

# OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

2/3 - 2010

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

DIRETTORE

MARIA MONICA DONATO

COMITATO SCIENTIFICO

MICHELE BACCI, PAOLA BAROCCHI, XAVIER BARRAL I ALTET, ENRICO CASTELNUOVO,  
CLAUDIO CIOCIOLA, MARCO COLLARETA, FRANCESCO DE ANGELIS,  
MASSIMO FERRETTI, JULIAN GARDNER, MAX SEIDEL, SALVATORE SETTIS

COMITATO DI REDAZIONE

CHIARA BERNAZZANI, MARIA MONICA DONATO, GIAMPAOLO ERMINI,  
MATTEO FERRARI, MONIA MANESCALCHI,  
STEFANO RICCONI, ELENA VAIANI

*Sono accettati nella rivista contributi in italiano, francese e inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di membri del Comitato scientifico e di referee, selezionati in base alla competenza sui temi trattati.*

*Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.*

# OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

2/3 - 2010



Rivista semestrale *on line*  
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale  
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore  
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*  
Direttore responsabile: Maria Monica Donato  
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009

<http://onh.giornale.sns.it>  
[onh.redazione@sns.it](mailto:onh.redazione@sns.it)

ISSN 2036-8755  
Opera Nomina Historiae [*on line*]

## SOMMARIO

ALLEGRA IAFRATE

«*Artifex specialis*»: per una lettura critica della figura di Matthew Paris attraverso le fonti

pp. 1-42

MATTEO FERRARI

*Grixopolo e i dipinti del Palazzo della Ragione di Mantova*

pp. 43-90

MARIA LUDOVICA ROSATI

«*In qual modo si contraffà il velluto, o panno di lana, e così la seta, in muro e in tavola*»: stoffe preziose e tessuti serici nell'opera di Simone Martini

pp. 91-132

LINDA PISANI

*Le due firme del pittore pistoiese Antonio di Vita*

pp. 133-150

ELISABETTA CIONI

*Nuove acquisizioni sulla bottega 'dei Tondi': un documento e alcuni smalti*

pp. 151-218

ALICE CAVINATO

«*Nicolò di Giovanni da Siena à fatto questo libro di sua propria mano e di sua spontana volontà*»: note su due manoscritti illustrati senesi del Quattrocento e le loro sottoscrizioni

pp. 219-262

MICHELE TOMASI

*Artistes de cour en France autour de 1400: institutions, formules et réalités*

pp. 263-286

CHIARA BERNAZZANI

*La campana civica: tra signum, simbolo e celebrazione visiva*

pp. 287-392

ELIANA CARRARA

*Giorgio Vasari, Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle Vite. Ragioni e nuove evidenze della loro collaborazione*

pp. 393-430



# ARTISTES DE COUR EN FRANCE AUTOUR DE 1400: INSTITUTIONS, FORMULES ET RÉALITÉS

MICHELE TOMASI

En 1390, Jean, duc de Berry était attendu à Paris. L'oncle du roi Charles VI annonçait son arrivée imminente dans la capitale, mais, raconte le chroniqueur Jean Froissart,

se tenoit il à Meun sur Ieurre et si tint plus de trois sepmaines, et devoit au maistre de ses ouvriers de taille et de peinture, car en telles choses avoit il grandement sa fantasia, et regardoit maistre Andrieu Beau Nepveu à faire nouvelles ymages et peintures<sup>1</sup>.

Une célèbre miniature des *Très riches heures* de Jean de Berry nous a gardé un souvenir de ce château somptueux entre tous, où la conversation se serait déroulée<sup>2</sup>. La page en question fut enluminée par les frères Limbourg, qui en janvier 1411 prouvèrent leur maîtrise suprême de l'illusionnisme pictural en offrant à leur patron, comme étrenne, «un livre contrefait d'une pièce de bois paincte en semblance d'un livre, où il n'a nuls feuillets ne riens

1

---

Je tiens à remercier, pour des conversations stimulantes, Nicolas Bock et Alessandra Villa, et, pour leurs indications précieuses, Monica Donato, Jean-Marie Guillouët, Sherry Lindquist, Klaus Oschema, Agostino Paravicini Bagliani, Michel Pastoureau, Eva Pibiri, ainsi que les lectrices ou lecteurs anonymes de «ONH». Cet article reprend la communication que j'ai faite au colloque international *Invention et statut de l'artiste à la Renaissance*, qui s'est déroulé à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée les 26 et 27 juin 2007; on attend la publication des actes. J'exprime ici ma gratitude à Valérie Auclair, l'organisatrice, qui m'a donné la possibilité de publier séparément ma contribution.

<sup>1</sup> J. FROISSART, *Chroniques. Livres III et IV*, éd. par P. Ainsworth, A. Varvaro, Paris 2004, pp. 499-500; sur cet épisode, et sur le jugement que Froissart porte sur Jean de Berry, cf. F. AUTRAND, *Jean de Berry. L'art et le pouvoir*, Paris 2000, pp. 16-18 et 385-387. En dernier lieu, sur la carrière de Beauneveu, S. NASH, «No equal in any land». *André Beauneveu, artist to the courts of France and Flanders*, London 2007.

<sup>2</sup> Chantilly, Musée Condé, ms. 65, c. 161v: *La Tentation du Christ*. Pour tout ce qui concerne les Limbourg, on pourra se rapporter utilement à *The Limbourg brothers. Nijmegen masters at the French court 1400-1416*, catalogue de l'exposition (Nimègue 2005), éd. par R. Dückers, P. Roelofs, Gand 2005. Je n'ai pas pu consulter I. VILLELA-PETIT, avec la collaboration de P. STIRNEMANN, *Le Très Riches Heures del Duca di Berry: Chantilly, Musée Condé, ms. 65: guida alla lettura*, Modena 2010.

2 escript; couvert de veluiau blanc, à deux fermouers d'argent dorez, esmaillez aux armes de Monseigneur»<sup>3</sup>.

Jean de Berry dut apprécier ce cadeau si plaisant, car il le rangea dans sa bibliothèque: nous pouvons ainsi encore le connaître grâce à la description que le libraire du duc, Robinet d'Estampes, en donna dans l'inventaire de son maître.

Ces deux épisodes semblent nous présenter un prince qui est lié à 'ses' artistes par une entente parfaite, voire même une véritable complicité<sup>4</sup>. Ainsi pourraient-ils à eux seuls incarner le changement radical de statut que les artistes auraient connu à la cour selon Martin Warnke. Dans un livre fondateur, cet historien de l'art a suggéré l'idée que l'artiste moderne fut inventé à la cour. Dans l'introduction à son ouvrage, il écrivait:

notre attitude envers l'art – c'est-à-dire le statut de faculté supérieure de l'esprit, et de la dignité particulière que nous accordons à l'œuvre d'art [...] – est une conséquence des formes particulières du rapport que les cours entretenaient avec l'art et les artistes<sup>5</sup>.

Lors de sa publication, à une époque où les études ne se focalisaient que sur la part qui revenait aux grandes villes, surtout italiennes ou flamandes, dans la gestation de l'art moderne, ce livre révéla le rôle que les cours avaient joué dans ce processus<sup>6</sup>. Dans son analyse, Warnke adopta une approche

---

<sup>3</sup> *Inventaires de Jean, duc de Berry (1401-1416)*, éd. par J. Guiffrey, 2 voll., Paris 1894-1896, I, n. 994, p. 265.

<sup>4</sup> Voir les commentaires de M. MEISS, *French painting in the time of Jean de Berry. The Limbours and their contemporaries*, 2 voll., London-New York 1974, I, p. 69, de S.C.M. LINDQUIST, *Agency, visibility and society at the Chartreuse de Champmol*, Aldershot 2008, p. 95, ainsi que de S. PERKINSON, *The likeness of the king. A prehistory of portraiture in late medieval France*, Chicago-London 2009, pp. 259-260. On lira également avec profit les annotations de Klaus Niehr (*Die Kunst des Mittelalters*, 2 voll., München 2008-2009, II. K. NIEHR, *1200 bis 1500*, München 2009, pp. 63-64), qui souligne très pertinemment les résonances de cet épisode avec les anecdotes concernant la suprême habileté des artistes antiques (Apelle, Zeuxis) dans la création de trompe-l'œil. On peut observer ici en passant que la question du rapport à l'antique des arts en France autour de 1400 est assez négligée dans les études récentes; deux exceptions remarquables sont fournies par I. VILLELA-PETIT, *Le gothique international. L'art en France au temps de Charles VI*, Paris 2004, pp. 114-117, et par J.F. MOFFITT, *Sluter's Pleurants and Timanthes' Tristitia velata: evolution of and sources for a humanist topos of mourning*, «Artibus et Historiae», 26, 2005, pp. 73-84.

<sup>5</sup> M. WARNKE, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris 1989 (éd. or. Köln 1985), p. 1.

<sup>6</sup> Pour une évaluation historiographique globale de cet ouvrage, je me permets de renvoyer à mon article *Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künst-*



structurale, et aborda dans des chapitres thématiques différents aspects des rapports entre la cour et les artistes: les modes de recrutement, les formes de rétribution, etc. Cette démarche l'amena toutefois à présenter la cour comme une entité figée, en négligeant les profondes différences qui distinguent les cours selon la géographie, selon la chronologie, selon le rang et le sexe du seigneur autour duquel elles se s'agglomèrent. Son analyse était en outre appuyée sur des sources extrêmement nombreuses et disparates: documents d'archives, chroniques, traités. La masse même de ce matériau empêchait de le soumettre à la nécessaire critique des sources, afin d'en établir d'abord la fiabilité, avant d'en tirer les renseignements recherchés. Il faut aussi observer que la libération de l'artiste était mesurée non seulement à l'aune de la reconnaissance du caractère intellectuel de sa profession, mais encore en prenant en compte d'autres critères, comme la proximité avec le prince, l'aisance matérielle, la renommée, le prestige des commandes. Il n'est toutefois pas prouvé que tous ces indicateurs pointent dans la même direction, et leurs rapports réciproques doivent certainement être problématisés davantage. Stimulées par l'audace de la thèse de Warnke, les études sur les rapports entre les artistes et les cours se sont ainsi multipliées depuis vingt ans, en s'attachant surtout à vérifier et nuancer les conclusions de cet auteur en abordant des contextes précis, en décortiquant en profondeur certaines sources, en adoptant des paramètres d'évaluation différents<sup>7</sup>. Cette approche semble en effet aujourd'hui la plus fructueuse pour faire avancer les connaissances.

Dans cette perspective, on se propose ici de réfléchir à la situation des artistes dans un milieu relativement restreint, celui des cours françaises autour de 1400<sup>8</sup>. De travaux récents, dus notamment à Sherry Lindquist et à

---

ler, Cologne, DuMont, 1985, in *Histoire sociale de l'art – une anthologie critique*, I. Textes de référence, 1930-1990, éd. par Ph. Bordes, Paris, à paraître. Une présentation synthétique est proposée dans *Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung*, éd. par P. von Naredi-Reiner, Stuttgart 2010, pp. 480-483.

<sup>7</sup> Voir en dernier lieu à ce sujet les contributions réunies dans *Artists at court: image-making and identity, 1300-1550*, ed. by S.J. Campbell, Boston 2004; on citera aussi M.C. VALE, *The princely court. Medieval courts and culture in north-west Europe 1270-1380*, Oxford 2001, pp. 260-282.

<sup>8</sup> F. ROBIN, *L'artiste de cour en France. Le jeu des recommandations et des liens familiaux (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, actes du colloque international (Rennes 1983), 3 voll., éd. par X. Barral i Altet, Paris 1986-1990, I. *Les hommes*, 1986, pp. 537-556.

Élisabeth Taburet-Delahaye, ont permis de remettre en question plusieurs idées reçues dans ce domaine<sup>9</sup>. En poursuivant dans cette direction, on voudrait ici montrer que plusieurs indices qui, par le passé, ont été interprétés comme des signaux de l'intimité entre princes et artistes ne sont pas aussi révélateur que l'on a pu le croire. En ce sens, il s'agira à la fois de réexaminer le contexte institutionnel du rattachement des artistes à la cour et de décoder le langage utilisé pour parler d'eux dans les comptes princiers. Par les exemples choisis, on pourra par ailleurs rappeler que l'entrée d'un artiste dans une cour française autour de 1400 n'était pas toujours une marque d'appréciation de la noblesse de son travail. Pour terminer, on insistera sur le fait que chaque cour n'était pas un système clos: on cherchera à souligner que la position des artistes au sein d'une cour donnée était le résultat non seulement d'une interaction avec d'autres cours, mais aussi par rapport à la présence ou à l'absence d'un marché urbain.

### 1. Questions institutionnelles

Les historiens de l'art ont longtemps reconnu une grande importance à l'admission des artistes dans la *familia* ou dans l'hôtel princier, et notamment à l'attribution du titre de valet de chambre<sup>10</sup>. Ce titre semblait indi-

---

<sup>9</sup> S.C.M. LINDQUIST, *Accounting for the status of artists at the Chartreuse de Champmol*, «Gesta», 41, 2002, pp. 15-28; EAD., «The will of a princely patron» and artists at the Burgundian court, in *Artists at court*, pp. 46-56; EAD., *Agency*, pp. 85-120; É. TABURET-DELAHAYE, *Vie de cour et vie artistique en France vers 1400*, in *La France et les arts en 1400. Les princes des fleurs de lis*, Paris 2004, pp. 54-81: en part. 58-59; J.-M. GUILLOUËT, *Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge: un essai de problématisation*, in *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, éd. par S. Cassagnes-Brouquet, M. Yvernault, Limoges 2007, pp. 25-35. PERKINSON, *The likeness of the king*, pp. 189-277, aborde également la question du statut des artistes dans les cours françaises autour de 1400, mais d'un point de vue différent: il considère les stratégies visuelles par le biais desquelles, à son avis, les artistes auraient voulu prouver aux commanditaires potentiels leur ingéniosité et leur talent, ou plutôt, pour le dire avec un terme de l'époque, comme le fait l'auteur, leur 'engin'. Le rendu fidèle de la nature, et notamment la production d'images ressemblantes d'individus, auraient été introduits à l'initiative d'artistes ambitieux, plutôt qu'en répondant aux attentes ou souhaits des commanditaires. Cette interprétation demanderait des commentaires développés, qui ne peuvent pas trouver leur place ici; je voudrais néanmoins attirer l'attention sur le fait que, avant qu'elle puisse être acceptée, il faudrait comparer les stratégies des artistes de cour avec celles de producteurs travaillant dans d'autres milieux, afin de vérifier si leurs approches sont véritablement différentes. Il me semble aussi que la fonction et l'accessibilité ou la visibilité des images étudiées par l'auteur ne sont pas suffisamment prise en compte dans sa lecture.

<sup>10</sup> WARNKE, *L'artiste et la cour*, pp. 12-13, 144-148; pour ce titre, voir aussi, récemment, S. CAS-

quer une intimité réelle entre le créateur et son protecteur, et sanctionner ainsi l'entrée de l'artiste dans un cercle privilégié, où il aurait vu son talent reconnu. Cette interprétation est la plus courante<sup>11</sup>. Pourtant, il y a déjà trente-cinq ans, Andrew Martindale en suggérait une autre, fort différente: la nomination à la charge de valet de chambre aurait été un moyen d'intégrer l'artiste dans la structure de l'hôtel, un artifice administratif pour satisfaire le besoin d'ordre des bureaucrates. Quant aux princes, ils auraient été mus le plus souvent par le désir d'avoir près d'eux des hommes dont ils appréciaient d'abord et davantage les qualités humaines que les compétences professionnelles<sup>12</sup>.

Si l'on rappelle cette explication, ce n'est pas pour l'adopter entièrement – il est difficile d'admettre que tous les artistes nommés valets de chambre autour de 1400 en France étaient des bons compagnons. Mais Martindale eut le mérite de poser de manière très concrète la question de savoir comment et pourquoi un artiste s'insérait dans l'organisation d'un hôtel. En effet, dans la plupart de leurs recherches, les historiens de l'art n'ont pas suffisamment prêté attention à la distinction qu'il convient de tracer entre l'intégration dans la famille et l'attribution d'un office. Cette distinction découle à son tour de la démarcation qui existe entre la famille et l'hôtel, qui sont deux ensembles étroitement imbriqués, mais non superposables: si la première réunit les personnes vivant sous la protection d'un grand, que ce soit le pape, le roi, ou un prince, le deuxième regroupe les services et officiers qui sont en charge de la vie quotidienne du seigneur et participent au gouvernement. Même si de très nombreux individus appartenaient à la fois aux deux groupes, à l'époque qui nous intéresse ici, le processus d'institutionnalisation qui s'était déroulé au XIV<sup>e</sup> siècle avait amené à une séparation plus nette entre les deux domaines<sup>13</sup>. Or, comme l'a montré ré-

---

SAGNES, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Rennes 2001, pp. 167-168; F. ROBIN, *La rencontre du prince et de l'artiste: mise au point et état de connaissances (France XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, in *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, atti del convegno (Prato 2001), a cura di S. Cavaciocchi, Firenze 2002, pp. 593-602: 595.

<sup>11</sup> On la retrouve également dans des synthèses récentes, comme celle d'A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le sacre de l'artiste. La création au Moyen Âge XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 2000, pp. 36-37.

<sup>12</sup> A. MARTINDALE, *The rise of the artist in the Middle Ages and early Renaissance*, London 1972, pp. 35-46.

<sup>13</sup> É. LALOU, *Hôtel du roi (de la reine, des princes)*, in *Lexikon des Mittelalters*, 10 voll., München-Zürich-Stuttgart-Weimar 1980-1999, V, München-Zürich 1991, coll. 140-141; EAD.,

ceMENT Étienne Anheim en analysant la situation de la cour pontificale à Avignon, le statut de l'artiste à la cour dépendait essentiellement de l'office qu'on lui attribuait, bien plus que de son rattachement à la *familia*<sup>14</sup>:

Le titre de familier peut certes récompenser des individus avec lesquels le souverain entretient une relation personnelle, mais c'est aussi un titre décerné traditionnellement aux officiers qui font partie de l'hôtel, y compris les officiers de rang inférieur<sup>15</sup>.

Pour analyser ce problème, nous pouvons aujourd'hui disposer de nombreux travaux de grande qualité que les historiens ont consacrés, dans les vingt dernières années, au fonctionnement des hôtels royaux et princiers en Europe entre XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles<sup>16</sup>. Même si les historiens n'abordent pas toujours les questions pour lesquelles nous cherchons des réponses, leurs études permettent de replacer les artistes dans le contexte concret qui fut le leur. En effet, si l'on souhaite comprendre la position réelle des artistes dans la hiérarchie, il est indispensable de la comparer à celle des autres officiers de l'hôtel<sup>17</sup>. Il serait même opportun désormais de changer de perspective, et d'étudier la position des artistes à la cour non pas du point de vue des

*Hôtel*, in *Dictionnaire du Moyen Âge*, éd. par C. Gauvard, A. de Libéra, M. Zink, Paris 2002, pp. 692-694; K. SCHULZ, B. SCHIMMELPFENNIG, *Familia*, in *Lexikon des Mittelalters*, IV, München-Zürich 1989, coll. 254-256.

<sup>14</sup> É. ANHEIM, *L'artiste et l'office. Financement et statut des producteurs culturels à la cour des Papes au XIV<sup>e</sup> siècle*, in *Offices, écrit et papauté (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, éd. par A. Jamme, O. Poncet, Rome 2007, pp. 393-406; selon l'auteur, «c'est le système de l'office, en particulier dans sa nature financière, qui est au centre de la prise en charge de la culture de cour et de la définition de l'artiste au XIV<sup>e</sup> siècle, au moins dans le monde pontifical» (p. 397). Le titre (*pictor papae*, par exemple) correspond à un office, qui correspond à son tour «à une fonction, donc à un ensemble de responsabilités et à l'exercice d'un pouvoir hiérarchique, ce qui n'est pas vrai du familier» (p. 403). C'est parce qu'il est officier que l'artiste de cour bénéficie de nombreux avantages, tels le logement, l'exception judiciaire ou fiscale, un salaire fixe et tarifé, etc.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 397; et l'auteur de rappeler que, selon les calculs de Bernard Guillemin, à peu près la moitié des curialistes à Avignon étaient en même temps des familiers du prince.

<sup>16</sup> Pour la France, voir surtout É. GONZALEZ, *Un prince en son Hôtel: les serviteurs des ducs d'Orléans au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 2004. Il faut aussi rappeler les publications régulières de la Residenzen-Kommission de l'Académie des Sciences de Göttingen; on en trouvera la liste complète sur le site: <<http://resikom.adw-goettingen.gwdg.de/publ.php>> (consulté le 23 septembre 2010).

<sup>17</sup> Pour une enquête visant à replacer les artistes dans le contexte institutionnel de l'hôtel, voir G. CASTELNUOVO, M.-A. DERAGNE, *Peintres et ménétriers à la cour de Savoie sous Amédée VIII (1391-1451). Salaires, statuts et entretient*, in *Regards croisés. Musique, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au XV<sup>e</sup> siècle*, éd. par N. Guidobaldi, Paris 2002, pp. 31-59.

artistes, mais de celui de l'hôtel, pour comprendre quand, comment, pourquoi les effectifs des artistes augmentent ou décroissent au sein de cet organisme qui n'est pas immuable, mais évolue au rythme de la vie privée et politique du prince.

Ici, je devrais toutefois me borner à quelques remarques sur l'office de valet de chambre<sup>18</sup>. Les recherches des historiens montrent bien que l'attribution du titre n'est pas en soi une marque d'admiration ou d'estime de la part du prince. Ce titre peut recouvrir des réalités fort diverses, en désignant souvent des serviteurs «effectivement rattachés à la chambre du prince», mais assumant dans d'autres cas «une valeur purement honorifique et distinctive»<sup>19</sup>. Il faut par ailleurs souligner le fait que les artistes qui portent ce titre, ou d'autres qui font référence à des offices au sein de l'hôtel («huissier», «sergent d'armes»), n'apparaissent dans les documents publiés que pour des activités associées avec leur propre métier, jamais pour l'accomplissement de tâches liées à l'office<sup>20</sup>. Ce qui semble caractériser l'office de valet de chambre est souvent sa 'polyvalence', et c'est peut-être pour cette raison qu'il se prêtait assez bien pour insérer les artistes dans la hiérarchie de l'hôtel. Ainsi, il faudra bien évaluer au cas par cas si l'attribution de l'office révèle une attention spéciale du prince à l'égard de l'artiste. Le rattachement à l'hôtel n'est pas toujours une marque d'admiration. Un exemple: en septembre 1403, Louis d'Orléans prend à son service l'orfèvre Gilet Saget, qui a déjà travaillé pour lui au moins une quinzaine de fois depuis 1391<sup>21</sup>. Il le fait afin que celui-ci se charge de «reparraillier, ressouder,

<sup>18</sup> É. LALOU, *Valet*, in *Lexikon des Mittelalters*, VIII, München 1997, col. 1392.

<sup>19</sup> GONZALEZ, *Un prince*, pp. 127, 180-193.

<sup>20</sup> B. CARQUÉ, *Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung*, Göttingen 2004, pp. 465-466. Cet auteur aborde aussi la question de titres, en soulignant que parfois ceux-ci peuvent avoir surtout une valeur honorifique, n'impliquant pas forcément la perception de gages; la valeur de définitions comme celles de «peintre, enlumineur, imagier du roi (ou de monseigneur)» est difficile à apprécier, et pourrait varier selon le genre des sources. Carqué suggère que ces titres pouvaient en effet servir surtout à distinguer des artistes basés en ville, qui auraient été en quelque sorte des 'fournisseurs officiels' de la cour. ANHEIM, *L'artiste*, considère, nous l'avons vu, que les titres comme peintre du roi correspondent effectivement à un office, et donc à l'exercice d'une fonction. La différente appréciation entre les deux auteurs est due sans doute à l'usage de sources de nature variée. LALOU, *Valet*, affirme qu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ce sont souvent les fournisseurs officiels de la cour, implantés en ville, qui sont distingués par le titre de valet de chambre.

<sup>21</sup> Pour les documents concernant cet orfèvre, P. HENWOOD, *Les orfèvres parisiens pendant le règne de Charles VI (1380-1422)*, «Bulletin archéologique du CTHS», n.s. 15A, 1979 (1982),

brunir et redrecier nostre dicte vaisselle toutes et quantes fois que besoing et mestier seroit»<sup>22</sup>. Gilet Saget n'est donc pas retenu en vertu de la qualité supérieure de ses créations, mais parce qu'il sera chargé d'exécuter des menues tâches qui se présenteront souvent et de manière imprévisible. De la même manière, dans ces mêmes années, le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, pensionnait «à l'année un 'garde de la tapisserie', ainsi que des 'ouvrier' ou 'varlé' de tapisserie, ou 'tapissier' pour l'entretien et les réparations courantes»<sup>23</sup>. Sophie Cassagnes a pu observer un phénomène analogue en étudiant les artistes travaillant pour la cour d'Angleterre au XV<sup>e</sup> siècle: elle a remarqué que «seules, les discipline artistiques qui interviennent régulièrement sur les chantiers royaux sont précocement organisées en offices de cour dont les titulaires se succèdent sans interruption»<sup>24</sup>. C'est le cas par exemple des verriers ou des charpentiers<sup>25</sup>.

Attardons-nous encore un instant sur le document relatant la nomination de Gilet Saget. Ce texte pousse à remettre aussi en question l'idée que les artistes qui entraient dans la famille jouissaient d'une réelle proximité avec le prince. En effet, tout en ayant déjà travaillé pour Louis depuis de nombreuses années, l'orfèvre est embauché «pour le bon rapport et tesmoingnage qui faiz nous ont esté de la personne de Gilet Saget»<sup>26</sup>. Ici aussi, la position d'un artiste se révèle tout à fait similaire de celle d'autres officiers de l'hôtel. En janvier 1409, Charles d'Orléans confirme Hannequin Colins dans son office de sergent des montagnes de Reims «pour les bons rapport et tesmoingnaige qui faiz nous ont esté de la personne de Hannequin Colins»<sup>27</sup>. Ces deux passages nous rappellent que les princes s'appuyaient, pour traiter avec leurs officiers, qu'ils fussent artistes ou autres, sur une

pp. 85-180, en part. 172-175, et É. LEBAILLY, *Le dauphin Louis, duc de Guyenne, et les arts précieux (1409-1415)*, «Bulletin monumental», 163, 2005, pp. 357-374, *ad indicem*.

<sup>22</sup> HENWOOD, *Les orfèvres parisiens*, p. 173.

<sup>23</sup> F. JOUBERT, *Les «tapissiers» de Philippe le Hardi*, in *Artistes, artisans, III. Fabrication et consommation de l'œuvre*, 1990, pp. 601-608, en part. 603, note 16.

<sup>24</sup> S. CASSAGNES-BROUQUET, *L'art en famille. Les milieux artistiques à Londres à la fin du Moyen Âge (1350-1550)*, Turnhout 2005, p. 132.

<sup>25</sup> GUILLOUËT, *Le statut*, pp. 27-29, a remarqué de manière très pertinente que, dans les cours françaises autour de 1400, le titre de valet de chambre semble être conféré moins souvent aux sculpteurs qu'à d'autres artistes, ce qui prouve que la question du rattachement à l'hôtel est complexe et demande une analyse fine, qui tienne compte de multiples variables.

<sup>26</sup> HENWOOD, *Les orfèvres parisiens*, p. 173.

<sup>27</sup> GONZALEZ, *Un prince*, p. 139. Pour un autre document de teneur semblable, *ibid.*, p. 85.

structure administrative complexe, dans laquelle pouvaient intervenir de nombreux intermédiaires. Sherry Lindquist l'a montré assez clairement, à partir des documents concernant le chantier de la Chartreuse de Champmol, et il n'est donc pas nécessaire d'insister là-dessus<sup>28</sup>.

## 2. Questions de formules

Les pièces d'archives mentionnant Gilet Saget et Hannequin Colins peuvent enfin suggérer une dernière considération. En interrogeant les documents de cette époque pour mieux comprendre la position des artistes, il ne faut pas oublier que, dans la grande majorité des cas, ces documents sont des comptes, et qu'ils sont par conséquent rédigés par des professionnels qui utilisent un langage hautement formalisé et standardisé<sup>29</sup>. L'identité des formules utilisées pour indiquer qu'un officier était retenu suite à une recommandation le montre bien. Prenons encore par exemple l'adjectif «aimé» ou «bien-aimé», souvent employé pour désigner les artistes à la cour de Charles V et de ses frères<sup>30</sup>. Les historiens de l'art ont fréquemment interprété ces formules comme les signes d'une affection et d'une intimité spéciale qui auraient lié le prince aux artistes, en s'appuyant par exemple sur le mandement de 1364 concernant la commande du tombeau de Charles V et de ses prédécesseurs à Beauneveu, qui y est qualifié de «nostre amé»<sup>31</sup>. Or, il n'en est rien. Le langage politique et administratif de la fin du Moyen Âge

3

<sup>28</sup> Cf. les travaux mentionnés ici à la note 9. Même si cela concerne une autre région et une autre époque, il est intéressant de remarquer qu'en décembre 1252 le roi d'Angleterre Henry III demande à Edward de Westminster, son homme de confiance pour toutes les questions artistiques, de lui conseiller quelqu'un qui puisse remplir l'office d'orfèvre du roi; voir pour cela R.K. LANCASTER, *Artists, suppliers and clerks: the human factor in the art patronage of king Henry III*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 35, 1972, pp. 81-107, en part. 91.

<sup>29</sup> LINDQUIST, *Agency*, p. 86, a opportunément insisté sur le caractère formulaire du langage administratif.

<sup>30</sup> Quelques exemples, choisis au hasard: P. HENWOOD, *Jean d'Orléans, peintre des rois Jean II, Charles V et Charles VI (1361-1407)*, «Gazette des Beaux-Arts», 96, 1980, pp. 137-140; C. DEHAISNES, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, 3 voll., II. 1374-1401, Lille 1886, p. 617; A. DE CHAMPEAUX, P. 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, pp. 93, 106.

<sup>31</sup> NASH, «No equal in any land», doc. 5, pp. 191-192; cet auteur considère justement avec scepticisme la lecture traditionnelle (*ibid.*, p. 192), représentée par exemple par ERLANDE-BRANDENBURG, *Le sacre*, p. 117.

est fréquemment chargé de tons émotionnels, car les rapports sont fortement personnalisés<sup>32</sup>. De plus, le bon souverain est censé aimer ses sujets et en être aimé en retour<sup>33</sup>. Ainsi, en France, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, dans les formules de chancellerie, tous les vassaux et les sujets d'un roi ou d'un prince sont souvent ses «bien-aimés»<sup>34</sup>. Dans les documents mêmes concernant des paiements aux artistes, et qui ont tant retenu l'attention des historiens de l'art, les princes disent «amez» ou «amez et feaulx» leurs baillis, leurs conseillers, leurs gens de comptes, leurs receveurs généraux, et la liste pourrait être allongée *ad libitum*<sup>35</sup>. Une autre formule qui a sans doute été excessivement chargée de signification par le passé est celle que nous trouvons, par exemple, dans l'acte de mai 1400 par lequel Philippe le Hardi intervient pour payer la rançon de Herman et Jean de Limbourg «aians consideracion a ce qui dit est, et aux bons et agreables services que icellui Maleuel, oncle d'iceulx enfans, avoit faiz ò temps passé a mondit seigneur, fait chascun jour et espere que face ou temps avenir»<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> K. OSHEMA, *Freundschaft und Nähe im spätmittelalterlichen Burgund. Studien zum Spannungsfeld von Emotion und Institution*, Köln-Weimar-Wien 2006, en part. pp. 280-290. Voir aussi F. AUTRAND, *Charles V le Sage*, Paris 1994, pp. 637-640; K. OSHEMA, *Amicitia, Caritas*, in *Enzyklopädie des Mittelalters*, 2 voll., éd. par G. Melville, M. Staub, Darmstadt 2008, I, pp. 263-266.

<sup>33</sup> J. KRYNEN, *Idéal du prince et pouvoir royal en France à la fin du Moyen Âge (1380-1440). Étude de la littérature politique du temps*, Paris 1981, pp. 119-123; voir aussi GONZALEZ, *Un prince*, pp. 276-277.

<sup>34</sup> Comme me le confirme Michel Pastoureau (communication écrite, mai 2007). La formule connaît de nombreuses variantes, dont l'usage n'a jamais été étudié de manière approfondie («chers et bien amez», «très chiers et bien amez», «nostre amé et feal», etc.).

<sup>35</sup> Il suffira, pour s'en rendre compte, de parcourir DEHAISNES, *Documents, passim*. J'en tire juste quelques exemples: «Nous Aubiers de Bayvière [régent du Hainaut], etc. ... a nostre amé le seigneur de Kievraing, bailliu de Haynaut» (*ibid.*, 2, p. 573); «Nous Loys, contes de Flandres, duc de Brabant, conte de Nevers, de Rethel et sires de Malins, faysons savoir a tous que nostre amé receveur de Flandres, Henry Lippin» (*ibid.*, p. 575); «Phelippe, filz de roy de France, duc de Bourgoingne, conte de Flandres d'Artois et de Bourgoingne, palatin, sire de Salins, conte de Rethel, seigneur de Malines, a noz amez et feaulx gens de noz comptes a Dijon, salut et dileccion» (*ibid.*, p. 602). Voir aussi les documents cités par GONZALEZ, *Un prince*, pp. 56, 87 note 128, 105, 109 note 61, 111-112, 141 note 83, 143 note 95, 211, etc. Klaus Oschema a eu la générosité de m'indiquer les quelques dizaines de formules analogues qu'il a pu repérer dans les lettres des rois Louis XI et Charles VIII, entre les années 1430 et 1480: elles s'appliquent à des villes, à des évêques, à des prieurs ou abbés, à des lieutenants de bailli, à des juges, à des maîtres des monnaies...

<sup>36</sup> MEISS, *French painting*, I, p. 72; la même formule revient dans un document de 1413 concernant Paul de Limbourg (*ibid.*, p. 77: «A Pol de Lumbourc, varlet de chambre de monseigneur, pour don a luy fait par monseigneur pour consideracion des bons et agreables services qu'il luy a faiz, fait chascun jour et espere que fasce ou temps a venir»), dans cet autre acte concernant Jean Guérart, maître d'œuvre du duc de Berry, datant du mars



De telles formulations ne sont pas rares et ont été parfois lues comme des traces d'une fidélité particulière de la part des artistes et d'un attachement exceptionnel de la part du prince. Pourtant, elles sont bien, une fois de plus, des tournures topiques sous la plume des officiers chargés de la rédaction des documents. On peut en donner un seul exemple, choisi presque au hasard, tant ils sont nombreux: en août 1390, Louis d'Orléans verse 500 francs or à Boniface de Morez, écuyer d'écurie, «pour consideracion des bons et agreables services qu'il nous a faiz et fait encore»<sup>37</sup>.

Nous ne pouvons donc pas prendre comme des preuves d'une attitude spéciale à l'égard des artistes des mots qui sont caractéristiques de toute relation entre un prince et un sujet, ou presque. Cette même constatation ne concerne pas que les formules de chancellerie, elle s'applique également à certains actes, très codifiés dans une société fortement ritualisée. J'évoquerai un seul exemple dans ce sens. C'est encore une fois Sherry Lindquist qui a bien montré que les dons faits aux artistes par les princes ne représentent pas nécessairement une appréciation de la qualité extraordinaire du travail accompli par l'artiste. La chercheuse américaine a en effet observé que les cadeaux servaient dans la plupart des cas à rembourser des sommes que le duc de Bourgogne devait à ses artistes et à tisser une relation d'obligation réciproque entre le seigneur et ses serviteurs<sup>38</sup>. Cela ne valait pas pour la seule catégorie des artistes, car des documents concernant d'autres membres de l'entourage princier révèlent que ces mécanismes étaient tout à fait normaux. En 1413-1414, Jacquet de la Porte, écuyer d'écurie de Jean de Berry, châtelain de Dourdan et maître des Eaux-et-Forêts du lieu, obtient un don de 50 livres parisis de la part du prince, «pour consideracion des services qu'il lui a faiz et en la recompensacion de ce qu'il n'a aucuns gaiges à cause de la dicte chastellenie et garde [de Dourdan] et que les gaiges de la maistrise des diz eauez et forestz sont bien petiz»<sup>39</sup>. Comme le dit Élisabeth

---

1413 (DE CHAMPEAUX, GAUCHERY, *Les travaux*, p. 87), ou dans des paiements à Claus Sluter (DEHAISNES, *Documents*, pp. 792, 799).

<sup>37</sup> GONZALEZ, *Un prince*, p. 96; sur le caractère formulaire de ces expressions cf. *ibid.*, p. 263; d'autres exemples *ibid.*, pp. 192 note 84, 249.

<sup>38</sup> LINDQUIST, *Accounting for the status*, p. 21.

<sup>39</sup> Cité et commenté en ce sens par F. AUTRAND, *Le duc de Berry, un maître qui paie bien?*, in *Les niveaux de vie au Moyen Âge. Mesures, perceptions et représentations*, actes du colloque international (Spa 1998), éd. par J-P. Sosson et al., Louvain-la-Neuve 1999, pp. 31-47, en part. 45-46; cf. également, pour les rétributions en dons, GONZALES, *Un prince*, pp. 105, 249-257.

Gonzalez, «le don gratuit n'existe pas», on en offrait à trois fins: «nouer des relations, les entretenir, obliger celui qui avait accepté le don»<sup>40</sup>.

La meilleure compréhension que nous avons aujourd'hui de la réalité de l'organisation d'un hôtel et de la nature du langage de chancellerie semble donc indiquer qu'il faudra exploiter d'autres indices pour évaluer si, en servant les cours, les artistes connurent un véritable changement de statut intellectuel. Ce n'est pas une question que je peux aborder dans cette circonstance, et je me bornerai donc à pointer juste une piste possible, qui me semble prometteuse pour les années autour de 1400, en France. Il serait intéressant de relire les textes littéraires, les chroniques et les documents de l'époque en prêtant une attention particulière aux mots qui étaient utilisés pour parler de l'art et des artistes. Comme l'a démontré avec finesse Bernard Guenée, l'analyse des mots est toujours révélatrice des attitudes et des valeurs d'une société<sup>41</sup>. Pour la période et le domaine qui nous intéresse ici, Stephen Perkinson a par exemple étudié l'utilisation des mots *engin* et *artifice*, en cherchant à décrypter la manière dont ils servaient à décrire le processus de création artistique<sup>42</sup>.

### 3. Artistes entre les cours et la ville

Si l'on observe la situation dans les cours françaises autour de 1400, on se rend compte qu'il serait imprudent, en l'état actuel des connaissances, de confirmer l'idée qu'elles contribuèrent de manière déterminante à l'invention de l'artiste moderne. Il est vrai par ailleurs que pour bien comprendre la position des artistes des cours, nous aurions besoin de mieux connaître les situations des artistes travaillant dans les villes. Si Martin Warnke opposait de manière nette les deux catégories d'artistes, les recherches les plus récentes poussent à nuancer cette opposition<sup>43</sup>. Toujours pour la France et

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>41</sup> Plusieurs travaux de l'auteur sont représentatifs de cette approche; je me borne à citer ici B. GUENÉE, *L'opinion publique à la fin du Moyen Âge*, Paris 2002; *Id.*, *La folie de Charles VI. Roi Bien-Aimé*, Paris 2004.

<sup>42</sup> S. PERKINSON, *Engin and artifice: describing creative agency at the court of France, ca. 1400*, «Gesta», 41, 2002, pp. 51-67.

<sup>43</sup> Voir par exemple CASTELNUOVO, DERAGNE, *Peintres*; TABURET-DELAHAYE, *Vie de cour*, pp. 58-59; F. ELSIG, *Reflections on the arts at the courts of the Dukes of Savoy (1416-1536)*, in *Artists at court*, pp. 57-71; CARQUÉ, *Stil und Erinnerung*, pp. 465-466; F. JOUBERT, *Au royaume de France, artistes dans la ville, artistes de cour, une distinction nécessaire?*, communication à la

pour le tournant entre XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, on reconnaît désormais que de nombreux artistes travaillaient à la fois pour les princes et pour une clientèle plus large, dans les villes. Herman Ruissel, qui fut l'un des orfèvres les plus importants de son temps et qui fut au service du duc de Bourgogne et du roi Charles VI pendant des décennies en qualité de «varlet de chambre et orfèvre de monseigneur», est souvent dit, dans les documents, «orfèvre demourant à Paris»<sup>44</sup>. Il en va de même pour Godefroy Hallé, valet de chambre du dauphin Louis de Guyenne à partir de 1412, qui est aussi «orfèvre a Paris»<sup>45</sup>. On a par ailleurs l'impression qu'une solide implantation en ville permettait à un artiste de ne pas dépendre de manière trop exclusive du service à un seigneur. En effet, la dépendance complète vis-à-vis d'un ou de plusieurs princes n'était pas sans risques: comme le dit Werner Paravicini, «les princes furent toujours débiteurs impénitents, notamment à l'égard de leurs propres hommes»<sup>46</sup>. Les cas d'artistes qui se trouvèrent dans des conditions assez difficiles à cause de princes insolvables sont nombreux dans notre contexte<sup>47</sup>. Le plus emblématique est certainement celui de Colart de Laon, qui fut l'un des artistes les plus en vue et les plus demandés de son temps, notamment dans l'entourage royal, et qui toutefois, en janvier 1408, fut contraint de demander des lettres de rémission au souverain, pour échapper aux peines prévues pour les fraudes financières dont il s'était rendu responsable; le roi lui accorda son pardon, car le peintre avait été réduit à commettre des délits justement à cause de l'insolvabilité de ses commanditaires princiers<sup>48</sup>. Dans la détresse, tout comme lorsqu'ils jouissent des attentions du prince, les artistes ne se distinguent pas des autres serviteurs du seigneur, qui pouvaient aussi peiner à rappeler à leur patron ses engage-

---

journée d'études *L'art en Europe autour de 1400 et ses résonances urbaines*, Strasbourg, 30 mai 2008.

<sup>44</sup> Pour les documents concernant cet orfèvre, É. KOVACS, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, Dijon 2004, pp. 350-401.

<sup>45</sup> Voir les documents publiés par LEBAILLY, *Le dauphin Louis*, pp. 362-370. Sur cette question, voir aussi CARQUÉ, *Stil und Erinnerung*, pp. 465-466. Ces exemples confirment les indications fournies par LALOU, *Valet*.

<sup>46</sup> W. PARAVICINI, *Alltag bei Höfe*, in *Alltag bei Höfe*, 3. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Ansbach 1992), hrsg. von W. Paravicini, Sigmaringen 1995, pp. 9-30: 12.

<sup>47</sup> DEHAISNES, *Documents*, p. 663; HENWOOD, *Les orfèvres*, p. 144; LINDQUIST, *Accounting for the status*, p. 21; TABURET-DELAHAYE, *Vie de cour*, p. 59.

<sup>48</sup> P. HENWOOD, *Peintres et sculpteurs parisiens des années 1400. Colart de Laon et les statuts de 1391*, «Gazette des Beaux-Arts», 98, 1981, pp. 95-102, en part. 99-100.

ments à leur égard<sup>49</sup>. L'existence d'un marché urbain pouvait donc constituer une protection importante pour les artistes. En raison de leurs besoins extrêmement importants, de l'urgence de leurs demandes et de leur souhait de s'assurer la plus haute qualité possible, les princes avaient aussi intérêt à pouvoir compter sur un nombre considérable d'artistes et de fournisseurs, à mettre en concurrence entre eux. Seule une grande ville pouvait garantir de telles conditions. On a aussi le sentiment que c'est justement l'absence d'un grand marché urbain qui poussa dans certains cas les princes à s'attacher directement les artistes: Dijon aurait pu difficilement assurer aux artistes de la période autour de 1400 un nombre assez important de commandes pour les amener à s'y installer sans l'assurance d'une position stable au sein de l'hôtel ducal.

Il est vrai que toutes les questions des rapports entre les cours et les villes restent difficiles à cerner pour la période qui nous intéresse, en France. Les documents concernant les cours sont à la fois mieux conservés, mieux publiés et mieux exploités que ceux qui ont trait au marché urbain, ce qui rend toute analyse très délicate<sup>50</sup>. Il faut sans doute pousser plus loin les enquêtes dans cette direction, et il est fort probable que des études en ce sens révéleraient qu'un marché concurrentiel favorisait en principe la reconnaissance des mérites des artistes<sup>51</sup>. C'est du moins ce que l'on serait tenté de croire en observant les conditions des artistes à la même époque en Italie. On pense par exemple à Gentile da Fabriano, qui fut accueilli comme un hôte de marque lorsqu'il arriva à Orvieto au mois d'août 1425, pour y peindre une *Vierge en Majesté* dans la cathédrale. Le camerlingue d'Orvieto prit note des frais encourus par la ville «pro pinochiatis pro recipiendo et pro honore fatto magistri Gentili pictori», c'est-à-dire pour offrir au peintre des petits gâteaux à base de pignons<sup>52</sup>. Gentile était alors au sommet de sa carrière, mais dans les années 1410 déjà, quand il travaillait à Venise, le

<sup>49</sup> AUTRAND, *Le duc de Berry*, p. 42; GONZALEZ, *Un prince*, pp. 109-110.

<sup>50</sup> Il est révélateur que parmi les documents publiés par DEHSAINES, *Documents*, ceux qui concernent les princes ont été plus souvent et mieux utilisés que ceux qui concernent les villes. Pour quelques pistes, voir CASSAGNES, *D'art et d'argent*, pp. 183-264.

<sup>51</sup> WARNKE, *L'artiste et la cour*, pp. 73-93, avait déjà posé cette question.

<sup>52</sup> L. RICCETTI, «Dolci per Gentile». *New documents for Gentile da Fabriano at Orvieto*, «The Burlington Magazine», 131, 1989, pp. 541-542. Sur l'œuvre elle-même, voir A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 2006<sup>2</sup> (ed. or. 1992), pp. 232-234.

peintre pouvait mener un train de vie bourgeois, en faisant montre d'une aisance financière et d'une conscience de son rang dont se souvenait encore, dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, Francesco Sansovino. Celui-ci raconte que Gentile était un «pittore di tanta riputatione che, havendo di provi- sione un ducato il giorno, vestiva a maniche aperte»<sup>53</sup>. On pourrait évoquer encore l'exemple du sculpteur siennois Jacopo della Quercia, qui partagea la dernière décennie de sa carrière entre Sienne et Bologne, et qui put faire jouer les intérêts d'une ville contre ceux de l'autre, pour obtenir un maxi- mum d'honneurs et de concessions. On est frappé par le ton humble de la lettre que les conseillers de l'Œuvre de la cathédrale de Sienne adressent au sculpteur en octobre 1435, en le priant de bien vouloir quitter Bologne pour assumer la charge de maître d'œuvre de la cathédrale qu'il avait acceptée, en imposant ses conditions, quelques mois plus tôt:

strictamente quanto possiamo vi preghiamo, che per contento di tutti li cittadini, per bene di questa huopara et per honore vostro vi piaccia a la riceuta de questa, la quale vi mandiamo per questo fante proprio, essere mosso et ritornare a la patria ad exercitare l'officio vostro a che sete deputato. Il che facendo, farete il vostro debito et honore et il contento del Concistoro et generalmente di tutti li cittadini, et di tutto pensiamo sarete anco advisato da' nostri magnifici Signori. Et per l'apportatore, di vostra ultima intenzione vi piaccia rendarci, benché insieme a lui aspetiamo la vostra tornata, pienamente advisati; offerendoci a' piaceri vostri apparecchiati<sup>54</sup>.

En août 1428 déjà, Jacopo pouvait par ailleurs résister aux pressions de ses concitoyens, qui lui demandaient de revenir à Sienne afin de compléter les travaux aux fonts baptismaux du Baptistère, que l'artiste laissait traîner depuis 1417. Tout en prétextant sa disponibilité et sa fidélité envers Sienne, le sculpteur expliquait qu'il ne pouvait pas interrompre la construction du portail de l'église San Petronio à Bologne, qu'on lui avait commandé en

5

6

---

<sup>53</sup> F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare. Descritta in XIII libri*, Venezia 1581, c. 124r; voir les fines remarques sur ce point d'A. DE MARCHI, *Gentile e la sua bottega*, in *Gentile da Fabriano. Studi e documenti*, a cura di Id., L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano 2006, pp. 9-53, en part. 9. Tout ce volume est essentiel pour les documents concernant Gentile et ses commanditaires.

<sup>54</sup> J. BECK, *Jacopo della Quercia*, 2 voll., New York 1991, II, doc. 434, pp. 515-516, pour la sup- plique; doc. 416, p. 509, pour les conditions avantageuses obtenues par Jacopo.

1425, sans mettre en danger «mio onore et mia lieltà»<sup>55</sup>. Le sculpteur pouvait donc faire appel, pour justifier son refus de partir, non pas à des contraintes contractuelles, mais à des vertus morales.

Ces quelques documents indiquent que les artistes travaillant pour des villes pouvaient voir reconnu leur talent et le statut, si j'ose dire, 'noble' de leur profession, tout aussi bien, ou plus, que leurs collègues rattachés à des cours. La situation italienne était, bien évidemment, particulière, puisqu'une longue tradition s'y était instaurée, depuis le tournant des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles au moins, de célébration des maîtres ayant travaillé sur les grands chantiers urbains (la cathédrale au premier chef) et ayant contribué, partant, au prestige de la ville. Les cas des architectes et sculpteurs ayant œuvré aux cathédrales de Pise et de Modène ne sont que les exemples les plus illustres de cette tradition<sup>56</sup>, qui opère donc encore, trois siècles plus tard, tant à Orvieto que à Sienne.

Les conditions n'étaient certes pas les mêmes en France, mais de ce côté-ci des Alpes aussi les villes jouaient un rôle non négligeable, comme il ressort clairement de l'enquête menée, sur la longue durée, a propos du marché du livre à Paris au bas Moyen Âge, par Mary et Richard Rouse<sup>57</sup>. André Beauneveu est sans doute l'exemple le plus emblématique d'un artiste qui construisit une brillante carrière en évoluant avec aisance entre différents cours et plusieurs milieux urbains, même si la destruction totale des œuvres qu'il produisit pour Valenciennes, Tournai ou Ypres peut induire à sous-estimer l'importance de sa production non courtoise.<sup>58</sup> Les interactions, voire l'imbrication entre les cours et les villes qui la plupart du temps les hébergèrent ne peuvent donc pas être oubliées lorsque l'on s'intéresse aux mutations qui eurent lieu sous les règnes de Charles V et Charles VI<sup>59</sup>. En les rappelant, je ne souhaite certainement pas revenir aux positions de l'histo-

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, doc. 263, p. 454. Pour une présentation synthétique des œuvres de Jacopo mentionnées dans le texte, voir le récent bilan de G. FATTORINI, *Jacopo della Quercia*, Roma 2005, en part. pp. 34-42, 140-169.

<sup>56</sup> Pour ces deux exemples, je me limite à renvoyer respectivement à *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena 1995, et à *Il Duomo di Modena*, a cura di C. Frugoni, Modena 1999.

<sup>57</sup> R.H. ROUSE, M.A. ROUSE, *Manuscripts and their makers. Commercial book producers in medieval Paris 1200-1500*, Turnhout 2000.

<sup>58</sup> En dernier lieu, NASH, «*No equal in any land*».

<sup>59</sup> Des remarques stimulantes à ce sujet sont proposées par S. PERKINSON, *Courtly splendor, urban markets: some recent exhibition catalogues*, «*Speculum*», 81, 2006, pp. 1150-1157.

riographie bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle, qui, comme l'a bien souligné Warnke, visait à attribuer à ses ancêtres de la Renaissance le mérite d'avoir assuré l'émancipation des artistes et la reconnaissance du caractère supérieur de leur activité créatrice<sup>60</sup>. Ce qui importe est de rappeler qu'on ne peut pas donner, de l'évolution de la position des artistes, une interprétation linéaire et téléologique. Il est en revanche nécessaire de décrire les situations variables des artistes dans les cours et dans les villes en présentant les phénomènes historiques dans toute leur complexité<sup>61</sup>. Une figure extraordinaire comme Jean de Berry instaura très vraisemblablement un rapport singulier et intime avec ses artistes de prédilection, mais ce cas frappant ne peut pas être érigé en norme. Il faudra en revanche admettre que l'artiste moderne, si c'est cela qui nous intéresse, ne fut pas inventé une fois pour toutes, et comme un être entier et immuable, dans les cours. Dans les cours et dans les villes, et souvent en jouant de l'interaction entre ces deux sphères de leur activité, les artistes cherchèrent, selon les époques et les aires géographiques, à négocier l'espace qu'ils croyaient pouvoir occuper au sein de la société, à forger leur rôle et leur image, dans un dialogue serré avec les autres acteurs du champ artistique. C'est une histoire faite d'avancées, mais aussi d'échecs, d'écarts, de retours en arrière, qu'on peut aujourd'hui essayer d'écrire.

---

<sup>60</sup> WARNKE, *L'artiste et la cour*, pp. 1-5.

<sup>61</sup> ANHEIM, *L'artiste*, p. 405.

## *Abstract*

In a seminal book published in 1985, Martin Warnke suggested that late medieval and early modern courts played a pivotal role in shaping the modern notion of art and of the dignity of artists. Stimulated by this provocative contribution, scholars have recently argued that this statement needs to be qualified. Focussing on French courts around 1400, this paper aims to emphasize the complexity and variety of possible situations, drawing attention first to the institutional constraints that affected court artists. Secondly, it also stresses the formulaic nature of court documents, whose reliability as evidence of a close, intimate relationship between princes and artists has been overestimated. Thirdly, it reminds that courts were not a separate world, and that possibility or absence of interaction with towns was crucial for artists to negotiate their status.

## *Crédits photographiques*

- © Chantilly, Bibliothèque du Château de Chantilly: 1, 2
- © Photo S. Fogg: 3
- © Photo M. Tomasi: 4, 5, 6





1. FRÈRES LIMBOURG, *La Tentation du Christ* in *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Chantilly, Musée Condé, ms. 65, c. 161v (cliché CNRS-IRHT).



2. FRÈRES LIMBOURG, *Le mois de janvier: la présentation des étrennes* in *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Chantilly, Musée Condé, ms. 65, c. 1v (cliché CNRS-IRHT).



3. ANDRÉ BEAUNEVEU, *Gisant de Charles V*. Saint-Denis, Basilique.



4. GENTILE DA FABRIANO, *Vierge à l'Enfant*. Orvieto, Cathédrale.



5. *Fonts baptismaux.* Sienne, Baptistère.



6. JACOPO DELLA QUERCIA, *Portail occidental*. Bologna, San Petronio.



Pubblicato *on line* nel mese di agosto 2012

Copyright © 2009 **Opera · Nomina · Historiae** - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.





