L'art en France autour de 1400 : éléments pour un bilan

Elements for an overview of art in France around the year 1400

Die Kunst in Frankreich um 1400 : Elemente für eine Bilanz

Le arti nella Francia attorno al 1400 : elementi per un bilanc

El arte en Francia circa 1400 : elementos para un balance

Michele Tomasi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4149>

DOI : 10.4000/perspective.4149

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2006

Pagination : 97-120

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Michele Tomasi, « L'art en France autour de 1400 : éléments pour un bilan », *Perspective* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4149> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4149>

L'art en France autour de 1400 : éléments pour un bilan

Michele Tomasi

À la fin du xv^e siècle, dans l'un de ses traités sur les vertus du prince, l'humaniste Giovanni Pontano mentionne comme modèle de seigneur splendide un personnage ayant vécu un siècle plus tôt : « Avant le roi Alphonse [d'Aragon], le duc de Berry brilla parmi les princes de son époque en recherchant et en achetant toutes sortes de gemmes et de perles »¹. Ce passage rappelle la célébrité durable d'un grand commanditaire de cette époque, celle du gothique international, pour reprendre l'expression de Louis Courajod. Jean de Valois, duc de Berry, est en effet souvent présenté comme le modèle du prince raffiné qui, par les commandes qu'il passait auprès des artistes, marqua en profondeur les arts de son temps. Dans l'historiographie moderne, les ouvrages fondateurs de Millard Meiss sur l'enluminure en France à la fin du xiv^e et au début du xv^e siècle ont largement contribué à imposer l'image du duc comme promoteur ou catalyseur de transformations cruciales dans le domaine de l'art². L'étude de l'art français autour de 1400 a d'ailleurs été caractérisée depuis le milieu du xix^e siècle par une certaine tendance à exalter les commanditaires³.

De nombreux facteurs ont contribué à l'instauration de cette tradition : la difficulté de reproduire pour cette période le modèle vasarien d'une histoire de l'art conçue comme succession de biographies d'artistes, la place centrale occupée dans le domaine des arts par la cour royale tout au long de l'époque moderne, la richesse des documents écrits disponibles, la séduction exercée par des personnages hors du commun qui avaient réellement joué un rôle essentiel en tant que commanditaires. De nos jours, cette approche reste prégnante, d'autant plus que l'analyse des conditions sociales de la création artistique est devenue une méthode privilégiée au sein de la discipline, et que le questionnement autour du rôle des commanditaires s'est nuancé. La tradition positiviste a été renouvelée par la prise en compte des divers acteurs qui interviennent dans la création d'une œuvre ; celle-ci apparaît désormais comme le résultat d'un processus, d'une négociation entre plusieurs personnes : à côté du commanditaire et de l'artiste on considère aussi la responsabilité du concepteur ou du conseiller, du donateur, du cartonnier, du marchand, etc.⁴

Art en France autour de 1400 ou gothique international ?

Dans la recherche sur l'art français autour de 1400, cette approche s'est en partie imposée aux dépens d'une autre grille interprétative, celle du « gothique international ». Les titres des

Michele Tomasi a fait ses études en histoire de l'art à la Scuola Normale Superiore de Pise, où il a soutenu en 2002 une thèse consacrée aux tombeaux des saints en Vénétie et au Frioul au xiv^e siècle, dirigée par Enrico Castelnuovo. Ancien boursier de la Compagnia di San Paolo à l'INHA et ancien boursier du Getty Research Program, il termine actuellement un ouvrage sur les retables des Embriachi et leurs commanditaires français autour de 1400, qui sera publié dans la collection « Italia e Francia. Studi di storia dell'arte » (INHA/S.P.E.S.).

1. *L'art européen autour de 1400*, catalogue de l'exposition, Vienne, 1962, planches 36 et 37 (cat. n° 100 : « Vera Icon », Westfälisch, vers 1400 ; cat. n° 459, Johannesschüssel, Angleterre, 1^{re} moitié du xv^e siècle).

l'art, mais en choisissant un lieu d'observation privilégié, en l'occurrence la capitale du royaume de France ⁷.

Les historiens de l'art se montrent en effet de plus en plus méfiants à l'égard d'une définition créée à la fin du xix^e siècle, dans un contexte où un sentiment national très vif imprégnait souvent la réflexion des chercheurs, en façonnant d'une manière décisive leur lecture du passé : si l'on nous permet un paradoxe, le gothique international de Courajod était en fait un gothique national et conquérant, forgé par ce grand historien pour restituer à la France sa place dans la genèse de la Renaissance ⁸. Les concepts, sinon les mots, de Courajod ont été utilisés avec des arrière-pensées différentes lorsque le Conseil de l'Europe a décidé de consacrer une exposition majeure à l'art européen autour de 1400 à Vienne, en 1962 ⁹. L'étiquette permettait alors de souligner l'unité de la culture du continent face à la division politique entre les blocs occidental et oriental. Dans le catalogue, Otto Pächt analysait les caractères communs du langage figuratif qui aurait dominé en Europe entre 1380 et 1430, primant sur les différences nationales ou régionales ¹⁰. Les notices étaient d'ailleurs classées d'abord selon la technique (peinture, sculpture, vitrail, etc.) et non pas selon un critère géographique, confortant ainsi l'idée d'une réelle homogénéité des formes artistiques entre les divers pays. Les planches étayaient cette perspective : les œuvres n'étaient pas reproduites selon l'ordre des notices, mais en proposant des rapprochements significatifs entre objets stylistiquement proches, quoique différents par leur lieu de production ou la technique de fabrication (fig. 1). Ces questions semblent aujourd'hui moins pressantes et certains historiens proposent même d'abandonner l'étiquette de « gothique international », considérée comme peu pertinente ¹¹. Cette catégorie interprétative a été utilisée couramment jusqu'aux années 1980, jouissant d'un succès particulier dans les pays germanophones ¹². Au-delà du Rhin, le gothique

international a certainement bénéficié de la force de la tradition historiographique formaliste qui reconnaît en Heinrich Wölfflin et en Alois Riegl ses pères fondateurs, ainsi que de l'intérêt suscité par une période où la contribution de l'Allemagne, de l'Autriche et de la Bohême au développement général de l'art européen semblait avoir une importance majeure ¹³.

Mais depuis une quinzaine d'années, le concept de gothique international est remis en cause. La crise de la méthode formaliste et l'affirmation des

2. *Richard II présenté à la Vierge* (« Diptyque Wilton »), Angleterre, vers 1395, Londres, National Gallery.

études portant sur le contexte ne sont pas étrangères à ce changement, surtout dans les pays anglophones. L'explosion de la bibliographie rend d'ailleurs formalistedifficile pour les historiens le maniement d'une clef de lecture qui impose d'embrasser d'un seul regard tout le continent européen. L'évolution de la sensibilité politique a aussi joué un rôle, assurant une plus large résonance à des enquêtes qui privilégient la notion de région, au sens large du terme (les Alpes, le pourtour méditerranéen), par rapport à celle de nation ¹⁴.

Néanmoins, il est utile de s'interroger encore sur le concept de courant international, avant de le reléguer à l'histoire de l'histoire de l'art. Erwin Panofsky, dans ses pages magistrales sur le sujet, insistait sur l'errance à laquelle étaient condamnées certaines œuvres, que différents spécialistes attribuaient aux régions les plus disparates, sans parvenir à se mettre d'accord ¹⁵. La capacité de reconnaître les traits distinctifs des styles régionaux ou nationaux s'est peut-être accrue dans le dernier demi-siècle, mais il n'en reste pas moins que certains tableaux ou dessins continuent d'échapper aux efforts de classification des connaisseurs : que l'on pense à La Trinité dite *Not Gottes* de la Galerie nationale d'Autriche (Unteres Belvedere) ou au diptyque de Heiligenkreuz (Vienne, Kunsthistorisches Museum) que les historiens de langue allemande attribuent volontiers à des artistes itinérants français ou franco-bourguignons, tandis que les historiens français les considèrent rarement dans le cadre de leurs études sur la peinture française au xv^e siècle ¹⁶. Dans sa contribution aux actes du colloque de 2004¹⁷, Inès Villela-Petit a analysé deux autres œuvres en quête de nationalité, le *Polyptyque des Clarisses* du musée des Beaux-Arts de Besançon et la petite *Annonciation* de la Ca' d'Oro de Venise, dans laquelle elle propose de reconnaître une création de l'insaisissable Jean d'Arbois, peintre qui fut au service de Philippe le Hardi dans les années 1373-1375 et qui passa le reste de sa vie et de sa carrière en Italie du Nord. On pourrait évoquer encore ce dessin du Louvre qui, comme les panneaux de Besançon, est toujours considéré comme « étranger » par les spécialistes, chacun s'accordant pour l'attribuer à une région différente de celle qu'il connaît le mieux ¹⁸. Même un objet célèbre comme le *Diptyque Wilton* de la National Gallery de Londres, sans doute anglais, a été, encore récemment, attribué à la France, et notamment à Jacquemart de Hesdin ¹⁹ (fig. 2).

L'hybridation stylistique qui, dans les créations picturales, tient encore en échec les connaisseurs est en bonne partie la conséquence des conditions de la production artistique de l'époque : l'utilisation de carnets de modèles – qu'on transportait, donnait, héritait, volait – assurait la diffusion de formules iconographiques et de solutions de style ²⁰. La période se caractérise en outre par l'intensité et la fréquence des rapports entre les commanditaires et par la mobilité des artistes. On connaît bien désormais l'importance et l'étendue des réseaux qui assuraient la circulation des hommes et des objets, réseaux tissés par les alliances entre les familles princières, mais aussi liens familiaux ou solidarités régionales qui poussaient les artistes à se soutenir les uns les autres ²¹. André Beauneveu, Jean d'Orléans ou Raymond du Temple travaillèrent par exemple pour des clients princiers appartenant à un milieu homogène, au sein duquel ces artistes purent se déplacer avec facilité ²². D'une manière analogue, Jean Malouel soutint au début de leur carrière ses neveux, les frères de Limbourg, tout comme Claus Sluter appela à travailler dans son atelier son neveu Claus de Werve ²³.

3. Couronne d'Anne de Bohême, 1370-1380, Munich, Schatzkammer.

4. Jacquemart de Hesdin (?), Jean de Berry en prière devant la Vierge à l'Enfant, vers 1385-1390, miniature des *Petites Heures de Jean de Berry*, Paris, BnF, ms. lat. 18014, fol. 97v.

Ces problèmes d'attributions géographiques se posent surtout pour la peinture, beaucoup moins pour les autres techniques : si les spécialistes font voyager la couronne de la Schatzkammer de Munich entre l'Angleterre, la Bohème et la France (fig. 3)²⁴, l'origine géographique est rarement douteuse pour les sculptures (mis à part le cas particulier des *Belles Madones*). Et le concept de gothique international n'est de fait jamais utilisé lorsqu'on parle d'architecture²⁵. C'est d'ailleurs dans des domaines autres que celui de la peinture que l'on peut observer des avancées particulièrement intéressantes. Certes, les techniques picturales continuent de susciter un grand nombre d'études de qualité²⁶. Dans le domaine de la peinture de nombreux problèmes restent ouverts, de nouvelles questions sont posées, grâce aussi à la publication récente de nombreux fac-similés de manuscrits majeurs de cette période. L'identification de certains artistes de pre-

mier plan, comme Jacquemart de Hesdin (fig. 4), ou de certains manuscrits importants, comme les *Heures de Bruxelles*, provoque toujours débat²⁷. Une partie du corpus réuni sous le nom du maître de Boucicaut a été détachée de l'ensemble et attribuée à un *alter ego*, baptisé « Maître de la Mazarine » d'après son manuscrit principal²⁸. L'étude de la fonction politique et idéologique des manuscrits et des rapports entre l'enluminure et le premier humanisme a apporté des nouveautés considérables²⁹.

Mais à côté des arts picturaux, d'autres secteurs de la création suscitent de plus en plus l'attention des chercheurs. Dans le domaine de l'architecture, la datation d'un chantier crucial comme celui de la Sainte-Chapelle de Vincennes a été revue à la suite de la publication d'un document inédit, modifiant l'image qu'on avait de la diffusion du gothique flamboyant à Paris et en France (fig. 5)³⁰. Face au conservatisme du milieu parisien, dominé par la personnalité de Raymond du Temple³¹, les constructions plus novatrices semblent avoir été celles du duc de Berry, qui aurait été inspiré dans ses choix par sa connaissance des monuments anglais acquise pendant la captivité qui suivit le traité de Brétigny³². Certaines classes d'édifices ont fait l'objet d'une intense activité de recherche. Les résidences royales et princières sont aujourd'hui mieux connues : des enquêtes ponctuelles ont permis de préciser l'histoire et l'aménagement de certaines d'entre elles, ou d'en révéler la signification politique³³ ; de nombreuses contributions, surtout françaises et allemandes, ont en outre abordé les rapports entre la fonction et l'accessibilité des espaces de ces résidences et la mise en scène du pouvoir³⁴. Depuis une trentaine d'années, la sculpture décorative ou monumentale qui ornait ces édifices a elle aussi bénéficié de l'intérêt croissant des chercheurs³⁵. On pourrait encore évoquer les analyses portant

sur l'architecture castrale et sur les fortifications dans le contexte troublé de la guerre de Cent Ans. Les acquis et les problèmes soulevés par les études récentes sur l'enluminure et sur l'architecture mériteraient toutefois d'être discutés séparément. Dans le cadre d'un panorama plus général, un autre secteur, celui de l'orfèvrerie, permet de mieux mettre en évidence l'élargissement du champ de l'enquête à des arts longtemps négligés et à de nouvelles orientations de la réflexion³⁶.

5. Vincennes, château, Sainte-Chapelle, flanc nord, vers 1390-1410.

Une technique primordiale : l'émaillerie sur ronde-bosse d'or

Les expositions des dernières années ont en effet montré la place centrale des arts précieux au sein de la création artistique des années 1400³⁷. Parmi ces techniques raffinées, celle de l'émaillerie sur ronde-bosse d'or a surtout retenu l'attention des spécialistes, en raison de la nouveauté, de la qualité et du prix de ses réalisations. Depuis le travail pionnier de Theodor Müller et d'Erich Steingraber³⁸, les recherches d'Éva Kovács et de Danielle Gaborit-Chopin ont modifié de manière déterminante la chronologie de certains bijoux de premier plan et, de manière plus générale, du développement de cette technique, en montrant comment elle s'est progressivement affirmée à partir des premières tentatives du règne de Philippe VI, jusqu'à son épanouissement dans les bijoux au début des années 1380 et dans les grands tableaux et statuettes à la fin de la même décennie³⁹. L'analyse des inventaires et des sources comptables est à la base de cette reconstruction. On a récemment proposé de revoir cette chronologie, en datant d'avant 1380 une pièce capitale, le *Reliquaire de Montalto*, et en l'attribuant à l'orfèvre Jean du Vivier (fig. 6)⁴⁰. La proposition repose sur l'identification du *Reliquaire* avec un objet décrit dans l'inventaire de 1379-1380 du trésor du roi Charles V. Cette hypothèse se heurte non seulement à ce que les documents nous apprennent sur l'évolution globale de l'émaillerie sur ronde-bosse d'or, mais aussi au fait que le texte de l'inventaire ne correspond pas parfaitement à l'iconographie du *Reliquaire*⁴¹. Surtout, il n'est pas sûr que le reliquaire cité dans l'inventaire était émaillé : la présence d'émail n'est pas explicitement mentionnée et le seul indice qui pourrait y faire penser n'est pas univoque : la description parle en effet d'un « nostre Seigneur couché ou sepulchre sur ung drap blanc »⁴², mais on peut se demander si le mot « blanc » ne veut pas désigner ici l'argent non doré⁴³.

Une autre proposition révolutionnaire vise à modifier la géographie de la production généralement admise pour les émaux sur ronde-bosse. Paola Venturelli voudrait faire de Milan un foyer très important pour cette technique avant 1400⁴⁴. Elle part de l'analyse de quelques documents peu exploités auparavant : l'inventaire de la dot de Valentine Visconti, conservé en deux rédactions de 1387 et de 1389, et deux listes de bijoux ayant appartenu à Jean-Galéas Visconti, mis en gage par sa veuve Catherine en 1402-1403. La dot de Valentine Visconti comprend une quinzaine de fermes avec des motifs héraldiques, des animaux, des personnages, en partie émaillés de blanc, que l'auteur propose d'attribuer à un atelier milanais. À ce sujet, Thierry Crépin-Leblond a opportunément rappelé que ces objets, qui portent en partie les armes des deux fiancés, auraient pu être commandés à Paris à l'usage de Valentine⁴⁵. Quant aux listes d'œuvres ayant appartenu au premier duc de Milan, elles ne contiennent pas seulement les mentions de petits bijoux, mais aussi celles de statuettes et de tableaux émaillés, dont « une Majesté ronde avec un Dieu le Père émaillé de blanc avec son Fils crucifié dans ses bras au milieu et des anges tout autour ». L'auteur propose d'identifier cet objet avec le fermail contenant *La Trinité* de la National Gallery de Washington, dont la monture date du XIX^e siècle (fig. 7). À partir de là, elle réunit un groupe d'œuvres célèbres qu'elle suggère d'attribuer également à un atelier milanais, et qui comprend entre autres la *Paix de Sienne*, le triptyque de Choques, le *Reliquaire de Montalto*⁴⁶.

6. *Reliquaire de Montalto*, détail, Paris, vers 1400, Montalto, Museo Sistino Vescovile.

7. Fermail avec *La Trinité*, détail, Paris, vers 1400, Washington, National Gallery of Art.

8. Reliquaire de l'ordre du Saint-Esprit, (avec détail à droite), Paris ou Londres, vers 1380-1390, Paris, musée du Louvre.

Le choix d'analyser synthétiquement un grand nombre de pièces nuit à la force de la démonstration, qui de plus repose sur des arguments trop généraux et disparates et sur des indices ténus⁴⁷. Si la contribution a le mérite de poser le problème de la circulation européenne des émaux sur rond-bosse et de la place de l'orfèvrerie à la cour des Visconti, également dans ses rapports avec la sculpture et la peinture⁴⁸, l'existence d'une production milanaise reste à prouver.

La question se pose de manière différente pour Londres. Si des bijoux émaillés furent certainement produits dans cette ville autour de 1400, la proposition d'attribuer à un orfèvre travaillant en Angleterre le *Reliquaire de l'ordre du Saint-Esprit*, avancée en 1981 par Éva Kovács, ne fait pas l'unanimité (fig. 8)⁴⁹. L'aspect archaïque et la technique d'émaillage assez imparfaite distinguent en effet ce joyau des œuvres sûrement réalisées à Paris, mais cela pourrait être aussi un indice de précocité. Les statuettes et les tableaux qui étaient tant appréciés à la cour de France ne semblent toutefois pas présents avec la même fréquence dans les sources anglaises de cette époque, si l'on excepte les objets offerts par le roi ou des princes français à leurs homologues anglais⁵⁰.

Ces grands joyaux à deux ou à trois dimensions, qu'ils soient conservés ou seulement connus par les documents, commencent à être soumis depuis peu à des analyses iconographiques poussées. La densité du message confié à une image apparemment simple comme le *Petit cheval d'or* (*Goldenes Rössl*) d'Altötting a ainsi été révélée par les contributions successives fournies par l'exposition de Munich de 1995 et par Bernard Guenée⁵¹. En revenant sur les choix iconographiques de cette œuvre, Élisabeth Antoine a observé que la *Vierge à l'Enfant dans un jardin* en manière de treille s'inscrit dans le débat contemporain sur l'Immaculée Conception ; elle a proposé en outre une interprétation convaincante de la représentation sous forme d'enfants des trois saints qui entourent la Mère et le Christ, en suggérant d'y reconnaître une manifestation de la joie et de la jeunesse éternelles des âmes au Paradis⁵² (fig. 9). On pourrait encore s'interroger sur le choix des trois saints ; l'association de saint Jean-Baptiste et de sainte Catherine rappelle par exemple une dévotion spéciale de Charles V⁵³, et Bernard Guenée a montré combien le *Petit*

9. Vierge à l'Enfant dans un jardin (« Petit cheval d'or »), (avec détail à droite), Paris, avant 1405, Altötting, Kapellstiftung, Schatzkammer des Heiligen Kapelle.

cheval d'or s'inscrit dans une évolution de la piété de Charles VI qui, après 1392, se réappropria certaines pratiques spirituelles de son père⁵⁴.

La richesse de l'analyse iconographique est l'un des points forts du livre d'Éva Kovács sur les émaux sur rond-bosse, publié de manière posthume. L'auteur y offre entre autres une lecture nuancée de l'iconographie du *Calvaire de Mathias Corvin*, en démontrant une fois de plus que, par leur prix et leur fonc-

tion, se concentraient dans ces bijoux les énergies intellectuelles de leurs créateurs ⁵⁵. L'analyse de ce chef-d'œuvre est accompagnée par l'étude d'autres jalons essentiels de l'histoire de l'émaillerie sur ronde-bosse et par des enquêtes complémentaires sur la technique et sur les conditions de la production, ainsi que par un catalogue qui reprend et complète celui jadis établi par Theodor Müller et Erich Steingraber ⁵⁶. La richesse des matériaux considérés, la variété des questions soulevées et la qualité comme l'abondance des illustrations font de cet ouvrage un outil précieux, malgré certaines limites, dues non seulement à la disparition prématurée de l'auteur, mais aussi à un manque apparent de ressources bibliographiques. Les rapprochements de styles proposés pour le *Calvaire* avec des œuvres sculptées sont fondés par exemple sur une image de la sculpture française de l'époque qui est encore celle proposée par Theodor Müller dans son manuel paru dans la série « Pelican History of Art », et qui ne tient donc pas compte des contributions ultérieures de Françoise Baron, Alain Erlande-Brandenburg, Kathleen Morand, Ulrike Heinrichs-Schreiber, Stephen Scher, Georg Zeman, etc. ⁵⁷ Même les résultats de l'exposition consacrée au « Petit cheval d'or » en 1995 ne sont pas véritablement intégrés dans l'ouvrage ⁵⁸. Néanmoins, le livre confirme les résultats auxquels l'auteur était arrivée dans ses articles primordiaux publiés en 1975 et 1981 : l'intérêt de l'analyse des comptes et des inventaires, éclairée par la connaissance des objets conservés, et la prépondérance de Paris dans la production d'œuvres émaillées vers 1400 ; il soulève aussi le problème de l'existence éventuelle d'autres foyers de création d'émaux sur ronde-bosse en dehors de la capitale française.

Politique et sociologie : les échanges de cadeaux

Les statuettes et les tableaux émaillés occupaient une place particulière dans les échanges de dons entre les princes autour de 1400. Des travaux récents ont éclairé sous plusieurs points de vue les occasions et les mécanismes d'échanges de dons, surtout en ce qui concerne les cadeaux offerts pour le nouvel an. La réflexion sur ces pratiques a été nourrie par les études anthropologiques ou d'anthropologie historique, notamment les contributions essentielles de Marcel Mauss et de Nathalie Zemon-Davies (fig. 10) ⁵⁹. Des recherches ponctuelles ont montré comment la matière et la technique (et donc le prix), le sujet et le nombre des dons étaient choisis en fonction du contexte, lors de baptêmes, mariages, ambassades, etc. ⁶⁰

Une étude plus large a été menée en particulier par Jan Hirschbiegel ⁶¹. Le cœur de son livre est l'analyse de la fonction des étrennes au sein de la société de cour de l'époque en France, analyse effectuée à partir de catégories interprétatives sociologiques. L'enquête s'appuie sur une documentation très large, constituée essentiellement par les documents comptables et les inventaires ; une partie considérable de ce matériau est mise à la disposition du lecteur sous forme d'un catalogue chronologique des étrennes échangées entre 1380 et 1422 ⁶². Certaines généralisations proposées à partir de ces données empêchent de décrire efficacement la réalité historique ⁶³. De l'analyse se dégagent pourtant des tendances très intéressantes. L'échange de cadeaux à l'occasion du nouvel an atteint son point culminant, pour ce qui est du nombre et du prix des dons, dans les

10. Maître de la Mazarine, Pierre Salmon offrant ses Dialogues au roi Charles VI, miniature des *Dialogues* de Pierre Salmon, Paris, 1409, Paris, BnF, ms. fr. 23279, fol. 53.

années 1393-1404, une période marquée à ses extrêmes par les débuts de la folie de Charles VI et par la mort du premier duc Valois de Bourgogne. Philippe le Hardi a donc fait des étrennes l'un des moyens privilégiés de son activité politique, à une époque où la faiblesse du pouvoir central lui laissait une grande marge de manœuvre. Le duc fut particulièrement conscient de la valeur des œuvres d'art dans les transactions diplomatiques ; les résultats de l'enquête de Jan Hirschbiegel rejoignent ainsi ce qu'on savait déjà sur l'usage stratégique que Philippe de Valois fit des tapisseries flamandes, dont l'essor fut largement favorisé par la commande ducale ⁶⁴. Le livre de Hirschbiegel permet d'ailleurs d'apprécier l'écart considérable qui séparait les dons offerts à des personnages socialement inférieurs de ce que les princes échangeaient entre eux. Parmi ces derniers, les plus remarquables sont les statuette et les tableaux d'orfèvrerie : l'auteur en dénombre quatre-vingt-douze, dont soixante-et-un échangés dans les années cruciales 1395-1404 ; par le biais de ces joyaux les princes se transmettaient des messages complexes et nuancés. Le catalogue des étrennes publié en annexe permettra de se livrer à une étude détaillée de la signification de ces dons, qui tiennent compte de la chronologie et des rapports variables entre donateur et donataire. On pourra par exemple remarquer la fréquence avec laquelle les membres de la famille royale s'échangent des images de saints susceptibles de renforcer leur sentiment d'appartenance à une même lignée : saint Louis, saint Denis, saint Charlemagne, saint Jean-Baptiste, sainte Catherine... La personnalisation des cadeaux est également évidente : Charles VI, qui aimait tant les joutes et la guerre, reçoit de Jean de Berry en 1393 un saint Georges ; en 1398, Philippe le Hardi donne à son frère de Berry un saint André, etc. ⁶⁵ Après la mort du duc de Bourgogne, les statuette et les tableaux d'orfèvrerie tendent à disparaître, parce que les sommes dépensées pour les étrennes sont moins importantes, mais aussi parce que les rapports entre les princes des fleurs de lis ont radicalement changé. L'affrontement de plus en plus ouvert entre Jean sans Peur et Louis d'Orléans, puis entre Armagnacs et Bourguignons, laisse moins de place à la diplomatie subtile du don ⁶⁶.

Figures de commanditaires

Ces recherches permettent donc de mieux cerner le rôle crucial de Philippe le Hardi dans le domaine de l'orfèvrerie ⁶⁷. S'inscrivant dans une démarche traditionnelle, comme on l'a dit plus haut, les études récentes ont jeté une lumière nouvelle sur la question de la commande ⁶⁸. En premier lieu, elles ont révélé des facettes jusqu'alors négligées de personnages par ailleurs bien connus, comme c'est le cas pour Jean de Berry. En étudiant à nouveau la construction de la Sainte-Chapelle de Bourges, Clémence Raynaud a souligné que Jean de Berry fut le premier duc

à « revendiquer aussi explicitement son ambition de reproduire le modèle royal » de la chapelle érigée par saint Louis sur l'Île de la Cité ⁶⁹ (fig. 11). Cette conclusion s'intègre très bien dans le cadre de la politique poursuivie par ce prince, telle qu'elle a été définie par Françoise Autrand ⁷⁰. Abordant, d'une manière plus large, les entreprises architecturales lancées par le duc dans l'ensemble de son apanage, Clémence Raynaud a montré que le duc avait mis en place un système hautement cen-

11. Étienne Martellange, *Vue de la Sainte-Chapelle et du palais de Bourges*, vers 1615, Paris, BnF, département des estampes, Ub 9 res., fol. 46.

tralisé, confiant à un seul homme, Guy de Dampmartin d'abord, son frère Drouet ensuite, la tâche de diriger tous les travaux ; cette organisation de la maîtrise d'œuvre se distingue aussi bien de celle voulue par les princes angevins, qui se servaient de maîtres d'œuvres régionaux, que de celle définie par Louis d'Orléans, qui décida en 1403 de placer sous le contrôle d'un seul responsable les quatre maîtres régionaux qui travaillaient déjà pour lui, sans doute sous l'influence du modèle offert par son oncle ⁷¹. Ces études ont en outre le mérite de rappeler que Jean de Berry ne fut pas seulement un collectionneur passionné de manuscrits et de joyaux.

À côté de ces commanditaires célèbres, les expositions de 2004 ont présenté et synthétisé pour une large audience les acquis des recherches récentes sur d'autres commanditaires moins connus du grand public. Louis d'Orléans, le frère de Charles VI, par exemple, a fait l'objet d'un travail d'Arnaud Alexandre analysant tous les aspects de la commande de ce prince ambitieux et cultivé, qui appréciait Eustache Deschamps et Christine de Pizan (fig. 12) ; passant de l'architecture castrale à l'architecture religieuse, de la tapisserie à l'orfèvrerie et aux manuscrits, l'auteur propose un portrait en relief de l'homme, bien éloigné des clichés négatifs imposés par les historiens républicains du XIX^e siècle ⁷². L'attention accordée dans cette étude à la dévotion du duc mérite d'être soulignée. Si les rapports entre art et politique autour de 1400 ont été largement étudiés par les chercheurs ⁷³, la piété princière a suscité moins de recherches. Les expositions de Bourges et de Dijon montrent toutefois que les équilibres sont en train de se modifier ⁷⁴.

Arnaud Alexandre a pu résumer certaines de ses conclusions à l'occasion des manifestations de 2004 ⁷⁵, mais il serait souhaitable que l'intégralité de son enquête soit publiée, y compris les précieuses annexes documentaires. Les documents écrits, comptes et inventaires, ont en effet une importance décisive pour notre connaissance de cette période. Il faut donc saluer toute publication de sources anciennes, telle l'édition de l'inventaire de 1400 du trésor de Charles VI établie par Philippe Henwood ⁷⁶. Dans l'introduction à cette édition, l'auteur reprend son étude fondamentale sur la formation et la dispersion du trésor royal entre 1380 et 1422 ⁷⁷. La publication de ce document capital permettra d'ailleurs de mieux cerner le caractère de la collection de Charles VI, en la situant par rapport à celle de ses oncles et de son frère. Certes, la maladie du roi complique la tâche de définir ses choix, et il est sans doute nécessaire de préciser aussi combien les enrichissements ne reflètent pas les intérêts du souverain mais l'image que ses proches ont de lui.

Cette même question se pose au sujet d'un autre commanditaire qui a été révélé par des recherches récentes, le dauphin Louis de Guyenne ; les travaux d'Élisabeth Taburet-Delahaye et d'Émilie Lebailly pour l'orfèvrerie, ceux d'Inès Villela-Petit pour les manuscrits ont sorti de l'ombre ce jeune prince obligé de mûrir trop vite ⁷⁸. Comme dans le cas de son père, mais cette fois-ci en raison de son jeune âge, il vaut la peine de s'interroger sur l'influence que purent exercer sur lui les personnes de son entourage, en particulier sa mère.

Les femmes des princes attirent d'ailleurs de plus en plus l'attention des chercheurs, à juste titre. Isabeau de Bavière avait sa place à côté de son époux dans l'exposition parisienne, Valentine

12. Christine de Pizan remet son livre à Louis d'Orléans, miniature de l'Épître d'Othéa de Christine de Pizan, Paris, 1407-1408, Paris, BnF, ms. fr. 606, fol. 1.

13. Claus Sluter, *Le duc et la duchesse de Bourgogne présentés à la Vierge par leurs saints patrons*, 1385-1401, portail de l'ancienne chartreuse de Champmol, Dijon.

Visconti était à l'honneur dans l'exposition de Blois, et il serait sans doute opportun de consacrer à ces femmes des études monographiques ⁷⁹. Sherry Lindquist a montré combien fut importante l'intervention de la duchesse de Bourgogne sur le chantier de la chartreuse de Champmol, où elle s'occupait comme son mari du contrôle des travaux, du choix et de

la rémunération des artistes, surtout en ce qui concerne le portail et l'oratoire, qui peuvent donc être définis comme le produit de la commande du couple ducal ⁸⁰. Françoise Autrand a d'ailleurs précisé à plusieurs reprises qu'aux yeux des contemporains c'était le couple princier qui régnait ⁸¹, et il faudra par conséquent prêter beaucoup d'attention à la présence ou à l'absence des épouses ou des maris dans les commandes. Au portail de la chartreuse de Champmol, la statue de la duchesse fait pendant à celle de son époux, en rendant ainsi immédiatement visible son rôle dans cette entreprise (fig. 13). Marguerite de Flandre suivit aussi de près les travaux d'aménagement de certaines des résidences ducales ⁸². Pour l'Italie à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, les études ont observé un clivage entre la commande des hommes puissants, orientée plutôt vers la sphère publique et les arts monumentaux, et celle de leurs femmes, repliée sur une dimension privée, en montrant que cette distinction est moins nette lorsque la femme est supérieure en rang à son époux ou lorsqu'elle doit gérer des responsabilités de gouvernement ⁸³. Quelques cas anglais de la même époque indiquent que la prise en compte du sexe et de la position sociale du commanditaire peut éclairer aussi les mécanismes de la commande outre-Manche ⁸⁴. Notre compréhension de la situation française pourrait bénéficier de l'utilisation de telles grilles de lecture.

Les études des dernières années ont mis en valeur, à côté des commanditaires princiers, toute une foule de membres de leur entourage, plus ou moins fortunés, qui en imitent le comportement, en faisant appel aux meilleurs artistes pour exhiber leur réussite, parfois éclatante mais éphémère, comme le montre le cas de Jean de Montaigu ⁸⁵. La centralité des liens de clientèle et d'alliance au sein de cette société se manifeste d'une manière très visible dans la pratique des étrennes ou dans l'invention des devises, dont l'usage s'affirme en France justement à cette époque ⁸⁶. L'exposition parisienne présentait à côté des œuvres réalisées pour des figures plus connues, comme Dine Raponde ou Lorenzo Trenta, un chef-d'œuvre inattendu comme les sculptures du monument commémoratif de Guillaume et Jacqueline Brunel (fig. 14) ⁸⁷. Dans le milieu bourguignon, le cercle des hommes de cour ou d'église proches des ducs eut un rôle déterminant dans la diffusion de l'art de Claus Sluter et Claus de Werve ⁸⁸. Les dynamiques qui s'instaurent ainsi sont semblables à celles que nous pouvons observer dans les cours italiennes du ^{xiv}^e siècle. Monica Donato a montré qu'à Padoue une synergie entre les seigneurs et les membres de leur entourage favorisa la production de cycles de fresques vastes et complexes, avec des conséquences profondes sur le statut de l'artiste et sur la fonction de la peinture au sein de la société ⁸⁹. Pour les cours françaises il n'existe pas de bilan analogue, mais seulement des études de cas, relativement dispersées, qu'il faudrait réunir et comparer pour comprendre comment la commande de la clientèle princière s'organise dans les différents foyers par rapport à celle du roi ou des ducs : on pourrait se demander si des techniques ou des types d'objets sont privilégiés, si l'on cherche plutôt à se rapprocher ou à se détacher du modèle princier et si, pourquoi, et quand

la relation avec la commande royale ou ducal prend une signification politique et, dans ce dernier cas, si l'on vise à marquer sa fidélité ou son indépendance.

Une catégorie de commanditaires mérite sans doute d'être singularisée, celle des grands ecclésiastiques. Au sein de ce groupe, la référence éventuelle aux pratiques en vogue à la cour cohabite avec le poids de modèles de commande traditionnels et prestigieux : d'un grand prélat on attend normalement qu'il se soucie de la magnificence de son église. Ce côté institutionnel, pour ainsi dire, de la commande ecclésiastique est bien lisible dans les choix des évêques anglais, dont la générosité profite, tout au long des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, à leurs cathédrales et aux grands collèges universitaires qu'ils fondent ⁹⁰. Cette sorte de double fidélité au pouvoir politique et à la vocation religieuse pourrait être résumée par le Beau Pilier d'Amiens, expression de la dévotion au roi et à Dieu du cardinal de La Grange ⁹¹. Des recherches récentes éclairent les initiatives de quelques représentants illustres du clergé bourguignon ou comtois ⁹², mais ici aussi, il serait intéressant d'esquisser les grandes lignes qui indiquent les tendances générales ⁹³.

Si nous commençons à mieux connaître cet entourage de laïcs et d'ecclésiastiques, il reste difficile de saisir les rapports entre les princes et les principales villes du royaume, et leurs répercussions sur la commande, en partie en raison du manque d'analyses sur cette question ⁹⁴. En Italie, la commande seigneuriale doit tenir compte de la force des villes, où les anciennes institutions communales, les quartiers, les paroisses gardent toujours une capacité d'initiative et un poids politique et économique non négligeable ⁹⁵. Milan en offre un exemple éloquent : la nouvelle cathédrale est érigée par la ville, qui assume toutes les décisions importantes concernant le chantier, prend en charge les frais de construction et lance l'entreprise pour réaffirmer son rôle, au moment où l'expansionnisme de Jean-Galéas Visconti risque de mettre en danger son rôle dominant en Lombardie. Face aux choix de l'élite urbaine, les ducs se contentent de fournir un support constant mais limité et discret ⁹⁶. En France, certains signaux mettent en évidence la faiblesse des communautés urbaines : à Paris, vers 1400, le choix du maître des œuvres de maçonnerie de la ville échappe au contrôle des autorités citadines et dépend des rapports de forces entre les ducs ⁹⁷. Certaines initiatives des princes français rappellent en revanche celles de leurs homologues italiens qui souhaitaient se poser en bienfaiteur de la ville. Les Carrare à Padoue, les Visconti à Milan, les Della Scala à Vérone s'engagent tous, à un moment ou à un autre de leur règne, dans des travaux que nous pourrions définir « d'utilité publique », qui visaient à améliorer le confort et le décor urbain : pavage des rues, (re)constructions des remparts, érection de fontaines, installation d'horloges... Les sources écrites italiennes sont explicites et permettent d'affirmer sans hésitation que ces actes servaient à renforcer les liens entre la ville et son seigneur ⁹⁸. Pour la France, en 1383, Philippe le Hardi fit installer sur la tour méridionale de la cathédrale Notre-Dame à Dijon le jacquemart, pillé l'année précédente à Courtrai ; de même, Jean de Berry fit placer une horloge sur la tour Maubergeon à Poitiers en 1389 ⁹⁹. De telles entreprises sont toutefois difficiles à déchiffrer en l'absence d'un cadre interprétatif défini. Il faut en outre considérer que l'audience des seigneurs italiens était normalement bien plus réduite que celle qu'ambitionnaient les princes français.

Artistes de cour, artistes en ville

Si, des commanditaires, on passe à leurs interlocuteurs obligés dans tout processus de création, à savoir les artistes, les nouveautés apportées par les recherches des dernières décennies ne sont pas moindres. Dans la réflexion sur l'art autour de 1400, la figure de l'artiste de cour occupe évidemment une place privilégiée ¹⁰⁰. Dans son ouvrage fondamental consacré à ce sujet, Martin Warnke défendait l'idée que le travail à la cour avait forgé l'artiste moderne, en le libérant

14. Monument commémoratif de Guillaume et Jacqueline Brunel, Île-de-France, vers 1390-1406, musée du Louvre.

des contraintes du système des corporations citadines et en lui conférant un statut supérieur ¹⁰¹. On considère souvent que l'artiste qui travaille au service du prince jouit d'une situation économique et sociale exceptionnelle, pouvant instaurer des rapports de complicité intellectuelle avec ses commanditaires ¹⁰². Jean de Berry fut sans doute très proche de ses artistes, André Beauneveu et les frères de Limbourg notamment, mais cette situation n'est pas généralisable. Plusieurs études indiquent que certaines expressions ou certains actes des princes, jadis considérés comme des marques d'estime et d'affection, doivent être interprétés différemment ¹⁰³. Nous pouvons par

exemple mieux saisir ce qu'il y a de conventionnel dans certaines formules des documents jadis prises trop à la lettre : quand un prince s'adresse à son peintre ou à son orfèvre « bien aimé », nous savons qu'il emploie un langage codifié qui était couramment utilisé pour exprimer les rapports qui unissaient une personne de haut rang et ses inférieurs, et notamment le roi et ses sujets ¹⁰⁴. L'analyse menée par Sherry Lindquist sur les comptes du chantier de Champmol montre toute la complexité des rapports entre le duc et les artistes ¹⁰⁵. Elle prouve entre autres que les dons ducaux aux artistes ne sont pas toujours à considérer comme des indices d'une intimité entre les deux parties, ni même comme signes d'une spéciale appréciation esthétique de la part du prince : un cadeau peut dédommager un artiste d'une somme qu'il a dû avancer lui-même ou peut être sollicité par un artiste en difficulté financière, parfois justement à cause du retard avec lequel on lui paye son travail ¹⁰⁶. Les documents étudiés par Sherry Lindquist montrent également que Philippe le Hardi intervenait rarement directement sur le chantier et qu'une hiérarchie administrative fut mise en place pour gérer la construction du monastère : un prince pouvait finalement avoir peu d'occasions de parler aux artistes qu'il employait ¹⁰⁷. Quand en 1403 Louis d'Orléans embauche Gilet Saget comme son orfèvre attitré, celui-ci avait travaillé pour lui au moins une quinzaine de fois pendant douze ans, et pourtant le duc le retint « pour le bon rapport et tesmoignage qui faiz nous ont esté » sur lui – ce qui donne aussi à réfléchir sur le réel degré de proximité entre les commanditaires et les artistes ¹⁰⁸.

En outre, il est important de ne pas méconnaître l'intervention de multiples intermédiaires dans le processus de la commande. Le rôle des grands marchands, tels Nicolas Bataille ou Pierre de Beaumetz pour la tapisserie ou Jacques Raponde pour les manuscrits, est désormais bien connu ¹⁰⁹. Éva Kovács a réuni beaucoup d'informations sur les marchands et les fournisseurs parisiens dans le domaine de l'orfèvrerie ¹¹⁰. John Michael Montias a d'ailleurs analysé avec finesse les raisons diverses qui régissent le choix entre un achat sur le marché et la commande. Il ne s'agit pas simplement d'une question de qualité, mais aussi de la structure du marché de l'art à un moment donné, de la disponibilité financière de l'acheteur potentiel, de la précision de ses exigences quant à la typologie, les dimensions, l'iconographie, le matériau de l'œuvre, de l'urgence qu'il ressent, etc. ¹¹¹ Si l'on observe la situation italienne, on remarque l'absence d'artistes strictement associés à la famille d'un seigneur, ce qui semble bien indiquer qu'ils préféraient garder leur liberté, pouvant compter sur de nombreux clients potentiels dans un milieu urbain très développé. Les commanditaires aussi avaient avantage à choisir parmi un large nombre de maîtres en concurrence entre eux. À l'opposé, on peut se demander si la nécessité d'avoir un artiste pensionné ne dépendait pas aussi parfois de l'itinérance de la cour ou de sa localisation dans des centres secondaires, où le recrutement d'artistes qualifiés aurait été plus difficile. Aussi l'artiste directement attaché à la cour n'est-il pas forcément le meilleur dans son métier et le titre de valet

de chambre n'est-il pas toujours une distinction – Andrew Martindale proposait plutôt d'y voir un escamotage pour trouver le moyen de rétribuer un artiste en l'insérant dans la bureaucratie de la cour ¹¹². L'attribution du *Calvaire de Mathias Corvin* à Hermann Ruissel, avancée par Éva Kovács en raison du fait que celui-ci était l'orfèvre en titre du duc de Bourgogne à l'époque où le joyau fut réalisé, reste donc une hypothèse crédible, mais difficile à étayer. Hermann Ruissel est bien connu par les documents ¹¹³, et il nous semble donc un orfèvre important, mais Louis d'Orléans pouvait acheter deux statuette émaillées en or à offrir à ses oncles de Berry et Bourgogne pour les étrennes de 1404 chez un orfèvre qui nous est par ailleurs inconnu, Haincelin de Mustre ¹¹⁴. Inversement, les tapissiers pensionnés par Philippe le Hardi étaient chargés de l'entretien et des réparations courantes, et Gilet Saget recevait un salaire annuel de Louis d'Orléans pour « repparaillier, ressouder, brunir et redrecier [sa] dicte vaisselle toutes et quantes fois que besoing et mestier seroit » ¹¹⁵. Des cas analogues sont connus pour la cour d'Angleterre : la plupart des orfèvres mentionnés dans les comptes royaux fabriquaient de la vaisselle nouvelle à partir de la vieille, réparaient, gravaient des armes ¹¹⁶. De même, le charpentier du roi Édouard III était essentiellement chargé de l'entretien de la Tour de Londres et des châteaux au sud du Trent ¹¹⁷.

En France, la cour semble avoir absorbé le meilleur des énergies créatrices de l'époque, mais aussi l'attention des historiens. Aussi comprenons-nous beaucoup mieux quelles étaient les conditions de travail des artistes à la cour, tandis que la situation des villes nous échappe souvent ¹¹⁸. L'ouvrage admirable de Richard et Mary Rouse sur les métiers du livre à Paris entre le ^{xiii}e et le ^{xvi}e siècle propose un modèle utile pour toute enquête de ce type ¹¹⁹. Dans cette étude, la taille des ateliers, leur organisation interne, leur emplacement au sein de la ville, les rapports entre les maîtres et les ateliers, les rythmes du travail, la condition sociale des artistes ont été éclairés sur la longue durée (fig. 15). La richesse de la documentation publiée (sans parler de ce qui reste inédit) devrait permettre de dresser un tableau assez détaillé pour d'autres métiers, comme celui d'orfèvre ¹²⁰. De nombreuses questions restent pourtant ouvertes, comme celle du degré éventuel de spécialisations des artistes : Pierre Blondel, orfèvre documenté à Paris de 1391 à 1401, semble s'être fait une réputation comme graveur de sceaux, à moins que cette image partielle que nous avons de lui ne soit déterminée par les hasards de la survivance des sources ¹²¹. Une réflexion sur les limites des compétences des orfèvres se pose particulièrement à propos de la conception des grands joyaux. On a récemment suggéré que les peintres auraient pu en fournir les modèles dessinés ¹²². Cette proposition repose sur deux documents concernant le peintre du roi Jean d'Orléans. Celui-ci et l'orfèvre du roi sont payés en octobre 1377 par le duc de Bourgogne pour un ouvrage réalisé en collaboration : « À Jehan du Vivier... pour l'or, façon et pour la pierrerie d'un tableau d'or semé de pierres et de pelles, 330 franz ; à Jehan d'Orliens, pour 2 ystoires par lui faites oudit tableau, 20 franz ». Un deuxième document du mars 1390 informe que le même Jean d'Orléans fut récompensé « pour deux histoires faictes en un tableau d'or, ouquel il a de plusieurs reliques » ¹²³. Anna Rosa Calderoni Masetti pense que dans les deux cas le peintre avait exécuté des dessins préparatoires, en raison aussi de la somme moins importante qui lui est donnée par rapport à celle que reçut l'orfèvre. Il faut toutefois considérer que le paiement à Jean du Vivier comprend également les matières premières. En outre, il n'y a pas de

15. Maître des Claires femmes du duc de Berry, Thamar peint une Vierge à l'enfant., Boccace, *Des femmes nobles et renommées*, 1403. Paris, BnF, département des manuscrits, fr. 598, fol. 86.

16. *Scène courtoise*, tapisserie, Paris, vers 1400-1410, Paris, musée des arts décoratifs.

raison d'écarter la lecture qu'on donne traditionnellement de ces textes, qui concerneraient des tableaux peints enrichis d'une monture en or et gemmes ¹²⁴.

Ce cas pose le problème plus large de la place du dessin dans le processus de création artistique. Les documents semblent indiquer que dans la France du ^{xiv}^e et du ^{xv}^e siècle la maîtrise du dessin assurait aux peintres un rôle primordial dans la conception d'œuvres dont l'exécution était ensuite confiée à des spécialistes, dans le domaine de la tapisserie aussi bien que dans celui du vitrail ou de la sculpture ¹²⁵. Même en l'absence de textes, l'analyse des formes permet souvent d'entrevoir l'existence d'un modèle fourni par un peintre – par exemple dans un groupe de tapisseries du musée des Arts décoratifs de Paris ¹²⁶ (fig. 16). Néanmoins, les peintres n'étaient pas les seuls à savoir dessiner, comme le prouve le fait que les frères de Limbourg reçurent leur formation auprès de l'orfèvre parisien Alebret de Bolure ¹²⁷ : la polyvalence de nombre d'artistes à cette

époque s'explique en partie par l'importance du dessin dans le projet des œuvres et, par conséquent, dans la formation des créateurs. On peut aussi s'interroger sur les capacités que l'artiste devait posséder pour concevoir un joyau : il fallait en effet savoir ce qui était réalisable avec les matériaux et les techniques que l'orfèvre avait à sa disposition. Dans le domaine de la tapisserie il y a au moins un cas où un commanditaire, en l'occurrence la reine Isabeau de Bavière, préféra aux cartons fournis par un peintre, Colart de Laon, des modèles élaborés par des tapissiers, qui avaient probablement dessiné des motifs mieux adaptés à cet art ¹²⁸. En tout cas, ces interférences entre les deux métiers, alliées aux attentes des commanditaires, expliquent l'émulation qui s'instaure entre la peinture et l'orfèvrerie autour de 1400 ¹²⁹ : la *Vierge à l'Enfant* de la Frick Collection de New York en est un exemple éloquent (fig. 17). À côté de ces créations majeures, sans doute réalisées toujours sur commande, il ne faut pas oublier la production destinée au marché (que Montias appelle spéculative) des orfèvres parisiens, qui comprenait surtout des bijoux et de la vaisselle.

Ces questions sont également cruciales pour l'analyse des styles, car il n'est pas possible de définir le corpus d'un artiste et de son entourage sans émettre en même temps des hypothèses sur l'organisation de son atelier : la distinction entre mains différentes doit être forcément fondée sur la réalité des conditions de travail de l'époque. Par exemple, les rapports entre Jean de Marville, Claus Sluter et Claus de Werve ne peuvent pas être éclairés par la seule lecture des documents ¹³⁰ : ils obligent à aborder des sujets plus larges, comme la conception qu'on avait de l'innovation ou de l'âge dans le milieu où ces maîtres travaillaient. Les historiens ont ouvert depuis quelques décennies une voie privilégiée pour accéder aux mentalités de l'époque. Bernard Guenée a notamment prouvé, par ses études sur et autour de la *Chronique du Religieux de Saint-Denis* et du lexique politique sous le règne de Charles VI, comment une analyse atten-

17. *Vierge à l'Enfant*, Bourgogne, vers 1390-1400, New York, The Frick Collection.

tive des mots peut fournir des clés d'accès précieuses pour comprendre les idées dominantes ¹³¹. Il n'y a pas de doute qu'une enquête sur le langage utilisé autour de 1400 pour parler des artistes, de leur travail et des œuvres qu'ils créèrent pourrait nous éclairer sur de nombreux aspects du processus de commande et sur la perception des œuvres. Une telle recherche devrait confronter le langage des écrivains à celui des documents (comptes, inventaires), dont le témoignage n'est pas à négliger. Il serait en outre nécessaire de comprendre comment un lexique spécifique est forgé, en latin et en français, à partir de la connaissance des auteurs classiques et de l'expérience d'un contexte artistique en pleine évolution ¹³². Les premiers sondages proposés en ce sens par Jean-Yves Ribault sur Jean de Berry et par Jacqueline Cerquiglini-Toulet sur Christine de Pizan invitent à poursuivre dans cette voie ¹³³.

Gothique international : les hommes et les espaces

La richesse des enquêtes récentes à propos des commanditaires et des artistes est aussi le fruit d'une approche de l'histoire de l'art qui manie justement avec prudence les étiquettes stylistiques, en reconnaissant que l'art est le produit du travail d'hommes de chair et de sang, qui agissent dans le temps et dans l'espace. Si donc l'on voulait « récupérer » le concept de gothique international, on devrait le faire en se fondant sur la réalité des années 1400, en cherchant à suivre les vecteurs de la diffusion de certains modèles, en traquant les parcours des artistes, des commanditaires, des œuvres. Et en portant à nouveau le regard sur la question de la circulation des personnes et des biens, pour utiliser une terminologie d'actualité, il serait possible aussi de reprendre en même temps la question de la géographie artistique. Les études des dernières années ont privilégié dans l'analyse la situation des grands centres de création, notamment les capitales du royaume et des apanages : Paris, Dijon, Bourges. Il faudrait désormais mettre à jour la carte du gothique international en France, pour évaluer le rayonnement des foyers principaux, mais aussi pour tracer les limites des zones de résistance ou d'assimilation, pour observer où la production fleurit et où l'activité stagne ¹³⁴. En fixant l'attention sur d'autres centres, on pourrait en outre mieux cerner le rôle joué par des commanditaires ou des clients autres que les princes des fleurs de lis. Une position particulière reviendrait sans doute dans ce contexte à la ville d'Avignon, qui encore à cette époque se trouvait à la croisée des chemins venant de France, d'Italie et d'Espagne, et dont l'importance dans l'élaboration de pratiques et de formes artistiques ne saurait être sous-estimée, notamment en ce qui concerne la commande des grands ecclésiastiques ¹³⁵.

En franchissant les frontières du royaume et de sa sphère d'influence immédiate, on pourrait élargir la réflexion aux échanges entre la France et les autres pays d'Europe. Le problème de l'afflux d'artistes étrangers à Paris à la fin du ^{xiv}^e siècle est aujourd'hui mieux appréhendé, notamment en ce qui concerne les domaines de la peinture, de l'enluminure et de la sculpture. La contribution des artistes d'origine septentrionale, mais aussi de quelques maîtres venant d'Italie ou de Bohême, est ainsi bien connue ¹³⁶. Pour d'autres secteurs de la production, le cadre est moins défini, par exemple dans le domaine de l'orfèvrerie ¹³⁷. On pourrait poser encore une fois la question de la diffusion des inventions françaises au niveau européen, croisant toujours l'analyse de la géographie des œuvres avec l'étude de la mobilité des hommes. Le tout récent catalogue de la foisonnante exposition new-yorkaise sur l'art à Prague sous Charles IV et ses successeurs éclaire surtout les voies et les modes de dissémination du style et des thèmes de la cour impériale en Europe, sans traiter en profondeur la question de la synthèse qui s'opéra en Bohême entre des courants d'origines diverses ¹³⁸. En revanche, pour d'autres régions, comme Milan ou la Savoie, nous savons beaucoup mieux aujourd'hui quelle place accorder aux modèles prove-

nant des cours des princes de Valois, relayés par la circulation des artistes, diffusés par les alliances entre les commanditaires ¹³⁹. Pour des raisons opposées, ces cas devraient inciter à reposer la question du rayonnement des créations qui virent le jour en France autour de 1400. La compréhension des caractéristiques de ce foyer artistique et de sa place dans l'histoire de l'art ne peut que bénéficier de la prise en compte du contexte européen.

Notes

1. PONTANO, 1994, p. 238. La source est ici sans doute un passage du traité d'architecture du Filarete, commenté par MEISS, 1967, p. 307-308.
2. Outre l'ouvrage cité ci-dessus, MEISS, 1968 ; MEISS, 1974 ; voir aussi THOMAS, 1979.
3. Voir LABORDE, 1852 ; CHAMPEAUX, GAUCHERY, 1894.
4. Voir JOUBERT, 2001.
5. Voir les catalogues des expositions *L'art à la cour de Bourgogne...*, 2004 ; *Louis d'Orléans...*, 2004 ; *Paris 1400...*, 2004 ; *La Sainte-Chapelle...*, 2004 ; *Les 'Très Riches Heures...'*, 2004, ainsi que l'ouvrage collectif de AUTRAND, 2004. Un colloque organisé en partenariat par l'École du Louvre, le musée des beaux-arts de Dijon et l'Université de Bourgogne a eu lieu à Paris et à Dijon en juillet 2004 : *La création artistique...*, sous presse. Une journée d'études a été organisée à Cleveland en octobre 2004 en liaison avec l'édition américaine de l'exposition sur l'art à la cour de Bourgogne : *Art from the Court of Burgundy: the Patronage of Dukes Philip the Bold and John the Fearless, 1364-1419* ; les actes ne seront pas publiés. Pour une présentation critique de certaines de ces initiatives, voir GREBE, 2004 ; KÖNIG, 2005.
6. VILLELA-PETIT, 2004a.
7. É. TABURET-DELAHAYE, « Avant-propos », dans *Paris 1400...*, 2004, p. 16-17.
8. COURAJOD, 1901.
9. *L'art européen vers 1400...*, 1962. L'exposition *The International Style...*, 1962 n'eut pas le même rayonnement.
10. PÄCHT, 1962.
11. BINSKI, 1996 ; le même auteur prend une position moins tranchée dans BINSKI, 2000.
12. L'exposition *Meister Francke...*, 1969, par exemple, insérait la personnalité de Maître Francke dans un contexte européen ; voir plus récemment POCHAT, WAGNER, 1990.
13. Comme cherchait à le montrer l'exposition *Die Parler...*, 1978.
14. Les exemples les plus remarquables en sont les expositions *El Rinascimento Meditteraneo...*, 2001 et *Il Gotico nelle Alpi...*, 2002.
15. PANOFSKY, 1953 (1992), p. 105-49. Voir VILLELA-PETIT, 2004a, p. 28-35.
16. BUCHER, 2000, p. 32 et cat. 280, p. 541, pl. 168.
17. VILLELA-PETIT, sous presse.
18. *Primitifs français...*, 2004, cat. 11, p. 38-39, 173.
19. C'est la thèse de ILG, 1996 ; pour la solution anglaise, voir GORDON, 1993 ; GORDON, MONNAS, ELAM, 1997.
20. Après les travaux fondateurs de Julius von Schlosser et de Robert Scheller, voir les mises au point de RECHT, 1998 et de LORENTZ, 2004c.
21. Voir ROBIN, 1986 ; JOUBERT, 2004a. Des réseaux analogues favorisèrent la diffusion du style et des modèles mis au point à la cour de l'empereur Charles IV à Prague : SUCKALE, FAJT, 2005.
22. Pour les carrières de ces artistes, respectivement, BARON, NYS, 1996 ; HENWOOD, 1980a ; HENWOOD, 1978 ; TAVEAU-LAUNAY, 2001.
23. En dernier lieu LORENTZ, 2004b ; BUCHERAT, 2004. Je n'ai pas pu consulter le catalogue de l'exposition de Nimègue consacrée aux frères de Limbourg (*Les frères de Limbourg : les maîtres de Nimègue à la cour de France 1400-1416, Nimègue*, 2005).
24. Voir la notice de J. CHERRY dans *Age of Chivalry...*, 1987, cat. 13.
25. Pour les problèmes de définition de l'architecture à la fin du Moyen Âge, voir BIAŁOSTOCKI, 1969, qui reste une référence fondamentale car les recherches sur l'architecture à la fin du Moyen Âge sont beaucoup moins développées que celles sur la peinture ou les arts précieux.
26. Voir aussi la synthèse de ELSIG, 2004.
27. Pour l'identification discutée du manuscrit de Bruxelles, Bibliothèque Royale, 11060-61 avec les *Très Belles Heures* mentionnées dans l'inventaire de Jean de Berry, voir la notice de F. Avril dans *Paris 1400...*, 2004, cat. 45 ; des doutes sur la reconstruction traditionnelle de la figure de Jacquemart de Hesdin ont été émis par NASH, 2004. Ce même auteur a récemment publié une étude importante sur le puits de Moïse : NASH, 2005.
28. BARTZ, 1999 ; AVRIL, 1996.
29. HINDMAN, 1986 ; HEDEMAN, 1991 ; HEDEMAN, 2001 ; HEDEMAN, sous presse.
30. CHAPELOT, CHAPELOT, FAUCHER, 2001.
31. PLAGNIEUX, 2004.
32. RAYNAUD, 2002.
33. PLAGNIEUX, 1988 ; MEUNIER, sous presse.
34. Voir WHITLEY, ALEXANDRE, BENNET, ANTOINE 2001, avec bibliographie.
35. Voir ERLANDE-BRANDENBURG, 1994 ; HEINRICHS-SCHREIBER, 1997 ; PLEYBERT, 2001b.
36. Une présentation synthétique de l'état des connaissances dans TABURET-DELAHAYE, 2004a ; TABURET-DELAHAYE, 2004b.
37. *Das goldene Rössl...*, 1995 ; *I gusti collezionistici...*, 2002 ; *Paris 1400...*, 2004, p. 157-217.
38. MÜLLER, STEINGRÄBER, 1954.
39. KOVÁCS, 1975 ; GABORIT-CHOPIN, 1987.
40. CALDERONI MASETTI, 2003b. Cet auteur a consacré plusieurs articles au *Reliquaire de Montalto* et au collectionnisme d'émaux sur ronde-bosse d'or en Italie au xv^e siècle : on en trouvera les références p. 287, n. 2. Pour Jean du Vivier, voir HENWOOD, 1979, en part. p. 96-103.
41. Comme le remarque d'ailleurs CALDERONI MASETTI, 2003b, p. 281.
42. LABARTE, 1879, p. 249, n° 2291.

43. KOVÁCS, 2004, p. 242 (à propos de certains objets de l'inventaire de Louis d'Anjou).
44. VENTURELLI, 2003, p. 15-72.
45. CRÉPIN-LEBLOND, sous presse. En 1396, Isabelle de Bavière paye un argentier parisien pour un bijou avec un cerf (devise de Richard II d'Angleterre), qu'elle veut offrir à sa fille Isabelle avant ses noces avec le roi anglais : STRATFORD, 2000, p. 226.
46. Pour ces objets, voir *Das goldene Rössl...*, 1995 ; *I gusti collezionistici...*, 2002 ; *Paris 1400...*, 2004.
47. Ainsi une prétendue tendance française à la stylisation est opposée à l'expressivité et au naturalisme lombards ; certains dessins de Giovannino de' Grassi et de Michelino da Besozzo, qui pourraient être des modèles pour des bijoux, devraient prouver qu'on produisait des bijoux à Milan ; les échanges intenses entre la Lombardie et la France auraient permis de connaître et donc d'imiter les émaux parisiens (mais aussi, évidemment, de les importer...) ; l'iconographie du triptyque de Choques, centrée sur la Trinité et sur les saints Catherine et Jean-Baptiste, n'est pas spécialement milanaise, comme le voudrait l'auteur, mais conviendrait parfaitement à la dévotion d'un membre de la famille royale française (voir MÉRINDOL, 1986 ; MÉRINDOL, 1988).
48. Sur la circulation européenne des émaux sur ronde-bosse, voir les contributions réunies par CALDERONI MASETTI, 2003a ; pour les rapports entre orfèvrerie, peinture et sculpture en Lombardie, voir DE MARCHI, 2003 ; CAVAZZINI, 2004.
49. KOVÁCS, 1981 ; l'hypothèse est suivie par M. Campbell dans *Gothic...*, 2003, cat. 10 ; É. Taburet-Delahaye, dans *Paris 1400...*, 2004, cat. 88, se montre beaucoup plus réservée.
50. CAMPBELL, 1991 ; ILG, 1994 ; CAMPBELL, 1997 ; STRATFORD, 2000.
51. *Das Goldene Rössl...*, 1995. KASHNITZ, 1995 ; SAUERLÄNDER, 1995 ; GUENÉE, 1999, p. 12-14. Pour l'iconographie des bijoux émaillés voir aussi TABURET-DELAHAYE, 2003.
52. ANTOINE, sous presse.
53. MÉRINDOL, 1988.
54. GUENÉE, 1999, p. 12-14 et 219-273.
55. KOVÁCS, 2004, surtout p. 51-81 ; voir aussi les analyses iconographiques de la statuette perdue de saint Michel ayant appartenu à Charles VI (p. 114-127) et de la *Madone de Tolède* (p. 128-137). L'étude du *Calvaire* reprend un travail précédent du même auteur : KOVÁCS, 1983.
56. KOVÁCS, 2004, p. 218-235 ; il faut noter que ce catalogue comporte des pièces douteuses.
57. On pourra récupérer cette bibliographie à partir de *La Sainte-Chapelle...*, 2004 ; *L'art à la cour de Bourgogne...*, 2004 ; *Paris 1400...*, 2004.
58. De même, l'analyse des origines de la technique (p. 238-275) ne tient pas compte de la contribution essentielle de GABORIT-CHOPIN, 1987, qui a montré que certaines innovations techniques (rouge cler, émail sur ronde-bosse) apparurent sous le règne de Philippe VI.
59. Voir l'utilisation qu'en font BUETTNER, 2002 et HIRSCHBIEGEL, 2003.
60. Voir les analyses circonstanciées de AUTRAND, 1999 ; STRATFORD, 2000 ; ALEXANDRE, sous presse ; HIRSCHBIEGEL, sous presse.
61. HIRSCHBIEGEL, 2003.
62. HIRSCHBIEGEL, 2003, p. 315-514.
63. L'auteur calcule par exemple que chaque donateur dépensait annuellement en moyenne 75 livres tournois pour les étrennes, mais un tel calcul cache l'énorme disproportion entre des cadeaux petits et nombreux, comme les anneaux ou les fermes offerts par dizaines par les princes à leur clientèle, et les dons très coûteux que s'échangeaient les membres de la famille royale. De plus, ces moyennes reposent sur une documentation inégale, comme le souligne d'ailleurs l'auteur : aux inventaires très précis du duc de Berry, qui permettent de connaître nature et provenance des étrennes, ne correspondent pas des comptes qui révèlent les cadeaux offerts par le prince ; les sources disponibles sont en revanche abondantes pour ce qui concerne les étrennes données par Philippe le Hardi. Voir à ce propos STRATFORD, 2004.
64. Voir JOUBERT, 1998, p. 90-91 ; CAMPBELL, 2002, p. 15-16.
65. Jean de Berry était particulièrement dévot à André, saint du jour de sa naissance. Cela vaut aussi pour les dons offerts par les Français à Richard II : voir ILG, 1994 ; STRATFORD, 2000.
66. Pour le contexte politique, voir AUTRAND, 1986 ; GUENÉE, 1992 ; SCHNERB, 2001.
67. Voir aussi TABURET-DELAHAYE, 2004c.
68. Voir la section « Trois générations de princes amateurs d'art » dans *Paris 1400...*, 2004, p. 96-145.
69. RAYNAUD, 2004, p. 291 ; voir aussi *La Sainte-Chapelle...*, 2004.
70. AUTRAND, 2000.
71. RAYNAUD, sous presse.
72. ALEXANDRE, 1999a ; un résumé dans ALEXANDRE, 1999b.
73. Voir la synthèse tracée par PLAGNIEUX, TABURET-DELAHAYE, 2004.
74. *La Sainte-Chapelle...*, 2004 ; *L'art à la cour de Bourgogne...*, 2004, notamment la section « La foi » (textes et notices de B. Schnerb, F. Rey, G. Tarbochez) et celle sur la chartreuse de Champmol (textes et notices de M.-Fr. Damongéot-Bourdat, S. Jugie, Sh. Lindquist, R. Prochno, V. Tabbagh), p. 71-81, 167-263.
75. ALEXANDRE, 2004 ; ALEXANDRE, sous presse.
76. HENWOOD, 2004.
77. HENWOOD, 1980b.
78. TABURET-DELAHAYE, 2001 ; VILLELA-PETIT, 2003 ; VILLELA-PETIT, 2004b ; LEBAILLY, 2005.
79. TABURET-DELAHAYE, 2004d ; CRÉPIN-LEBLOND, sous presse ; TABURET-DELAHAYE, sous presse.
80. LINDQUIST, 1995, p. 153-157 ; cet auteur a abordé les différents rôles qu'eurent le duc, la duchesse et les chartreux dans la définition de l'architecture et du décor à la Chartreuse de Champmol dans sa communication au colloque de Cleveland de 2004 (« The Chartreuse de Champmol : Foundation and Design »).
81. AUTRAND, 2000, p. 247-274.
82. Voir la section sur les résidences ducales dans *L'art à la cour de Bourgogne...*, 2004, p. 137-163 (textes et notices de P. Beck, P. Berrette, S. Cassagnes-Brouquet, P. Debouige, F. Duceppe-Lamarre, G. Frignot, E. Laborier, M. Maerten, Ph. Plagnieux).

- 83.** Voir PANIZZA, 2000 ; REISS, WILKINS, 2001.
- 84.** On a observé par exemple que les commandes de Lady Margaret Beaufort datent d'après 1485, quand l'accession au trône de son fils lui impose d'importantes responsabilités dans la gestion des propriétés foncières familiales : BACKHOUSE, 2003.
- 85.** PLAGNIEUX, sous presse.
- 86.** HABLLOT, sous presse : cet usage arrive en France à la suite des princes qui ont été prisonniers en Angleterre après le traité de Brétigny. La captivité anglaise eut d'ailleurs des conséquences importantes sur les choix artistiques de certains commanditaires, comme le suggèrent par exemple GAUTIER, sous presse, et RAYNAUD, 2002.
- 87.** AVRIL, 2004a ; *Paris 1400...*, 2004, cat. 77-79 (notices de F. Avril, F. Baron, I. Villela-Petit).
- 88.** Voir la section de l'exposition dijonnaise « L'art en Bourgogne, 1360-1420 », dans *L'art à la cour de Bourgogne...*, 2004, p. 267-343 (textes et notices de V. Bouché-rat, D. Borlée, S. Cassagnes-Brouquet, S. Jugie, S. Roser, V. Tabbagh, S. Witt). Renate Prochno a abordé cette question dans son livre et dans son intervention au colloque de Cleveland en 2004 (« The Charterhouse de Champmol : The Portal, the Tombs, the Well of Moses, and the Genesis of a Burgundian Court Style »).
- 89.** DONATO, 1999. Pour d'autres cours italiennes, nous ne disposons que d'études ponctuelles, comme c'est le cas pour Milan sous les Visconti ; comme à Paris, et à la différence de Padoue ou de Dijon, là aussi la plus grande instabilité du pouvoir central laisse une marge de manœuvre considérable à des hommes de cour qui peuvent monter très haut et, par conséquent, tomber très bas : des hommes qui parfois devancent le seigneur par la qualité et l'originalité de leur commandes. Que l'on pense à Pasquino Cappelli ou à Bertrando de' Rossi : voir SUTTON, 1982 ; SUTTON, 1991 ; SUTTON, 1993 ; RABEL, 2002.
- 90.** Voir DOBSON, 2003 et, au XIV^e siècle, les cas de John of Grandisson, évêque d'Exeter (1327-69) et de William of Wykeham, évêque de Winchester (1367-1404) : *Age of Chivalry...*, 1987, p. 463-467 et 468-475. En France, ce modèle est opérant dans le cas de la commande de l'évêque de Beauvais Jean de Dormans pour le collège parisien qui portait son nom : SANDRON, 2001 ; *Paris 1400...*, 2004, cat. 29 (Ph. Plagnieux, F. Gatouillat, F. Baron). Pour d'importantes nouveautés sur les verrières de la chapelle de ce collège, voir PILLET, sous presse.
- 91.** ANDRÉ, 2003 ; sur la commande du cardinal de La Grange à Amiens, voir aussi SANDRON, 2006.
- 92.** ROSER, 2006.
- 93.** Une grande variété de cas et d'approches est présentée dans JOUBERT, 2006.
- 94.** Quelques éléments dans CASSAGNES, 2001, p. 204-214.
- 95.** Voir JONES, 1965 ; DEAN, 1990.
- 96.** WELCH, 1995, p. 31-69 ; BOUCHERON, 1998, p. 151-197.
- 97.** Le POGAM, PLAGNIEUX, 2001.
- 98.** DONATO, 1995, en part. p. 385 et suiv.
- 99.** CASSAGNES, 2001, p. 209 ; AUTRAND, 2000, p. 375-376.
- 100.** Pour une réflexion générale très stimulante sur la cour, l'art et la culture, voir VALE, 2001, surtout p. 247-294 (qui concerne toutefois une période légèrement antérieure). À l'artiste de cour sont consacrées les contributions réunies dans le volume édité par CAMPBELL, 2005, que je n'ai pas pu consulter ; ce volume contient entre autres deux articles concernant le contexte ici examiné : F. Elsig, « Reflections on the Arts at the Court of Dukes of Savoy (1416-1536) » ; Sh. C. M. Lindquist, « 'The Will of a Princely Patron' and Artists at the Burgundian Court ».
- 101.** WARKE, 1985 (1989), surtout p. 9-45.
- 102.** CASSAGNES, 2001, p. 161-179.
- 103.** TABURET-DELAHAYE, 2004e, p. 58-59.
- 104.** AUTRAND, 1994, p. 637-640.
- 105.** LINDQUIST, 1995, p. 20-152 ; voir LINDQUIST, 2002 ; LINDQUIST, 2004.
- 106.** Pour des cas d'artistes ruinés par l'insolvabilité de leurs commanditaires princiers : HENWOOD, 1979, p. 44 ; HENWOOD, 1981, p. 99-100.
- 107.** Un large choix des documents plus importants concernant le chantier de Champmol a été récemment publié en annexe au livre très important de PROCHNO, 2002 ; voir les comptes rendus de JOUBERT, 2004b et de SCHMIDT, 2004.
- 108.** HENWOOD, 1979, p. 173.
- 109.** BUETTNER, 1984 ; JOUBERT, 1998 ; VILLELA-PETIT, 2004a, p. 7-21.
- 110.** KOVÁCS, 2004, p. 276-309.
- 111.** MONTIAS, 1996, p. 25-54.
- 112.** MARTINDALE, 1972.
- 113.** 267 documents sont publiés par KOVÁCS, 2004, p. 348-401.
- 114.** HENWOOD, 1979, p. 163.
- 115.** HENWOOD, 1979, p. 173. Les comptes de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins à Paris montrent que les travaux d'entretien et de réparation constituaient l'essentiel de l'activité d'un orfèvre : BARON, 1984-85.
- 116.** CAMPBELL, 1997, p. 106.
- 117.** COLVIN, 1983, p. 132. Le peintre du roi Richard II, Gilbert Prince, s'occupait surtout de peindre étendards, pennons, panonceaux et écussons nécessaires aux tournois, joutes, etc. : voir ALEXANDER, 1983, p. 155. Jean de Beaumetz ou Jean Malouel durent accomplir des tâches similaires pour le duc de Bourgogne (CASSAGNES-BROUQUET, 2004).
- 118.** Pour la situation dijonnaise, voir en dernier lieu CASSAGNES-BROUQUET, 2004.
- 119.** ROUSE, ROUSE, 2000.
- 120.** Une synthèse est offerte pour la France du XV^e siècle par TABURET-DELAHAYE, 1999.
- 121.** HENWOOD, 1979, p. 115-116 ; voir aussi le cas d'Arnoul Bourel, *ibid.*, p. 118. Des sceaux magnifiques étaient attachés aux documents présentés dans l'exposition parisienne de 2004, mais sans être commentés dans le catalogue. Pour un exemple de lecture très fine de deux sceaux de cette époque, voir ZEMAN, 1992.
- 122.** C'est l'hypothèse de CALDERONI MASETTI, 2003b pour le *Reliquaire de Montalto*.
- 123.** HENWOOD, 1980a, p. 138, et p. 140 note 13.
- 124.** On peut évoquer à ce sujet un paiement du 2 juillet 1392, livré à l'orfèvre parisien Quentin de Gossy, « pour avoir garniz d'argent les diz tableaux [peints par Jean d'Orléans] pour mons. le daulphin, c'est assavoir fait deux longues charnières, une chayenne double, un anel et un crochet tout d'argent doré » (HENWOOD, 1980a, p. 138).

125. JOUBERT, 1999a.
126. *Paris 1400...*, 2004, cat. 135.
127. En dernier lieu LORENTZ, 2004b.
128. JOUBERT, 1990. Le marché pour la chasse de saint Germain à Saint-Germain-des-Prés précise que la « pourtraicture et patron » du reliquaie avaient été tracés par les orfèvres chargés de son exécution : EGBERT, 1970.
129. LORENTZ, 2004a. D'autres exemples de tableaux imitant des œuvres d'orfèvrerie dans *L'art à la cour de Bourgogne...*, 2004, cat. 18 (malheureusement reproduit sans cadre), cat. 111-112.
130. Comme l'a montré JOUBERT, 1999b.
131. GUENÉE, 1992 ; GUENÉE, 1999 ; GUENÉE, 2002.
132. La question des modèles antiques ne semble pas être à l'ordre du jour dans l'étude de l'art français autour de 1400 : en 2004 les célèbres médailles de Jean de Berry (voir SCHER, 1994, p. 32-37) n'ont pas été exposées. Le problème est en revanche traité de manière générale par VILLELA-PETIT, 2004a, p. 114-117. Un cas particulier est analysé par MOFFITT, 2005.
133. RIBAUT, 1999 ; CERQUIGLINI-TOULET, sous presse. Pour les rapports de Christine de Pizan avec les arts visuels, voir aussi la mise au point de JOUBERT, sous presse.
134. On peut s'appuyer pour cela sur les volumes de la collection « Monuments de la France gothique » publiée chez Picard sous la direction d'Anne PRACHE, ainsi que sur les ouvrages de Jacques Baudoin consacrés à la sculpture flamboyante. Voir VILLELA-PETIT, 2004a, p. 134-139.
135. CASTELNUOVO, 1991 ; GARDNER, 1992 ; VILLELA-PETIT, 2004a, p. 23-27 ; un ouvrage de Francesca Manzari, *La miniatura ad Avignone nel Trecento. Miniatori europei nella città dei papi, 1309-1410*, est sous presse. Un ouvrage collectif, *La vie culturelle, intellectuelle et scientifique à la cour des papes d'Avignon*, dirigé par J. Hamesse, paraîtra bientôt chez Brepols.
136. AVRIL, 2004b ; JOUBERT, 2004a.
137. À la fin du règne de Charles V, le style de l'orfèvrerie parisienne trahit une connaissance, plus ou moins directe, de modèles pragois ou germaniques (*Paris 1400...*, 2004, cat. 6, 20, notices d'É. Taburet-Delahaye) ; sous le règne de Charles VI, des

Allemands apparaissent régulièrement dans les listes annuelles des orfèvres qui deviennent maîtres à Paris (HENWOOD, 1979).

138. *Prague...*, 2005.

139. Pour Milan, CAVAZZINI, 2004 ; pour la Savoie, CASTELNUOVO, 2002.

Pour leurs indications ou leur aide, je tiens à remercier Isabelle Balandre, Olivier Bonfait, Anne-Laure Brisac, Enrico Castelnovo, Jean-Pierre Cuzin, Étienne Hamon, Stephen Fliegel, Fabienne Joubert, Pierre-Yves Le Pogam, Sherry Lindanist, Francesca Manzari, Élisabeth Taburet-Delahaye.

Bibliographie

- *Age of Chivalry...*, 1987 : *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400*, Jonathan Alexander, Paul Binski éd., (cat. expo., Londres, Royal Academy, 1987), Londres, 1987.
- ALEXANDER, 1983 : Jonathan J. G. Alexander, « Painting and Manuscript Illumination for Royal patrons in the Later Middle Ages », dans SCATTERGOOD, SHERBORNE, 1983, p. 141-162.
- ALEXANDRE, 1999a : Arnaud Alexandre, *Les travaux d'art et les collections de Louis d'Orléans, 1389-1407*, thèse, 1999, École nationale des Chartres, Paris.
- ALEXANDRE, 1999b : Arnaud Alexandre, « Les travaux d'art et les collections de Louis d'Orléans, 1389-1407 », dans *École des Chartres. Positions des thèses*, 1999, p. 9-15.
- ALEXANDRE, 2004 : Arnaud Alexandre, « Louis d'Orléans, bâtisseur et amateur d'art », dans *Paris 1400...*, 2004, p. 126-135.
- ALEXANDRE, sous presse : Arnaud Alexandre, « L'art au service de la politique : la pratique du don chez Louis d'Orléans », dans *La création artistique...*, sous presse.
- ANDRÉ, 2003 : Aurélien André, « Le Beau Pilier de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens : sa place dans l'iconographie politique du XIV^e siècle », dans *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 167, 2003, p. 543-565.
- ANTOINE, sous presse : Élisabeth Antoine, « La Vierge dans un jardin clos dans l'art parisien autour de 1400 », dans *La création artistique...*, sous presse.
- *L'art à la cour de Bourgogne...*, 2004 : *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et Jean sans Peur (1364-1419)*, Stephen Fliegel, Sophie Jugie éd., (cat. expo., Dijon, musée des Beaux-Arts, 2004), Paris/Dijon, 2004.
- *L'art européen vers 1400...*, 1962 : *L'art européen vers 1400*, huitième exposition sous les auspices du Conseil de l'Europe, (cat. expo., Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1962), Vienne, 1962.
- AUTRAND, 1986 : Françoise Autrand, *Charles VI. La folie du roi*, Paris, 1986.
- AUTRAND, 1994 : Françoise Autrand, *Charles V le Sage*, Paris, 1994.
- AUTRAND, 1999 : Françoise Autrand, « Le jour de l'an 1415 à la cour du duc de Berry », dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1999, p. 275-288.
- AUTRAND, 2000 : Françoise Autrand, *Jean de Berry. L'art et le pouvoir*, Paris, 2000.

- AUTRAND *et al.*, 2004 : Françoise Autrand *et al.*, *La France et les arts en 1400. Les princes des fleurs de lis*, Paris, 2004.
- AVRIL 1996 : François Avril, « Das Buch der Wunder der Welt ms. fr. 2810 der Bibliothèque nationale de France », dans François Avril *et al.*, *Marco Polo : Das Buch der Wunder* [fac-similé], Lucerne, 1996.
- AVRIL, 2004a : François Avril, « Une commande diversifiée : l'émergence d'une nouvelle clientèle », dans *Paris 1400...*, 2004, p. 146-155.
- AVRIL, 2004b : François Avril, « L'afflux des enlumineurs étrangers vers 1400 », dans *Paris 1400...*, 2004, p. 262-263.
- BACKHOUSE, 2003 : Janet Backhouse, « Lady Margaret Beaufort », dans *Gothic...*, 2003, p. 246-247.
- BARON, 1984-1985 : Françoise Baron, « Les arts précieux à Paris aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles d'après les archives de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins. Répertoire des artistes et des travaux », dans *Bulletin archéologique du CTHS*, nouv. série, 20-21A, 1984-1985 (1988), p. 59-141.
- BARON, NYS, 1996 : Françoise Baron, Ludovic Nys, « La sculpture valenciennoise aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles », « Beauneveu, André », dans Ludovic Nys, Alain Salamagne éd., *Valenciennes aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles*, Valenciennes, 1996, p. 127-145, 372-375.
- BARTZ, 1999 : Gabriele Bartz, *Das Boucicaut-Meister : ein unbekanntes Stundenbuch*, Passau, 1999.
- BIAŁOSTOCKI, 1969 : Jan Białostocki, « Le gothique tardif : désaccords sur le concept », dans *L'Information d'histoire de l'art*, XIII, 1968, p. 106-128.
- BINSKI, 1996 : Paul Binski, « International Gothic Style », dans Jane Turner éd., *The Dictionary of Art*, Londres/New York, 1996, XIII, p. 155-156.
- BINSKI, 2000 : Paul Binski, « Court patronage and international Gothic », dans Michale Jones éd., *The New Cambridge Medieval History*, VI, c. 1300-c. 1415, Cambridge, 2000, p. 222-233.
- BOUCHERAT, 2004 : Véronique Boucherat, « Nouveaux éclairages sur l'œuvre de Claus de Werve », dans *L'art à la cour de Bourgogne...*, 2004, p. 317-328.
- BOUCHERON, 1998 : Patrick Boucheron, *Le pouvoir de bâtir : urbanisme et politique éditiale à Milan, ^{xiv}^e-^{xv}^e siècles*, Rome, 1998.
- BRUCHER, 2000 : Günther Brucher éd., *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, 2. Gotik, Munich/Londres/New York/Vienne, 2000.
- BUETTNER, 1984 : Brigitte Buettner, « Jacques Raponde 'marchand de manuscrits enluminés' », dans *Médiévales*, 14, 1988, p. 23-32.
- BUETTNER, 2001 : Brigitte Buettner, « Past's Presents : New Year's gifts at the Valois courts, ca. 1400 », dans *The Art Bulletin*, LXXXIII, 2001, p. 598-625.
- CALDERONI MASETTI 2003a : Anna Rosa Calderoni Masetti éd., *Smalti 'en ronde-bosse' fra Italia ed Europa (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, IV^e série)*, Quaderni 15, 2003.
- CALDERONI MASETTI 2003b : Anna Rosa Calderoni Masetti, « Jean du Vivier e altri artisti alla corte di Carlo V di Francia », dans CALDERONI MASETTI, 2003a, p. 277-291.
- CAMPBELL, 1987 : Marian Campbell, « Gold, Silver and Precious Stones », dans John Blair, Nigel Ramsay éd., *English Medieval Industries. Craftsmen, techniques and products*, Londres/Rio Grande, 1991, p. 107-166.
- CAMPBELL, 1997 : Marian Campbell, « 'White Harts and Coronets' : The Jewellery and Plate of Richard II », dans GORDON, MONNAS, ELAM, 1997, p. 94-114, 297-310.
- CAMPBELL, 1995 : Stephen J. Campbell, *Artists at Court : Image-Making and Identity, 1300-1550*, Chicago, 2005.
- CASSAGNES, 2001 : Sophie Cassagnes, *D'or et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (^{xiv}^e-^{xv}^e siècles)*, Rennes, 2001.
- CASSAGNES-BROUQUET, 2004 : Sophie Cassagnes-Brouquet, « Le statut des artistes et l'activité des ateliers », dans *L'art à la cour de Bourgogne...*, 2004, p. 282-287.
- CASTELNUOVO, 1991 : Enrico Castelnovo, « Avignone », dans Angiola Maria ROMANINI éd., *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Rome, 1991, p. 760-777.
- CASTELNUOVO, 2002 : Enrico Castelnovo, « Alla corte dei duchi di Savoia », dans *Il Gotico nelle Alpi...*, 2002, p. 204-223.
- CAVAZZINI, 2004 : Laura Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Florence, 2004.
- CERQUIGLINI-TOULET, sous presse : Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Christine de Pizan et les arts », dans *La création artistique...*, sous presse.
- CHAMPEAUX, GAUCHERY, 1894 : Alfred de Champeaux, Paul Gauchery, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry, avec une étude biographique des artistes employés par ce prince*, Paris, 1894.
- CHAPELOT, 2001 : Odette Chapelot éd., *Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre aux ^{xiv}^e-^{xv}^e siècles*, (colloque, Vincennes, 1998), Paris, 2001.
- CHAPELOT, CHAPELOT, FOUCHER, 2001 : Odette Chapelot, Jean Chapelot, Jean-Pierre Foucher, « Un chantier et son maître d'œuvre : Raymond du Temple et la Sainte-Chapelle de Vincennes en 1395-1396 », dans CHAPELOT, 2001, p. 433-488.
- COLVIN, 1983 : Howard M. Colvin, « The 'Court Style' in Medieval English Architecture : a review », dans SCATTERGOOD, SHERBORNE, 1983, p. 129-139.
- COURAJOD, 1901 : Louis Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, publiées par MM. Henri Lemonnier et André Michel, II. *Origines de la Renaissance*, Paris, 1901.
- *La création artistique...*, sous presse : *La création artistique... en France autour de 1400*, (colloque, Paris/Dijon, 2004), sous presse.
- CRÉPIN-LEBLOND, sous presse : Thierry Crépin-Leblond, « Le mécénat et les collections de Valentine Visconti : une nouvelle approche des rapports franco-italiens », dans *La création artistique...*, sous presse.
- DE MARCHI, 2003 : Andrea De Marchi, « Interferenze possibili tra oreficeria e pittura nel Nord Italia, prima e dopo Gentile da Fabriano », dans CALDERONI MASETTI, 2003a, p. 27-47.
- DEAN, 1990 : Trevor Dean, « Commune and Despot : The Commune of Ferrara under Este Rule, 1300-1450 », dans Trevor Dean, Chris Wickham éd., *City and Countryside in Late Medieval and Renaissance Italy*, Londres, 1990, p. 183-197.
- DOBSON, 2003 : Barrie Dobson, « Two Ecclesiastical Patrons : Archbishop Henry Chichele of Canterbury (1414-43) and Bishop Richard Fox of Winchester (1501-28) », dans *Gothic...*, 2003, p. 234-236.
- DONATO, 1995 : Maria Monica Donato, « I signori, le immagini e la città. Per lo studio dell'immagine monumentale dei signori di Verona e di Padova », dans Andrea Castagnetti, Gian Maria Varanini éd., *Il Veneto nel Medioevo. Le signorie trecentesche*, Vérone, 1995, p. 380-454.
- DONATO, 1999 : Maria Monica Donato, « 'Pictorie studium' : appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei

- Carraresi », dans *Il Santo*, 39, 1999, p. 467-504.
- EGBERT, 1970 : Virginia W. Egbert, « The Reliquary of Saint Germain », dans *The Burlington Magazine*, CXII, 1970, p. 359-364.
- ELSIG, 2004 : Frédéric Elsig, *La peinture en France au XV^e siècle*, Milan, 2004.
- ERLANDE-BRANDENBURG, 1994 : Alain Erlande-Brandenburg, « L'entrée de la Vierge au Paradis. Le relief de La Ferté-Milon », dans *CILVIII^e Congrès archéologique de France*, 1990, Paris, 1994, p. 327-339.
- GABORIT-CHOPIN, 1987 : Danielle Gaborit-Chopin, « Les collections d'orfèvrerie des princes français au milieu du XIV^e siècle d'après les comptes et les inventaires », dans *Hommage à Hubert Landais. Art, objets d'art, collections. Études sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections*, Paris, 1987, p. 46-52.
- GARDNER, 1992 : Julian Gardner, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford, 1992.
- GAUTIER, sous presse : Marc-Édouard Gautier, « Les 'pleurants' du tombeau du duc Louis II de Bourbon et d'Anne Dauphine d'Auvergne à Souvigny », dans *La création artistique...*, sous presse.
- *Das Goldene Rössl...*, 1995 : *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, Reinhold BAUMSTARK éd., (cat. expo., Munich, Bayerisches Nationalmuseum, 1995), Munich, 1995.
- GORDON, 1993 : Dillian Gordon éd., *Making and Meaning. The Wilton Diptych*, Londres, 1993.
- GORDON, MONNAS, ELAM, 1997 : Dillian Gordon, Lisa Monnas, Caroline Elam éd., *The Royal Image of Richard II and the Wilton Diptych*, Londres, 1997.
- *Gothic...*, 2003 : *Gothic. Art for England 1400-1547*, Richard Marks, Paul Williamson éd., (cat. expo., Londres, Victoria and Albert Museum, 2003), Londres, 2003.
- *Il Gotico nelle Alpi...*, 2002 : *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, Enrico Castelnuovo, Francesca De Gramatica éd., (cat. expo., Trento, Castello del Buonconsiglio/Museo Diocesano), Trento, 2002.
- GREBE : Anja Grebe, « Compte rendu de Paris 1400... », 2004 et de Autrand et al., 2004 », dans *Journal für Kunstgeschichte*, 8, 2004, p. 213-219.
- GUENÉE, 1992 : Bernard Guenée, *Un meurtre, une société : l'assassinat du duc d'Orléans, 23 novembre 1407*, Paris, 1992.
- GUENÉE, 1999 : Bernard Guenée, *Un roi et son historien. Vingt études sur le règne de Charles VI et la 'Chronique du Religieux de Saint-Denis'*, Paris, 1999.
- GUENÉE, 2002 : Bernard Guenée, *L'opinion publique à la fin du Moyen Âge : d'après la chronique de Charles VI du Religieux de Saint-Denis*, Paris, 2002.
- *I gusti collezionistici...*, 2002 : *I gusti collezionistici di Leonello d'Este. Gioielli e smalti en ronde-bosse a corte*, Filippo Trevisani éd., (cat. expo., Modène, Galleria Estense, 2002-2003), Modène, 2002.
- HABLLOT, sous presse : Laurent Hablot, « La devise, un nouvel emblème pour les princes du XV^e siècle », dans *La création artistique...*, sous presse.
- HEDEMAN, 1991 : Anne D. Hedeman, *The Royal Image : Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, 1991.
- HEDEMAN, 2001 : Anne D. Hedeman, *Of Counselors and Kings : The Three Versions of Pierre Salmon's Dialogues*, Urbana/Chicago, 2001.
- HEDEMAN, sous presse : Anne D. Hedeman, « L'humanisme et les manuscrits enluminés : Jean Lebègue et le manuscrit de Salluste à Genève (Bibliothèque publique et universitaire, Ms. 54) », dans *La création artistique...*, sous presse.
- HEINRICHS-SCHREIBER, 1997 : Ulrike Heinrichs-Schreiber, *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris, 1360-1420*, Berlin, 1997.
- HENWOOD, 1978 : Philippe Henwood, « Raymond du Temple, maître d'œuvre des rois Charles V et Charles VI », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 105, 1978, p. 55-75.
- HENWOOD, 1979 : Philippe Henwood, « Les orfèvres parisiens pendant le règne de Charles VI (1380-1422) », dans *Bulletin archéologique du CTHS*, nouv. série, 15A, 1979 (1982), p. 85-180.
- HENWOOD, 1980a : Philippe Henwood, « Jean d'Orléans, peintre des rois Jean II, Charles V et Charles VI (1361-1407) », dans *Gazette des Beaux-Arts*, XCVI, 1980, p. 137-140.
- HENWOOD, 1980b : Philippe Henwood, « Administration et vie des collections d'orfèvrerie royales sous le règne de Charles VI (1380-1422) », dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, CXXXVIII, 1980, p. 179-215.
- HENWOOD, 2004 : Philippe Henwood, *Les collections du trésor royal sous le règne de Charles VI (1380-1422). L'inventaire de 1400*, Paris, 2004.
- HINDMAN, 1986 : Sandra Hindman, *Christine de Pizan's 'Epistre Othéa' : Painting and Politics at the Court of Charles VI*, Toronto, 1986.
- HIRSCHBIEGEL, 2003 : Jan Hirschbiegel, *Étrennes. Untersuchungen zum höfischen Geschenkverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380-1422)*, Munich, 2003.
- HIRSCHBIEGEL, sous presse : Jan Hirschbiegel, « Le commerce des étrennes dans les cours françaises au temps de la querelle entre Armagnacs et Bourguignons », dans *La création artistique...*, sous presse.
- ILG, 1994 : Ulrike ILG, « Ein wiederentdecktes Inventar der Goldschmiedearbeiten Richards II. von England und seine Bedeutung für die Ikonographie des Wiltondiptychons », dans *Pantheon*, LII, 1994, p. 10-16.
- ILG, 1996 : Ulrike ILG, *Das Wiltondiptychon. Stil und Ikonographie*, Berlin, 1996.
- *The International Style...*, 1962 : *The International Style. The Arts in Europe around 1400*, Philippe Verdier éd., (cat. expo., Baltimore, The Walters Art Gallery, 1962), Baltimore, 1962.
- JONES, 1965 : Philip J. Jones, « Communes and Despots. The City State in Late Medieval Italy », dans *Transactions of the Royal Historical Society*, V^e série, XV, 1965, p. 71-96.
- JOUBERT, 1990 : Fabienne Joubert, « Les 'tapissiers' de Philippe le Hardi », dans Xavier Barral i Altet éd., *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Fabrication et consommation de l'œuvre III*, (colloque, Rennes, 1983) Paris, 1990, p. 601-608.
- JOUBERT, 1998 : Fabienne Joubert, « Les tapisseries de la fin du Moyen Âge : commandes, destination, circulation », dans *Revue de l'Art*, 120, 1998, p. 89-99.
- JOUBERT, 1999a : Fabienne Joubert, « Arts graphiques et élaboration artistique à la fin du Moyen Âge : quelques repères offerts par les textes », dans Michel Hérold, Claude Mignot éd., *Vitrail et arts graphiques XV^e-XVI^e siècles*, (colloque, Paris, 1997), Paris, 1999, p. 12-24.
- JOUBERT, 1999b : Fabienne Joubert, « Illusionnisme monumental à la fin du

- xiv^e siècle : les recherches d'André Beauneveu à Bourges et de Claus Sluter à Dijon », dans Fabienne Joubert, Dany Sandron éd., *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris, 1999, p. 364-384.
- JOUBERT, 2001 : Fabienne Joubert éd., *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (xiii^e-xv^e siècles)*, (Cultures et civilisations médiévales, 24), Paris, 2001.
- JOUBERT, 2004a : Fabienne Joubert, « Un art pour les princes », dans AUTRAND et al., 2004, p. 97-118.
- JOUBERT, 2004b : Fabienne Joubert, « Compte rendu de PROCHNO, 2002 », dans *Kunstchronik*, 57, 2004, p. 533-537.
- JOUBERT, 2006 : Fabienne Joubert éd., *L'Artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge*, (Cultures et civilisations médiévales, 36), Paris, 2006.
- Joubert, sous presse : Fabienne Joubert, « L'appropriation des arts visuels par Christine de Pizan », dans *Poètes et créateurs au Moyen Âge et à la Renaissance*, (colloque, Limoges, 2004), sous presse.
- KASHNITZ, 1995 : Rainer Kashnitz, « Kleinod und Andachtsbild. Zum Bildprogramm des Goldenen Rössls », dans *Das goldene Rössl...*, 1995, p. 58-89.
- KÖNIG, 2005 : Eberhard König, « Frankreich feiert das späte Mittelalter », dans *Kunstchronik*, 58, 2005, p. 88-105.
- KOVÁCS, 1975 : Éva Kovács, « Problèmes de style autour de 1400. L'orfèvrerie parisienne et ses sources », dans *Revue de l'Art*, 28, 1975, p. 25-33.
- KOVÁCS, 1981 : Éva Kovács, « Le reliquaire de l'ordre du Saint-Esprit. La 'dot' d'Anne de Bretagne », dans *Revue du Louvre et des musées de France*, 4, 1981, p. 246-251.
- KOVÁCS, 1983 : Éva Kovács, *The Calvary of King Matthias Corvinus in the treasury of Esztergom cathedral*, Budapest, 1983.
- KOVÁCS, 2004 : Éva Kovács, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, préface de Danielle Gaborit-Chopin, texte français revu par Jean-Claude Garreta, Dijon, 2004.
- LABARTE, 1879 : Jules Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, Paris, 1879.
- LABORDE, 1849-1852 : Léon de Laborde, *Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le xv^e siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, 3 vol., Paris, 1849-1852.
- LEBAILLY, 2005 : Émilie Lebailly, « Le dauphin Louis de Guyenne et les arts précieux (1409-1415) », dans *Bulletin monumental*, 163, 2005, p. 357-374.
- Le POGAM, PLAGNIEUX, 2001 : Pierre-Yves Le Pogam, Philippe Plagnieux, « Les maîtres des œuvres de maçonnerie de la ville de Paris durant la première moitié du xv^e siècle », dans CHAPELOT, 2001, p. 253-261.
- LINDQUIST, 1995 : Sherry C. M. Lindquist, *Patronage, Piety and Politics in the Art and Architectural Programs at the Chartreuse de Champmol in Dijon*, thèse, Northwestern University, Evanston, Illinois, 1995.
- LINDQUIST, 2002 : Sherry C. M. Lindquist, « Accounting for the status of artists at the Chartreuse de Champmol », dans *Gesta*, 41, 2002, p. 15-28.
- LINDQUIST, 2004 : Sherry C. M. Lindquist, « L'organisation du chantier de la chartreuse de Champmol », dans *L'art à la cour de Bourgogne...*, 2004, p. 171-174.
- LORENTZ, 2004a : Philippe Lorentz, « Des tableaux de peinture comme les tableaux d'orfèvrerie », dans *Paris 1400...*, 2004, p. 194-200.
- LORENTZ, 2004b : Philippe Lorentz, « Jean Malouel et les frères de Limbourg », dans *Paris 1400...*, 2004, p. 292-293.
- LORENTZ, 2004c : Philippe Lorentz, « Les carnets de dessins, 'laboratoires' de la création artistique », dans *Paris 1400...*, 2004, p. 304-306.
- *Louis d'Orléans...*, 2004 : Louis d'Orléans et Valentine Visconti. *Mécénat et politique autour de 1400*, Thierry Crépin-Leblond éd., (journal de l'exposition, Blois, Château de Blois, 2004), Blois, 2004.
- MARTINDALE, 1972 : Andrew Martindale, *The Rise of the Artist during the Middle Ages and early Renaissance*, Londres, 1972.
- MEISS, 1967 : Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, Londres/New York, 1967.
- MEISS, 1968 : Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, New York, 1968.
- MEISS, 1974 : Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbours and their Contemporaries*, New York, 1974.
- *Meister Francke...*, 1969 : Meister Francke und die Kunst um 1400, Thomas Puttfarken éd., (cat. expo., Hambourg, Kunsthalle, 1969), Hambourg, 1969.
- MÉRINDOL, 1986 : Christian de Mérindol, « Essai sur l'emblématique et la thématique de la monarchie française à la fin du Moyen Âge d'après le témoignage du château de Vincennes », dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1986, p. 187-227.
- MÉRINDOL, 1988 : Christian de Mérindol, « Nouvelles observations sur la symbolique royale à la fin du Moyen Âge. Le couple de saint Jean-Baptiste et de sainte Catherine au portail de l'église de la chartreuse de Champmol », dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1988, p. 288-302.
- MEUNIER, sous presse : Florian Meunier, « Le renouveau de l'architecture civile sous Charles VI, de Bicêtre à l'hôtel de Bourbon », dans *La création artistique...*, sous presse.
- MOFFITT, 2005 : John F. Moffitt, « Sluter's Pleurants and Timanthes' Tristitia Velata : evolution of and sources for a Humanist Topos of Mourning », dans *Artibus et Historiae*, 26, 2005, p. 73-84.
- MONTIAS, 1996 : John Michael Montias, *Le marché de l'art aux Pays-Bas (xv^e-xvii^e siècles)*, Paris, 1996.
- MÜLLER, STEINGRÄBER, 1954 : Theodor Müller, Erich Steingraber, « Die französische Goldemailplastik um 1400 », dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1954, p. 29-79.
- NASH, 2004 : Susie Nash, « Compte rendu de Paris 1400..., 2004 et Primitifs français..., 2004 », dans *The Burlington Magazine*, CXLVI, 2004, p. 483-485.
- NASH, 2005 : Susie Nash, « Claus Sluter's 'Well of Moses' for the Chartreuse de Champmol reconsidered : part I », *The Burlington Magazine*, CXLVII, 2005, p. 798-809.
- PÄCHT, 1962 : Otto Pächt, « L'art gothique vers 1400 : langage artistique européen », dans *L'art européen vers 1400...*, 1962, p. 57-70.
- PANIZZA, 2000 : Letizia Panizza éd., *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, Oxford, 2000.
- PANOFKY 1953 (1992) : Erwin Panofsky, *Les primitifs flamands*, (Cambridge, Mass., 1953), Paris, 1992.
- *Paris 1400...*, 2004 : *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Élisabeth Taburet-Delahaye éd., (cat. expo., Paris, musée du Louvre, 2004), Paris, 2004.

- *Die Parler...*, 1978 : *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400 : europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Anton Legner éd., (cat. expo., Cologne, Kunsthalle, 1978).
- PILLET, sous presse : Élisabeth Pillet, « Les vitraux de la chapelle du collège de Beauvais », dans *La création artistique...*, sous presse.
- PLAGNIEUX, 1988 : Philippe Plagnieux, « La Tour Jean-sans-Peur, une épave de la résidence parisienne des ducs de Bourgogne », dans *Histoire de l'Art*, 1-2, 1988, p. 11-20.
- PLAGNIEUX, 2004 : Philippe Plagnieux, « Les débuts de l'architecture flamboyante dans le milieu parisien », dans AUTRAND et al., 2004, p. 83-95.
- PLAGNIEUX, sous presse : Philippe Plagnieux, « Jean de Montaigu ou la résistible ascension d'un parvenu à la lumière des arts », dans *La création artistique...*, sous presse.
- PLAGNIEUX, TABURET-DELAHAYE, 2004 : Philippe Plagnieux, Élisabeth Taburet-Delahaye, « Art et politique au temps des princes des fleurs de lys », dans *Histoire de l'Art*, 55, 2004, p. 19-21.
- PLEYBERT, 2001a : Frédéric Pleybert éd., *Paris et Charles V. Arts et Architecture*, Paris, 2001.
- PLEYBERT, 2001b : Frédéric Pleybert, « Les sculpteurs de Louis de France, duc d'Orléans », dans *L'art gothique dans l'Oise et ses environs, XIII^e-XIV^e siècles*, (colloque, Beauvais, 1998), Beauvais, 2001, p. 207-221.
- POCHAT, WAGNER, 1990 : Götz Pochat, Brigitte Wagner éd., *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz, 1990.
- PONTANO, 1994 : Giovanni Pontano, *I libri delle virtù sociali*, éd. et trad. par Francesco Tateo, Rome, 1994.
- *Prague...*, 2005 : *Prague. The crown of Bohemia 1347-1437*, Barbara Drake Bohem, Jiří Fajt éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005), New York/New Haven/Londres, 2005.
- PRIGENT, 1999 : Christiane Prigent éd., *Art et société en France au XV^e siècle*, Paris, 1999.
- *Primitifs français...*, 2004 : *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, Dominique Thiébaud éd., (cat. expo., Paris, musée du Louvre, 2004), Paris, 2004.
- PROCHNO, 2002 : Renate Prochno, *Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364-1477*, Berlin, 2002.
- RABEL, 2002 : Claudia Rabel, « Le *Sénèque des ducs*. Un cadeau lombard pour Jean de Berry », dans *Revue de l'Art*, 135, 2002, p. 7-22.
- RAYNAUD, 2002 : Clémence Raynaud, « Guy de Dampmartin et la genèse du gothique flamboyant en France », dans *Cahiers archéologiques*, 50, 2002, p. 185-200.
- RAYNAUD, 2004 : Clémence Raynaud, « 'Ad instar capelle regie parisiensis'. La Sainte-Chapelle de Bourges, le grand dessein du duc de Berry », dans *Bulletin monumental*, 162, 2004, p. 289-302.
- RAYNAUD, sous presse : Clémence Raynaud, « Construction et maîtrise d'œuvre : le cas des chantiers du duc de Berry », dans *La création artistique...*, sous presse.
- RECHT, 1998 : Roland Recht, « La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale », dans *Revue de l'Art*, 120, 1998, p. 5-10.
- REISS, WILKINS, 2001 : Sheryl E. Reiss, David G. Wilkins éd., *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirkville, 2001.
- RIBAUT, 1999 : Jean-Yves Ribault, « 'Pour notre dévotion et plaisance'. L'amour de l'art selon le duc Jean de Berry », dans Jean-Yves Ribault éd., *Mécènes et collectionneurs, I, Les variantes d'une passion*, Paris, 1999, p. 27-33.
- *El Rinacimiento Mediterráneo...*, 2001 : *El Rinacimiento Mediterráneo : Viajes d'artistas y itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Mauro Natale éd., (cat. expo., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza/Valence, Museu de Bellas Arts), Madrid, 2001.
- ROBIN, 1986 : Françoise Robin, « L'artiste de cour en France. Le jeu des recommandations et des liens familiaux (XIV^e-XV^e siècles) », dans Xavier Barral i Altet éd., *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, (colloque, Rennes, 1983), I. *Les hommes*, Paris, 1986, p. 537-556.
- ROSER, 2006 : Sandrine Roser, « Un prélat comtois méconnu : Amé de Chalon, abbé de Baume-les-Messieurs (1389-1431) », dans JOUBERT, 2006, p. 17-39.
- ROUSE, ROUSE, 2000 : Richard H. Rouse, Mary A. Rouse, *Manuscripts and their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200-1500*, 2 vol., Turnhout, 2000.
- SANDRON, 2001 : Dany Sandron, « Le roi et ses églises », dans Pleybert, 2001a, p. 91-104.
- SANDRON, 2006 : Dany Sandron, « La fondation par le cardinal Jean de La Grange de deux chapelles à la cathédrale d'Amiens : une tradition épiscopale devenue manifeste politique à la gloire du roi Charles V », dans JOUBERT, 2006, p. 155-170.
- *La Sainte-Chapelle...*, 2004 : *La Sainte-Chapelle de Bourges. Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry*, Béatrice de Chancel-Bardelot, Clémence Raynaud éd., (cat. expo., Bourges, musée du Berry, 2004), Paris/Bourges, 2004.
- SAUERLÄNDER, 1995 : Willibald Sauerländer, « Kinder als Nothelfer. Parergon über das sogenannte Goldenen Rössl », dans *Das goldene Rössl...*, 1995, p. 90-101.
- SCATTERGOOD, SHERBORNE, 1983 : Vincent J. Scattergood, James W. Sherborne éd., *English Court Culture in the Later Middle Ages*, Londres, 1983.
- SCHER, 1994 : Stephen K. Scher éd., *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, Londres/New York, 1994.
- SCHMIDT, 2004 : Gerhard Schmidt, « Compte rendu de PROCHNO, 2002 », dans *Journal für Kunstgeschichte*, 8, 2004, p. 264-270.
- SCHNERB, 2001 : Betrand Schnerb, *Les Armagnacs et les Bourguignons. La maudite guerre*, Paris, 2001.
- STRATFORD, 2000 : Jenny Stratford, « Gold and Diplomacy : England and France in the Reign of Richard II », dans John Mitchell éd., *England and the Continent in the Middle Ages : Studies in Memory of Andrew Martindale, Proceedings of the 1996 Harlaxton Symposium*, Stamford, 2000, p. 218-237.
- STRAFORD, 2004 : Jenny Stratford, « Compte rendu de HIRSCHBIEGEL, 2003 », dans *Kunstchronik*, 57, 2004, p. 537-540.
- SUCKALE, FAJT, 2005 : Robert Suckale, Jiří Fajt, « The exemple of Prague in Europe », dans *Prague...*, 2005, p. 47-57.
- SUTTON, 1982 : Kay Sutton, « The Original Patron of the Lombard Manuscript Latin 757 in the Bibliothèque Nationale, Paris », dans *The Burlington Magazine*, CXXIV, 1982, p. 88-94.
- SUTTON, 1991 : Kay Sutton, « Milanese luxury books. The patronage of Bernabò Visconti », dans *Apollo*, XXXIV, 1991, p. 322-326.
- SUTTON, 1993 : Kay Sutton, « Gian Galeazzo Visconti as Patron. A Prayer Book Illuminated by Pietro da Pavia », dans *Apollo*, CXXXVII, 1993, p. 89-96.

- TABURET-DELAHAYE, 1999 : Élisabeth Taburet-Delahaye, « L'orfèvrerie », dans PRIGENT, 1999, p. 259-289.
- TABURET-DELAHAYE, 2001 : Élisabeth Taburet-Delahaye, « L'orfèvre Jean Nicolas et deux clients princiers : Marie de France et Louis de Guyenne », dans *Revue du Louvre et des musées de France*, 2001, 5, p. 29-34.
- TABURET-DELAHAYE, 2003 : Élisabeth Taburet-Delahaye, « Joyaux d'or émaillés : quelques réflexions à propos du thème de la Vierge à l'Enfant », dans CALDERONI MASETTI, 2003a, p. 69-75.
- TABURET-DELAHAYE, 2004a : Élisabeth Taburet-Delahaye, « Les émaux sur ronde-bosse d'or. Joyaux de l'orfèvrerie parisienne », dans *L'Estampille/L'Objet d'Art*, 390, 2004, p. 44-51.
- TABURET-DELAHAYE, 2004b : Élisabeth Taburet-Delahaye, « L'éclat nouveau de l'orfèvrerie », dans *Dossiers de l'Art*, 107, 2004, p. 26-39.
- TABURET-DELAHAYE, 2004c : Élisabeth Taburet-Delahaye, « L'orfèvrerie », dans *L'art à la cour de Bourgogne...*, 2004, p. 128-131.
- TABURET-DELAHAYE, 2004d : Élisabeth Taburet-Delahaye, « Le couple royal : Charles VI et Isabeau de Bavière », dans *Paris 1400...*, 2004, p. 113-125.
- TABURET-DELAHAYE, 2004e : Élisabeth Taburet-Delahaye, « Vie de cour et vie artistique en France vers 1400 », dans AUTRAND *et al.*, 2004, p. 55-81.
- TABURET-DELAHAYE, sous presse : Élisabeth Taburet-Delahaye, « Parures et bijoux de la reine Isabeau de Bavière », dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, sous presse.
- *Tapestry in the Renaissance...*, 2002 : *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, Thomas P. Campbell éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2002), New York/New Haven/Londres, 2002.
- TAVEAU-LAUNAY, 2001 : Isabelle Taveau-Launay, « Raymond du Temple, maître d'œuvre des rois de France et des princes », dans CHAPELOT, 2001, p. 323-338.
- THOMAS, 1979 : Marcel THOMAS, *L'âge d'or de l'enluminure : Jean de France, duc de Berry et son temps*, Paris, 1979.
- *Les 'Très Riches Heures...'*, 2004 : *Les 'Très Riches Heures' du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XV^e siècle*, Patricia Stirnemann éd., (cat. expo., Chantilly, musée Condé, 2004), Paris, 2004.
- VALE, 2001 : Malcom Vale, *The Princely Court. Medieval Courts and Culture in North-West Europe 1270-1380*, Oxford, 2001.
- VENTURELLI, 2003 : Paola Venturelli, *Smalti, oro e preziosi. Oreficeria e arti suntuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Venise, 2003.
- VILLELA-PETIT, 2003 : Inès Villela-Petit, avec la participation de P. Roger, *Le Bréviaire de Châteauroux*, Paris, 2003.
- VILLELA-PETIT, 2004a : Inès Villela-Petit, *Le gothique international. L'art en France au temps de Charles VI*, Paris, 2004.
- VILLELA-PETIT, 2004b : Inès Villela-Petit, « Louis de Guyenne », dans *Paris 1400...*, 2004, p. 140-145.
- VILLELA-PETIT, sous presse : Inès Villela-Petit, « Propositions pour le peintre Jean d'Arbois », dans *La création artistique...*, sous presse.
- WARNKE, 1985 (1989) : Martin Warnke, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, (Cologne, 1985), Paris, 1989.
- WELCH, 1995 : Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven/Londres, 1995.
- WHITLEY, ALEXANDRE, BENNERT, ANTOINE, 2001 : Mary Whitley, Arnaud Alexandre, Uwe Bennert, Élisabeth Antoine, « Lieux de pouvoir et résidences royales », dans PLEYBERT, 2001a, p. 105-165.
- ZEMAN, 1992 : Georg Zeman, « Die beiden großen Siegel des Jean de Berry und des Louis II de Bourbon : Siegelkunst im Dienste fürstlicher Repräsentation », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 45, 1992, p. 31-50.