



Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques

Résumés des conférences et travaux

142 | 2011
2009-2010

Histoire de l'art du Moyen Âge occidental

Philippe Lorentz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1172>

ISSN : 1969-6310

Éditeur

École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2011

Pagination : 178-182

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Philippe Lorentz, « Histoire de l'art du Moyen Âge occidental », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 142 | 2011, mis en ligne le 26 juillet 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1172>

Tous droits réservés : EPHE

HISTOIRE DE L'ART DU MOYEN ÂGE OCCIDENTAL

Directeur d'études : M. Philippe LORENTZ

Programme de l'année 2009-2010 : *Une source fondamentale pour l'histoire de l'art du Moyen Âge : les contrats d'ouvrages (XIII^e-XV^e siècles).*

Les conférences de cette année ont porté sur les contrats passés devant notaire entre les commanditaires et les artistes au cours des derniers siècles du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles), en vue de la réalisation d'œuvres d'art. Un certain nombre de contrats se rapportant pour l'essentiel à des œuvres aujourd'hui disparues, plus rarement à des œuvres conservées, ont fait l'objet d'analyses approfondies au cours des séminaires, dans tous les domaines de la production artistique (architecture, orfèvrerie, sculpture, vitrail, peinture), afin d'en cerner les principales caractéristiques et d'en déterminer les limites quant à leur exploitation historique. Avec les comptes, les contrats sont réputés être les documents les plus diserts sur la genèse des œuvres d'art ayant fait l'objet de commandes. Il ne faut donc pas perdre de vue que tout un pan de l'activité artistique échappe encore en grande partie à l'historien : les œuvres réalisées à l'avance pour le marché, un secteur qui pour avoir été florissant reste largement méconnu faute de sources.

Dans la littérature sur l'art médiéval, les contrats sont fréquemment interprétés comme une source se suffisant à elle-même, permettant à elle seule de déterminer la part de l'artiste et du commanditaire, du maître d'œuvre et du maître d'ouvrage dans l'élaboration d'une œuvre. Mais il convient d'analyser attentivement le contenu d'un contrat, ce qui y est consigné et ce qui n'y figure pas, en ne perdant pas de vue qu'il s'agit avant tout d'un instrument notarié, revêtu de l'*auctoritas publica*. Le recours à cette forme de convention fournit un certain nombre de garanties pour des ouvrages d'envergure (retables, cycles de peintures murales, châsses d'orfèvrerie, monuments funéraires, bâtiments), dont l'exécution va prendre du temps et va conduire le commanditaire à déboursier des sommes considérables. Par conséquent, le contrat est prioritairement établi pour fixer les délais d'exécution de l'œuvre, ainsi que le règlement (et l'échelonnement éventuel) du paiement versé à l'artiste.

La multiplication des contrats d'ouvrage est un phénomène lié à l'essor des villes aux XII^e et XIII^e siècles, au développement de l'artisanat indépendant et à l'émergence de ceux que nous appelons aujourd'hui des « artistes ». On rencontre des contrats pour des œuvres d'art à partir du XIII^e siècle. On se plaît à souligner que ces actes précoces apparaissent en Italie et en terre de notariat public (1266, contrat pour la chaire de la cathédrale de Sienne passé avec Nicola Pisano ; 1285, contrat pour la *Madone Rucellai* passé avec Duccio ; 1301, contrat pour le polyptyque du maître-autel de l'église de l'hôpital Santa Chiara de Pise passé avec Cimabue ; 1308, contrat pour la *Maestà* de la cathédrale de Sienne passé avec Duccio ; 1320, contrat pour le retable du maître-autel de l'église Santa Maria delle Pieve à Arezzo passé avec Pietro Lorenzetti). Mais

on connaît aussi, dès cette époque, des contrats de ce type au nord des Alpes (1272, contrat pour la châsse de sainte Gertrude de Nivelles passé avec les orfèvres Nicolas de Douai et Jacques de Nivelles ; entre 1302 et 1319, contrat pour les stalles de l'église des frères prêcheurs de Berne passé avec le charpentier Rudolf).

Dès le XIII^e siècle et le début du XIV^e siècle, les contrats d'ouvrage comportent des stipulations qui vont être constantes au cours des siècles suivants, comme la fourniture, par le commanditaire, du support de l'œuvre (l'immense panneau de la *Madone Rucellai* est confié en 1285 à Duccio par les membres de la *Confraternità delle Laude* de Florence ; les panneaux du polyptyque de Santa Maria delle Pieve à Arezzo sont fournis en 1320 à Pietro Lorenzetti par l'évêque Guido Tarlati ; l'apprêt des murs de la chapelle de la Croix du Martyre [*Elendkreuzkapelle*] à Bâle est financé par le conseil de la ville en 1418, avant l'exécution du décor peint par Hans Tiefental). Mais la fourniture des matériaux employés pour la fabrication de l'œuvre incombe la plupart du temps à l'artiste. Dès le XIII^e siècle, les modalités de paiement occupent une place importante parmi les clauses des contrats d'ouvrage.

En revanche, certains contrats sont particulièrement avares de détails, voire totalement muets quant aux représentations que l'œuvre devra comporter. Pour la *Madone Rucellai* (1285 ; Florence, Galleria degli Uffizi), Duccio s'engage à peindre la Vierge et l'Enfant. Rien n'est dit du trône, des anges, des saints et prophètes figurant dans les médaillons qui ponctuent le cadre. Mais il est précisé qu'en dehors de Marie et de « son Fils tout-puissant », les autres figures doivent être exécutées « selon la volonté et le bon plaisir desdits commanditaires ». De toute évidence, ces souhaits sont exprimés dans un descriptif de l'œuvre distinct du contrat. L'absence de toute mention de l'iconographie dans le contrat passé le 9 octobre 1308 entre le même Duccio et la fabrique de l'Œuvre de Sainte-Marie de Sienne pour la peinture du retable destiné au maître-autel de la cathédrale (la *Maestà* ; Sienne, Museo dell'Opera della Metropolitana) a conduit les historiens à considérer cet acte non comme un contrat de commande, mais comme une seconde convention, conclue deux ou trois ans après un premier contrat qui aurait disparu. L'hypothèse est fondée sur la croyance qu'un contrat doit obligatoirement contenir des indications sur le « programme » de l'œuvre. Or il n'y a pas lieu de s'épancher sur des questions d'iconographie dans un acte juridique où est déterminé le salaire de l'artiste et où sont fixés les délais d'exécution et de paiement. Les aspects formels de l'ouvrage, issus des accords passés entre le commanditaire et l'artiste en amont de la réalisation de l'œuvre figurent sur un document informel, la « devise » (projet écrit), souvent mentionnée, parfois résumée et plus rarement recopiée *in extenso* dans l'instrument notarié.

En 1453, le notaire avignonnais Jean Morelli intègre la totalité du cahier des charges pour une œuvre dans le contrat conclu entre le peintre Enguerrand Quarton – d'origine picarde et mentionné en Avignon entre 1447 et 1466 – et le chanoine Jean de Montagny pour l'exécution du retable encore conservé du *Couronnement de la Vierge*, destiné à l'église des chartreux de Villeneuve-lès-Avignon (Villeneuve-lès-Avignon, musée de l'Hospice). Le fruit des premiers échanges entre le peintre et le commanditaire est donc connu grâce à ce document remis par les deux parties au notaire et que celui-ci a recopié tel quel dans le contrat, une « cédule » en langue romane – le prix-fait est rédigé en latin – et sur papier (*papiri cedula* [...], *quam michi*

tradiderunt, in romancio scriptam, cujus tenor sequitur...). Cette pratique n'est pas nouvelle : elle est attestée dès le XIV^e siècle dans des contrats d'ouvrage passés dans la France méridionale, notamment à Montpellier. Avec le contrat du *Couronnement de la Vierge* de Villeneuve-lès-Avignon, nous nous trouvons bien en présence de deux documents figurant dans le même acte : le projet informel élaboré par les deux parties et l'acte notarié ayant valeur juridique. Le programme iconographique si minutieusement détaillé par Jean de Montagny et par le peintre a donc été formulé avant l'établissement du contrat. Les divergences constatées entre ce projet et le retable achevé montrent clairement que d'autres discussions sont intervenues lors de l'avancement du travail, entraînant réajustements et modifications. Partant de ce constat, il n'est donc plus possible de suivre Charles Sterling (1983), lorsqu'il interprète la convention de 1453 pour le *Couronnement de la Vierge* non comme un contrat définitif, mais comme un simple projet détaillé.

Il n'est pas rare qu'un dessin, produit lors de la conclusion du contrat, soit mentionné dans l'acte. Dès 1272, les orfèvres chargés de l'exécution de la châsse de Nivelles doivent suivre « le pourtrature » donné par un autre orfèvre, Jacques, moine d'Anchin. Accompagnant la « devise », ce projet dessiné, appelé « patron », « pourtrait » ou « pourtraiture », doit permettre au commanditaire de se faire une idée de l'œuvre avant même le début de sa réalisation. De tels dessins ne sont que très rarement conservés. Le « patron » de la somptueuse châsse en argent doré de sainte Godeberthe, commandée en 1499 par la fabrique de la cathédrale de Noyon à l'orfèvre amiénois Jean de Graval (fondue en 1793) se trouve au verso du contrat (archives départementales de l'Oise, G 1359). Son auteur est probablement Jean de Graval, qui donne à voir l'architecture de la châsse, une petite église avec son toit en bâtière. Le dessin est loin d'être complet : n'y figure qu'une petite partie du décor losangé du toit et seuls ont été représentés trois des six apôtres censés figurer dans les niches de la face latérale visible. Parmi eux, on reconnaît saint Jean l'Évangéliste, qui est dupliqué sans raison au sommet de l'un des deux pignons, uniquement pour indiquer qu'il y aura là aussi une statuette. De toute évidence, les détails de l'iconographie ne sont pas encore fixés, mais, à ce stade de la commande, il importe que le commanditaire et l'artiste s'accordent sur les grandes orientations (« l'ordonnance ») de ce qui n'est qu'un projet en devenir. L'ambition du « patron » ou « pourtrait » se limite à en donner un premier aperçu.

La part de l'artiste et du commanditaire dans la genèse d'une œuvre. — À première lecture, les contrats semblent donner de l'artiste l'image d'un homme contraint par les exigences de son client. En 1873, Charles Gérard (1814-1877), avocat et érudit, premier historien de l'art en Alsace au Moyen Âge, commente le contrat passé à Colmar, le 21 juin 1462, entre le peintre Caspar Isenmann et les fabriciens de l'église Saint-Martin pour l'exécution du retable du maître-autel de ce sanctuaire, le principal de la ville. Il s'agit-là d'un important ouvrage que le peintre doit avoir terminé dans un délai de deux ans et pour lequel il sera payé cinq cents florins. Le contrat détaille minutieusement les aspects techniques de la réalisation de cet ensemble : les parties en plate peinture et les éléments sculptés (la caisse et le couronnement). Il y est stipulé que le peintre doit réaliser son travail le mieux possible et qu'il doit employer de l'or fin et les meilleures couleurs à l'huile qui soient. Il y est également précisé que Caspar

Isenmann devra répondre de toutes les détériorations qui surviendraient, à l'avenir, dans les parties peintes et dorées du retable. Il s'engage à réparer et à changer tous les éléments défectueux. Charles Gérard conclut ainsi son analyse de ce document : « On entrevoit bien le préjugé social interposé dans toute son épaisseur entre ceux qui donnent le travail et celui qui a besoin de lui demander sa subsistance. L'artiste, le peintre surtout, semble être classé dans un des rangs les plus humbles de la hiérarchie civile ; on traite avec lui comme avec un ouvrier peu sûr, enclin à négliger son devoir, facile à dévier dans la faute et presque dans l'improbité ; l'on stipule avec une défiance ouverte et des précautions dont le sens n'est pas déguisé. Ce n'est pas Gaspar Ysenmann que l'on traite avec cette dureté, avec cette hauteur, c'est l'art lui-même, c'est l'art tout entier¹. » Cette interprétation, conditionnée par la vision que l'on avait au XIX^e siècle de l'art et des artistes, est évidemment obsolète. Les exigences formulées au sujet de l'exécution du retable commandé à Isenmann sont courantes dans ce type de document, où l'artiste est tenu pour responsable de la qualité des matériaux employés et de l'achèvement de l'ouvrage dans un délai fixé. La forte rémunération que doit recevoir le peintre – une somme forfaitaire incluant la fourniture, par le peintre, des matériaux – légitime ce qui est imposé par les responsables de la fabrique de Saint-Martin.

Il est évidemment délicat d'évaluer la part respective de l'artiste et du commanditaire dans la genèse d'une œuvre. Lorsque à la fois la « devise » et l'œuvre achevée sont conservées – le cas est rarissime –, on constate que le commanditaire n'est pas forcément l'acteur principal. La « cédula » du prix-fait du *Couronnement de la Vierge* de Villeneuve-lès-Avignon (1453) décrit avec une grande précision « l'ordonnance du retable » que Jean de Montagny fait faire, depuis les figures principales de la Trinité et de la Vierge jusqu'aux plus petits détails. Ayant très vraisemblablement effectué un pèlerinage à Rome lors du jubilé de 1450, le chanoine souhaite y voir figurer un écho des expériences visuelles qu'il a faites lors de ce récent voyage. Ainsi, Enguerand Quarton est tenu de « montrer une partie de la cité de Rome », c'est-à-dire les principaux monuments de la ville décrits par Jean de Montagny dans quelques paragraphes évoquant les notes d'un journal de voyage. Il se souvient encore de la « pome de ping de cuivre » qui se trouvait alors dans l'atrium de la basilique Saint-Pierre, l'antique et monumentale *pigna* de bronze trouvée près des thermes d'Agrippa et ornant aujourd'hui le *Cortile della Pigna*, au Vatican. Mais sur le tableau, la pomme de pin est absente, tout comme un quelconque reflet exact de Rome. Ne s'étant sans doute jamais rendu dans la Ville éternelle, le peintre l'a représentée à l'aide des édifices et des rues de Villeneuve-lès-Avignon observés avec une précision topographique. Au cours de l'exécution du retable, la marge de manœuvre de l'artiste est loin d'avoir été négligeable. Dans nombre des paragraphes du contrat, l'énumération de ce qui devra être peint est ponctuée par une petite phrase précisant que telle représentation est laissée à l'initiative de Quarton (« selon qu'il semblera mieulx audit maistre Enguerand », « selon l'adviz dudit maistre Enguerand », « à l'ordonnance dudit mestre Enguerand »).

Le peintre est celui qui concrétise les aspirations du commanditaire. Son art lui permet de répondre aux demandes les plus variées, parfois complexes. Le paragraphe 25

1. Charles Gérard, *Les artistes de l'Alsace pendant le Moyen Âge*, II, Colmar, 1873, p. 209.

du prix-fait du *Couronnement de la Vierge*, qui concerne le sujet principal du tableau (la Vierge couronnée par la Trinité) montre à quel point Jean de Montagny s'en remet au talent du peintre : « Item, ledit maistre Enguerant monstrera toute sa science en la Sainte Trinité et en la benoite Vierge Marie, et du demourant selon sa conscience. » Une telle phrase laisse entrevoir des échanges entre Montagnac et Quarton au cours de la réalisation du retable, alimentées par les propositions du peintre, sans doute à l'appui de dessins. L'artiste semble avoir joué un rôle déterminant dans l'élaboration de l'œuvre.