Histoire de l'art du Moyen Âge occidental

Philippe Lorentz

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/1020>

DOI : 10.4000/ashp.1020

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 2 février 2011

Pagination : 233-236

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Philippe Lorentz, « Histoire de l'art du Moyen Âge occidental », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 141 | 2011, mis en ligne le 24 février 2011, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1020> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1020>

HISTOIRE DE L'ART DU MOYEN ÂGE OCCIDENTAL

Directeur d'études : M. Philippe LORENTZ

Programme de l'année 2008-2009 : *L'art à la cour de France aux XIV^e et XV^e siècles.*

Les artistes à la cour de France dans la première moitié du XIV^e siècle. — En dépit des graves pertes qu'elles ont subies depuis l'incendie de la Chambre des comptes de Paris (1737), les archives comptables de la monarchie française (derniers Capétiens directs et premiers Valois), dépouillées et publiées au XIX^e siècle par les « documentaires », ont constitué le matériau à partir duquel a été élaborée une histoire de l'art attribuant à la cour un rôle moteur dans la production artistique. Dans son introduction à *La Renaissance des arts à la cour de France* (1850), recueil de comptes et d'extraits de comptes royaux de Charles VII à Henri II, Léon de Laborde fait de la cour, lieu de pouvoir engendrant des besoins de représentation, le ressort matériel de l'art. Pour ce monarchiste convaincu, « s'imaginer que les arts puissent prospérer sans la protection d'une cour, supposer que la cour tiendra son rang élevé sans le prestige des arts, c'est créer en théorie deux non-sens, et en pratique deux impossibilités¹ ». Sans l'arrière-plan idéologique qui sous-tend les analyses de Laborde, Martin Warnke, dans son livre sur *L'artiste et la cour* (1985), sous-titré *Aux origines de l'artiste moderne*, va dans le même sens en démontrant que la liberté de l'artiste moderne n'a pas son origine dans le système corporatif des villes, générateur de contraintes, mais dans la place privilégiée qu'il lui a été donné d'occuper à la cour, auprès du prince, et ce dès les XIII^e et XIV^e siècles².

Sous la plume de Laborde, soucieux de valoriser un art « français » présentant une certaine autonomie dans son développement (notamment par rapport à l'art italien), la cour de France comme moteur de la dynamique artistique prend évidemment valeur de paradigme. Loin de ces visées nationalistes, les conférences de cette année ont porté sur l'étude des artistes présents dans l'environnement immédiat des rois de France au cours de la première moitié du XIV^e siècle, intéressante à plusieurs titres. Tout d'abord, parce que, malgré le caractère fragmentaire de la documentation conservée, l'insertion progressive des artistes dans la *familia* des souverains est observable dès cette époque. Aucun profil de poste correspondant aux compétences d'un peintre ou d'un sculpteur n'apparaît dans les descriptifs du personnel attaché à la personne du souverain, donnés par les ordonnances réglementant l'hôtel du roi prises depuis le milieu du XIII^e siècle, désormais bien connues grâce aux travaux d'Élisabeth Lalou³. Pourtant des artistes se

1. Léon de Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France. Études sur le seizième siècle*, 1 : *Peinture*, Paris, 1850, p. II.
2. Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Cologne, 1985 (traduction française par Sabine Bollack, Paris, 1989).
3. Élisabeth Lalou, « Les ordonnances de l'Hôtel des derniers Capétiens directs », dans Holger Kruse et Werner Paravicini (dir.), *Höfe und Hofordnungen (1200-1600)*, 5. *Symposium der Residenzen-*

voient octroyer le titre de « peintre du roi » (*pictor regis*), dont la première occurrence connue se rapporte à Évrard d'Orléans (1304) et qui vaut à celui qui le porte le versement de pensions viagères : c'est notamment le cas de Philippe Bizuti, de son fils Jean et de Nicolas Desmarz, peintres romains travaillant pour Philippe le Bel (1309). La lecture des sources se rapportant aux artistes au service du roi révèle une absence de réglementation concernant leur emploi. Tout poste vacant susceptible de leur assurer un revenu régulier peut manifestement leur être attribué. Étienne d'Auxerre et son fils Jean sont gagés comme « valets » (1301). En 1305, Évrard d'Orléans est *adjutor in artilleria Lupare* (au Louvre). Les peintres Girard d'Orléans et Jean Coste sont respectivement « huissier de sale » (1355) et « sergent d'armes du roy » (1364-1367). Girard d'Orléans est cité comme « varlet de chambre » du roi Jean le Bon (1358-1360). Il ne s'agit pas d'un titre honorifique comme l'a avancé Françoise Robin, suivie par Sophie Cassagnes¹, mais bel et bien d'un poste budgétaire de la Chambre du roi, l'un des services de l'hôtel. Dans la seconde moitié du xiv^e siècle et au cours du xv^e siècle, cet emploi, qui valorise son titulaire en le plaçant dans l'entourage du prince, semble le plus approprié pour les peintres de cour. Des artistes célèbres ont été peintres et valets de chambre, de Jean Baudolf (Jean de Bruges) et Colart de Laon à Jan Van Eyck, peintre et valet de chambre du duc de Bourgogne Philippe le Bon, Jean Bourdichon et, plus tard, Jean Clouet.

En dehors de l'éclairage apporté au processus d'intégration des artistes au service du roi, le dossier de la cour de France présente un cas exceptionnel en Europe, celui d'une monarchie dont l'affermissement, de la seconde moitié du xii^e siècle au xiv^e siècle, est parallèle à l'extraordinaire développement d'une ville : Paris, capitale du royaume malgré les habitudes itinérantes de la royauté. Vers 1300, Paris, qui compte environ 200 000 habitants est l'une des plus grandes villes d'Occident. Un marché immense s'ouvre aux artistes et aux artisans de luxe. Le large éventail de leur offre est patent dans la diversité des métiers d'art et de luxe réglementés dans *Li establisement des mestiers de Paris*, plus connu sous le nom de *Livre des métiers*, compilé par le prévôt royal de Paris Étienne Boileau à la fin du règne de saint Louis. Les artistes travaillant pour les souverains sont puisés dans ce vivier qui est à portée de main. Ceux qui sont distingués par le titre d'artiste « du roi » conservent leur activité « en ville ». Par ailleurs, le roi a recours aux services d'artistes ayant pignon sur rue dans la capitale (on pense à l'enlumineur Honoré d'Amiens, maître d'œuvre du Bréviaire de Philippe le Bel, vers 1295 ; Paris, BNF, ms. Lat. 1023). Une telle situation invite à nuancer la thèse de Warnke, qui oppose de manière trop tranchée le monde urbain et la cour, présentée comme la possibilité offerte aux artistes d'échapper au

Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen veranstaltet gemeinsam mit dem Deutschen Historischen Institut Paris und dem Staatsarchiv Sigmaringen, Sigmaringen, 5. bis 8. Oktober 1996, Sigmaringen, 1999, p. 91-101 ; Élisabeth Lalou et Benjamin Suc, Ordonnances de l'hôtel du roi, Orléans, Institut de recherche et d'histoire des textes, 2006 [en ligne].

1. Françoise Robin, « L'artiste de cour en France. Le jeu des recommandations et des liens familiaux (xiv^e-xv^e siècles) », dans Xavier Baral i Altet (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge* (colloque Rennes, 2-6 mai 1983), I, Paris, 1986, p. 537-554, à la p. 540 ; Sophie Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (XIV^e-XV^e siècle)*, Rennes, 2001, p. 168.

cadre corporatif. Se référant à Évrard d'Orléans, désigné en 1304 comme « peintre du roi », Warnke signale erronément que ce dernier ne figure pas dans les rôles de la taille de Paris (1292, 1296-1300 et 1313), ce qui est pourtant le cas : Évrard y est bien mentionné, en 1292, de 1297 à 1300 et en 1313¹. L'exemple de Paris montre en tout cas que, dès le ^{xiii}e siècle (et non à partir des ^{xiv}e et ^{xv}e siècles seulement, comme l'affirme S. Cassagnes²), l'interaction est grande entre la ville et la cour. La commande royale a sans doute été encouragée par l'offre de qualité née de la concentration d'artistes à Paris. En même temps, Paris doit son formidable accroissement à son statut de ville royale et de capitale.

L'œuvre d'Évrard d'Orléans. — Une partie des conférences a porté sur l'œuvre d'Évrard d'Orléans, peintre du roi dont la carrière, marquée du sceau de la longévité, s'étend sur toute la première moitié du ^{xiv}e siècle. Recruté sous Philippe le Bel dans le milieu parisien, également employé par la comtesse Mahaut d'Artois, cet artiste ne disparaît qu'en 1357. La clé de l'identification d'Évrard d'Orléans en tant que personnalité artistique a été livrée par le contrat passé en 1341 entre lui et les exécuteurs testamentaires de l'évêque de Langres Guy Baudet, conseiller de Philippe VI de Valois et chancelier de France, pour la réalisation d'une statue de la *Vierge et l'Enfant* accompagnée de la représentation sculptée du prélat agenouillé, monument votif destiné à la cathédrale de Langres³. Ces statues, encore conservées, ont permis à Françoise Baron d'élargir le corpus de son œuvre en lui attribuant ce qui reste du retable du maître-autel de l'église abbatiale cistercienne de Maubuisson, démantelé à la Révolution (élément principal – le centre du retable, avec la « Cène » – en l'église Saint-Joseph des Carmes à Paris ; fragments au Louvre), dont elle a retracé l'histoire et proposé une reconstitution très convaincante⁴. Michele Tomasi, lors d'une séance dans les salles de sculptures médiévales du Louvre, a présenté ses recherches sur l'iconographie de ce retable commandé vers 1340 par la reine Jeanne d'Évreux. Se fondant notamment sur l'observation de certains éléments étranges de la « Cène », il propose de voir, à juste titre, l'« Institution de l'eucharistie » dans cette représentation, en mettant en évidence la valorisation de la communion au sein de l'ordre cistercien, et en particulier à Maubuisson, à l'époque même de la réalisation du retable.

Les attributions à Évrard d'Orléans proposées par Françoise Baron et par Gerhard Schmidt (la statue gisante de Charles IV à Saint-Denis, la *Vierge et l'Enfant* provenant de l'abbaye cistercienne de Pont-aux-Dames et aujourd'hui à New York, Metropolitan

1. Françoise Baron, « Enlumineurs, peintres et sculpteurs parisiens des ^{xiii}e et ^{xiv}e siècles d'après les rôles de la taille », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, nouvelle série, 4, 1968 (1969), p. 37-121, à la p. 70.
2. S. Cassagnes, 2001, *op. cit.* note 4.
3. Henry Ronot, « Deux statues d'Évrard d'Orléans identifiées (1341) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1933, p. 193-204 ; Id., « Une sculpture inédite d'Évrard d'Orléans : le saint Mammès de la cathédrale de Langres (1341) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1953, p. 17-19.
4. Françoise Baron, « Le maître-autel de l'abbaye de Maubuisson au ^{xiv}e siècle », *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires*, 57 (1971), p. 129-151.

Museum)¹ ont été analysées à la lumière du qualificatif de « peintre » donné à l'artiste dans la plupart des sources le concernant, précédé toutefois de l'appellation d'« ymagier » dans les rôles de la taille. La polyvalence d'Évrard d'Orléans renvoie vraisemblablement à son appartenance à la corporation des « peintres et tailleurs d'ymages », dont le règlement est donné dans le *Livre des métiers*. D'autre part, l'examen des sources relativement abondantes permettant de retracer sa carrière fait ressortir le rôle de chef de travaux qu'il a assumé à plusieurs reprises pour le compte du roi ou de Mahaut d'Artois. Ses compétences le rendaient apte à concevoir, par le biais de « pourtraicts », des œuvres réalisées sous sa direction par d'autres artistes.

1. Gerhard Schmidt, « Évrard d'Orléans und die Gräber der vier letzten Kapetinger », dans *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Vienne - Cologne - Weimar, 1992, p. 59-71.