place que la scène principale¹⁵², comme on peut le remarquer dans le f. BR 46v¹⁵³ des *Heures Visconti*. On y voit Ève se lever au côté d'Adam endormi et se tourner vers Dieu le Créateur. Cette scène principale se situe au centre du feuillet, mais ce n'est pas l'image qui tient le plus de place sur la page : les marges débordent sur le centre de l'image, le bas de la page est envahi par un décor naturel et toutes sortes d'animaux. L'animal occupe une place particulière chez Giovannino de' Grassi, qui le traite comme un sujet à part entière, et non comme un élément de décoration.

Atelier et postérité

Les archives de la Fabbrica mentionnent que Giovannino de' Grassi travaille avec des membres de sa famille, notamment son frère et son fils. Dès 1395, son frère Porrino apparaît dans les archives de la Fabbrica del Duomo : Giovannino l'emploie comme assistant alors qu'il exécute des projets pour les chapiteaux de la cathédrale¹⁵⁴. En 1396, la décoration des dessus-de-portes des sacristies et des baptistères leur sont confiée à

¹⁴⁹ Traduit en français par le peintre Victor Mottez, *Le livre de l'art, ou traité de la peinture*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1911.

¹⁵⁰ Cité par M. G. RECANATI, *op. cit.*, p. 107-132.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² A. CADEI, *Studi di miniatura lombarda...*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵³ Planche II.

¹⁵⁴ *Les Heures de Visconti...*, *op. cit.*, p. 12.

tous les deux¹⁵⁵. Le fils de Giovannino, Salomone, a participé à l'ornementation des *Heures Visconti*¹⁵⁶ et à celle du *Beroldo*¹⁵⁷. Il travaille une semaine par mois au service de la « *coppia ducale* » pour un florin par mois¹⁵⁸.

En 1398, Giovannino est absent du chantier du Duomo pendant plusieurs jours en mars pour cause de maladie ; après une rechute le premier juillet, il meurt le 5¹⁵⁹. C'est la Fabbrica del Duomo qui paye ses obsèques le 7 juillet¹⁶⁰. La Fabbrica verse à Salomone le prix qu'elle devait à Giovannino pour la décoration du *Beroldo* sans vérification, est-il précisé dans les archives, par respect de la loyauté du défunt envers la compagnie¹⁶¹.

Giovannino de' Grassi possédait très certainement un atelier, dans lequel travaillaient son frère et son fils. M. Rossi le situe comme étant proche du Duomo, dans la paroisse de San Tommaso, non loin de la première demeure de l'artiste¹⁶², puisqu'après 1396, un document de la Fabbrica annonce que le maître habite désormais avec son épouse Giovannina de Conigo dans la paroisse de San Giovanni sul Muro, entre la cathédrale et le château¹⁶³. D'après un acte notarié¹⁶⁴, de' Grassi a eu pendant deux ans à ses côtés un certain Giovannino de Parloteriis afin de l'instruire de l'art de la peinture, en tant que relation de maître à apprenti.

Après la mort du maître, nous n'avons plus de traces de son frère. Son fils reprend les projets en cours, et récupère les dessins que Giovannino avait réalisés pour le chantier du Duomo¹⁶⁵. Salomone officie en tant que peintre et dessinateur, pour un salaire de quatre florins par mois, alors que Giovannino était payé douze florins par mois¹⁶⁶. Il achève ainsi le *Beroldo* et avance la décoration des *Heures Visconti*¹⁶⁷. Après 1400, Salomone disparaît sans laisser aucune trace dans les documents de la Fabbrica¹⁶⁸.

L'art de Giovannino de' Grassi témoigne d'une évolution progressive se détachant peu à peu du modèle médiéval¹⁶⁹. Ses figures naturalistes et empreintes de détails, ses dessins profanes relatant la vie quotidienne vont influencer bon nombre d'enlumineurs en Italie et au-delà des Alpes. Une trentaine d'années avant Pisanello, de' Grassi

¹⁵⁵ M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi...*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁶ *Les Heures de Visconti...*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁷ A. RITZ-GUILBERT..., *op. cit.*, p. 162.

¹⁵⁸ A. CADEI, *Studi di miniatura lombarda...*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁹ M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi...*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ A. CADEI, *Studi di miniatura lombarda, Giovannino de' Grassi, Belbello da Pavia*, Rome, Viella, 1984, p. 11.

¹⁶² M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi...*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶³ M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi...*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶⁴ Acte publié par J. SHELL, *Pittori in bottega : Milano nel Rinascimento*, Turin, U. Allemandi, 1995 et cité par M. Rossi, *Giovannino de' Grassi...*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁵ A. VAN SCHENDEL, *Le dessin en Lombardie...*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁶ M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi...*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁷ M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi...*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶⁸ M. G. RECANATI, *op. cit.*, p. 107-132.

¹⁶⁹ Ibid.

renouvelle les modèles proposés depuis plusieurs siècles¹⁷⁰. Cependant, si de' Grassi invente ses propres formes, il les réutilise et les impose à son tour en tant que modèles, ce qui ancre définitivement l'œuvre du maître dans un contexte médiéval¹⁷¹, et non dans un contexte renaissant. Cependant, ce premier mouvement d'affranchissement des modèles pré-établis et de création basée sur le réalisme profane et la vie quotidienne, annonce les artistes de la Renaissance italienne, comme Pisanello ou Iacopo Bellini.

¹⁷⁰ A. VAN SCHENDEL, *Le dessin en Lombardie...*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷¹ O. PÄCHT, *Le paysage dans l'art italien...*, *op. cit.*, p. 18.

Partie II : La représentation d'une ménagerie ?

LES ANIMAUX « DE MÉNAGERIE » DANS LES MANUSCRITS DU DUC

Par animaux « de ménagerie », nous entendons les animaux exotiques, importés ou élevés pour garnir la collection vivante du prince. Cette définition est loin d'être exhaustive : les ménageries médiévales ne se composent pas uniquement d'animaux « exotiques », loin de là. On peut y trouver des cervidés, des ours, et toutes sortes d'oiseaux. Dans le cadre de cette étude, nous nous intéressons à un nombre limité d'animaux, que l'on retrouve plusieurs fois dans notre corpus. Leur présence récurrente dans les manuscrits amène à se demander si ces animaux peints, collection de papier, ont un lien avec une collection vivante, possédée par le duc Gian Galeazzo Visconti. Nous essayons dans ce chapitre d'étudier la possibilité de la présence de ces animaux sur le sol occidental, d'après la composition d'autres ménageries médiévales.

Les camélidés

Dans les manuscrits étudiés, les camélidés sont très souvent présents, sous le terme *Camelus*. Mais c'est toujours un dromadaire qui est représenté, avec une seule bosse¹⁷², et non un chameau à deux bosses. Dans le corpus étudié, six enluminures présentent un *Camelus* : l'animal fait quatre apparitions dans chacun des *Tacuina* étudiés, une apparition dans l'*Historia plantarum* et une autre dans le *Taccuino di disegni*. La bosse est plus ou moins prononcée : dans cinq images sur six, la bosse est bien apparente. Seul l'animal du *Theatrum* de Rome a le dos presque lisse. Dans les images étudiées, *Camelus* semble désigner un seul et même animal, qui correspondrait zoologiquement à un dromadaire. Pourtant, les médiévaux connaissent les deux animaux, qui sont notamment référencés dans le livre IX des *Étymologies* d'Isidore de Séville : l'auteur les place entre les bovidés et les équidés, dans le chapitre consacré aux animaux domestiques¹⁷³. Dans le même ordre d'idée, les images des *Tacuina* mettent ensemble un camélidé avec une vache pour l'article qui traite de la viande bovine, et

¹⁷² Voir dans les *Tacuina* : f. 63 de la Nal 1673, le f. 74 du ms de Vienne, le f. 142 du ms de Rome, le f. 44 du ms de Liège, le f. 49 de l'*Historia plantarum*, le f. 15v du *Taccuino di disegni*. Dans l'ordre, voir les planches XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV et VI des annexes.

¹⁷³ J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval, le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 49.

même le texte arabe d'Ibn Butlān donne la même valeur à la viande de vache et celle de chameau¹⁷⁴. Pour Isidore, le *camelus* à deux bosses est originaire d'Arabie, alors que le *camelus* à une bosse provient d'autres régions, sans que l'auteur ne précise lesquelles¹⁷⁵. Le dromadaire est originaire des Indes, et s'est développé ensuite en Arabie et jusqu'en Egypte¹⁷⁶. Le *camelus* à une bosse n'est pas le *dromaderius*, qui, s'il fait partie de la même race que celle des chameaux, est plus petit et plus rapide que le *camelus* : son nom proviendrait du grec *droma kamelos*, « chameau qui court »¹⁷⁷. Zoologiquement, le dromadaire est du genre *camelus*, son nom latin est même *camelus dromedarius*. Dans les comptes de Charles le Téméraire, les chameaux sont différenciés des dromadaires : ainsi, en janvier 1472, le duc de Bourgogne possède des « *cameulz et dromadaire* », dans le parc de son hôtel au Quesnoy, c'est-à-dire qu'il garde plusieurs chameaux, et un seul dromadaire¹⁷⁸.

Les camélidés sont surtout connus en Occident par le biais de la Bible et les Pères de l'Église¹⁷⁹. Le chameau est un animal biblique, cité une soixantaine de fois dans la Vulgate, surtout dans l'Ancien Testament, alors qu'il n'apparaît que dans les images des paraboles du Nouveau Testament¹⁸⁰. Les moralistes utilisent le chameau dans leurs textes : pour saint Augustin, dans la parabole du chameau voulant passer dans le chas de l'aiguille, c'est le Christ qu'il faut voir sous le nom de chameau, qui s'humilie en portant le fardeau du péché du monde¹⁸¹. De même, le chameau qui s'agenouille, c'est encore le Christ qui s'humilie¹⁸². Chez les Pères de l'Église, l'image tordue que les païens se font de Dieu prend la forme de la bosse de l'animal¹⁸³.

Dans la littérature médiévale, on retrouve un célèbre personnage de chameau dans le *Roman de Renart*. Musart, le légat du pape, qui est, curieusement, originaire de Lombardie¹⁸⁴. Lors du procès du goupil, Musart se rend ridicule par son jargon latino-franco-italien de juriste mal maîtrisé¹⁸⁵. Dans une version allemande du texte du XII^e siècle, écrite par Heinrich der Glîchesaere, le chameau est une chamelle, qui ne vient pas

¹⁷⁴ *L'art de vivre en santé...*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁷⁵ J. VOISENET, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁶ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁷⁷ J. VOISENET, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁸ Voir dans le dossier B2087, la pièce 66401 aux Archives départementales du Nord, et traitée par F. DUCEPPE-LAMARRE, « Vie et mort de la bête captive à la cour des grands. Les cas d'Arras, d'Hesdin et du Quesnoy aux XIV^e-XV^e siècles », dans *La bête captive au Moyen Âge et à l'époque moderne. Deuxièmes rencontres internationales « Des bêtes et des hommes »*, C. BECK et F. GUIZARD (dir.), Amiens, Encrage Édition, 2012, p. 133-144.

¹⁷⁹ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁸⁰ J. VOISENET, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸¹ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Dans la branche Va, vers 3446. Voir *Le Roman de Renart*, J. DUFURNET, A. MÉLINE (dir.), Paris, Flammarion, 1985.

¹⁸⁵ D. BUSCHINGER, « Note sur les éléphants et les chameaux dans quelques textes allemands du Moyen Âge », dans *Hommes et animaux au Moyen Âge, IV^e Congrès au Mont Saint-Michel*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1997, p. 33-40.

de Lombardie, mais du Tuschalan. Tuschalan peut être Tusculum¹⁸⁶, une ville du Latium détruite en 1191 par Rome. On retrouve toujours cette origine italienne attribuée au camélidé. Ces écrits datant du XII^e et XIII^e siècle, ils apparaissent trop tôt pour que l'on puisse affirmer avec certitude que l'origine italienne des camélidés est une référence aux camélidés de la célèbre ménagerie de Frédéric II. Musart étant légat du pape, est-ce une allusion au fait que le chameau est essentiellement un animal connu par les textes religieux? C'est à un animal exotique, assez peu vu en Occident¹⁸⁷, qu'il est confié de représenter le pape. L'animal est rendu ridicule par son jargon incompréhensible, et déguise en fait une critique de l'Église. Si l'animal est exotique, et donc signe de puissance et de richesse, il est également connu dans les textes comme une bête de somme¹⁸⁸. Le chameau est associé à l'obéissance et à la tempérance¹⁸⁹, ce qui est tout le contraire de Renart. À travers ces qualificatifs, c'est la nature prêtée à l'animal qui est moquée. Le légat du pape, représenté par un camélidé, n'est autre qu'un envoyé sans grande envergure. Le chameau est ici une figure exotique, synonyme de puissance et de richesse, mais qui ne remplit pas ses promesses, puisque l'animal s'embrouille dans son baratin de juriste. C'est donc une façade du pouvoir, un ornement creux, une coquille vide.

Le dromadaire, en revanche, est moins connu. Dans la Bible, il n'est présent qu'une seule fois¹⁹⁰ et est bien différencié du chameau, puisque les deux noms apparaissent dans la même phrase¹⁹¹. Si le chameau est popularisé dans la littérature médiévale, le dromadaire ne connaît pas le même succès : à l'époque romane, il symbolise surtout l'orgueil¹⁹².

Les camélidés sont physiquement peu présents en Occident. Dans le Sud, ils peuvent être utilisés comme bêtes de somme¹⁹³. Mais ils sont surtout connus par les ménageries des princes¹⁹⁴. Le dromadaire provient d'Afrique du Nord ou du Moyen Orient, alors que le chameau est importé d'Asie¹⁹⁵. Aux X^e et XI^e siècles, Otton le Grand et Henri I^{er} d'Angleterre possèdent des camélidés¹⁹⁶. En Italie, Frédéric II compte

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ J. VOISENET, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁸ D. BUSCHINGER, *op. cit.*, p. 33-40.

¹⁸⁹ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁹⁰ J. VOISENET, *op. cit.*, p. 49.

¹⁹¹ Isaïe, 60, 6.

¹⁹² J. VOISENET, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹³ J. VOISENET, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹⁴ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁹⁵ J.-H. YVINEC, « Des bêtes captives : quels témoignages archéozoologiques ? », dans *La bête captive au Moyen Âge et à l'époque moderne. Deuxièmes rencontres internationales « Des bêtes et des hommes »*, C. BECK et F. GUIZARD (dir.), Amiens, Encre Édition, 2012, p. 19-30.

¹⁹⁶ F. GUIZARD, « Introduction. Capturer l'animal : pour quoi faire ? », dans *La bête captive au Moyen Âge et à l'époque moderne. Deuxièmes rencontres internationales « Des bêtes et des hommes »*, C. BECK et F. GUIZARD (dir.), Amiens, Encre Édition, 2012, p. 9-16.

plusieurs camélidés dans sa ménagerie, et en offre trois au roi Bela III de Hongrie¹⁹⁷. Au XIV^e siècle, les papes d'Avignon entretiennent des chameaux dans les jardins du palais¹⁹⁸. René d'Anjou élève quant à lui des dromadaires¹⁹⁹, et Philippe le Hardi a un chameau²⁰⁰.

Comme on peut le constater, les camélidés étaient des bêtes très présentes dans les ménageries princières.

Les fauves

Les fauves sont la catégorie animale la plus représentée dans le corpus. D'après les textes qui accompagnent certains dessins, on retrouve deux espèces : *leo* et *leopardus*. *Leo*, le lion, est présent sur huit images du corpus²⁰¹. Il est appelé *leo* uniquement dans l'*Historia Plantarum*. Dans le *Taccuino di disegni*, une main a noté « *leone* », en italien, sous ses apparitions. Le lion est reconnaissable dans ces images à sa crinière, et à son corps de félin. *Leopardus*, que l'on peut traduire par « léopard », voit son nom inscrit sous six images du corpus²⁰², qui représentent un grand félin tacheté. Les légendes du *Taccuino di disegni* indiquent même « *leon pardo* ». Si l'on suit les caractéristiques qui semblent distinguer le *leopardus*, dans six autres images, les animaux représentés paraissent correspondre au nom de l'espèce²⁰³. Il y a parfois plusieurs animaux représentés par page, ce qui fait un total de dix-neuf individus pour douze pages. *Leopardus* serait donc présent à dix-neuf reprises dans le corpus, ce qui est plus important que le lion et deux fois plus que les camélidés. Dans ces représentations, l'animal a un corps plutôt fin, tacheté, et a des oreilles rondes. Il porte très souvent un collier, comme on peut le voir sur quinze individus, alors que le lion n'en porte jamais. Est-ce un signe de domesticité ? L'animal était-il apprivoisé, contrairement au lion ? Ou bien est-ce un modèle iconographique ? Nous étudierons plus bas la question de la représentation de *leopardus*.

¹⁹⁷ F. DUCEPPE-LAMARRE, *op. cit.*, p. 133-144.

¹⁹⁸ *Les hommes et la nature au Moyen Âge*, D. LECOQ (dir.), Paris, Université Paris 7- Denis Diderot, DEPAES Université Ouverte, 2006, p. 43.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ D'après une quittance du 21 janvier 1471 conservée aux ADN et traitée par F. DUCEPPE-LAMARRE, *op. cit.*, p. 133-144.

²⁰¹ Dans le livre d'*Heures Visconti* : f. BR 60v, f. BR 136, f. LF 30, f. 46v ; dans l'*Historia plantarum* : f. 140v ; dans le *Taccuino di disegni* : f. 4v, f. 11v, f. 31. Dans l'ordre, voir les planches : XIII, XIV, XV, II, XIX, XVI, XVII, XVIII.

²⁰² Dans l'*Historia Plantarum*, f. 141 (deux animaux sont représentés sous cette légende) ; dans le *Taccuino di disegni* : f. 15v (deux animaux également), f. 16, f. 17. Dans l'ordre, voir les planches : XI, VI, VII, VIII.

²⁰³ Dans les *Heures Visconti* : f. BR 2v, f. LF 46v ; dans le *Taccuino di disegni* : f. 1, f. 2, f. 5, f. 8, f. 21v, f. 25v. Dans l'ordre, voir les planches : I, II, III, XII, IV, V, IX, X.

Le lion et le léopard sont des animaux qui ne sont plus indigènes en Europe au XIV^e siècle, alors qu'ils étaient présents en Europe centrale et dans les Balkans au début de notre ère. Le lion est un animal très connu et très représenté au Moyen Âge : il représente saint Marc²⁰⁴, comme on le voit par exemple dans le f. BR 60v des *Heures Visconti*. Dans le Haut Moyen Âge, la place du roi des animaux est occupé par l'ours²⁰⁵. Cependant, l'Église cherche à détrôner cet animal cruel et sauvage, et très lié aux traditions orales et au paganisme. À la fin du XIII^e siècle, on le remplace par le lion, animal cité dans la Bible et qui appartient aux traditions écrites gréco-latines. Les auteurs médiévaux comme Isidore de Séville placent le lion en tête des animaux²⁰⁶, et, au XIII^e siècle, les encyclopédistes comme Barthélémy l'Anglais et Vincent de Beauvais qualifient l'animal de « *rex animalium* », le roi des animaux²⁰⁷. D'ailleurs, dans le *Roman de Renart*, le roi Noble est un lion²⁰⁸. Il représente la vaillance et la noblesse, c'est le compagnon du chevalier Yvain dans le roman de Chrétien de Troyes²⁰⁹. En héraldique, c'est l'animal qui apparaît le plus fréquemment sur les armoiries²¹⁰.

Au contraire du lion, le léopard est plutôt mal vu dans l'Occident médiéval, et ne jouit pas de la même popularité. Isidore de Séville s'appuie sur Pline, quand il explique que le léopard est un hybride issu de l'accouplement entre la lionne et le mâle de la panthère, le *pardalis*²¹¹ : c'est un *leo-pardalis*, et donc *leopardus*. Dès le XII^e siècle, le léopard est considéré comme un bâtard, un lion déchu, le mauvais lion²¹². Cette mauvaise réputation lui viendrait de sa naissance illégitime. Dans les romans arthuriens, le chevalier mauvais est souvent celui qui porte un écu au léopard : le léopard, plus qu'un mauvais lion, est un ennemi du lion²¹³. En héraldique, le léopard est représenté à l'horizontale avec le corps de profil et la tête de face, alors que le lion est toujours de profil, avec le corps à la verticale, dit « rampant »²¹⁴. Les rois d'Angleterre affichent sur leurs armoiries des léopards depuis Henri Plantagenêt. Le futur Henri II aurait préféré des léopards, et non des lions, pour signifier son opposition à l'Église d'Angleterre, qui contestait son accession au trône²¹⁵. C'est à la moitié du XIV^e siècle que les hérauts anglais préfèrent appeler les léopards des armoiries « lions passant guardant », pour

²⁰⁴ J. MARTY-DUFAUT, *op. cit.*, p. 49.

²⁰⁵ M. PASTOUREAU, *L'ours, histoire d'un roi déchu*, Paris, Le Seuil, 2007.

²⁰⁶ J. VOISENET, *op. cit.*, p. 54.

²⁰⁷ M. PASTOUREAU, « Pourquoi tant de lions... », *op. cit.*, p. 11-30.

²⁰⁸ D. BUSCHINGER, *op. cit.*, p. 33-40.

²⁰⁹ J. MARTY-DUFAUT, *op. cit.*, p. 49.

²¹⁰ M. PASTOUREAU M., « Pourquoi tant de lions... », *op. cit.*, p. 11-30.

²¹¹ T. BUQUET, « Le guépard médiéval... », *op. cit.*, p. 12-47.

²¹² M. PASTOUREAU, « Pourquoi tant de lions... », *op. cit.*, p. 11-30.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ M. PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard éditeur, 1997 (1979), p. 143.

²¹⁵ *Ibid.*

atténuer la connotation négative de l'animal hybride, en pleine guerre de cent ans²¹⁶. Or, pour M. Pastoureau, en héraldique, le lion et le léopard sont un seul et même animal : le lion « passant guardant », ou léopard, serait dans l'esprit des médiévaux un lion²¹⁷. Pour preuve, certaines familles portant un léopard sur leur blason le décrivent comme étant un lion, et inversement²¹⁸. Le léopard s'impose peu à peu dans les blasons, mais ne connaît jamais la popularité du lion²¹⁹. Entre 1360 et 1400, sans changer de représentation, le léopard héraldique est reconnu dans les termes comme un lion, et ce jusqu'à nos jours²²⁰.

Dans l'Antiquité, le lion est importé d'Afrique du nord ou d'Asie mineure pour les jeux du cirque par les Romains²²¹. Au Moyen Âge, l'animal peut être connu du grand public lors de spectacles donnés par des montreurs d'animaux²²². Mais le lion est surtout un animal noble, très présent dans les ménageries princières. Otton le Grand et Henri Ier d'Angleterre possèdent des lions²²³. Au XIV^e siècle, sous Charles V, le jardin du Louvre abrite un « hôtel des lions » dans l'angle nord-ouest du parc²²⁴. À la même époque, le comte de la Haie élève également des lions dans sa ménagerie²²⁵. Au XV^e siècle, René d'Anjou possède des lions, dont l'un d'entre eux, prénommé Martin, décède en 1453²²⁶. Le lion, en attribut princier, est presque incontournable dans les ménageries médiévales.

Les léopards sont peut-être moins fréquents. On sait qu'Henri Ier, roi d'Angleterre, élevait des léopards dans sa ménagerie²²⁷, et les comptes de René d'Anjou mentionnent aussi des individus dans ses ménageries d'Anjou et de Provence²²⁸.

Qu'ils soient lions ou léopards, les grands félins sont des animaux que l'on rencontre fréquemment dans les ménageries ; ce n'est pas un hasard que les fauves soient les animaux les plus couramment rencontrés dans notre corpus.

²¹⁶ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 83-85.

²¹⁷ M. PASTOUREAU, *Traité d'héraldique...*, *op. cit.*, p. 143.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ M. DURLIAT, « Le monde animal ... », p. 73-92.

²²⁰ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 83-85.

²²¹ M. PASTOUREAU, « Pourquoi tant de lions... », *op. cit.*, p. 11-30.

²²² *Ibid.*

²²³ F. GUIZARD, *op. cit.*, p. 9-16.

²²⁴ *Les hommes et la nature au Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 44.

²²⁵ J. AUBERGER, P. KEATING, *op. cit.*, p. 198.

²²⁶ *Les hommes et la nature au Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 43.

²²⁷ F. GUIZARD, *op. cit.*, p. 9-16.

²²⁸ *Les hommes et la nature au Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 43.

Des apparitions plus rares : l'éléphant, l'autruche, le singe

À la différence des félins ou des camélidés, l'éléphant, l'autruche et le singe font des apparitions beaucoup plus discrètes dans le corpus d'images. Pour le singe, on compte néanmoins six enluminures dans lesquelles il fait son apparition²²⁹. L'autruche est représentée dans trois images²³⁰, et l'éléphant n'est présent que sur deux feuillets²³¹.

Le singe

Le singe semble être l'animal le plus populaire des trois, avec ses six représentations. Il est appelé « *sumia* » dans l'article de l'*Historia plantarum* qui lui est consacré, et « *simia* » par la main en italique cursive du *Tacuino di disegni*. Très connu des auteurs médiévaux, le singe est le sujet de quatre articles chez Isidore de Séville²³². L'auteur distingue cinq types de singe : le cercopithèque, qui se reconnaît à sa queue, le sphinx, qui s'apprivoise facilement, le cynocéphale avec sa tête de chien, le satyre, qui a des mouvements agités et le callithrix, avec une figure barbue et une queue large²³³. Les encyclopédistes médiévaux s'effraient de sa ressemblance physique avec l'homme, et tentent de différencier le primate et l'être humain. Le nom latin du singe, *simia*, viendrait de sa ressemblance, de sa similitude, avec l'homme, mais cette explication est rejetée par Isidore de Séville²³⁴. Le singe ne gagne pas à imiter l'homme : Pierre Damien, religieux italien du XI^e siècle, donne des conseils pour capturer l'animal. Le chasseur doit confectionner des chaussures de couleur pourpre à semelle de plomb, et feindre de les enfiler, tout en s'assurant d'être vu par un singe. Après le départ du chasseur, le singe s'approche et tente de reproduire les gestes qu'il a vu faire en mettant les souliers ; alourdi, il devient alors une proie facile²³⁵. À travers cette histoire, on voit que, pour les médiévaux, le singe est dépourvu d'intelligence, au contraire de l'homme. Dans les bestiaires, le primate est mal perçu : laid comme le Diable, il porte une image très

²²⁹ Dans l'*Historia Plantarum* : f. 45, f. 243v ; dans les *Heures Visconti* : f. LF 46v ; dans le *Tacuino di disegni* : f. 5 (deux individus) ; dans le *Theatrum* de Rome : f. 11 ; dans le *Tacuinum sanitatis* de Vienne : f. 6v. Dans l'ordre, voir les planches : XXV, XXVI, II, IV, XXVII, XXVIII.

²³⁰ Dans l'*Historia Plantarum* : f. 253v ; dans le *Tacuino di disegni* : f. 2v ; dans le *Tacuinum sanitatis* de Liège : f. 42. Dans l'ordre, voir les planches : XXIX, XXX, XXXI.

²³¹ Dans l'*Historia plantarum* : f. 89v ; dans les *Heures Visconti* : f. LF 46v. Dans l'ordre, voir les planches : XXXII, II.

²³² J. VOISENET, *op. cit.*, p. 65.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ D'après l'évêque PIERRE DAMIEN, *De bono religiosi status* repris par G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 133-134.

négative²³⁶. Chez l'encyclopédiste Thomas de Cantimpré, le singe ressemble physiquement à l'homme, mais sa nature l'oblige à baisser les yeux au sol alors que l'homme peut les tourner vers le ciel²³⁷.

Le singe est un animal domestiqué depuis très longtemps : des dessins hiéroglyphiques datant de 2500 ans avant J.-C. montrent que les Égyptiens capturaient et entretenaient des singes dans des enclos²³⁸. Malgré son image négative dans les textes, le singe est très présent au Moyen Âge : il est vu dans les foires, promené par des bateleurs et des saltimbanques, il peut même apparaître sur des scènes de théâtre²³⁹. Le singe est très représenté dans les ménageries des seigneurs : Frédéric II en possède plusieurs, qu'il emmène dans ses déplacements²⁴⁰, et au XV^e siècle, le roi de France Louis XI s'est vu offrir des singes blancs par le roi du Portugal²⁴¹. Le singe est un animal parfaitement domesticable, qui peut être promené au bout d'une laisse dans les jardins ou dans un palais : on en trouve dans les cours italiennes dès le XI^e siècle²⁴².

L'autruche

L'autruche apparaît à trois reprises dans le corpus : dans l'*Historia Plantarum*, elle est nommée « *struthio* », comme chez Isidore de Séville, alors que Pline l'Ancien l'appelle « *struthio camelus* », l'oiseau chameau²⁴³, qui désigne aujourd'hui l'autruche d'Afrique. Ce grand oiseau est souvent représenté dans les bestiaires. Dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville, elle trouve sa place à côté du héron²⁴⁴. Comme le singe, elle a plutôt mauvaise réputation : c'est un animal peureux, qui cache sa tête dans le sable, stupide, glouton, puisque son estomac peut lui faire digérer n'importe quoi, même de la ferraille²⁴⁵. Elle est associée au judaïsme, car, comme les Juifs qui ont donné naissance à Jésus et l'ont abandonné, l'autruche pond ses œufs et les délaisse après les avoir enfouis dans le sable²⁴⁶. Le fait que ce soit un oiseau qui ne peut voler est perçu comme une punition²⁴⁷. Cependant, les œufs de l'autruche sont signe de fécondité : à partir du XIII^e siècle, les chapelles de la Vierge et de sainte Marguerite, patronnes des

²³⁶ J. MARTY-DUFAUT, *op. cit.*, p. 65

²³⁷ D'après THOMAS DE CANTIMPRÉ, *Liber de natura rerum*, repris par G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 133-134.

²³⁸ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 189.

²³⁹ J. MARTY-DUFAUT, *op. cit.*, p. 109

²⁴⁰ J.-H. YVINEC, *op. cit.*, p. 19-30.

²⁴¹ *Les hommes et la nature au Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 43.

²⁴² D'après une anecdote racontée par l'évêque PIERRE DAMIEN, *De bono religiosi status*, repris dans G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 133-134.

²⁴³ *L'art de vivre en santé...*, *op. cit.*, p. 109.

²⁴⁴ J. VOISENET, *op. cit.*, p. 122.

²⁴⁵ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 30-31.

²⁴⁶ D'après Isidore de Séville, *Étymologies*, repris dans G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 30-31.

²⁴⁷ J. VOISENET, *op. cit.*, p. 122.

femmes enceintes, peuvent abriter des œufs d'autruche pour la fertilité²⁴⁸. La plume d'autruche est perçue comme un instrument de savoir, de vérité et de justice, car, comme on le croyait au Moyen Âge, toutes les plumes d'autruche ont la même longueur²⁴⁹.

Dans les ménageries, l'autruche apparaît peu souvent. Frédéric II élevait des autruches parmi d'autres grands oiseaux²⁵⁰. Louis XI faisait venir ses autruches de Tunisie²⁵¹. L'autruche ne semble pas être un oiseau très fréquent des ménageries princières. La littérature médicale médiévale déconseille même la consommation des œufs d'autruche, qui sont jugés trop lourds, avec une forte odeur, et qui sont au final une bien mauvaise nourriture²⁵². Cette contre-indication ne paraît pas être une raison suffisante pour expliquer le peu de présence des autruches dans les ménageries médiévales connues, mais comme on le verra un peu plus loin, il s'agit plus certainement d'un problème de sources que celui d'un animal peu estimé.

L'éléphant

Animal le moins représenté dans les images du corpus, l'éléphant semble délaissé par Giovannino de' Grassi et son entourage. Il est appelé « *elefans* » dans l'article de l'*Historia Plantarum* qui lui est consacré²⁵³. Cependant, l'animal a fasciné bien des chroniqueurs qui ont tenté de le dessiner, comme Matthieu Paris, qui, dans ses *Chronica Majora*²⁵⁴, a tenté de reproduire le pachyderme offert à Henri III d'Angleterre par le roi de France Louis IX²⁵⁵. Isidore de Séville, en s'appuyant sur des auteurs médiévaux comme Pline ou Aristote, considère l'animal comme le plus grand du monde, allant jusqu'à le comparer à l'échelle d'une montagne²⁵⁶. Pour Guillaume le clerc, dans son *Bestiaire divin*, l'éléphant est l'animal qui peut porter les plus lourdes charges²⁵⁷. Les auteurs médiévaux s'accordent pour dire que l'éléphant n'a qu'une seule faiblesse : son nombril. Touché au ventre, le pachyderme peut se venger en s'écroulant sur son agresseur²⁵⁸. L'animal est dit dépourvu de rotules et ne peut donc pas plier les genoux²⁵⁹. Le *Physiologus* explique que l'éléphant a un mode de reproduction très chaste, croupe à

²⁴⁸ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 30-31.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ T. BUQUET, « La belle captive... », *op. cit.*, p. 65-90.

²⁵¹ *Les hommes et la nature au Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 43.

²⁵² *L'art de vivre en santé...*, *op. cit.*, p. 109.

²⁵³ Voir planche XXII.

²⁵⁴ Voir le f. 4 du ms 16 conservé à la Parker Library. Planche XXXIV.

²⁵⁵ MATTHIEU PARIS, *Chronica majora*, repris dans G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 13.

²⁵⁶ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies*, XII, repris dans G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 64-67.

²⁵⁷ GUILLAUME LE CLERC, *Bestiaire divin*, 33, cité dans D. BUSCHINGER, *op. cit.*, p. 33-40.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 13.

croupe, et parce que la femelle met bas dans l'eau²⁶⁰. Le texte compare le mâle et la femelle à Adam et Ève. L'éléphant est également décrit par ses fonctions guerrières, chez Isidore de Séville et Guillaume le clerc : les Perses et les Indiens s'en servaient de monture, et dressaient des tours offensives et défensives sur leur dos²⁶¹. Les éléphants ont été utilisés par le roi d'Épire Pyrrhus, qui vainc ainsi les romains à Héraclée en 280²⁶².

En Occident, l'éléphant disparaît pendant toute la période du Haut Moyen Âge, après avoir été très présent pendant l'Antiquité, dans les armées puis dans les cirques²⁶³. La seule exception notable est l'éléphant offert à Charlemagne par le sultan de Bagdad Harun-al-Rashid. Prénommé Abul Abbas, le pachyderme, élevé à Aix-la-Chapelle, a vécu pendant huit années²⁶⁴. Un autre empereur, Frédéric II, a eu la chance de compter au moins un éléphant dans sa ménagerie²⁶⁵. L'éléphant reste rare au Moyen Âge dans les royaumes du nord : le premier éléphant vu en Angleterre est celui offert au roi Henri III par Louis IX au retour de croisade²⁶⁶. Offrir un tel animal est signe de puissance et de richesse. Cependant, l'éléphant semble peu présent dans les ménageries occidentales. En témoigne l'iconographie qui lui est réservée : comme les deux dessins du pachyderme du corpus, les images sont peu ressemblantes, lui prêtant souvent des canines, des oreilles tombantes et un groin de porc²⁶⁷. Nous détaillerons plus bas les particularités des images du corpus.

LA MÉNAGERIE DU DUC : LE PARC VISCONTI DE PAVIE

Quelles sources pour les ménageries ?

Comme il est dit dans l'introduction, les sources pour connaître la composition des ménageries, leur fonctionnement et leur emplacement topographique exact sont minces. Pour alimenter la ménagerie en animaux, les princes pouvaient faire des dons de bêtes exotiques et précieuses, dans le but de sceller une alliance. Ces dons étaient bien souvent racontés par les chroniqueurs contemporains, comme Matthieu Paris, qui relate

²⁶⁰ D'après le *Physiologus*, repris dans G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 64-67.

²⁶¹ GUILLAUME LE CLERC, *Bestiaire divin*, 33, et ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies*, XII, cités par D. BUSCHINGER, *op. cit.*, p. 33-40.

²⁶² G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 64-67.

²⁶³ R. DELORT, *Les éléphants...*, *op. cit.*, p. 89.

²⁶⁴ D. BUSCHINGER, *op. cit.*, p. 33-40.

²⁶⁵ T. BUQUET, « La belle captive... », *op. cit.*, p. 65-90.

²⁶⁶ MATTHIEU PARIS, *Chronica majora*, repris dans G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 64-67.

²⁶⁷ R. DELORT, *Les éléphants...*, *op. cit.*, p. 89.

que Louis IX a offert au roi d'Angleterre Henri III en 1254 un éléphant²⁶⁸. Quand les chroniques omettent de mentionner un animal, il faut se tourner vers la littérature du temps. Ainsi, la girafe offerte par le sultan à Frédéric II n'est citée par aucun chroniqueur, arabe ou occidental ; c'est Thomas de Cantimpré, dans l'article consacré à la girafe dans son *Liber de natura rerum*, signale que l'animal a été offert à Frédéric II à « *nostro tempore* », c'est-à-dire à l'époque de la rédaction de son ouvrage²⁶⁹.

Les comptes et les lettres de chancellerie fournissent également de précieuses indications sur l'organisation et le fonctionnement d'une ménagerie. Des lettres de la chancellerie de Frédéric II distinguent les fauves utilisés pour la chasse des autres, et mentionnent même ceux qui savent monter à cheval²⁷⁰. Pour certaines ménageries du XIV^e et du XV^e siècles, comme celle du duc de Bourgogne Philippe le Hardi ou de René d'Anjou, les registres de comptes donnent des informations précieuses sur le nombre d'animaux et les soins qui leur sont apportés. On sait par exemple que dans la ménagerie du duc de Bourgogne, le personnel est rarement spécialisé, sauf en cas d'animaux exceptionnels : un même gardien peut être amené à s'occuper indifféremment de tel ou tel animal²⁷¹. En revanche, un lion demandait un gardien, appelé « lionnier » dans les comptes, spécialement consacré à cet animal ; le lionnier de Charles V s'occupant du lion Martin dans le jardin du Louvre s'appelait Guillaume Sébille²⁷².

Les fouilles archéologiques permettent de connaître les espèces animales captives dans les parcs des châteaux. Ainsi, on sait que les rois d'Angleterre possédaient des léopards, grâce à des ossements trouvés dans la Tour de Londres, et qui ont été datés comme étant postérieurs à 1440 au carbone²⁷³. Cependant, les sources archéozoologiques sont limitées : il est difficile de reconnaître certaines espèces, comme les camélidés, le chameau étant difficile à différencier du dromadaire²⁷⁴. Les fouilles sont difficiles à mener dans certains secteurs, notamment dans celui qui est au centre de cette étude : le grand parc de Pavie de Gian Galeazzo Visconti, s'il est toujours bien délimité, est devenu une grande zone à fortes spéculations immobilières : à la place du parc et de la réserve de chasse du duc s'élèvent aujourd'hui des immeubles d'habitation et des chantiers en cours. Le Musée d'histoire naturelle de Pavie renferme bon nombres de

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ THOMAS DE CANTIMPRÉ, *Liber de natura rerum*, 4, cité par T. BUQUET, « La belle captive... », *op. cit.*, p. 65-90.

²⁷⁰ *Historia diplomatica Friderici Secundi*, J.-L. HUILLARD-BRÉHOLLES (éd.), Paris, Plon, 1852-1861, V, 1, p. 629, cité par T. BUQUET, « La belle captive... », *op. cit.*, p. 65-90.

²⁷¹ D'après une quittance du 21 janvier 1471, conservée aux ADN et traitée par F. DUCEPPE-LAMARRE, *op. cit.*, p. 133-144.

²⁷² *Les hommes et la nature au Moyen Âge...* *op. cit.*, p. 44.

²⁷³ H. O'REGAN, A. TURNER, R. SABIN, « Medieval big cat remains from the Royal Menagerie at the Tower of London », *International Journal of Osteoarchaeology*, 2006, 16, 5, p. 385-394, cité par T. BUQUET, « Le guépard médiéval... », p. 12-47.

²⁷⁴ J.-H. YVINEC, *op. cit.*, p. 19-30.

squelettes d'animaux, dont certains exotiques, comme des lions, des léopards, un éléphant, mais aucun ne provient du parc Visconti. Pour l'heure, nous ignorons si des fouilles de ce type ont déjà été entreprises dans le parc du château de Pavie.

La vie des animaux captifs

Les animaux captifs nécessitent toutes sortes de soins, et constituent une dépense importante pour les seigneurs. C'est d'ailleurs grâce à ces dépenses que nous connaissons mieux certaines ménageries. Les pensionnaires des ménageries semblent plutôt être gardés dans les extérieurs, les parcs et les jardins. Les animaux occupent des lieux qui leur sont propres : dans le jardin du Louvre, sous le règne de Charles V, les lions occupent un « hôtel des lions », et les lions les plus grands sont séparés des plus petits, chaque groupe ayant une maison propre²⁷⁵. Au XIV^e siècle, la ville de Florence a aménagé derrière le Palazzo Vecchio un bâtiment qui abrite les lions acquis par la commune²⁷⁶. Les camélidés quant à eux sont hébergés dans des parcs²⁷⁷, comme les cervidés. Dans le parc du château de Pavie, une porte est appelée « *della Struzaria* »²⁷⁸. Or en italien, « *struzzo* » veut dire « autruche ». S'agit-il d'une porte située proche d'un enclos d'autruches ? On imagine mieux ce grand oiseau dans un enclos que dans une volière, mais nous n'en savons pas plus. Le toponyme indiquerait la présence d'autruches dans le parc, mais nous ignorons dans quel type d'enclos. Dans le parc du Louvre au XIV^e siècle, les oiseaux plus petits sont placés dans des volières à l'extérieur²⁷⁹. Les bâtiments destinés à l'habitat des animaux ne sont guère décrits dans les sources.

Les soins aux animaux sont également peu connus. Si la nourriture est parfois écrite dans les comptes, on ne sait pas comment se passent les journées des soigneurs et celles des animaux. Certaines espèces ont des régimes alimentaires spécifiques. Par exemple, pour nourrir son chameau, le duc Philippe le Hardi se fournit chez l'artisan boulanger Jean Mabile en son²⁸⁰.

Les ménageries sont-elles des élevages ? Les animaux se reproduisent-ils en captivité ? Si les pensionnaires sont logés et nourris, y a-t-il, non pas une politique de conservation comme dans nos parcs zoologiques actuels, mais néanmoins une volonté de

²⁷⁵ *Les hommes et la nature au Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 44.

²⁷⁶ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 13.

²⁷⁷ F. DUCEPPE-LAMARRE, *op. cit.*, p. 133-144.

²⁷⁸ V. SEGRE, *op. cit.*, p. 477-487.

²⁷⁹ *Les hommes et la nature au Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 44.

²⁸⁰ D'après un registre de compte du receveur du baillage Pierre du Celier du 24 juin 1402 au 24 juin 1403 conservé aux ADN et traité par F. DUCEPPE-LAMARRE, *op. cit.*, p. 133-144.

les voir se reproduire ? Certains animaux, comme les guépards, se reproduisent très mal en captivité²⁸¹. Selon d'autres sources, iconographiques cette fois-ci, les lions pouvaient se reproduire en captivité : dans une planche de Bellini du XV^e siècle, conservée au Louvre²⁸², on voit une lionne jouant avec ses petits. D'après G. Loisel, qui publie une *Histoire des Ménageries* en 1912²⁸³, ce dessin serait une vue prise dans une ménagerie, et prouverait que des animaux pouvaient se reproduire en captivité. Il faut bien sûr prendre cet argument avec beaucoup de précautions : un dessin, même très naturaliste, ne reflète pas toujours la réalité. De plus, on ne peut généraliser cette vue à toutes les ménageries. On sait que les seigneurs s'offraient des animaux de ménageries les uns les autres, ces animaux étaient-ils capturés pour l'occasion, comme l'éléphant d'Asie offert à Henri III d'Angleterre par Louis IX, alors de retour de croisade²⁸⁴ ? Ou bien étaient-ils prélevés sur la collection personnelle du seigneur ? Pour les princes occidentaux, il était beaucoup plus difficile de lancer une chasse à la girafe en Orient que pour le sultan d'Égypte, qui en offre une au roi Manfred, fils de Frédéric II²⁸⁵. Mais on se rend compte qu'en Occident, les animaux offerts correspondent à ceux présents dans la ménagerie : Frédéric II donne trois camélidés au roi Bela III de Hongrie²⁸⁶, animaux qu'il possède dans sa propre ménagerie²⁸⁷.

Combien de temps les animaux exotiques survivent-ils dans les ménageries d'Occident ? Dans les comptes de René d'Anjou, on s'aperçoit que la mortalité chez les lions est très élevée, puisqu'il faut les remplacer presque chaque année²⁸⁸. L'éléphant de Charlemagne Abul Abbas survit huit années à Aix-la-Chapelle, alors qu'il semble s'être plutôt mal adapté au climat²⁸⁹. Un éléphant vit en moyenne soixante ans. Les dromadaires du duc de Bourgogne Charles le Téméraire ne résistent guère mieux : sur six dromadaires au début de son règne en 1467, seul un était encore vivant en janvier 1472²⁹⁰. La mortalité dans les ménageries semble élevée. Est-ce dû à un problème d'adaptation, un climat trop rude, ou bien à des défauts de soin ? Là encore, nous rencontrons beaucoup plus de questions que de réponses.

²⁸¹ T. BUQUET, « Le guépard médiéval... », *op. cit.*, p. 12-47.

²⁸² Voir dans le Recueil Bellini conservé au Louvre, planche LXI, *Étude de lions*.

²⁸³ G. LOISEL, *Histoire des Ménageries...*, *op. cit.*, p. 205.

²⁸⁴ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 13.

²⁸⁵ J.-H. YVINEC, *op. cit.*, p. 19-30.

²⁸⁶ F. DUCEPPE-LAMARRE, *op. cit.*, p. 133-144.

²⁸⁷ T. BUQUET, « La belle captive... », *op. cit.*, p. 65-90.

²⁸⁸ *Les hommes et la nature au Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 43.

²⁸⁹ D. BUSCHINGER, *op. cit.*, p. 33-40.

²⁹⁰ F. DUCEPPE-LAMARRE, *op. cit.*, p. 133-144.

Quelle place pour la ménagerie du duc ?

Le parc du château de Pavie est composé de deux parties, l'une plus ancienne, dite le *Parco Vecchio*, et l'autre plus récente, le *Parco Nuovo*, construite par Gian Galeazzo Visconti²⁹¹. Quatre fermes sont fondées dans le parc, dont une derrière le château de Mirabello²⁹². Ce château, célèbre en France pour avoir reçu François I^{er} pendant la bataille de Pavie²⁹³, abrite, à l'époque du duc Gian Galeazzo, un colombier et un fauconnier²⁹⁴. Il est surtout utilisé comme un relais de chasse. Un autre pavillon de chasse, appelé Torretta, est construit à partir de 1394²⁹⁵. La chasse est l'activité la plus importante pratiquée dans le parc, mais ce n'est pas la seule : le duc y fait produire des fêtes, des tournois, ainsi que des cortèges, qui mettent en valeur le lieu²⁹⁶. Ce parc est admiré par des contemporains de Gian Galeazzo et par ceux du règne de ses fils : Pétrarque, et au début du XV^e, le poète Antonio Beccadelli de Palerme louent la beauté du lieu, son charme, la richesse de ses paysages, et également la diversité et le nombre des espèces animales, y compris exotiques²⁹⁷.

Les animaux semblent être au centre du château des Visconti. Omniprésents dans le parc, ils sont également présents dans les pièces du château. Au premier étage, une grande salle appelée « *sala grande delle cacce* » est peinte avec des scènes de chasse, dont une partie a été réalisée par Pisanello, et elle est située dans l'aile du château qui donne sur le parc, au Nord²⁹⁸. La salle a malheureusement été repeinte au XV^e siècle, et cette aile du château n'existe plus aujourd'hui, nous ne pouvons connaître avec précision les animaux peints sur les murs. Dans la même aile, la chambre de la duchesse porte le nom de « *camera a cimieri e leoni* », ce qui en dit long sur les animaux peints dans cette pièce : des lions, aux côtés d'écussons. Une salle de l'aile Est est nommée « *camera dei leopardi* », depuis 1398²⁹⁹ : elle a donc été peinte sous le règne de Gian Galeazzo Visconti. Sous le règne des Sforza, cette pièce sert à accueillir les hôtes les plus illustres. La pièce adjacente est la « *camera di conigli* », et est également utilisée pour accueillir les invités³⁰⁰. La chambre du duc est peinte en violet, comme il est dit dans les

²⁹¹ M. AZZI VISENTINI, *op. cit.*, p. 179-217.

²⁹² D. VICINI, S. LOMARTIRE, *op. cit.*, p. 4.

²⁹³ M. AZZI VISENTINI, *op. cit.*, p. 179-217.

²⁹⁴ D. VICINI, S. LOMARTIRE, *op. cit.*, p. 8.

²⁹⁵ D'après Paolo Giovio, M. AZZI VISENTINI, *op. cit.*, p. 179-217.

²⁹⁶ D'après PASQUIER LE MOINE, en visite à Pavie en 1515, « Notizie sconosciute sulle città di Pavia e Milano al principio del secolo XVI », repris dans M. AZZI VISENTINI, *op. cit.*, p. 179-217.

²⁹⁷ PÉTRARQUE, « Lettre à Boccace, 14 décembre 1365 », *Lettres familières aux amis*, et ANTONIO BECCADELLI, « Lettre à Domenico Ferruffino », vers 1430, *Epistolae campanae*, *Ibid.*

²⁹⁸ D. VICINI, S. LOMARTIRE, *op. cit.*, p. 23.

²⁹⁹ D. VICINI, S. LOMARTIRE, *op. cit.*, p. 22.

³⁰⁰ *Ibid.*

sources : « *a viollis* », avec des scènes de chasse, dont il ne reste plus aucune trace aujourd'hui, la pièce ayant été repeinte au XV^e siècle³⁰¹. Dans la décoration du château de Pavie, on compte comme animaux sûrement représentés, puisqu'ils ont donné leur nom aux salles, des lions, des léopards et des lapins. Sans sources plus précises, nous ne pouvons faire d'hypothèses sur les animaux peints dans les scènes de chasse de la « *sala grande delle cacce* ». On remarque ici que sur trois pièces portant le nom d'un animal, deux sont des animaux exotiques, des fauves, et qui plus est, chargés d'une forte connotation symbolique. Le lion et le léopard se retrouvent au château de Pavie. Cela ne prouve pas que ces animaux étaient bien présents dans la ménagerie du duc, mais leur présence au château témoigne de l'intérêt que la cour des Visconti leur porte. Le lion, on l'a vu plus haut, signifie la puissance, le pouvoir, c'est l'attribut des rois. Le léopard, en revanche, apporte une connotation plus négative. Il paraît étrange, dans un château ducal, de faire figurer ce mauvais animal. Comment expliquer sa présence, aux côtés du lion ? Le *leopardus* du bestiaire est-il le léopard réel ?

ENTRE BESTIAIRE ET ANIMAL VIVANT : *LEOPARDUS* ET *PANTHERA*

Léopard et panthère ? Un même animal, deux représentations

Si *Leopardus* et *Panthera* sont des animaux totalement différents dans les bestiaires, le léopard et la panthère, zoologiquement, sont une seule et même espèce³⁰². *Panthera pardus*, léopard, ou panthère, l'animal vit en Afrique et en Asie du Sud-Est. Il se reconnaît facilement, grâce à son pelage tacheté en rosettes. C'est un animal massif, avec une tête forte et des pattes musculeuses, et son museau est allongé, comme le lion³⁰³.

Un article de l'*Historia Plantarum* concerne la *panthera*³⁰⁴. On le voit, la représentation de l'animal ne correspond pas du tout à celle du léopard. C'est un animal à la morphologie d'un équidé, mais avec des pattes de félin. Elle porte une corne sur la tête, comme une licorne. Son museau fin et allongé est coiffée d'une crinière et ses

³⁰¹ D. VICINI, S. LOMARTIRE, *op. cit.*, p. 20.

³⁰² J. VOISENET, *op. cit.*, p. 59.

³⁰³ T. BUQUET, « Le guépard médiéval... », *op. cit.* p. 12-47.

³⁰⁴ f. 190 de l'*Historia Plantarum*.

oreilles font penser à la tête d'un cervidé. Sa robe est tachetée de couleurs. Pour V. Segre, cet animal a plutôt l'aspect d'un chien³⁰⁵.

Nous avons vu plus haut ce que les bestiaires disaient du *leopardus*. La *panthera* jouit quant à elle d'une meilleure réputation. D'après Isidore de Séville, le nom *panthera*, *pan-thèr*, signifierait « tous les animaux ». En effet, dans les bestiaires, la panthère est un animal fabuleux qui attire tous les animaux avec son haleine suave³⁰⁶. Une représentation semblable de cet animal existe dans le *Taccuino di disegni*³⁰⁷. Ce sont les deux seules images de la panthère présentes dans le corpus d'étude. Comme on peut le remarquer, la *panthera* est un animal fabuleux, imaginaire et ne correspond à aucun animal réel. Elle n'a absolument aucun rapport avec le léopard. Les auteurs de l'*Historia Plantarum*, ainsi que les illustrateurs, ne semblent pas faire de rapport entre la *panthera* et le *leopardus*. Ce sont bien deux animaux totalement distincts, et dont l'un fait partie du merveilleux. On le remarque bien dans la représentation de ces deux animaux. Dans l'image de l'*Historia Plantarum*, la *panthera* avance une patte, dans un décor indifférencié. Pour l'article concernant le *leopardus*³⁰⁸, il n'y a pas un mais deux individus représentés. Aucun décor n'entoure les deux animaux. L'un d'entre eux porte un collier rouge, relié à une corde. L'autre est en position debout, sans aucune attache. L'individu au collier donne l'impression d'avoir été vu en captivité. Ce détail ancre l'animal dans la vie réelle, alors qu'aucun autre animal de l'*Historia Plantarum* n'est représenté avec un détail témoignant de sa captivité³⁰⁹. Avec ce détail, un animal attaché, on remarque que le *leopardus* semble correspondre, pour les illustrateurs de l'*Historia Plantarum*, à un animal réel, et non à un meuble héraldique. En revanche, la présence de la *Panthera*, et son illustration, montre que les illustrateurs ont du mal à se détacher de l'influence des bestiaires. Mais l'image de l'article *Leopardus* de l'*Historia Plantarum* nous éclaire également sur la présence importante du léopard dans les œuvres dédiées à Gian Galeazzo Visconti.

³⁰⁵ V. SEGRE, *op. cit.*, p. 477-487.

³⁰⁶ T. BUQUET, « Le guépard médiéval... », *op. cit.*, p. 12-47.

³⁰⁷ f. 5. Planche IV.

³⁰⁸ *Historia Plantarum*, f. 141. Planche XI ?

³⁰⁹ Une exception : le singe au f. 243v. Nous y reviendrons.

Dans l'image : léopard ou guépard ? Des confusions qui demeurent

Le f. 141 de l'*Historia Plantarum* représente deux individus pour illustrer l'article *Leopardus*. À observer de près ces deux animaux, on se rend compte de certaines différences. L'animal de gauche, attaché, a un corps plus svelte et une tête plus petite que l'animal de droite. S'agit-il, comme le pense V. Segre, d'un couple de léopards, l'un étant de type féminin et l'autre de type masculin³¹⁰ ? Si l'on étudie les taches du pelage des deux animaux, on se rend compte qu'elles sont différentes. Celles de l'individu de droite sont en rosette, trois points formant une tache, alors que la robe de l'animal de gauche est tachetée de points simples. Ces deux individus ne sont pas le type masculin et le type féminin d'une même espèce, mais ce sont bien deux animaux différents.

L'animal de droite, avec sa robe ocellée est une panthère, ou léopard. L'animal de gauche est un guépard, reconnaissable à ses taches simples, son corps svelte, et le larmier caractéristique, les deux traits noirs sous ses yeux³¹¹, et les griffes non rétractables. L'autre animal s'apparente plus à une panthère, mais une panthère « guépardisée » : ses oreilles sont rondes, et sous les yeux, il a le larmier propre au guépard. Cependant, la panthère a une tête plus forte, les pattes musculeuses et le corps plus massif que le guépard de gauche³¹². Sous le terme « *leopardus* », on retrouve deux espèces animales distinctes. D'après T. Buquet, ce même terme indiquerait à la fois le guépard apprivoisé et la panthère sauvage³¹³. L'exactitude zoologique avec laquelle est représenté le guépard ne peut nous faire douter sur la présence d'un animal réel ayant servi de modèle. Cependant, le guépard n'est pas reconnu comme une espèce propre. En tant que félin à la robe tachetée, on l'assimile au *leopardus*. On remarque toutefois que l'animal est bien différencié, d'un point de vue morphologique, du vrai léopard. L'enlumineur a remarqué que les deux animaux avaient certes, des points communs, mais qu'ils n'étaient pas totalement identiques. L'article *leopardus* est le seul avec deux individus représentés pour illustrer une même notice. L'artiste faisait-il la différence entre ces deux animaux, y avait-il pour lui un *leopardus* sauvage et un *leopardus* captif ? A-t-il voulu prendre un modèle vivant, parce qu'il en avait un sous les yeux ? Ou bien cherchait-il à montrer les deux sortes de *leopardus* présents dans la ménagerie de Pavie ? Ce dessin prouverait la présence réelle du guépard à la cour des Visconti.

³¹⁰ V. SEGRE, *op. cit.*, p. 477-487.

³¹¹ T. BUQUET, « Le guépard médiéval... », *op. cit.*, p. 12-47.

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*

Léopard et guépard à la cour de Gian Galeazzo Visconti

On sait par d'autres sources que le guépard était bel et bien présent à la cour des Visconti. Par exemple, Gian Galeazzo a offert au duc de Bourgogne Philippe le Hardi un guépard en 1375, mentionné dans les comptes du duché³¹⁴. Cependant, dans les sources comme dans les traductions contemporaines, la confusion entre le léopard et le guépard est fréquente. Comme nous l'avons vu dans le paragraphe précédent, l'article *Leopardus* de l'*Historia Plantarum*³¹⁵ est illustré par un dessin représentant un guépard. Dans les sources mentionnant les animaux des ménageries princières, on peut trouver indifféremment le terme « *pardus* » ou « *leopardus* » pour désigner les félins, sans qu'il ne soit possible d'identifier s'il s'agit de guépard ou de léopard³¹⁶.

Aux XIV^e et XV^e siècles, l'Occident adopte la mode de la chasse au guépard³¹⁷. Facile à domestiquer, le félin est un bon chasseur, très fidèle et témoigne de la richesse de son maître³¹⁸. Il est facile à apprivoiser, et on peut le faire monter sur la croupe des chevaux pour l'amener sur l'aire de chasse³¹⁹. C'est pour cette raison que l'on sait qu'il était bel et bien présent dans les ménageries princières, même si, dans les comptes, son nom est confondu avec celui de *leopardus*. Ce type de chasse se pratique dans les parcs : le guépard est lâché dans une aire où le gibier a été préalablement rabattu, et dans laquelle il n'a plus qu'à se saisir de sa proie³²⁰. C'est un loisir très prisé des princes occidentaux, mais également très dangereux : lors d'une chasse à laquelle participait Louis XII, un valet se fait arracher un bras alors qu'il tentait de prendre sa proie au guépard³²¹.

La chasse au guépard est un loisir que le duc Gian Galeazzo Visconti affectionne particulièrement. En 1397, il organise, dans le parc de Pavie, une chasse avec le félin en l'honneur des ambassadeurs du duc de Bourgogne³²². Faut-il voir un rapport entre les chasses au guépard et la « *sala dei leopardi* » ? Étaient-ce des léopards ou des guépards sur les murs de cette pièce ? On a vu que les sources contemporaines confondent les

³¹⁴ Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne, B. et H. PROST (éd.), Paris, E. Leroux, 1902, tome I, p. 463 (n° 2436), cité par M. Durliat, « Le monde animal ... », p. 73-92.

³¹⁵ f. 141 de l'*Historia Plantarum*.

³¹⁶ T. BUQUET, « Le guépard médiéval... », *op. cit.*, p. 12-47.

³¹⁷ R. DELORT, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 104.

³¹⁸ T. BUQUET, « Le guépard médiéval... », *op. cit.*, p. 12-47.

³¹⁹ USAMA IBN MUNQID, *Des enseignements de la vie*, pp. 403-405, cité par T. BUQUET, « Le guépard médiéval... », *op. cit.*, p. 12-47. Dans cet article, de nombreuses images, notamment orientales et asiatiques, mais également occidentales (fin du Moyen Âge) montrent des guépards montés sur la croupe des chevaux pour aller à la chasse.

³²⁰ M. AZZI VISENTINI, *op. cit.*, p. 179-217.

³²¹ *Ibid.*

³²² L. MESSEDAGLIA, « Il pardo da caccia nella poesia, nella storia, nell'arte », *Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona*, 1941, 5, 19, p. 27-104.

deux animaux, et qu'il n'existe pas de terme pour indiquer un guépard. Le duc aurait fait représenter sur les murs du château de Pavie l'animal avec lequel il aime chasser, plutôt qu'un véritable léopard. Cela correspondrait aux critères de représentation du courant artistique en vogue à l'époque, qui préfère les sujets profanes et les illustrations de la vie quotidienne. Mais il peut tout aussi bien s'agir de véritables léopards : en ce cas, l'image négative de l'animal des bestiaires ne semble pas poser de problèmes aux artistes. Il aurait été pourtant mal vu de représenter cet hybride né d'un adultère et ennemi du lion sur les murs du palais d'un duc. Au château de Campomorto, les murs sont décorés de nombreuses fresques d'animaux, dont des guépards³²³, commandées par le duc et sa maîtresse, Agnese Mantefazza. Gian Galeazzo a fait décorer ce château et le palais de Pavie à son goût, en représentant ses animaux favoris. Que ce soit des guépards ou des léopards sur les murs du château de Pavie, la « *sala dei leopardi* » montre que ces animaux jouissaient d'une grande importance au sein de la cour des Visconti.

³²³ A. RITZ-GUILBERT, op. cit., p. 228.

Partie III : Représenter l'animal : animal vivant, animal modèle, animal emblème ?

Les animaux représentés sur les manuscrits du corpus sont avant tout inscrits dans le contexte des pages sur lesquelles ils sont peints. Quel est le rôle de ces animaux de parchemin ? Un même animal peut apparaître dans un livre profane ou religieux : le singe, par exemple, est présent à la fois dans le *Livre d'Heures Visconti*³²⁴, dans les marges de l'*Historia Plantarum*³²⁵, et pour illustrer un article à son nom dans le même manuscrit³²⁶. Or, sa présence dans le livre d'Heures en fait un animal de marge, alors que dans l'illustration de l'article « *Simia* » de l'encyclopédie, l'animal est représenté pour lui-même. Au XIV^e siècle, la place des animaux dans les arts changent : ils ne sont plus uniquement des objets de décoration, mais ils sont également représentés pour eux-mêmes. La symbolique que leur a imposée les bestiaires tend à s'estomper, peut-être grâce au contact que les artistes peuvent entretenir avec certains d'entre eux. Cependant, les animaux peints sur les murs ou dans les manuscrits sont toujours porteurs d'un sens, on ne peut entièrement les détacher de leur contexte, quel que soit le degré de naturalisme avec lequel ils sont représentés. De plus, la présence récurrente de certaines espèces amène à s'interroger sur une hiérarchie établie entre les animaux : certains ont-ils une place plus importante, qui dépasse le contexte de la création du manuscrit ? Quel contact ont-ils avec la ménagerie du duc Gian Galeazzo ? Les animaux les plus représentés sont-ils ceux que les artistes peuvent voir dans le parc de Pavie ?

L'ANIMAL VIVANT : CERTITUDES ET ZONES D'OMBRE

Le guépard : un animal sur parchemin vivant

Comme il est dit plus haut, c'est un guépard qui est représenté dans l'*Historia Plantarum*³²⁷. Cet animal est-il représenté dans les autres manuscrits du corpus ? Dans le *Taccuino di disegni*, douze félins tachetés sont représentés sur neuf pages³²⁸. Dans le f.

³²⁴ f. LF 46v des *Heures Visconti*. Planche II.

³²⁵ f. 45 de l'*Historia Plantarum*. Planche XXV.

³²⁶ f. 243v de l'*Historia Plantarum*.. Planche XXVI.

³²⁷ f. 141 de l'*Historia Plantarum*. Planche XI.

³²⁸ f. 1, f. 2, f. 5, f. 8, f. 15v, f. 16, f. 17, f. 21v, f. 25v du *Taccuino di disegni*. Planches III, XII, IV, V, VI, VII, VIII, IX et X.

Partie III : Représenter l'animal : animal vivant, animal modèle, animal emblème ?

1, f. 8, f. 16, f. 17 et f. 25v, les individus portent un collier, comme le guépard de l'*Historia Plantarum*. Leur tête est ronde, petite, et le larmier est dessiné sous leurs yeux. Leur robe, sauf dans le cas du f. 25v qui n'est pas aussi détaillé, porte des taches simples, et leur corps est fin. Sans aucun doute, ces animaux ne sont pas des léopards, mais des guépards. Les félins du f. 5 et du f. 21v, s'ils n'ont pas de collier, ont également un pelage avec des taches rondes, une petite tête et un corps svelte, ainsi que le larmier caractéristique sous les yeux. Ils portent eux aussi tous les attributs du guépard. Sur le f. 15v, deux félins sont représentés, et tous les deux portent un collier. L'animal du haut de la page est en pleine course. Sa tête est petite, avec deux oreilles rondes, et deux traits noirs sous les yeux. Son corps est fin, et son pelage porte des taches simples : comme les individus cités précédemment, il s'agit là encore d'un guépard. Le deuxième spécimen est sensiblement différent : le corps est plus massif, le museau allongé, et les taches sont en rosette. Cette fois-ci, il s'agit d'un léopard. L'animal du f. 2 présente les mêmes caractéristiques : le corps est musculeux, et les taches sont en rosette. Seul le museau est court, comme celui d'un guépard. Mais les taches ne trompent pas, c'est bien un léopard qui est ici représenté. Dans le *Taccuino di disegni*, sur douze félins, le guépard est représenté dix fois.

Dans les *Heures Visconti*, deux pages représentent des félins tachetés : dans le f. BR 2v³²⁹, quatre animaux aux attitudes différentes sont peints dans des médaillons, dans le f. LF 46v³³⁰, ce sont deux autres individus qui sont représentés avec les autres animaux. Ces six spécimens ont toutes les caractéristiques des guépards représentés dans l'*Historia Plantarum* et dans le *Taccuino di disegni* : ils portent un collier, ont un corps fin couvert de taches simples, une petite tête et deux traits noirs sous les yeux³³¹.

Avec ces identifications, on voit que le guépard est très souvent représenté dans les images du corpus. On sait que Gian Galeazzo Visconti appréciait la chasse au guépard. De plus, le duc a offert à la cour de Bourgogne un guépard, que les frères Limbourg, les enlumineurs des *Très Riches Heures du duc de Berry*, ont pu observer et reproduire. On peut rencontrer des guépards dans les *Très Riches Heures* au f. 51v et au f. 52. L'animal est représenté là encore avec un collier, comme la plupart des guépards du corpus, et sont reconnaissables à leurs traits zoologiques : le pelage tacheté, le larmier, le corps mince. Les artistes de la cour de Bourgogne et ceux de la cour de Milan avaient donc sous les yeux des modèles vivants pour donner du « réalisme » à leurs œuvres. Les caractéristiques zoologiques de l'animal sont particulièrement soulignées

³²⁹ Planche I.

³³⁰ Planche II.

³³¹ Planches III à XI.

dans les enluminures du corpus, si bien que l'on ne peut plus douter de la présence de cet animal dans le parc de Pavie.

Le chameau : entre animal vu et animal fantasmé

Le chameau est présent sur six enluminures du corpus³³². Ses six représentations sont sensiblement différentes, mais certaines d'entre elles présentent des similitudes dans la mise en scène, notamment dans les *Tacuina* de Liège et de Paris, et dans le *Theatrum* de Rome. Dans les *Tacuina* et le *Theatrum*, l'image illustre l'article « *carnes vachine et camelorum* », viande de vache et de chameau, et montre un étal de boucher. Dans le f. 63 du *Tacuinum sanitatis* de la BnF, le chameau apparaît « détaché » de la scène. On voit ici une boucherie, pour illustrer l'article sur la viande de vache et de chameau. Le chameau, en bas à droite de la scène, est harnaché, en mouvement, il passe devant la scène sans la voir, sans même sembler en faire partie. L'image du chameau est sûrement reprise d'un autre manuscrit, peut-être d'une scène biblique. Dans le *Tacuinum* de Vienne et le *Theatrum* de Rome, les illustrations se ressemblent fortement. On voit dans ces images la même chose que dans celle du manuscrit de la BnF, à savoir l'étal d'un boucher, une carcasse est suspendue par les pattes arrières, le chameau harnaché est tenu par un apprenti et prêt à être abattu. En ce qui concerne le manuscrit de Liège, la représentation du chameau est très réaliste. La scène se situe elle aussi dans l'étal d'un boucher, mais à la différence des autres manuscrits, le regard est porté sur l'intérieur de la boutique au lieu de rester à l'extérieur. Le dessin est à la mine de plomb, sans couleurs. Seules la tête et la moitié du corps de l'animal sont visibles.

On remarque que les animaux représentés ne sont pas tous issus du même modèle. L'animal du *Tacuinum sanitatis* de Paris est antérieur aux autres, et n'a pas la même source que les autres illustrations. Le *Tacuinum* de Vienne et le *Theatrum* de Rome proposent deux images très proches, à un détail près : le chameau du manuscrit de Rome tourne la tête à gauche. Cependant, le modèle iconographique semble le même dans ces deux cas. Les deux animaux présentent les mêmes caractéristiques : tous les deux ont un museau allongé, semblable à celui d'un canidé. Ils ont une bosse, même si celle-ci est atténuée dans le cas du manuscrit de Rome. Les oreilles sont en pointes, et ressemblent à celles d'un cervidé. Le détail le plus frappant concerne les pattes des deux

³³² Voir dans les *Tacuina* : f. 63 de la Nal 1673, le f. 74 du ms de Vienne, le f. 142 du ms de Rome, le f. 44 du ms de Liège, le f. 49 de l'*Historia plantarum*, le f. 15v du *Taccuino di disegni*. Dans l'ordre, voir les planches XX à XXIV.

Partie III : Représenter l'animal : animal vivant, animal modèle, animal emblème ?

animaux : elles sont fines pour un animal de cette carrure, et surtout, elles se terminent par des sabots, avec les deux doigts vestigiaux ramenés vers les côtés de la patte, caractéristiques que l'on retrouve chez les bovidés. Ces deux animaux n'ont donc pas été reproduits à partir d'un modèle vivant. Les illustrateurs se sont inspirés d'animaux qu'ils connaissaient, notamment les cerfs, pour représenter le chameau.

Dans le f. 15v du *Taccuino di disegni*³³³, l'animal est harnaché et porte une selle. La taille et la qualité de conservation du dessin ne sont pas optimales pour que l'on puisse étudier de près le chameau représenté.

Dans le f. 49 de l'*Historia Plantarum*³³⁴, la tête du chameau ressemble à celle d'un équidé. Le pelage est plus proche de celui d'un sanglier que de celui d'un véritable camélidé. Les pattes ici s'inspirent des cervidés : les pattes se terminent par deux doigts longs, comme chez les ongulés, alors que chez les camélidés, la forme de la patte est beaucoup plus ronde. Dans cette représentation également, on peut douter que l'artiste ait pris son inspiration d'un modèle vivant.

L'individu le plus intéressant est le chameau représenté dans le f. 44 du *Tacuinum sanitatis* de Liège³³⁵. L'animal est harnaché, ce qui, d'après C. Opsomer³³⁶, indiquerait que l'animal est repris d'un autre cycle iconographique. Nous ne pouvons l'affirmer. Cependant, le museau de l'animal présente une particularité : les naseaux sont placés à l'horizontal et sont décalés par rapport à la mâchoire, ce qui caractérise les museaux des camélidés. D'un point de vue zoologique, cet animal est celui qui correspond le plus aux traits caractéristiques du chameau. Il y a de grandes chances pour que cet animal-là ait été étudié de près par l'artiste. Or, on sait que ce manuscrit a été réalisé par Giovannino de' Grassi, et que le commanditaire est Gian Galeazzo Visconti³³⁷. Et c'est dans ce manuscrit que l'on retrouve le seul chameau du corpus qui présente toutes les qualités zoologiques du camélidé. Faut-il voir dans ce dessin la présence d'un modèle vivant, de la ménagerie du duc ? Où Giovannino de' Grassi aurait-il pu remarquer les particularités zoologiques des naseaux de l'animal ailleurs que dans la ménagerie de Pavie ? Cependant, nous verrons un peu plus bas que la datation de ce *Tacuinum sanitatis* pose problème. Si les autres chameaux ne sont guère convaincants, l'individu du *Tacuinum sanitatis* de Liège présente de sérieux arguments pour que l'on puisse supposer la présence de camélidés dans le parc de Pavie.

³³³ Planche VI.

³³⁴ Planche XXIV.

³³⁵ Planche XXIII.

³³⁶ *L'art de vivre en santé...*, *op. cit.*, p. 113.

³³⁷ D'après C. Opsomer, il s'agirait du manuscrit personnel de Gian Galeazzo Visconti. Voir C. OPSOMER, « Le scribe, l'enlumineur et le commanditaire... », *op. cit.*, p. 183-192.

Le lion : d'une représentation à une autre

Le lion est représenté à huit reprises dans le corpus³³⁸. La plupart³³⁹ présente la particularité d'avoir la crinière bouclée, ce qui confère à l'animal un attribut artificiel, la crinière des lions étant composée de longs poils raides. Cependant, si l'on reprend le lion de Villard de Honnecourt « *contrefais al vif* », la crinière est faite de multiples mèches bouclées, semblables à des cheveux. Faut-il y voir un mensonge de la part de l'artiste ? Ces animaux étaient représentés avant tout non pour des raisons scientifiques, mais dans un but esthétique. De plus, l'animal ne prenant pas la pose, les artistes avaient sûrement du mal à s'adapter à leur modèle. Et enfin, les premiers artistes qui croquaient des animaux sur le vif ne possédaient les techniques de dessin nécessaires qui leur auraient permis d'appréhender avec plus de justesse la réalité³⁴⁰.

Le lion est zoologiquement bien connu des artistes ayant représenté les images du corpus. La crinière est présente, les individus ont bien des corps fuselés et trapus, le museau est allongé, les oreilles sont arrondies, et les pattes musculeuses sont dotées de griffes.

Deux illustrations sont particulières : il s'agit du f. 11v du *Taccuino di disegni* et du f. 140v de l'*Historia Plantarum*³⁴¹. Le premier est représenté à la verticale, griffes sorties, tête de profil et gueule ouverte, à la manière de l'héraldique. Le lion est dit « rampant, armé et lampassé », c'est-à-dire représenté à la verticale, avec les crocs et la langue visible. Cette manière de représenter le lion se retrouve dans le *Taccuino di disegni* : ici, l'animal est dit « passant », à l'horizontal, et également « armé et lampassé ». Nous reviendrons un peu plus bas sur ces deux illustrations.

Une image diffère des autres, il s'agit du f. BR 60v des *Heures Visconti*³⁴² : dans cette enluminure, le lion, en haut à droite de la page, est représenté en tant qu'attribut de saint Marc. C'est un lion ailé avec un nimbe. Cette représentation particulière est la seule du corpus à représenter l'évangéliste. Dans les trois autres coins de la page, on retrouve l'aigle de saint Jean, l'ange de saint Matthieu et le taureau de saint Luc. La miniature du lion est trop petite pour que l'on puisse observer des particularités zoologiques. Le lion est reconnaissable à sa crinière qui recouvre une grande partie de son buste. Le reste du

³³⁸ Dans le livre d'*Heures Visconti* : f. BR 60v, f. BR 136, f. LF 30, f. LF 46v ; dans le *Taccuino di disegni* : f. 4v, f. 11v, f. 31 ; dans l'*Historia plantarum* : f. 140v. Dans l'ordre, voir les planches XIII, XIV, XV, I, XVI, XVII, XVIII, XIX.

³³⁹ Dans les *Heures Visconti* : f. BR 136, f. LF 46v ; dans le *Taccuino di disegni* : f. 4v, f. 11v ; dans l'*Historia Plantarum* : f. 140v.

³⁴⁰ O. PÄCHT, *Le paysage...*, op. cit., p. 36.

³⁴¹ Planches XVII et XIX.

³⁴² Planche XIII.

corps n'est pas visible. Avec aussi peu d'éléments, nous ne pouvons savoir si ce lion a eu pour modèle un individu vivant. De plus, ce lion n'a pas la même portée que les autres lions du corpus : ici, il est l'attribut de saint Marc, c'est un lion ailé. La tradition iconographique de cette représentation est forte : les artistes n'ont certainement pas eu le besoin ou la volonté de recourir à un modèle vivant dans ce cas.

Comme nous l'avons vu plus haut, le lion est plus connu dans l'Occident médiéval par la sculpture, la peinture, la broderie, et par les autres arts que par sa présence réelle³⁴³, même si quelques dresseurs ambulants pouvaient posséder un ou plusieurs lions³⁴⁴. Les modèles iconographiques ne manquaient donc pas, et il est possible qu'aucun lion du corpus n'ait été représenté d'après un animal provenant de la ménagerie de Pavie.

L'ANIMAL MODÈLE : ENTRE TRADITION ET CRÉATION

L'autruche : trois dessins, deux modèles ?

Il y a trois enluminures représentant des autruches dans le corpus³⁴⁵. Deux d'entre eux semblent issus d'un même modèle. Les deux individus ont proportionnellement la même taille, celui de l'*Historia Plantarum* occupe un quart de la page qui mesure 43,5x29,3 cm³⁴⁶, et celui du *Taccuino di disegni* est dessiné sur la moitié de la page, qui mesure 26x17,5 cm³⁴⁷. Les deux autruches sont représentées dans la même attitude : debout, le corps de profil tourné vers la droite de la page. Ces deux animaux sont issus sans aucun doute d'un modèle commun, ou bien l'un a servi de modèle à l'autre. Nous ne débattons pas ici pour savoir quel modèle est apparu avant l'autre, nous l'ignorons, et ce n'est pas le sujet de notre étude. En revanche, dans le cas de l'*Historia Plantarum*, une autre scène est représentée sur la même page. Un personnage assis s'essuie le front et semble avoir chaud. Il est éventé par un personnage plus petit qui tient un objet rond par un long manche. S'agit-il d'un objet en plumes d'autruche, comme un éventail ? S'agit-il d'un flabellum, cet objet liturgique utilisé par de hauts dignitaires de l'Église ? La forme de l'objet ressemble fortement au flabellum de Tournus, conservé au musée Bargello de

³⁴³ M. PASTOUREAU, « Pourquoi tant de lions... », p. 11-30.

³⁴⁴ G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 88-94.

³⁴⁵ Dans l'*Historia Plantarum* : f. 253v ; dans le *Taccuino di disegni* : f. 2v ; *Taccinum sanitatis* de Liège : f. 42. Dans l'ordre, voir les planches XXIX, XXX et XXXI.

³⁴⁶ V. SEGRE, *op. cit.*, p. 477-487.

³⁴⁷ A. VAN SCHENDEL, *op. cit.*, p. 60.

Florence, même si ce dernier n'est pas composé de plume. La présence de l'objet sur la page de l'autruche montrerait une utilisation des plumes de l'oiseau.

Revenons aux caractéristiques zoologiques des deux animaux représentés. Le plumage noir et blanc indique qu'il s'agit d'une autruche mâle. Le corps massif se tient sur de grandes pattes fortes, terminés par deux doigts seulement. Le cou, long, soutient une tête plutôt petite. De plus, les plumes de la queue sont relevées et blanches, ce qui est caractéristique des autruches de Somalie. Les particularités zoologiques de l'autruche semblent bien avoir été prises en compte par les artistes. Tout semble indiquer que les enlumineurs ont pu étudier l'animal de près, pour remarquer ces détails.

Concernant les autruches du *Tacuinum sanitatis* de Liège³⁴⁸, la question reste ouverte. Les animaux sont bien reconnaissables à leur grande taille et à celle de leurs œufs. Une femme a été représentée, plus petite, à côté des autruches, ce qui permet de se rendre compte de l'échelle imaginée par le dessinateur. Cependant, certains détails amènent à douter que ces animaux aient eu pour modèle un individu vivant. Les pattes sont plus fines que celles des deux autres animaux étudiés plus haut, et se terminent non par deux mais quatre doigts, semblables à des serres. Le long cou supporte une petite tête avec un bec légèrement crochu, comme on le retrouve chez les rapaces. On peut conclure que les autruches du *Tacuinum* de Liège n'ont pas été dessinées d'après des modèles vivants, mais à partir d'animaux, en l'occurrence ici, des rapaces, que l'artiste connaissait mieux.

Cette différence de représentation surprend : Gian Galeazzo Visconti était un grand consommateur d'œufs d'autruche,³⁴⁹ et leur apparition dans le *Tacuinum sanitatis* de Liège est une preuve de personnalisation du manuscrit³⁵⁰. Il n'y a pas d'article sur les œufs d'autruche dans les autres versions illustrées du *Tacuinum sanitatis*. Or, si Gian Galeazzo aimait les œufs d'autruche, sa ménagerie devait compter quelques autruches. Peut-être les autruches étaient-elles dans le parc de Pavie, et que Giovannino de' Grassi n'a pu les voir que tardivement. Le premier document attestant de la présence de Giovannino de' Grassi est de 1392³⁵¹. C. Opsomer date le manuscrit de Liège de la deuxième moitié du XIV^e siècle³⁵². Le *Tacuinum sanitatis* de Liège a du être décoré avant le premier voyage de Giovannino de' Grassi à Pavie, s'il s'agit bien de son premier voyage en 1392. Cependant, comme nous l'avons vu plus haut, le chameau représenté au

³⁴⁸ Planche XXXI.

³⁴⁹ *L'art de vivre en santé...*, *op. cit.*, p. 109.

³⁵⁰ C. OPSOMER, « Le scribe, l'enlumineur et le commanditaire... », p. 183-192.

³⁵¹ M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi...*, *op. cit.*, p. 25.

³⁵² *L'art de vivre en santé...*, *op. cit.*, p. 109.

f. 44 présente toutes les caractéristiques zoologiques qui indiqueraient que l'enlumineur ait été en contact avec des camélidés. Comment expliquer une telle différence de traitement entre le chameau et l'autruche, au sein du même manuscrit ? L'enluminure de l'autruche a-t-elle été confiée à un artiste de l'atelier de Giovannino de' Grassi qui ne connaissait pas l'animal ? Nous ne pouvons rien affirmer avec aussi peu d'éléments.

La seule certitude est que Gian Galeazzo élevait des autruches dans son parc de Pavie. Une porte a gardé trace de leur passage, la porte « *della Struzaria* »³⁵³ qui, on l'a vu, rappelle le mot « *struzzo* », « autruche » en italien. Ce que les enluminures de l'*Historia Plantarum* et du *Taccuino di disegni* précisent, c'est que ces autruches étaient des espèces dites de Somalie. La présence de ces autruches dans la ménagerie du duc de Milan ne fait aucun doute.

Les singes des manuscrits : une même famille ?

Six enluminures du corpus représentent au total sept singes³⁵⁴. Dans deux d'entre elles, l'animal est en compagnie d'hommes et de femmes, attaché³⁵⁵ ou en liberté. Le singe n'est jamais le sujet principal de l'image, sauf dans l'article de l'*Historia Plantarum* qui lui est consacré, mais dans lequel il est représenté attaché, tenu en laisse par un homme. Sa taille dans ces images n'est jamais très grande. Faut-il voir une volonté de diminuer cet animal, si proche de l'homme, afin de le maintenir dans son statut de bête ? Nous ne pouvons affirmer une telle intention de la part des artistes. Ce que l'on peut dire, c'est que la domestication du singe est bien visible sur ces images.

Trois animaux semblent issus d'un même modèle iconographique³⁵⁶. L'individu des *Heures Visconti* est très peu détaillé : seule la silhouette est dessinée. Mais la position rappelle le singe assis du *Taccuino di disegni*. Le primate de l'*Historia Plantarum* paraît plus gros que les deux autres individus, mais son attitude est la même. Assis, tous trois tiennent un objet de forme ronde dans une patte, que l'on a du mal à identifier. Est-ce un aliment, une pomme, un morceau de pain, ou bien une balle ? Faut-il voir dans cette représentation une tradition iconographique ? On retrouve un singe

³⁵³ V. SEGRE, *op. cit.*, p. 477-487.

³⁵⁴ Dans l'*Historia Plantarum* : f. 45, f. 243v ; dans les *Heures Visconti* : f. LF 46v ; dans le *Taccuino di disegni* : f. 5 (deux individus) ; dans le *Theatrum* de Rome : f. 11 ; dans le *Tacuinum sanitatis* de Vienne : f. 6v. Dans l'ordre, voir les planches XXV, XXVI, II, IV, XXVII, XXVIII.

³⁵⁵ f. 243v de l'*Historia Plantarum* ; et f. 6v du *Tacuinum sanitatis* de Vienne.

³⁵⁶ f. 5 du *Taccuino di disegni*, f. 243v de l'*Historia Plantarum*, f. LF 46v des *Heures Visconti*. Planches IV, XXVI, II.

tenant un aliment dans la tapisserie de la Dame à la Licorne représentant l'allégorie du goût, à la fin du XV^e siècle. Dans une version illustrée du *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival datant de la fin du XIII^e siècle, une page montre également un singe mangeant un fruit³⁵⁷. Il faut chercher la signification de cette représentation dans les bestiaires. Le singe a une image négative très forte. Sa ressemblance avec l'homme amène plusieurs théologiens à voir dans le singe un être humain qui s'est révolté contre Dieu³⁵⁸. En symbole de sa chute, il est souvent représenté avec une pomme, comme Adam et Ève³⁵⁹. Le f. 11 du *Theatrum sanitatis* de Rome représente le singe dans l'article *Mala acetosa*³⁶⁰, sur les pommes acides, et le f. 6v du *Tacuinum sanitatis* de Vienne montre un singe cueillant des poires, dans l'article *Pira*³⁶¹. Cette tradition iconographique semble s'être prolongée au XIV^e siècle, mêlée à des représentations réalistes des primates.

Comme nous l'avons vu plus haut, Isidore de Séville compte cinq espèces de singes³⁶². Deux des individus³⁶³ du corpus possèdent une queue, comme le « cercopithèque » et le « callithrix » décrits par Isidore. Les autres animaux paraissent appartenir au même genre, ou du moins, se ressemblent fortement. Ils possèdent une tête ronde, sont dépourvus de queue. Ils semblent faire partie de la famille des hominoïdes, qui caractérisent les singes qui n'ont pas de queue mais un coccyx, et qui ressemblent le plus à l'homme. Les animaux représentés dans le corpus sont difficiles à identifier, du fait du peu de détails zoologiques. Le singe illustrant l'article de l'*Historia Plantarum* à son nom semble présenter des callosités sur les fesses, une tête ronde et courte, et des bras longs, particularités zoologiques qui caractérisent les gibbons, originaires d'Asie du Sud-Est. Les animaux « exotiques » à l'époque médiévale sont plutôt importés d'Afrique ou du Proche-Orient, on peut douter de la présence de gibbons dans la ménagerie de Pavie.

Un singe en particulier paraît plus proche des primates du corpus. Il s'agit du macaque berbère (*Macaca sylvanus*), qui vit en Afrique du Nord. L'animal a une tête courte et ronde, une queue quasi-inexistante, et des doigts sur les quatre membres raccourcis par rapport aux autres primates. Ces caractéristiques correspondent aux singes du corpus. Les callosités présentes sur les fesses de l'individu du f. 243v de

³⁵⁷ f. 259v du manuscrit français 1444, conservé à la BnF.

³⁵⁸ M. PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 87.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ Voir planche XXVII.

³⁶¹ Voir planche XXVIII.

³⁶² J. VOISENET, *op. cit.*, p. 65.

³⁶³ f. 6v du *Tacuinum sanitatis* de Vienne et f. 5 du *Taccuino di disegni*.

l'Historia Plantarum peuvent correspondre à ce qui reste de queue au macaque berbère³⁶⁴.

Une autre espèce est représentée dans le corpus. L'animal à droite de la page dans le f. 5 du *Taccuino di disegni*³⁶⁵, est très détaillé, ce qui permet de préciser l'espèce à laquelle il appartient. Son visage est noir, entouré de poils blancs et longs, et son dos se prolonge d'une longue queue, qui se termine en une sorte de petit plumeau. Le pelage est foncé sur le dos et plus clair sur le ventre. Il s'agit d'un vervet dit singe vert (*Chlorocebus sabaues*), de la famille des cercopithèques, originaire lui aussi du continent africain. Le singe du f. 6v du *Tacuinum sanitatis* de Vienne³⁶⁶ semble présenter les mêmes caractéristiques : il a une longue queue et des poils longs et blancs autour du visage, même si celui-ci n'est pas noir, contrairement à l'animal du *Taccuino di disegni*, il est néanmoins plus foncé que le reste du pelage.

En étudiant les particularités zoologiques des sept singes du corpus, on peut identifier deux espèces : le macaque berbère et le vervet, deux singes africains, qui, d'après les détails anatomiques présents dans les dessins, devaient faire partie de la ménagerie de Pavie. Compagnon de jardin des dames cueillant des poires dans le *Tacuinum sanitatis* de Vienne, ou encore maintenu en laisse par un homme dans *l'Historia Plantarum*, le singe semble vivre aux côtés des hommes.

Un modèle isolé : que penser des deux éléphants du corpus ?

Seuls deux éléphants sont représentés dans le corpus³⁶⁷. Les deux animaux ne se ressemblent pas, celui de *l'Historia plantarum* a de petites défenses, de petites oreilles, et un corps plutôt fin, comme un éléphant d'Asie. L'individu des *Heures Visconti* a de grandes oreilles et de grandes défenses, à l'image d'un éléphant africain. Ces deux animaux ne doivent pas être issus d'un même modèle. Les deux animaux présentent une particularité qui est tirée des bestiaires : ils n'ont pas de rotules, et ne peuvent plier les genoux. La trompe de l'éléphant des *Heures Visconti* semble couverte d'écailles, et le bout est proéminent par rapport à la taille de l'animal. La dimension et la forme recourbée des défenses tiendraient même du mammouth.

³⁶⁴ Planche XXVI.

³⁶⁵ Planche IV.

³⁶⁶ Planche XXVIII.

³⁶⁷ Dans les *Heures Visconti* : f. LF 46v ; dans *l'Historia Plantarum* : f. 89v. Dans l'ordre, voir les planches II et XXXII.

En ce qui concerne l'autre éléphant, son corps, plus mince que l'individu des *Heures Visconti*, est soutenu par quatre pattes fines, pareilles à celles d'un canidé. Sa queue, longue et ondulée, fait penser à la queue d'un cheval. La tête est ronde, et la trompe, courte et tournée vers le ciel, est évasée et ouverte à son extrémité. Les défenses sont petites et pointues. L'oreille, courte, ressemble à un tissu plié.

Ces deux animaux ne sont pas issus d'un même modèle iconographique, au vu des différences qui caractérisent ces deux images. Il est certain qu'ils n'ont pas été dessinés d'après nature. Les artistes n'ont pas dû rencontrer de tels animaux durant leur carrière. La représentation a dû être reprise des bestiaires, notamment celle de l'*Historia Plantarum*, qui montre un animal hybride, qui porte des traits propres à d'autres animaux. On peut comparer ces représentations avec celle de Matthieu Paris dans ses *Chronica Maiora*, qui a dessiné « sur le vif » l'éléphant de Henri III offert par Louis IX³⁶⁸. Le corps de l'animal est plus massif que celui de l'*Historia Plantarum*, et les pattes ont bien des rotules. La peau est grise, la trompe plissée. Cet animal-là se détache de la représentation traditionnelle des bestiaires, et l'on veut bien croire Matthieu Paris qui assure que son modèle est un éléphant vivant. Cette image devait être inconnue des enlumineurs milanais qui ont réalisé les deux éléphants du corpus. Les caractéristiques zoologiques du pachyderme, bien observées par Matthieu Paris, n'ont pas circulé dans l'iconographie.

L'éléphant n'est présent qu'à deux reprises dans le corpus, et ses représentations ne semblent pas avoir été faites d'après un modèle vivant. On peut légitimement douter de la présence d'un éléphant dans la ménagerie de Pavie.

L'ANIMAL EMBLÈME : AU SERVICE DU MAÎTRE

Le rôle de l'animal dans le *Livre d'Heures Visconti* et dans l'*Historia Plantarum* : représenter le maître ?

Le guépard est l'emblème personnel du Gian Galeazzo Visconti. Il n'a pas été utilisé par ses prédécesseurs, et aucun de ses successeurs ne le reprend après sa mort. Le guépard est omniprésent dans les manuscrits du corpus.

³⁶⁸ f. 4, ms 16, Parker Library, Corpus Christi College, Cambridge, XIII^e siècle. Voir planche XXXIV.

Partie III : Représenter l'animal : animal vivant, animal modèle, animal emblème ?

Dans les *Heures Visconti*, six guépards sont représentés³⁶⁹. Dans le f. LF 46v, l'un des deux animaux est dans l'initiale, l'autre est dans le décor des marges. L'initiale rappelle la chasse : deux cerfs semblent s'échapper, deux chiens flairent la piste, masqués par des arbres, et l'on sait que le guépard était utilisé à la cour des Visconti pour la chasse³⁷⁰. Ce décor particulier illustre les plaisirs de la chasse, ce qui peut étonner dans un livre d'Heures, qui plus est, dans la page dédiée à la naissance d'Ève.

L'autre guépard est dans les marges. Comme on peut le constater, les marges sont beaucoup plus imposantes que la scène principale. Il est entouré d'autres animaux : un lion, un éléphant, un griffon, un lapin, un ours, un singe, et une sorte de licorne. La place de ce guépard est importante : mis à part le griffon qui est doté d'ailes, il est situé au-dessus de tous les autres animaux. Avec ses couleurs très vives, l'animal est mis en valeur.

Les quatre autres guépards sont représentés dans le f. BR 2v³⁷¹, consacré à Joachim dans la solitude, et à l'apparition de l'ange. Les quatre individus sont dans des médaillons, et semblent étrangers à la scène, mis à part le guépard situé à droite sur la page. Il est le plus proche de l'ange qui apparaît à Joachim et paraît comme émerveillé et conscient de l'importance de cette apparition³⁷².

Les livres d'Heures sont des livres de piété personnelle, souvent personnalisés au goût de leur propriétaire, qui se fait souvent représenter en prière devant Dieu, la Vierge ou un saint, ou bien dans des médaillons dans les marges des pages. Gian Galeazzo Visconti n'est pas peint dans les *Heures Visconti*, sauf peut-être dans le f. BR 136³⁷³ : l'homme au-dessus du lion ressemble aux représentations que l'on fait du seigneur de Milan, avec une barbe en double pointe et une coupe de cheveux courtes. Mais il n'en est pas totalement absent. La présence des quatre guépards dans les médaillons, emblème du duc, rappelle le seigneur de Milan. Leur place n'est pas choisie au hasard : ce feuillet représente la solitude de Joachim désespéré, car il ne peut avoir d'enfant. Un ange apparaît et lui annonce la grossesse prochaine de sa femme. Gian Galeazzo, époux de Caterina Visconti à partir de 1380, est confronté à la stérilité de son couple. Caterina fait un vœu à la Vierge en demandant une descendance, et lui promet en échange d'appeler ses enfants Marie. Leur premier enfant, Giovanni Maria Visconti, naît en 1388. Dans le feuillet des *Heures Visconti*, on tend à rappeler que le duc a connu les mêmes épreuves

³⁶⁹ f. BR 2v et f. LF 46v des *Heures Visconti*. Planches I et II.

³⁷⁰ T. BUQUET, « Le guépard médiéval... », *op. cit.*, p. 12-47.

³⁷¹ Planche I.

³⁷² *Les Heures de Visconti...*, *op. cit.*, p. 33.

³⁷³ Planche XIV.

que Joachim. Plutôt que de représenter Gian Galeazzo personnellement dans les manuscrits, on choisit de le faire incarner par son emblème, le guépard.

Dans le f. LF 46v³⁷⁴, la scène peinte est celle de la création d'Ève, avec la présence de tous les animaux, créés avant elle. C'est une vision de l'Éden, avant le Paradis perdu. Dans la Genèse, Dieu demande à Adam et Ève d'être féconds. Est-ce une manière de rappeler le vœu du duc et de son épouse ? Cependant, les guépards ne regardent pas la scène. Tous deux sont tournés vers la page de droite, qui représente Dieu en majesté. Est-ce une manière de représenter Gian Galeazzo en prière devant Dieu ? Cette page traduit surtout une personnalisation du livre d'Heures : le thème de la chasse est très présent dans l'initiale, et les animaux représentés ne sont pas pris au hasard : à part le griffon et l'ours, tous sont très présents dans le corpus.

Dans l'*Historia Plantarum*, l'article *Leopardus*³⁷⁵ est illustré par un guépard et un léopard ; dans le contexte d'une encyclopédie, il y a peu de chance pour que le guépard représente le duc. Cependant, sur la page d'à côté, l'image de l'article *Leo* est celle d'un lion représenté à l'héraldique. Dans le corpus, nous avons de nombreuses représentations beaucoup plus réalistes prouvant que les enlumineurs connaissaient bien cet animal, notamment dans le *Taccuino di disegni*³⁷⁶. Pourquoi cette représentation à l'héraldique ? L'*Historia Plantarum* est un manuscrit réalisé pour l'empereur Venceslas I^{er}, afin de le remercier d'avoir élevé la Lombardie en duché. Or, l'un des emblèmes de Venceslas, en tant que roi de Bohême et duc de Luxembourg est le lion. Faut-il voir, ici, la volonté de mettre côte à côte l'emblème de l'Empereur et celui de Gian Galeazzo ? Cette interprétation a ses limites : l'encyclopédie est classée par ordre alphabétique, il n'y a pas d'animaux ou de plantes à intercaler entre *leo* et *leopardus*. Cependant, cette position est aussi l'occasion de mettre ensemble les deux emblèmes du duc et de l'empereur. Cette façon de représenter le lion montre que l'uniformité stylistique n'est absolument pas recherchée dans ce manuscrit. Le sens semble être plus important. Un seul autre animal est représenté à l'héraldique dans l'*Historia Plantarum*, et il n'est pas choisi au hasard : il s'agit de l'aigle, peint en noir sur fond jaune, et couronné³⁷⁷. L'aigle de sable sur fond d'or est un emblème du Saint-Empire. Ces deux représentations prouvent que le lion et l'aigle dans l'*Historia Plantarum* ne sont pas uniquement des articles de l'encyclopédie, ils représentent le destinataire du manuscrit. Là encore, le manuscrit a été personnalisé à l'image de son destinataire.

³⁷⁴ Planche II.

³⁷⁵ f. 141 de l'*Historia Plantarum*.

³⁷⁶ f. 4v et f. 31 du *Taccuino di disegni* notamment.

³⁷⁷ f. 21v de l'*Historia Plantarum*.

Une ménagerie qui s'expose dans les manuscrits ?

La personnalisation des manuscrits du corpus avec des animaux reflète-elle la ménagerie de Pavie ? Les animaux exotiques que l'on retrouve dans le corpus sont toujours les mêmes : le lion, le guépard, la panthère, le singe, le dromadaire, le singe, et dans une moindre mesure, l'éléphant. Les représentations sont différentes, plus ou moins réalistes, cependant, ces animaux sont très souvent peints dans les manuscrits du corpus. Bien évidemment, certains ont plus d'importance que d'autres. Le guépard est l'animal le plus représenté du corpus, il est présent dans tous les manuscrits sauf dans les *Tacuina sanitatis*. Dix-sept individus sont peints sur onze pages. Loin derrière, on retrouve le lion, qui est dessiné en huit exemplaires sur huit feuillets. Pour le singe, ce sont sept individus qui sont évoqués, sur six pages. Le chameau est montré à six reprises sur six pages. Six autruches sont représentées sur trois pages. Le léopard, contrairement au guépard, est plus discret : il n'est présent qu'à travers trois spécimens peints sur trois pages. Enfin, l'éléphant est le moins représenté de tous, avec deux occurrences seulement, sur deux pages.

À travers ces statistiques, on voit que le guépard est l'animal privilégié du corpus. Emblème personnel du duc, et côtoyé quotidiennement lors de la chasse, l'animal fait à la fois partie de la cour et de la bibliothèque du duc. Omniprésent, l'animal est de loin le plus représenté parmi tous les autres animaux du corpus. Son importance et sa place particulière n'est plus à prouver. À travers l'exemple du guépard, on pourrait croire que la forte présence d'un animal dans les manuscrits peut trahir sa présence dans la ménagerie de Pavie. Or, peut-on se fier à la représentation iconographique pour prouver la présence d'un animal à la cour des Visconti ? Si l'on prend le cas de l'autruche : six individus sont dessinés dans le corpus, mais quatre sont dans le *Tacuinum sanitatis* de Liège. Or nous avons vu plus haut que les animaux représentés dans cette page ne possédaient pas les qualités descriptives de l'oiseau. Il ne faut pas seulement prendre en compte le nombre d'individus par espèce, mais également le nombre de manuscrits dans lesquels ils sont représentés.

Un autre critère est à prendre en compte. Giovannino de' Grassi et les enlumineurs lombards de la fin du XIV^e siècle travaillaient en atelier, on retrouve souvent plusieurs mains sur un même manuscrit³⁷⁸. De plus, les échanges d'artistes entre ateliers, entre cours princières, et même entre royaumes étaient très fréquents : on a vu

³⁷⁸ Comme pour l'*Historia Plantarum*, par exemple. Voir V. SEGRE, *op. cit.*, p. 477-487.

qu'à Milan, Gian Galeazzo aimait s'entourer d'artistes français, par exemple. Or, chaque artiste a ses références, son parcours, son histoire propre. L'un d'entre eux a pu voir et examiner un animal vivant dans une cour, et reproduire les particularités zoologiques qu'il a remarquées dans un manuscrit réalisé pour le compte d'un autre prince. Un dessin « réaliste », reproduisant avec de grands détails les caractéristiques anatomiques de tel ou tel animal, ne suffit pas à prouver la présence de cet animal dans une ménagerie.

En revanche, dans le cas du guépard, par exemple, ce sont tous les guépards qui présentent les mêmes caractéristiques. Quand plusieurs animaux, présents dans différents manuscrits, présentent les mêmes particularités zoologiques, peut-on encore douter de leur présence à la cour ? Bien sûr, nous ne pouvons former que des hypothèses : à moins d'entreprendre des fouilles archéozoologiques dans le parc de Pavie ou retrouver les comptes qui mentionnent les animaux de la ménagerie du duc, nous ne pourrions attester de la composition exacte de la ménagerie.

Cependant, à travers les particularités zoologiques remarquées et reproduites par les artistes, on s'aperçoit que la représentation animale au XIV^e siècle à Milan tend vers un certain « réalisme ». On ne cherche plus uniquement les modèles dans les manuscrits déjà peints, mais on s'inspire de ce qu'on peut avoir sous les yeux. Bien sûr, l'animal n'est pas encore détaché de la signification qu'on peut lui attribuer : dans *l'Historia Plantarum*, l'aigle et le lion sont les emblèmes de l'empereur, et sont peints en tant que tels. Quand le modèle vivant est inconnu, on retourne aux bestiaires : c'est le cas de l'éléphant dans les *Heures Visconti* et dans *l'Historia Plantarum*. Si la tradition iconographique est encore forte en cette fin du Moyen Âge, les artistes se libèrent peu à peu en créant leur propre modèle, inspiré d'animaux vivants quand ils le peuvent. Le sens de l'observation et la représentation sur le vif se développent. On se dirige vers la Renaissance et les premières études zoologiques.

Les animaux présents dans la ménagerie

Les images du corpus présentent des animaux exotiques liés de plus ou moins près à la cour des Visconti. S'il est impossible aujourd'hui de prouver la présence de ces animaux dans la ménagerie de Pavie, au moins savons-nous que certaines espèces étaient mieux connues que d'autres. Nous pouvons à partir de là penser que la connaissance de leur anatomie venait d'une étude réalisée sur le terrain, avec des animaux côtoyés sinon

quotidiennement, du moins assez souvent pour permettre aux artistes de relever les détails zoologiques propres à chaque espèce.

Le guépard est bien sûr l'animal de choix, celui dont la présence à Pavie est quasiment incontestable. Peint sur la plupart des manuscrits du corpus, sur les murs du château de Campomorto, et très certainement sur les murs du château de Pavie, l'animal était utilisé pour ses qualités de chasseur. Gian Galeazzo Visconti l'adopte comme emblème personnel, en détachant ainsi l'animal du mauvais *leopardus* des bestiaires. Pour preuve, le *leopardus* de l'*Historia Plantarum* n'est pas le mauvais lion. Le fait de prendre le guépard comme emblème montre l'importance que le duc accordait à cet animal. Malgré une homonymie qui aurait pu être fâcheuse, le *leopardus* du duc n'a plus rien à voir avec le *leopardus* des bestiaires. Contrairement à ce dernier, l'emblème du duc est un animal vivant, admiré, et très prestigieux, qui témoigne de la richesse et de la puissance de son maître.

En ce qui concerne le lion, sa présence dans la ménagerie du duc est délicate à affirmer. Il est présent sur bon nombre d'images, mais les représentations sont variées. Certes, les caractéristiques zoologiques sont dans la plupart du temps bien détaillées. Mais le lion jouit d'une forte popularité au Moyen Âge, et est très présent dans l'art en général. La différence de style dans les enluminures sur lesquelles il apparaît témoigne de la diversité des modèles. L'animal est parfaitement connu à travers de nombreuses œuvres, dans la peinture, la sculpture, la broderie, et dans les autres arts. Les modèles iconographiques sont multiples, et on ne peut associer le lion avec certitude à la cour des Visconti. Dans ce cas précis, l'exactitude de la représentation ne peut être associée à la présence du lion dans la ménagerie de Pavie.

En revanche, certaines caractéristiques du singe reproduites sur les images et dans six manuscrits, et son existence connue dans les cours princières, tendent à attester de la présence de cet animal à la cour du duc Gian Galeazzo. Deux espèces, le macaque berbère et le vervet, semblent être peintes dans les enluminures du corpus. Si on peut émettre encore des doutes pour le macaque berbère, du fait du minimalisme des représentations, le singe du *Taccuino di disegni* multiplie les détails qui permettent de l'identifier au vervet. Comme tout grand seigneur, Gian Galeazzo devait avoir des singes dans sa ménagerie, peut-être des macaques berbères, et assurément, des vervets.

En ce qui concerne l'autruche, les dessins de l'*Historia Plantarum* et du *Taccuino di disegni* tendent à démontrer la présence de cet oiseau dans le parc de Pavie. Cependant, ces deux dessins se ressemblent fortement, et l'un doit être le modèle de

l'autre. Ces deux dessins sont peut-être l'œuvre d'un même artiste, qui à un moment de sa carrière, a pu rencontrer cet animal, et en retenir les particularités physiques. Rien ne prouve que l'animal dessiné appartient au duc Gian Galeazzo. De plus, les autruches du *Tacuinum sanitatis* de Liège ne ressemblent pas vraiment à des autruches. Peut-être que le manuscrit a été dessiné avant l'arrivée des autruches à Pavie ? Mais en ce cas, pourquoi représenter un article avec des œufs d'autruche, qui n'existe pas dans les autres versions du *Tacuinum sanitatis*, si ce n'est en vue de personnaliser le manuscrit pour son destinataire ? Les oiseaux du *Tacuinum sanitatis* de Liège ont dû être dessinés par un artiste qui n'avait jamais vu d'autruche. Si cet artiste est Giovannino de' Grassi, cela devait être avant son premier voyage supposé à Pavie. Mais rien ne prouve que les dessins d'autruches du corpus aient été réalisés par une seule et même personne. Celui qui a peint les autruches du *Taccuino di disegni* et de l'*Historia Plantarum* a certainement déjà rencontré ces volatiles, mais rien ne prouve qu'il s'agisse d'un oiseau vu à Pavie. Mais le seigneur de Milan était grand consommateur d'œufs d'autruche, et une porte du parc de Pavie rappelle la présence du volatile. L'autruche devait certainement faire partie de la ménagerie du duc, mais, même si les images tendent à préciser l'espèce, on ne peut affirmer qu'il s'agisse d'une autruche de Somalie.

Pour les camélidés, les représentations sont nombreuses, mais une d'entre elles amène à penser que l'animal a bien été vu par son illustrateur. Il s'agit du chameau du *Tacuinum sanitatis* de Liège. Curieusement, c'est ce même manuscrit qui offre une représentation peu ressemblante de l'autruche. Les autres camélidés ne sont pas convaincants, et font douter de la présence de cet animal à Pavie. Cependant, si le chameau du *Tacuinum* de Liège présente les caractéristiques zoologiques d'un camélidé, cela prouve-t-il sa présence à Pavie ? Comment expliquer cette représentation « réaliste », et celle, beaucoup moins, de l'autruche, dans un même manuscrit ? L'artiste a dû rencontrer des camélidés, mais peut-être pas dans la ménagerie de Pavie, ou alors il n'y a pas vu d'autruches. Nous ne pouvons citer toutes les hypothèses concernant ce manuscrit, mais nous pouvons affirmer que l'auteur de l'enluminure du *Tacuinum sanitatis* de Liège a déjà vu un chameau. Cependant, au vu des représentations beaucoup plus hasardeuses de camélidés dans le corpus, nous ne pouvons affirmer la présence de camélidés dans la ménagerie de Pavie.

Concernant la panthère, ou léopard, sa présence paraît possible. En effet, les taches ocellées de son pelage, représentées dans le *Taccuino di disegni* et dans l'*Historia Plantarum* tendent à montrer que l'on connaissait la robe de l'animal, et qu'on savait le

Partie III : Représenter l'animal : animal vivant, animal modèle, animal emblème ?

différencier de celle du guépard. Ensuite, on remarque des confusions : on représente la panthère avec un larmier ou avec une tête courte, comme celle du guépard. Les artistes ont-ils pu voir cet animal dans la ménagerie du duc, ou bien n'en connaissaient-ils que la fourrure ? L'article « *leopardus* » de l'*Historia Plantarum* présentent deux animaux, un guépard et un animal à robe de panthère, sous un même nom. On ne peut différencier ces deux animaux par le nom. Cependant, l'artiste peut les distinguer par le pelage, notamment, et la forme du corps : la panthère est plus massive. Mais pourquoi lui attribuer certaines caractéristiques propres au guépard, comme la forme de la tête, le larmier, ou encore les griffes non rétractables ? L'animal était sans doute connu des artistes du corpus, mais peut-être sous forme de fourrure uniquement. C'est une fourrure rare et précieuse, très prisée des cours occidentales. Elle est très utilisée aux XIV^e et XV^e siècles, notamment dans les pays germaniques, où elle orne le manteau des chevaliers teutoniques³⁷⁹.

Pour l'éléphant, enfin, les deux seules représentations du corpus sont plus inspirées des bestiaires que d'un modèle vivant. L'animal, imposant, difficile à transporter du fait de sa taille, et à la capacité d'adaptation limitée, n'était que peu présent dans les ménageries d'Europe. Seuls les grands rois, comme Charlemagne, Frédéric II et son fils Manfred, ou encore Henri III d'Angleterre, pouvaient se permettre d'entretenir un tel animal. La rareté de cet animal dans le corpus, et les détails des représentations tendraient à démontrer que cet animal n'était pas connu en Lombardie.

³⁷⁹ R. DELORT, *Le commerce des fourrures en Occident à la fin du Moyen Âge (vers 1300 – vers 1450)*, Rome, École française de Rome, 1978, p. 432 sq.

Conclusion : La ménagerie reconstituée du duc Gian Galeazzo Visconti

À travers les représentations des animaux « exotiques » se dessine peu à peu la ménagerie du duc Gian Galeazzo Visconti. Des guépards, des autruches, des singes, camélidés, et peut-être des lions et des léopards, semblent composer la ménagerie de Pavie. Cependant, la liste n'est bien sûr pas exhaustive et ces hypothèses demandent à être confirmées ou contredites par d'autres sources, comme des registres de compte, des lettres de courtisans ou encore des chroniques de l'époque. Il manque des sources pour connaître la composition exacte, ainsi que le nombre de pensionnaires de la ménagerie, leur provenance. On ignore également le fonctionnement : combien de personnes étaient employées au service des animaux ? Quels étaient les soins apportés ? Quelle est la fréquence des visites du duc à ses animaux ? À quelles occasions présentait-il sa ménagerie, à quels visiteurs ?

Les images du corpus montrent que les enlumineurs lombards de la fin du XIV^e siècle, qui opèrent alors que l'art s'essaye au naturalisme, ont du mal à se détacher des siècles d'influence de l'iconographie médiévale. Les bestiaires ont encore de l'influence, et forment les esprits des artistes. Cependant, plusieurs dizaines d'années avant Pisanello, un artiste, Giovannino de' Grassi, insuffle un élan nouveau, en allant chercher lui-même, à la source, des modèles vivants pour décorer les manuscrits et les châteaux du duc de Milan. Que ce soit des dessins faits sur le vif, ou bien des peintures faites en atelier, les représentations des animaux sont de plus en plus basées sur l'observation de la nature. Le sens de l'observation des artistes de ce temps s'exerce sur le monde et tout devient sujet à représentation : animaux, vie de cour, travaux des champs ou encore échoppes de la ville. Les animaux gagnent en précision, et sont de mieux en mieux connus. Mais ces dessins sont utilisés dans un but esthétique, et non scientifique : la connaissance des animaux n'est pas l'objectif recherché, mais dépend de ce nouveau mode de représentation. Si la représentation précise des animaux ne prouve pas leur présence au sein de la ménagerie de Pavie, elle confirme néanmoins la volonté des artistes lombards de renouveler les modèles, de s'inspirer du monde qui les entoure et d'accorder de l'importance aux détails.

À la mort du dernier Visconti en 1447 est déclarée la République ambrosienne, placée sous le patronage de saint Ambroise, qui cherche à remplacer les symboles établis

par les Visconti. Le château de Milan disparaît, et les emblèmes de la famille sont effacés. En 1450, c'est Francesco Sforza, époux de Bianca Maria Visconti, fille de Gian Galeazzo, qui reprend la succession du duché. Le château de Milan est reconstruit, aux armes des Sforza et des Visconti. La ménagerie retrouve ses origines à Milan³⁸⁰. Les successeurs de Francesco Sforza vont contribuer à leur tour à alimenter cette ménagerie, et perpétuer cette tradition des princes du Moyen Âge.

³⁸⁰ M. AZZI VISENTINI, *op. cit.*, p. 179-217.

Sources

Les manuscrits enluminés :

Historia Plantarum, manuscrit 459, conservée à la Bibliothèque Casanatense de Rome, disponible sur <<http://opac.casanatense.it>>.

Ibn BUTLĀN, *Tacuinum sanitatis*, nouvelle acquisition latine 1673, conservée à la Bibliothèque nationale de France, disponible sur <<http://mandragore.bnf.fr>>

Id., *Tacuinum sanitatis*, manuscrit latin 9333, conservé à la Bibliothèque nationale de France, disponible sur <<http://mandragore.bnf.fr>>.

Id., *Theatrum sanitatis*, manuscrit 4182 conservé à la Bibliothèque Casanatense de Rome, disponible sur <<http://opac.casanatense.it>>.

L'art de vivre au Moyen Âge. Codex Vindobonensis Series Nova 2644 conservé à la Bibliothèque nationale d'Autriche, D. POIRION, C. THOMASSET (éd.), Philippe Lebaud, Éditions du Félin, Paris, 1995.

L'art de vivre en santé: images et recettes du Moyen Âge : le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l'Université de Liège, C. OPSOMER-HALLEUX, (éd.), Liège, Éditions du Perron, 1991.

Les Heures de Visconti, M. MEISS, E. W. KIRSCH (éd.), Paris, Éditions Draeger Frères, 1972.

Taccuino di disegni, codice della Biblioteca civica di Bergamo, prima edizione integrale in fac-simile, La Direzione di « Monumenta Bergomensia (éd.), [Bergame], Éd. Monumenta Bergomensia, 1961.

Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series Nova 2644, F. UNTERKIRCHER, G. BARBIERI, V. MARUCCI (éd.), Rome, Salerno Editrice, 1986, 2 vol.

VILLARD DE HONNECOURT, *Carnet de dessins*, manuscrit français 19093, conservé à la Bibliothèque national de France, disponible sur <<http://mandragore.bnf.fr>>.

Bestiaires, encyclopédies, littérature médiévale :

Albertus Magnus, Opera omnia, A. BORGNET (éd.), Paris, Vivès, 1890-1899, 38 volumes.

CENNINO CENNINI, *Le livre de l'art, ou traité de la peinture*, V. MOTTEZ (éd. et trad.) Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1911.

ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies*, J. ANDRÉ (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1986.

Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie, C. HIPPEAU (éd.), Genève, Slatkine Reprints, 1970 .

Le Roman de Renart, J. DUFOURNET, A. MÉLINE (dir.), Paris, Flammarion, 1985.

Physiologos, le bestiaire des bestiaires, A.ZUCKER (éd. et trad.), Grenoble, J. Millon, 2004.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, A. ERNOUT (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1962.

RICHARD DE FOURNIVAL, *Le bestiaire d'amour et la response du bestiaire*, G. BIANCIOTTO (éd. et trad.), Paris, H. Champion, 2009.

THOMAS CANTIMPRATENSIS, *Liber de natura rerum. I. Text. Editio princeps secundum codices manuscriptos*, H. BOESE (éd.), Berlin et New York, de Gruyter, 1973.

Registres, chroniques, lettres :

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, C. CANTÙ (éd.), Milan, G. Brigola, 1877-1885, 8 vol.

Antonii Bononiae Beccatelli cognomento Panhormitae epistolarum libri V, Venise, [B. CAESANUM], 1553.

Documenti diplomatici tratti dagli archivi milanesi, L. OSIO (éd.), Milan, 1864-1877, 3 volumes.

GALVANO FIAMMA, *De rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus ab Anno MCCCXVIII usque ab annum MCCCXLII*, C. CASTIGLIONI (éd.), *Rerum Italicarum Scriptores*, XII, 4, Bologne, 1938.

GIOVIO, PAOLO, *Histoires de Paolo Jovio,... sur les choses faictes et avenues de son temps en toutes les parties du monde, traduites du latin en françois par le sieur Du Parq, champenois*, [Denis Sauvage, (trad.)], Paris, J. Dupuys, 1581.

Historia diplomatica Friderici Secundi, J.-L. HUILLARD-BRÉHOLLES (éd.), Paris, Plon, 1852-1861.

Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne, B. et H. PROST (éd.), Paris, E. Leroux, 1902, 2 volumes.

LE MOINE, PASQUIER, « Notizie sconosciute sulle città di Pavia e Milano al principio del secolo XVI », *Archivio storico lombardo*, 1890, p. 408-424.

MATTHIEU PARIS, *Grandes Chroniques*, A. HUILLARD-BRÉHOLLES (éd.), Paris, Paulin, 1840, 9 volumes.

PÉTRARQUE, « Lettre à Boccace, 14 décembre 1365 », *Lettres familières*, U. DOTTI (éd.), F. LA BRASCA, A. LONGPRÉ, A. P. SEGONDS (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2002-2005, 5 tomes.

PIERRE DAMIEN, *De bono religiosi status*, dans *Patrologia Latina*, J.-P. MIGNE (éd.), Paris, 1844-1855, 106, col. 789-798.

USĀMA IBN MUNQID, *Des enseignements de la vie : souvenirs d'un gentilhomme syrien du temps des Croisades (Kitāb al-l'tibār)*, A. MIQUEL (éd.), Paris, Imprimerie nationale, 1983.

Bibliographie

Ouvrages sur l'art et la culture livresque à Milan aux XIV^e et XV^e siècles

ALEXANDRE-BIDON D., CLOSSON M., « Scènes de la vie d'artiste au Moyen Âge: outils de travail et vie professionnelle », dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international (2-6 mai 1983). Volume III: fabrication et consommation de l'œuvre*, BARRAL I ALTET X.(éd.), Paris, Picard, 1990, p. 557-575.

COGLIATI ARANO L., *The Medieval Health Handbook, Tacuinum Sanitatis*, O. RATTI, A. WESTBROOK (trad.), George Braziller, New York, 1976.

DELISLE L., « Tacuinum sanitatis in medicina. Ein veronensisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts. Von Julius von Schlosser [Vienne, 1895]. Grand in-4° de 88 pages avec 13 planches et des gravures dans le texte », *Journal des Savants*, 1896, p. 518-540.

DELISLE L., *Le cabinet des manuscrits de la bibliothèque impériale*, Paris, Imprimerie impériale [puis] nationale, 1868-1881.

FOGOLARI G., « Il ciclo dei mesi nella torre dell'Aquila a Trento », *Tridentum*, 1905, VIII, p. 174-185.

GOBEAUX-THONET J., « Un manuscrit inédit du *Tacuinum sanitatis in medicina* d'Ibn Butlān conservé à la Bibliothèque de l'Université de Liège », *Scriptorium*, XXIII, 1969, p. 101-107.

HOENIGER C., « The illuminated *Tacuinum sanitatis* manuscripts from northern Italy ca. 1380-1400 : sources, patrons, and the creation of a new pictorial genre », dans *Visualizing medieval medicine and natural history 1200-1550*, J. A. GIVENS, K. M. REEDS, A. TOUWAIDE, (éd.), Aldershot, Burlington, Ashgate, 2006, p. 51-82.

KURTH B., « Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient », *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 5, 1911.

MOLY-MARIOTTI F., « Contribution à la connaissance des *Tacuina sanitatis* lombards », dans *Arte Lombarda*, 1993, vol. 104, p. 32-39.

OPSOMER C., « Le scribe, l'enlumineur et le commanditaire: à propos des *Tacuina Sanitatis* illustrés », dans *La collaboration dans la production de l'écrit médiéval. Actes du XIII^e colloque du Comité international de paléographie latine (Weingarten, 22-25 septembre 2000)*, H. SPILLING (éd.), Paris, Honoré Champion, Genève, Droz, École des Chartes, 2003, p. 183-192.

PELLEGRIN É., *Bibliothèques retrouvées. Manuscrits, bibliothèques et bibliophiles du Moyen Âge et de la Renaissance. Recueil d'études publiées de 1938 à 1985*, Paris, Éditions du CNRS, 1988.

PELLEGRIN É., *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan au XV^e siècle*, Paris, CNRS, 1955.

SANTA EUGENIA F. J., « Littérature et chasse à la cour de Giangaleazzo Sforza », dans *La chasse au Moyen Âge, société, traités, symboles*, [Tavarnuzze], Sismel Edizioni del Galluzzo, 2000, p. 187-201.

SHELL J., *Pittori in bottega : Milano nel Rinascimento*, Turin, U. Allemandi, 1995.

Ouvrages sur l'enluminure lombarde et européenne

BELLONI G., CIPRIANI R., MAZZINI F., RUSSOLI F., *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milan, Silvana Editoriale d'arte, 1959.

AVRIL F., GOUSSET M.-T., PASTOUREAU M., et ZALUSKA Y., *Dix siècles d'enluminures italiennes (VI^e-XVI^e siècles)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1984.

BATTILOTTI D., FILIPPI E., FRANCO T., [et al.], *Pisanello*, L. PUPPI (dir.), traduit de l'italien par O. MÉNÉGAUX et D. ARASSE, Paris, Hazan, 1996.

CHARLES V., CARL K. H., *L'art gothique*, New York, Parkstone Press International, 2012.

PÄCHT O., *Le paysage dans l'art italien. Les premières études d'après nature dans l'art italien et les premiers paysages de calendrier*, traduit de l'anglais par Patrick Joly, Brionne, Gérard Monfort Éditeur, 1991.

RITZ-GUILBERT A., *Des drôleries gothiques au bestiaire de Pisanello, le bestiaire de Marie de Savoie*, [s. l.] CTHS-INA, 2010.

ROSSI M., *Disegno storico dell'arte lombarda*, Milan, Vita e Pensiero, 1990.

SALMI M., *L'enluminure italienne*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1954.

SANTORO C., *I codici miniati della biblioteca trivulziana*, Milan, Comune di Milano, 1958.

TOESCA P., *La pittura e la miniature nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milan, U. Hoepli, 1912.

VAN MARLE R., *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance*, La Haye, 1931.

VAN SCHENDEL A., *Le dessin en Lombardie jusqu'à la fin du XV^e siècle*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1938.

Ouvrages sur la vie et l'œuvre de Giovannino de' Grassi

BOLLATI M., « Grassi, Giovannino de' », *Dizionario biografico dei miniatori italiani secoli IX-XVI*, M. BOLLATI (dir.), Milan, Sylvestre Bonnard, 2004, p. 318-321.

BRAVI G. O., RECANATI M. G., *Commentario al codice Taccuino di disegni di Giovannino de Grassi*, Biblioteca Civica « Angelo Mai » de Bergamo, Cassaf. 1.21, [Modena] Il Bulion Edizioni d'Arte, 1998.

CADEI A., « A proposito del facsimile delle Ore Visconti », *Arte medievale*, 2003, 2, p. 135-138.

CADEI A., *Studi di miniatura lombarda, Giovannino de' Grassi, Belbello da Pavia*, Rome, Viella, 1984.

CAVAZZINI L., « Le chantier du duomo de Milan entre XIV^e et XV^e siècle. De Giovannino de' Grassi aux frères Dalle Masegne et de Jean Mignot à Filippino da Modena », traduit de l'italien par Geneviève Lambert, *Revue de l'art*, 2009, p. 65-76.

ELEN A. J., *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books from Giovannino de' Grassi to Palma Giovane, a codicological approach*, Leiden, [s. n.], 1995.

RECANATI M. G., « Le Taccuino di disegni de Giovannino de' Grassi », *FMR*, 2005, 8, p. 107-132.

ROSSI M., *Giovannino de' Grassi, la corte e la cattedrale*, Milan, Silvana Ed., 1995.

ROSSI M., « Novità su Giovannino de' Grassi », *Arte lombarda*, 1994, 108-109, p. 51-55.

SEGRE V., « Lo studio del vero del mondo animale nelle bottega trecentesca di Giovannino de' Grassi », *Micrologus*, VIII, 2000, t. 2, p. 477-487.

TOESCA P., « Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi. Recherche sull'antica pittura lombarda », *L'Arte*, 1905, VIII, 5, p. 321-339.

Ouvrages sur les ménageries et la connaissance des animaux au Moyen Âge

AUBERGER J., KEATING P., *Histoire humaine des animaux de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Ellipses Édition Marketing, 2009

AUDOIN-ROUZEAU F., *Hommes et animaux en Europe de l'époque antique aux temps modernes : corpus de données archéozoologiques et historiques*, Paris, Éditions du CNRS, Centre de recherches archéologiques, 1993.

Bestiaire du Moyen Âge. Les animaux dans les manuscrits. Catalogue d'exposition « Bestiaire du Moyen Âge », exposée à Troyes (médiathèque) du 19 juin au 19 septembre 2004. M.-H. TESNIÈRE ET T. DELCOURT (dir.), Paris, Somogy Éditions d'arts, 2004.

Bestiaire médiéval, enluminures, M.-H. TESNIÈRE (dir.), Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005.

BUQUET T., « La belle captive. La girafe dans les ménageries princières au Moyen Âge », dans *La bête captive au Moyen Âge et à l'époque moderne. Deuxièmes rencontres*

internationales « Des bêtes et des hommes », C. BECK et F. GUIZARD (dir.), Amiens, Encrage Édition, 2012, p. 65-90.

BUQUET T., « La chasse au guépard et au lynx en Syrie et en Irak au Moyen Âge », *Les Carnets de l'Ifpo. La recherche en train de se faire à l'Institut français du Proche-Orient* (Hypotheses.org), 7 février 2012 [en ligne, consulté le 2 juillet 2012].

BUQUET, T., « Le guépard médiéval, ou comment reconnaître un animal sans nom », *Reinardus*, 2011, 23, p. 12-47.

BUSCHINGER D., « Note sur les éléphants et les chameaux dans quelques textes allemands du Moyen Âge », dans *Hommes et animaux au Moyen Âge, IV^e Congrès au Mont Saint-Michel*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1997, p. 33-40.

DELORT R., *Le commerce des fourrures en Occident à la fin du Moyen Âge (vers 1300 – vers 1450)*, Rome, École française de Rome, 1978, 2 volumes.

DELORT R., *Les animaux ont une histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

DELORT R., *Les éléphants, piliers du monde*, Paris, Gallimard, 1990.

DUCEPPE-LAMARRE F., « Vie et mort de la bête captive à la cour des grands. Les cas d'Arras, d'Hesdin et du Quesnoy aux XIV^e-XV^e siècles », dans *La bête captive au Moyen Âge et à l'époque moderne. Deuxièmes rencontres internationales « Des bêtes et des hommes »*, C. BECK et F. GUIZARD (dir.), Amiens, Encrage Édition, 2012, p. 133-144.

DUCHET-SUCHAUX G., PASTOUREAU M., *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'or, 2002.

DURLIAT M., « Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI^e au XV^e siècle », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 1984, vol. 15, n^o 15, p. 73-92.

GUIZARD F., « Introduction. Capturer l'animal : pour quoi faire ? », dans *La bête captive au Moyen Âge et à l'époque moderne. Deuxièmes rencontres internationales « Des bêtes et des hommes »*, C. BECK et F. GUIZARD (dir.), Amiens, Encrage Édition, 2012, p. 9-16.

Les hommes et la nature au Moyen Âge, D. LECOQ (dir.), Paris, Université Paris 7- Denis Diderot, DEPAES Université Ouverte, 2006.

LOISEL G., *Histoire des Ménageries de l'Antiquité à nos jours, Tome I, Antiquité, Moyen Âge, Renaissance*, Paris, Henri Laurens Éditeur, 1912.

MARTY-DUFAUT J., *Les animaux du Moyen Âge réels et mythiques*, Géménos, Éditions Autres Temps, 2005.

MESSEDAGLIA L., « Il pardo da caccia nella poesia, nella storia, nell'arte », *Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona*, 1941, 5, 19, p. 27-104.

O'REGAN H., TURNER A., SABIN R., « Medieval big cat remains from the Royal Menagerie at the Tower of London », *International Journal of Osteoarchaeology*, 2006, 16, 5, p. 385-394.

PASTOUREAU M., « Pourquoi tant de lions dans l'Occident médiéval », *Micrologus*, 2000, VIII, 1, p. 11-30.

PASTOUREAU M., *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

PASTOUREAU M., *L'ours, histoire d'un roi déchu*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

PASTOUREAU M., *Traité d'héraldique*, Paris, Picard éditeur, 1997 (3^e édition) (1979).

REBOLD BENTON J., *Bestiaire médiéval. Les animaux dans l'art du Moyen Âge*, traduit de l'anglais par M. Veubret, Abbeville Press, 1992, Paris, Éditions Abbeville, 1992.

VOISENET J., *Bêtes et hommes dans le monde médiéval, le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.

YVINEC J.-H., « Des bêtes captives : quels témoignages archéozoologiques ? », dans *La bête captive au Moyen Âge et à l'époque moderne. Deuxièmes rencontres internationales « Des bêtes et des hommes »*, C. BECK et F. GUIZARD (dir.), Amiens, Encrage Édition, 2012, p. 19-30.

Ouvrages sur la famille Visconti, le pouvoir à Milan, le château de Pavie et son parc

ALBERTINI OTTOLENGHI M. G., « La decorazione del Castello di Pavia dal 1366 alla fine del Quattrocento », dans *Storia di Pavia*, Pavie, t. III, vol. 3, p. 549-578.

AZZI VISENTINI M., « La chasse dans le duché de Milan à l'époque des Visconti et des Sforza : les parcs de Pavie et Milan », dans *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance. Actes du colloque de Chambord (1^{er} et 2 octobre 2004)*, C. D'ANTHENAISE et M. CHATENET (dir.), Paris, Actes Sud, 2007, p. 179-217.

BOUCHERON P., *Le pouvoir de bâtir, urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIV^e-XV^e siècles)*, Rome, École française de Rome, 1998.

MACLAGAN M., LOUDA J., *Les dynasties d'Europe. Héraldique et généalogie des familles impériales et royales*, R. HARMIGNIES (éd.), Paris, Bordas, 1984.

MAGENTA C., *I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia e loro attinenze con la Certosa e la storia cittadina*, Milan, U. Hoepli, 1883.

VICINI D., LOMARTIRE S., *Itinerari del Castello visconteo*, G. DE MARTINI (dir.), Pavie, Musei Civici del Castello Visconteo, 2006.