

Art et économie
en France et en Italie au XIV^e siècle
Prix, valeurs, carrières

Nicolas Bock, Michele Tomasi (éds)



314 | 2020

Art et économie en France et en Italie au XIV^e siècle

Prix, valeurs, carrières

Nicolas Bock et Michele Tomasi (dir.)



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/3273>

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2020

ISBN : 978-2-940331-75-8

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Nicolas Bock et Michele Tomasi (dir.), *Études de lettres*, 314 | 2020, « Art et économie en France et en Italie au XIV^e siècle » [En ligne], mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 30 novembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/edl/3273>

Art et économie en France et en Italie au XIV^e siècle
Prix, valeurs, carrières

ÉTUDES

DE

LETTRES n° 314

Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
fondée en 1926 par la Société des Études de Lettres

Comité de rédaction

Martine Hennard Dutheil de la Rochère, présidente
Marc Escola
Stefania Maffei Boillat
Sébastien Moret
Hugues Poltier
Valentina Ponzetto
Antonio Rodriguez

Rédaction

Florence Bertholet
Catherine Chêne

Contact

Revue Études de lettres
Bâtiment Anthropole
CH-1015 Lausanne
Tél. +41 (21) 692 28 80
redaction.edl@unil.ch
www.unil.ch/edl

Abonnement annuel

Plein tarif: 60 CHF
Tarif étudiant: 45 CHF

Pour commander

en CHF: www.unil.ch/edl
en €: www.lcdpu.fr

Prix de vente de ce numéro : 22 CHF

Disponible en texte intégral une année après parution sur



**Art et économie
en France et en Italie au XIV^e siècle
Prix, valeurs, carrières**

Volume édité par
Nicolas Bock et Michele Tomasi

Comité éditorial et scientifique de ce numéro

Nicolas Bock, Université de Lausanne

Michele Tomasi, Université de Lausanne

Nous remercions chaleureusement les membres du comité scientifique externe pour leurs expertises.

Couverture

Cocharelli, *Treatise on the Vices and Virtues* (fragment), c. 1330-1340.

The British Library, Add MS 27695, f. 7v.

<http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_27695>

Rédaction et mise en pages: Florence Bertholet

Achévé d'imprimer en numérique sur les presses de la Reprographie de l'Université de Lausanne en décembre 2020

ISBN 978-2-940331-75-8

ISSN 0014-2026

© Université de Lausanne, Revue Études de lettres, Lausanne 2020.

Bâtiment Anthropole, CH-1015 Lausanne www.unil.ch/edl redaction.edl@unil.ch

Tous droits réservés.

Réimpression ou reproduction interdite par n'importe quel procédé, notamment par microfilm, xérographie, microfiche, microcarte, offset, etc.

Imprimé en Suisse

TABLE DES MATIÈRES

Nicolas BOCK, Michele TOMASI À propos de ce livre	7
Étienne ANHEIM The consumption of Italian paintings in Avignon in the 14th century	23
Damien CERUTTI Giotto & Cie. Stratégies entrepreneuriales et coûts décoratifs de chapelles funéraires dans la Florence des années 1330	43
Paola VITOLO Spese della morte : investimenti per l'aldilà (e per l'al di qua) e pratica artistica (Italia, XIV secolo). Studi sull'economia funeraria, primi appunti	73
Doron BAUER La peste noire et la rémunération des peintres au Royaume de Majorque	95
Giampaolo DISTEFANO Sur Jean le Braeliet, « aurifabro Parisiensis » et « varlet de chambre du Roy » Jean le Bon : art et économie	111
Alain SALAMAGNE Le bois dit de Danemarche dans le décor de la demeure aristocratique vers 1400	135
Michele TOMASI Prix des œuvres et appréciation esthétique à la fin du XIV ^e siècle en France : quelques remarques à partir des chroniques de Jean Froissart et Michel Pintoin	155

À PROPOS DE CE LIVRE

De l'argent on ne parle pas, on l'a.
(attr. à Jean Paul Getty)

Il y a plus d'un siècle, en 1899, le sociologue et économiste américain Thorstein Veblen publia son livre *The theory of the leisure class*¹. En développant le concept de « conspicuous consumption », Veblen décrit les motivations qui poussent les membres d'une société vers un usage ostentatoire d'objets dans le but d'élever leur propre rang social. Bien que Veblen soit devenu l'un des pères fondateurs de la sociologie moderne et que ses écrits aient été largement repris par des penseurs comme Pierre Bourdieu et Jean Baudrillard, sa réception directe dans le domaine de l'histoire de l'art a été bien moins intense². Son point de vue peut cependant beaucoup nous aider à comprendre, voire à expliquer, les goûts et les inclinaisons, quelquefois fort étonnants, des époques du passé dont nous admirons les œuvres artistiques, très souvent dans des musées ou loin de leur contexte d'usage d'origine. Certes, la question de la consommation est, depuis une quarantaine d'années, dans le sillage d'un article pionnier et provocateur de Robert S. Lopez³, au cœur d'un débat engagé et stimulant parmi les spécialistes de la Renaissance italienne⁴. À la

1. Th. Veblen, *The theory of the leisure class*.

2. A. B. Trigg, « Veblen, Bourdieu, and conspicuous consumption ».

3. R. S. Lopez, « Hard times and investment in culture ». Pour un aperçu historiographique du débat suscité par cet article, voir W. Caferro, *Contesting the Renaissance*, p. 131-138.

4. Il suffira de mentionner ici les ouvrages marquants de R. A. Goldthwaite, *Wealth and the demand for art in Italy, 1300-1600*; L. Jardine, *Wordly Goods*; E. Welch, *Shopping in the Renaissance*. Pour des bilans critiques sur ces études et les orientations actuelles de la recherche, on pourra se reporter à L. Martines, « The Renaissance and the

différence de ce qui s'observe dans le domaine des études médiévales, l'Italie des XV^e et XVI^e siècles représente même un terrain d'enquête très significatif non seulement pour les historiens de l'art, mais également pour les historiens de l'économie⁵. Ces discussions n'ont toutefois pas vraiment poussé les médiévistes à utiliser des grilles de lecture analogues pour interroger leur propre champ d'études ni à instaurer un dialogue interdisciplinaire aussi fécond.

Pour mieux appréhender la valeur d'un objet d'art à l'époque de sa production, il ne faut cependant pas seulement s'intéresser à l'aspect de la demande et de la consommation, mais aussi aux conditions de sa production. Avec Martin Wackernagel, Frederick Antal, Peter Burke et Werner Jacobsen, une phalange de grands historiens de l'art a déjà abordé ce champ de recherche – mais leurs travaux touchaient eux aussi plutôt à la période de la Renaissance qu'au Moyen Âge⁶. Pour ce dernier, les contributions les plus significatives ont été consacrées à la dimension économique des chantiers des cathédrales, en particulier pendant la période gothique, ici aussi à la suite des ouvertures stimulantes de Robert Lopez⁷. Si l'on excepte l'architecture, les problèmes imbriqués

birth of consumer society» et à B. Blondé, W. Ryckbosch, «In "splendid isolation"», qui contient d'amples indications bibliographiques.

5. Parmi les contributions des historiens de l'économie à propos de la Renaissance, on rappellera: S. B. Clough, *Kultur und Wirtschaft*; A. Esch, «Über den Zusammenhang von Kunst und Wirtschaft in der italienischen Renaissance», «Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers»; M. Hutter, «Kunst als Quelle wirtschaftlichen Wachstums»; A. Esch, «Der Historiker und die Wirtschaftsgeschichte»; J. Fried, *Kunst und Kommerz*; R. A. Goldthwaite, *Wealth and the demand for art in Italy, 1300-1600*; M. North, E. L. Goldberg (eds), *Economic history and the arts*; D. Degrassi, *L'economia artigiana nell'Italia medievale*; A. Esch, *Kunstförderung im Italien des 15. Jahrhunderts*; B. Roeck, *Kunstpatronage in der frühen Neuzeit*; C. E. Gilbert, «What did the Renaissance patron buy?»; M. North, D. Ormrod (eds), *Art markets in Europe, 1400-1800*; M. Fantoni, L. C. Matthew, S. F. Matthews-Grieco (eds), *The art market in Italy, 15th-17th centuries/ Il mercato dell'arte in Italia secc. XV-XVII*; W. Schmid, *Dürer als Unternehmer*; F. Etro, «The economics of Renaissance art».

6. M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance*; F. Antal, *Florentine painting and its social background*; P. Burke, *Culture and society in Renaissance Italy, 1420-1540*; W. Jacobsen, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*.

7. R. S. Lopez, «Économie et architecture médiévales»; H. Kraus, *Gold was the Mortar*; W. Vroom, *Financing cathedral building in the Middle Ages*. Voir aussi, toujours pour la Renaissance, R. A. Goldthwaite, *The building of Renaissance Florence*.

de la fabrication et de la commercialisation des œuvres ont été abordés de manière systématique pour la fin de la période médiévale seulement. Ces enquêtes ont par ailleurs envisagé de manière presque exclusive un espace restreint, celui des Pays-Bas méridionaux, qui a suscité une littérature abondante et de qualité⁸.

Concevoir les œuvres d'art non seulement comme des objets appartenant à une sphère esthétique, religieuse ou politique, mais comme des biens de commercialisation, d'investissement, de vente et de consommation, nous pousse à considérer une série de facteurs économiques essentiels, mais très souvent ignorés : d'abord la valeur de la matière première dont elles sont fabriquées, mais aussi leur prix de vente, puis les conditions matérielles et pratiques de la production et les réseaux de vente, de distribution et de transmission. En prenant en compte ces circonstances économiques, nous pouvons estimer la valeur matérielle de l'œuvre d'art et, par conséquent, saisir une partie des motivations qui ont poussé les commanditaires et les artistes à sa création, voire les raisons de son appréciation par le public et sa signification sociale. Il s'agit donc de reconstruire le « period eye », pour utiliser la fameuse expression introduite par Michael Baxandall⁹, mais cette fois-ci dans un sens réel, économique.

Une telle approche économique place donc l'histoire de l'art entre la sociologie et l'histoire. Elle ne demande rien d'autre qu'un dialogue entre les disciplines, une démarche qui n'est pas facile, car elle exige des participants un savoir-faire et des connaissances qui dépassent leur propre domaine de prédilection. Une telle approche est rendue encore plus ardue par le fait qu'il n'existe, à ce jour, aucun manuel ou volume d'introduction, ni même un forum d'échanges régulier et institutionnalisé dédié à l'économie artistique du Moyen Âge¹⁰. Comme il serait beau et pratique de disposer d'un volume de référence contenant une compilation de tous les prix connus des œuvres d'art médiévales ! Nous

8. On mentionnera ici seulement deux contributions pionnières : L. Campbell, « The art market in Southern Netherlands in the fifteenth century » ; J. M. Montias, *Le marché de l'art aux Pays-Bas*.

9. M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth-century Italy*, p. 29 sq.

10. Il faut toutefois mentionner les colloques et les publications réguliers de l'Istituto internazionale di storia economica Francesco Datini à Prato qui donnent aussi de la place à des réflexions concernant le domaine des arts, ainsi que V. Ginsburgh, Ch. D. Throsby (eds), *Handbook of the economics of art and culture*.

en sommes encore loin, car nous ne disposons même pas de discussions méthodologiques sur les approches et les systèmes interprétatifs économiques modernes et leur applicabilité aux données du Moyen Âge.

Chaque chercheur est donc obligé de suivre ses propres intuitions et de s'adapter aux possibilités offertes par son matériau. Bien entendu, il est alors d'abord confronté à la quantité et à la nature des données archivistiques à disposition, un élément de base aussi important qu'inégal selon les domaines. Cet état de fait explique l'absence d'axes de réflexion préétablis et le manque de travaux qui puissent fournir un matériel de comparaison. Nous nous trouvons encore aux marges d'un terrain de recherche peu exploré bien que fondamental. À cela s'ajoute le problème des périodes historiques : si l'intérêt pour des questions économiques commence déjà à s'établir dans le domaine de l'art contemporain – un développement induit par les liens très étroits avec notre univers économique et le marché de l'art – d'autres périodes ne connaissent pas encore le même essor. Entre toutes, la période du Moyen Âge est sûrement celle qui est le plus en manque de telles considérations.

Les articles réunis dans ce volume abordent les problèmes liés à une telle recherche de manières fondamentalement différentes entre eux et présentent alors de multiples pistes d'investigation : de la microanalyse économique de la production d'un seul artiste à la réflexion sur la structure organisationnelle de toute la chaîne de valeur, de la production jusqu'au discours autour des réseaux de commerce et d'échange de marchandises artistiques. Comme la majorité des contributions est issue d'un colloque organisé en 2017 à l'Université de Lausanne, portant sur le XIV^e siècle et sur l'espace français et italien, ce livre ne représente qu'une petite portion du cadre général et laisse de côté toute une série de régions importantes pour le Moyen Âge, des îles Britanniques à la péninsule ibérique, du Saint Empire aux grands foyers méditerranéens. Ces aires conservent très souvent de riches trésors archivistiques et promettent donc des terrains féconds pour des recherches ultérieures.

Tout au début de ce volume, Étienne Anheim propose une théorisation du développement économique concernant l'émergence d'un marché d'objets d'art, et en particulier de tableaux, en France et en Italie. Se basant sur l'observation que, en Toscane, la production de tableaux de petit format, souvent destinés à la dévotion privée, pour l'exportation en France commence puis augmente progressivement dans la deuxième moitié du XIV^e siècle, il formule l'hypothèse que ces changements

indiqueraient une mutation typologique du marché. La mobilité des producteurs qui serait la règle au début du XIV^e siècle – c'est-à-dire l'immigration d'artistes italiens vers Avignon – serait suivie de la mobilité des produits. Avec la présence d'un grand nombre de cardinaux italiens, la curie papale à Avignon aurait donc servi de « trendsetter ». À travers leurs commandes à des artistes italiens, Avignon serait devenu un centre-relais (peut-être devrait-on même parler de hub ?) pour l'importation d'œuvres italiennes et aurait contribué à la transmission et à la diffusion d'un goût italianisant dans le royaume de France¹¹. Le changement d'un « marché de producteurs » vers un « marché de produits » aurait également entraîné une dé-contextualisation de la production, car la destination de l'œuvre n'était plus connue de l'artiste-producteur comme elle l'était au début du siècle. Cette approche combine ingénieusement une analyse de la production et de la diffusion de tableaux sur la longue durée (un siècle) d'un côté, avec une analyse typologique moderne du marché de l'autre côté. Anheim ouvre ainsi la porte à des questions qui mènent encore plus loin. Quelle fut la relation entre le développement d'une classe moyenne avec un pouvoir d'achat toujours plus important et la croissance de la demande de tableaux de petit format ?¹² Quel est le rôle d'une offre toujours plus forte de la part du réseau toujours plus dense des marchands florentins ?¹³ Quel fut le lien entre cette production et l'émergence de nouvelles attentes que le public adressa à des objets d'art comme outils focalisateurs de la contemplation ? Comment des changements de religiosité pourraient-ils avoir affecté la hausse de la production ? S'agit-il vraiment d'un développement évolutif de deux types de marchés (marché des producteurs – marché des produits) qui va d'un stade plus primitif vers un stade plus avancé ?¹⁴ Ou

11. E. Castelnovo, C. Ginzburg, « Centro e periferia », p. 344. Pour une discussion des différents modèles scientifiques de transmission à partir de l'exemple de Naples, voir dernièrement : N. Bock, « Patronage, standards and *transfert culturel* ».

12. Concernant l'importance de la classe moyenne pour la production et le développement artistique, voir dernièrement P. Hohti Erichsen, *Artisans, objects and everyday life in Renaissance Italy*.

13. B. Figliuolo, « I mercanti fiorentini e il loro spazio economico nel Medioevo » ; K. Prajda, « Florentines' trade in the Kingdom of Hungary in the fourteenth and fifteenth centuries ». À propos du rôle des marchands pour la diffusion culturelle (dans les deux directions !) à l'époque moderne, voir R. Du Plessis, *The material Atlantic*.

14. Pour des hypothèses évolutives abstraites, voir par exemple le livre désormais devenu classique de F. Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e et XVIII^e siècles*.

y a-t-il eu une coexistence des deux formes de marché, car le marché des producteurs continua à fonctionner – il faut juste penser à l’immigration, voir l’importation d’artistes italiens aux XV^e et XVI^e siècles sous René d’Anjou (Francesco Laurana, Pietro da Milano) et François I^{er} (Primatice et le Rosso florentin). Les réflexions si stimulantes d’Anheim ouvrent ainsi des perspectives nouvelles et sollicitent d’autres travaux inspirés par ses propositions.

Des questions similaires sont adressées par Damien Cerutti qui choisit toutefois une approche fondamentalement différente en analysant les conditions de production artistique et les stratégies entrepreneuriales à Florence au début des années 1330. Pour ce faire, il se focalise sur un ensemble d’œuvres limité et sur un moment bien précis dans l’activité d’un seul artiste, Giotto. En s’appuyant sur deux chapelles florentines construites et décorées dans les années 1328-1333 dans l’église Santa Croce de Florence, pour les Bardi et les Peruzzi, de puissantes familles de banquiers, Cerutti tâche de comprendre le raisonnement économique à l’origine de la division du travail artistique : si le retable a été fait par Giotto et son atelier, la décoration à fresque des chapelles est attribuée à son élève Taddeo Gaddi. Cerutti analyse alors les conditions juridiques régissant le métier de peintre pour établir la taille des ateliers et, partant, leur puissance de production. Compte tenu des lacunes de la documentation, il propose une perspective sur la longue durée, qui permet non seulement de jeter un coup d’œil sur le Quattrocento, mais aussi de comprendre les changements organisationnels de la profession au XIV^e siècle et donc l’évolution importante des méthodes de production. Une compilation des prix payés pour différents monuments peints et sculptés à Florence, Pise, Sienne et Rome lui permet d’évaluer le coût moyen des différentes commandes artistiques pendant ces années. Ainsi, Cerutti peint un portrait coloré de Giotto comme entrepreneur qui développa des stratégies lucratives – il les appelle des « patterns » – pour la domination du marché de l’art dont il voulait contrôler les commandes prestigieuses pour en retirer le profit maximal. Dans le but de minimiser son implication personnelle et profiter ainsi au mieux de l’inventivité de ses collaborateurs, qu’il avait formés lui-même, Giotto leur laissa une grande marge décisionnelle. La liberté artistique s’avère donc être le résultat d’intérêts financiers. Son analyse pousse par ailleurs à se demander comment ces conclusions s’articulent avec la valeur attribuée à la maîtrise individuelle des artistes. De quelle manière l’organisation

entrepreneuriale efficace d'une équipe s'articulait-elle avec le souhait de plus en plus largement répandu parmi les commanditaires de s'assurer que le chef de l'atelier exécutât la commande *sua propria manu*?¹⁵

C'est un fait bien établi que les dépenses de la vie ne finissent pas avec la mort. Paola Vitolo offre au lecteur, presque comme des pompes funèbres de nos jours, un catalogue de toutes les formes possibles d'ensevelissement et dresse un vaste panorama sur les catégories et les frais des monuments funéraires sculptés dans l'Italie du XIV^e siècle. Le lecteur a toute raison d'être étonné des énormes écarts entre les prix pour des simples dalles funéraires et ceux pour des monuments somptueux qui pouvaient être plus de cent fois plus cher. En adoptant une perspective large qui embrasse les différentes régions de la péninsule, Vitolo met en évidence les problèmes de la conversion des devises historiques et souligne la nécessité pour la recherche de s'ouvrir à une vision économique plus ample en prenant en considération non seulement les conditions locales, mais aussi, dans une démarche comparative, la valeur économique sur une échelle plus large, voire « internationale »¹⁶. Ce souhait ne naît pas d'une pure curiosité scientifique, mais tient compte du fait que des commanditaires (comme les membres de la dynastie des Anjou) avaient très souvent un horizon d'attente qui dépassait les frontières locales. Cet « Anspruchsniveau », pour utiliser un terme de Martin Warnke¹⁷, souligne une fois encore les liens étroits entre les études d'économie de l'art et la sociologie.

C'est dans cette même direction que s'orientent aussi certaines réflexions de Doron Bauer dans son article sur la rémunération des artistes à Majorque. Ce royaume jouit de contacts intellectuels et économiques très étroits avec les états italiens et la cour papale en Avignon,

15. Le contrat signé en 1308 avec Duccio pour la *Maestà* de la cathédrale de Sienne stipulait que le peintre serait payé uniquement pour les journées où il « laborabit suis manibus » : G. Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, p. 166. En 1372, dans le contrat pour la chapelle Saint-Jacques de la basilique Saint-Antoine à Padoue, l'architecte et sculpteur Andriolo de' Santi s'engage à exécuter certains éléments « di soa mano » : A. Sartori, « Nota su Altichiero », p. 311. Voir les discussions sur les clauses *sua propria manu* dans les contrats de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance en Italie proposées par Ch. Seymour Jr., « "Fatto di sua mano" » et par M. O'Malley, *The business of art*, p. 92 sq.

16. A. Bocchi, B. Figliuolo, L. Passera (a cura di), *Ragioni di mercatura*.

17. M. Warnke, *Bau und Überbau*, p. 13.

comme l'a montré Gottfried Kerscher en étudiant l'exemple de la décoration du palais des Papes et du cérémonial qui s'y déployait¹⁸. À une première lecture, Bauer confirme les observations faites par Étienne Anheim pour Avignon concernant la transformation d'un marché des producteurs vers un marché des produits. En accord avec les constats de Vitolo et Cerutti, il confirme également l'augmentation nette des salaires après la peste noire, un phénomène européen connu aussi par ailleurs¹⁹. Bauer montre cependant clairement que ces chiffres ne peuvent pas être expliqués uniquement par l'hypothèse d'une inflation monétaire. En s'appuyant sur une documentation extrêmement riche, il constate, au contraire, que pour la période entre 1308 et 1323 les salaires des peintres avaient déjà fortement augmenté et qu'à la fin du siècle les peintres reçoivent des salaires proches de ceux des charpentiers, les artisans les mieux payés. La croissance des salaires est donc aussi le résultat d'une valorisation différente du travail artistique et d'une ascension sociale des artisans-producteurs et, parmi eux, surtout des peintres²⁰. On s'interroge alors de nouveau sur les modèles théoriques de l'interprétation économique : quel poids faut-il donner aux changements de production et à la forte augmentation de la demande pour les produits artistiques pendant les premières décennies du XIV^e siècle ? D'autres questions concernent la diversification et le caractère spécifique de la production artistique majorquine : si les peintres travaillaient majoritairement, semble-t-il, pour un marché interne à l'île, la production de catelles servait aussi d'autres régions, comme le montre justement le cas du palais des Papes en Avignon²¹.

Giampaolo Distefano, quant à lui, choisit plutôt une approche de microhistoire en présentant les détails économiques de la carrière d'un des orfèvres les plus importants au milieu du XIV^e siècle, Jean le Braelien. Même si la documentation sur l'artiste semble être peu abondante, elle révèle des informations économiques importantes. L'auteur arrive ainsi à reconstruire la distribution des dépenses pour l'une des œuvres les plus prestigieuses de l'époque, le *faudesteuil* du roi. Il est étonnant de voir que

18. G. Kerscher, *Architektur als Repräsentation*.

19. Pour une étude évaluant l'évolution des salaires des artistes en Angleterre avant et après la Peste noire, voir Ph. Lindley, « The Black Death and English art ».

20. Pour une plus ample discussion sur cette question, voir M. P. J. Martens, « The position of the artist in the fifteenth century ».

21. G. Kerscher, *Architektur als Repräsentation*.

Jean le Braelier reçut plus que 30 % de la somme totale pour son travail, alors que seulement 14 % des frais furent engagés pour l'achat de l'or. Il serait souhaitable d'avoir plus de données de ce type pour pouvoir estimer la valeur monétaire que l'on attribuait à la maîtrise d'un artiste²². Les données mises en avant par Distefano montrent l'importance de son approche pour amplifier et contrebalancer le discours sur la renommée artistique qui se base d'habitude sur des sources de préférence théorico-littéraires.

L'étude de l'économie de l'art par la comptabilité peut révéler des informations importantes concernant le développement du goût et des pratiques artistiques dont peu de traces nous restent aujourd'hui. Alain Salamagne arrive ainsi à restituer l'évolution de la décoration à lambris des murs et des plafonds des grandes demeures nobiliaires dès ses débuts autour de 1300 jusqu'à sa diffusion plus large autour de 1400. L'utilisation préférentielle de certains types de bois provenant de pays nordiques tels que le Danemark, l'Allemagne voire même la Lettonie pour ce type de revêtement lui permet de retracer les longs cheminements nécessaires pour le transport du matériel, mais aussi de restituer les réseaux des maîtres et des marchands impliqués dans le commerce et la réalisation du travail. Cette étude offre une approche comparative innovatrice à l'histoire de l'architecture et invite ainsi à analyser de la même manière d'autres dépenses pour d'autres types d'édifices. En mettant encore plus en relation les travaux sur des archives différentes, une reconstruction des intermédiaires aidera également à mieux connaître les fournisseurs qui ont façonné par leur offre le marché de l'art.

L'économie de l'art n'est pas seulement une affaire dont nous parlent les livres de comptes. La valeur d'un produit artistique doit être reconnue par les spectateurs et il faut se demander si ce ne sont pas davantage les consommateurs, les invités, les témoins extérieurs qui l'établissent, plus encore que le propriétaire lui-même. Ce recueil ne serait donc pas

22. Pour le statut social et économique des orfèvres, voir récemment K. Prajda, « Goldsmiths, goldbeaters and other gold workers in early Renaissance Florence, 1378-1433 », ainsi que les contributions d'Élise Banjenec, Sophie Cassagnes-Brouquet, Glyn Davies, Anna Molina i Castellà et Dana Stehliková dans É. Antoine-König, M. Tomasi (éds), *Orfèverie gothique en Europe*. Pour des données concernant le coût relatif des matériaux précieux et de ce que les documents appellent la « façon » (c'est-à-dire le travail de l'artiste), autour de 1400, voir É. Taburet-Delahaye, « Parures et bijoux de la reine Isabeau de Bavière », p. 246 sq.

complet sans prendre en compte la réception des valeurs économiques des objets d'art dans le contexte de l'interaction sociale. Michele Tomasi illustre le rôle prééminent de la perception économique des œuvres d'art dans la littérature française du XIV^e siècle. À la place des livres de comptes, ce sont donc des chroniqueurs comme Jean Froissart et Michel Pintoin qui servent comme référence pour les facteurs économiques qu'ils rendent avec une précision étonnante. Leur attention aux faits économiques ne concerne pas seulement l'orfèvrerie et les frais occasionnés par des entreprises artistiques, mais porte tout aussi bien sur la valeur des vêtements et des cadeaux. La lecture de ces chroniques révèle à quel point la société médiévale était imbue de préoccupations économiques, consciente de la valeur matérielle et monétaire des choses, voire de la vie tout court. Les récits littéraires, historiques, narratifs nous permettent donc de dépasser les chiffres et de ré-établir une partie importante de l'économie de l'art, notamment celle de la « conspicuous consumption ».

Contrairement à l'avis de Jean Paul Getty cité en exergue, nous sommes donc convaincus qu'il faut parler davantage d'argent dans le domaine de l'histoire de l'art. Les sept contributions de ce volume, tout en mettant en œuvre des approches fort différentes, témoignent de ce souci commun. Elles se distinguent non seulement par le choix des objets et des lieux qu'elles envisagent, mais aussi, ce qui est plus important, par leurs méthodes et les angles sous lesquels elles analysent l'économie artistique du XIV^e siècle. Il devient clair que, au-delà de leur caractère esthétique, leur signification politique ou religieuse, les œuvres d'art sont des objets clés dans une vie sociale caractérisée par la consommation. Ces articles nous confrontent cependant à un problème de méthodologie, comparable à la discussion encore non résolue autour de la priorité entre la poule et l'œuf, sur les mécanismes de l'économie artistique. Est-ce le changement du marché (Anheim), les mutations dans le processus de production (Cerutti), les besoins de représentation induisant le choix de tel artiste (Distefano, Cerutti) ou de tel matériau (Salamagne), le pouvoir d'achat des commanditaires (Vitolo) ou les attentes du public (Tomasi) qui produisaient les innovations artistiques? Il devient alors évident que même le mot « économie » est tellement varié et riche d'aspects divergents que, à l'avenir, son utilisation nécessitera une discussion méthodologique plus détaillée qui prenne en compte les différentes positions théoriques

des disciplines impliquées²³. Le présent volume voudrait contribuer à jeter les bases d'une telle discussion. L'importance du thème est évidente et exige des efforts plus vaillants encore que ceux qui ont abouti à cet *opusculum*. Dans le domaine de l'histoire de l'art aussi, on peut donc dire avec les mots de James Carville, conseiller du futur président américain Bill Clinton lors de sa campagne électorale : « It's the economy, stupid! ».

Nicolas BOCK
Université de Lausanne

Michele TOMASI
Université de Lausanne

23. F. Ammannati (a cura di), *Dove va la storia economica?*

BIBLIOGRAPHIE

- AMMANNATI, Francesco (a cura di), *Dove va la storia economica? Metodi e prospettive, sec. XIII-XVIII*, Firenze, Firenze University Press, 2011.
- ANTAL, Frederick, *Florentine painting and its social background. The bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIVth and early XVth century*, London, K. Paul, 1948, repr. Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 1986.
- ANTOINE-KÖNIG, Élisabeth, TOMASI, Michele (éds), *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, Rome, Viella, 2016 (Études lausannoises d'histoire de l'art, 21).
- BAXANDALL, Michael, *Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- BLONDÉ, Bruno, RYCKBOSCH, Wouter, « In “splendid isolation”. A comparative perspective on the historiographies of the “material renaissance” and the “consumer revolution” », *History of Retailing and Consumption*, 1 (2005), p. 105-124.
- BOCCHI, Andrea, FIGLIUOLO, Bruno, PASSERA, Lorenzo (a cura di), *Ragioni di mercatura. Un rotolo pergamenaceo fiorentino trecentesco di argomento commerciale*, Udine, Forum, 2019.
- BOCK, Nicolas, « Patronage, standards and *transfert culturel*. Naples between art history and social science theory », *Art History*, 31.4 (2008), p. 574-597.
- BRAUDEL, Ferdinand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e et XVIII^e siècles*, 3 vols, Paris, Colin, 1979.
- BURKE, Peter, *Culture and society in Renaissance Italy, 1420-1540*, London/New York, Scribners, 1972.
- CAFERRO, William, *Contesting the Renaissance*, Chichester, Blackwell-Wiley, 2011.
- CAMPBELL, Lorne, « The art market in Southern Netherlands in the fifteenth century », *Burlington Magazine*, 118 (1976), p. 188-198.

- CASTELNUOVO, ENRICO, GINZBURG, CARLO, « Centro e periferia », in *Storia dell'arte italiana*, parte I. *Materiali e problemi*, vol. 1. *Questioni e metodi*, a cura di Giovanni Previtali, Turin, Einaudi, 1979, p. 283-352.
- CLOUGH, SHEPARD B., *Kultur und Wirtschaft. Der Anteil des ökonomischen Faktors am Steigen und Sinken der Kultur*, Frankfurt/Wien, Humboldt Verlag, 1954.
- DEGRASSI, DONATA, *L'economia artigiana nell'Italia medievale*, Roma, Carocci, 1996.
- DU PLESSIS, ROBERT, *The material Atlantic. Clothing, Commerce, and Colonization in the Atlantic world, 1650-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- ESCH, ARNOLD, « Über den Zusammenhang von Kunst und Wirtschaft in der italienischen Renaissance. Ein Forschungsbericht », *Zeitschrift für historische Forschung*, 8 (1981), p. 179-222.
- , « Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers », *Historische Zeitschrift*, 240 (1985), p. 529-570.
- , « Der Historiker und die Wirtschaftsgeschichte », *Deutsches Archiv*, 43 (1987), p. 1-27.
- , *Kunstförderung im Italien des 15. Jahrhunderts. Fragen zwischen Geschichte und Kunstgeschichte*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1997.
- ETRO, FEDERICO, « The economics of Renaissance art », *Journal of Economic History*, 78.2 (2018), p. 500-538.
- FANTONI, MARCELLO, MATTHEW, LOUISA C., MATTHEWS-GRIECO, SARA F. (eds), *The art market in Italy, 15th-17th centuries / Il mercato dell'arte in Italia secc. XV-XVII*, Modena, Panini, 2003.
- FIGLIUOLO, BRUNO, « I mercanti fiorentini e il loro spazio economico nel Medioevo: un modello di organizzazione capitalistica », *Archivio Storico Italiano*, 171.4 (2013), p. 639-664.
- FRIED, JOHANNES, *Kunst und Kommerz. Über das Zusammenspiel von Wissenschaft und Wirtschaft im Mittelalter vornehmlich am Beispiel der Kaufleute und Handelsmessen*, München, Stiftung Historisches Kolleg, 1993.
- GILBERT, CREIGHTON E., « What did the Renaissance patron buy? », *Renaissance Quarterly*, 51.2 (1998), p. 392-450.

- GINSBURGH, Victor, THROSBY, Charles D. (eds), *Handbook of the economics of art and culture*, vol. 1, Amsterdam, Elsevier, 2006.
- GOLDTHWAITE, Richard A., *The building of Renaissance Florence. An economic and social history*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1980.
- , *Wealth and the demand for art in Italy, 1300-1600*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1993.
- HOHTI ERICHSEN, Paula, *Artisans, objects and everyday life in Renaissance Italy. The material culture of the Middling class*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020.
- HUTTER, Michael, «Kunst als Quelle wirtschaftlichen Wachstums», *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 31 (1986), p. 231-245.
- JACOBSEN, Werner, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2001.
- JARDINE, Lisa, *Worldly Goods: A new history of the Renaissance*, London, MacMillan, 1996.
- KERSCHER, Gotfried, *Architektur als Repräsentation. Spätmittelalterliche Palastbaukunst und ihre zeremoniellen Voraussetzungen: Avignon – Mallorca – Kirchenstaat*, Tübingen, Wasmuth, 2000.
- KRAUS, Henry, *Gold was the Mortar. The economics of cathedral building*, London, Routledge & Paul Kegan, 1979.
- LINDLEY, Phillip, «The Black Death and English art: a debate and some assumptions», in *The Black Death in England*, ed. by Mark Ormrod, Phillip Lindley, Stamford, Paul Watkins Publishing, 1996, p. 125-146.
- LOPEZ, Robert S., «Économie et architecture médiévales. Cela aurait-il tué ceci?», *Annales ESC*, 7 (1952), p. 433-438.
- , «Hard times and investment in culture», in *The Renaissance: a symposium*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1953, p. 19-34.
- MARTENS, Maximiliaan P. J., «The position of the artist in the fifteenth century: salaries and social mobility», in *Showing status. Representation of social positions in the Late Middle Ages*, ed. by Wim Blockmans, Antheum Janse, Turnhout, Brepols, 1999, p. 387-414.
- MARTINES, Lauro, «The Renaissance and the birth of consumer society», *Renaissance Quarterly*, 51 (1998), p. 193-203.

- MILANESI, Gaetano, *Documenti per la storia dell'arte senese, I. Secoli XIII e XIV*, Siena, Porri, 1854.
- MONTIAS, John Michael, *Le marché de l'art aux Pays-Bas : XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Flammarion, 1996.
- NORTH, Michael, GOLDBERG, Edward L. (eds), *Economic history and the arts*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag, 1996.
- NORTH, Michael, ORMROD, David (eds), *Art markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot, Ashgate, 1998.
- O'MALLEY, Michelle, *The business of art: contracts and the commissioning process in Renaissance Italy*, New Haven/London, Yale University Press, 2005.
- PRAJDA, Katalin, « Goldsmiths, goldbeaters and other gold workers in early Renaissance Florence, 1378-1433 », in *Craftsmen and guilds in the medieval and early modern periods*, ed. by Eva Jullien, Michel Pauly, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2016, p. 195-220.
- , « Florentines' trade in the Kingdom of Hungary in the fourteenth and fifteenth centuries: trade routes, networks, and commodities », *Hungarian Historical Review*, 6 (2017), p. 36-58.
- ROECK, Bernd, *Kunstpatronage in der frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.-17. Jahrhundert)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- SARTORI, Antonio, « Nota su Altichiero », *Il Santo*, s. 2, III (1963), p. 291-326.
- SCHMID, Wolfgang, *Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500*, Trier, Porta Alba, 2003.
- SEYMOUR Jr., Charles, « “Fatto di sua mano” : Another look at the Fonte Gaia drawing fragments in London and New York », in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, hrsg. von Antje Kosegarten, Peter Tigler, Berlin, De Gruyter, 1968, I, p. 93-105.
- TABURET-DELAHAYE, Élisabeth, « Parures et bijoux de la reine Isabeau de Bavière », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 2002 (2008), p. 242-269.
- TRIGG, Andrew B., « Veblen, Bourdieu, and conspicuous consumption », *Journal of Economics*, 35.1 (2001), p. 99-115.
- VEBLEN, Thorstein, *The theory of the leisure class. An economic study in the evolution of institutions*, New York, Macmillan, 1899.

- VROOM, Wim, *Financing cathedral building in the Middle Ages. The generosity of the faithful*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.
- WACKERNAGEL, Martin, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig, E.A. Seemann, 1938.
- WARNKE, Martin, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt am Main, Syndikat, 1976.
- WELCH, Evelyn, *Shopping in the Renaissance: consumer cultures in Italy, 1400-1600*, New Haven/London, Yale University Press, 2005.

THE CONSUMPTION OF ITALIAN PAINTINGS IN AVIGNON DURING THE 14TH CENTURY*

The relocation of the Papal Court from Italy to France at the beginning of the 14th century and its installation in Avignon for several decades from 1309 gives the opportunity to reflect on the practices of consumption of Italian paintings outside the peninsula. We are first dealing with the construction of an artistic labor market based on the mobility of artists, and then with the construction of a market for works of art, very gradually established, thanks to the new mobility of paintings. Avignon thus played the role of a laboratory for the diffusion of Italian painting in late medieval Europe, both from an aesthetic and economic point of view.

“Not too much stress should be laid on the fact that the Curia had been moved to Avignon in 1309, not to return to Rome until 1377. [...] It is safe to assume that the history of fourteenth-century painting would not have been much changed if the Popes continued to reside in the Lateran.”¹

With this famous statement, Erwin Panofsky raised the issue of how paintings and culture circulated between Italy and Provence in the 14th century. His view has since been questioned, especially by Enrico Castelnuovo and Michel Laclotte and Dominique Thiébaud².

* I would like to thank Philippe Bernardi, Nicolas Bock, Marie Fontaine-Gastan, Charlotte Guichard, Valérie Theis and Michele Tomasi for their help at various stages in the development of this work. The article was translated from French by Nicolas Bock.

1. E. Panofsky, *Early Netherlandish painting*, p. 24.
2. E. Castelnuovo, “Avignone e la nuova pittura” and *Un peintre italien à la cour d’Avignon*; M. Laclotte, D. Thiébaud, *L’école d’Avignon*.

But perhaps not enough attention has been paid to the assumption underlying Panofsky's opinion: that art history is an autonomous field and that matters of displacement and exchange, aesthetically as well as economically and socially, have no place in it. On the contrary, I would like to reflect here on the opposite approach, that is, placing the history of Italian painting into a material history of consumption, and questioning how the installation of the papacy in Provence, as well as the changes this provoked in artistic circulation, provide an example for thinking, more generally, about the evolution of consumption models in Europe during the late Middle Ages, starting in Italy.

First of all, we must review the situation of Italian – Tuscan – painting around the year 1300. The appearance of *pittura nuova*, with Giotto's generation, and the extraordinary artistic developments in the Basilica of Assisi, from the 1280s onwards, profoundly changed the art of painting³. A new visual, spatial and realistic culture was enacted, together with a new technical culture, with highly hierarchical and professionalized workshops. These workshops mastered complex production processes in various trades. This concerned specifically the most expensive and prestigious pities of production, large wooden panels (altarpieces, *maestà*, large crucifixes *de medio ecclesiae*, etc.) and frescoes, the use of which had just been revolutionised by the *giornata* technique⁴. However, these upheavals in the history of painting were, at the beginning of the 14th century, limited to central Italy and only rarely crossed the Alps⁵. This phenomenon can be explained by the fact that most of the artworks only circulated with great difficulty, as in the case of large altarpieces, or not at all, as in the case of frescoes. The mobility of these objects is, therefore, closely "indexed" to the social universe where they are produced⁶.

3. S. Romano, *La basilica di S. Francesco ad Assisi*.

4. *Ibid.* See also B. Zanardi, "Projet dessiné et 'patrons' dans le chantier de la peinture murale au Moyen Âge" and *Giotto e Pietro Cavallini*.

5. J. Gardner, "Bizuti, Rusuti, Nicolaus and Johannes".

6. On the question of contextualization and mobility, both for the written word and for people, which inspires this parallel, see J. Morsel, "Quelques propositions pour l'étude de la noblesse européenne à la fin du Moyen Âge", in particular p. 474 and "Communication et domination sociale en Franconie à la fin du Moyen Âge"; M. Fontaine-Gastan, whom I thank for suggesting this relationship, *Recherches sur la figuration funéraire en Allemagne à la fin du Moyen Âge*, p. 161 sq.

The problem is to understand how and why, over one century, paintings produced in central Italy became an aesthetic model for the rest of Europe and was circulated beyond the Alps. This evolution, which is familiar to us in retrospect, was not evident at the beginning of the 14th century. Paintings were far from being a common consumer good, as it was for the most part reserved for public and monumental uses, religious or noble. Moreover, we have to take into consideration the diversity of what one would call “painting” today. Mural painting, large-scale paintings such as altarpieces and small panels have different dynamics of production and circulation. They need to be analysed separately, before being able to question a global coherence of consumption in this field.

Indeed, there was nothing resembling what we might call an “art market”, on a European or even a local scale. Production was almost entirely made to order, according to the artisanal model of the *botteghe*⁷. We find ourselves at the dawn of this “world of exchange and uncertainty” that characterizes the economy of the Ancien Régime, in the words of Jean-Yves Grenier⁸. This world of manufactured objects saw the development of several phenomena: “consumer revolution” and “industrial revolution”, according to an expression borrowed by Jan de Vries from a notion in Akira Hayami’s 1976 study of Tokugawa Japan to study modern Europe. It also saw a revolution in production, and, more generally, a revolution in objects, according to Lisa Jardine’s⁹ *Worldly goods*, which echoes the *World of goods* of anthropologists Mary Douglas and Baron Isherwood¹⁰. Since Lisa Jardine’s book opens with van Eyck this notion directly concerns painting.

The Papacy’s move to Provence can be regarded as a textbook case. In an economic sense it resembles a “natural experiment” – that is, an

7. For a synthetic presentation of these issues and bibliographical indications, see É. Anheim, Ch. Guichard, “Les marchés artistiques (XIV^e-XVIII^e s.)”, who gives an initial examination of some of the points developed here. For the major milestones in the historiographical debate on this subject, see M. Wackernagel, *The world of the Florentine Renaissance artist*; R. A. Goldthwaite, *Wealth and the demand for art in Italy, 1300-1600*; M. Fantoni, L. Matthews, S. Matthews-Grieco (eds), *The art market in Italy, 15th-17th centuries*; S. Kubersky-Piredda, *Kunstwerke-Kunstwerte*; M. O’Malley, *The business of art*; N. De Marchi, H. J. Van Migroet, “The history of art markets”; G. Guerzoni, *Apollon et Vulcain*.

8. J.-Y. Grenier, *L’économie d’Ancien Régime*.

9. L. Jardine, *Worldly goods*.

10. M. Douglas, B. Isherwood, *The world of goods*.

event that allows us to experiment with an interpretative model by the factorial variation it causes¹¹. At the end of the 13th century, the main consumers of paintings in Italy were the Papacy, the Cardinals and the Curia, as well as the mendicant orders, that is two Christianity-wide institutions without specific territorial associations. All of them stimulated the commissioning of paintings both qualitatively and quantitatively. The installation of the Papacy on the banks of the Rhone from 1309 onwards led to a sudden change in the world of painting. It caused a profound reorganisation which reveals the mechanisms of pictorial consumption at work. Since several hundred kilometres then separated the main centres of production in Italy and Avignon as a major place of consumption, it is possible to observe the dynamics, which raised the matter of the Italian model of the painting economy to a new scale.

Paintings consumption and circulation of artists

Starting in 1309, the papal court moved to Avignon for several decades, first to the bishop's palace, and then to the new Palace of the Popes, which was built in the years 1330-1340¹². Although the papacy had been accustomed to constant travelling in previous centuries, sometimes as far as the Rhone valley, for example for the Councils of Lyon, its centre of gravity remained in central Italy. From the 1310s onward, however, we witness a phenomenon of sedentarization in a new place outside the peninsula, which led to the redefinition of the relationship between Italy and the papal court. The powerful families of the Italian cardinals and of the Pope himself brought their habits of artistic commissioning with them, introducing thereby the tradition of 13th century pontifical palace decoration to the territories of their new residences. This transfer of persons and their habits caused a new interest in Italian paintings beyond the Alps¹³. In fact, although we know of the presence of Italian painters, such as Filippo Rusuti, at the court of Philip the Fair in the

11. S. Bourgeois-Gironde, É. Monnet, "Expériences naturelles et causalité en histoire économique".

12. On these aspects, see V. Theis, *Le gouvernement pontifical du Comtat Venaissin*; G. Kerscher, *Architektur als Repräsentation*.

13. É. Anheim, "Les dynasties cardinalices et l'institution pontificale à la fin du XIII^e et au XIV^e siècle".

early 14th century, the new forms and techniques originating in Italy had not yet penetrated the kingdom of France or the Empire¹⁴.

Be it in the 1320s, at the time of the construction of Pont-de-Sorgues, a palace built by John XXII, or be it in the 1330s, at the beginning of the construction of the Palace of the Popes under Benedict XII, the painters in the service of the Pope had very diverse geographical origins. A provenance from the regions of southern France still dominated¹⁵. In contrast, cardinal consumption favoured Italian commissions. Great cardinals such as Jacopo Stefaneschi – who wrote the Ceremonial used in Avignon that drew on Roman liturgical practices –, Napoleone Orsini and Giacomo Colonna thus play a key role in the shift to Italian models of painting consumption. Together with the mendicant orders and according to the model set up in Assisi and then throughout Tuscany, they were the first intermediaries to promote and to spread Italian paintings to the south of France. As early as the 1320s, when the first traces of an Italian workshop using the new fresco techniques can be detected in Béziers¹⁶, we can note the presence in Avignon, on the other side of the Rhone, of the “Master of the Codex of Saint-Georges”. This miniature painter of Florentine culture worked in the service of Jacopo Stefaneschi. There he produced the manuscript that gave him his name, the BAV Archi. San Pietro, C. 129¹⁷. A leading figure in Sieneese painting, Simone Martini, moved to Avignon in the mid-1330s and died there in 1344. Simone, who was linked to the Italian Guelf networks and the court of the Angevins in Naples, probably already worked for the Orsini family before his arrival in Avignon, creating the famous polyptych¹⁸. He also worked for Jacopo Stefaneschi, creating the frescoes for Notre-Dame des Doms, the cathedral of Avignon, now held in the Popes’ Palace and representing their commissioner. Simone also had a close relationship with Cardinal Giacomo Colonna, Petrarch’s protector, for whom he decorated the famous Virgil manuscript now kept in the Ambrosian Library in Milan.

14. J. Gardner, “Bizuti, Rusuti, Nicolaus and Johannes”.

15. V. Theis, *La construction du palais de Pont-de-Sorgues sous Jean XXII*.

16. A. Tomei, “Roma senza papa”, especially p. 18-25 for Béziers.

17. E. Condello, “I codici Stefaneschi” (1987 and 1989), as well as F. Manzari, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*.

18. É. Anheim, “Simone Martini à Avignon”; on Simone’s career and Orsini Polyptych, see P. Leone de Castris, *Simone Martini*; V. M. Schmidt, *Painted piety*.

In order to see the commissions of Italian painting augment significantly, we must go one decade further, to the 1340s. Until then, the great Italian cardinals were the only commissioners of painters, but from now on traces of pictorial consumption can be found in the city's convents. This was recently shown by Emma Capron, who found a mention of a now lost work by Simone Martini, dated to 1343, in the church of St. Francis in the convent of the Cordeliers¹⁹. Under Pope Clement VI, a native of Limousin, the painter Matteo Giovannetti from Viterbo arrived at the court²⁰. Within a few years, between 1343 and 1346, Matteo Giovannetti had gained a prominent position at court and obtained the title of *pictor pape*. He controlled all painting production for the papal building sites, both aesthetically and economically, creating much of the fresco decoration still visible in the Papal Palace. He also worked in other pontifical residences and occasionally practiced panel painting. With Matteo Giovannetti, this new way of painting took a dominant position at the Avignon court in the years 1340-1360, going well beyond the scope of an Italian production for the courts' Italians alone.

In just a few decades, this influx of painters to Avignon contributed to making Italian paintings a new aesthetic model and a product of social distinction within the pontifical court. The artist's position was linked to multiple networks – mainly in relation to the great cardinals, but also to the Angevin dynasty, which ruled both Provence and the kingdom of Naples, to the mendicant orders and to other intermediaries, such as merchant or banking companies. It needs to be stressed that the circulation of artists mainly concerned painters producing works of very high quality at high prices. We find ourselves dealing with luxury consumption, mainly concerning frescoes or small-format works of personal devotion, such as the Orsini polyptych and the Holy Family in the Walker Art Gallery in Liverpool. The production of illuminated or decorated manuscripts, sometimes by Franco-Italian teams, as Francesca Manzari demonstrated in her book on Avignon illumination in the 14th century, is also part of this phenomenon²¹.

19. E. Capron, "Simone Martini's last documented work".

20. E. Castelnuovo, *Un peintre italien à la cour d'Avignon* and É. Anheim, "Un atelier italien à la cour d'Avignon".

21. F. Manzari, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*.

The above situation represents the first stage in our history of consumption. The main characteristic of this stage, apart from being a production of luxury goods, is the mobility of individuals. As we can see, it is less the works that circulated than the artists themselves. This is a major difference, which corresponds to the fact that there was not yet a real market for pictorial works in the 14th century, neither in Italy nor for export. What did exist was a pictorial labour market, based on commissions, where the financial transaction did not concern an already-produced work, marketed by merchants, but a work to come, which was planned to be produced²². The relocation of the Curia to Avignon makes this reality particularly evident: the Italian cardinals did not import manuscripts or altarpieces from Tuscany, but brought in artists who worked there. We must now come to understand the evolution of this situation in the last third of the 14th century, which gave rise to new consumer practices, continuing to favour Italian painting, but in new ways.

Painting consumption and circulation of works

We have an exceptional source to understand the subsequent evolution. This following stage did not substitute the earlier one, because Italian artists continued to circulate. It rather widened the forms of consumption. Some documents in the Archivio Datini, already widely used since Robert Brun's founding 1934 article on the art trade in Avignon, permit to trace the economic circuits for some painted works between Tuscany and Avignon in the last third of the 14th century²³. However, we must be precise in our terms, to avoid imposing a later interpretation and making the Datini art dealers. The main commercial activity of the Datini firm, then run by Francesco di Marco Datini, a native

22. É. Anheim, "Expertise et construction de la valeur artistique dans la peinture toscane (XIV^e-XV^e s.)".

23. R. Brun, "Notes sur le commerce des objets d'art en France et principalement à Avignon à la fin du XIV^e siècle". On the Datini Archives see the numerous publications by J. Hayez, especially "Échanges marchands et non marchands dans une boutique d'armuriers-merciers", "Les Datini et le fonctionnement des réseaux marchands toscans vers 1400", "Le carteggio Datini et les correspondances pratiques des XIV^e-XVI^e s."

of Prato, was the sale of arms and war equipment, as well as primarily Florentine textiles. A 1367 inventory of their shop in Avignon, run by Toro di Berto and Francesco di Marco, shows no mention of paintings among the goods inventoried²⁴.

The same inventory, however, mentions a painting of the Virgin in Francesco's room: "1 tavola dipinta di Nostra Donna nella camera di Francescho, stimata fiorino 1 d'oro"²⁵. The presence of this work in this room indicates a form of consumption different from that of the court. It is a devotional work, undoubtedly small in size and of limited value, and corresponds to the new forms of pictorial production in Siena or Florence at that time, which aimed at a wider public than the court and urban patrician families²⁶. But Francesco did not only own a work of this kind, he regularly imported pictures as part of the commercial exchanges he organized between Tuscany and Avignon. In doing so, he undoubtedly responded to a growing demand. Two shipments, arriving in Marseille on 8 February 1371 and consisting mainly of leather and textiles, included a painting with a predella and pinnacles, worth 6 florins, and two others, worth 3 and a half florins²⁷. A few months later, in June, another land shipment brought three more paintings to Avignon. In September, four other works, worth between 1,5 and 3,5 florins each, arrived in Avignon. In 1373, as Robert Brun pointed out, more than fifteen paintings were again seen circulating from Italy to Avignon, with prices varying between 1 and 6 florins²⁸. Considering the going prices in contemporary Italian painting contracts, the value given to the paintings in Datini's possession indicate that we are dealing with works of limited size, even though they are sometimes altarpieces, and of average quality as well. *Cassoni*, the large decorated chests typical of Tuscan production, are also found in the same period. These objects clearly show the expansion of Italian pictorial consumption in Avignon, both in devotional and secular painting. Is this a real art market? One must be careful with this characterization. Indeed, a document preserved from the year 1373 shows a more complex phenomenon. Francesco still follows an economy

24. R. Brun, "Notes sur le commerce des objets d'art en France et principalement à Avignon à la fin du XIV^e siècle", p. 329.

25. *Ibid.*

26. V. M. Schmidt, *Painted piety*.

27. *Ibid.*, p. 330.

28. *Ibid.*, p. 331.

of commissions, showing that the works we see arriving from Italy were often the subject of a prior request²⁹:

“One painting of Our Lady, with a fine gold background, with two doors, and a pedestal with works (of sculpture) and foliage, beautiful and well worked in the wooden parts, of great effect, with good and beautiful figures, from the best master who paints in Florence, with sufficiently many figures. In the middle there is either Our Lord on the cross or Our Lady, depending on what you find. The main thing is that it should be beautiful, with large and beautiful figures, the best and most beautiful you can get for paying 5 and a half to 6 and a half florins, but no more. One painting of Our Lady, on fine gold, of the same kind, but a little smaller, at the price of 4 and a half florins, but no more. These two paintings must have beautiful figures; I want them for people who want them fine. I’m in no hurry. Look everywhere, and if you find something that is reasonably priced and likely to make a profit, take it, and if you don’t find it, wait until you have found something that you think is excellent. These are things that sell occasionally, so I advise you to buy things that you think are cheap, following the prices and the course of Florence.”

This testimony shows several dimensions of pictorial consumption. It becomes clear that selling paintings represents only a side activity for the Datini, which is neither central nor a priority, but rather a matter of opportunity. Nevertheless, it is a commercial activity, and the profit expected from the sale of the works is an important element of the operation. We can also see the degree to which the merchant controls the value of these relatively new objects, that is, small-format paintings for private individuals. In order to appreciate the value of these objects,

29. *Ibid.*, p. 341 *sq.*, Archivio Datini, *Ragione d’Avignon, Memoriale* 52, fol. 8v-9: “I tavola di Nostra Dona in oro fine a II porti, chon piedistalo cho lavori et foglaci, bella e bene lavorata di fusta, di grande vista, chon buone e belle fighure del miglore maestro lavori costà, chon asai fighure; abi i mezo o Nostro Signore in chrocie o Nostra Dona, chome troverete, non so forse pure sia belle et di belle fighure e f. V ½ in VI ½ non piu. I tavola di Nostra Dona in oro fine a detto modo, massia minore alquanto, costando da f. IIII ½ in V e non piu, e queste II tavole vore abino buone fighure, vole per gienti le domandano fine; non o ghrande freta, cierchate per tutto bene e se trovate niuna chosa sia buono merchato ragionevole da farne pro, piglate e se non trovati, indugiate tanto trovate chosa vi paia che sia dalla miglore; sono chose si vendono cade volte e pero v’aviso choperate chose vi paiono buone darate, secondo il chosto ella valuta di chostae.”

Datini recurs to a very practical aesthetic analysis. This tells us that one of the key elements of pictorial criticism in the West is very much concrete and linked to economic issues rather than being purely theoretical, in the sense of 18th-century aesthetics. The text is ambiguous on the question of commission, possibly hinting at a semi-finished work and negotiations on the final form of the object. Documents from the following years show the same kind of practice, sometimes with more detail on the nature of their commercialisation. For example, in 1387, a letter addressed by Boninsegna di Matteo to his Florentine correspondent reads³⁰:

“You tell us that you can’t find paintings at the price we want, because there are none available at such a low price, so we tell you this: if you can’t find beautiful and cheap paintings, leave them. Here they are not in great demand; these are things to take when the master who makes them needs money. Do so, for we do not need to occupy ourselves with these kinds of things; they are not, in fact, items that are for daily sale.”

This time, we get the impression we are dealing with already-painted works, probably of little value, considering the mention of “such a low price” in the text. We can see that the wider consumption of Italian painting in other layers of society is still limited. However, it does not diminish in the following years, and the documents mention the financial benefits. We even sometimes find, in the archives, the identity of the buyers, like a stonemason in 1379, a tax prosecutor and a money-changer in 1387. There are both Provençal and Italian customers, the latter always playing a driving role³¹. We can also grasp the symbolic stakes of these objects and the existence of a clear hierarchy of taste, since the Avignon correspondents specify that “rough things are not

30. *Ibid.*, p. 343, Archivio Datini, *Carteggio de Florence*, 27 March 1387: “Ditte che no trovate le tavolle dipinte al pregio le chupiamo perche di sie pichollo pregio no ve n’è veruna, e per tanto diciamo cosie che no trovando buone cose e a buono pregio lasciate istare, per quie non ano grande richiesta, sono cose che si voglieno tore quando il maestro chelle fae a bisongnio di d/e cosi fate voi, che non abiamo bisongnio di fare impresa queste chose, père che no sono chose che se ne vende ongni die...”

31. *Ibid.*, p. 334. About the presence of Italians in Avignon, see J. Rollo-Koster, “*Mercator florentinensis* and others”.

suitable for here”³². The sources suggest an elitist pictorial consumption, unlike in the Florentine sphere, where the pictorial labour market was likely already more structured and socially differentiated, making use of “coarse things” intended for wider dissemination through different social groups. These objects, if not modest, were at least intermediate, a prelude to the rise of devotional images in modern Europe. As in the contracts of the same period, Datini correspondents consistently repeated the need for “good figures and good colours”³³, and they anticipated the clientele’s reception: “that all these paintings make the most of the effect possible and that they are good painters”³⁴. However, for the most expensive works this economy of pictorial consumption is still dominated by commissions, as a document from 1390 shows³⁵:

“Several days ago we commissioned Domenico di Cambo [a partner in the company in Florence] to paint a large and beautiful picture of Our Lady, for which he is to spend 40 florins from Florence, and we sent the measurements and the figures to be included [there was a drawing on parchment accompanying the letter]. Pray to Domenico, though he has been advised by Boninsegna, that he will give it to a good master, and that it will be fine, and with beautiful figures. The friend for whom this painting is intended is a great friend of ours and he has paid in advance. It would be a great pleasure to have him well served, so please do your utmost to see that he gets it as soon as possible, so that we may have the honour.”

This document gives an exemplary case of what could be called a “remote order” for a work of great value. These examples help us understand the transformation of the pictorial consumer market in Avignon. After several decades featuring primarily the circulation of artists, we see now the circulation of works being established. But this is not an abrupt leap into an economy of manufactured painting “on spec”, as John Michael Montias described the economy of pictorial production in

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, p. 332.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, p. 334 *sq.* Brun did not cite the original wording in Italian. Under the current conditions, it was impossible for me to verify the original document in the archives.

Renaissance Netherlands³⁶. Rather, it is a gradual evolution, where the most important works continue to be commissioned and make up the base of the artistic labour market. Now, however, they can be ordered from distance, leading to a depersonalised commercialisation of painted objects, while maintaining some degree of personal relationships, now more a chain of mutual acquaintances.

In short, in many cases, especially the most expensive ones, the Datini act as intermediaries, almost as brokers, for a kind of consumption that fits the mould of Italian urban practices, but on a new and broader geographical scale. At the same time, little by little, pictorial production especially of small-format, low-price works goes beyond mere commission and begins to take on a new commercial status outside the production centres of Florence and Siena: via exportation of an increasingly large number of increasingly standardised painted works, sometimes painted entirely in advance.

Other signs of this development can be seen in museum collections in Italy and abroad. The quantity of small-format paintings from this period go far beyond that of earlier periods. These paintings use repetitive formulas, such as the Virgins with Child, based on cardboard templates specific to each workshop and reused in series. This development also effects the growing collective organization of pictorial production, which becomes more and more institutionalized, as can be seen, for example, in the constitution of the painter's guild of Siena in 1356³⁷. Quality control – comparable to what existed in fabric manufacturing or other fields of production, with provisions for working hours, expertise in finishing, regulation of materials – was a major element in the circulation of these works. In a certain way, they were labelled by their provenance from Siena or Florence for further circulation on a Western scale. They also played an important part in the rise of private devotion, after the plague and at the dawn of the *devotio moderna*, as well as in the creation of the International Gothic as an aesthetic standard for almost a century³⁸.

At the same time, the sale of the possessions of the Florentine painter Doffo di Baldino, one year after his death, in 1383, as it appears in the

36. J. M. Montias, "Le marché de l'art aux Pays-Bas, XV^e et XVI^e siècles".

37. G. Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, p. 1-56.

38. V. M. Schmidt, *Painted piety*.

Ricordanze of Benedetto di Banco degli Albizzi, testifies to the constitution of real stocks of paintings, perhaps destined for sale³⁹. In other cases, in more famous shops like Jacopo del Casentino's, we may see the development of new production techniques, such as leaving works partially unfinished, preparing shutters for small diptychs or triptychs in advance, or leaving space on panels to add personal insignia or figures of patrons⁴⁰. It was primarily through these smaller works, which were easier to circulate, that Italian *pittura nuova* spread throughout European society. As Victor Schmidt states in a very explicit parallel, these are the Italian equivalent of Northern Europe's *Books of Hours*, which take their value from their material quality as sacred objects⁴¹. If there was no real market for paintings at the end of the 14th century, this was also because no real secondary market existed⁴². Paintings were not yet objects like others. For the most part, they remained inscribed into the sacred sphere, which in turn limited their circulation and resale.

The overlapping of these different forms of pictorial consumption, made evident by the Papacy's move to Avignon, allows us to reconstruct the progressive development of the Italian paintings market outside the peninsula, even if this synthesis must be considered provisional and schematic, in front of the diversity of the production. We hope to concretely illustrate the hypothesis that Charlotte Guichard and I formulated, namely that of an "economy of the painted image which, like grass, grows from the centre on the one hand towards high quality production, rare and expensive, linked to prestigious workshops, and on the other hand towards an often anonymous production, less elaborate, but more massive and affordable"⁴³. This hypothesis also seems to be closely

39. *Ibid.*, p. 205.

40. *Ibid.*, p. 206.

41. *Ibid.*, p. 9.

42. On the question of the development of the resale market in Florence mainly from the beginning of the 15th century, see A. Meneghin, "Riggatieri, cenciai e ferrovicchi dello stato territoriale fiorentino" and A. Meneghin, M. Faini, M. Corry (eds), *Domestic devotions in the early modern Italy*.

43. É. Anheim, Ch. Guichard, "Les marchés artistiques (XIV^e-XVIII^e s.)", p. 14: "économie de l'image peinte qui, comme l'herbe, pousse par le milieu, d'un côté vers la production de grande qualité, rare et chère, liée à des ateliers prestigieux, et de l'autre, vers une production souvent anonyme, moins élaborée, mais plus massive et abordable".

related to the greater or lesser mobility of works and artists. It should also be confronted with possible alternatives in the field of art, in particular carved retables, metalwork or ivories, in order to better understand the choice of painting. Nevertheless, the Papacy's sojourn in Avignon help us to understand the structure of this economy, as it provides an opportunity to understand the production and consumption of Italian paintings on a completely new spatial scale. Initially, in keeping with a market of labour and not of objects, it is marked by the circulation of artists who created luxury works for prestigious clients, mainly Italian at first, but progressively coming from all regions of Christendom. The second phase, characterised by a shift from a market of labour to a market of objects, combines two practices of pictorial consumption. On the one hand, through the practice of remote order, the works themselves began to circulate over several hundred kilometres, bringing central Italian cities into new networks based on old commercial practices, already developed by Italian players in banking or textiles. On the other hand, this remote order gradually leads to the circulation of works of less exceptional quality, intended for wider consumption, which spread the forms of an international Gothic style profoundly marked by the Italian experience outside the peninsula.

If we go back to Erwin Panofsky's original proposal, we can see that it is based on a misunderstanding. The history of Italian painting was deeply affected by the Popes' stay in Provence, both formally, as Enrico Castelnuovo has clearly shown, and in terms of the production, marketing and consumption of paintings. The Italian art market did not predate the installation of the popes in Provence; on the other hand, the moving to Avignon and the installation of the Papacy in a new geographical surrounding contributed to the progressive development of the market by helping to produce a kind of "de-indexation", "decontextualization" and "autonomization" of these painted objects in relation to the social context of their production. Indeed, the commercialization of artistic products, as well as other objects, was born in part out of the distance between producers and consumers and the demand from distance that the papacy's estrangement provoked. It is no coincidence that this impulse was given by an institution whose relationship to space was fundamentally different from that of other medieval institutions. The new symbolic and economic value of Italian paintings, exhibited in the heart of southern France, thus laid the foundation for an ever-increasing

demand for works of lesser value, coming from Florence or Siena, and gave rise to the development of commercial and consumerist mechanisms. Avignon was therefore not only the European showcase of Italian visual culture, but more widely, a veritable laboratory where new forms of artistic consumption, characteristic of modern Europe, were invented, alongside new techniques of government and relations with space⁴⁴.

Étienne ANHEIM
EHESS, Paris

44. V. Theis, *Le gouvernement pontifical du Comtat Venaissin and Le monde de la Chambre apostolique (XI^e-XIV^e s.)*.

BIBLIOGRAPHY

Primary sources

MILANESI, Gaetano, *Documenti per la storia dell'arte senese*, vol. 1, *Secoli XIII e XIV*, Siena, O. Porri, 1854.

Secondary Literature

- ANHEIM, Étienne, “Expertise et construction de la valeur artistique dans la peinture toscane (XIV^e-XV^e s.)”, *Revue de synthèse*, 132.1 (2011), p. 11-31.
- , “Les dynasties cardinalices et l’institution pontificale à la fin du XIII^e et au XIV^e siècle. Identité institutionnelle et mémoire collective”, in *Die Kardinäle des Mittelalters und der frühen Renaissance*, ed. by Jürgen Dendorfer, Florence, SISMEL/Edizioni del Galuzzo, 2013, p. 37-54.
- , “Simone Martini in Avignon. Une histoire en négatif?”, in *Images and words in exile. Avignon and Italy in the first half of the 14th century (1310-1352)*, ed. by Elisa Brillì, Laura Fenelli, Gerhard Wolf, Florence, SISMEL/Edizioni del Galuzzo, 2015, p. 365-379.
- , “Un atelier italien à la cour d’Avignon. Matteo Giovannetti, painter to Pope Clement VI (1342-1352)”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, (2017), p. 703-735.
- ANHEIM, Étienne, GUICHARD, Charlotte, “Les marchés artistiques (XIV^e-XVIII^e s.)”, *Revue de l’art*, 206.4 (2019), p. 11-18.
- BOURGEOIS-GIRONDE, Sacha, MONNET, Éric, “Expériences naturelles et causalité en histoire économique: Quels rapports à la théorie et à la temporalité?”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, (2018), p. 1087-1116.
- BRUN, Robert, “Notes sur le commerce des objets d’art en France et principalement à Avignon à la fin du XIV^e siècle”, *Bibliothèque de l’École des Chartes*, 95 (1934), p. 327-346.

- CAPRON, Emma, "Simone Martini's last documented work", *Burlington Magazine*, 159 (2017), p. 4-13.
- CASTELNUOVO, Enrico, "Avignone e la nuova pittura: artisti, pubblico, committenti", in *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese. Convegno presso l'Accademia Tudertina, Todi, 15-18 ottobre 1978*, Todi, Accademia Tudertina, 1981, p. 387-414.
- , *Un peintre italien à la cour d'Avignon: Matteo Giovannetti et la peinture en Provence au XIV^e siècle*, French transl. Simone Darses et Sylvie Lagorce, Paris, G. Monfort, 1996.
- CONDELLO, Emma, "I codici Stefaneschi. Uno scriptorium cardinalizio del Trecento tra Roma e Avignone", *Archivio della Società Romana di storia patria*, 110 (1987), p. 21-61.
- , "I codici Stefaneschi. Libri e committenza di un cardinale avignonese", *Archivio della Società Romana di storia patria*, 112 (1989), p. 195-218.
- DE MARCHI, Neil, VAN MIGROET, Hans J., "The history of art markets", in *Handbook of the economics of art and culture*, ed. by Victor A. Ginsburgh and David Throsby, vol. 1, Amsterdam, Elsevier, 2006, p. 69-122.
- DOUGLAS, Mary, ISHERWOOD, Baron, *The world of goods. Towards an anthropology of consumption*, New York, Psychology Press, 1979.
- FANTONI, Marco, MATTHEWS, Louisa, MATTHEWS-GRIECO, Sara (eds), *The art market in Italy, 15th-17th centuries*, Modena, Panini, 2003.
- FONTAINE-GASTAN, Marie, *Recherches sur la figuration funéraire en Allemagne à la fin du Moyen Âge*, Mémoire de master 1, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, under the direction of Joseph Morsel, 2017.
- GARDNER, Julian, "Bizuti, Rusuti, Nicolaus and Johannes: some neglected documents concerning Roman artists in France", *Burlington magazine*, 129 (1987), p. 381-383.
- GOLDTHWAITE, Richard A., *Wealth and the demand for art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.
- GRENIER, Jean-Yves, *L'économie d'Ancien Régime: un monde de l'échange et de l'incertitude*, Paris, A. Michel, 1996.
- GUERZONI, Guido, *Apollon et Vulcain. Les marchés artistiques en Italie (1400-1700)*, Dijon, Presses du Réel, 2011.

- HAYEZ, Jérôme, “Le carteggio Datini et les correspondances pratiques des XIV^e-XVI^e s.”, *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, 117 (2005), p. 115-120.
- , “Les Datini et le fonctionnement des réseaux marchands toscans vers 1400”, in *Les échanges en Méditerranée médiévale. Marqueurs, réseaux, circulations, contacts*, éd. par Élisabeth Malamut, Mohamed Ouerfelli, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012, p. 155-200.
- , “Échanges marchands et non marchands dans une boutique d'armuriers-merciers. L'agence Datini d'Avignon vers 1386”, in *Transiger. Éléments d'une ethnographie des transactions médiévales*, éd. par Julie Claustre, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 429-478.
- JARDINE, Lisa, *Worldly goods. A new history of the Renaissance*, New York, W. W. Norton, 1996.
- KERSCHER, Gottfried, *Architektur als Repräsentation. Mittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen: Avignon – Mallorca – Kirchenstaat*, Tübingen, Wasmuth, 2000.
- KUBERSKY-PIREDDA, Susanne, *Kunstwerke-Kunstwerte. Die Florentine Maler der Renaissance und der Kunstmarkt ihrer Zeit*, Norderstedt, Books on Demand, 2005.
- LACLOTTE, Michel, THIÉBAUT, Dominique, *L'école d'Avignon*, Paris, Flammarion, 1983.
- LEONE DE CASTRIS, Pierluigi, *Simone Martini*, Milano, Federico Motta Editore, 2003.
- MANZARI, Francesca, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*, Modena, Panini, 2006, p. 78-83.
- MENEGHIN, Alessandra, “Riggatieri, cenciai e ferrovicchi dello stato territoriale fiorentino: un'indagine preliminare (1428-1429)”, *Ricerche Storiche*, 46.3 (2016), p. 5-28.
- MENEGHIN, Alessandra, FAINI, Marco, CORRY, Maya (eds), *Domestic devotions in the early modern Italy*, Leiden, Brill, 2018.
- MONTIAS, John Michael, “Le marché de l'art aux Pays-Bas, XV^e et XVI^e siècles”, *Annales ESC*, 48-6 (1993), p. 1541-1563.
- MORSEL, Joseph, “Communication et domination sociale en Franconie à la fin du Moyen Âge: l'enjeu de la réponse”, communication, 2005, halshs-00388554.
- , “Quelques propositions pour l'étude de la noblesse européenne à la fin du Moyen Âge”, in *Discurso, memoria y representacion*.

- La nobleza peninsular en la Baja Edad Media. XLII Semana de estudios medievales, Estella, 21 a 24 de julio dde 2015*, CD-ROM, 2016, p. 449-499.
- O'MALLEY, Michelle, *The business of art: contracts and the commissioning process in Renaissance Italy*, New Haven/London, Yale University Press, 2005.
- PANOFSKY, Erwin, *Early Netherlandish painting*, New York/Hagerstown/San Francisco/London, Icon, 1971 (orig. ed. 1953).
- ROLLO-KOSTER, Joëlle, "Mercator florentinensis and others: immigration in papal Avignon", in *Urban and rural communities in Medieval France, Provence and Languedoc, 1000-1500*, ed. by Kathryn Reyerson, John Drendel, Leiden/Boston/Köln, Brill, 1998, p. 73-100.
- ROMANO, Serena, *La basilica di S. Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma, Viella, 2001.
- SCHMIDT, Victor Michael, *Painted piety: panel paintings for personal devotion in Tuscany, 1250-1400*, Firenze, Centro Di, 2005.
- THEIS, Valérie, *La construction du palais de Pont-de-Sorgues sous Jean XXII*, Master's thesis, University of Avignon, 1997.
- , *Le gouvernement pontifical du Comtat Venaissin: vers 1270-vers 1350*, Rome, École française de Rome, 2012.
- , *Le monde de la Chambre apostolique (XI^e-XIV^e s.). Ordonner les archives, penser l'espace, construire l'institution*, unpublished dissertation for the authorization to direct research (Hdr), under the supervision of Pierre Chastang, University of Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2016.
- TOMEI, Alessandro, "Roma senza papa: artisti, botteghe, committenti tra Napoli e la Francia", in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di Curia, arte di corte 1300-1377*, a cura di Alessandro Tomei, Torino, SEAT, 1996, p. 11-53.
- WACKERNAGEL, Martin, *The world of the Florentine Renaissance artist: projects and patrons, workshop and art market*, Princeton, Princeton University Press, 1981 (orig. ed. 1938).
- ZANARDI, Bruno, "Projet dessiné et 'patrons' dans le chantier de la peinture murale au Moyen Âge", *Revue de l'art*, 124 (1999), p. 43-55.
- , *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco*, Milano, Skira, 2002.

GIOTTO & C^{ie}.
STRATÉGIES ENTREPRENEURIALES
ET COÛTS DÉCORATIFS DE CHAPELLES FUNÉRAIRES
DANS LA FLORENCE DES ANNÉES 1330

À la fin de sa carrière, Giotto déléguait à des collaborateurs qualifiés de son atelier florentin l'exécution de fresques, dans certains chantiers dont il avait la responsabilité. Cette stratégie entrepreneuriale permettait à Giotto de garder – grâce à l'autonomie relative de son atelier – une forme de contrôle sur le segment supérieur du marché artistique florentin, à une époque où ses nombreuses activités à l'extérieur de la Toscane ne lui permettaient plus de s'impliquer directement dans la réalisation de fresques. La démonstration est en partie basée sur des calculs de prix des différents éléments décoratifs des chapelles funéraires de l'époque.

L'étude conjointe de deux chapelles funéraires situées de part et d'autre du transept de S. Croce – la chapelle Baroncelli dédiée à la Vierge de l'Annonciation et la chapelle Bardi dédiée à Saint-Louis (fig. 1 : C, D) – permet d'apprécier les stratégies entrepreneuriales menées par le vieux Giotto, à la fin de sa carrière. Alors que de très nombreuses activités à l'extérieur de la ville ne lui permettaient plus de s'impliquer personnellement dans l'exécution directe de fresques, Giotto déléguait au meilleur collaborateur de sa *bottega* – Taddeo Gaddi – certains chantiers décoratifs, afin de garder au sein de son atelier certaines des commandes les plus prestigieuses du marché florentin de la fresque.

Si les derniers polyptyques portant la signature de Giotto ont parfois été dédaignés par la critique pour des raisons d'autographie – une

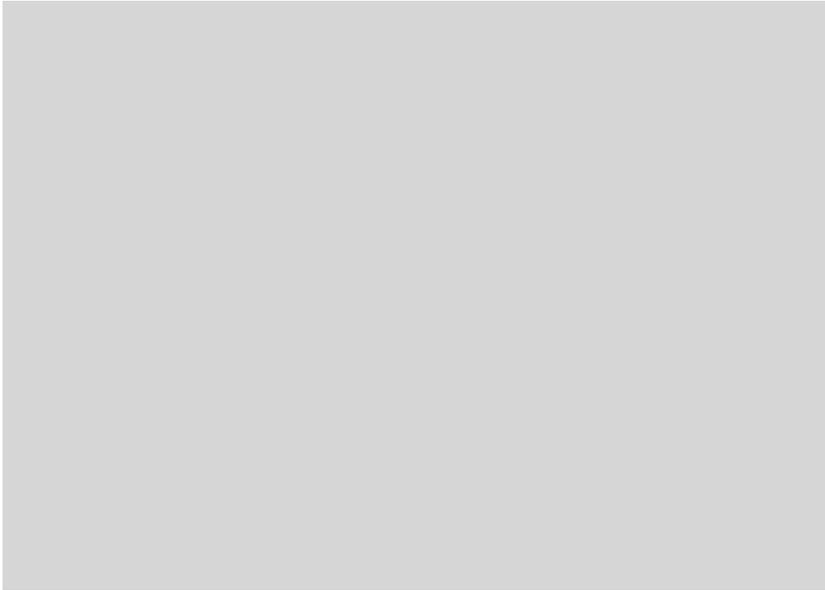


Fig. 1 — Florence, S. Croce, plan du transept (d'après R. Bartalini, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, p. 180).

participation majeure de collaborateurs y est en effet perceptible¹ –, les dernières années de la vie du grand peintre florentin constituent une apothéose, à en juger par le statut des commanditaires qui firent appel à lui. Giotto travailla en effet plus de trois ans au service du roi de Naples, Robert d'Anjou, de la fin de l'année 1328 au mois d'avril 1332, voire au début de l'année 1333². Puis il fut appelé à Bologne pour travailler au service de Bertrand du Pouget, légat du pape Jean XXII³.

1. Il s'agit du polyptyque de la Pinacoteca Nazionale de Bologne et celui commandité pour la chapelle Baroncelli à S. Croce – où il se trouve toujours aujourd'hui (fig. 2) –, voir en dernier lieu D. Cerutti, «Angeli per il Papa», J. Gardner, «Il polittico Baroncelli per Santa Croce» et «Painters, inquisitors, and novices».

2. Giotto est attesté à Naples dès le mois de décembre 1328, voir P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, p. 22. Une relecture minutieuse des sources napolitaines, effectuée indépendamment par Francesco Caglioti et Pierluigi Leone de Castris, a démontré que Giotto avait quitté Naples bien plus tôt que ce que l'on pensait jusqu'alors. Ce départ peut être situé après le mois d'avril 1332 (F. Caglioti, «Giovanni di Balduccio a Bologna», p. 40) et au plus tard dans la première moitié de l'année 1333 (P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, p. 22 sq.).

3. M. Medica, «Giotto e Giovanni di Balduccio», p. 37-47; F. Caglioti, «Giovanni di Balduccio a Bologna», p. 46 sq., D. Cerutti, «Angeli per il Papa», p. 158-160.



Fig. 2 — Florence, S. Croce, vue de la chapelle de la Vierge de l'Annonciation (Baroncelli) depuis le transept, avec le polyptyque de Giotto et les fresques de Taddeo Gaddi. Photographie D. Cerutti.

Nous retrouvons ensuite Giotto à Florence où, le 12 avril 1334, il fut nommé par les autorités de la ville « magistrum et gubernatorem laborerii et operis ecclesie sancte Reparate et constructionis et perfectionis murorum civitatis Florentie, et fortificationis ipsius civitatis ac aliorum operum dicti communis »⁴. Autrement dit, Giotto reçut le titre de surintendant général pour la commune de Florence en matière architecturale et artistique, devenant également responsable de tout ce qui touchait à la reconstruction des murs et fortifications de la ville après la grave inondation de novembre 1333⁵. Après avoir largement dominé le marché artistique florentin pendant des années, si ce n'est des décennies, Giotto faisait ainsi définitivement mentir l'adage biblique « nemo propheta in patria », grâce à l'obtention de cette nomination prestigieuse. C'est d'ailleurs comme « ambassadeur » culturel au service du *comune fiorentino* que Giotto fut envoyé, durant l'année 1336, auprès d'Azzone Visconti

4. Archivio di Stato di Firenze, Provvisioni Registri 26, 100v-101r. Voir l'édition de M. V. Schwarz, P. Theis, *Giottus pictor*, p. 58 sq., 267-269 doc. 1 e 2.

5. E. S. Skaug, *GiOTTO and the flood of Florence in 1333*, p. 23-30.

à Milan, avant de revenir s'éteindre à Florence au début de l'année suivante⁶.

Giotto passa ainsi la majeure partie de cette dernière décennie de sa vie à l'extérieur de la Toscane. Or, le but principal du présent article est de suggérer que, malgré les nombreux déplacements et absences du maître, son atelier à Florence continuait de fonctionner de manière assez autonome, en l'absence du patron, ce qui permettait à celui-ci de garder une position dominante sur le marché florentin⁷.

Les fresques de Taddeo Gaddi dans les chapelles Bardi et Baroncelli : des décorations de Giotto & Cie ?

Située dans la partie septentrionale du transept de S. Croce, la chapelle Bardi dédiée à Saint-Louis de Toulouse – tout comme la chapelle Baroncelli qui lui servit de modèle dans le côté opposé du transept – ne faisait pas partie du projet architectural originel de l'église franciscaine florentine (fig. 1 : C, D)⁸. Les deux chapelles furent ajoutées coup sur coup à l'église préexistante dans les années 1328-1335, à une époque où des chapelles « standard » du transept étaient pourtant encore disponibles⁹. Pour les commanditaires, la raison de financer ces « exceptional chapels » (pour utiliser la définition de E. Giurescu) résidait donc dans la démonstration de richesse et de puissance que ces nouvelles constructions

6. Giotto est encore attesté à Florence le 12 décembre 1335, où il meurt le 8 janvier 1337 après être revenu de Milan, comme le rapporte Giovanni Villani, voir M. V. Schwarz, P. Theis, *Giottus pictor*, p. 60 sq., 201, 285 et 335, C. Travi, « Giotto e la sua bottega a Milano », p. 241. Sur le caractère politique de l'envoi de Giotto à Milan, voir M. Warnke, *L'artiste et la cour*, p. 19 sq.

7. Sur la conduite simultanée par Giotto de plusieurs ateliers dans différentes régions d'Italie, voir les récentes observations de S. Romano, « Giotto XXI secolo », p. 19 sq., qui concernent toutefois principalement la seconde décennie du *Trecento*.

8. Pour ces deux chapelles de S. Croce, voir W. Paatz, E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, p. 556-559, 577 sq. et 604, R. J. H. Janson-La Palme, *Taddeo Gaddi's Baroncelli chapel*, A. Ladis, *Taddeo Gaddi*, p. 88-90, 132 sq. et J. C. Long, *Bardi patronage at Santa Croce in Florence*, p. 198-222. Certes, la seconde baie de la chapelle Saint-Louis – celle où se trouve le tombeau biface – est moins large que celle de la chapelle Baroncelli, mais cela ne se voit que sur le plan, et non depuis la nef. Les deux chapelles sont donc très similaires.

9. E. Giurescu, *Trecento family chapels in Santa Maria Novella and Santa Croce*, p. 100-102, 123-129.

représentaient, puisqu'il s'agissait d'« éventrer » une partie du transept pour lui ajouter un nouvel appendice architectonique¹⁰. L'intérêt était surtout de se distinguer des chapelles « standard », construites dès l'origine dans le transept, en visant plus haut et plus large¹¹. En effet, les dimensions de ces « exceptional chapels » sont bien plus imposantes, tout comme leur arcade d'entrée – élément par lequel une chapelle se présente pour ainsi dire aux fidèles¹².

Au XIX^e siècle, l'érudit florentin Luigi Passerini indique que les fils de Gualterotto dei Bardi avaient fait décorer la chapelle Saint-Louis par Giotto et ses élèves, sans malheureusement citer ses sources, mais en spécifiant toutefois que :

[Gualterotto di Jacopo] acquistò per fondazione il patronato della Cappella di S. Lodovico in S. Croce, [...] suoi figli ne fecero dipingere le pareti da Giotto e dai suoi scolari, ma questi dipinti sparirono sotto l'intonaco, probabilmente nel 1565 allorché fu restaurata la chiesa¹³.

Comme Passerini prend la peine de le spécifier, à son époque les fresques n'étaient déjà plus visibles, car recouvertes à la chaux. L'auteur devait donc disposer de sérieux indices documentaires lui permettant de contredire Vasari – source sur laquelle Passerini se base dans d'autres cas –, selon qui la chapelle avait été décorée par Agnolo Gaddi, le fils de Taddeo¹⁴.

Le médaillon de la voûte découvert au début du XX^e siècle, dont l'attribution à Taddeo Gaddi ne fait pas l'ombre d'un doute (fig. 3), montre

10. Sur la typologie de ces « exceptional chapels », voir M. Trachtenberg, « On Brunelleschi's old sacristy as model for Early Renaissance church architecture », p. 11-16, E. Giurescu, *Trecento family chapels in Santa Maria Novella and Santa Croce*, p. 100-102, 123-129.

11. Cette pratique fut reprise par d'autres familles de *Magnati* dans différentes églises florentines de l'époque, voir J. Gardner « The family chapel », p. 547 *sq.*, J. K. Nelson, R. J. Zeckhauser, « Private chapels in Florence ».

12. À titre de comparaison, la chapelle Baroncelli a une hauteur maximale de 12,7 m (contre 10,8 m pour une chapelle « standard ») et son arc d'entrée, de 5,8 m de largeur, dépasse de plus de deux mètres celui des chapelles « standard » (3,7 m).

13. L. Passerini, *Genealogia e storia della famiglia dei Bardi*, p. 362 *sq.*

14. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. I, p. 637. À l'inverse, dans le cas de la chapelle des Confesseurs, décorée par Maso di Banco, L. Passerini (*Genealogia e storia della famiglia dei Bardi*, p. 309 *sq.* et 334) suit Vasari et son attribution à Giotto.



Fig. 3 — Florence, S. Croce, chapelle Saint-Louis (Bardi), médaillon de la voûte, Taddeo Gaddi, *Saint Louis de Toulouse couronné par le Christ*. Photographie D. Cerutti.

la fiabilité des éléments documentaires dont disposait Passerini¹⁵. Les choses se corsent ici, car pour l'historien de l'art d'aujourd'hui, l'attribution précise va à Taddeo Gaddi, mais Passerini, qui écrit à une époque où les fresques étaient totalement invisibles, mentionne précisément que la décoration a été exécutée « da Giotto e dai suoi scolari ». Cela suggère que les sources ou documents qu'il avait en sa possession devaient faire mention du maître et d'un ou plusieurs de ses élèves, voire de son atelier. Il faut donc en déduire que les fresques exécutées par Taddeo Gaddi dans la chapelle Saint-Louis s'inséraient dans un programme décoratif commun – incluant certainement un retable – commandité à Giotto. Pourtant, c'est bien le style caractéristique de Taddeo Gaddi qui apparaît dans le médaillon de la voûte (fig. 3-4), et c'est ce même style que l'on retrouve dans les vitraux, ce qui signifie que Taddeo eut également à en

15. M. Boskovits (*Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, p. 192 n. 10 et p. 195 n. 42) fut le premier à attribuer ce fragment à Taddeo Gaddi. Voir également A. Ladis, *Taddeo Gaddi*, p. 132-133.



Fig. 4 — Florence, S. Croce, chapelle de la Vierge de l'Annonciation (Baroncelli), médaillon de la voûte, Taddeo Gaddi, *La Justice*. Photographie D. Cerutti.

dessiner les cartons¹⁶. Si comme le suggère le témoignage de Passerini, Giotto était responsable du chantier décoratif, pourquoi l'a-t-il purement et simplement délégué à son élève, sans même imposer son propre style? Et était-il licite qu'un peintre déjà qualifié, comme l'était alors Taddeo, exécute ces fresques de manière autonome, alors que le contrat devait vraisemblablement porter le nom du maître de l'atelier (« da Giotto e dai suoi scolari »)?

Pour répondre à ces questions, il convient de se pencher sur les statuts régissant le métier de peintre dans la ville de Florence, où la corporation était intégrée à l'*Arte dei medici e speziali*, la corporation des médecins et apothicaires¹⁷.

16. Pour les vitraux, voir A. Ladis, *Taddeo Gaddi*, p. 132-135, N. M. Thompson, *The fourteenth-century stained glass of Santa Croce in Florence*, p. 201-206.

17. À la fin du *Duecento*, les peintres florentins étaient regroupés dans une corporation indépendante, voir R. Ciasca, *L'arte dei medici e speziali nella storia e nel commercio fiorentino*, p. 37. Selon I. Hueck (« Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320 », p. 114), leur intégration à l'*Arte dei medici e speziali* serait à placer vers 1315. Voir maintenant W. Jacobsen, *Die Maler von Florenz*, p. 35-37.

Les statuts juridiques des ateliers de peintres florentins : le maître, l'élève et les collaborateurs

En tant que sous-groupe mineur, les peintres avaient, par rapport aux *membri principali* (médecins, apothicaires et merciers), des droits limités au sein de l'*Arte*. Malgré cela, on voit grâce aux statuts particuliers qui nous sont parvenus pour le *membro dei pittori*, que ces derniers avaient conservé une certaine autonomie par rapport aux *membri principali*¹⁸.

Alors que les maîtres des trois *membri principali* de l'*Arte* pouvaient engager plusieurs élèves à la fois, il en allait tout autrement pour les peintres¹⁹. Les statuts des peintres de 1315 précisent explicitement que chaque maître-peintre ne pouvait avoir plus d'un élève à la fois en formation dans son atelier :

Et si quis de dicto membro ultra unum discipulum contra formam predictam tenuerit, condepnetur per officialem membri predicti [...] ²⁰.

Ce passage a déjà été pris en considération par Miklós Boskovits qui pense toutefois que cette prescription ne fut pas toujours respectée²¹. Même son de cloche chez Werner Jacobsen, selon qui cette règle cessa rapidement d'être en vigueur, puisqu'elle n'apparaît plus dans les statuts de 1349, où il est précisé qu'un maître peut avoir un ou plusieurs élèves – « discepolo o discepoli »²². S'il est impossible de savoir exactement quand cette règle tomba en désuétude, rien ne permet d'affirmer qu'elle ne fut jamais suivie, car comme l'a observé Fabio Ziccardi, les statuts des peintres étaient proportionnellement assez réduits par rapport aux statuts généraux de l'*Arte*; de fait, on y avait inséré uniquement les points sur lesquels le *membrum* des peintres divergeait du reste de la corporation²³.

18. R. Ciasca, *L'arte dei medici e speziali nella storia e nel commercio fiorentino*, p. 39 sq. La première version des statuts des peintres, datant de 1315, a été éditée par R. Ciasca, *Statuti dell'arte dei medici e speziali*, p. 77-84.

19. R. Ciasca, *L'arte dei medici e speziali nella storia e nel commercio fiorentino*, p. 178 sq.

20. R. Ciasca (ed.), *Statuti dell'arte dei medici e speziali*, p. 81, chap. 9a-b.

21. M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, p. 261 n. 64.

22. W. Jacobsen, *Die Maler von Florenz*, p. 41, renvoyant à R. Ciasca (ed.), *Statuti dell'arte dei medici e speziali*, p. 181 sq., chap. 62.

23. F. E. Ziccardi, «Gli statuti dei pittori fiorentini e senesi nel secolo XIV», p. 113.

Qu'on ait donc pris la peine d'y faire figurer cette clause montre bien qu'à l'origine, en tout cas, elle devait être suivie. À titre d'hypothèse, on peut imaginer que c'est plutôt la peste de 1348 qui a motivé la levée de cette interdiction, la mort de nombreux maîtres qui dirigeaient un atelier obligeant forcément la corporation à redéployer les élèves alors en formation auprès d'autres ateliers. Nous pensons donc que cette règle était encore en vigueur dans les années 1330, et que par conséquent Giotto ne pouvait pas se reposer sur de nombreux élèves pour répondre à plusieurs commandes en même temps. Il apparaît que la stratégie entrepreneuriale de Giotto consistait plutôt à garder au sein de son atelier ses anciens élèves le plus longtemps possible, en les réengageant comme collaborateurs qualifiés. En misant sur la relative autonomie de collaborateurs doués et parfaitement formés, son atelier était à même de répondre aux nombreuses commandes du marché florentin et de garantir un niveau de qualité digne de son illustre réputation, tout en conservant une grande efficacité dans la production. Pour les élèves, rester au terme de leur formation comme collaborateurs au sein de la *bottega* du maître présentait l'avantage de ne pas avoir à affronter toutes les difficultés et les coûts inhérents à la mise en place de leur propre atelier, et la perspective d'avoir personnellement accès à des commandes importantes par le biais du prestige de Giotto. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, travailler comme collaborateur dans un atelier n'empêchait pas un peintre qualifié de réaliser ses propres commandes – cela est du moins clairement attesté pour le *Quattrocento*. Werner Jacobsen a en effet mis en évidence plusieurs œuvres datées et signées par des artistes, dont nous savons qu'ils n'étaient à l'époque pas encore inscrits à l'*Arte dei medici e speziali* et travaillaient comme collaborateurs dans l'atelier d'un autre peintre²⁴.

Ce type de processus était déjà possible au *Trecento*, comme le prouve de manière très concrète le fameux «ricordo pistoiese». Ce document, qui peut être daté vers 1350, répertorie différents peintres «papables» en vue de réaliser un retable pour l'église de S. Giovanni Fuorcivitas à Pistoia. Parmi les peintres cités figure un certain «Maestro Franciescho loquale istae in botegha dellandrea»²⁵. Ce passage démontre clairement

24. W. Jacobsen, *Die Maler von Florenz*, p. 117 sq.

25. Archivio di Stato di Pistoia, Patrimonio Ecclesiastico C449, A. Chiappelli, «Di una tavola dipinta da Taddeo Gaddi nella chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia», p. 2.

que, lorsqu'il s'agissait de réaliser une commande – même d'envergure – des commanditaires pouvaient s'adresser à un peintre travaillant comme collaborateur dans l'atelier d'un maître²⁶. Il était par conséquent possible et permis de confier la réalisation des fresques d'une chapelle à un peintre qualifié travaillant dans l'atelier d'un maître immatriculé auprès de l'*Arte*, et que ce collaborateur exécute la décoration dans son style propre²⁷.

Notre réflexion trouve son point de départ dans le texte de Passerini, selon qui les fresques de la chapelle Saint-Louis furent exécutées « da Giotto e dai suoi scolari ». Or, pour s'assurer de la validité de cette source, il reste à comprendre si Taddeo Gaddi travaillait encore effectivement dans l'atelier de Giotto au moment où il exécuta les fresques en question. On peut déduire que l'immatriculation de Taddeo auprès de l'*Arte* comme maître indépendant eut lieu avant septembre 1334, et certainement durant cette année-là²⁸. Que Taddeo soit resté travailler au sein de l'atelier de Giotto longtemps après la fin de son apprentissage – en tant que collaborateur qualifié – est par ailleurs corroboré par le traité de Cennino Cennini. Selon Cennini, qui fut lui-même élève d'Agnolo

26. I. Hueck, « Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320 », p. 117.

27. Un document publié récemment par J. Gardner (« Painters, inquisitors, and novices », p. 243 *sq.*) en apporte peut-être une preuve supplémentaire. En 1322, un certain « Taddeo pictor » – qui correspond très certainement à Taddeo Gaddi – reçut la modeste somme de 3 florins « pro una tabula » peinte pour l'inquisiteur Fra Pace da Castelfiorentino. Or, à l'époque, Taddeo n'était pas encore immatriculé comme maître indépendant (voir note suivante). De plus, étant donné qu'à Florence l'Inquisition était basée à S. Croce, ce document constitue un nouvel élément traduisant les liens très soutenus entre Giotto, son atelier et l'église franciscaine de Florence, voir sur ce point la thèse de J. C. Long, *Bardi patronage at Santa Croce in Florence*. Voir également *infra* n. 64.

28. Selon I. Hueck, qui a pu reconstituer en partie l'ordre relatif d'inscription des peintres dans les *matricole* de l'*Arte*, l'immatriculation de Taddeo n'a pas dû avoir lieu avant 1330. Par ailleurs, la date de la première œuvre signée par Taddeo Gaddi en son nom propre est septembre 1334. Il s'agit du petit triptyque de Berlin, une œuvre qui présente – pour la première fois – un très grand nombre de poinçons, ce qui indique une rupture dans le parcours artistique du peintre et qualifie l'œuvre comme première réalisation sur bois exécutée par Taddeo en tant que maître immatriculé, voir I. Hueck, « Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320 », p. 116, E. S. Skaug, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico*, vol. I, p. 97, M. Boskovits, *Frühe italienische Malerei*, p. 47-52.

Gaddi, le fils de Taddeo, ce dernier resta dans l'atelier de Giotto pendant 24 ans²⁹.

Il reste alors à préciser la datation des fresques de la chapelle Saint-Louis, pour s'assurer qu'elles furent bien exécutées avant l'immatriculation de Taddeo Gaddi comme maître indépendant. Pour ce faire, il nous faut analyser les dépenses effectuées par les Bardi pour la construction et la décoration de cette chapelle.

Coûts des éléments décoratifs d'une chapelle funéraire : quelques chiffres

Un livre de comptes de la compagnie Bardi, mis en lien avec la chapelle Saint-Louis par Irene Hueck, mentionne un ensemble de paiements effectués par les exécuteurs testamentaires de Gualterotto dei Bardi, décédé le 1^{er} février 1331 (*stile fiorentino* = 1332). Quatre de ces paiements, qui s'échelonnent entre septembre 1332 et mars 1335 (*stile fiorentino* = 1336), mentionnent « la chappella che si fa a' frati minori », mais sans spécifier de quelle chapelle il s'agit. Il est toutefois certain que ces paiements furent effectués pour la chapelle Saint-Louis, et non pas une autre, car dans le *sepoltuario* de S. Croce daté de 1439, cette chapelle appartient à des descendants de Gualterotto³⁰. De plus, la chapelle Saint-Louis est une des rares chapelles du *Trecento* à avoir conservé ses grilles en fer forgé d'origine – l'une permet d'en fermer l'accès, l'autre est insérée dans le tombeau. Or, ces grilles sont signées par le Siennois Conte di Lello et portent la date de 1335 (fig. 5), une date qui correspond parfaitement avec les paiements publiés par Irene Hueck³¹. Malheureusement, le livre de comptes ne précise pas à quelle

29. Ce chiffre de 24 années est mentionné à deux reprises, aux chapitres I et LXVII du traité, voir C. Cennini, *Il libro dell'arte*, p. 62 sq. et 114.

30. I. Hueck, « Stifter und Patronatsrecht », p. 266 et 269 sq. : la somme des paiements effectués par les Bardi s'élève à plus de 1221 *forini d'oro*. Le *sepoltuario* de 1439 a été ensuite publié par M. B. Hall, *Renovation and counter-reformation*, p. 153-167. Pour la date de décès de Gualterotto, voir A. Saponi, *La crisi delle compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*, p. 250 n. 2.

31. Sur Conte di Lello, voir P. E. Boccalatte, *Fabbri e ferri*, p. 95-99, G. Ermini, « Il coro del duomo di Orvieto », p. 56 sq. et 63 n. 113 et « Intorno (e sotto) al reliquiario del Corporale », p. 299 sq. et 313 n. 88. Je remercie Giampaolo Ermini pour les informations très utiles transmises au sujet des grilles en fer forgé du *Trecento*.

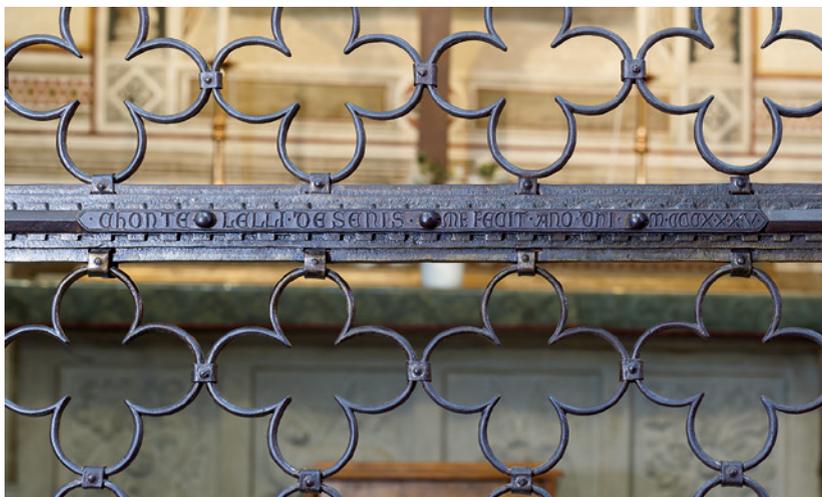


Fig. 5 — Florence, S. Croce, chapelle Saint-Louis (Bardi), grille d'entrée de la chapelle signée et datée par Conte di Lello, 1335. Photographie D. Cerutti.

partie de la décoration de la chapelle les paiements se rapportent. On peut toutefois préciser la datation des fresques de Taddeo Gaddi grâce à une analyse fouillée de cette comptabilité. Par commodité, étant donné que ces paiements sont mentionnés en *lire a fiorini*, nous en donnons l'équivalent en florins³² :

5 septembre 1332 :	919,5 <i>lire</i> , soit plus de 634 florins
2 décembre 1333 :	333,95 <i>lire</i> , soit plus de 230 florins
27 janvier 1334 (= 1335) :	474 <i>lire</i> , soit plus de 326 florins
9 mars 1335 (= 1336) :	43,5 <i>lire</i> , soit exactement 30 florins
Total :	1770,95 <i>lire</i> , soit plus de 1221 florins

32. La *lira a fiorino* était une des monnaies utilisées par les commerçants et banquiers florentins dans leurs livres de comptes. La *lira a fiorino* était sous-divisée en 20 *soldi*, tandis que le *fiorino a oro* en valait 29. Par conséquent, le rapport entre la lire et le florin était de 29 à 20 ou de 1,45. Autrement dit, 29 *lire a fiorini* équivalaient à 20 *fiorini*, voir M. Bernocchi, *Le monete della Repubblica Fiorentina*, vol. III, p. 266 sq., Ch.-M. de La Roncière, *Prix et salaires à Florence au XIV^e siècle*, p. 469 sq.

Ces quatre paiements répertoriés ne correspondent pas à quatre commandes distinctes – un paiement pour le monument funéraire, un autre pour les fresques, etc. –, mais plutôt à des sommes d'argent déboursées pour financer le chantier au fur et à mesure de l'avancée des travaux. Chacun des quatre paiements doit donc correspondre à la somme de plusieurs dépenses, car en plus des éléments déjà cités, il faut restituer hypothétiquement le financement de l'autel de la chapelle, des œuvres d'orfèvrerie et autres parements servant à la liturgie, sans compter l'acquisition du *ius patronatus* donnant droit aux messes mémorielles pour les défunts.

Le premier paiement, de septembre 1332, représente à lui tout seul plus de la moitié de la somme complète investie pour la chapelle. Une partie de ces 634 florins était certainement dévolue au *ius patronatus*, dont nous savons par d'autres cas comparables qu'il devait s'élever à l'époque à 200 florins³³. Cette somme très élevée de 634 florins s'explique aussi par le fait que la chapelle Saint-Louis ne faisant pas partie du plan initial de l'église S. Croce, il fallut en premier lieu percer une immense ouverture dans la partie septentrionale du transept afin d'y construire une arcade et réaliser ensuite les travaux de maçonnerie de la nouvelle chapelle. Tout cela explique également l'intervalle de temps qui sépare la mort de Gualterotto dei Bardi le 1^{er} février 1332 du premier paiement au mois de septembre.

Pour préciser la datation des fresques de Taddeo Gaddi, il convient de comprendre combien pouvaient coûter approximativement les différents éléments – tombeau, fresques, grilles, etc. – décorant la chapelle Saint-Louis, afin de rapporter les fresques à l'un ou l'autre des paiements. Pour le tombeau, il faut prendre en considération non seulement le coût du travail des sculpteurs, mais également l'acheminement des marbres depuis Carrare, qui constituait une dépense considérable³⁴. Au début

33. Cette somme de 200 florins apparaît à deux reprises, dans les mêmes années, pour l'obtention du *ius patronatus* de chapelles dans le transept de S. Maria Novella. En 1325, la famille Scali débourse cette somme pour prendre possession de la chapelle Saint-Luc, voir E. Giurescu, *Trecento family chapels in Santa Maria Novella and Santa Croce*, p. 29 sq. Puis, en 1336, les fils de Riccardo dei Bardi – neveu de Gualterotto – s'acquittent de cette même somme de 200 florins pour la chapelle Saint-Grégoire, voir I. Hueck, « Stifter und Patronatsrecht », p. 268 sq.

34. Le tombeau fut réalisé par le même atelier qui sculpta celui de la chapelle des Confesseurs dans la même église, une chapelle également de propriété Bardi.

du *Trecento*, les coûts inhérents à l'approvisionnement et au transport des marbres de la chaire sculptée par Giovanni Pisano pour le dôme de Pise s'étaient élevés à 120 florins, somme qui ne prenait pas en compte les salaires de Giovanni et de ses collaborateurs³⁵. Certes, il fallut beaucoup moins de blocs de marbre pour le tombeau de la chapelle Saint-Louis que pour la chaire du dôme de Pise, mais la distance entre Carrare et Florence étant bien plus grande, les frais d'acheminement devaient être plus élevés. Pour ce qui est des salaires, nous savons à titre de comparaison qu'en 1315 Tino di Camaino fut payé 400 *lire pisane*, soit 140 florins pour la réalisation du gigantesque monument funéraire de Henri VII dans la cathédrale de Pise³⁶. On peut donc supposer que, pour les Bardi, la somme complète des coûts relatifs au monument funéraire – achat et transport du marbre d'une part, salaires des sculpteurs d'autre part – devait se situer entre 100 et 200 florins.

Pour les vitraux, les seuls éléments de comparaison précis que nous avons datent de la fin du *Trecento*. Nous avons conservé le contrat relatif aux vitraux d'une fenêtre de la cathédrale de Florence, réalisés par le maître verrier Antonio da Pisa sur des cartons d'Agnolo Gaddi. Cette fenêtre mesure env. 10 x 2,5 m, soit 25 m², et comporte six grands personnages sous baldaquins³⁷. Le contrat stipule que le maître verrier devait être payé à raison de 4 florins par coudée carrée: «ad rationem

L'attribution des deux monuments pose toutefois problème: voir en dernier lieu G. Kreytenberg, «La tomba di Gualtieri dei Bardi, opera di Agnolo di Ventura, e Maso di Banco scultore» (reprenant une idée suggérée en premier par W. R. Valentiner, «Observations on Sienese and Pisan Trecento sculpture»), selon lequel les deux monuments sont à attribuer à Agnolo di Ventura et Domenico d'Agostino. Selon R. Bartolini (*Scultura gotica in Toscana*, p. 202 sq. n. 53-57), en revanche, ils sont le produit d'un même atelier lié à l'activité de Giovanni di Balduccio à Florence, vers 1331-1332.

35. Les documents, qui datent du 3 septembre au 3 novembre 1302, furent publiés par P. Bacci, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa*, p. 22-32. Voir également A. Caleca, «Precisazioni su Giovanni Pisano dopo Siena» et surtout C. Di Fabio, «Il prezzo, il valore e il riconoscimento sociale del lavoro dello scultore», p. 610 sq.

36. Pour les documents, voir P. Bacci, «Monumenti danteschi», p. 73 sq. et 76-78 et S. Masignani, «Tino di Camaino e Lupo di Francesco», p. 116 sq. Pour les calculs et équivalences, voir C. Di Fabio, «I sepolcri della regina Margherita, del cardinale Luca Fieschi e dei dogi Simone Boccanegra e Leonardo Montaldo», p. 9.

37. Pour les dimensions, voir C. Lautier, D. Sandron (éds), *Antoine de Pise*, p. 29 note 72, et la reproduction à la p. 214. Je remercie Andrea Cravero pour m'avoir signalé cette publication.

fl. IV au. pro quolibet braccio et ad rationem cujuslibet brachii quadri mesure reperte»³⁸. Or, la coudée florentine – le *braccio* – mesurait 58 cm³⁹. Un *braccio* carré était donc constitué de 3364 cm², alors qu'un mètre carré en comporte 10'000. Le rapport entre mètre carré et *braccio* carré est donc presque de 1 à 3 (précisément 2,97265). Comme on l'a vu, la fenêtre exécutée par Antonio da Pisa pour la cathédrale de Florence mesure env. 25 m², soit plus de 74 *bracci* carrés. D'après le contrat, le maître verrier devait être payé 4 florins par *braccio* carré⁴⁰. La fenêtre de la cathédrale lui fut donc payée env. 296 florins.

Or, la peste de 1348 avait entraîné une forte inflation, notamment visible dans l'évolution du salaire journalier des travailleurs du bâtiment, qui triple presque entre 1346 et 1350⁴¹. Ainsi, les 296 florins reçus à la fin du siècle par Antonio da Pisa ne correspondaient qu'à la moitié de la valeur qu'ils détenaient dans les années 1330⁴². Pour ces 296 florins reçus à la fin du siècle, le même maître verrier aurait donc reçu quelque 150 florins pour le même vitrail dans les années 1330. Poursuivons donc notre calcul. La chapelle Saint-Louis comporte non pas une mais deux fenêtres. Ces deux fenêtres comportent en tout huit figures en pieds et six demi-figures (lunettes ou bustes)⁴³. Bien que ces deux fenêtres

38. C. Lautier, D. Sandron (éds), *Antoine de Pise*, p. 346, doc. PJ41 (23 décembre 1395). En comparaison, le peintre Agnolo Gaddi, qui réalisa les cartons pour le vitrail, devait être payé 30 *soldi* par coudée carrée: «Angelo Taddi Ghaddi, pictori, pro pingendo designum dicte fenestre ad rationem s. XXX fp. pro quolibet braccio quadro». Vers 1400, ces 30 *soldi* correspondaient à 0,4 florin, étant donné qu'il fallait 75 *soldi* pour un florin entier, voir R. A. Goldthwaite, *The economy of Renaissance Florence*, p. 613. En d'autres termes, pour réaliser les cartons, Agnolo Gaddi était payé dix fois moins que le maître verrier exécutant les vitraux.

39. Très exactement 0,5836 m, voir W. Jacobsen, *Die Maler von Florenz*, p. 656.

40. Quatre florins, c'est d'ailleurs ce que Antonio da Pisa suggère de se faire payer au minimum par «braccio fiorentino del lavoro della finestra ad figure grande», les frais de matériel étant alors à sa charge, voir le chapitre 41 de son traité, dans C. Lautier, D. Sandron (éds), *Antoine de Pise*, p. 58.

41. R. A. Goldthwaite, *The building of Renaissance Florence*, p. 436-438, Ch.-M. de La Roncière, *Prix et salaires à Florence au XIV^e siècle*, p. 280 sq., R. A. Goldthwaite, *The economy of Renaissance Florence*, p. 363-367.

42. R. A. Goldthwaite, *The economy of Renaissance Florence*, p. 613.

43. La première fenêtre comporte deux figures en trône dans les lunettes, deux en pieds et deux en buste; la seconde fenêtre en comporte deux en trône et six en pieds, voir N. M. Thompson, *The fourteenth-century stained glass of Santa Croce in Florence*, p. 201-206.

soient légèrement plus petites que celle réalisée par Antonio da Pisa pour la cathédrale, le nombre de figures réalisées correspond presque au double⁴⁴. On peut donc estimer que dans les années 1330, ces deux fenêtres durent coûter aux Bardi quelque 200 à 250 florins, auxquels s'ajoutent 20 à 25 florins pour les cartons.

Quant aux fresques de Taddeo Gaddi, il est assez difficile de se faire une idée précise de leur coût. À titre de comparaison et grâce aux déductions de Hayden Maginnis, nous savons que les fresques du *Buon governo*, exécutées entre février 1338 et mai 1339, rapportèrent 113 florins à Ambrogio Lorenzetti⁴⁵. Bien plus tard, en 1390-1391, Spinello Aretino réalisa six fresques dans le *Camposanto* de Pise. Pour chacune de ces fresques de très grande taille, Spinello reçut 50 florins, mis à part la dernière pour laquelle il reçut 45 florins « quia parva est »⁴⁶. Cette dernière indication montre bien que la taille des fresques influait bien évidemment sur les prix⁴⁷. Comme on vient de le voir, suite à la forte inflation consécutive à la peste de 1348, un peintre des années 1330 n'aurait vraisemblablement touché que la moitié des 295 florins reçus par Spinello en 1391. Au vu des dimensions imposantes de la chapelle Saint-Louis, on peut imaginer que les fresques de Taddeo Gaddi durent coûter aux Bardi une somme atteignant 100 à 150 florins.

Pour le retable enfin, étant donné que la chapelle Saint-Louis a pour modèle la chapelle Baroncelli, de l'autre côté du transept, nous pouvons imaginer que le retable devait à peu près correspondre, en termes de dimensions, au polyptyque Baroncelli de Giotto (185 x 323 cm)⁴⁸.

44. Il ne m'a malheureusement pas été possible de les mesurer, mais d'après estimation, ces fenêtres doivent à peine dépasser les deux mètres de largeur, contre 2,5 m pour celle de la cathédrale.

45. H. B. J. Maginnis, « Chiarimenti documentari », p. 10 *sq.* et 13-18. Il est toutefois possible que cette somme corresponde uniquement au salaire touché par le peintre et que les pigments aient été financés séparément, voir H. B. J. Maginnis, *The world of the early Sienese painter*, p. 64-66. Voir également M. M. Mascolo, A. Caffio, « Al servizio dei Nove », p. 416-420.

46. S. Weppelmann, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, p. 59 *sq.*, 198-205 et 379 *sq.* La citation provient de la page 379 doc. 18.

47. Sur ce point, voir toutefois les nuances apportées par M. O'Malley, *The business of art*, p. 106-108 et 135.

48. G. Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. I, p. 637) ne fait pas mention d'un éventuel polyptyque décorant la chapelle Saint-Louis, ni L. Passerini (*Genealogia e storia della famiglia dei Bardi*, p. 362 *sq.*). Il paraît toutefois

Or, nous connaissons les prix de deux retables siennois de taille comparable. Il s'agit premièrement du *Polyptyque des Carmes de S. Niccolò* peint en 1329 par Pietro Lorenzetti et dont le coût total fut de 150 florins⁴⁹. Deuxièmement, et toujours dans ces mêmes années, le retable de l'*Annonciation* terminé en 1333 par Simone Martini et Lippo Memmi coûta quelque 190 florins aux commanditaires⁵⁰. Or, ces deux retables siennois se distinguent par des caractéristiques qui devaient les rendre particulièrement onéreux : la charpente très articulée et complexe pour le polyptyque de Pietro Lorenzetti, l'utilisation massive de la feuille d'or chez Simone et Lippo⁵¹. Par conséquent, le polyptyque commandité par les Bardi pour la chapelle Saint-Louis ne devait certainement pas dépasser la somme de 150 florins⁵².

impensable que la décoration, dont les éléments restants suggèrent la richesse d'origine, n'ait pas comporté de retable.

49. Pour les documents, voir P. Bacci, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi, etc. in Siena e nel contado*, p. 83-86 et 88 sq. Les chiffres indiqués par C. Volpe (*Pietro Lorenzetti*, p. 40-42 et 135-148) permettent de calculer des dimensions totales dépassant à l'origine 200 x 340 cm.

50. La livraison du bois et la réalisation de la charpente avaient coûté un peu moins de 20 florins aux commanditaires. Quant à Simone et Lippo, ils furent payés 170 florins pour la dorure et la peinture de l'œuvre, voir M. Butzek, « Le pale di Sant'Ansano e degli altri Protettori nel Duomo di Siena », p. 36 et 129 doc. I-IV. Pour les dimensions, voir les indications d'A. Del Serra (« Il restauro », p. 77) qui permettent de supposer qu'à l'origine, le retable devait arriver à 200 x 290 cm.

51. Pour le *Trecento*, dans les rares cas où le prix de la charpente est connu, il correspond à 10-20 % du prix total du retable. Pour ce qui est des feuilles d'or utilisées, leur coût représente 30-40 % du prix total, voir M. O'Malley, *The business of art*, p. 40 sq. et 54-56.

52. L'évolution du prix des polyptyques (de dimensions comparables au polyptyque Baroncelli, ou légèrement plus grandes) montre une certaine augmentation des prix après 1348, ce qui correspond bien aux problèmes d'inflation déjà évoqués :

- 1) Pietro Lorenzetti, *Polyptyque de S. Niccolò*, 1329, coût total : 150 florins.
- 2) Simone Martini et Lippo Memmi, *Annonciation*, 1333, coût total : 190 florins.
- 3) Orcagna, *Pala Strozzi*, 1354 : 200 florins, voir G. Kreytenberg, *Orcagna*, p. 184, doc. A12. Il est probable que cette somme ne comprenne pas le prix de la charpente, le coût total pouvait donc dépasser 250 florins.
- 4) Spinello Aretino, *Polyptyque de Monteoliveto Maggiore*, 1384, coût total : 255 florins, voir note suivante.

Pour les prix des retables et des fresques, voir encore H. B. J. Maginnis, *The world of the early Sienese painter*, p. 61-73, W. Jacobsen, *Die Maler von Florenz*, p. 163-167 et 171-181, M. O'Malley, *The business of art*, p. 97-161.

Arrivé à ce point, on s'étonnera du rapport de prix entre fresques et polyptyques. Est-il possible qu'un polyptyque commandité pour une chapelle ait coûté autant, voire même plus que l'ensemble des fresques décorant la même chapelle? La carrière de Spinello Aretino, assez bien documentée pour l'époque, fournit des points de comparaison qui vont également dans ce sens. Le contrat pour le polyptyque de Monteoliveto Maggiore, daté du 17 avril 1384, prévoit 55 florins pour la charpente, 100 florins pour la dorure et 100 florins pour la peinture. Les commanditaires durent donc s'acquitter de 255 florins pour un retable qui devait allègrement dépasser trois mètres de largeur⁵³. En comparaison, pour les six immenses fresques déjà évoquées du *Camposanto* pisan (1390-1391), Spinello Aretino reçut 295 florins. Or ces six fresques correspondent à bien plus de mètres carrés que la décoration de la chapelle Baroncelli à S. Croce⁵⁴. La conclusion selon laquelle le polyptyque d'une chapelle pouvait coûter aussi cher, voire plus que la décoration à fresques est donc correcte. Elle est également corroborée par le *Necrologio* de Saint-Pierre du Vatican qui mentionne le prix des décorations réalisées par Giotto dans la basilique romaine sur commande du cardinal Giacomo Stefaneschi. D'après la source, en effet, le cardinal déboursa 500 florins pour les fresques de Giotto dans la tribune et 800 florins pour le *Triptyque* du maître-autel⁵⁵. Ces prix, étonnamment très élevés, s'expliquent premièrement par le fait que le triptyque de Giotto est peint des deux côtés et, deuxièmement, par le fait que les prix liés aux commissions pontificales étaient généralement plus élevés, comme cela est en tout cas attesté pour le *Quattrocento*⁵⁶.

53. S. Weppelmann, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, p. 50 sq., 143-151 et 374-377.

54. *Ibid.*, p. 59 sq., 198-205 et 379 sq.

55. P. Egidi, *Necrologi e libri affini della provincia romana*, p. 222 sq., voir maintenant l'édition du texte par M. V. Schwarz, P. Theis, *Giottus pictor*, p. 261 sq. Certes, le document, rédigé au début des années 1360, soit presque un demi-siècle après la commande, ne présente a priori pas la fiabilité d'un contrat, mais il montre tout de même qu'un retable pouvait coûter bien plus cher que la décoration à fresque qui l'entourait.

56. M. O'Malley, *The business of art*, p. 142. Pour le *Triptyque* Stefaneschi, voir en dernier lieu S. Romano, «Giotto e la basilica di San Pietro», D. Cerutti, «Quando sei a Roma, comportati da Romano» et «From Giotto to Masaccio and Masolino». Pour la décoration de la tribune, voir A. De Marchi, S. Romano, «Giotto e la Basilica di San Pietro».

Pour terminer nos estimations et mieux comprendre comment les différents éléments de la décoration de la chapelle Saint-Louis pouvaient se répartir parmi les quatre paiements attestés, il reste à intégrer le prix des grilles réalisées et signées par le Siennois Conte di Lello. Nous savons qu'en 1338 ce même Conte di Lello et son fils Giacomo furent payés plus de 120 florins pour une des deux grilles réalisées pour la cathédrale d'Orvieto⁵⁷. Par conséquent, le dernier paiement attesté dans le livre de comptes Bardi, celui de mars 1335 (43 *lire* = 30 florins) semble trop petit pour correspondre au prix entier des grilles qui portent pourtant la date de 1335 (fig. 5). Il se pourrait donc que le prix du fer battu ait été payé plus tôt, sous forme d'acompte.

Si l'on résume ces raisonnements relatifs aux coûts de la décoration de la chapelle Saint-Louis, on obtient les approximations suivantes :

tombeau :	100 à 200 florins
vitraux :	200 à 250 florins
fresques :	100 à 150 florins
polyptyque :	100 à 150 florins
grilles :	100 à 150 florins
Total :	600 à 900 florins

La fourchette varie donc entre 600 et 900 florins, auxquels il faut ajouter l'achat du *ius patronatus*, vraisemblablement de 200 florins⁵⁸, ainsi que les frais de maçonnerie, malheureusement impossibles à chiffrer. On comprend donc que les 1221 florins des quatre versements mentionnés correspondent à l'entier des frais mis en œuvre pour la chapelle Saint-Louis. On imagine volontiers que le premier versement du 5 septembre 1332 (919,5 *lire*, soit plus de 634 florins) comportait non seulement l'achat du *ius patronatus* et les coûts des travaux de maçonnerie, mais rassemblait également des frais de matériel, par exemple pour les marbres du tombeau ou le fer forgé pour les grilles, voire éventuellement le coût de la charpente pour le polyptyque.

57. L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, p. 290, doc. LXVII.

58. Voir *supra* n. 33.

Giotto & C^{ie}: des stratégies entrepreneuriales diversifiées pour garantir qualité et productivité

Fort de toutes ces considérations, on peut maintenant chercher à préciser la datation des fresques de Taddeo Gaddi, dont le paiement devait s'élever – comme on l'a à peine vu – à 100 ou 150 florins. Si l'on met cette somme en rapport avec les quatre paiements documentés, elle pourrait correspondre aux trois premiers versements, mais non pas au dernier, dont le montant (30 florins) est trop faible. Étant donné qu'il fallait d'abord construire la chapelle en tant que telle, le plus probable est que le paiement des fresques ait été fait dans le second versement de décembre 1333 (plus de 230 florins) ou dans le troisième de janvier 1335 (plus de 326 florins), ce qui implique une datation des fresques de Taddeo Gaddi en 1333 ou 1334⁵⁹. Or, nous avons vu que c'est vraisemblablement en cette année 1334 que Taddeo s'immatricula comme maître indépendant auprès de l'*Arte*. Si l'on donne foi au texte de Passerini, selon lequel les fresques furent réalisées « da Giotto e dai suoi scolari »⁶⁰, on peut esquisser le déroulement des événements suivants. Les années 1333-1334 constituent une période d'intense activité pour Giotto. Comme nous l'avons rappelé, Giotto est attesté le 26 avril 1332 à la cour de Naples, qu'il quitte vraisemblablement dans les mois suivants pour se rendre à Bologne⁶¹. Dans cette ville, près de la *Porta Galliera*, le légat pontifical Bertrand du Pouget avait fait construire une *Rocca* – un palais fortifié, l'ancêtre du Palais des Papes d'Avignon – qui fut détruite lors de la révolte des Bolonais en mars 1334. Plusieurs sources attestent du fait que Giotto avait réalisé des fresques dans cette *Rocca*, dont provenait également, selon toute vraisemblance, le polyptyque aujourd'hui à la Pinacoteca Nazionale⁶². Giotto dut donc passer l'année 1333 et le début de l'année 1334 à faire des allers-retours entre Bologne, où il dirigeait la réalisation des fresques, et Florence, où il faisait exécuter par

59. On pourrait toutefois imaginer que la décoration à fresques a été payée en plusieurs tranches, afin de permettre au peintre de financer les pigments ou de mettre en place des échafaudages. Mais on peut dans tous les cas exclure qu'elle ait été débütée en 1335, ce qui importe ici.

60. L. Passerini, *Genealogia e storia della famiglia dei Bardi*, p. 362 sq.

61. Voir *supra* n. 2.

62. Voir *supra* n. 3.

son atelier le polyptyque destiné à la même *Rocca*⁶³. Le 12 avril 1334, il fut intronisé *soprintendente* à Florence. Au service de commanditaires si prestigieux – le roi de Naples, le légat du pape, le *comune fiorentino* – on ne voit pas comment Giotto aurait pu se libérer de ses engagements pour exécuter les fresques de la chapelle Saint-Louis, contrairement à ce qu'il pouvait faire dans les décennies précédentes, où il avait par exemple lui-même réalisé, pour une autre branche de la même famille Bardi, les fresques de la chapelle Saint-François, également à S. Croce⁶⁴. Giotto a dû par conséquent conclure le marché avec les Bardi et sous-traiter une grande partie du travail à son collaborateur qualifié, Taddeo Gaddi⁶⁵. Pour étayer encore cette déduction, il ne faut pas chercher bien loin ; il suffit de regarder de l'autre côté du transept. Il apparaît en effet que cette stratégie entrepreneuriale avait déjà été mise en œuvre quelques années plus tôt, dans la chapelle Baroncelli. Certes, dans le cas de la chapelle Baroncelli, nous n'avons pas l'équivalent des informations transmises par Passerini pour la chapelle Saint-Louis, ni aucune source documentant les paiements, mais nous avons conservé en revanche les fameuses fresques de Taddeo et le polyptyque qui porte la signature de Giotto (fig. 2)⁶⁶.

L'inscription placée sur le tombeau de la chapelle Baroncelli situe explicitement le début de la construction en février 1328⁶⁷. Or, comme Giotto est attesté à la cour napolitaine dès le mois de décembre 1328⁶⁸, le plus probable est qu'il se soit chargé du contrat et que, devant partir pour Naples, il ait confié à son élève l'exécution des fresques. Les

63. Sur ce point, voir en dernier lieu les précisions de D. Cerutti, «Angeli per il Papa», p. 160-162.

64. Selon L. Ghiberti (*I commentarii*, p. 84), Giotto aurait réalisé lui-même à S. Croce «quattro capelle e quattro tavole». Seules les fresques de la chapelle Saint-Louis (Bardi) et Saint-Jean (Peruzzi) nous sont parvenues (fig. 1 : A, B).

65. On pourrait rétorquer que Giotto avait peut-être participé à la réalisation des fresques, dont seul un fragment nous est parvenu, mais Taddeo aurait alors dû se fondre dans le style du maître, ce qui n'est pas le cas. De plus, les vitraux de la chapelle ont été réalisés d'après des cartons de Taddeo, ce qui suggère une forte autonomie de ce dernier.

66. J. Gardner («The Decoration of the Baroncelli Chapel in Santa Croce», p. 23 et «Painters, inquisitors, and novices», p. 238) a bien mis en évidence la forte homogénéité entre les fresques de Taddeo Gaddi et le retable signé par Giotto, indiquant un programme unitaire et commun.

67. «IN NOMINE DOMINI. ANNI. M.CCC.XX.VII. DEL MESE DI FEBBRAIO SIDIFICHIO & CHOMINCIO. QUESTA / CHAPPELLA». L'inscription, en *stile fiorentino*, correspond à février 1328.

68. P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, p. 22.

propositions de datation de ces fresques s'étalent entre 1328 et 1333, ce qui correspond grosso modo à la période où Giotto travaillait à la cour des Anjou à Naples⁶⁹. Toutefois, il est peu probable que les fresques aient été réalisées avant 1329, étant donné que la chapelle Baroncelli ne faisait pas partie du plan initial de l'église de S. Croce et qu'il fallut d'abord percer le transept d'origine pour réaliser les travaux de maçonnerie de la nouvelle chapelle. L'inscription du tombeau semble d'ailleurs insister sur ce point. Les termes « del mese di febraio sidifichio & chomincio questa chappella » semblent précisément mettre en évidence une situation spécifique, celle d'une construction ex nihilo ajoutée à l'église préexistante. Certes, l'édification en maçonnerie pouvait être rapidement menée à bien, mais il fallait ensuite installer le tombeau préalablement sculpté et surtout disposer les échafaudages qui allaient permettre à Taddeo Gaddi d'exécuter les fresques, dont l'une se trouve précisément à l'intérieur du tombeau. Une datation de ces fresques durant l'année 1328 est donc bien trop précoce ; il est plus prudent de suggérer une fourchette chronologique vers 1330-1332.

Ainsi, les fresques de la chapelle Saint-Louis furent exécutées par Taddeo Gaddi peu de temps après celles de la chapelle Baroncelli, et ces deux chantiers décoratifs sont à placer dans une fourchette chronologique que l'on peut circonscrire aux années 1330-1334. Pour ces deux chantiers, c'est selon toute probabilité le même *pattern* qui s'est appliqué : des commanditaires de l'élite florentine cherchent à obtenir les services du plus grand peintre de l'époque, mais Giotto ne pouvant pas réaliser personnellement les fresques, il délègue cette partie de la décoration à l'un de ses collaborateurs qualifiés, Taddeo Gaddi, se réservant toutefois le retable pour y apposer sa signature. Or, le retable Baroncelli comporte plusieurs mains différentes – y apparaissent, en plus de la main de Giotto dans le visage de la Vierge, celles d'autres collaborateurs moins doués que Taddeo Gaddi –, ce qui suggère que Giotto laissait à ses collaborateurs une autonomie variant en fonction de leur savoir-faire et de leur talent. Ces différents niveaux d'autonomie traduisent des stratégies entrepreneuriales diversifiées, en réponse aux lois régissant le marché florentin. Grâce

69. Les fresques de Taddeo sont situées « intorno al 1328 » par M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, p. 15, entre 1328-1330 par A. Ladis, *Taddeo Gaddi*, p. 34 *sq.* et 88 *sq.* et vers 1332-1333 par J. Gardner, « The Decoration of the Baroncelli Chapel in Santa Croce », p. 106-108.

à ces stratégies diversifiées, Giotto pouvait s'assurer de garder les commandes les plus prestigieuses de la ville de Florence au sein de son atelier, tout en produisant abondamment, dans des années où lui-même devait passer une grande partie de son temps à l'extérieur de la Toscane, afin de répondre aux demandes de commanditaires plus prestigieux encore.

Damien CERUTTI
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- BACCI, Pèleo, « Monumenti danteschi. Lo scultore Tino di Camaino e la tomba dell'alto Arrigo per il Duomo di Pisa », *Rassegna d'arte antica e moderna*, 8 (1921), p. 73-84.
- , *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa*, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1926.
- , *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi, etc. in Siena e nel contado*, Siena, Accademia per le arti e per le lettere, 1939.
- BARTALINI, Roberto, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.
- BERNOCCHI, Mario, *Le monete della Repubblica Fiorentina. Vol. III: Documentazione*, Firenze, Olschki, 1976.
- BOCCALATTE, Paola Elena, *Fabbri e ferri. Italia, XII-XVI secolo*, Oxford, Archaeopress, 2013.
- BOSKOVITS, Miklós, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Firenze, Edam, 1975.
- , *Frühe italienische Malerei: Katalog der Gemälde, Gemäldegalerie Berlin*, Berlin, Mann, 1988.
- BUTZEK, Monika, « Le pale di Sant'Ansano e degli altri Protettori nel Duomo di Siena. Una storia documentaria », in *Simone Martini e l'Annunciazione degli Uffizi*, a cura di Alessandro Cecchi, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2001, p. 35-59.
- CAGLIOTI, Francesco, « Giovanni di Balduccio a Bologna: l'Annunciazione per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto) », *Prospettiva*, 117/118 (2005), p. 21-62.
- CALECA, Antonino, « Precisazioni su Giovanni Pisano dopo Siena », in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Klaus Bergdolt, Giorgio Bonsanti, Venezia, Marsilio, 2001, p. 99-104.

- CENNINI, Cennino, *Il libro dell'arte*, a cura di Fabio Frezzato, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2003.
- CERUTTI, Damien, «Angeli per il Papa. Il polittico di Bologna», in *Giotto, l'Italia (catalogo della mostra, Milano 2015-2016)*, a cura di Serena Romano, Pietro Petrarola, Milano, Electa, 2015, p. 154-163.
- , «Quando sei a Roma, comportati da Romano. Quelques observations sur le triptyque Stefaneschi de Giotto», in *Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, a cura di Nicolas Bock, Ivan Foletti, Michele Tomasi, Roma, Viella, 2017, p. 351-366.
- , «From Giotto to Masaccio and Masolino: Reflections on two Double-sided Polyptychs in Rome», in *Art and Experience in Trecento Italy (Proceedings of the Andrew Ladis Conference, New Orleans, 2016)*, ed. by Holly Flora, Sarah S. Wilkins, Turnhout, Brepols, 2018, p. 159-173.
- CHIAPPELLI, Alessandro, «Di una tavola dipinta da Taddeo Gaddi nella chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia», *Bullettino storico Pistoiese*, 2 (1900), p. 1-5.
- CIASCA, Raffaele (ed.), *Statuti dell'arte dei medici e speciali*, Firenze, Leo S. Olschki, 1922.
- , *L'arte dei medici e speciali nella storia e nel commercio fiorentino: dal secolo XII al XV*, Firenze, Leo S. Olschki, 1927.
- DE MARCHI, Andrea, ROMANO, Serena, «Giotto e la Basilica di San Pietro: le "imagines collectae"», in *Giotto, l'Italia (catalogo della mostra, Milano 2015-2016)*, a cura di Serena Romano, Pietro Petrarola, Milano, Electa, 2015, p. 132-139.
- DEL SERRA, Alfio, «Il restauro», in *Simone Martini e l'Annunciazione degli Uffizi*, a cura di Alessandro Cecchi, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2001, p. 77-114.
- DI FABIO, Clario, «I sepolcri della regina Margherita, del cardinale Luca Fieschi e dei dogi Simone Boccanegra e Leonardo Montaldo. Prezzi e valori in Giovanni Pisano e in tre monumenti funerari del Trecento genovese», *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, 21 (2000), p. 7-20.
- , «Il prezzo, il valore e il riconoscimento sociale del lavoro dello scultore: Giovanni Pisano e altri casi nella Toscana del primo Trecento», in *Medioevo: arte e storia (atti del convegno, Parma*

- 2007), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2008, p. 609-620.
- EGIDI, Pietro, *Necrologi e libri affini della provincia romana*, Roma, Forzani, 1908.
- ERMINI, Giampaolo, «Il coro del duomo di Orvieto: il cantiere, i maestri (1332-1356)», in *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento (atti del convegno, Pisa 2009)*, a cura di Gabriele Donati, Valeria E. Genovese, Pisa, Edizioni della Normale, 2013, p. 45-80.
- , «Intorno (e sotto) al reliquiario del Corporale», in *Il «corpus domini». Teologia, antropologia e politica (atti del convegno, Orvieto 2014)*, a cura di Laura Andreani, Agostino Paravicini Bagliani, Firenze, SISMEL, 2015, p. 293-327.
- FUMI, Luigi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri: monografie storiche condotte sopra i documenti*, Roma, Società Laziale Tip., 1891.
- GARDNER, Julian, «The Decoration of the Baroncelli Chapel in Santa Croce», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 34 (1971), p. 89-114.
- , «The family chapel: artistic patronage and architectural transformation in Italy circa 1275-1325», in *Art, cérémonie et liturgie au Moyen Âge (actes de colloque, Lausanne, Fribourg 2000)*, éd. par Nicolas Bock, Peter Kurmann, Serena Romano, Jean-Michel Spieser, Rome, Viella, 2002, p. 545-564.
- , «Il polittico Baroncelli per Santa Croce. Gli ultimi anni a Firenze», in *Giotto, l'Italia (catalogo della mostra, Milano 2015-2016)*, a cura di Serena Romano, Pietro Petrarola, Milano, Electa, 2015, p. 140-153.
- , «Painters, inquisitors, and novices: Giotto, Taddeo Gaddi, and Filippo Lippi at Santa Croce», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 60 (2018), p. 223-253.
- GHIRIBERTI, Lorenzo, *I commentarii (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333)*, a cura di Lorenzo Bartoli, Firenze, Giunti, 1998.
- GIURESCU, Ena, *Trecento family chapels in Santa Maria Novella and Santa Croce: architecture, patronage and competition*, New York, New York University, Ph.D., 1997.
- GOLDTHWAITE, Richard A., *The building of Renaissance Florence. An economic and social history*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1980.

- , *The economy of Renaissance Florence*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2009.
- HALL, Marcia B., *Renovation and counter-reformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce, 1565-1577*, Oxford, Clarendon Press, 1979.
- HUECK, Irene, «Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320», *Bollettino d'Arte*, 57 (1972), p. 114-121.
- , «Stifter und Patronatsrecht: Dokumente zu zwei Kapellen der Bardi», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20 (1976), p. 263-270.
- JACOBSEN, Werner, *Die Maler von Florenz: zu Beginn der Renaissance*, München, Deutscher Kunstverlag, 2001.
- JANSON-LA PALME, Robert J. H., *Taddeo Gaddi's Baroncelli chapel: studies in design and content*, Princeton, Princeton University, Ph.D., 1976.
- KREYTENBERG, Gert, «La tomba di Gualtieri dei Bardi, opera di Agnolo di Ventura, e Maso di Banco scultore», in *Maso di Banco: la cappella di San Silvestro*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Enrica Neri Lusanna, Milano, Electa, 1998, p. 51-60.
- , *Orcagna: Andrea di Cione: ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz, Von Zabern, 2000.
- LADIS, Andrew, *Taddeo Gaddi: critical reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia, University of Missouri Press, 1982.
- LA RONCIÈRE, Charles-Marie de, *Prix et salaires à Florence au XIV^e siècle (1280-1380)*, Rome, École française de Rome, 1982.
- LAUTIER, Claudine, SANDRON, Dany (éds), *Antoine de Pise: l'art du vitrail vers 1400*, Paris, Éditions du comité des travaux historiques et scientifiques, 2008.
- LEONE DE CASTRIS, Pierluigi, *Giotto a Napoli*, Napoli, Electa Napoli, 2006.
- LONG, Jane Collins, *Bardi patronage at Santa Croce in Florence, c. 1320-1343*, Columbia University, 1988.
- MAGINNIS, Hayden B. J., «Chiarimenti documentari: Simone Martini, i Memmi e Ambrogio Lorenzetti», *Rivista d'Arte*, 41 (1989), p. 3-23.
- , *The world of the early Sienese painter*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2001.

- MASCOLO, Marco M., CAFFIO, Alessandra, «Al servizio dei Nove: Ambrogio Lorenzetti “pittore civico”», in *Ambrogio Lorenzetti (catalogo della mostra, Siena 2017-2018)*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Max Seidel, Cinisello Balsamo, Silvana, 2017, p. 391-425.
- MASIGNANI, Silvio, «Tino di Camaino e Lupo di Francesco: precisazioni sulla tomba dell'imperatore Arrigo VII», *Prospettiva*, 87-88 (1997), p. 112-119.
- MEDICA, Massimo, «Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna», in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto (catalogo della mostra, Bologna 2005-2006)*, a cura di Massimo Medica, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2005, p. 37-53.
- NELSON, Jonathan K., ZECKHAUSER, Richard J., «Private chapels in Florence: a Paradise for signalers», in *The patron's payoff: conspicuous commissions in Italian Renaissance art*, ed. by Jonathan K. Nelson, Richard J. Zeckhauser, Princeton, Princeton University Press, 2008, p. 113-131.
- O'MALLEY, Michelle, *The business of art: contracts and the commissioning process in Renaissance Italy*, New Haven, Yale University Press, 2005.
- PAATZ, Walter, PAATZ, Elisabeth, *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*, vol. I, Frankfurt am Main, Klostermann, 1952.
- PASSERINI, Luigi, *Genealogia e storia della famiglia dei Bardi*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms Passerini 45, 1846.
- ROMANO, Serena, «Giotto XXI secolo», in *Giotto, l'Italia (catalogo della mostra, Milano 2015-2016)*, a cura di Serena Romano, Pietro Petrarroia, Milano, Electa, 2015, p. 15-31.
- , «Giotto e la basilica di San Pietro: il polittico Stefaneschi», in *Giotto, l'Italia (catalogo della mostra, Milano 2015-2016)*, a cura di Serena Romano, Pietro Petrarroia, Milano, Electa, 2015, p. 96-113.
- SAPORI, Armando, *La crisi delle compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*, Firenze, Olschki, 1926.
- SCHWARZ, Michael Viktor, THEIS, Pia, *Giottus pictor. Vol. I: Giottos Leben*, Wien, Böhlau, 2004.
- SKAUG, Erling S., *Punch marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting:*

- with particular consideration to Florence, c. 1330-1430*, 2 vols, Oslo, IIC-Nordic Group, 1994.
- , *Giotto and the flood of Florence in 1333: a study in catastrophism, guild organisation and art technology*, Firenze, Giunti, 2013.
- THOMPSON, Nancy M., *The fourteenth-century stained glass of Santa Croce in Florence*, Bloomington, Indiana University, Ph.D., 1999.
- TRACHTENBERG, Marvin, « On Brunelleschi's old sacristy as model for Early Renaissance church architecture », in *L'Église dans l'architecture de la Renaissance (actes de colloque, Tours 1990)*, éd. par Jean Guillaume, Paris, Picard, 1996, p. 9-39.
- TRAVI, Carla, « Giotto e la sua bottega a Milano », in *Giotto e il Trecento: « il piu sovrano maestro stato in dipintura » (catalogo della mostra, Roma 2009)*, a cura di Alessandro Tomei, vol. I, Milano, Skira, 2009, p. 241-251.
- VALENTINER, Wilhelm Reinhold, « Observations on Sieneese and Pisan Trecento sculpture », *Art Bulletin*, 9 (1927), p. 177-221.
- VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di Gaetano Milanesi, 7 vols, Firenze, Sansoni, 1878-1881.
- VOLPE, Carlo, *Pietro Lorenzetti*, Milano, Electa, 1989.
- WARNKE, Martin, *L'artiste et la cour: aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1989.
- WEPPELMANN, Stefan, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011.
- ZICCARDI, Fabio Emilio, « Gli statuti dei pittori fiorentini e senesi nel secolo XIV », *Rivista di diritto industriale*, 1 (1966), p. 103-121.

SPESE DELLA MORTE:
INVESTIMENTI PER L'ALDILÀ (E PER L'AL DI QUA)
E PRATICA ARTISTICA (ITALIA, XIV SECOLO).
STUDI SULL'ECONOMIA FUNERARIA, PRIMI APPUNTI

L'investimento nella costruzione di cappelle funerarie, con i relativi arredi, crebbe nel corso del Basso Medioevo con il fine di rendere stabile e duratura la celebrazione della memoria personale e dinastica dei defunti. Accanto allo studio degli elementi di stile e di iconografia, la valutazione dell'entità della spesa potrebbe aprire interessanti squarci sull'attività delle botteghe, sull'organizzazione dei cantieri, sulla circolazione dei modelli, ma anche sul valore riconosciuto al lavoro dell'artista e più in generale al significato simbolico attribuito nel Medioevo a questi prodotti. Attraverso l'analisi di alcuni casi di studio, il saggio presenta alcune riflessioni sul tema, quali esito di una prima esplorazione dell'argomento.

A partire dal Duecento, e con maggiore intensità nel corso del Trecento, crebbe, come è noto, il desiderio dei laici di assicurarsi uno spazio all'interno degli edifici sacri in cui allestire altari e sepolture, con i relativi cicli figurativi¹. Queste operazioni, in cui il valore dell'offerta votiva e la celebrazione personale e familiare sono fortemente intrecciati, determinarono la progressiva appropriazione dello spazio sacro da parte di una molteplicità di attori (singoli, famiglie, confraternite): fenomeno che a sua volta riflette dinamiche ed equilibri interni alla comunità locale. Le testimonianze documentarie e letterarie di coloro che hanno potuto vedere gli edifici medievali prima delle grandi operazioni di

1. Sul tema esiste ormai una ricca bibliografia. Essenziale, tuttavia, il rimando a: M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà*; S. Cohn, *The cult of remembrance and the Black Death*; I. Ait, «I costi della morte».

smantellamento degli arredi, avviate già nel Quattrocento ma sempre più radicali dopo il Concilio di Trento, offrono talvolta informazioni preziose per la ricostruzione della topografia dei patronati e per avanzare ipotesi sull'allestimento degli spazi e sulla configurazione di tombe e arredi. Lo studio degli aspetti stilistici, figurativi ed architettonici di queste imprese consente di gettare luce sull'attività delle botteghe, sulla fisionomia degli artisti, sulla diffusione di tipologie e modelli delle opere. Un elemento invece generalmente poco considerato è l'entità degli investimenti che, adeguatamente valorizzato, potrebbe aggiungere elementi utili a ricostruire uno spaccato della società e dei meccanismi della produzione artistica, consentendo di acquisire dati sia sugli aspetti organizzativi dei cantieri, sia sulle implicazioni di tipo materiale che pure influiscono in maniera significativa sul valore e sull'esito delle committenze². Eppure si tratta di questioni difficili da valutare in termini assoluti poiché, a parte la difficoltà di fare i conti con una documentazione spesso esigua e con contesti che solo in rari casi sono giunti fino a noi relativamente integri, numerosi fattori di ordine economico generale possono influire pesantemente e in maniera differenziata sull'analisi dei costi.

In via preliminare vale innanzitutto la pena ricordare che l'economia monetaria in oro (quella in fiorini e ducati, principalmente) rimase sostanzialmente stabile per tutto il Basso Medioevo, mentre il cambio nelle locali monete d'argento poteva subire alcune variazioni, legate anche a specifiche congiunture³. Ad esempio, i prezzi delle merci e il costo del lavoro aumentarono dopo la peste del 1348-49, con la crescita dell'inflazione – è emblematico il fatto che un operaio edile a Firenze negli anni Cinquanta veniva pagato quasi il doppio rispetto agli anni Venti⁴ – ma, al tempo stesso, aumentò di fatto la ricchezza pro capite, poiché meno persone erano rimaste a spartirsi patrimoni ed eredità. Dopo il trauma della peste si registra anche un maggiore investimento

2. Sulle implicazioni di questo approccio metodologico cfr A. Esch, «Economia ed arte»; L. Fontaine, «Économies et "mondes de l'art"».

3. Vedi M. Sbarbaro, «Il movimento dei cambi e dei prezzi in Italia dalla metà del Duecento al primo Cinquecento»; R. A. Goldthwaite, «I prezzi del grano a Firenze dal XIV al XVI secolo». Si veda, ma relativamente per lo più al Quattrocento, anche: L. Arcangeli, G. Chittolini, F. Del Tredici, E. Rossetti (a cura di), *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*.

4. Ch.-M. de La Roncière, *Prix et salaires à Florence au XIV^e siècle (1280-1380)*.

in opere materiali e stabili (tombe, altari, cappelle), quale celebrazione del defunto sul lungo periodo, rispetto alla spesa per i funerali, evidentemente considerati come momento effimero, il cui impatto si esauriva rapidamente e senza lasciare traccia nella memoria collettiva. In maniera sempre più trasversale le diverse classi sociali richiesero opere d'arte e spazi privati nelle chiese, con un notevole incremento, di conseguenza, delle sepolture familiari rispetto a quelle individuali⁵.

Tutto ciò comporta che a partire dal tardo Trecento si disponga di una documentazione sempre più ricca: eppure la valutazione dei costi rimane una questione assai complicata. Non conosco alcun caso per il quale si abbiano a disposizione le carte relative a tutte le fasi e ai diversi aspetti della committenza e della realizzazione di tombe, cappelle e relativi arredi (testamenti, contratti, note e resoconti di spesa), indispensabili a ricostruire il quadro complessivo degli accordi finanziari e della gestione dei lavori. Quand'anche ci siano dati sufficienti, manca per lo più il riscontro materiale, o ci si confronta con situazioni molto manomesse, al punto da rendere difficile valutare la corrispondenza tra opera e spesa.

Altre variabili sono rappresentate dal costo dei materiali, dal loro canale di approvvigionamento (che poteva pesare in misura significativa sul costo finale), dal livello di organizzazione della bottega e, ovviamente, dalla complessità architettonica, decorativa ed iconografica delle opere. L'eventuale reimpiego di materiali poteva servire a contenere la spesa, ma questa prassi, a parte le motivazioni di tipo economico, si rivestiva di un forte valore simbolico, in quanto mirava a celebrare l'antichità e il prestigio del defunto e della sua famiglia o era ispirata da motivi personali. Ad esempio, nel caso della tomba del doge Ranieri Zen († 1268) i marmi forniti dai frati della chiesa veneziana dei Santi Giovanni e Paolo, in cui il doge fu seppellito, servirono come materiale di costruzione⁶. Diverso il caso di Federico III d'Aragona († 1337) re di Trinacria, che per devozione scelse di destinare i suoi paramenti regali al confezionamento

5. S. Cohn, *The cult of remembrance and the Black Death* e «Burial in the early Renaissance». In relazione ai decenni precedenti alla peste cfr T. Franco, «Tombe di medici e giuristi in San Fermo Maggiore a Verona».

6. D. Pincus, *The tombs of the Doges of Venice*, p. 63 sq.

di due cappe per gli altari da costruire presso le due sepolture (quella provvisoria a Siracusa, e quella definitiva a Barcellona)⁷.

Per quanto riguarda in particolare le sepolture, la difficoltà a valutarne il costo si deve anche al fatto che, molto spesso, nei testamenti le cifre destinate a queste opere sono comprese o all'interno di donazioni più ampie in favore della chiesa (e del relativo ordine o capitolo che la gestisce) o nel più generale lascito *pro anima*, che include anche la celebrazione delle esequie e delle messe in suffragio. Raramente, ma non mancano i casi, il testatore entra nel dettaglio della sepoltura o della cappella: infatti questi aspetti venivano di solito definiti con gli artisti e con le istituzioni religiose coinvolte attraverso contratti che venivano stilati a parte, contestualmente alla stesura del testamento o in un momento successivo dagli eredi. Inoltre, molto spesso si risale a queste notizie non direttamente, ma attraverso le carte relative a liti e a contestazioni da parte degli eredi nei confronti degli esecutori testamentari. Sappiamo tuttavia che a Firenze, negli anni della peste del 1348-49, un semplice *avellum* poteva costare 4 o 5 fiorini⁸ (che corrispondevano alla paga di circa un paio di mesi di lavoro di un operaio edile non specializzato), mentre per una tomba scolpita e ben eseguita *domina Niccholosia* pagava 25 fiorini⁹. Sono questi, probabilmente, i prezzi delle sepolture più semplici, lastre terragne o sepolcri. Per una cappella di famiglia abbiamo, sempre in Toscana, lasciti testamentari che vanno dai 200 e fino a 500 fiorini, in relazione all'ampiezza del vano e alla contestuale committenza di eventuali tombe, arredi o cicli decorativi¹⁰. Queste somme potevano anche rappresentare un canale di finanziamento da parte di privati per il completamento o per il restauro dell'edificio sacro¹¹: ad esempio, nel 1390 a Perugia *domina Johanna*, figlia di un notaio, volle essere sepolta nella chiesa dei Serviti, ai quali lasciò 200 fiorini da destinarsi al restauro di un muro presso il coro, dove si doveva costruire una cappella con altare sormontato da una pittura votiva¹².

7. P. Colletta, «Strategia d'informazione e gestione del consenso nel Regno di Sicilia»; P. Vitolo, «Per i monumenti funerari dei sovrani aragonesi di Sicilia a Catania, Palermo e Messina», p. 213-219.

8. S. Cohn, *The cult of remembrance and the Black Death*, *passim*.

9. *Ibid.*, p. 140 sq.

10. *Ibid.*, *passim*.

11. C. Bruzelius, *Preaching, building, and burying*, p. 166-169.

12. S. Cohn, *The cult of remembrance and the Black Death*, p. 156 sq.



Fig. 1 — Giovanni d'Agostino e Maestro del Vescovado, Cappella di Ciuccio Tarlati da Pietramala. Arezzo, Cattedrale. Photographie Sailko, CC BY-SA 3.0 Wikimedia Commons.

Un vano di piccole dimensioni poteva avere anche un costo relativamente contenuto. La cappella per Ciuccio Tarlati da Pietramala nella Cattedrale di Arezzo, ancora integra (fig. 1), è un piccolo ambiente (5 x 1,20 m) introdotto da un arco con figure scolpite sul timpano (rilievi con il Cristo benedicente entro una mandorla affiancato da angeli adoranti), sull'imposta dell'arco (statue dell'arcangelo Gabriele e della Madonna annunciata) e sui capitelli (dove si vedono gli stemmi del defunto) per il quale si pagarono nel 1334 a Giovanni d'Agostino 55 fiorini¹³. La cifra non comprende l'altare, che è di epoca successiva (e che nel contratto si prescrive che non venga realizzato), e tra i materiali sono stati riconosciuti elementi di spoglio nelle parti basamentali. Lo scultore fu l'appaltatore dell'impresa, in cui fu coinvolto anche il pittore noto come Maestro del Vescovado, il cui compenso non è possibile però estrarre dalla somma complessiva.

Sulla tomba del vescovo di Pisa Giovanni Scherlatti († 1362)¹⁴, che nel testamento dispose di essere seppellito nella navata destra della Cattedrale di Pisa, ci è giunto il contratto¹⁵. Da questo è possibile risalire ad una ipotesi di ricostruzione abbastanza attendibile dell'originaria struttura architettonica¹⁶, oggi perduta, e fare qualche riflessione sul costo complessivo di un'opera in relazione ai tempi di lavorazione. Nino Pisano è incaricato di realizzare la tomba utilizzando marmo di Carrara (reperibile con facilità in zona) e di completarla entro quindici mesi a partire dal marzo 1362, per il compenso di 210 fiorini. Il *gisant* dovrà essere accompagnato da due angeli, e sulla lastra frontale della cassa si dovranno scolpire le figure di Cristo, della Vergine e di san Giovanni evangelista, ciascuno affiancato da due angeli (fig. 2); del complesso, forse collocati sulle testate, dovevano far parte anche le figure di san Pietro e san Paolo. Si prescrive che la tomba fosse pensile, fatta di due archi sovrapposti scanditi ciascuno da archetti, secondo uno schema approvato in accordi precedenti alla stesura del contratto. I 210 fiorini sono comprensivi del materiale, ma l'oro viene fornito dai committenti,

13. R. Bartalini, «Giovanni d'Agostino», p. 330, 340, 346 sq.

14. G. Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, p. 106-111, 127; A. Moskowitz, *The sculpture of Andrea and Nino Pisano*, p. 157-160.

15. Entrambi i documenti sono stati pubblicati da A. Moskowitz, *The sculpture of Andrea and Nino Pisano*, p. 207-209.

16. G. Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, fig. 242.



Fig. 2 — Nino Pisano, Tomba del vescovo di Pisa Giovanni Scherlatti. Pisa, Museo dell’Opera del Duomo. Photographie Federigo Federighi, CC BY-SA 4.0 Wikimedia Commons.

secondo una prassi molto diffusa, con la quale si voleva impedire che l’artista speculasse sulla somma, acquistando materiale poco pregiato. Mancano purtroppo le note di spesa, che ci consentirebbero di scindere il valore dei materiali dal costo della manodopera, e non si sa quanti scultori fossero stati coinvolti, accanto a Nino Pisano: il problema dell’organizzazione dei tempi di lavorazione in relazione anche al budget, era, di fatto, gestito internamente alla bottega¹⁷.

Più complesso è il caso della tomba del cardinale Luca Fieschi († 1336), alto prelato della corte papale, tra i protagonisti dell’incoronazione dell’imperatore Arrigo VII a Roma nel 1312. Nel suo testamento egli indicò solo l’edificio in cui voleva essere sepolto, la Cattedrale di Genova, ma non il luogo esatto all’interno di essa. Clario Di Fabio¹⁸ ha convincentemente ipotizzato che l’allestimento della sepoltura si inserì in un contesto di progressiva affermazione della famiglia in città che ebbe importanti riflessi anche nelle strategie di visibilità all’interno della Cattedrale, dove il Fieschi riuscì probabilmente a far collocare

17. Un caso relativamente ben documentato è, a tal proposito, quello della bottega di Nicola Pisano che realizzò il pulpito della Cattedrale di Siena: M. Seidel, *Father and son*, p. 85-92.

18. C. Di Fabio, «I sepolcri della regina Margherita, del cardinale Luca Fieschi e dei dogi Simone Boccanegra e Leonardo Montaldo» e «Segni di egemonia».

la sua tomba proprio nello spazio negato, anni addietro, al suo avo, il papa Adriano V († 1276), cioè nel presbiterio. La costruzione del monumento procedette però a rilento. La prima fase dei lavori si svolse tra il 1336 e il 1341 quando una bottega pisana di alto livello scolpì parte delle statue e la cassa. Dopo una pausa di due anni, dovuta ai problemi scaturiti dalla cattiva gestione da parte degli esecutori, i lavori proseguirono con lo stanziamento di ben 400 fiorini per il completamento e la messa in opera della struttura, contenuta in un imponente baldacchino: la stessa somma che a Firenze, all'incirca in quegli anni, si pagava per l'allestimento di un vano architettonico. Nel Seicento Federico Federici, autore di un trattato sulla famiglia Fieschi, definì il grandioso monumento funerario «una gran machina tutta marmorea di colonne, d'arche e di statue in gran numero di spesa maravigliosa»¹⁹, della quale rimangono oggi pochi elementi, conservati al Museo diocesano e in alcune collezioni americane (fig. 3). Se, come pare, i 400 fiorini stanziati nel 1343 servirono a liquidare in parte lavori già eseguiti, il costo finale della tomba potrebbe non essere stato molto più alto, soprattutto se la prima bottega realizzò il grosso delle parti figurative, ossia le sculture del nocciolo centrale. Mi chiedo però se, con la ripresa dei lavori, possa essere subentrata la decisione della famiglia di ingrandire il progetto, e dunque di allestire un complesso architettonico ben più ricco e articolato di quanto immaginato in origine.

Il caso della tomba Fieschi offre, infine, la possibilità di valutare anche l'impatto della spesa in relazione alla ricchezza della famiglia, e quindi all'entità del patrimonio: si sa che i Fieschi aveva enormi possibilità, se si pensa che lo stesso cardinale aveva prestato al Comune di Genova nel 1327 ben 7600 fiorini, che corrispondevano ad un tredicesimo del bilancio del Comune nel 1340²⁰.

La cifra pagata dal Fieschi, senza dubbio di notevole entità, è in realtà ben al di sotto di quella sostenuta dai reali angioini di Napoli per sepolcri di dimensioni da considerarsi paragonabili alla tomba genovese. La capitale del Regno di Sicilia, dove nel giro di pochi anni si concentrano prestigiose committenze della corte e delle famiglie nobili, offre interessanti spunti di riflessione. Le notizie sui costi dei monumenti funerari, sebbene parziali e provenienti da documenti di diversa natura, consentono di

19. F. Federici, *Della famiglia Fiesca*, p. 39.

20. C. Di Fabio, «Segni di egemonia», p. 117.

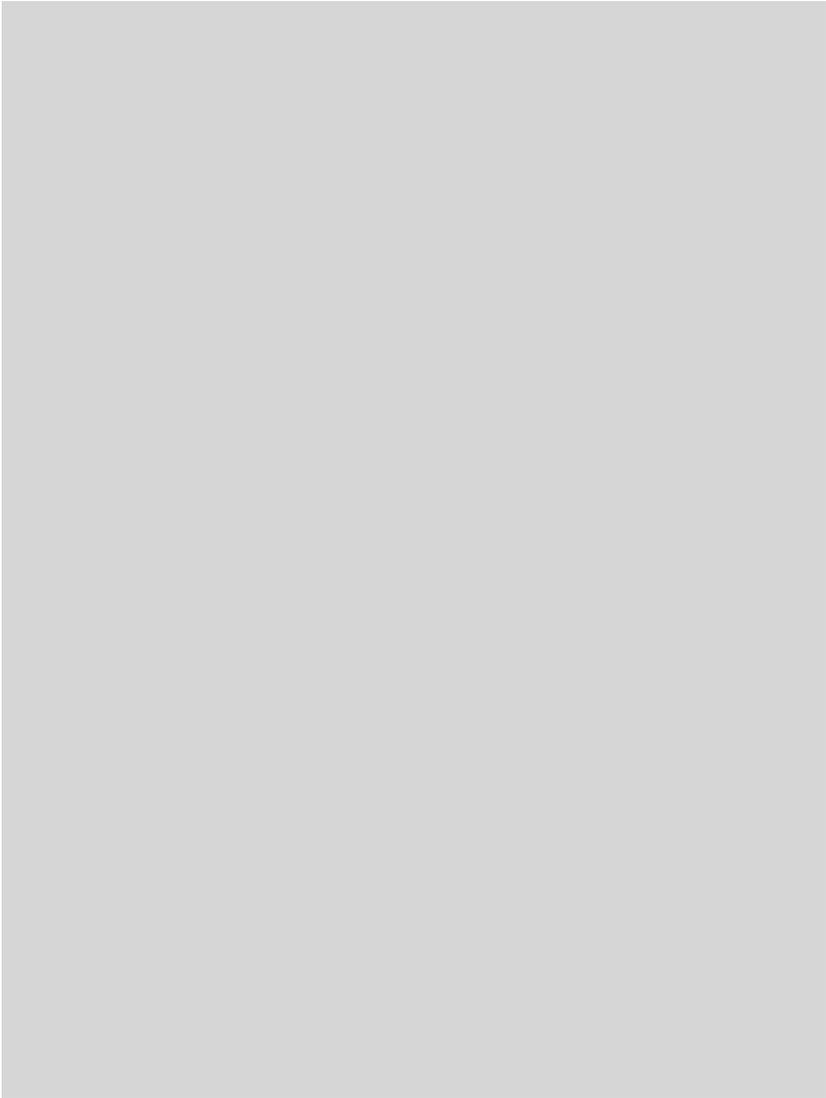


Fig. 3 — Tomba di Luca Fieschi. Genova, Cattedrale, da A. R. Calderoni Masetti, G. Wolf (a cura di), *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2012, p. 654, fig. 710.

fissare alcuni termini di confronto per valutare a quanto potesse arrivare l'investimento in opere di questo tipo. Come è noto, il protagonista principale di questa stagione fu il senese Tino di Camaino, presente in città probabilmente già a partire dal 1324 e fino alla sua morte nel 1336, e a capo della bottega che monopolizzò di fatto il mercato delle committenze di alto rango. Questa importante stagione artistica proseguì nel Trecento con l'attività dei fratelli fiorentini Pacio e Giovanni Bertini, che realizzarono il maestoso monumento funebre di Roberto d'Angiò († 1343) nella chiesa di Santa Chiara, ma la grandiosità dell'opera e l'alto numero di persone coinvolte a diverso titolo nella complessa macchina organizzativa²¹ non ne fanno un paradigma valido per le altre tombe. Le notizie sui costi sono parziali e relative alle prime fasi del cantiere²².

Occorrerà ricordare in via preliminare che la moneta in uso nel Regno era il tarì, ma che i prezzi di importo elevato venivano calcolati in once²³. L'oncia non era una moneta, ma una unità di misura, e corrispondeva a 30 tarì, e 1 tarì a 20 grana. Una oncia valeva 5 fiorini. Per dare un'idea del valore di acquisto di queste monete si ricordi che intorno alla metà del Trecento con 35 once si poteva comprare una casa di alcuni vani e un terraneo²⁴; un operaio (fabbro o muratore) veniva pagato ca 15 grana al giorno, mentre i semplici manovali 7 grana²⁵; nel 1328 per 55 kg di farina si pagavano 19 grana²⁶.

Nel 1326 gli esecutori testamentari di Maria d'Ungheria († 1323), moglie di Carlo II d'Angiò, pagarono 154 once d'oro (che al cambio corrispondono a ben 770 fiorini) a Tino di Camaino e all'architetto Gagliardo Primario per la costruzione della magnifica sepoltura a baldacchino della regina che ancora oggi si conserva nella chiesa napoletana

21. S. D'Ovidio, « Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò in Santa Chiara a Napoli », p. 94-97.

22. C. Minieri Riccio, *Studi storici fatti sopra 84 Registri della Cancelleria angioina*, p. 62 sq.

23. Sulla monetazione in Italia meridionale resta ancora valido il riferimento a N. D. Faraglia, *Storia dei prezzi in Napoli dal 1131 al 1860*, in particolare sulle monete in età medievale p. 22-34.

24. ASN, Corporazioni soppresse, 2167 (doc. non segnato); vedi anche: P. Vitolo, *La chiesa della Regina*, doc. 6, p. 114 sq.

25. N. D. Faraglia, *Storia dei prezzi in Napoli dal 1131 al 1860*, p. 93.

26. *Ibid.*, p. 72.

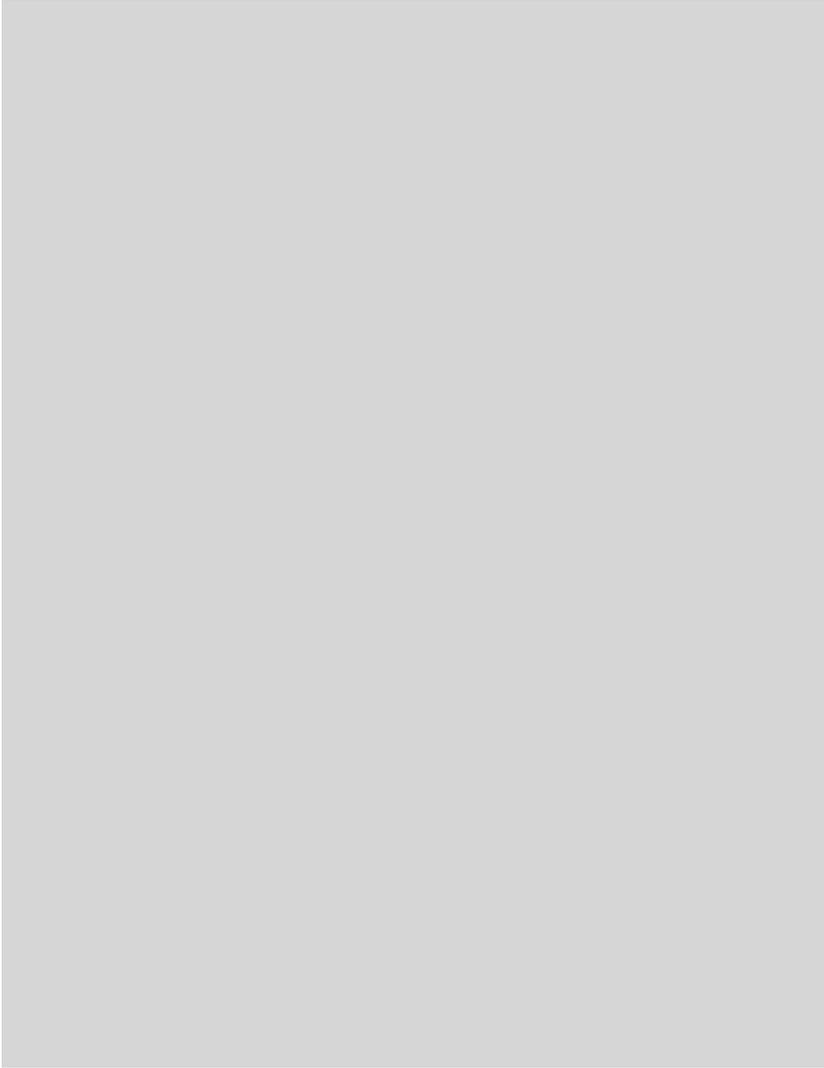


Fig. 4 — Tino di Camaino, Tomba della regina Maria d'Ungheria. Napoli, Santa Maria Donnaregina. © Pedicini fotografi, Napoli.

di Santa Maria Donnaregina²⁷ (fig. 4). Il suo costo fu dunque altissimo per l'epoca, e colpisce tanto più se si considera che nel 1332 per la tomba della principessa Matilde d'Hainaut († 1331) si pagarono 3 tarì per la sepoltura provvisoria in legno, e per quella definitiva, realizzata da Tino di Camaino, 1 oncia e 12 tarì²⁸, cioè poco più di 5 fiorini, che corrispondono al costo medio di un semplice *avellum*, come si è detto. In questo caso è possibile che le vicende tormentate della principessa, caduta in disgrazia presso la corte, abbiano determinato la scelta di una sepoltura così umile.

Il documento relativo alla tomba di Maria d'Ungheria è una nota di spesa degli esecutori testamentari, che non ci permette di comprendere quali voci fossero comprese. Tuttavia, possiamo fare alcune considerazioni sulla base di quanto acquisito dalla ricerca storico-artistica²⁹. Sebbene Tino sia citato nel documento assieme a Gagliardo Primario, è da escludere che quest'ultimo abbia avuto parte attiva nella realizzazione materiale dell'opera, che è infatti considerata quasi interamente autografa del maestro senese, un capolavoro di armonia e qualità artistica preso a modello a Napoli per tutto il Trecento. È dunque ben più probabile che Tino, all'epoca da poco arrivato in città, sia stato affiancato nel reperimento dei materiali (ai marmi si aggiungano le preziose tessere di mosaico che arricchiscono le colonne del baldacchino e la cassa) proprio da Gagliardo Primario, membro di una delle famiglie di architetti più attive a Napoli nel Due e nel Trecento. Il documento del 1325 con cui Roberto d'Angiò si rivolgeva ai suoi vicari affinché agevolassero il reperimento dei marmi, cita infatti lui soltanto quale incaricato dell'acquisto³⁰.

Poco meno fu corrisposto a Tino per il sepolcro «cum imaginibus et picturis» e inserti musivi di Maria di Valois († 1336), moglie di Carlo duca di Calabria. 130 once furono versate per quest'opera alla moglie dello scultore, ormai morto, nel 1339³¹, ma ancora una volta non si può

27. H. W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, IV, p. 145, doc. CCCLXVII; F. Aceto, «Tino di Camaino a Napoli» (2011), p. 196 sq.

28. *Ibid.*, p. 194; T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation*, p. 307 sq.

29. F. Aceto, «Tino di Camaino a Napoli» (1995).

30. H. W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, IV, p. 146, doc. CCCLVIII.

31. C. Minieri Riccio, *Studi storici fatti sopra 84 Registri della Cancelleria angioina*, p. 9 sq. Cfr F. Aceto, «Tino di Camaino a Napoli» (2011), doc. p. 195 e cat. nr. 44 p. 210.

stabilire quali costi dovesse coprire tale somma, che potrebbe essere in realtà il saldo di un pagamento più cospicuo. Il compenso per la tomba di Maria d'Ungheria era stato infatti versato a Tino e a Gagliardo Primario in due rate: come è noto, era prassi diffusa, in imprese di una certa durata, dilazionare il pagamento attraverso un anticipo, eventuali versamenti intermedi e saldo finale. Alcuni anni prima, nel 1335, il maestro era stato pagato 53 once e 3 tarì per la tomba di Carlo di Calabria († 1328), eseguita tra il 1332 e il 1333 e collocata nella chiesa di Santa Chiara (fig. 5), e per la sepoltura provvisoria³². I marmi erano stati procurati a Roma e a Terracina già nell'aprile 1329 dai vicari di Roberto d'Angiò³³, e si può dunque immaginare che il grosso della spesa dei materiali non fosse calcolata nella somma corrisposta all'artista. In questo caso sappiamo che lo scultore lavorò alla tomba un anno (dall'1 settembre 1332 al 31 agosto 1333), con ampia partecipazione della bottega, come si può desumere dalla qualità non sempre sostenuta delle sculture. Se si ricorda che lo stipendio annuo di un pittore di corte era di 30 once (tanto furono pagati Montano d'Arezzo, Pietro Cavallini e Roberto di Oderisio)³⁴, la cifra corrisposta a Tino potrebbe aver rappresentato il compenso suo e della manodopera, paragonabile a quanto corrisposto allo stesso scultore a Pisa per la tomba dell'imperatore Arrigo VII († 1313). Conosciamo la diaria di Tino che nella città toscana, per lavori non precisati alla Cattedrale, nel febbraio 1315 venne pagato in qualità di capomaestro 8 soldi al giorno, la medesima cifra corrisposta alcuni anni prima a Giovanni Pisano³⁵. Per la realizzazione

32. G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, p. 485.

33. R. Bevere, «La signoria di Firenze tenuta da Carlo Figlio di re Roberto negli anni 1326 e 1327», p. 433.

34. P. Vitolo, «*Familiaris domesticus et magister noster*». Ben più sostenuti i compensi corrisposti a magistrati e ufficiali: un maestro giustiziere veniva pagato 400 once l'anno; il gran camerario 300 once l'anno; i maestri razionali 100 once l'anno. Queste cifre, registrate nella prima metà del Trecento, sono riferite da: N. D. Faraglia, *Storia dei prezzi in Napoli dal 1131 al 1860*, p. 92.

35. Il documento (Archivio di Stato di Pisa, Opera del Duomo 85, c. 44r) è pubblicato da: C. Bardelloni, «L'attività toscana di Tino di Camaino», p. 131. Cfr C. Di Fabio, «I sepolcri della regina Margherita, del cardinale Luca Fieschi e dei dogi Simone Boccanegra e Leonardo Montaldo», p. 9. La stessa cifra venne corrisposta a Giovanni Pisano dall'Opera del Duomo di Siena fra il 1302 e il 1305: cfr C. Di Fabio, «I sepolcri della regina Margherita, del cardinale Luca Fieschi e dei dogi Simone

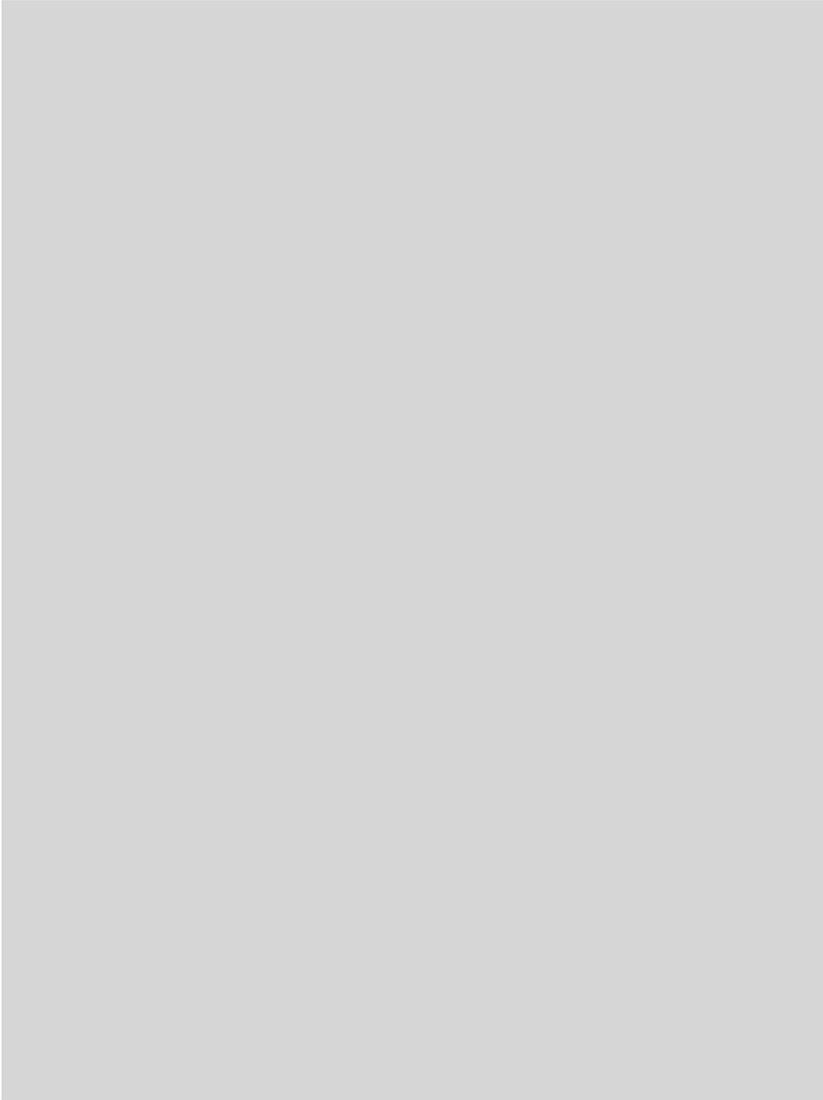


Fig. 5 — Tino di Camaino e bottega, Tomba di Carlo d'Angiò duca di Calabria (stato ante 1943). Napoli, Santa Chiara. © Pedicini fotografi, Napoli.

della tomba imperiale gli furono invece accordate 400 lire pisane, che corrispondono a 280 fiorini, e a 56 onces³⁶: non ricaviamo tuttavia da questo confronto alcun dato certo in quanto non solo non si conoscono quali fossero esattamente le dimensioni e la struttura del monumento, ma ancora una volta non si può escludere che la cifra contenesse varie altre voci di spesa. Nel caso della tomba di Arrigo VII non è neppure possibile stabilire quanto tempo Tino vi lavorò prima del 10 aprile del 1315, quando viene documentato per la prima volta il suo impegno nel cantiere. Nel luglio 1315 lo scultore lasciò probabilmente Pisa prima che il monumento fosse terminato, senza neppure ritirare l'ultima tranche di quanto gli era dovuto³⁷.

Poter accertare quale fosse il compenso corrisposto all'artista sarebbe di aiuto anche a chiarire alcuni interrogativi relativi al riconoscimento sociale della sua opera³⁸. Le due tombe, quella di Arrigo VII e quella Carlo di Calabria, si pongono agli inizi e al termine della lunga lista di prestigiose committenze affidate al maestro senese. La sua fama si era nel tempo progressivamente consolidata, e parallelamente all'avanzare dell'età e al crescere del numero delle richieste, si ampliò lo spazio di partecipazione della bottega, riconoscibile dalla qualità artistica non più così omogenea dei prodotti negli ultimi anni. Questo processo potrebbe essersi accompagnato allo sviluppo di un livello di organizzazione interna tale da consentire di ottimizzare i costi di gestione e di approvvigionamento dei materiali.

Boccanegra e Leonardo Montaldo», p. 8. Per una riflessione più ampia sull'organizzazione interna delle botteghe di Nicola e Giovanni Pisano e sul problema dei compensi cfr M. Seidel, *Father and son*, p. 83-117. Sul salario corrisposto invece ai capimastri del cantiere del Duomo Nuovo di Siena cfr R. Bartolini, *Il Duomo nuovo di Siena*, p. 36-40.

36. C. Bardelloni, «L'attività toscana di Tino di Camaino», p. 131 (Archivio di Stato di Pisa, Opera del Duomo 85, c. 34r).

37. *Ibid.* (Archivio di Stato di Pisa, Opera del Duomo 85, cc. 48v-49r).

38. Si vedano le riflessioni di C. Di Fabio, «Il prezzo, il valore e il riconoscimento sociale del lavoro dello scultore». Più in generale sul tema della condizione sociale dell'artista medievale rimane fondamentale il riferimento agli studi di M. Seidel su Nicola e Giovanni Pisano (i saggi raccolti in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. 2. Architettura e scultura* e il volume *Father and son*); M. M. Donato (a cura di), *Forme e significati della «firma» d'artista*; E. Castelnuovo (a cura di), *Artifex Bonus*; M. M. Donato (a cura di), *Le opere e i nomi*.

Tale tipo di gestione dovette essere indispensabile all'interno delle varie botteghe che, a partire dalla metà del Trecento, soddisfecero l'incremento della domanda di monumenti funerari da parte della nobiltà di Napoli e delle province del Regno, dei quali rimangono ancora numerose testimonianze, soprattutto nella capitale. Il nobile Antonio Ruffo di Calabria ottenne, nel 1352, un monumento funerario per la sua cappella nella chiesa napoletana di San Domenico Maggiore per 30 once³⁹. L'opera non esiste più, ma la sua epigrafe viene tramandata da vari scrittori, e i dettagli sulla sua struttura vengono riferiti dal contratto di commissione al maestro Pietro di Gennaro: si trattava di un monumento a baldacchino retto da Virtù cariatidi, con una cassa scolpita con figure di santi e di vari membri della famiglia, anch'essi deposti nello stesso sepolcro, e il necessario completamento dipinto. Una struttura probabilmente di dimensioni più contenute rispetto a quelle delle tombe reali, ma ugualmente molto ricca sul piano materiale e figurativo. Lo scultore si impegnava a realizzare e a mettere in opera la sepoltura entro un anno, utilizzando materiali di qualità, tra cui l'oro, il cui costo era compreso nel compenso. Il documento, emerso tra le pergamene del convento, è molto importante non solo perché è l'unico nel suo genere noto per il Regno di Sicilia nel Trecento, ma anche perché rivela il nome di un maestro, probabilmente a capo di una affermata bottega, che emerge nel panorama dell'ampia ma anonima produzione scultorea della seconda metà del secolo a Napoli. Il testo del contratto offre molti spunti di riflessione. Nel definire i dettagli della struttura architettonica e l'iconografia delle figure, le parti coinvolte prendono infatti a modello altri sepolcri nobiliari presenti nella chiesa per la cui datazione, evidentemente, il contratto in questione rappresenta un prezioso termine *ante quem*. Se questi rimandi ad opere ancora esistenti ci consentono di compensare in parte la perdita del monumento, essi lasciano anche intuire che il desiderio del committente fosse quello di uniformarsi ad un preciso standard, nella struttura ma anche nella qualità. Le tombe in questione, seppure con evidenti oscillazioni, rappresentano infatti i prodotti migliori di quella stagione artistica, al punto da rendere forte la tentazione di concludere che tutte siano prodotti della stessa bottega,

39. P. Vitolo, «Un nuovo contratto di commissione per la scultura funeraria del Trecento napoletano».

offerte al committente come esempi di precedenti realizzazioni e come repertorio di possibili soluzioni iconografiche e strutturali.

I problemi e gli esempi qui discussi rappresentano, come è evidente, uno spaccato al momento molto parziale di una questione assai complessa. La raccolta di una casistica il più possibile ricca e variegata di attestazioni sia documentarie sia materiali, e l'incrocio dei dati consentiranno di mettere a frutto le informazioni sui costi delle opere d'arte, molto spesso riportate negli studi ma raramente valorizzate come fonti in se stesse⁴⁰, da cui ricavare notizie su diversi aspetti e problemi della società medievale, anche in relazione al complessivo contesto economico. Il prezzo delle opere consente infatti di fare alcune valutazioni sul riconoscimento sociale degli artisti, di ottenere informazioni sulle pratiche di bottega, di riuscire ad ipotizzare dimensioni e struttura di opere perdute o giunteci in stato frammentario, e non da ultimo, di meglio comprendere il valore materiale e simbolico attribuito dagli uomini medievali a questi prodotti⁴¹. Si tratta di un lavoro che a partire dal Quattrocento ha portato a risultati importanti (si pensi ai celebri studi di Goldthwaite sui cantieri edili)⁴², ma che rimane ancora da fare per le epoche precedenti⁴³.

Paola VITOLO

Université de Naples « Federico II »

40. Oltre ai già citati saggi di C. Di Fabio, si vedano ad esempio: F. Aceto, « Pittori e documenti della Napoli angioina » e A. Perriccioli Saggese, *La produzione libraria a Napoli in età angioina*.

41. Sempre valido il riferimento a A. Conti, « L'evoluzione dell'artista ». Vedi in proposito le riflessioni di C. Di Fabio « I sepolcri della regina Margherita, del cardinale Luca Fieschi e dei dogi Simone Boccanegra e Leonardo Montaldo ».

42. R. A. Goldthwaite, *The building of Renaissance Florence*.

43. Validi contributi sono stati offerti tuttavia su singoli casi, ad esempio, sul Duomo di Milano (Ph. Braunstein, « Les salaires sur les chantiers monumentaux du Milanais à la fin du XIV^e siècle »), sul Duomo Nuovo di Siena (R. Bartalini, *Il Duomo nuovo di Siena*), e sul coro del Duomo di Orvieto (G. Ermini, « Il coro del Duomo di Orvieto »).

BIBLIOGRAPHIE

- ACETO, Francesco, « Pittori e documenti della Napoli angioina : aggiunte ed espunzioni », *Prospettiva*, 67 (1992), p. 53-65.
- , « Tino di Camaino a Napoli : una proposta per il sepolcro di Caterina d’Austria e altri fatti angioini », *Dialoghi di storia dell’arte*, 1 (1995), p. 10-27.
- , « Tino di Camaino a Napoli », in *Scultura gotica senese, 1260-1350*, a cura di Roberto Bartalini, Torino, Allemandi, 2011, p. 183-231.
- AIT, Ivana, « I costi della morte : uno specchio della società basso medievale », in *La morte e i suoi riti in Italia tra Medioevo e prima Età moderna*, a cura di Francesco Salvestrini, Gian Maria Varanini, Anna Zangarini, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 275-321.
- ARCANGELI, Letizia, CHITTOLINI, Giorgio, DEL TREDICI, Federico, ROSSETTI, Edoardo (a cura di), *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, Milano, Scalpendi Editore, 2015.
- BACCI, Michele, *Investimenti per l’aldilà. Arte e raccomandazione dell’anima nel Medioevo*, Roma, Laterza, 2003.
- BARDELLONI, Claudia, « L’attività toscana di Tino di Camaino », in *Scultura gotica senese, 1260-1350*, a cura di Roberto Bartalini, Torino, Allemandi, 2011, p. 119-182.
- BARTALINI, Roberto, « Giovanni d’Agostino », in *Scultura gotica senese, 1260-1350*, a cura di Roberto Bartalini, Torino, Allemandi, 2011, p. 329-368.
- , *Il Duomo nuovo di Siena. La fabbrica, le sculture, i maestri, le dinamiche di cantiere*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2019.
- BEVERE, Riccardo, « La signoria di Firenze tenuta da Carlo Figlio di re Roberto negli anni 1326 e 1327 (documenti Angioini dall’Archivio di Napoli) », *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXVI (1911), p. 270-433.
- BRAUNSTEIN, Philippe, « Les salaires sur les chantiers monumentaux du Milanais à la fin du XIV^e siècle », in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, actes du colloque (Rennes, 2-6

- mai 1983), éd. par Xavier Barral i Altet, Paris, Picard, 1986, vol. I, p. 123-131.
- BRUZELIUS, Caroline, *Preaching, building, and burying. Friars in the Medieval City*, Yale, Yale University Press, 2014.
- CASTELNUOVO, Enrico (a cura di), *Artifex Bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Bari, Laterza, 2004.
- COHN, Samuel, *The cult of remembrance and the Black Death. Six Renaissance cities in Central Italy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
- , «Burial in the early Renaissance: six cities in Central Italy», in *Riti e rituali nelle società medievali*, a cura di Jacques Chiffolleau, Lauro Martines, Agostino Paravicini Bagliani, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, p. 39-58.
- COLLETTA, Pietro, «Strategia d'informazione e gestione del consenso nel Regno di Sicilia: la sepoltura di Federico III», *Mediterranea. Ricerche storiche*, 2 (2005), p. 221-234.
- CONTI, Alessandro, «L'evoluzione dell'artista», in *Storia dell'arte italiana. I/III. Materiali e problemi. L'artista e il pubblico*, a cura di Giovanni Previtali, Torino, Einaudi, 1979, p. 117-263.
- DI FABIO, Clario, «I sepolcri della regina Margherita, del cardinale Luca Fieschi e dei dogi Simone Boccanegra e Leonardo Montaldo. Prezzi e valori in Giovanni Pisano e in tre monumenti funerari del Trecento genovese», *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, 64 (2000), p. 7-20.
- , «Il prezzo, il valore e il riconoscimento sociale del lavoro dello scultore: Giovanni Pisano e altri casi nella Toscana del primo Trecento», in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2008, p. 609-620.
- , «Segni di egemonia: mecenatismo e committenze di Luca Fieschi a Genova», in Gianluca Ameri, Clario Di Fabio, *Luca Fieschi, cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*, Milano, Silvana Editoriale, 2011, p. 120-128.
- DONATO, Maria Monica (a cura di), *Le opere e i nomi. Prospettive sulla «firma» medievale in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000.

- (a cura di), *Forme e significati della «firma» d'artista. Contributi sul Medioevo fra premesse classiche e prospettive moderne*, Roma, UniversItalia, 2013.
- D'OVIDIO, Stefano, « Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò in Santa Chiara a Napoli », *Hortus artium medievalium*, 21 (2015), p. 92-112.
- ERMINI, Giampaolo, « Il coro del Duomo di Orvieto: il cantiere, i maestri (1332-1356) », in *Forme del legno. Intagli e tarsie tra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Pisa, 30-31 ottobre 2009), a cura di G. Donati, V. E. Genovese, Pisa, Edizioni della Normale, 2013, p. 45-80.
- ESCH, Arnold, « Economia ed arte: la dinamica del rapporto nella prospettiva dello storico », in *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, atti della settimana di studi (Prato, 30 aprile-4 maggio 2001), a cura di Simonetta Cavaciocchi, Firenze, Le Monnier, 2002, p. 21-49.
- FARAGLIA, Nunzio Domenico, *Storia dei prezzi in Napoli dal 1131 al 1860*, Napoli, A. Forni, 1878.
- FEDERICI, Federico, *Della famiglia Fiesca*, Genova, Giovanni Maria Faroni, s. d. (ca. 1640).
- FILANGIERI, G., *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, vol. VI, Napoli, Accademia reale delle scienze, 1891.
- FONTAINE, Laurence, « Économies et “mondes de l'art” », in *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, atti della settimana di studi (Prato, 30 aprile-4 maggio 2001), a cura di Simonetta Cavaciocchi, Firenze, Le Monnier, 2002, p. 55-72.
- FRANCO, Tiziana, « Tombe di medici e giuristi in San Fermo Maggiore a Verona », in *Medioevo: immagini e ideologie*, atti del convegno (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Mondadori Electa, 2005, p. 608-618.
- GOLDTHWAITE, Richard A., « I prezzi del grano a Firenze dal XIV al XVI secolo », *Quaderni storici*, 10 (1975), p. 5-36.
- , *The building of Renaissance Florence. An economic and social history*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1980.
- KREYTENBERG, Gert, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München, Bruckmann, 1984.
- LA RONCIÈRE, Charles-Marie de, *Prix et salaires à Florence au XIV^e siècle (1280-1380)*, Rome, École française de Rome, 1982.

- MICHALSKY, Tanja, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- MINIERI RICCIO, Camillo, *Studi storici fatti sopra 84 Registri della Cancelleria angioina*, Napoli, 1876.
- MOSKOWITZ, Anita, *The sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- PERRICCIOLI SAGGESE, Alessandra, *La produzione libraria a Napoli in età angioina. Materiali e prezzi*, in *Come nasce un manoscritto miniato*, a cura di Francesca Flores d'Arcais, Fabrizio Crivello, Modena, Panini, 2010, p. 127-136.
- PINCUS, Debra, *The tombs of the Doges of Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- SBARBARO, Massimo, «Il movimento dei cambi e dei prezzi in Italia dalla metà del Duecento al primo Cinquecento», *Reti Medievali. Rivista*, 13/2 (2012), p. 81-107 (en ligne: <<http://www.rmojs.unina.it/index.php/rm/article/view/4786/5378>>)
- SCHULZ, Heinrich Wilhelm, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden, 1860.
- SEIDEL, Max, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. 2. Architettura e scultura*, Venezia, Marsilio, 2003.
- , *Father and son. Nicola and Giovanni Pisano*, München, Hirmer, 2012.
- VITOLO, Paola, «*Familiaris domesticus et magister noster*: Roberto di Oderisio e l'istituto della familiaritas nella Napoli angioina», *Rassegna storica salernitana*, 23 (2006), p. 13-34.
- , *La chiesa della Regina. L'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma, Viella, 2008.
- , «Un nuovo contratto di commissione per la scultura funeraria del Trecento napoletano», *Prospettiva*, 134/135 (2009), p. 91-100.
- , «Per i monumenti funerari dei sovrani aragonesi di Sicilia a Catania, Palermo e Messina: testimonianze documentarie, frammenti ritrovati, ipotesi di ricostruzione», in *Un'Isola nel contesto mediterraneo: politica, cultura e arte nella Sicilia e nell'Italia meridionale in Età medievale e moderna*, atti del convegno (Catania, 21 marzo 2017), a cura di Carmelina Urso, Emanuele Piazza, Paola Vitolo, Bari, Adda, 2018, p. 213-240.

LA PESTE NOIRE ET LA RÉMUNÉRATION DES PEINTRES AU ROYAUME DE MAJORQUE*

L'examen des paiements versés aux peintres à Majorque tout au long du XIV^e siècle révèle deux tendances importantes. Premièrement, le prix des retables a augmenté de manière spectaculaire, passant d'une dizaine de *libras* avant la peste noire à plus de 100 *libras* par la suite. Deuxièmement, les peintres ont cessé de recevoir un salaire journalier et ont été payés à la commande. Réunis, ces deux changements ont eu de profondes répercussions. Après la peste noire, les peintres pouvaient accéder à plus de richesse. Ils se distinguent également d'autres artisans, comme les charpentiers, par la façon dont le prix de leur travail était établi. Ces développements ont ouvert la voie à une plus grande mobilité sociale et à une reconfiguration du statut du peintre et de son art.

Le XIV^e siècle – l'un des siècles les plus violents de l'histoire européenne – a également « marqué l'une des oscillations les plus fortes des flux monétaires, des prix et des salaires, avec deux longues périodes d'inflation, chacune suivie de déflations prolongées »¹. Le but de cet article est de réfléchir à la relation entre les fluctuations économiques de ce siècle et le revenu des peintres à la lumière des archives particulièrement riches de Palma de Majorque.

La situation sociale et économique de Majorque au XIV^e siècle est créée dans le cadre européen ou méditerranéen. Néanmoins, certaines

* Une version anglaise de cet article a été publiée dans *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, VI-4 (2018), p. 112-122 (en ligne <<https://digital.kenyon.edu/perejournal/vol6/iss4/4/>>). La traduction française est due à Michele Tomasi.

1. J. Munro, « Before and after the Black Death », p. 335.

particularités politiques et économiques propres aux Baléares méritent d'être mentionnées.

En 1229, Jacques I^{er} d'Aragon conquiert Majorque qui était alors islamique. Majorque se sépara de la couronne d'Aragon en 1276 pour former un royaume indépendant qui, outre les Baléares, comprit dès lors des territoires de la France actuelle comme Montpellier et Perpignan. Pendant cette période, Majorque connut la prospérité et la croissance économique². Sa position stratégique en Méditerranée occidentale lui permit de devenir une plaque tournante commerciale de la plus haute importance. Les revenus du commerce maritime permirent aux rois de Majorque de financer de grands projets de construction au cours des premières décennies du XIV^e siècle, tels que le château de Bellver et la rénovation de l'ancien palais islamique, l'Almudaina.

La peste noire frappa Majorque en 1348 et l'annexion du royaume par la couronne d'Aragon suivit peu après en 1349. Par conséquent, le royaume fut privé de ses territoires continentaux et connut une réorientation politique et culturelle. Un an plus tard, le roi Pierre IV d'Aragon ordonna aux Baléares de contribuer à l'effort de guerre dans le cadre du conflit entre Venise et Gênes, qui dura jusqu'en 1355. À la suite de la guerre, la situation politique, sociale et économique de Majorque devint de plus en plus instable. Les événements de 1391, notamment le pogrom contre les Juifs, accentuèrent les tensions sociales et conduisirent à des reconfigurations politiques considérables³.

Pour résumer, nous assistons donc à un tournant décisif dans les conditions socio-économiques à Majorque entre la première et la seconde moitié du XIV^e siècle, une tendance que l'on peut observer dans de nombreux autres endroits d'Europe, principalement en raison de la peste noire, mais qui s'est encore plus fortement fait sentir aux Baléares en raison d'événements politiques singuliers.

2. D. Abulafia, *A Mediterranean Emporium*.

3. A. Santamaría Aránz, *El reino de Mallorca en la primera mitad del siglo XV* et «Mallorca en el siglo XIV»; P. Cateura Bennàsser, «El bipartidismo en la Mallorca de comienzos del siglo XV»; J. Serra i Barceló, «Un procés per faltes de 1417 i el context de les banderies (Mallorca-Segle XV)».

La peinture à Majorque

Très peu de témoignages concernant la peinture du XIII^e siècle à Majorque ont survécu à la fois en matière d'œuvres d'art et de documents. Toutefois, le panorama change radicalement pour le XIV^e siècle. En 1977, le Père Gabriel Llopart a découvert et compilé près de deux cents documents relatifs aux peintres de Majorque, un corpus qui constitue aujourd'hui encore l'essentiel des témoignages connus⁴. L'art de la peinture n'est pas le seul sujet de ce corpus. En effet, en dehors des activités professionnelles, les actes notariés documentent également différents autres aspects de la vie des peintres, tels que les transactions immobilières, la vente d'esclaves, les impôts, les successions et les procès.

Quant à l'art de la peinture, les types de documents les plus courants sont, sans surprise, ceux qui concernent les transactions monétaires. Ces opérations consistent en deux types de paiements. Il y a d'abord les contrats qui définissent le montant d'argent à verser au peintre, une fois le travail terminé. D'autre part, il y a des registres de paiements pour diverses œuvres – peindre des chambres, des armoiries, des drapeaux, des bougies, des armes, des objets religieux, etc. – payées après que le peintre a achevé sa tâche.

Le prix des retables

Très peu de transactions concernant des retables de la première moitié du XIV^e siècle subsistent. Un document de 1330 fait état d'un paiement au peintre Joan Loert pour le retable du Corpus Christi dans la cathédrale de Palma de Majorque :

Item pague a·N Loert, pintor, per raó del reretaule del rear del cors de Jesuchrist que pintà... VII liures⁵.

Six ans plus tard, en 1336, la même Joan Loert peint trois retables pour la cathédrale (dédiés à San Salvador, San Blas et Todos los Martires), alors que le peintre Martí Mayol peint quatre *bancals* :

4. G. Llopart, *La pintura medieval mallorquina*. Depuis Llopart, Tina Sabater a découvert d'autres documents concernant surtout le XV^e siècle. Voir T. Sabater, *La pintura mallorquina del segle XV*.

5. G. Llopart, *La pintura medieval mallorquina*, p. 50, doc. 63.

Item pague a-N Loert, pintor, qui pintà los ditz tres reretaules e tres banquetz, e feu los arxetz d'or fin, a raó de X liures lo rertaule ab son banchet ... XXX liures.

Item pague a-N Martin Mayol, pintor, qui pintà los romanents quatre banquetz, a raó de XV sous cascun ... III liures⁶.

Le prix d'un retable dans les années 1330 était donc de l'ordre de 7 à 10 *libras*.

Daté de 1379, un contrat très détaillé entre le peintre Pere Marçol et la corporation des cardeurs (*paratores* en latin, *pelaires* en castillan) est établi pour exécuter un grand retable dédié au patron de la corporation, saint Barthélemy, mesurant 18 x 20 paumes (l'équivalent de 3,7 x 3,2 m) (fig. 1)⁷. L'extrait du contrat ci-dessous concerne le paiement à Marçol (fig. 2a-c) :

Et hoc facio et facere promitto et pasciscor quod pro salario meo et pretio colorum ac folii auri et argenti predictorum, detis michi ac dare et solvere teneamini centum viginti libras regalium Majoricarum minorum per sequentes solutiones, videlicet viginti libras de presenti, et viginti libras in festo nativitatis Domini, et viginti libras in festo pasche Domini, et residuas sexaginta libras inmediate completo dicto opere bene et perfecte⁸.

En l'espace d'une quarantaine d'années, nous assistons donc à une hausse spectaculaire du prix des retables, passant d'une dizaine de *libras* en 1336 à 120 *libras* en 1379⁹. Bien entendu, il faut tenir compte des différences – la réputation du peintre, les matériaux utilisés, la taille de l'œuvre et sa fonction (retable privé, retable de chapelle, retable majeur)¹⁰. Il est vrai que des retables moins chers ont été produits dans la seconde moitié du XIV^e siècle ; par exemple, « seulement » 30 *libras* ont été payées pour un retable de San Miguel peint par Joan Daurer en 1374 et destiné à l'église

6. *Ibid.*, p. 50, doc. 64.

7. Pour la paume, voir J. Berg Sobré, *Behind the altar table*, p. 342.

8. G. Llompert, *La pintura medieval mallorquina*, p. 73-76, doc. 123.

9. Entre 1381 et 1383, Pere Marçol reçut 100 *libras* pour un plus petit retable mesurant 11 x 13 paumes. Voir G. Llompert, *La pintura medieval mallorquina*, p. 76 sq., doc. 124.

10. D'une manière générale, les dimensions des retables dans la couronne d'Aragon augmentèrent à partir d'environ 1360-1370.

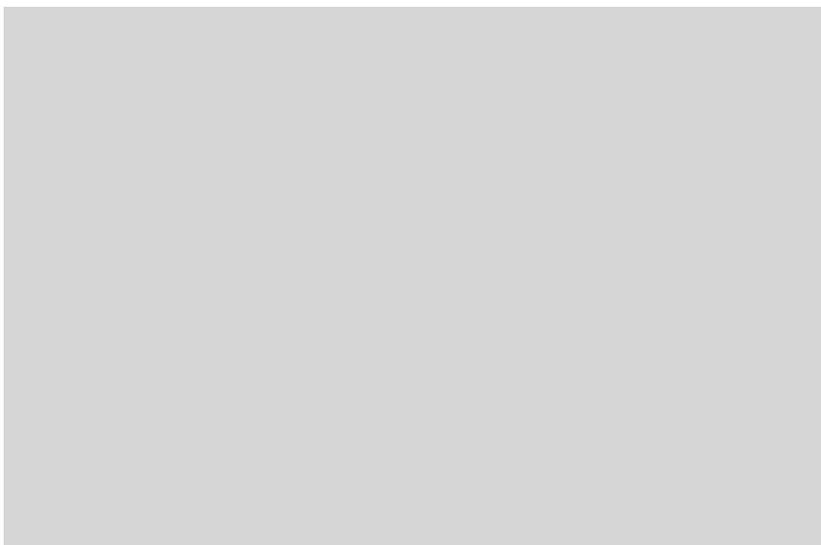


Fig. 1 — Le retable de saint Nicolas de Portopí, attribué à Pere Marçol (celui mentionné dans le contrat de la corporation des cardeurs n'a pas été conservé), Musée de Majorque (NIG DA05/09/011). Photographie: Musée de Majorque.



Fig. 2a — Contrat entre le peintre Pere Marçol et la corporation des cardeurs concernant l'exécution d'un retable (1379), Arxiu del Regne de Mallorca, Not. 2418 (Nicolau Cases), fol. 70r–72r. Photographie: Arxiu del Regne de Mallorca.

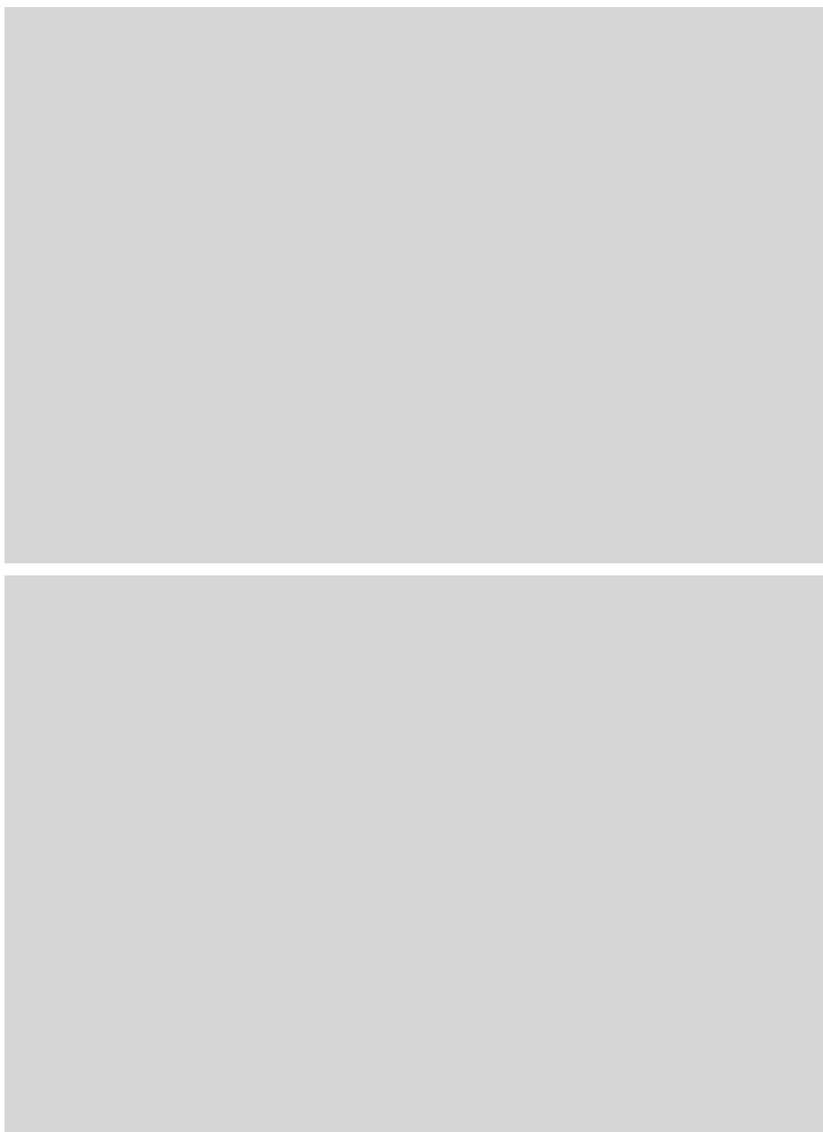


Fig. 2b-c — Contrat entre le peintre Pere Marçol et la corporation des cardeurs concernant l'exécution d'un retable (1379), Arxiu del Regne de Mallorca, Not. 2418 (Nicolau Cases), fol. 70r–72r. Photographie: Arxiu del Regne de Mallorca.

paroissiale de la ville de Muro¹¹. Néanmoins, malgré ces considérations, on peut affirmer que le prix des retables a plus que triplé dans la seconde moitié du XIV^e siècle par rapport à la première moitié du siècle.

Cette augmentation des prix pourrait être liée à « l'âge d'or du travail » qui suivit la peste noire¹². En effet, la pénurie de travailleurs professionnels après la peste provoqua une hausse soudaine des salaires. En position de force, les artisans survivants pouvaient maintenant négocier leurs salaires qui montèrent à des niveaux trois à cinq fois plus élevés qu'avant la peste. Les rois durent intervenir pour limiter cette augmentation en imposant des ordonnances strictes¹³. En 1351, les Cortes castillanes, se plaignant que les travailleurs « demandauan tan grandes preçios et ssoldadas et jornales », imposèrent des politiques salariales et de prix¹⁴. Jean le Bon, roi de France, interdit aux artisans de faire payer plus d'un tiers de plus qu'avant la peste. Toutefois, à l'exception de l'Angleterre, ces ordonnances eurent un effet limité. En Aragon, le roi Pierre IV alla même jusqu'à abolir les ordonnances en 1352, trois ans seulement après la peste¹⁵.

Comme l'a fait remarquer John Munro, il est important de tenir compte des fluctuations des prix pour déterminer les salaires réels des travailleurs après la peste noire¹⁶. Selon son analyse des prix en Angleterre, le troisième quart du XIV^e siècle y fut dominé par une inflation élevée qui compensa l'augmentation des salaires. D'autres études fournissent des données quelque peu différentes. Selon Bronisław Geremek, par exemple, les prix du blé à Paris sont restés relativement

11. G. Llompart, *La pintura medieval mallorquina*, p. 63, doc. 94. Un contrat de 1370, aujourd'hui perdu, pour le retable de San Jaime à Palma indiquait un prix de 29 *libras*, voir doc. 93. En 1384, Pere Marçol reçut 20 *libras* pour achever un retable dont la charpente était déjà terminée, voir doc. 125.

12. S. Epstein, *Wage labor & guilds in Medieval Europe*, p. 207-256; S. Cohn, « After the Black Death »; R. Braid, « "Et non ultra" »; pour l'Espagne, voir Ch. Verlinden, « La grande peste de 1348 en Espagne »; G. Tilander, *Fueros aragoneses desconocidos promulgados a consecuencia de la gran peste de 1348*.

13. J. Sobrequés i Callicó, « La peste negra en la península Ibérica », p. 86 *sq.*; Ch. Verlinden, « La grande peste de 1348 en Espagne », p. 128 *sq.*; S. Epstein, *Wage labor & guilds in Medieval Europe*, p. 286, n. 132 et les pages pertinentes du chap. 5.

14. *Córtes de los antiguos reinos de Leon y de Castilla*, p. 76.

15. Ch. Verlinden, « La grande peste de 1348 en Espagne », p. 127.

16. J. Munro, « Before and after the Black Death ».

constants tout au long du siècle¹⁷. Quoiqu'il en soit, la plupart des chercheurs s'accordent pour dire que les prix ont chuté à leur niveau d'avant la peste pendant le dernier quart du siècle. Il en résulte que les peintres, ou du moins ceux qui réussirent bien, gagnèrent sensiblement plus d'argent à la fin du XIV^e siècle, non seulement en termes de montants perçus, mais aussi en termes de pouvoir d'achat.

De plus, parmi l'ensemble des corps de métier artisanaux, il semble que ce sont les peintres qui ont le plus bénéficié de l'augmentation des salaires. Dans leur étude « Seven centuries of building wages », E. H. Phelps-Brown et S. V. Hopkins ont démontré que le salaire quotidien des artisans du bâtiment a doublé dans le sud de l'Angleterre après la peste noire¹⁸. Selon E. J. Hamilton, les salaires à Valence ont augmenté de plus de 20 %¹⁹, alors que B. Geremek a montré que les salaires des tailleurs de pierre et des ardoisiers ont presque triplé à Paris²⁰. Malgré ces augmentations substantielles, la rémunération des peintres a cru davantage encore, comme en témoignent les prix de retables décrits ci-dessus.

Les revenus des peintres, désormais bien plus élevés, pouvaient avoir des conséquences considérables pour eux-mêmes et leurs productions. L'augmentation des revenus pouvait se traduire par une mobilité sociale accrue, de sorte que les peintres, après la peste noire, pouvaient gravir plus facilement l'échelle sociale. Dans les dernières décennies du XIV^e siècle, on trouve à Majorque des peintres qui se voient décerner le titre de « familier royal ». Ce titre très prestigieux et convoité leur permettait un accès plus direct à la cour, un traitement privilégié par les autorités royales et les officiers, le permis de porter une épée et d'autres armes interdites, ainsi que l'immunité face aux tribunaux ordinaires²¹. Par exemple, le 1^{er} juillet 1370, le roi Pierre IV honora de ce titre le

17. B. Geremek, *Le salariat dans l'artisanat parisien aux XIII^e-XV^e siècles*, surtout les graphiques à la page 123.

18. E. H. Phelps-Brown, S. V. Hopkins, « Seven centuries of building wages » et « Seven centuries of the prices of consumables, compared with builders' wage-rates ».

19. E. J. Hamilton, *Money, prices, and wages in Valencia, Aragon, and Navarre, 1351-1500*, p. 69.

20. B. Geremek, *Le salariat dans l'artisanat parisien aux XIII^e-XV^e siècles*, en part. p. 123.

21. H. Schadek, « Die Familiaren der sizilianischen und aragonischen Könige im 12. und 13. Jahrhundert ».

peintre majorquin Pere Marçol²². Deux ans plus tôt, le 15 avril 1368, le titre avait été attribué au cartographe, enlumineur et peintre juif de boussoles Cresques Abraham²³.

Salaires journaliers

Les peintres furent également employés dans les projets de construction du début du siècle, y compris la construction du château de Bellver et de l'Almudaina mentionnés ci-dessus. Leurs noms sont inscrits dans les livres des comptes, ou *llibres de obras*, des projets respectifs. Ainsi, dans le *llibre d'obra* de Bellver, par exemple, on trouve le relevé de paiement suivant du 8 novembre 1309 : « Article aN Francesch Cavaler, pintor, per V dies, a II s., II d.,... X s., X d » (fig. 3)²⁴. Environ trois mois plus tard, le même Francesch Cavaler apparaît également dans un document d'un des *llibres d'obra del palau reial de l'Almudaina* du 6 février 1310 : « Item a-N Francesch Cavaler, per III dies, a II s...VI s. »²⁵. Dans ces projets monumentaux, les peintres, comme d'autres artisans, recevaient donc un salaire basé sur le nombre de jours travaillés. Le salaire journalier pour Cavaler était de 2 sous ou 2 sous et 2 deniers, bien que des peintres moins aisés comme le Juif Abraham ben Auhac gagnaient seulement 7 deniers par jour : « Item a-N Abraham, pintor, per III dies, a VII d., ... I s., VIII d. »²⁶. Deux décennies plus tard, en 1328, le peintre Martí Mayol, ainsi que d'autres, travaillait à la cathédrale pour un salaire plus élevé :

Item pague a-N Martí Mayol, pintor, qui comensà a pintar la fusta del dit passatge dels orgens per III diez, a raó de III sous, III diners per dia ...²⁷.

22. G. Llopart, *La pintura medieval mallorquina*, p. 71 sq., doc. 118.

23. *Arxiu de la Corona d'Aragó*, Canc. Reg. 1426, fol. 74r-v. Voir J. Riera, « Cresques Abraham jueu de Mallorca, mestre de mapamundis i de brúixoles ».

24. G. Llopart, *La pintura medieval mallorquina*, p. 38 sq., doc. 30.

25. *Ibid.*, p. 38, doc. 29.

26. *Ibid.*, p. 38 sq., doc. 30.

27. *Ibid.*, p. 44, doc. 44. Voir aussi doc. 55-58.

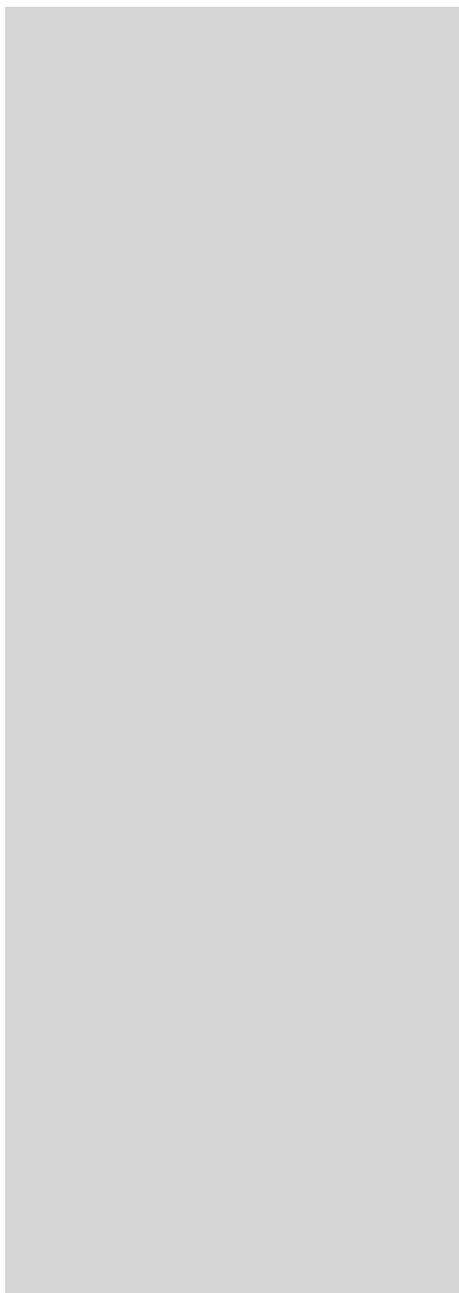


Fig. 3 — *Llibre de Bellver* (1309), Arxiu del Regne de Mallorca, RP 1192, fol. 21r.
Photographie: Arxiu del Regne de Mallorca.

Cependant, en 1309, le même Martí n'avait gagné que 22 deniers par jour: «Item a-N Martí Mayol, per V dies, a XXII d., ... VIII. S., II d.»²⁸.

Cette différence d'environ 75 % entre les salaires journaliers en 1309 et en 1328 peut être attribuée à l'inflation et/ou au développement professionnel.

Il est intéressant de noter que dans son ouvrage pionnier G. Llopart n'a pas recueilli des documents sur les salaires journaliers des peintres datant de la seconde moitié du XIV^e siècle. Par conséquent, d'après les documents existants, les peintres n'ont été employés sur une base journalière que dans la première moitié du siècle. Ce changement s'explique par la façon dont les campagnes de construction monumentale ont été gérées. Dans le cadre des grands projets de construction menés par les rois indépendants de Majorque au début du siècle, les artisans étaient souvent (mais pas toujours) payés à la journée. Il semblerait que les salaires journaliers étaient liés à des campagnes monumentales et que, par conséquent, ils devinrent sans importance une fois celles-ci terminées. Les travaux dans la cathédrale furent en revanche continus. Comme nous l'avons vu, le peintre Martí Mayol, qui y travaillait, était payé à la journée en 1309 et en 1328. En revanche, dans la seconde moitié du siècle, le prix des œuvres commandées pour la cathédrale était fixé en fonction de la nature de l'œuvre (et, le cas échéant, également en fonction du nombre d'objets peints) et non par jour. Par exemple, en 1392, Pere Marçol peignit l'étoile mobile pour le drame liturgique de l'Épiphanie dans la cathédrale:

Item paguí En Merson, pintor, per la astela dells III Reys, costà entre pintar e sos trabals... VIII sous, VI diners²⁹.

Il peignit aussi des bougies pour la cathédrale en 1394:

Item paguí de pintar los dits XVI siri a En Marsol, per cascún siri III d., son quatre sous ... III s.³⁰.

Dans l'histoire de l'art, le passage du salaire journalier au prix à la commande est crucial, car il met l'accent sur le produit plutôt que sur le

28. *Ibid.*, p. 38 sq., doc. 30.

29. *Ibid.*, p. 81, doc. 128.

30. *Ibid.*, p. 81, doc. 129.

travail. À cet égard, la comparaison entre peintres et charpentiers est éclairante. « Avec un salaire moyen d'environ 21 % supérieur à celui du maître tailleur de pierre, de 13 % supérieur à celui du maître tapissier et de 8 % supérieur à celui du maître maçon, le maître charpentier était l'artisan le mieux rémunéré », du moins jusqu'à la peste noire³¹.

Dans un compte datant de 1336, on peut voir que le salaire journalier d'un charpentier était plus ou moins semblable à celui d'un peintre, sinon supérieur :

Item pague a.N G. Vilar, fuster, per tres dies en los quals feu los ditz tres reretaules e VII banquetz, e entretayla, e feu roses els ditz banquetz, a raó de III sous, IIII diners per dia...³².

Quelques décennies plus tard, en 1375, le salaire du charpentier passe de 3 sous et 4 deniers à 3 sous et 7 deniers : « E En Botet, fuster, ... a raó de III sous, VIII diners per día... »³³. Néanmoins, ce qui importe ici, c'est que les charpentiers, malgré le statut élevé de leur métier, recevaient encore des salaires journaliers dans la seconde moitié du XIV^e siècle, alors que ce n'était plus le cas pour les peintres.

Conclusion

L'examen des registres de paiement des peintres à Majorque tout au long du XIV^e siècle révèle deux tendances importantes. Tout d'abord, le prix des retables a considérablement augmenté, passant d'une dizaine de *libras* avant la peste noire à plus d'une centaine de *libras* par la suite³⁴.

31. E. J. Hamilton, *Money, prices, and wages in Valencia, Aragon, and Navarre, 1351-1500*, p. 70.

32. G. Llompart, *La pintura medieval mallorquina*, p. 50, doc. 64.

33. *Ibid.*, p. 59, doc. 85. Le contrat concerne des travaux pour le chapitre de la cathédrale de Gérone. Néanmoins, l'artisan principal, Ramón Gilabert, est originaire de Majorque. On peut considérer que les prix et les salaires n'étaient pas si différents entre Majorque et Gérone.

34. Dans la première moitié du XIV^e siècle, les rois de Majorque investirent des sommes importantes dans des œuvres monumentales telles que Bellver, l'Almudaina et la Cathédrale. Dans la seconde moitié du siècle, après la désintégration du royaume indépendant, l'ampleur des travaux publics diminua considérablement. Il est tentant de conjecturer qu'une partie des fonds qui étaient auparavant disponibles pour investir dans les travaux publics furent désormais investis dans la peinture. En d'autres termes,

Cette tendance s'est poursuivie jusqu'au XV^e siècle, où on peut trouver des retables au prix de plus de 200 *libras*³⁵. Deuxièmement, les peintres ont cessé de recevoir un salaire journalier, qui est remplacé par un paiement à la commande.

Réunis, ces deux changements ont eu de profondes répercussions. Après la peste noire, les peintres pouvaient accéder à plus de richesse. Ils se distinguent également d'autres artisans, comme les charpentiers, par la façon dont le prix de leur travail était établi. Ces développements ont ouvert la voie à une plus grande mobilité sociale³⁶ et à une reconfiguration du statut du peintre et de son art³⁷. Dans un ouvrage bien connu, H. Belting a établi une distinction entre l'époque de l'image et l'époque de l'art³⁸. Ce qui distingue la seconde de la première est un marché de l'art qui met l'accent, entre autres, sur les notions de l'artiste de génie individuel, de l'art pour l'art et de la primauté de la peinture comme médium.

Si la situation de Majorque peut être considérée comme représentative de celle d'autres parties d'Europe, l'une des principales raisons de l'émergence du concept d'art tel que nous le connaissons aujourd'hui est alors la restructuration économique de la production artistique par les artisans résultant de la peste noire. En d'autres termes, la peste noire marque le tournant entre l'époque de l'image et la naissance de l'art.

Doron BAUER

la peinture aurait remplacé l'architecture en tant que médium approprié au mécénat de luxe, en partie en raison des nouvelles circonstances politiques.

35. Pour le prix des retables au XV^e siècle, voir la table 5 in J. Berg Sobré, *Behind the altar table*, p. 370 sq.

36. Outre le titre de familier royal mentionné plus haut, on rencontre au XV^e siècle des peintres qui exercent à la fois leur métier et une activité commerciale d'envergure. Joan Rosat est un exemple à Majorque de ces peintres-marchands. La capacité des peintres à devenir marchands – qui avaient un statut social plus élevé que celui d'un artisan – témoigne peut-être de la mobilité sociale accrue des peintres. Sur Joan Rosat, voir T. Sabater, *La pintura mallorquina del segle XV*, p. 226-247.

37. Dans les statuts de la corporation des peintres de Majorque de 1486, il est intéressant de noter que les peintres désignent leur métier comme un art, «l'art de pintors», comme nous le faisons aujourd'hui. Voir G. Llompart, *La pintura medieval mallorquina*, p. 27-29, doc. 22. Le terme «art» n'était pas utilisé dans ce contexte auparavant au Moyen Âge. Voir H. L. Kessler, *L'œil médiéval*, p. 43-64 et 194-202.

38. H. Belting, *Image et culte*.

BIBLIOGRAPHIE

- ABULAFIA, David, *A Mediterranean Emporium: The Catalan Kingdom of Majorca*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- BELTING, Hans, *Image et culte: une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998.
- BERG SOBRE, Judith, *Behind the altar table: The development of the painted retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.
- BRAID, Robert, « "Et non ultra" : politiques royales du travail en Europe occidentale au XIV^e siècle », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 161 (2003), p. 437-491.
- CATEURA BENNASSER, Pablo, « El bipartidismo en la Mallorca de comienzos del siglo XV », *Bolletí de la Societat Arqueològica Lulliana*, 41 (1985), p. 157-170.
- COHN, Samuel, « After the Black Death: labour legislation and attitudes towards labour in Late-Medieval Western Europe », *The Economic History Review*, 60 (2007), p. 457-485.
- Córtés de los antiguos reinos de Leon y de Castilla. Publicadas por la Real Academia de la Historia*, vol. II, Madrid, M. Rivadeneyra, 1863.
- EPSTEIN, Steven, *Wage labor & guilds in Medieval Europe*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991.
- GEREMEK, Bronisław, *Le salariat dans l'artisanat parisien aux XIII^e-XV^e siècles: Étude sur le marché de la main-d'œuvre au Moyen Âge*, Paris, Mouton & Co., 1968.
- HAMILTON, Earl J., *Money, prices, and wages in Valencia, Aragon, and Navarre, 1351-1500*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1936.
- KESSLER, Herbert L., *L'œil médiéval: ce que signifie voir l'art du Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 2015.
- LOMPART, Gabriel, *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*, vol. 4, Palma de Mallorca, Luis Ripoll, 1977.
- MUNRO, John, « Before and after the Black Death: money, prices, and wages in fourteenth-century England », in *New approaches to*

- the history of Late Medieval and Early Modern Europe*, ed. by Per Ingesman, Troels Dahlerup, Copenhagen, Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 2009, p. 335-364.
- PHELPS-BROWN, E. H., HOPKINS, Sheila V., «Seven centuries of building wages», *Economica*, 22 (1955), p. 195-206.
- , «Seven centuries of the prices of consumables, compared with builders' wage-rates», *Economica*, 23 (1956), p. 296-314.
- RIERA, Jaume, «Cresques Abraham jueu de Mallorca, mestre de mapamundis i de brúixoles», in *L'Atlas Català de Cresques Abraham*, Barcelona, Diàfora, 1975, p. 14-22.
- SABATER, Tina, *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma de Mallorca, Edicions UIB, 2002.
- SANTAMARÍA ARÁNDEZ, Alvaro, *El reino de Mallorca en la primera mitad del siglo XV*, Palma de Mallorca, Diputación provincial de Baleares, 1955.
- , «Mallorca en el siglo XIV», *Anuario de estudios medievales*, 7 (1970-1971), p. 253-278.
- SCHADEK, Hans, «Die Familiaren der sizilianischen und aragonischen Könige im 12. und 13. Jahrhundert», *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 26 (1971), p. 201-348.
- SERRA I BARCELÓ, Jaume, «Un procés per faltes de 1417 i el context de les banderies (Mallorca-Segle XV)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lulliana*, 61 (2005), p. 13-38.
- SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume, «La peste negra en la península Ibérica», *Anuario de estudios medievales*, 7 (1971), p. 67-102.
- TILANDER, Gunnar, *Fueros aragoneses desconocidos promulgados a consecuencia de la gran peste de 1348*, Stockholm, Offset-Lito, 1959.
- VERLINDEN, Charles, «La grande peste de 1348 en Espagne : Contribution à l'étude de ses conséquences économiques et sociales», *Revue belge de philologie et d'histoire*, 17 (1938), p. 103-146.

SUR JEAN LE BRAELIER, « AURIFABRO PARISIENSI »
ET « VARLET DE CHAMBRE DU ROY » JEAN LE BON :
ART ET ÉCONOMIE

À Paris, au milieu du XIV^e siècle, dans un moment de transformation en ce qui concerne le travail des métaux précieux, l'orfèvre Jean le Braelier, qui fut sans doute aussi ivoirier, représente un cas exemplaire d'artiste œuvrant auprès d'une cour princière. Une documentation abondante décrit en détail ses activités, permettant de reconstruire sa carrière d'artiste, ainsi que son rôle dans la vie économique de la cour de Jean le Bon.

Les études d'histoire économique adoptent souvent une approche quantitative, sinon statistique, en analysant des masses de données sur des durées relativement longues : prix du blé, salaires des artisans et autres indicateurs de même nature. Les acteurs de l'histoire étant toutefois toujours des hommes, une démarche différente, inspirée par la micro-histoire, qui s'attache à observer les faits économiques à travers le prisme d'une carrière individuelle, n'est pas dénuée d'intérêt. La présente contribution se penche donc sur l'un des orfèvres les plus significatifs du XIV^e siècle en France, Jean le Braelier. Tout en proposant une première vue d'ensemble de ce personnage, elle l'envisage avant tout du point de vue des liens que son activité permet de mettre en valeur entre art et économie à la cour de France à une époque charnière de l'évolution du statut de l'artiste, des demandes des commanditaires et des techniques somptuaires.

La presque totalité des sources qui concernent l'activité artistique de Jean le Braelier¹ est concentrée entre 1350 et 1352, année de sa mort². Dans les *Rôles de la taille* parisiens de 1313 est mentionné un « Jehan le brallier » rue aux Lavandières³, mais, malgré l'homonymie, cette mention a été interprétée avec prudence. En effet, trente-sept ans séparent cette première citation des documents datant du temps de Jean le Bon, ce qui risquerait de construire une biographie trop longue par rapport à l'espérance de vie du Moyen Âge⁴. Les mêmes hésitations avaient touché un autre artiste parisien du XIV^e siècle, Évrard d'Orléans, qui effectivement mourut octogénaire en 1357⁵. Tout comme ce dernier, Jean le Braelier est aussi décrit comme œuvrant dans différents domaines de la création artistique. Bien qu'il soit par ailleurs surtout connu comme orfèvre, le Jean le Braelier mentionné dans le document de 1313 faisait partie de la corporation des *ymagiers*, c'est-à-dire les « taillieres de crucefiz, de manches a coutiaus et de toute autre manière de taille, quele que ele soit, que on face d'os, d'yvoire, de fust et de toute autre manière d'estoffe »⁶.

En effet, certains documents des années 1350 témoignent de sa maîtrise de l'ivoire : en 1351, il est payé « pour faire et forgier les charnieres d'un tableaux d'ivoire, d'uns croches pour les fermer » et, également, « pour faire un cadran d'or et d'ivoire »⁷. Ces témoignages, quoiqu'extrêmement importants, ne sauraient prouver à eux seuls l'intervention

1. Les documents mentionnent les variantes Brallier, Brayelier, Brailler, Braelier. En 1328, un « Quoquaigne le brayelier » est attesté en Artois, cf. Ch. Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, p. 278.

2. Le lecteur trouvera dans les notes suivantes toutes les références aux documents d'archives publiés concernant le Braelier. Certains documents inédits touchant l'activité de Jean le Braelier à l'occasion de la fondation de l'Ordre de l'Étoile se trouvent aux Archives Nationales de Paris, registre KK.8, f. 105-108v, cf. D. Gaborit-Chopin, « Les collections d'orfèvrerie des princes français au milieu du XIV^e siècle d'après les comptes et inventaires », p. 52 et « Orfèvres et émailleurs parisiens au XIV^e siècle », p. 35.

3. F. Baron, « Enlumineurs, peintres et sculpteurs parisiens des XIII^e et XIV^e siècles d'après les rôles de la taille », p. 54, n. 40.

4. D. Gaborit-Chopin, « Les collections d'orfèvrerie des princes français au milieu du XIV^e siècle d'après les comptes et inventaires », p. 52, n. 89.

5. F. Baron, « Le maître-autel de l'abbaye de Maubuisson au XIV^e siècle ».

6. E. Sears, « Ivory and ivory workers in Medieval Paris » ; D. Gaborit-Chopin, « Documents et œuvres d'art », p. 119-121.

7. *Ibid.*, p. 121.

directe de Jean sur la taille de la défense. Bien plus probante est la mention qui figure dans l'inventaire du trésor de Charles V de 1380, soit presque trente ans après la mort de l'artiste, de « deux grans beaulx tableaux d'yvire des troys Maries que fist Jehan le Braellier »⁸. Très rares dans les inventaires médiévaux, les noms d'artistes liés aux œuvres sont le témoignage de la grande considération qu'ils ont gagnée auprès de leurs commanditaires. Jean le Braelier partage l'honneur d'être nommé dans ce document avec l'orfèvre parisien Jean de Lille, cité à propos d'un cercle de tête de Jeanne de Bourbon⁹, et le peintre Girart d'Orléans, tandis que Jean Pucelle est mentionné dans l'inventaire de Jeanne d'Évreux (1372)¹⁰. La mention du diptyque a ainsi fait de Jean le Braelier un véritable ivoirier, « l'un des premiers de son temps »¹¹, alors que les documents que l'on connaît sur son activité artistique concernent presque exclusivement l'orfèvrerie. En effet, les sources médiévales confirment cette polyvalence entre métiers : Renaud le Bourgeois, par exemple, mentionné comme orfèvre dans les comptes de Mahaut d'Artois¹² et du duc de Savoie Amédée V¹³, réalisa des travaux comme ivoirier en 1311¹⁴.

La production artistique parisienne des années 1340-1350 a été mise en valeur comme un moment d'expérimentation, surtout en ce qui concerne le travail des métaux précieux¹⁵. Les spécialités de l'orfèvrerie

8. J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, p. 281.

9. *Ibid.*, p. 18. Dans les comptes royaux, à l'occasion du mariage de Blanche de Bourbon, est mentionnée une couronne d'or achetée par le roi à « Jehan de Lille le joenne, orfèvre et bourgeois de Paris » ; cf. L. C. Douët-d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIV^e siècle*, p. 300.

10. J.-M. C. Leber, *Collections des meilleurs dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, p. 165 ; Ph. Lorentz, « Histoire de l'art au Moyen Âge occidental » (2012), p. 219 ; S. Nash, *Northern Renaissance art*, p. 44 sq.

11. J. Labarte, *Description des objets-d'art qui composent la collection Debruge-Dumenil procédée d'une introduction historique*, p. 28 ; R. Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, I, p. 536.

12. J.-M. Richard, *Une petite-nièce de Saint Louis, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne (1302-1329)*, p. 241.

13. S. Castronovo, « Artisti, artigiani e cantieri alla corte dei conti di Savoia tra Amedeo V e Amedeo VII ».

14. R. Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, I, p. 531. Sur le rapport entre orfèvres et ivoiriers au Moyen Âge, sujet qui ne peut être abordé ici, mais qui mériterait une étude approfondie, cf. *Id.*, I, p. 10-11 ; D. Gaborit-Chopin, « Documents et œuvres d'art ».

15. D. Gaborit-Chopin, « Les collections d'orfèvrerie des princes français au milieu du XIV^e siècle d'après les comptes et inventaires ».

parisienne des premières décennies du siècle, comme les émaux de plique, continuèrent à jouir d'un succès constant sous Jean le Bon qui, en 1355, publia de nouveaux statuts pour les orfèvres de Paris¹⁶. Comme l'a montré Danielle Gaborit-Chopin, les documents donnent à Jean le Braelien un rôle de premier plan dans cette phase de renouvellement des techniques somptuaires, phase qui annonce déjà l'extraordinaire efflorescence des arts précieux à Paris autour de 1400. Vers 1351 déjà, le nom de Jean le Braelien est par exemple associé au précieux « rouge cler », émail translucide sur basse taille sur or, une technique dont on relève des traces dans le petit reliquaire de la Sainte Épine de Londres (œuvre parisienne réalisée autour de 1340)¹⁷ ; en cette année, en effet, l'orfèvre exécuta « deux roses d'or fin et d'argent esmailliées de rouge cler » destinées à une ceinture avec des perles¹⁸.

La mention d'une fleur de lis émaillée « après le vif » du couvercle d'un hanap exécuté par Jean le Braelien dans les mêmes années a été interprétée comme l'une des plus anciennes attestations de l'émail sur rondebosse, notamment de l'émail blanc, opaque, appliqué sur un support tridimensionnel en or, expression parmi les plus raffinées de la production artistique parisienne entre 1380 et 1400¹⁹. Le document n'est toutefois pas explicite à propos de la couleur de l'émail employé, qui pouvait ne pas être le blanc. À ce propos, une commande de 1351 pour une cuillère entièrement en or est éclairante. La quantité de métal, « II onces V esterlins d'or à XXII caratz », était considérable : elle aurait été suffisante pour réaliser plusieurs bagues²⁰. Pour la création de cette cuillère en or, Jean utilisa l'émail sur basse-taille pour les « fleurs de

16. D. F. Secousse, *Ordonnances des roys de France de la troisième race, recueillies par ordre chronologique*, p. 10-15.

17. London, The British Museum, inv. PE 1902, 0210.1 ; *Les fastes du gothique*, p. 235 sq., n. 190 (D. Gaborit-Chopin).

18. L. C. Douët-d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des roys de France au XIV^e siècle*, p. 130 ; D. Gaborit-Chopin, « Les collections d'orfèvrerie des princes français au milieu du XIV^e siècle d'après les comptes et inventaires », p. 50.

19. *Ibid.* ; E. Kovacs, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois* ; M. Tomasi, « Oreficeria, scarti culturali, circolazione artistica, tra Lombardia e Francia, attorno al 1400 ».

20. En 1351, Jean reçut « une once IIII esterlins d'or de touche » pour « faire et forger pour ledit grant maistre d'ostel et pour les V chambellens dessus diz VI anneaux d'or » : cf. J.-M. C. Leber, *Collections des meilleurs dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, p. 72.

lis d'armoirie» et un procédé d'émaillerie très proche de celui dit sur ronde-bosse pour des « fleurs de lis après le vif »²¹, qui étaient pourtant « azur et de rouge cler »²². L'orfèvre reçut pour ce travail la somme importante de 45 livres, ce qui est probablement justifié par la difficulté technique et la capacité à utiliser des procédés rares parmi les orfèvres du temps, même si rien n'autorise à croire qu'il s'agisse du plus ancien exemple attesté d'émail sur ronde-bosse.

Une autre technique typique de l'orfèvrerie des dernières décennies du XIV^e siècle et des premières du XV^e, l'*opus punctile*, mieux connu dans les sources françaises comme « poinçonné », est liée à l'activité de Jean le Braelier²³. L'orfèvre réalisa deux armures d'une grande complexité technique qui avaient comme ornementation tant des émaux que des parties au poinçonné. Ces dernières figuraient des « fueillages nervez » qui ne devaient pas être trop différents des décors de la *Royal gold cup* des environs de 1380²⁴ ou de la *Mérode cup* (fig. 1) datant de 1400 environ²⁵. Les comptes royaux témoignent des matières premières employées pour ces armures, faisant la part entre « l'or fin [...] l'or à 22 caras [...] l'or de touche [...] l'argent à ouvrer ». Jean le Braelier reçut « pour façon » 208 livres 12 sous de Paris : une somme considérable qui s'explique par la maîtrise de l'*opus punctile*, une technique très difficile qui ne permettait aucune erreur à l'artiste²⁶. Ces exemples illustrent le genre de travaux qu'un orfèvre était appelé à réaliser dans le milieu princier.

21. Dans le même milieu, on retrouve le « dauphin faict dor pourtraict au vif » sur un « chapel » décrit dans les comptes du 1351, cf. J.-M. C. Leber, *Collections des meilleures dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, p. 98. Pour l'emploi de la locution « après le vif », cf. S. Nash, *Northern Renaissance art*, p. 50 ; N. Turel, « Living pictures ».

22. A. de Laborde, « Les fleurs de lis héraldiques et les fleurs de lis naturelles », p. 355 ; D. Gaborit-Chopin, « Orfèvres et émailleurs parisiens au XIV^e siècle », p. 35, n. 53. Pour cette cuillère, on acheta à Hue Pourcel « un estuy à mectre et garder la cuiller d'or dudit seigneur, 10 s p. », cf. L. C. Douët-d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIV^e siècle*, p. 138.

23. N. Stratford, « *De opere punctili* ».

24. London, The British Museum, inv. 1892, 0501.1 ; R. W. Lightbown, *Secular Goldsmiths' work in medieval France*, p. 75-82.

25. London, The Victoria and Albert Museum, inv. 403 : 1, 2-1872 ; *Ibid.*, p. 64 sq.

26. Pour les documents qui concernent cette commande, cf. L. C. Douët-d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIV^e siècle*, p. 127-130 ; pour le problème de la valeur de la main d'œuvre dans les paiements aux orfèvres, cf. É. Taburet-Delahaye, « L'orfèvrerie », p. 260 et « Parures et bijoux de la reine Isabeau de Bavière », p. 245 sq.

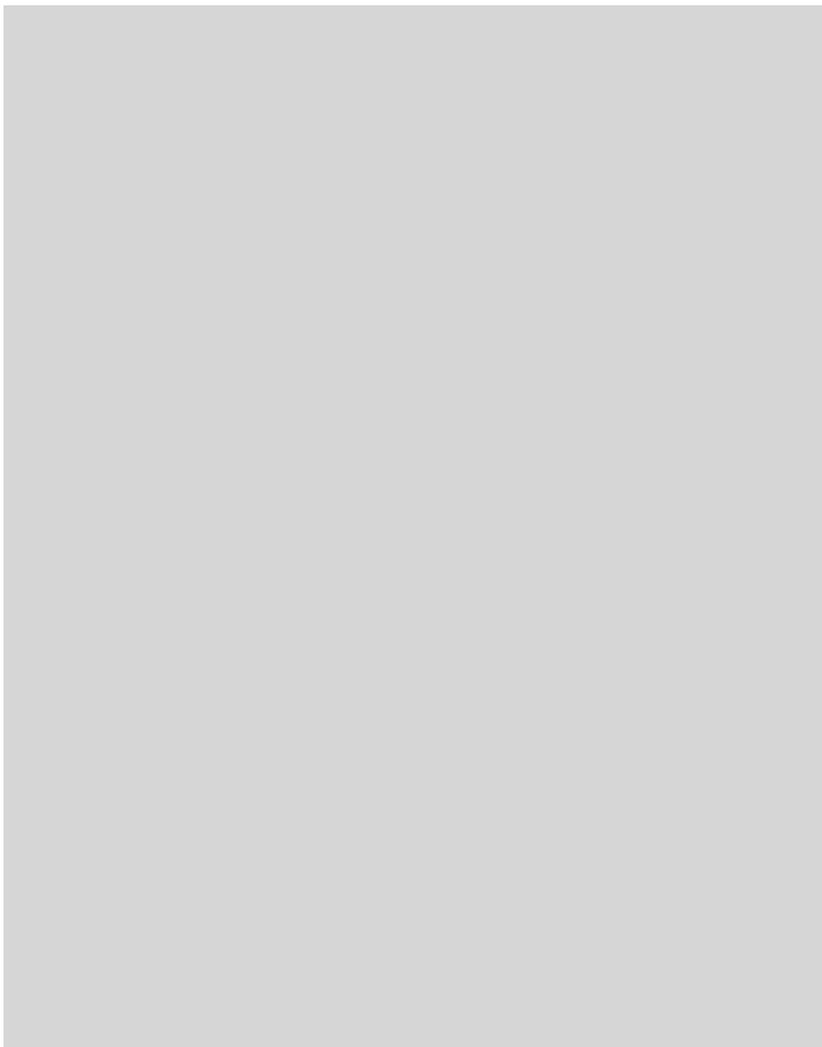


Fig. 1 — *Mérode cup* (détail), France, v. 1400; Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 403: 1, 2-1872. © Victoria and Albert Museum, London.

Les documents concernant Jean le Braelier, en effet, permettent de reconstruire la carrière type d'un artiste rattaché à la cour. En 1350, lorsqu'il est mentionné dans les comptes de Philippe VI pour un « firmali aureo [...] cum rubiz et smaragdus ac perlis » vendu pour 300 écus d'or pour le mariage de Bonne de Bourbon, Jean est mentionné comme orfèvre parisien²⁷. La même année, il était garde du métier des orfèvres de Paris²⁸ : c'est la seule attestation qui reste de son activité liée au milieu urbain. L'année suivante, il est déjà intégré au sein de la cour de Jean le Bon où il est appelé « orfèvre du roy »²⁹. Probablement Jean touchait un salaire, comme l'enlumineur de cour Jean Susanne³⁰.

Dans les recherches consacrées à l'artiste de cour, les orfèvres ont suscité moins d'intérêt que les peintres ou, dans une moindre mesure, les sculpteurs³¹ ; si, pour les peintres, la date de 1304 est généralement retenue comme l'attestation la plus ancienne d'un « peintre du roy » en France³², pour le domaine de l'orfèvrerie il est possible de remonter jusqu'au XIII^e siècle, au nom de la précoce « interaction » entre « la ville et la cour », typique de Paris au Moyen Âge³³. En 1281 déjà, Guillaume Julien est cité comme « orfevre mon signeur le Roy »³⁴, puis comme « aurifaber regis » entre 1298-1300³⁵. La même désignation

27. J. Viard, *Les Journaux du trésor de Philippe VI de Valois suivis de l'Ordinarium Thesauri de 1338-1339*, p. 783, n. 4656.

28. H. Nocq, *Les poinçons de Paris*, III, p. 54.

29. L. Pannier, *La noble-maison de Saint-Ouen, la Villa Clippiacum et l'Ordre de l'Étoile d'après les documents originaux*, p. 69-73.

30. G. Bapst, « Les enlumineurs Jean de Montmartre (1349-1353), Jean de Wirmes (1349), Jean Susanne (1350-1356), et Guillaume Chastaigne (1353) », p. 180.

31. F. Robin, « L'artiste de cour en France » ; pour les sculpteurs, cf. J.-M. Guillouet, « Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge ».

32. M. Warnke, *L'artiste et la cour*, p. 12 ; Ph. Lorentz, « Histoire de l'art au Moyen Âge occidental » (2011), p. 234.

33. Ph. Lorentz, « Histoire de l'art au Moyen Âge occidental » (2011), p. 235.

34. J.-M. Richard, *Une petite-nièce de Saint Louis, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne (1302-1329)*, p. 229.

35. J. Viard, *Les Journaux du trésor de Philippe IV le Bel*, n. 918, col. 146 ; A. Vidier, *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, p. 310 sq. L'orfèvre Guillaume Julien a été traditionnellement évoqué comme l'inventeur des émaux de plique, cf. C. Enlart, « L'émaillerie cloisonnée à Paris sous Philippe le Bel et le maître Guillaume Julien ».

est attribuée à Thibaut (1305, 1323)³⁶, Thomas Nevoïn (Nevouin ou Nevoim, 1322)³⁷ et Simon de Lille, ce dernier étant défini tantôt comme orfèvre du roi³⁸, tantôt comme orfèvre de la reine (1323)³⁹.

L'orfèvre Thibaut avait reçu seul, en 1304, l'appellation de « valet du Roi »⁴⁰ et Jean partage avec lui ce titre : en 1352, pour la première fois, il est appelé « orfèvre et varlet de chambre du Roy »⁴¹. Son nom est régulièrement inscrit parmi les « varlès de chambre du Roy »⁴² et il se peut que, pour l'occasion, il ait reçu de la part du roi une robe fourrée d'agneau blanc⁴³. Le cas de Braelïer semble confirmer la reconstruction de Martin Warnke selon laquelle « le titre de *valet de chambre* n'était pas accordé automatiquement en même temps que celui de *peintre du roy* »⁴⁴. Philippe Lorentz a bien expliqué que cette appellation « n'a rien d'un titre honorifique » et qu'en revanche « il s'agit bien de payer un artiste en lui attribuant l'un des postes budgétaires d'un hôtel royal

36. J.-M. Richard, *Une petite-nièce de Saint Louis, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne (1302-1329)*, p. 235 ; J. Viard, *Les Journaux du trésor de Charles IV le Bel*, n. 3296, col. 571.

37. *Ibid.*, n. 1486, col. 265 et n. 2158, col. 378.

38. *Ibid.*, n. 3834, col. 659 ; D. Gaborit-Chopin, « Les collections d'orfèvrerie des princes français au milieu du XIV^e siècle d'après les comptes et inventaires », p. 49.

39. J. Viard, *Les Journaux du trésor de Charles IV le Bel*, n. 3851, col. 661 ; M. A. Rouse, R. H. Rouse, « The Goldsmith and the Peacocks ».

40. J.-M. Richard, *Une petite-nièce de Saint Louis, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne (1302-1329)*, p. 235.

41. L. C. Douët-d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIV^e siècle*, p. 165.

42. L. C. Douët-d'Arcq, *Nouveau recueil de comptes de l'argenterie des rois de France*, p. XXIV ; J.-M. C. Leber, *Collections des meilleurs dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, p. 110.

43. Paiement entre « les dons du Roy ordinaires et autres », à Robert de Nisi, « pelletier dudit seigneur », L. C. Douët-d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIV^e siècle*, p. 159 et 165 ; H. Nocq, *Les poinçons de Paris*, III, p. 54. Sherry Lindquist a proposé de voir derrière les cadeaux des commanditaires aux artistes des formes de remboursement pour des sommes dues et non versées, cf. S. C. M. Lindquist, « Accounting for the status of artists at the Chartreuse de Champmol », p. 21.

44. M. Warnke, *L'artiste et la cour*, p. 12. Pour ce problème, voir aussi A. Martindale, *The rise of the artist in the Middle Ages and the early Renaissance* ; F. Robin, « La rencontre du prince et de l'artiste » ; M. Tomasi, « Artistes de cour en France autour de 1400 », p. 266 *sq.* ; Ph. Lorentz, « Peintre et valet de chambre à la cour de France aux XIV^e et XV^e siècles ».

ou princier»⁴⁵. Toutefois, la présence d'un artiste de cour n'empêchait pas que l'on s'adresse à d'autres artistes : Étienne de la Fontaine, *argentier* du roi Jean le Bon⁴⁶, qui avait la tâche, entre autres, de choisir et d'acheter des objets précieux, acquit auprès de marchands et changeurs des objets en or et argent⁴⁷, comme plus tard dans les hôtels d'Anjou et de Bourgogne, des orfèvres et tapissiers externes à la cour pouvaient satisfaire les commandes des ducs, malgré la présence dans leurs hôtels d'artistes expressément payés pour ces travaux⁴⁸.

L'orfèvre du roi pouvait s'intéresser, avec l'argentier, à l'achat de matières premières. En 1352, Jean le Braelier acheta 36 marcs d'argent (6 esterlins le marc) et 1 marc d'or fin (64 écus le marc), tandis que l'argentier acheta au *perrier* Guillaume Basin 40 perles (à l'unité 2 écus et 3 quart chacune) destinées à des travaux de Jean⁴⁹. Pierreries et perles pouvaient être achetées aussi au poids : l'argentier acheta des perles à 20 écus l'once, les plus petites à 16 écus⁵⁰. Selon une pratique habituelle au Moyen Âge, la matière première utilisée par l'orfèvre de cour pouvait provenir de la réutilisation d'objets du trésor : une coupe réalisée en 1351 « fu faicte d'une autre vieille coupe prinse au Louvre »⁵¹ ; ou, encore, en 1352 « pour faire et forger un grant bacin à barbier », Jean le Braelier réutilisa deux plats au poinçon d'Avignon⁵². La même année, il est payé pour conduire auprès du dauphin qui était tombé malade à Montereau une partie du trésor royal – une tâche fort prestigieuse⁵³.

45. *Ibid.*, p. 52.

46. Étienne de la Fontaine (Stephanus de Fonte) fut argentier du roi depuis le 20 juin 1349, cf. R. Cazelles, « L'argenterie de Jean le Bon et ses comptes », p. 60.

47. Nombreux furent, entre autres, les achats auprès des Lomellino de Gênes, cf. J.-M. C. Leber, *Collections des meilleurs dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, p. 105 ; L. C. Douët-d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIV^e siècle*, p. 169 sq.

48. F. Robin, « Le duc Louis d'Anjou, un prince français et ses artistes (1360-1384) », p. 227 ; M. Tomasi, « L'art en France autour de 1400 », p. 109.

49. L. C. Douët-d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIV^e siècle*, p. 124.

50. *Ibid.*, p. 132.

51. L. Pannier, *La noble-maison de Saint-Ouen la Villa Clippiacum et l'Ordre de l'Étoile d'après les documents originaux*, p. 71.

52. L. C. Douët-d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIV^e siècle*, p. 125.

53. R. Delachenal, *Histoire de Charles V*, p. 64 ; M. Tomasi, « Entre "estat tenir" et "esbatement" », p. 134.

Un tableau de l'activité de l'orfèvre au sein de la cour est offert par les prestations demandées à Jean le Braelier en 1351 à l'occasion de la fondation de l'Ordre de l'Étoile, institué en cette année-là par le roi Jean le Bon sur le modèle de l'Ordre de la Jarretièrre anglais⁵⁴. Entre juillet 1351 et février 1352, Jean réalisa les bijoux de l'Ordre qui avaient été définis par le roi lui-même :

un anel, entour la verge duquel sera escrit leur [*scil.* de chacun des membres de l'Ordre] nom et surnom, ouquel anel aura un esmail plat vermeil, en l'esmail une estoille blanche, ou milieu de l'estoille une rondele d'azur, ou milieu d'icelle rondele d'azur un petit soleil d'or, et ou mantel sus l'espaule ou devant en leur chaperon un fremail, ouquel aura une estoille toute tele comme en l'anel est devisé (fig. 2)⁵⁵.

Les étoiles pouvaient être enrichies avec balais et perles ou « plaines », à savoir, sans pierreries : les paiements pour l'orfèvre variaient en fonction de son travail. Pour les enseignes les plus riches, Jean réalisait la structure, les chatons d'or des pierres et les rivets pour les perles, selon une organisation semblable à celle de la fameuse agrafe en forme d'étoile retrouvée à Vérone, œuvre vénitienne ou véronaise, mais non sans rapport avec l'orfèvrerie parisienne⁵⁶. Pour une seule étoile avec pierreries Jean gagna 45 livres, ce qui montre que le prix pouvait changer beaucoup, puisque pour six étoiles simples en argent doré le prix attribué au travail était de 36 livres⁵⁷. La même variation s'observe pour la fabrication des bagues, simples ou portant le nom du chevalier émaillé⁵⁸.

54. La documentation a été publiée de manière incomplète par J.-M. C. Leber, *Collections des meilleurs dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, p. 91-95 ; L. Pannier, *La noble-maison de Saint-Ouen la Villa Clippiacum et l'Ordre de l'Étoile d'après les documents originaux*, p. 69-73 ; L. C. Douët-d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIV^e siècle*, p. 123-133 ; D. Gaborit-Chopin, « Les collections d'orfèvrerie des princes français au milieu du XIV^e siècle d'après les comptes et inventaires ».

55. Selon une lettre de Jean le Bon du 6 novembre 1351, cf. L. Pannier, *La noble-maison de Saint-Ouen la Villa Clippiacum et l'Ordre de l'Étoile d'après les documents originaux*, p. 88-90.

56. J. De Luigi, « I gioielli di Mastino II della Scala al Museo di Castelvecchio a Verona », p. 272 sq.

57. L. Pannier, *La noble-maison de Saint-Ouen la Villa Clippiacum et l'Ordre de l'Étoile d'après les documents originaux*, p. 72 sq.

58. *Ibid.*, p. 73.



Fig. 2 — Fondation et fête de l'Ordre de l'Étoile, dans *Grandes Chroniques de France*, Paris, 1378-1379; Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 2813, f. 394r.

Même la matière première changeait selon la destination : or à vingt-deux carats (pour le roi et ses fils), or de touche (dons du roi), argent doré (chambellans). Pierreries et perles furent soit prélevées sur des objets du trésor⁵⁹, soit achetées ; leur évaluation changeait selon la taille (bons/petits balais, dix écus la pièce ; perles entre deux et quatre écus et demi)⁶⁰. Par contre, Jean ne semble pas participer aux travaux pour la couronne de l'Étoile : elle est bien citée dans l'inventaire du trésor de Charles V (1379-1380)⁶¹, mais les comptes de Jean le Bon font mention seulement de « l'amuce qui soustint la couronne du Roy à la feste de l'Estoille » où l'orfèvre Guillaume de Vaudetar (ou Vandetar) appliqua des perles achetées au marchand de Gênes Jehan Adourné⁶².

Des objets liés à l'Ordre de l'Étoile se retrouvent dans les inventaires de Jeanne de Boulogne⁶³ et de Charles V⁶⁴. La mention, dans ce dernier document, d'un « joyau de l'Estoille, que fist faire le roy Jehan, où il a une croix dessus ; et est garnye ladicte estoille d'esmeraudes, rubiz et de perles ; et la soustiennent deux angeloz d'yvire », a conduit D. Gaborit-Chopin à identifier un de ces deux anges avec celui qui est conservé aujourd'hui à New York et qui à l'origine portait en effet un objet disparu (fig. 3). En raison de l'activité de Jean le Braelien comme ivoirier, la petite sculpture lui a donc été attribuée⁶⁵. On a également proposé de rapprocher de l'Ordre de l'Étoile la célèbre fontaine de table de Cleveland, œuvre très probablement parisienne datant des années 1320-1340 (fig. 4)⁶⁶. L'hypothèse, d'abord avancée par George Szabo, s'appuie sur la possibilité d'identifier ses écus en argent avec étoile émaillée en rouge avec les armoiries de l'Ordre. Néanmoins, deux des huit écussons seulement sont d'origine, et alors que le trésor de Jean le Bon comptait

59. *Ibid.*, p. 69.

60. *Ibid.*, p. 70.

61. J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, n. 5.

62. L. Pannier, *La noble-maison de Saint-Ouen la Villa Clippiacum et l'Ordre de l'Étoile d'après les documents originaux*, p. 70 ; D. Gaborit-Chopin, *L'inventaire du trésor du dauphin futur Charles V (1363)*, p. 11.

63. L. C. Douët-d'Arcq, « Inventaire des meubles de la reine Jeanne de Boulogne seconde femme du roi Jean (1360) », p. 558.

64. J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, n. 5, 131, 399 et 419.

65. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 41.100.164 ; cf. P. Barnet (ed.), *Images in ivory*, p. 167-169, n. 29 (D. Gaborit-Chopin).

66. The Cleveland Museum of Art, inv. 1924.859.

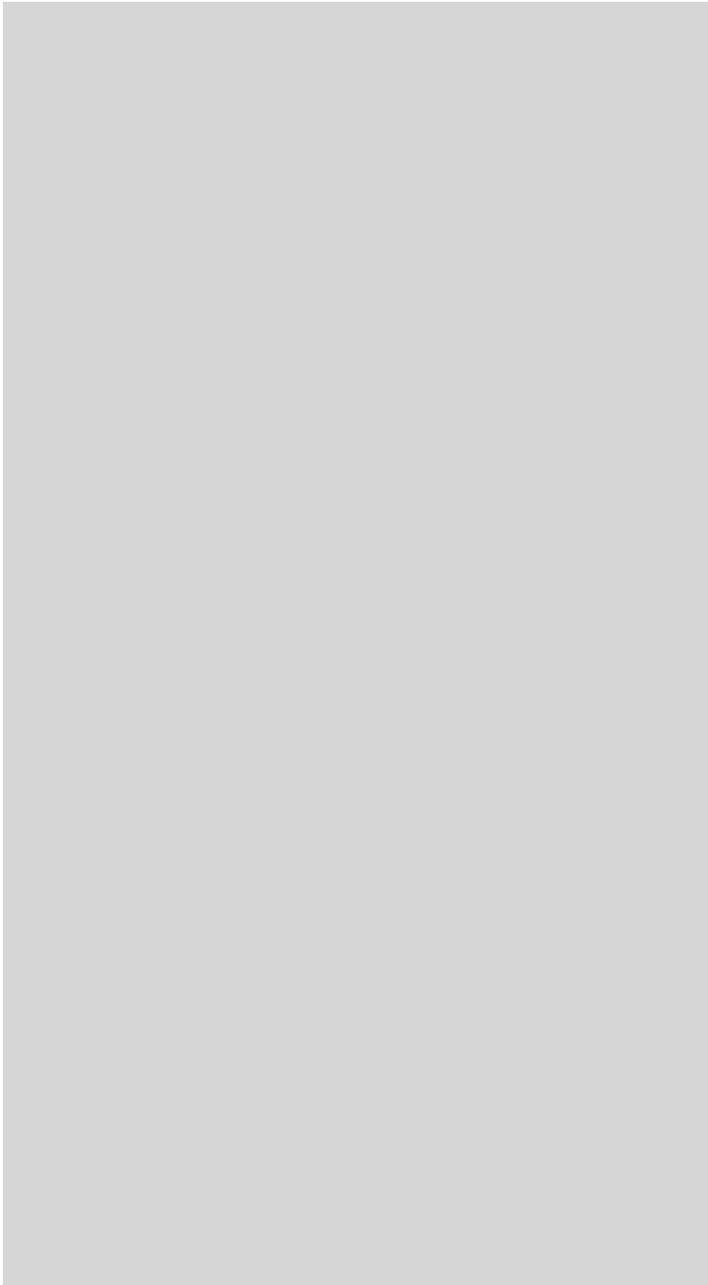


Fig. 3 — Ange, Paris, 1340-1360; New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 41.100.164. © The Metropolitan Museum of Art, New York.

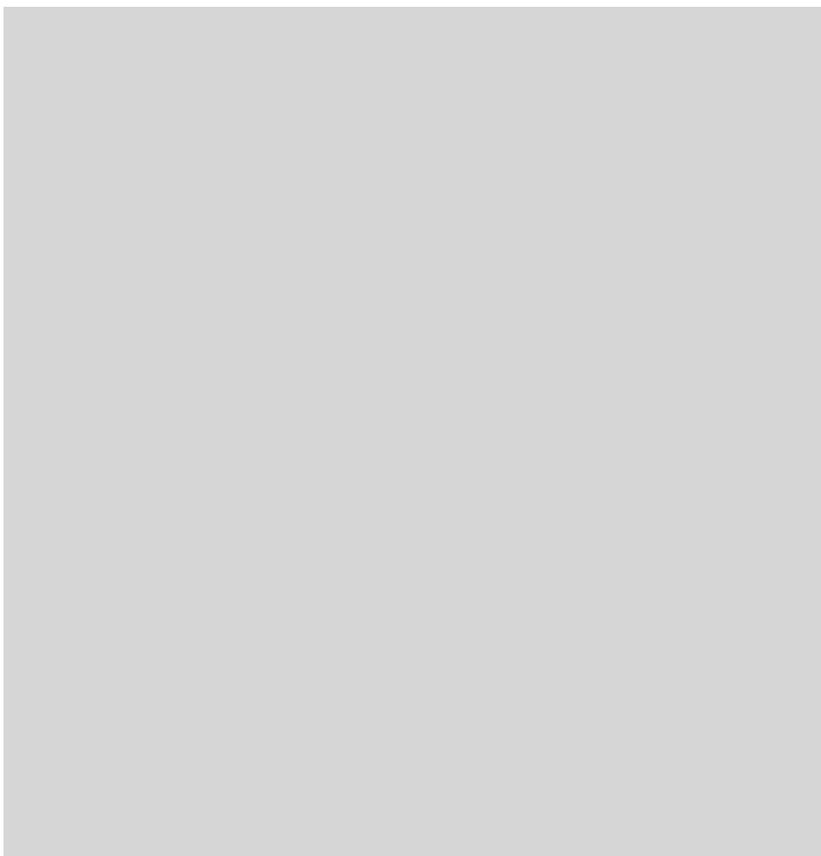


Fig. 4 — Fontaine de table, France (Paris?) 1320-1350; The Cleveland Museum of Art, inv. 1924.859. © The Cleveland Museum of Art.

plusieurs fontaines en argent et avec émaux, aucune de celles décrites n'est comparable à celle de Cleveland⁶⁷.

En 1352, les efforts économiques les plus élevés furent consacrés à la réalisation du *faudesteuil* du roi qui est sans doute l'une des œuvres précieuses les plus importantes que l'on connaisse pour le milieu du XIV^e siècle. Bien que la typologie du siège royal eût une tradition

67. L. C. Douët-d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIV^e siècle*, p. 308 *sq.* Pour l'hypothèse de George Szabo et, en général, pour la fontaine, cf. S. Fliegel, « The Cleveland table fountain ».

importante⁶⁸, le *faudesteuil* conçu par Jean le Braelier fut d'une conception très novatrice. La structure en bois était entièrement recouverte en argent doré, avec pierreries, perles et des cristaux de roche qui protégeaient des enluminures, selon une technique célèbre pour le milieu vénitien des XIII^e-XIV^e siècles, mais qui est néanmoins attestée à Paris aussi, comme le prouve le reliquaire de Londres évoqué plus haut⁶⁹. Les documents de cette commande sont bien connus depuis le XIX^e siècle⁷⁰ : Jean le Braelier eut une fonction centrale en organisant les travaux comme un véritable chef d'orchestre. Il fit appel à un menuisier, Pierre de Vienne, pour la structure en bois ; à Pierre Cloet⁷¹, artiste réputé au sein de la corporation des « cristailliers et perriers en la ville de Paris » dès 1332, pour les cristaux ; à un peintre, Guillaume Chastaigne, peut-être lié par des rapports de parenté au *librarius* Jehan Chastaigne⁷², pour les enluminures (« 40 armoies des armes de France, 56 à prophètes tenans rouleaux, et est le champ d'or ; 112 à demis ymages et demiz bestes, et est le champ d'or. Et 4 grans hystoires des Jugemens de Salomon »)⁷³. Il acheta en même temps 150 grenats, 82 émeraudes, de l'or, de l'argent et 400 perles. Ces dernières étaient différenciées entre celles « d'Orient », les

68. Un trône en orfèvrerie est lié au couronnement de Jean de Luxembourg en 1311 (D. Stehlíková, « Goldsmithery in Bohemia in 1270-1324 », p. 454) ; en 1318 mention est faite d'une chaire pour le pape avec « lapidibus de vitreis » (M. Faucon, « Les arts à la cour d'Avignon sous Clément V et Jean XXII (1307-1334) », p. 65). Une « chayère de fust, très richement ouvré en manière de faudesteuil » était dans le trésor de Charles V (J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, n. 3891) et d'autres dans celui de Louis d'Anjou (H. Moranvillé, *Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis I, duc d'Anjou*, n. 3464 sq.).

69. Cf. *supra* n. 16. Des enluminures sous cristal de roche sont mentionnées dans les inventaires de Charles V (J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, n. 1892 et 3073 [plus douteux les n. 2355, 2499, 2581, 2649, 2877, 3076]), et de Louis d'Anjou (H. Moranvillé, *Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis I, duc d'Anjou*, n. 3492 et 3500). Voir aussi H. R. Hahnloser, S. Brugger-Koch, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, p. 26 sq. ; A. Marzo, « Non solo smalti ».

70. Important commentaire dans J. Deville, *Dictionnaire du tapissier*, p. 261 sq.

71. H. R. Hahnloser, S. Brugger-Koch, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, p. 26 sq.

72. H. Denifle, É. Chatelain, *Chartularium Universitatis Parisiensis*, p. 168, doc. 1346.

73. La question de l'utilisation de l'iconographie du roi Salomon dans le milieu princier, faisant référence à l'exercice du pouvoir et de la justice, ne peut pas être abordée ici. Sur le sujet du trône de Salomon au Moyen Âge, cf. E. Borsook, « A Solomonic throne for Salerno cathedral? ».

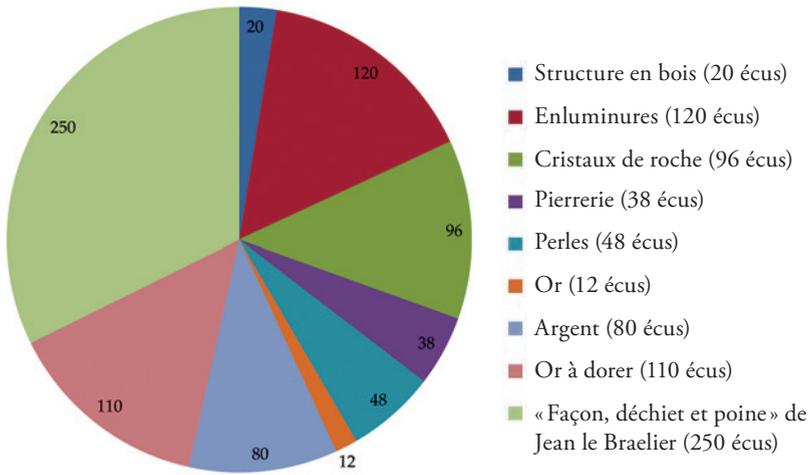


Fig. 5 — Graphique avec la répartition des dépenses pour le *faudesteuil*.

plus fines, et celles « d'Escoce » et de Compiègne, plus courantes⁷⁴. Plus tard, des paiements enregistrent des travaux « pro factione et brodatura sedis faudestolii Regis »⁷⁵.

On peut illustrer par un graphique la répartition du coût total de 774 écus entre les différentes rubriques (fig. 5). Au-delà de l'achat de l'or (14,2 % du total), les dépenses le plus importantes sont constituées par la très onéreuse réalisation des enluminures et des cristaux (27,9 %) et par le travail de Jean le Braelier (32,2 %). L'orfèvre est payé, comme d'habitude, pour « façon, déchiet », mais aussi pour la « poine de toutes ces choses », ce qui laisse penser à une rétribution pour l'organisation générale des travaux. Dans les mêmes années, un autre artiste de la cour de Jean le Bon, l'« enlumineur du roy » Jean de Montmartre, avait reçu 320 livres de Paris pour une extraordinaire *Bible moralisée* que François Avril a identifié avec le ms. Français 167 de la Bibliothèque nationale de France⁷⁶. Avec ses 5112 illustrations et un véritable chantier qui comptait presque quinze enlumineurs au travail, la *Bible* de Jean le Bon

74. R. A. Donkin, *Beyond price*, p. 250-275. À Paris, en 1355, les statuts des orfèvres interdisaient la combinaison des perles d'Orient avec celles d'Écoce, sauf pour les « grans joyaux d'Eglise », cf. D. F. Secousse, *Ordonnances des roys de France de la troisième race, recueillies par ordre chronologique*, p. 11 sq.

75. H. Moranvillé, « Extraits de journaux du trésor (1345-1419) », p. 209 sq.

76. F. Avril, « Un chef-d'œuvre de l'enluminure sous le règne de Jean le Bon ».

représente un autre exemple de cette capacité à gérer une équipe que l'on attendait d'un artiste de cour. Le même Jean le Braelier participa aux travaux pour cette Bible en fournissant « deux paires de fermouers d'argent, esmaillez à fleurs de liz » régulièrement remis à Jean de Montmartre le 22 juin 1352⁷⁷. Il mourut la même année⁷⁸.

Giampaolo DISTEFANO
Université de Turin

77. L. C. Douët-d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIV^e siècle*, p. 126; F. Avril, « Un chef-d'œuvre de l'enluminure sous le règne de Jean le Bon », p. 122.

78. H. Nocq, *Les poinçons de Paris*, III, p. 54.

BIBLIOGRAPHIE

- AVRIL, François, « Un chef-d'œuvre de l'enluminure sous le règne de Jean le Bon : la Bible moralisée, manuscrit français 167 de la Bibliothèque nationale », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 58 (1972), p. 91-125.
- BAPST, Germain, « Les enlumineurs Jean de Montmartre (1349-1353), Jean de Wirmes (1349), Jean Susanne (1350-1356), et Guillaume Chastaigne (1353) », *Archives historiques, artistiques et littéraires*, 2 (1890-1891), p. 177-180.
- BARNET, Peter (ed.), *Images in ivory. Precious objects of the Gothic Age*, exhibition catalogue (The Detroit Institute of Arts, March 9-May 11, 1997), Princeton, Princeton University Press, 1997.
- BARON, Françoise, « Enlumineurs, peintres et sculpteurs parisiens des XIII^e et XIV^e siècles d'après les rôles de la taille », *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 4 (1968), p. 37-121.
- , « Le maître-autel de l'abbaye de Maubuisson au XIV^e siècle », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 57 (1971), p. 129-151.
- BORSOOK, Eve, « A Solomonian throne for Salerno cathedral? », *Convivium*, 5.1 (2018), p. 36-49.
- CASTRONOVO, Simonetta, « Artisti, artigiani e cantieri alla corte dei conti di Savoia tra Amedeo V e Amedeo VII », in *L'affermarsi della corte sabauda: dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo Medioevo e prima età moderna*, a cura di Paola Bianchi, Luisa Clotilde Gentile, Torino, Zamorani, 2006, p. 115-144.
- CAZELLES, Raymond, « L'argenterie de Jean le Bon et ses comptes », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1966 (1967), p. 51-61.
- DEHAISNES, Chrétien, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle. 627-1373*, Lille, Danel, 1886.

- DELACHENAL, Roland, *Histoire de Charles V, I (1338-1358)*, Paris, Picard, 1909.
- DE LUIGI, Jasminka, « I gioielli di Mastino II della Scala al Museo di Castelvecchio a Verona », in *Le stoffe di Cangrande. Ritrovamenti e ricerche sul 300 veronese*, a cura di Licisco Magagnato, Firenze, Alinari, 1983, p. 269-277.
- DENIFLE, Heinrich, CHATELAIN, Émilie, *Chartularium Universitatis Parisiensis, III, 1350-1394*, Paris, ex typis fratrum Delalain, 1894.
- DEVILLE, Jules, *Dictionnaire du tapissier : critique et historique de l'ameublement français. Depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1880.
- DONKIN, Robin Arthur, *Beyond price. Pearls and pearl-fishing: origins to the age of discoveries*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1998.
- DOUËT-D'ARCQ, Louis Claude, *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIV^e siècle*, Paris, Jules Renouard, 1851.
- , *Nouveau recueil de comptes de l'argenterie des rois de France*, Paris, Librairie de la Société de l'histoire de France, 1874.
- , « Inventaire des meubles de la reine Jeanne de Boulogne seconde femme du roi Jean (1360) », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 40 (1879), p. 545-562.
- ENLART, Camille, « L'émaillerie cloisonnée à Paris sous Philippe le Bel et le maître Guillaume Julien », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 29 (1927/1928), p. 1-97.
- FAUCON, Maurice, « Les arts à la cour d'Avignon sous Clément V et Jean XXII (1307-1334) », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 2 (1882), p. 36-83.
- FLIEGEL, Stephen, « The Cleveland table fontain », in *Myth and mystique : Cleveland's gothic table fountain*, exhibition catalogue (The Cleveland Museum of Art, october 9, 2016-february 26, 2017), ed. by Stephen Fliegel, Elina Gertsman, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 2016, p. 1-58.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle, « Les collections d'orfèvrerie des princes français au milieu du XIV^e siècle d'après les comptes et inventaires », in *Art, objets d'art, collections. Études sur l'art du Moyen-Âge et de la Renaissance sur l'histoire du goût et des collections. Hommage à Hubert Landais*, Paris, Blanchard, 1987, p. 46-52.

- , « Orfèvres et émailleurs parisiens au XIV^e siècle », in *Les orfèvres français sous l'Ancien Régime*, actes du colloque (Nantes, 13-14 octobre 1989), éd. par Catherine Aminjon, A. Erlande-Brandenburg, Nantes, Inventaire Général, 1994, p. 29-35.
- , *L'inventaire du trésor du dauphin futur Charles V (1363). Les débuts d'un grand collectionneur*, Nogent-le-Roi, Éditions Jacques Laget, 1996.
- , « Documents et œuvres d'art : remarques sur quelques ivoires gothiques français », *Cahiers archéologiques*, 55 (2013-2014), p. 119-130.
- GUILLOUET, Jean-Marie, « Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge. Une tentative de problématisation », in *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Âge à la Renaissance*, actes du colloque (Limoges 16.09.2004), éd. par Sophie Cassagnes-Brouquet, Martine Yvernault, Limoges, Presses Universitaires, 2007, p. 25-35.
- HAHNLOSER, Hans Robert, BRUGGER-KOCH, Susanne, *Corpus der Hartsteinschliffé des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1985.
- KOECHLIN, Raymond, *Les ivoires gothiques français*, 3 vols, Paris, Picard, 1926.
- KOVACS, Eva, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, Dijon, Fatou, 2004.
- LABARTE, Jules, *Description des objets-d'art qui composent la collection Debruge-Dumenil précédée d'une introduction historique*, Paris, V. Didron, 1847.
- , *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1879.
- LABORDE, Alexandre de, « Les fleurs de lis héraldiques et les fleurs de lis naturelles », *Revue archéologique*, 9 (1852), p. 355-365.
- LEBER, Jean-Michel Constant, *Collections des meilleurs dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, vol. 19, Paris, G.-A. Dentu, 1838.
- Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, catalogue de l'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 octobre 1981-1^{er} février 1982), Paris, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1981.

- LIGHTBOWN, Ronald W., *Secular Goldsmiths' work in medieval France. A history*, London, Society of Antiquaries of London, 1978.
- LINDQUIST, Sherry C. M., «Accounting for the status of artists at the Chartreuse de Champmol», *Gesta*, 41 (2002), p. 15-28.
- LORENTZ, Philippe, «Histoire de l'art au Moyen Âge occidental», *Annuaire de l'École pratique des hautes études, Section des sciences historiques et philologiques*, 141 (2011), p. 233-236.
- , «Histoire de l'art au Moyen Âge occidental», *Annuaire de l'École pratique des hautes études, Section des sciences historiques et philologiques*, 143 (2012), p. 218-219.
- , «Peintre et valet de chambre à la cour de France aux XIV^e et XV^e siècles : titre honorifique ou poste budgétaire?», in *The artist between court and city*, ed. by Dagmar Eichberger, Philippe Lorentz, Andreas Tacke, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2017, p. 47-54.
- MARTINDALE, Andrew, *The rise of the artist in the Middle Ages and the early Renaissance*, London, Thames and Hudson, 1972.
- MARZO, Alessia, «Non solo smalti. Miniature sotto cristallo nell'oreficeria parigina del XIV secolo», *Predella*, 48 (2020), sous presse.
- MORANVILLÉ, Henri, «Extraits de journaux du trésor (1345-1419)», *Bibliothèque de l'École des chartes*, 49 (1888), p. 149-214, 368-452.
- , *Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis I, duc d'Anjou*, Paris, Ernest Leroux, 1906.
- NASH, Susie, *Northern Renaissance art*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- NOCQ, Henry, *Les poinçons de Paris : répertoire des maîtres-orfèvres de la juridiction de Paris depuis le Moyen-Âge jusqu'à la fin du 18. siècle*, 5 vols, Paris, Leonce Laget, 1968.
- PANNIER, Léopold, *La noble-maison de Saint-Ouen la Villa Clippiacum et l'Ordre de l'Étoile d'après les documents originaux*, Paris, Librairie A. Franck, 1872.
- RICHARD, Jules-Marie, *Une petite-nièce de Saint Louis, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne (1302-1329). Étude sur la vie privée, les arts et l'industrie, en Artois et à Paris au commencement du XIV^e siècle*, Paris, H. Champion, 1887.
- ROBIN, Françoise, «L'artiste de cour en France. Le jeu des recommandations et des liens familiaux (XIV^e-XV^e siècles)», in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, actes du colloque

- (Rennes, 2-6 mai 1983), éd. par Xavier Barral i Altet, vol. I, Paris, Picard, 1986, p. 537-556.
- , «La rencontre du prince et de l'artiste: mise au point et état des connaissances (France XIV^e-XV^e siècle)», in *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, atti della "Trentatreesima Settimana di Studi" (30 aprile-4 maggio 2000), a cura di Simonetta Cavaciocchi, Firenze, Le Monnier, 2002, p. 593-602.
- , «Le duc Louis d'Anjou, un prince français et ses artistes (1360-1384)», in *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, ed. Rosa Alcoy, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2009, p. 217-241.
- ROUSE, Mary A., ROUSE, Richard H., «The Goldsmith and the Peacocks: Jean de la Mote in the Household of Simon de Lille, 1340», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 28 (1997), p. 281-304.
- SEARS, Elizabeth, «Ivory and ivory workers in Medieval Paris», in *Images in ivory. Precious objects of the Gothic Age*, exhibition catalogue (The Detroit Institute of Arts, March 9-May 11, 1997), ed. by Peter Barnet, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 19-37.
- SECOUSSE, Denis François, *Ordonnances des roys de France de la troisième race, recueillies par ordre chronologique. Troisième volume, contenant les Ordonnances du Roy Jean, depuis le commencement de l'année 1355. jusqu'à sa mort arrivée le 8. d'Avril 1364*, Paris, Imprimerie Royale, 1732.
- STEHLÍKOVÁ, Dana, «Goldsmithery in Bohemia in 1270-1324», in *A royal marriage. Elisabeth Premyslid and John of Luxembourg-1310*, exhibition catalogue (Prague, Stone Bell House, November 4, 2010-February 6, 2011), ed. by Klára Benešová, Praha, Muzeum Hlavního Města, 2011, p. 452-457.
- STRATFORD, Neil, «*De opere punctili*. Beobachtungen zur Technik der Punktanzierung um 1400», in *Das Goldene Rössl: ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, Ausstellungskatalog (München, Bayerischen Nationalmuseums München, 3. März-20. April 1995), hrsg. von Reinhold Baumstark, München, Hirmer, 1995, p. 131-145.

- TABURET-DELAHAYE, Élisabeth, « L'orfèvrerie », in *Art & société en France au XV^e siècle*, éd. par Christiane Prigent, Maisonneuve & Larose, Paris, 1999, p. 259-289.
- , « Parures et bijoux de la reine Isabeau de Bavière », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 2002, p. 242-269.
- TOMASI, Michele, « L'art en France autour de 1400 : éléments pour un bilan », *Perspective*, 1 (2006), p. 97-120.
- , « Artistes de cour en France autour de 1400 : institutions, formules et réalités », *Opera Nomina Historiae*, 2/3 (2010), p. 263-280.
- , « Oreficeria, scarti culturali, circolazione artistica, tra Lombardia e Francia, attorno al 1400. Rileggendo alcuni inventari viscontei », in *Arte di corte in Italia del Nord: programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, atti del convegno (Losanna, 24-26 maggio 2012), a cura di Serena Romano, Denise Zaru, Roma, Viella, 2013, p. 349-369.
- , « Entre "estat tenir" et "esbatement" : l'orfèvrerie selon les chroniqueurs français sous les règnes de Charles V et Charles VI », in *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, éd. par Élisabeth Antoine-König, Michele Tomasi, Roma, Viella, 2016, p. 125-141.
- TUREL, Noa, « Living pictures: rereading "au vif" 1350-1550 », *Gesta*, 50 (2011), p. 163-182.
- VIARD, Jules, *Les Journaux du trésor de Philippe VI de Valois suivis de l'Ordinarium Thesauri de 1338-1339*, Paris, Imprimerie nationale, 1899.
- , *Les Journaux du trésor de Charles IV le Bel*, Paris, Imprimerie nationale, 1917.
- , *Les Journaux du trésor de Philippe IV le Bel*, Paris, Imprimerie nationale, 1940.
- VIDIER, Alexandre, *Le trésor de la Sainte-Chapelle. Inventaires et documents*, Paris, Société de l'histoire de Paris, 1911.
- WARNKE, Martin, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989.

LE BOIS DIT DE DANEMARCHE DANS LE DÉCOR DE LA DEMEURE ARISTOCRATIQUE VERS 1400

Le rôle du lambrissage dans le décor intérieur de la demeure aristocratique reste encore peu connu. Pourtant les comptabilités, et quelques ensembles conservés comme celui du château royal de Vincennes, montrent l'importance qui était accordée à ces décors comme une marque du statut aristocratique de la demeure noble. Certains lambris dits de Illande, Ollande ou Danemarche, termes qui renvoient à leur origine géographique, la Livonie, ou à leur transit commercial par la Hollande ou le Danemark, étaient particulièrement recherchés. Si ce type de décor fut mis en œuvre dès le début du XIV^e siècle dans la demeure aristocratique, le relais des chantiers royaux après 1350 – probablement depuis les régions les plus septentrionales –, semble avoir été essentiel dans sa réception puis sa diffusion dans les logis princiers, particulièrement en Bourgogne, Berry et Poitou.

Les travaux de restauration de la tour maîtresse du château royal de Vincennes ont attiré l'attention ces dernières années sur les lambris qui recouvraient les murs ou les voûtes de certaines pièces, 150 m² ayant été conservés sur les voûtes de la chambre de la reine au premier étage et au deuxième étage dans la chambre du roi, la tourelle sud-ouest, qui servait de garde-robe (fig. 1), l'oratoire, les latrines et l'étude en encorbellement. Ces lambris, provenant de chênes des forêts de la Baltique qui avaient été abattus entre 1367 et 1371, furent posés après 1370¹. Qualifiés dans les comptes des XIV^e et XV^e siècles d'« aisselles », « ais » (planches de chêne) ou « bors » (du néerlandais « bord », « bort » qu'on retrouve dans l'anglais « board ») « d'Illande », « d'Ollande », de « Danemarche », « d'Alemarche »,

1. J. Chapelot, D. Pousset, « Les lambris du donjon ».



Fig. 1 — Vincennes, tour maîtresse, second étage, tourelle sud-ouest : voûte lambrissée.
Photographie A. Salamagne.

«Dalemagne», on les a donc dits provenir du Danemark, d'Irlande, de Hollande.

Le premier qualificatif «Illande» renvoie en fait à la Livonie, appelée *Livland* à l'époque médiévale comme dans l'allemand actuel, région qui au XII^e siècle désignait un territoire compris entre l'Estonie au nord et la Lettonie au sud (avec le port de Riga). Les autres qualificatifs «d'Ollande» et «Danemarche»² s'expliquent probablement par le relais de la Hollande ou du Danemark sur les routes maritimes reliant Bruges à la Baltique. On notera encore le rôle possible joué par la dynastie des comtes de Hainaut-Hollande dans ce transfert. Enfin, la mention «Dalemagne» doit renvoyer aux acteurs de ce commerce, les marchands des ports des villes de la Hanse, de Brême, Dantzic, Königsberg, Lübeck, Hambourg par lesquels se faisaient ces importations vers Bruges et son port de l'Écluse («Sluis»), avérées dès les années 1360-1380³. Les villes

2. Ainsi orthographié dans les chroniques du temps.

3. Ph. Lardin, *Les chantiers du bâtiment en Normandie orientale à la fin du Moyen Âge*, p. 41.

d'Anvers⁴ et de Gand⁵ pouvaient constituer des centres de redistribution secondaires. Jean-Pierre Sosson a noté pour les XIV^e et XV^e siècles à Bruges le fort courant d'importation des bois depuis la Hollande, l'Allemagne, la Prusse, le bassin de la Baltique, la Scandinavie enfin⁶.

Ainsi, en 1423, Jehan Bouchout, « marchant natif du pays d'Alemaigne » vendait-il 700 aisselles « au bord de nef en l'eau à l'Escluse », dont 400 de « grand bois » au prix de 41 s. gros le cent, destinées pour 200 d'entre elles à la résidence ducale de la Walle à Gand – que Jehan Ghisele de Gand livrait sur ses trois navires depuis la ville de Dam au rivage derrière la Walle pour 7 £ parisis – et pour les 200 autres pour la galerie de l'hôtel de la Monnaie de Bruges⁷. Dans le compte des travaux effectués à l'hôtel ducal de Bruges de 1448 à 1452 apparaissent aussi les noms de marchands « allemands » résidant à Bruges, Jacques Danckaert, Simon Lanchals, Henry Tervacx, Simon Bruiter pour la vente « daissielles danemarche » au prix moyen de 50 s. le cent⁸.

La mise en œuvre et l'utilisation des lambris dans le décor de la demeure médiévale restent néanmoins mal connues ou tout au moins ont fait l'objet de peu de publications⁹. Le lambrissage (« lambrochier », « lambreissier ») par des « lambrous », « lambroys », « chambrillements », « chambrys » ... des murs (« parois ») comme des voûtes des pièces et salles des demeures aristocratiques fut pourtant un fait courant à partir de la fin du XIV^e siècle au moins. Ce lambrissage concernait encore les édifices religieux et entre autres les voûtes en carène des églises lambrissées, nombreuses en Hainaut, Picardie, Bretagne, etc.

4. Pour un achat de l'abbaye de Saint-Vaast d'Arras en 1448-1449 ; H. Loriguet, J. Chavanon, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790, Pas-de-Calais*, t. I, p. 108.

5. *Archives départementales du Nord*, B 9754, 35 v^o : « Pour 25 denemarches de bord de nef a faire les huiseries accatée a Gand ou mois de may l'an 75 pour les huiseriz de le sale au fuer de 6 s. le piece sont 7 £, 10 s. ».

6. J.-P. Sosson, *Les travaux publics de la ville de Bruges (XIV^e-XV^e siècles)*, p. 102.

7. V. Leman, *Les résidences des ducs de Bourgogne (1363-1477)*, p. 216.

8. J.-P. Sosson, *Les travaux publics de la ville de Bruges (XIV^e-XV^e siècles)*, p. 111, n. 102.

9. A. Prévet (« Structures et aménagements en bois dans l'architecture castrale médiévale à travers les collections du Centre de recherches sur les monuments historiques », p. 52 *sq.*, n. 31) mentionne quelques lambris conservés. J.-J. Roman (*Lambris du XV^e au milieu du XVII^e siècle*) en donne de nombreux relevés.

Si la charpente de l'ancien palais synodal d'Auxerre est bien datée de 1248, les lambris – que les auteurs supposent contemporains – n'ont pu l'être, car ils se situent en dehors d'un système référentiel de datation qui puisse leur correspondre¹⁰. Nous sommes donc confrontés à deux cas de figure, soit la charpente et lambrissage sont contemporains, soit le lambrissage est postérieur, mais de combien d'années? A contrario, on est parfois surpris de constater que des charpentes profilées en carène n'ont finalement pas été lambrissées.

Apparition et diffusion du lambrissage

Les mentions fréquentes dans les églises des XI^e et XII^e siècles de *laquearia* (terme traduit par lambris) recouvrant les plafonds et souvent décrits comme peints¹¹ attestent une tradition antérieure de décor sur laquelle néanmoins nous sommes mal renseignés. Une rare mention en 1248, concernant la chambre de la reine au château de Villeneuve-le-Roi, nous assure de l'existence à cette date de lambris muraux¹², lambris dont nous ne savons néanmoins pas s'ils avaient été réalisés avec des « bois de Danemarche ».

À propos du palais de la Cité à Paris, construit sous Philippe le Bel (1285-1314), l'historien Sauval nous précise que les parois de la grande salle haute étaient systématiquement lambrissées de « bois de Danemarche » : ses deux vaisseaux, comme le montre la gravure de Jacques Androuet du Cerceau (1576), étaient de fait couverts d'une voûte aux berceaux lambrissés (fig. 2) que Sauval nous dit encore être peints et dorés¹³. Ce type de charpente lambrissée avec des voliges (ou aisselles)

10. Ch. Locatelli, C. Lavier, « Étude de cas ». Voir aussi dans le même ouvrage, P. Hoffsummer, « La forme du toit ».

11. J. von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, p. 5, 10 sq., 32 sq., 53, 133, 183, etc. V. Mortet, P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, XI^e-XII^e siècles*, p. 68, n. 4, p. 93 et *passim*.

12. J. D. Guigniaut, N. de Wailly, *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, p. 274: *Pro domibus regis de Villa Nova affectatis, et camera reginae lambruisata*, 32 £; repris par V. Mortet, P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, XI^e-XII^e siècles*, p. 256.

13. H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, p. 3.

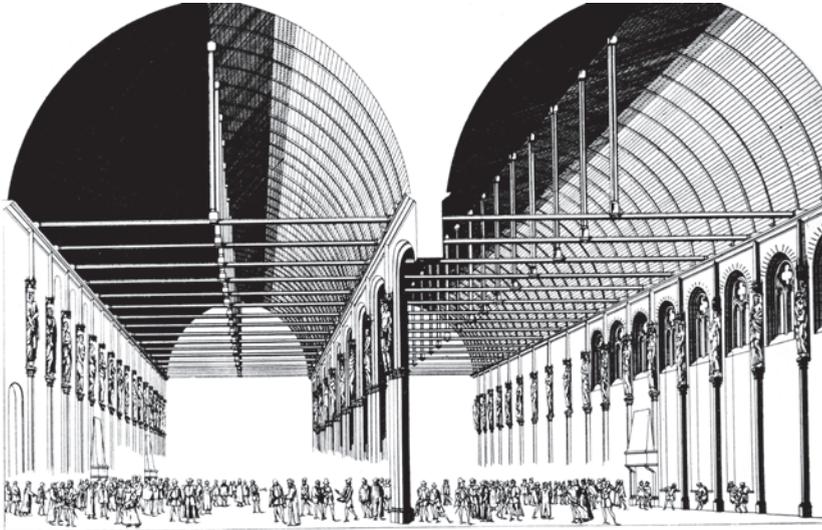


Fig. 2 — Paris, le Palais de la Cité, la grande salle, gravure de Jacques Androuet du Cerceau, 1576. Collection personnelle.

clouées sur des aisseliers courbes et dont les liaisons étaient cachées par des couvre-joints se retrouvait, entre autres, dans les grandes salles des châteaux de Montargis, Coucy-le-Château, Loches, Mehun-sur-Yèvre, Bourges, etc. à la fin du XIV^e siècle. On serait néanmoins peut-être amené à douter du témoignage de l'historien Sauval, qui écrivait au XVII^e siècle, sur la provenance des bois de la grande salle, si une autre source ne venait corroborer son témoignage.

De fait, Gervais du Bus, dans le *Roman de Fauvel*, évoque vers 1310 les murs lambrissés du palais de la Cité¹⁴:

Le palaiz, ains fu lambroissiez
 Trop cointement de fust d'Islande
 A une taille espesse et grande
 D'un bois qui n'est fendu n'ouvert,
 Mès moult en soy clos et couvert.
 Tremble y ot qui ressembloit aune,
 Mès tout fu vernicé de jaune,
 Estincelant si clerement
 Que nuz hom ne puet vraiment

14. A. Langfors (texte établi par), *Roman de Fauvel*, v. 1370-1382.

Veoir leens le ciel celestre,
 S'il n'en yst par quelque fenestre,
 Car les couleurs sont si ardans
 Qu'il aveuglent les regardans

Le témoignage de Gervais du Bus est d'autant plus précieux qu'il fut, de 1312 à 1315, clerc et chapelain d'Enguerrand de Marigny (1260-1315), le principal ministre de Philippe le Bel, et par ailleurs maître d'ouvrage (vers 1296-1310) du palais de la Cité. Sauval, comme Gervais du Bus, attestent donc que les voûtes lambrissées en bois d'Illande de la grande salle étaient en totalité ou en partie peintes : il en était de même au Logis royal de Loches (vers 1380)¹⁵ où la salle et la chambre étaient à l'origine couvertes par une charpente à berceau lambrissé¹⁶ dont les voliges étaient peintes. Le chantier du palais de la Cité a pu jouer un rôle particulier dans la diffusion de ce matériau en raison du prestige qui s'attachait à une réalisation royale et de la beauté de son décor, complété par les sculptures des rois de France accrochées aux colonnes¹⁷. Parmi les résidences des comtes d'Artois, celle de Conflans¹⁸ possédait dès 1320 plusieurs pièces lambrissées avec ce bois (salle, chambres, garde-robe)¹⁹.

Le logis royal du même palais de la Cité abritait encore la chambre « de bois d'Islande » dont l'aménagement devait dater du règne de Charles V (1364-1380). À l'Hôtel Saint-Pol, à Paris, réaménagé et reconstruit en partie par ce roi, les bains et étuves étaient « pavés de pierres de liais, fermés d'une porte de fer treillissé et entourés de lambris de bois d'Irlande ; les cuves étoient de même bois d'Irlande, ornées tout autour de bossettes dorées et liées de cerceaux attachés avec des clous de cuivre dorés »²⁰. Au château du Louvre, le quatrième niveau de la tour de la Librairie ou de la Fauconnerie vit en 1367 ses murs lambrissés de bois précieux (« bois d'Illande »), par deux huchiers, Jacques du Parvis et Jean Grosbois²¹.

15. Indre-et-Loire.

16. Aujourd'hui dissimulé par un plafond du XV^e siècle.

17. E. Inglis, « Gothic architecture and a scholastic ».

18. Ancienne paroisse, actuellement rattachée à la commune de Charenton-le-Pont.

19. O. Chapelot, B. Rieth, « Dénomination et répartition des espaces », p. 105.

20. H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, p. 280.

21. A. Salamagne, « Le Louvre de Charles V ». A. Le Roux de Lincy, « Comptes des dépenses faites par Charles V dans le château du Louvre des années 1364 à 1368 », p. 764 *sq.*

Un compte de 1364, aujourd'hui disparu, de Pierre Culdooe nous précise l'origine des bois :

A Robert Gringoire, pour avoir pris en un batel près la première porte du Louvre 480 pieces de bois d'Illande, et les porter et entasser dedans ledit chastel en une chambre, lesquels bois ont esté donnez au roi par le seneschal de Hainaut, pour les œuvres de son dit chastel, par marché fait 20 s. p.²².

Le sénéchal de Hainaut, Jean I^{er} de Werchin (mort en 1375), membre du conseil comtal de Hainaut, agissant probablement au nom du duc Albert de Bavière, comte de Hainaut et de Hollande, joua donc un rôle d'intermédiaire pour cette livraison faite par voie d'eau. Le transport devait avoir été réalisé directement depuis la Hollande jusqu'à Paris par le port de Rouen et avoir remonté la Seine pour être débarqué au Louvre même.

Les anciens Pays-Bas

Les comptabilités des anciens Pays-Bas montrent une mise en œuvre fréquente de ce bois dès la première moitié du XIV^e siècle. Ainsi, au château de Mons en 1333-1334 pour des travaux à la maison dite d'Henri Loize²³, Jehan de Valenchiennes fournissait entre autres 50 « assielles de danemarche », pour 54 s., 1 d. et Colart de le Loge 18 « assieles de Danemarche » et 75 lattes pour 27 s. Dans le même temps, l'usage de ce bois est attesté pour des pièces de mobilier d'église, crucifix (collégiale Saint-Amé de Douai, 1349-1350), des tableaux (ville de Lille, 1349-1350)²⁴, etc. Un chirographe de 1374 d'un marché de charpenterie à exécuter dans une maison de la Coupe d'Or, au marché au blé ou grande-place de Douai, prescrivait entre autres travaux la reconstruction du « fausrans » (chevrons de tête de la ferme débordante d'un pignon) avec des planches de ce bois²⁵. C'est sur l'ordre direct de la duchesse

22. *Ibid.*, p. 678 et art. 106 ; original à la Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, ms 6362 (101 ter) f^o 54 r^o.

23. *Archives départementales du Nord*, B 7861, 1333-1334, 66 r^o.

24. Ch. Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, p. 388 sq.

25. G. Espinas, *La vie urbaine à Douai au Moyen Âge*, p. 467, n^o1294 : « le cliintre devens d'aissielles de Danemarche refendues ».

de Hainaut²⁶ que le charpentier Pierre Katherine se rendait la première semaine de mai 1381 du Quesnoy à Valenciennes à la recherche de bois de Danemarque afin de lambrisser sa chambre vers les jardins. À défaut d'en trouver, il se rendit, mais après être revenu au Quesnoy pour obtenir l'accord de la duchesse et du Conseil ducal, à Tournai où fut trouvé le bois nécessaire : convoyé depuis cette dernière ville par l'Escaut jusqu'à Valenciennes, il fut ensuite acheminé par voie terrestre jusqu'au Quesnoy²⁷. Au XV^e siècle les mentions en sont très fréquentes dans les comptabilités de Flandre (dès 1398-1399 et 1404-1405 pour l'hôtel de la Poterne et la Salle de Lille²⁸), Hainaut et Artois.

La Bourgogne

En Bourgogne, des mentions nombreuses en sont faites à partir de la fin du XIV^e siècle, tout au moins sur les grands chantiers, par exemple en 1391 pour la chapelle et l'oratoire ducal de la chartreuse de Champmol fondée par Philippe le Hardi (1342-1404)²⁹ :

A Pierre de Montmolin, pour la vendue et délivrance de 600 aiz de bois d'Illande de 9 piez de long et d'un espan³⁰ de large la pièce, par luy prinses et achetées à Paris et admenez audit Champmol, pour mettre et convertir en lambroiz et endouveliz de la haulte chapelle et oratoire de mondit seigneur audit Champmol, au costé devers la montagne, et en plusieurs autres lieux nécessaires audit Champmol. Pour ce, païé a lui par sa quittance en la fin de laquelle la certificacion des

26. Marguerite de Brieg (1342 † 1386), fille de Louis de Silésie-Liegnitz, duc de Brieg, et d'Agnès de Goglaw.

27. *Archives départementales du Nord*, B 9027, 1381, f^o 30 v^o.

28. V. Leman, *Les résidences des ducs de Bourgogne (1363-1477)*, t. 2, p. 297, 302, 618 sq.

29. Les lambris furent détruits à partir du XVII^e siècle. C. Monget, *La Chartreuse de Dijon d'après les documents des Archives de Dijon*, p. 59 et 223 ; H. David, *Claus Sluter*, p. 46 sq. Pour la chapelle, voir R. Prochno, *Die Kartause von Champmol*, p. 154-167 et p. 157 pour les travaux de lambrissage.

30. Empan : 24-25 cm.

diz maistre Belin et Regnaudot donnée le 24^e jour d'aoust 1391 est contenue... 60 frans³¹.

La voûte de la chapelle, lambrissée de 13'500 planches, fut décorée par le peintre Jean de Beaumetz au début de l'année 1388, de «lymandes» ou bandes peintes dessinant des doubleaux et des ogives au chevet; des écus aux armes ducales peints sur étoffe et collés sur les bandes s'arrêtaient sur une litre peinte au sommet du mur portant les armes ducales³². Mais curieusement, dès les années 1375, les bois dits «d'Illande» pour les lambris de la chambre du futur Jean sans Peur au palais de Dijon ne provenaient pas de Livonie, mais de la forêt d'Argilly, au sud de Dijon³³. Même provenance au château bourguignon de Germolles, pour ceux posés entre 1385 et 1405 sur la charpente du logis datée de 1385 (fig. 3)³⁴. C'est donc que les spécificités propres au débitage du bois d'Illande avaient été adoptées et avaient laissé leur nom aux lambris ordinaires.

Les chantiers de Jean de Berry (1369-1416)

L'œuvre constructive réalisée entre 1380 et 1410 par Jean de Berry (1340-1416), frère du roi de France Charles V, est considérable. On peut penser que le duc adopta d'abord ce type de décor dans ses demeures parisiennes, dont l'hôtel de Nesle reçu en 1380 de Charles VI et qu'il agrandit «de jardins, de galleries, d'appartemens superbes et commodes»³⁵. Au palais de Bourges (vers 1380-1386), capitale de son apanage en Berry, le bois d'Illande fut probablement employé pour les berceaux lambrissés couvrant la grande salle; au palais de Poitiers, le lambrissage du petit galetas et de la grande salle en bois fut exécuté par le huchier

31. C. Monget, *La Chartreuse de Dijon d'après les documents des Archives de Dijon*, p. 223.

32. M. Richard-Rivoire, «Le décor sur bois à la chartreuse de Champmol au temps des ducs de Valois», p. 249 sq.

33. *Archives départementales de la Côte d'Or*, B 4421, f° 23 r°, B 4423, f° 28 r° : source aimablement communiquée par Hervé Mouillebouche.

34. P. Beck (coordonné par), *Vie de cour en Bourgogne à la fin du Moyen Âge*, p. 32 et 86-98.

35. H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, p. 71 sq.

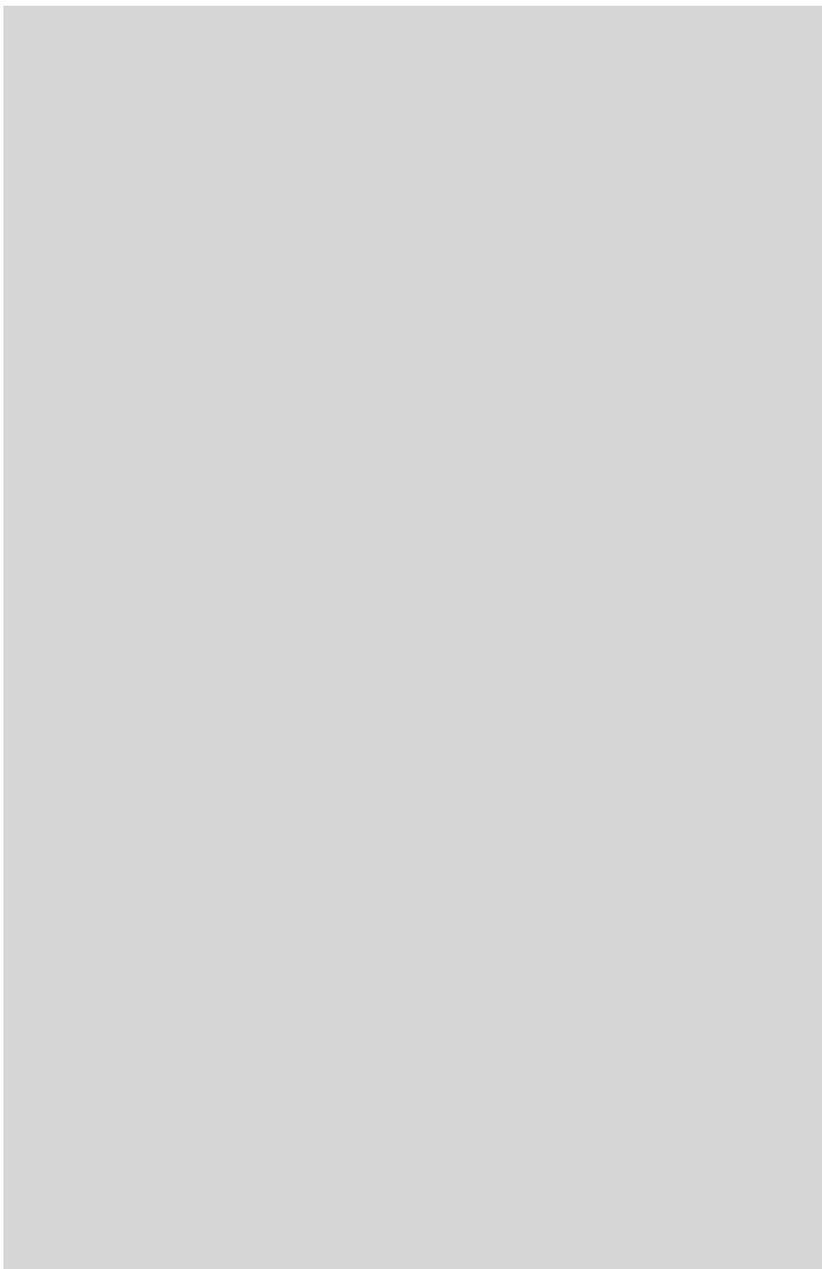


Fig. 3 — Château de Germolles ; taille et assemblage des lambris (cliché et dessin C. Locatelli et D. Pousset dans P. Beck [coordonné par], *Vie de cour en Bourgogne à la fin du Moyen Âge*, p. 93).

parisien Guillaume Cirace, qui assumait lui-même la livraison en 1385 de 2000 planches de bois d'Illande³⁶. À partir de 1383, les salles (grande salle, salle de parement et salle de retrait du corps de logis neuf), mais encore la voûte de la sacristie de la chapelle et les galeries supérieures du château du Clain dans la même ville, furent lambrissées de bois d'Illande livré par un charpentier de Lusignan ou venant du palais³⁷. Au château de Lusignan³⁸, si les travaux initiaux furent réalisés d'abord avec un matériau local – celui de la forêt de Coulombiers –, il fut rapidement abandonné au profit du bois d'Illande que le huchier parisien Guillaume Cirace faisait acheminer par voie maritime³⁹.

Au château de Mehun-sur-Yèvre⁴⁰, le lambrissage concerna la voûte en berceau de la grande salle et le troisième niveau de la tour maîtresse, réalisé néanmoins postérieurement à son aménagement vers 1390⁴¹. Les traces visibles sur la tour nord-ouest de réserves dans les maçonneries prouvent encore que les pièces des parties hautes étaient aussi couvertes de voûtes en bois lambrissées (fig. 4).

Au château de Poitiers, deux transports de bois d'Illande depuis le port de Niort (à 75 km par voie terrestre) sont mentionnés les 19 mars et 16 juillet 1386⁴² : le port de Niort constituait le départ de la navigation sur la Sèvre Niortaise jusqu'au port de Charron ou Marans. Ces bois qui provenaient probablement du port de Bruges étaient convoyés jusqu'à La Rochelle avant de parcourir par voie d'eau ou de terre 110 km jusqu'à Lusignan, 140 km jusqu'à Poitiers, outre les 600 miles de Bruges à La Rochelle. Le huchier parisien Guillaume Cirace ou Sirasse, qui succéda à Jean Brunet dès octobre 1384 sur le chantier de Poitiers, restera au service du duc de Berry jusqu'au début des années 1390⁴³. Il était probablement apparenté aux huchiers du même nom qui travaillèrent pour les œuvres royales dès le règne de Jean II le Bon, ainsi de Jacques Sirasse qui recevait en 1361 la somme de 60 francs or « pour faire l'oratoire de nostre chapelle d'en haut de nostre hostel lez St. Paul » – alors l'hôtel

36. Th. Rapin, *Les chantiers de Jean de France, duc de Berry*, p. 39 et 65.

37. *Ibid.*, p. 192 sq., 198, 205 et 225.

38. Département de la Vienne.

39. *Ibid.*, p. 377 sq.

40. Département du Cher.

41. Ph. Bon, « Un écriin de dentelle et de couleur », p. 244 sq.

42. Th. Rapin, *Les chantiers de Jean de France, duc de Berry*, p. 205, n. 1187.

43. *Ibid.*, p. 377.



Fig. 4 — Mehun-sur-Yèvre: ainsi que la tour du nord-ouest, les deux autres tours à double couronnement devaient avoir leur dernier niveau lambrissé. *Les Très Riches Heures du duc de Berry, La Tentation du Christ*. Vers 1411-1416. Musée Condé Chantilly, Ms. 65, f. 161v. Photographie R.M.N. / R.-G. Ojéda, domaine public, Wikimedia Commons.



Fig. 5 — Carte des noms de lieux cités (en gras mentions concernant le bois d'Illande ou de Danemarche; en italique villes ou sites repères). © A. Salamagne.

d'Étampes⁴⁴ —, à Marie Cirasse qui réalisait du mobilier pour la salle de la reine au Louvre vers 1365 ou à Philippe Sirasse qui confectionnait « de bois d'Illande un estuy pour hebergier l'orloge M. le Dauphin qui sonne les oeres » pour le même lieu⁴⁵. En 1406, Guillaume Sirasse qualifié de « bourgeois et huchier à Paris » obtenait un important marché

44. F. Bournon, « L'hôtel royal de Saint-Pol », p. 77.

45. A. Le Roux de Lincy, « Comptes des dépenses faites par Charles V dans le château du Louvre des années 1364 à 1368 », p. 769, art. 124.

de mobilier (d'un montant de 200 écus) pour le Parlement de Paris (les bancs et les parquets de la grande chambre)⁴⁶. Après la répression cabochienne et la reprise en main du pouvoir du parti armagnac en 1413, Guillaume Cirasse fut nommé par le duc de Berry prévôt des marchands de la ville de Paris : il est désigné à cette occasion comme « charpentier du cimetière S. Jean » et « quartenier », c'est-à-dire capitaine de la milice urbaine d'un quartier de Paris⁴⁷. Il résidait donc près du cimetière de Saint-Jean-en-Grève, voisin de la place de Grève et du centre du pouvoir communal parisien. Guillaume Cirasse avait son atelier situé à proximité des chantiers sur lesquels il intervint, le palais de la Cité et les hôtels du duc de Berry. Fin 1413 ou début 1414, il recevait encore commande de ce dernier pour son hôtel de Giac de différentes pièces de mobilier, dont certaines marquetées de bois d'Illande⁴⁸.

La diffusion en Normandie

En Normandie, l'utilisation du bois de Danemarche semble avoir été plus ponctuelle ; si son usage est attesté au château de Tancarville en 1410-1411⁴⁹, il faut attendre ensuite les années 1466 pour une seconde mention, celle des stalles et de la chaire épiscopale de la cathédrale de Rouen, en « bors d'Illande », œuvre de deux Hollandais, Guérard le Jeune et Frediq Franzone⁵⁰. La diffusion du bois a pu être favorisée dès 1450 par l'arrivée en Normandie de sculpteurs de bois d'origine flamande à Rouen, ainsi de Laurent Hisbre ou encore de Paul Mosselman⁵¹. Les bois déchargés sur les quais de la Seine au port de Rouen provenaient

46. E. Boutaric, *Recherches archéologiques sur le Palais de Justice de Paris principalement sur la partie consacrée au parlement depuis l'origine jusqu'à la mort de Charles VI (1422)*, p. 47 sq.

47. J.-F. Michaud, J.-J.-F. Poujoulat, *Histoire de Charles VI, roy de France, par Jean Juvénal des Ursins*, p. 487 sq.

48. Détail dans A. de Champeaux, P. Gauchery, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France duc de Berry*, p. 30 et 188.

49. Seine-Maritime. Ph. Lardin, « L'utilisation du bois au château de Tancarville (Seine-Maritime) au cours du XV^e siècle », p. 141 ; J. Mesqui, *Le château de Tancarville*, p. 39, 91 et 95.

50. Ph. Lardin, « Le chantier des stalles de la cathédrale de Rouen (1457-1471) », p. 50.

51. *Ibid.*, p. 44.

donc directement de Bruges par voie maritime (250 miles). Au XV^e siècle, Dieppe recevait aussi des « bois de Flandre », de Prusse et de Scandinavie, transitant dans le complexe portuaire brugeois⁵². Si ailleurs, en Val de Loire comme à Orléans, il est fait mention du lambrisage par Pierre Piehen, dit Labieunoys, de la chambre aux orties et de la grande salle du logis ducal du Châtelet d'Orléans en remplacement de « celui qui y estoit pourry et ne valoit riens », l'origine du bois n'est pas indiquée⁵³. Il en est de même pour d'autres régions, en Bretagne, en Alsace⁵⁴... Par contre, le bois de Danemarque ne semble pas avoir été mis en œuvre sur les chantiers d'Auvergne⁵⁵ trop éloignés assurément des grands centres de redistribution.

Conclusion

La connaissance que nous pouvons avoir du lambrisage des pièces des demeures aristocratiques aux XIV^e et XV^e siècles résulte d'abord de l'analyse des comptabilités, même si des exemples en sont conservés par endroit (ainsi aux châteaux de Chateaudun, Vitré, etc.) ou si les traces en sont apparentes par les saignées laissées dans les murs (Mehun-sur-Yèvre, palais Rihour à Lille, etc.). Du XIV^e au XVI^e siècle les mentions de bois de Danemarque sont très nombreuses dans les comptabilités des anciens Pays-Bas qui attestent à la fois que ces régions en constituèrent le grand centre redistributeur, mais aussi en imposèrent la mode. Cette dernière s'implanta dans l'architecture royale française au moins dès 1300, relayée au XIV^e siècle par les contacts étroits entretenus en particulier par la dynastie des comtes d'Artois ou de Hainaut-Hollande avec la cour de France, pour se diffuser ensuite dans les châteaux et demeures de Charles V et de ses frères.

52. M. Mollat, « Les constructions navales à Dieppe », p. 134.

53. É. Roux-Capron *et al.*, *ORLÉANS, n°80 quai du Châtelet*, p. 125.

54. Pour les lambris d'une Stube datés de 1377 au 4 rue des Tonneliers à Dambach-la-Ville; cf. M. Werlé, M. Seiller, Ch. Dormoy, « L'apport de l'archéologie du bâti à la connaissance des habitats médiévaux urbains en Alsace », p. 129. Ils deviennent plus courants au XV^e siècle.

55. Tout au moins, B. Phalip (*Charpentiers et couvreurs*) n'en fait pas mention.

Les chambres, les études, les galeries, les chapelles privées, voire les étuves, furent les pièces les plus couramment concernées par le couvrement en bois précieux, partiel ou total, des murs.

Pour le domaine germanique si le lambrissage des pièces des demeures aristocratiques était courant, le qualificatif équivalent à « bois de Danemarque » n'est pas répertorié et laisse penser qu'aucune distinction n'était faite avec un bois de chêne ordinaire. En Angleterre par contre, l'équivalent pourrait être désigné sous le terme de « bord de Alemain » (1275) mais la dénomination la plus courante est celle de « estreche board » pour qualifier les bois importés de la Baltique, dont ceux venant de Riga (« estrichbord de Rygald »). On a encore relevé la mention pour l'année 1369 de « tables destland » (proche donc du français « islande ») livrées pour la confection de portes et de volets⁵⁶.

Reste à se poser la question du pourquoi de l'importation de ces bois de la Baltique et de leurs usages particuliers, lambris non seulement, mais aussi mobilier précieux, stalles voire portes et fenêtres des demeures aristocratiques ? On soulignera d'abord la qualité supérieure de ces bois, leur capacité à ne pas se voiler qui procédait de leur débitage particulier qui consistait à les refendre sur maille, c'est-à-dire dans le sens des rayons médullaires. C'est peut-être la raison pour laquelle, on l'a vu pour la Bourgogne, le qualificatif de « danemarque » fut appliqué à des bois locaux, mais qui avaient probablement été débités avec cette technique.

Alain SALAMAGNE
Université de Tours

⁵⁶. L. F. Salzman, *Building in England down to 1540*, p. 245 sq.

BIBLIOGRAPHIE

- BECK, Patrice (coordonné par), *Vie de cour en Bourgogne à la fin du Moyen Âge*, Saint-Cyr-sur-Loire, Allan Sutton, 2002.
- BON, Philippe, « Un écrin de dentelle et de couleur. La notion d'ensemble décoratif: la résidence princière de Mehun-sur-Yèvre », in *Cadres de vie et manières d'habiter (XII^e-XVI^e siècles). Actes du VIII^e congrès international de la Société d'Archéologie Médiévale, Paris 11-13 octobre 2001*, éd. par Danièle Alexandre-Bidon, Françoise Piponnier, Jean-Michel Poisson, Caen, Publications du CRAHM, 2006, p. 239-247.
- BOURNON, Fernand, « L'hôtel royal de Saint-Pol », *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, t. VI, 1879, p. 54-179.
- BOUTARIC, Edgard, *Recherches archéologiques sur le Palais de Justice de Paris principalement sur la partie consacrée au parlement depuis l'origine jusqu'à la mort de Charles VI (1422)*, Paris, Charles Lahure, 1862.
- CHAMPEAUX, Alfred de, GAUCHERY, Paul, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France duc de Berry*, Paris, Honoré Champion, 1894.
- CHAPELOT, Jean, POUSSET, Didier, « Les lambris du donjon », *Vincennes, du manoir capétien à la résidence de Charles V, Dossiers d'Archéologie*, 289 (2004), p. 84-89.
- CHAPELOT, Odette, RIETH, Bénédicte, « Dénomination et répartition des espaces: exemples de deux résidences princières en Île-de-France: le manoir de Conflans et l'hôtel d'Artois », in *Cadre de vie et manières d'habiter (XII^e-XVI^e siècle). Actes du VIII^e congrès international de la Société d'Archéologie Médiévale, Paris 11-13 octobre 2001*, éd. par Danièle Alexandre-Bidon, Françoise Piponnier, Jean-Michel Poisson, Caen, Publications du CRAHM, 2006, p. 103-116.
- DAVID, Henri, *Claus Sluter*, Paris, Pierre Tisné, 1951.
- DEHAISNES, Chrétien, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle. Première partie: 627-1373*, Lille, Imprimerie L. Danel, 1886.

- ESPINAS, Georges, *La vie urbaine à Douai au Moyen Âge*, t. 4, Paris, Picard, 1913.
- GUIGNIAUT, Joseph Daniel, WAILLY, Natalis de, *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, t. XXI, Paris, Imprimerie Impériale, 1855.
- HOFFSUMMER, Patrick, «La forme du toit», in *Charpentes du XI^e au XIX^e siècle. Typologie et évolution en France du Nord et en Belgique*, éd. par Patrick Hoffsummer, Jeannie Mayer, Paris, Monum, Éditions du patrimoine, 2002, p. 155-158 (Cahiers du Patrimoine, 62).
- INGLIS, Erik, «Gothic architecture and a scholastic: Jean de Jandun's *Tractatus de Laudibus Parisius* (1323)», *Gesta*, XLII/1 (2003), p. 63-85.
- LANGFORS, Arthur (texte établi par), *Roman de Fauvel*, Paris, Firmin-Didot, 1914.
- LARDIN, Philippe, *Les chantiers du bâtiment en Normandie orientale à la fin du Moyen Âge. Les matériaux et les hommes*, thèse de l'Université de Rouen, 1995.
- , «Le chantier des stalles de la cathédrale de Rouen (1457-1471)», in *Les stalles de la cathédrale de Rouen. Histoire et iconographie*, éd. par Elaine C. Block, Frédéric Billiet, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2003, p. 33-71.
- , «L'utilisation du bois au château de Tancarville (Seine-Maritime) au cours du XV^e siècle», in *Le bois dans le château de pierre au Moyen Âge. Actes du colloque de Lons-le-Saunier, 23-25 octobre 1997*, éd. par Jean-Michel Poisson, Jean-Jacques Schwien, Besançon, Presses Universitaires Franc-comtoises, 2003, p. 129-150.
- LEMAN, Victorien, *Les résidences des ducs de Bourgogne (1363-1477): Habitat et cadre de vie princiers à la fin du Moyen Âge*, thèse de l'Université d'Amiens, 2017.
- LE ROUX DE LINCY, Antoine, «Comptes des dépenses faites par Charles V dans le château du Louvre des années 1364 à 1368», *Revue archéologique*, 8 (1851-1852), p. 670-691 et 760-772.
- LOCATELLI, Christian, LAVIER, Catherine, «Étude de cas: les charpentes de l'ancien palais synodal et de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre», in *Charpentes du XI^e au XIX^e siècle. Typologie et évolution en France du Nord et en Belgique*, éd. par Patrick Hoffsummer,

- Jeannie Mayer, Paris, Monum, Éditions du patrimoine, 2002, p. 142-145 (Cahiers du Patrimoine, 62).
- LORQUET, Henri, CHAVANON, Jules, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790, Pas-de-Calais. Archives ecclésiastiques – série H, t. I, Art 1-851*, Arras, Imprimerie moderne, 1902.
- MESQUI, Jean, *Le château de Tancarville. Histoire et architecture*, Paris, Société française d'archéologie, supplément au *Bulletin monumental*, 2007.
- MICHAUD, Joseph-François, POUJOLAT, Jean-Joseph-François, *Histoire de Charles VI, roy de France, par Jean Juvénal des Ursins*, Paris, Éditeur du Commentaire analytique du Code civil, 1836 (Nouvelle collection de mémoires pour servir à l'histoire de France, 2).
- MOLLAT, Michel, « Les constructions navales à Dieppe », *Bulletin philologique et historique du C.T.H.S.*, 1966, (1968), p. 131-141.
- MONGET, Cyprien, *La Chartreuse de Dijon d'après les documents des Archives de Dijon*, Montreuil-sur-Mer, Imprimerie Notre-Dame-des-Prés, t. 1, 1898.
- MORTET, Victor, DESCHAMPS, Paul, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, XI^e-XIII^e siècles*, vol. 2, Paris, Picard, 1929.
- PHALIP, Bruno, *Charpentiers et couvreurs : l'Auvergne médiévale et ses marges*, Lyon, Alpara, 2017.
- PRÉVET, Alain, « Structures et aménagements en bois dans l'architecture castrale médiévale à travers les collections du Centre de recherches sur les monuments historiques », in *Le bois dans le château de pierre au Moyen Âge. Actes du colloque de Lons-le-Saunier, 23-25 octobre 1997*, éd. par Jean-Michel Poisson, Jean-Jacques Schwien, Besançon, Presses Universitaires Franc-comtoises, 2003, p. 45-59.
- PROCHNO, Renate, *Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364-1477*, Berlin, Akademie Verlag, 2002.
- RAPIN, Thomas, *Les chantiers de Jean de France, duc de Berry : maîtrise d'ouvrage et architecture à la fin du XIV^e siècle*, thèse de l'Université de Poitiers, 2010.
- RICHARD-RIVOIRE, Monique, « Le décor sur bois à la chartreuse de Champmol au temps des ducs de Valois », in *Actes des Journées*

- internationales Claus Sluter (septembre 1990)*, Dijon, Association Claus Sluter, 1992, p. 249-257.
- ROMAN, Jean-Jacques, *Lambris du XV^e au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2015.
- ROUX-CAPRON, Émilie *et al.*, *ORLÉANS, n° 80 quai du Châtelet*. Site 45.234.246. *Rapport d'opération préventive de fouille archéologique*, Volume 1 : *résultats archéologiques*, DRAC/SRA Centre, Ville d'Orléans, 2015.
- SALAMAGNE, Alain, « Le Louvre de Charles V », in *Le palais et son décor au temps de Jean de Berry*, éd. par Alain Salamagne, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2010, p. 75-138.
- SALZMAN, Louis Francis, *Building in England down to 1540. A documentary history*, Oxford, Clarendon Press, 1952.
- SAUVAL, Henri, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, chez Charles Moette et Jacques Chardon, 1724, t. 2.
- SCHLOSSER, Julius von, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Vienne, Verlag von Carl Graeser, 1896.
- SOSSON, Jean-Pierre, *Les travaux publics de la ville de Bruges (XIV^e-XV^e siècles)*, Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1977.
- WERLÉ, Maxime, SEILLER, Maurice, DORMOY, Christian, « L'apport de l'archéologie du bâti à la connaissance des habitats médiévaux urbains en Alsace », *Bilan scientifique de la région Alsace*, hors série 2/2 (2006), p. 123-131.

PRIX DES ŒUVRES ET APPRÉCIATION ESTHÉTIQUE
À LA FIN DU XIV^e SIÈCLE EN FRANCE :
QUELQUES REMARQUES À PARTIR DES CHRONIQUES
DE JEAN FROISSART ET MICHEL PINTOIN

Alors qu'aujourd'hui il est souvent de bon ton de ne pas évoquer de « basses » questions d'argent au sujet de l'art, l'attitude est tout autre au Moyen Âge. Cet article veut en donner une preuve en s'attachant à montrer comment la question du prix des œuvres, somptuaires notamment, est abordée par deux chroniqueurs de la fin du Moyen Âge, Jean Froissart et Michel Pintoin. Ces deux auteurs permettent de restituer le regard porté sur les biens de luxe par l'aristocratie en France à la fin du XIV^e siècle. La lecture de leurs textes permet d'apprécier à quel point la valeur monétaire de certains objets était indissociable non seulement de leur fonction sociale, mais aussi de leur appréciation esthétique.

Dans *L'affaire Chelsea Deardon*, Robert Redford et Debra Winger incarnent respectivement un assistant du procureur général de New York et une avocate enquêtant dans le milieu des galeries d'art. Le premier, investigateur chevronné, mais peu familier de cet univers aux codes si particuliers, interroge un grand galeriste auquel Terence Stamp prête ses traits, devant un tableau de Picasso : « Est-ce que c'est cher ? ». Alors que l'avocate lève les yeux au ciel, le galeriste lui répond : « Le prix est une question relative »...¹ La scène est assez révélatrice de l'un des a priori majeurs qui affectent le jugement esthétique dans une large partie des

1. Le film, dont le titre original est *Legal eagles*, a été réalisé par Ivan Reitman en 1986. J. A. Walker (*Art and artists on screen*, p. 193 et suivantes) propose une courte analyse du film. Je tiens à remercier mon collègue Nicolas Bock ainsi que le relecteur anonyme d'*Études de Lettres* pour leur lecture critique et leurs suggestions pertinentes.

sociétés contemporaines en Occident : alors que le système de production et de consommation des œuvres est largement structuré par le marché², ce même système nourrit une construction idéologique selon laquelle les créations artistiques, étant des produits de l'esprit, appartiendraient à une sphère plus noble et immatérielle, de telle sorte que leur vraie valeur serait spirituelle et non marchande. C'est dans ce contexte que la question de l'assistant du procureur suscite le sourire du spectateur.

Une telle (prétendue) indifférence aux questions d'argent est très lointaine de l'esprit des producteurs et des consommateurs d'œuvres au Moyen Âge. Dans le cadre de cet article, je voudrais proposer une étude de cas qui le montre de manière particulièrement parlante. Plutôt que de me concentrer sur des questions de coût des matières ou de rémunération du travail – ce que font de manière approfondie d'autres auteurs dans ce volume –, je préfère traiter le problème du point de vue de la réception. Mon objectif est de montrer que la question de la valeur monétaire d'œuvres que nous définirions comme artistiques était bien présente aux observateurs de l'époque et qu'elle affectait leur perception de ces mêmes œuvres ; on peut même dire, en jouant sur l'étymologie, que le terme de « appréciation » convient particulièrement bien pour décrire la réaction face aux produits artistiques.

Afin de restituer le regard porté sur la valeur économique de certaines œuvres dans un contexte historique précis, je me pencherai sur des textes qui sont exceptionnellement révélateurs de l'attitude de la noblesse de l'époque à l'égard des arts en général. Il s'agit d'abord des *Chroniques de France, d'Angleterre et des pays voisins* de Jean Froissart (v. 1337-v. 1404), rédigées entre les années 1360 et la mort de l'auteur, qui remit sans cesse sur le métier son ouvrage, en nous laissant plusieurs rédactions différentes des quatre livres qui composent cet ensemble³. L'autre source est la *Chronica Karoli Sexti*, relatant le règne de Charles VI (r. 1380-1422)

2. Il serait impossible de fournir une bibliographie sur ce sujet en constante expansion ; pour mon propos, il suffira de renvoyer aux synthèses utiles et récentes de G. Seiberling, « Art market », M. North, « Art markets » et B. Tattersall, N. Degen, « Art market » qui fournissent également la bibliographie de référence.

3. Pour des introductions récentes et synthétiques à Froissart et à ses *Chroniques*, voir M. Jones, « Froissart, Jean » et P. Ainsworth, « Froissart, Jean ». Des bibliographies très amples et régulièrement mises à jour sont fournies sur les sites <<https://www.dhi.ac.uk/onlinefroissart/>> et <https://www.arlima.net/il/jean_froissart.html> (dernière consultation le 23 janvier 2020).

et désormais attribuée au chantre de Saint-Denis, Michel Pintoin (1350-1421)⁴. Étant donné le caractère référentiel de ces textes, la proximité de leurs auteurs avec les élites de leurs temps, et la circulation du premier dans le milieu de la noblesse de l'époque, on peut considérer que tant Froissart que Pintoin fournissent un témoignage crédible sur les mentalités de l'aristocratie en Occident, et en France en particulier, dans les dernières décennies du XIV^e siècle, y compris dans le domaine des arts⁵. Il est alors intéressant d'observer comment ces auteurs évoquent la question de la valeur matérielle des œuvres et des monuments.

Froissart mentionne parfois le coût de certaines grandes entreprises architecturales. Il le fait par exemple à propos du château de Mehun-sur-Yèvre, à proximité de Bourges, que le duc Jean de Berry fit profondément transformer en trois campagnes successives entre 1379 et 1413⁶. Bien qu'il ne reste aujourd'hui que des ruines de cet ensemble, des représentations anciennes, dont une enluminure de Jean Colombe (fig. 1)⁷, permettent de comprendre pourquoi l'édifice suscita l'admiration des contemporains du prince. Jean Froissart cite ainsi le château à plusieurs reprises dans ses chroniques⁸. Relatant un séjour du duc à Mehun en 1390, l'écrivain hennuyer précise qu'il y avait là « ung chastel à luy et à droit là l'une des plus belles maisons du monde y avoit pour lors, car le duc de Berry excellentement y avoit fait ouvrir et jolier et ediffier, et avoit bien cousté.iii.c mille frans »⁹. Étant donné l'état des sources concernant

4. La meilleure introduction d'ensemble au texte et à son auteur est fournie par B. Guinée, « Michel Pintoin : sa vie, son œuvre ». Pour une bibliographie mise à jour, voir <https://www.arlima.net/mp/michel_pintoin.html#car> (dernière consultation le 23 janvier 2020).

5. Qu'il me soit permis de rappeler ici deux contributions dans lesquelles j'ai donné un aperçu de ce que l'on peut tirer de ces textes et où j'ai expliqué un peu plus en détail ma démarche : M. Tomasi, « Entre "estat tenir" et "esbatement" » et « "Parler art" en France autour de 1400 ». Je développe et précise ici des idées esquissées dans ces deux contributions.

6. Cf. Th. Rapin, *Les chantiers de Jean de France, duc de Berry*, p. 158-178.

7. Dans Benvenuto da Imola, *Romuléon*, traduction en français par Sébastien Mamerot, Bourges, v. 1485-1490, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 364, f. 236v. Pour les représentations anciennes du château de Mehun-sur-Yèvre, voir Th. Rapin, *Les chantiers de Jean de France, duc de Berry*, p. 460-463.

8. *Ibid.*, p. 174.

9. J. Froissart, *Chroniques. Livres III et IV*, p. 498 sq. (livre IV, § 14).

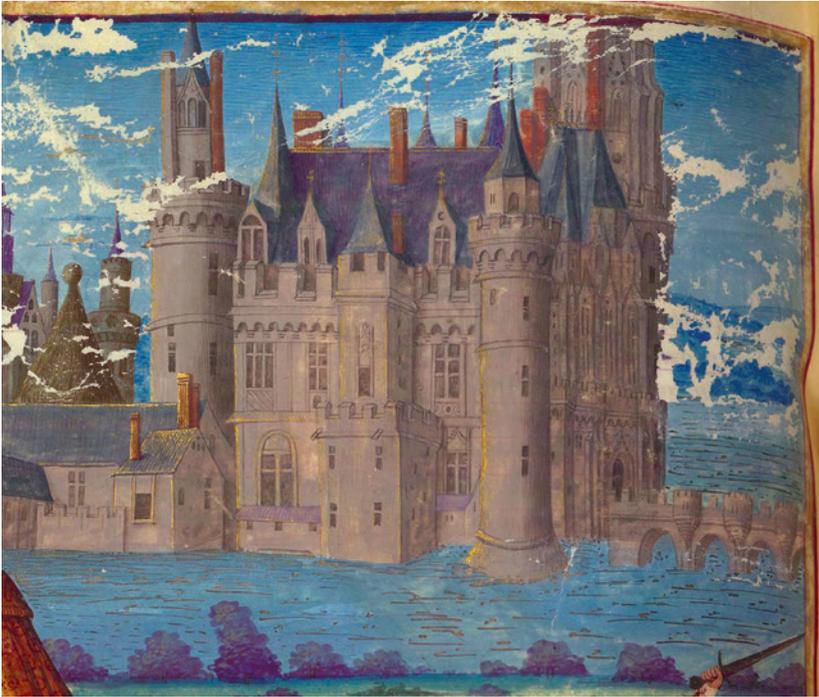


Fig. 1 — Benvenuto da Imola, *Romuléon*, traduction en français par Sébastien Mamerot, enluminé par Jean Colombe, Bourges, v. 1485-1490, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 364, f. 236v, détail: *Le château de Mehun-sur-Yèvre*. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

la construction, il est impossible de vérifier l'exactitude du chiffre avancé par Froissart¹⁰ ; ceci n'est toutefois pas crucial pour la question de la perception des observateurs de l'époque. Ce qui est significatif est que le chroniqueur a considéré l'information concernant le coût de la construction suffisamment importante pour la fournir à ses lecteurs. Ce choix est d'autant plus révélateur qu'il ne s'agit pas d'une occurrence isolée. Ainsi, en évoquant le pillage de l'hôtel du comte de Flandre à Wondelgem en 1379, l'auteur observe que « si y avoit il de bons joiaux et riches, car le conte en faisoit sa garderobe. Et avoit bien cousté à édifier.ij.c mille frans, et l'amoit le conte sur tous ses hostelz »¹¹.

10. Pour la question des moyens financiers sur les chantiers de Jean de Berry, voir Th. Rapin, *Les chantiers de Jean de France, duc de Berry*, p. 317-322.

11. J. Froissart, *Chroniques. Livres I et II*, p. 764 (livre II, § 21).

Plus fréquemment que celui des édifices, c'est toutefois le prix d'objets somptuaires qui est consigné par l'écrivain. Cela n'a rien d'étonnant, puisque ce sont les œuvres précieuses et textiles qui retiennent avant tout l'attention de Froissart¹². Prenons un événement qu'il relate pour l'année 1385, la fameuse défaite infligée par le roi du Portugal Jean I^{er} (r. 1385-1433), avec ses alliés anglais et gascons, au roi Jean I^{er} de Castille (r. 1379-1390), dans la bataille de Aljubarrota¹³. Froissart raconte :

Il advint que ce jour le roy de Castille avoit un chevalier de son hostel qui s'appelloit messire Martin Harenc, le quel chevalier portoit le bacinet du roy au quel avoit un cercle d'or à pierres precieuses qui bien valoient .xx. mille frans. Et le devoit le roy porter ce jour et s'en devoit armer – ainsi l'avoit il ordonné au matin, quant il se parti de Saint Irain – mais non fist, car quant on deust assembler il y eust si grant presse entour le roy que il n'y pouoit avenir, et aussi il ne se oioit point appeler, si se cessa d'apochier [...]. [En voyant la défaite, le chevalier] si se doubta à perdre si riche joiel que le bacinet du roy, qui estoit extimé à tant de florins. Si le mist tantost en sa teste, que il ne lui feust prins ou happez et rencontrez des ennemis [...]. [Harenc rejoignit ensuite son souverain à Saint-Irain trois jours après que celui-ci y était arrivé. Alors il] raporta le bacinet du roy qui estoit prisié.xx^m. frans pour les riches pierres qui estoient sus, et ja avoit on parlé en l'ostel du roy moult largement sur lui, et avoient dit les aucuns par envie que cauteusement et frauduleusement il s'estoit partis du roy et que plus ne retourneroit¹⁴.

Si Froissart relate cet épisode, en précisant à deux reprises le prix du cercle d'or et de pierres précieuses, il le fait sans doute aussi afin de donner plus d'éclat au courage et à l'honnêteté de Martin Harens. En effet, l'un des buts principaux des *Chroniques*, revendiqué dès le prologue de l'ouvrage, était bien de fournir à « tout jone gentil homme, qui se voellent avancier » « matère et exemples de yaus encoragier en bien faisant, car la memore des bons et li recors des preus atisent et enflament par raison les coers des jones bacelers, qui tirent et tendent à toute perfection d'onneur,

12. M. Tomasi, « Entre “estat tenir” et “esbatement” » et « “Parler art” en France autour de 1400 ».

13. Pour cet épisode, voir la mise au point de J. Gouveia Monteiro, « La bataille d'Aljubarrota (1385) ».

14. J. Froissart, *Chroniques. Livres III et IV*, p. 271 et 275 (livre III, § 21).

de quoi proèce est li principaus chiés et li certains ressors»¹⁵. Cette préoccupation récurrente pour le coût des œuvres s'inscrit alors dans le désir d'assurer la renommée d'un chevalier d'une vertu admirable et de le présenter comme modèle de comportement.

La valeur marchande est un enjeu encore plus important lors d'échanges de dons. Ceci s'explique aisément lorsqu'on se rappelle la place cruciale que les dons occupent à cette époque dans la construction, dans la consolidation et dans la manifestation des rapports d'alliance et de fidélité, dans l'exhibition et dans le maintien du statut social, ainsi que dans la diplomatie internationale¹⁶. Il est donc d'autant plus compréhensible que l'attention portée aux dons et à leur valeur matérielle soit davantage intense lorsqu'il s'agit de cadeaux diplomatiques. Un bon exemple de cette sensibilité poussée est offert par un passage froissardien qui concerne les tractations qui suivirent la terrible défaite de Nicopolis en 1396¹⁷. Le roi de Hongrie Sigismond (r. 1387-1433) avait fait appel aux rois chrétiens pour qu'ils l'aident contre la menace ottomane; une armée croisée, placée sous l'autorité de Jean de Nevers, fils du duc de Bourgogne Philippe le Hardi, s'était rendue dans les Balkans afin de soutenir le roi. Lors d'une bataille sous les remparts de la ville de Nicopolis, elle fut écrasée. Plusieurs princes et chevaliers français furent tués et nombre d'autres furent faits prisonniers, dont Jean de Nevers lui-même¹⁸. Afin de s'attirer la bienveillance du sultan turc Bayezid I^{er} (r. 1389-1403) et de faciliter ainsi la libération des otages, les princes chrétiens lui envoyèrent des présents. Dans ce contexte, le roi de Chypre, Jacques I^{er} de Lusignan (r. 1382-1398), souhaitant faire plaisir aux princes français, décida d'intercéder aussi pour les prisonniers et de s'assurer la faveur de Bayezid I^{er} en lui offrant un cadeau. Ainsi, « sans lui espargnier fist faire et ouvrir une nef de fin or, tres noble et tres riche, et estoit bien du pris et valeur de .xx.^m ducas, laquelle il envoya en présent à

15. J. Froissart, *Chroniques. Livres I et II*, p. 72 sq. (livre I, prologue).

16. Je me limite à mentionner ici les contributions récentes de B. Buettner, « Past presents » et de J. Hirschbiegel, Étrennes, qui touchent aussi plus directement à l'histoire de l'art. On y trouvera une large bibliographie comprenant également les travaux fondateurs sur ce sujet, dont ceux de Marcel Mauss.

17. Je fournis une analyse plus détaillée des échanges de dons suite à la défaite de Nicopolis dans M. Tomasi, « Looking at the center from the border ».

18. Cf. J. Paviot, M. Chaunez-Bouikkot (éds), *Nicopolis, 1396-1996*.



Fig. 2 — *Grandes Chroniques de France*, v. 1375-1379, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2813, f. 473v : *Le banquet offert par le roi Charles V à l'empereur Charles IV*, détail. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

l'Amourathbacquin par ses chevaliers»¹⁹. Le don était adapté au rang du donateur et du donataire, et à l'importance de l'enjeu, tant par sa valeur que par sa nature – la nef étant un objet en forme de navire servant à marquer, sur les tables royales et princières, la place du seigneur et/ou des hôtes de marque (fig. 2)²⁰.

On pourrait croire que c'est justement la gravité du contexte politique et diplomatique qui aiguise le regard de Froissart au sujet du don. Ceci est certainement vrai, dans une large mesure, mais il est significatif de constater que des dons diplomatiques de bien moindre valeur, impliquant des personnages de rang inférieur, peuvent également être soigneusement

19. J. Froissart, *Chroniques. Livres III et IV*, p. 677 (livre IV, § 58). Amourathbacquin est l'un des noms que Froissart utilise pour désigner le sultan ottoman.

20. R. Lightbown, *Secular goldsmiths' work in Medieval France*, p. 30 sq. La miniature des *Grandes chroniques de France* représentant le banquet offert par le roi de France Charles V à l'empereur Charles IV, à Paris, en 1378, dont je reproduis ici un détail, est particulièrement intéressante : sur la table, trois nefes sont posées, devant l'empereur, devant le roi et devant le fils de l'empereur. Leur taille et leur décor décroissants expriment clairement la hiérarchie entre les trois personnages – l'hôte impérial, le maître de maison royal et l'enfant du premier.

consignés par le chroniqueur. En 1346, le roi Philippe VI (r. 1328-1350) avait emprisonné le chevalier anglais Gautier de Manni²¹, bien que celui-ci voyageât portant un sauf-conduit du duc de Normandie, le futur Jean II le Bon (r. 1350-1364). Ce dernier fit alors pression pour que le chevalier fût libéré, et il obtint gain de cause. Dans un acte réparateur, Philippe VI reçut Manni et, au moment de le congédier :

li [*scil.* à Manni] fist adonc le rois presens de dons et de jeuiaulz qui bien valoient mil florins. Li dis messires Gautiers, pour l'onneur dou roy qui li faisoit presenter, les rechut par condition que, lui venu devant Calais, il en parleroit au roy d'Engleterre son seigneur; et si il li plaisoit, il les retenroit, ou aultrement il les renvoieroit. Ceste reponse plaisi bien au roy de France et au duch de Normandie, et disent que il avoit parlé comme loyaus chevaliers²².

Même si ce passage est intéressant pour plus d'une raison, et notamment pour la question de l'« étiquette » dans l'échange de dons (et la suite de l'épisode est spécialement significative pour cela)²³, il suffira de noter ici l'attention que Froissart accorde une fois encore à la question du prix.

Froissart attribue une place toute particulière aux dons offerts par les bourgeois de Paris au roi de France Charles VI, à sa femme Isabelle de Bavière, ainsi qu'à sa belle-sœur Valentine Visconti, à l'occasion de l'entrée solennelle dans la capitale française que la reine et la duchesse de Touraine célébrèrent en 1389²⁴. L'écrivain valenciennois consacre plusieurs pages au récit de cette entrée et décrit longuement les pièces de

21. Celui-ci fut un homme d'armes jouissant d'une place non secondaire à la cour d'Édouard III d'Angleterre: voir J. Sumption, « Mauny, Sir Walter (c. 1310-1372) ».

22. J. Froissart, *Chroniques. Livres I et II*, p. 599 (livre I, § 291).

23. Le roi d'Angleterre invita Manni à rendre les dons, en lui rappelant que « avons, Dieu merci! assés pour nous et pour vous ». Manni confia alors « tous ces jeuiaus et presens » à son cousin, monseigneur Mansart, en lui demandant de les rendre au roi de France. Ce dernier refusa toutefois de les reprendre et les donna finalement à l'émissaire qui les lui apportait: *ibid.*, p. 600.

24. Pour une analyse d'ensemble du traitement que Froissart donne de cette entrée, voir B. Ribémont, « L'entrée d'Isabeau de Bavière à Paris » et M. Nejedlý, *La représentation des pouvoirs et des hiérarchies dans les Chroniques de Jean Froissart*, p. 234-242. Pour les données historiques essentielles sur cet événement, cf. F. Autrand, *Charles VI*, p. 228-240. Je rappelle au passage que Valentine Visconti est généralement connue comme duchesse d'Orléans. Néanmoins, puisque son époux Louis ne devint

vaisselle précieuse alors offertes aux trois membres de la famille royale. Pour chacun des destinataires, l'écrivain précise le nombre et le type de pièces offertes, le matériau dont elles étaient faites (or, argent doré ou argent), ainsi que leur poids global : 150 marcs d'or pur pour le roi, 300 marcs en argent et en or pour la reine, 200 marcs d'argent et d'or pour la duchesse²⁵. Le passage détaillant ces cadeaux s'achève sur une estimation de leur valeur monétaire :

Ainsy ce jour, qui fu nomez mardy, furent fais, donnez et presentez au roy, à la roynne et à la ducesse de Thouraine ces trois presens. Or considerez la grant valeurs des presens et aussy la puissance des Parisiens, car il me fu dit, je acteur de ceste histoire, que tous les presens que je vey avoient cousté plus de soixante mille couronnes d'or²⁶.

Le coût des dons est donc ici directement lié à la constatation de la « puissance des Parisiens ». On doit surtout noter qu'en introduisant son chiffre le chroniqueur interpelle directement les lecteurs : « Or considerez » ; il précise aussi qu'il le connaît « car il me fu dit » – l'écrivain met donc ici en scène ses sources, orales, et donc fiables parce qu'engageant un témoignage direct²⁷. Froissart ajoute encore qu'il en recueillit le récit en tant qu'« acteur de ceste histoire » et il rappelle qu'il avait vu en personne les dons (« les presens que je vey »)²⁸. En quelques lignes, il met ainsi en œuvre plusieurs stratégies de validation de son discours, de construction de son autorité et de persuasion du public. La présence auctoriale est très appuyée dans l'ensemble du texte des *Chroniques*, mais qu'un tel déploiement de formes aussi variées et fortes pour affirmer le rôle de l'auteur intervienne justement au sujet du prix de dons destinés au roi et à sa plus proche famille n'est certainement pas anodin.

duc d'Orléans qu'en 1392, il est normal que Froissart la présente comme duchesse de Touraine, le seul titre qu'elle portait à cette époque.

25. J. Froissart, *Chroniques. Livres III et IV*, p. 359-361 (livre IV, § 1). La gradation est bien sûr significative. Pour quelques autres remarques sur cet épisode, qui mérite un commentaire bien plus développé, voir M. Tomasi, « Entre "estat tenir" et "esbatement" ».

26. J. Froissart, *Chroniques. Livres III et IV*, p. 361 (livre IV, § 1).

27. Pour l'importance des témoignages oraux pour les chroniqueurs au Moyen Âge, voir B. Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, p. 78-85 ; voir également, avec une autre focalisation, P. Courroux, *L'écriture de l'histoire dans les chroniques françaises (XII^e-XV^e siècle)*, p. 514-522.

28. J. Froissart, *Chroniques. Livres III et IV*, p. 361 (livre IV, § 1). Pour comprendre l'utilisation du "je" dans ce contexte, voir B. Guenée, « *Ego*, je ».

Cette démarche est d'autant plus marquante qu'elle est mise en place d'une manière comparable lorsque le chroniqueur hennuyer rapporte un autre épisode similaire. Celui-ci concerne l'assemblée pour l'unité de l'Église qui se tint à Reims en 1398, sous la houlette de Charles VI et à la présence du roi des Romains Venceslas IV de Luxembourg (r. 1378-1400) (fig. 3)²⁹. À cette occasion, le souverain français offrit, comme de coutume, un dîner à son hôte, pendant lequel « vaisselle d'or et d'argent couroit à telle larghesce parmy le palace, comme s'elles fuissent toutes de bois »³⁰ :

Et fuy infourmez que le roy de France donna à son cousin le roy d'Allemaigne toute la vaisselle d'or et d'argent qui estoit ou palaix, tant au dreschoir comme ailleurs, et tous les aournemens et paremens de la sale et de la chambre du dit roy d'Allemaigne [...]. Et fut mis en priserie ce don à .ij.c mille flourins. Et encore furent donnez à tous les Allemans qui là estoient grans dons et biaux presens de vaisselle d'or et d'argent, de quoy tous les Allemans et aulters gens d'estranges nations, qui venus estoient veoir l'estat, s'esmerveilloient de la grant puissance qui est et peut estre ou roiaulme de France³¹.

L'imbrication entre rang, ostentation, transmission d'un message, occasions cérémonielles, pratiques du don est ici illustrée de manière percutante. Froissart met de nouveau en scène la crédibilité de ses informations, se proclamant bien renseigné (« Et fuy infourmez ») ; il dit aussi que le don fut commenté en ville, puisqu'il « fut mis a priserie », c'est-à-dire qu'on émit des estimations sur sa valeur³². Cet affichage de stratégies d'auteur et l'allusion aux commentaires suscités par les dons convergent pour suggérer que la question du prix devait être cruciale aux yeux des hommes de l'époque. L'exactitude de ces données chiffrées n'est

29. Pour une analyse historique de l'assemblée de Reims, cf. G. Schwedler, « Deutsch-französische Herrschertreffen im 14. Jahrhundert », p. 90-97.

30. J. Froissart, *Chroniques. Livres III et IV*, p. 722 (livre IV, § 62).

31. *Ibid.*, p. 723.

32. Ces commentaires circulant à Reims quant à la valeur des dons offerts par le roi de France sont à lire en gardant à l'esprit les réflexions de Bernard Guenée sur l'opinion publique dans la France de cette époque, opinion dont il trace les contours à partir de la *Chronique* de Pintoin. Cf. B. Guenée, *L'opinion publique à la fin du Moyen Âge d'après la « Chronique de Charles VI » du Religieux de Saint-Denis*. Il serait intéressant et fécond de voir comment ses analyses peuvent être appliquées au texte froissardien en général.



Fig. 3 — *Chroniques de Jean Froissart. Livre IV*, Bruges, v. 1470-1472, Londres, British Library, ms. Harley 4380, f. 138v: *L'assemblée de Reims*.

By permission of the British Library.

pas en cause ici : ce qui compte est la reconnaissance, par le public de la fin du XIV^e siècle, de la centralité de la valeur matérielle des œuvres.

C'est à la lumière de ce focus sur le coût des œuvres que l'on doit comprendre l'usage méthodique de certains adjectifs que Froissart emploie régulièrement pour qualifier de manière positive des objets, des pièces d'orfèvrerie surtout. Ces termes pourraient sembler anodins aujourd'hui, mais ils répondent en réalité à une logique profondément ancrée autant chez l'auteur qu'auprès de son public. C'est ainsi que l'écrivain décrit assez systématiquement des objets somptuaires en les désignant comme « riches » ou « chiers » : « grant fusion de biaux jeuiaus et riches »³³, « biaux jeuiaus et riches »³⁴, « chapiaulx d'or bons et riches »³⁵, « or et argent et chiers jeuiaulz »³⁶. Il est évident que nous avons ici affaire à des tournures formulaires, mais leur caractère topique, loin d'en amoindrir la portée, accroît leur force de témoignage, dans la mesure où ces *topoi* expriment et traduisent des catégories d'analyse du monde profondément ancrées chez l'auteur.

Cette attitude à l'égard de la valeur économique des œuvres est d'autant plus significative qu'elle n'est pas propre à Froissart, comme le montre une comparaison avec la démarche comparable de Michel Pintoin, le chroniqueur officiel du règne de Charles VI. Ce rapprochement est d'autant plus parlant que, à la différence du Valenciennois, le chantre de Saint-Denis n'écrit pas en français, mais en latin, et s'adresse ainsi à un public plus savant et plus restreint.

Le religieux utilise souvent, pour dire que des œuvres sont remarquables, les expressions *inestimabilis valoris*, *preciosus*, *sumptuosus* : on retrouve donc dans son texte des « thesauros regios et jocalia inestimabilis valoris »³⁷, des « omnimodam supellectilem, gazas valoris inestimabilis »³⁸, encore des « jocalia inestimabilis valoris »³⁹, et encore des

33. J. Froissart, *Chroniques. Livres I et II*, p. 107 (livre I, § 21).

34. *Ibid.*, p. 140 (livre I, § 39).

35. J. Froissart, *Chroniques. Livres III et IV*, p. 350 (livre IV, § 1).

36. J. Froissart, *Chroniques. Livres I et II*, p. 541 (livre I, § 256).

37. *Chronique du Religieux de Saint-Denis*, vol. I, p. 22 (livre I, § 3).

38. *Ibid.*, vol. I, p. 158 (livre III, § 8).

39. *Ibid.*, vol. IV, p. 188 (livre XXIX, § 25).

« inestimabilis valoris jocalia gemmis ornata preciosibus »⁴⁰... On notera que la formule est régulièrement appliquée aux œuvres somptuaires, orfèvrées avant tout. Dans le dernier extrait apparaît l'adjectif *preciosus*, qui est très fréquent sous la plume de l'auteur : il peut parler d'appartements regorgeant « in auro, gemmis, olosericis et vasis preciosis »⁴¹, de « pallia serica vestesque preciosissimas »⁴², de « oloserica et tapecia preciosa »⁴³, de « monile [...] preciosum » ou « monile preciosissimum »⁴⁴, de « vas preciosissimum »⁴⁵... Si on multipliait les exemples, ce qu'il serait aisé de faire, on constaterait que ce terme accompagne aussi régulièrement la mention d'œuvres d'orfèvrerie ou de textiles.

L'adjectif *somptuosus*, moins fréquent que son synonyme *preciosus*, a un usage plus large : on rencontre dans les pages de Pintoin des « vasa sumptuosa »⁴⁶, mais aussi des « edificia sumptuosa » (pour Pierrefonds, le château érigé par Louis d'Orléans, le frère du roi Charles VI) ou un « opus sumptuosum » (pour l'hôtel de Bicêtre, la résidence du duc Jean de Berry située aux portes de Paris)⁴⁷. On peut observer un emploi assez proche également pour l'adjectif *incomparabilis* : Pintoin mentionne ainsi des « nova et incomparabilia indumenta regalia aureis texta liliis »⁴⁸, ou les « jocalia et indumenta ecclesiastica incomparabilia » offerts par le duc de Berry à la Sainte-Chapelle de Bourges⁴⁹.

Ce lexique de la préciosité exprime une position en partie différente de celle de Froissart. Michel Pintoin fournit plus rarement que son

40. *Ibid.*, vol. IV, p. 688 (livre XXXIII, § 16). Il s'agit des bijoux de Jean de Berry qui « solus omnes regnicolas principes superabat » dans la possession de ce type d'objets, selon le religieux, mais qui dut en sacrifier une énorme quantité lors du siège de Bourges de 1412, afin de payer ses troupes.

41. *Ibid.*, vol. I, p. 42 (livre I, § 5).

42. *Ibid.*, vol. I, p. 54 (livre I, § 7).

43. *Ibid.*, vol. I, p. 612 (livre X, § 7).

44. *Ibid.*, vol. II, p. 24 (livre XIII, § 6) et p. 446 (livre XVII, § 10) ; p. 458, on parle d'un « monile preciosum auro et gemmis ornatum » (livre XVII, § 14).

45. *Ibid.*, vol. II, p. 556 (livre XVIII, § 7).

46. *Ibid.*, vol. II, p. 562 (livre XVIII, § 8).

47. *Ibid.*, vol. III, p. 228 (livre XXV, § 25) et vol. IV, p. 522 (livre XXXII, § 31) respectivement. La liste des occurrences n'est pas exhaustive. Sur le château de Pierrefonds, on lira J. Mesqui, « Le château de Pierrefonds » ; pour la résidence de Bicêtre, voir F. Meunier, « Le renouveau de l'architecture civile sous Charles VI, de Bicêtre à l'hôtel de Bourbon », p. 219-227.

48. *Chronique du Religieux de Saint-Denis*, vol. I, p. 12 (livre I, § 1).

49. *Ibid.*, vol. VI, p. 34 (livre XXXVII, § 6).

«collègue» des indications chiffrées se voulant exactes. Les adjectifs auxquels il a recours mettent davantage l'accent soit sur l'impossibilité de donner un prix à des objets dont le coût est à proprement parler inestimable, soit sur les valeurs sociales qui se greffent sur la valeur monétaire – qui est donc un préalable implicite même si elle n'est pas explicitement mentionnée. *Preciosus, somptuosus, incomparabilis, inestimabilis* renvoient à la sphère de l'ostentation et de la magnificence et ils sont d'ailleurs utilisés notamment pour parler de trésors princiers. Leur récurrence est certainement à mettre en lien avec le sens très haut que Pintoin a de la dignité du roi et des membres de sa famille.

La question du prix émerge toutefois avec force dans quelques chapitres de la *Chronica Karoli Sexti* qui relatent des cérémonies d'une importance politique primordiale et qui ont été finement étudiés, du point de vue de l'histoire de l'art, par Jenny Stratford⁵⁰. Il s'agit des pages qui décrivent les échanges de présents entre les rois et les princes de France et d'Angleterre lors de leur rencontre à Ardres en 1396. À cette occasion, la jeune Isabelle de France fut solennellement remise à son futur mari, le roi d'Angleterre Richard II (r. 1377-1399). Ce mariage au plus haut niveau scellait un rapprochement entre les couronnes française et anglaise et devait ramener la paix entre les deux pays après des décennies de conflit plus ou moins ouvert en inaugurant une trêve de vingt-huit ans⁵¹. On peut difficilement imaginer un contexte diplomatique plus sensible. La signification des dons qui furent alors échangés et du rituel au cours duquel la remise eut lieu fut telle que le religieux de Saint-Denis, fin connaisseur et fidèle chroniqueur du cérémonial, consacra à la description de ces offrandes réciproques un chapitre entier de son ouvrage, *De mutua curialitate regum et donis sibi invicem collatis*⁵². Entre autres détails, Pintoin indique que Charles VI présenta à Richard II :

cum exuberanti leticia quatuor altarium ecclesiasticorum ornamenta, margaritarum varietate auroque contexta, gloriosissime Trinitatis, montis eciam Oliveti representabant effigies, sanctorum quoque

50. J. Stratford, «Gold and diplomacy» et *Richard II and the English royal treasure*, p. 57-70.

51. Pour ce mariage et sa signification politique, il suffira ici de renvoyer à F. Autrand, *Charles VI*, p. 338-342.

52. *Chronique du Religieux de Saint-Denis*, vol. II, p. 456-462 (livre XVII, § 14).

Georgii et Michaelis ymagines, duo eciam vinaria auro et gemmis ornata, que valorem sexdecim milium francorum excedebant⁵³.

Pour d'autres cadeaux, le religieux, sans pourtant fournir des chiffres exacts, insiste sur le poids de l'objet comme pour cette nef en or « *ingentis ponderis* » que Richard II reçut de son futur beau-père⁵⁴. Dans l'un des chapitres suivants, en évoquant les pièces que se donnèrent l'un l'autre les princes, l'auteur insiste encore sur cette question : après que Charles VI a présenté au roi d'Angleterre un vase d'or massif et un collier, et en a reçu en retour un autre collier, le duc de Lancastre remet au roi de France un troisième collier « *aliud [...] in valore excedens quod a Johanne rege Francie dono nuper acceperat* »⁵⁵. Au moment de la séparation, le souverain français laisse encore à son homologue « *adamantem et saphirum ingentis valoris* »⁵⁶, en retour desquels le monarque anglais répond par le don de deux excellents destriers⁵⁷. Les échanges de dons et contre-dons qui s'étalent à cette occasion sur plusieurs jours, du 26 au 30 octobre, enclenchent donc un jeu de surenchère dans lequel interviennent à la fois la stricte valeur monétaire des pièces (« *in valore excedens* ») et des valeurs symboliques multiples et complexes – par exemple, le collier ayant appartenu au roi Jean le Bon, grand-père de Charles VI, est aussi chargé d'une signification mémorielle et familiale⁵⁸.

Plus tôt la même année, le duc de Bourgogne avait déjà effectué un voyage auprès du roi d'Angleterre, afin justement de faire avancer les négociations en vue du mariage d'Isabelle de France. Aimablement accueilli par Richard II, il partagea avec lui le repas ; puis :

cum dux [Burgundie] a rege [Anglie] monile preciosissimum recepisset, liberalitatem viceversa cupiens compensare, luce sequenti, effigiem Jhesu Christi in sepulchro positi, precio octo milia aureorum, iterum

53. *Ibid.*, vol. II, p. 462.

54. *Ibid.*, vol. II, p. 458.

55. *Ibid.*, vol. II, p. 468 (livre XVII, § 17).

56. *Ibid.*, vol. II, p. 470.

57. Pour l'importance des chevaux comme dons dans ce contexte, voir B. Buettner, « Past presents », p. 604 et 608.

58. J. Stratford (*Richard II and the English Royal Treasure*, p. 60-64) analyse très bien à la fois l'élément de compétition qui intervient dans ces échanges, tout comme leur signification symbolique, en prenant aussi en compte l'iconographie des objets offerts.

ipsius Passionem, precio duodecim milium francorum, ex auro puro et gemmis ornatas dedit, palliумаque damascenum valens tria milia aureorum, super quod jocalia ponerentur⁵⁹.

À nouveau le prix des dons, des bijoux et des textiles est explicitement cité.

Loin du tabou inspiré par une conception romantique de la création artistique qui a encore souvent cours de nos jours, les chroniqueurs de la fin du XIV^e siècle en France ne se gênent pas pour transmettre à la postérité le coût d'édifices ou d'objets somptuaires. Bien au contraire, la mention de la valeur monétaire est pour eux, et pour leurs lecteurs, une donnée majeure dont ils sont toujours conscients. Cette variable est si signifiante que ces écrivains mettent même en scène dans leur texte les commentaires émis par l'opinion publique sur la question. Le prix des œuvres a une place essentielle dans le jeu social de l'exhibition du rang et de l'échange de dons.

Au-delà de cette dimension, toutefois, il y a un autre aspect à prendre en compte, car la préciosité matérielle est un présupposé pour la qualité esthétique des œuvres. Dans les passages cités plus haut, Froissart associe assez régulièrement les termes « cher » ou « riche » à celui de « beau »⁶⁰. Tout aussi souvent, il conjugue la notion de richesse à celle de noblesse (dont on sait à quel point elle est positive à ses yeux) : il mentionne ainsi tour à tour une « couronne d'or moult riche et moult noble »⁶¹, des « grans presens, nobles et riches, de vaisselle d'or et d'argent et de toutes nouvelles choses », un « drechoir couvert de noble vaisselle et de grant richesse »⁶², ou encore « ung rubis noble et riche »⁶³. On retrouve ici une attitude que Peter Cornelius Claussen a décrite avec acuité à propos d'un des commanditaires les plus célèbres du Moyen Âge, l'abbé Suger de

59. *Chronique du Religieux de Saint-Denys*, vol. II, p. 446 (livre XVII, § 10).

60. Voir le texte correspondant aux notes 33 à 36.

61. J. Froissart, *Chroniques. Livres I et II*, p. 206 (livre I, § 70).

62. J. Froissart, *Chroniques. Livres III et IV*, p. 598 et 603 (livre IV, § 51). Je rappelle au passage que le dressoir est un meuble sur lequel un grand seigneur expose, lors d'occasions solennelles, sa vaisselle la plus précieuse. Pour son usage à cette époque, cf. R. Lightbown, *Secular goldsmiths' work in Medieval France*, p. 40.

63. J. Froissart, *Chroniques. Livres III et IV*, p. 643 (livre IV, § 55). Voir également le passage cité plus haut, en correspondance de la note 19.

Saint-Denis. Comme l'écrit le chercheur, « la notion d'« art » chez Suger est marquée par le matériau précieux, de telle sorte que sa valeur monétaire est toujours présente à l'arrière-plan. Si la donation est suffisamment « riche », elle peut être valorisée ultérieurement (mais non dépassée) par son exécution artistique »⁶⁴. Il en va de même dans les milieux aristocratiques en France dans la seconde moitié du XIV^e siècle, comme Froissart et Pintoïn le montrent. La richesse, explicitement couplée aux concepts de beauté et de noblesse, joue un rôle primordial également dans l'appréciation de la contribution des créateurs et devient ainsi une composante déterminante de l'expérience esthétique⁶⁵.

Michele TOMASI
Université de Lausanne

64. P. C. Claussen, « *Materia und opus* », p. 45.

65. Cf. M. Tomasi, « « Parler art » en France autour de 1400 ».

BIBLIOGRAPHIE

Sources

- Chronique du Religieux de Saint-Denys, contenant le règne de Charles VI de 1380 à 1422*, éd. par Louis-François Bellaguet, réimpression par les soins et avec une préface de Bernard Guenée, 3 vols, Paris, éditions du CTHS, 1994.
- FROISSART, Jean, *Chroniques. Livres I et II*, éditions et textes présentés et commentés par Peter Ainsworth, George T. Diller, Paris, Librairie générale française, 2001 (Lettres gothiques).
- , *Chroniques. Livres III et IV*, texte présenté, établi et commenté par Peter Ainsworth, Alberto Varvaro, Paris, Librairie générale française, 2004 (Lettres gothiques).

Travaux

- AINSWORTH, Peter, « Froissart, Jean », in *Encyclopedia of Medieval Chronicle*, ed. by Graeme Dunphy, Leiden/Boston, Brill, 2010, vol. I, p. 642-645.
- AUTRAND, Françoise, *Charles VI. La folie du roi*, Paris, Fayard, 1986.
- BUETTNER, Brigitte, « Past presents: New Year's gifts at the Valois courts, ca. 1400 », *The Art Bulletin*, 83 (2001), p. 598-625.
- CLAUSSEN, Peter Cornelius, « *Materia und opus*. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage », in *Ars naturam adiuvens. Festschrift für Matthias Winner*, hrsg. von Victoria van Flemming, Sebastian Schütze, Mainz, von Zabern, 1996, p. 40-49.
- COURROUX, Pierre, *L'écriture de l'histoire dans les chroniques françaises (XII^e-XV^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2016 (Histoire culturelle, 1).
- GOUVEIA MONTEIRO, João, « La bataille d'Aljubarrota (1385) », *Bulletin du CRISIMA*, 3 (2009), p. 19-36.

- GUENÉE, Bernard, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier Montaigne, 1980.
- , « Michel Pintoin : sa vie, son œuvre », in *Chronique du Religieux de Saint-Denis, contenant le règne de Charles VI de 1380 à 1422*, éd. par Louis-François Bellaguet, réimpression par les soins et avec une préface de Bernard Guenée, Paris, éditions du CTHS, 1994, vol. I, p. I-LXXXV.
- , *L'opinion publique à la fin du Moyen Âge d'après la « Chronique de Charles VI » du Religieux de Saint-Denis*, Paris, Perrin, 2002.
- , « Ego, je. L'affirmation de soi par les historiens français (XIV^e-XV^e s.) », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 149 (2005), p. 597-611.
- HIRSCHBIEGEL, Jan, Étrennes. *Untersuchungen zum höfischen Geschenkverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380-1422)*, München, Oldenbourg, 2003.
- JONES, Michael, « Froissart, Jean », in *Oxford Dictionary of National Biography*, ed. by Colin Matthew, Brian Harrison, Oxford, Oxford University Press, 2004, vol. 21, p. 57-60.
- LIGHTBOWN, Ronald, *Secular goldsmiths' work in Medieval France: a history*, London, The Society of Antiquaries of London, 1978.
- MESQUI, Jean, « Le château de Pierrefonds. Une nouvelle vision du monument », *Bulletin monumental*, 166 (2008), p. 197-245.
- MEUNIER, Florian, « Le renouveau de l'architecture civile sous Charles VI, de Bicêtre à l'hôtel de Bourbon », in *La création artistique en France autour de 1400*, actes du colloque international (Paris/Dijon, 2004), éd. par Élisabeth Taburet-Delahaye, Paris, École du Louvre, 2006, p. 219-246 (Rencontres de l'École du Louvre, 19).
- NEJEDLÝ, Martin, *La représentation des pouvoirs et des hiérarchies dans les Chroniques de Jean Froissart*, thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1995.
- NORTH, Michael, « Art markets », in *The Oxford Encyclopedia of Economic History*, ed. by Joel Mokyr, Oxford, Oxford University Press, 2003, vol. I, p. 167-174.
- PAVIOT, Jacques, CHAUNEZ-BOUIKKOT, Martine (éds), *Nicopolis, 1396-1996. Actes du colloque international organisé par l'Académie des Sciences, Arts et Belles Lettres de Dijon et le Centre national de la Recherche scientifique réuni à Dijon, au Conseil régional*

- de Bourgogne, le 18 octobre 1996*, Dijon, 1996 (Annales de Bourgogne, 68).
- RAPIN, Thomas, *Les chantiers de Jean de France, duc de Berry: maîtrise d'ouvrage et architecture à la fin du XIV^e siècle*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2010.
- RIBÉMONT, Bernard, «L'entrée d'Isabeau de Bavière à Paris: une fête textuelle pour Froissart», in *Feste und Feiern im Mittelalter*, hrsg. von Detlef Altenburg, Jörg Jarnut, Hans-Hugo Steinhoff, Sigmaringen, Thorbeke, 1991, p. 515-522.
- SCHWEDLER, Gerald, «Deutsch-französische Herrschertreffen im 14. Jahrhundert», in *Regnum und Imperium. Die französisch-deutschen Beziehungen im 14. und 15. Jahrhundert*, hrsg. von Stefan Weiss, München, Oldenburg, 2008, p. 55-101 (Pariser Historische Studien, 83).
- SEIBERLING, Grace, «Art market», in *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. by Michael Kelly, New York, Oxford University Press, 1998, vol. I, p. 141-147.
- STRATFORD, Jenny, «Gold and diplomacy: England and France in the reign of Richard II», in *England and the Continent in the Middle Ages: studies in memory of Andrew Martindale*, ed. by John Mitchell, Stamford, Shaun Tyas, 2000, p. 218-237.
- , *Richard II and the English royal treasure*, Woodbridge, The Boydell Press, 2012.
- SUMPTION, Jonathan, «Mauny, Sir Walter (c. 1310-1372)», in *Oxford Dictionary of National Biography*, ed. by Colin Matthew, Brian Harrison, Oxford, Oxford University Press, 2004, vol. 37, p. 445-448.
- TATTERSALL, Bruce, DEGEN, Natasha, «Art market», in *Grove Art Online*: <<https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa0-9781884446054-e-7000004430>> (dernière consultation le 23 janvier 2020).
- TOMASI, Michele, «Entre “estat tenir” et “esbatement”: l'orfèverie selon les chroniqueurs français sous le règne de Charles V et Charles VI», in *Orfèverie gothique en Europe: production et réception*, éd. par Élisabeth Antoine-König, Michele Tomasi, Rome, Viella, 2016, p. 125-141 (Études lausannoises d'histoire de l'art, 21).

- , « “Parler art” en France autour de 1400 : l’expérience esthétique selon Jean Froissart et Michel Pinton », in *Art et expérience esthétique dans la littérature du Moyen Âge*, éd. par Noémie Chardonnens, Géraldine Toniutti, *Memini. Travaux et documents*, 22-23 (2017), en ligne <<http://journals.openedition.org/memini/986>>.
- , « Looking at the center from the border: an exchange of Franco-Ottoman gifts and the perception of art around 1400 », forthcoming.
- WALKER, John A., *Art and artists on screen*, Manchester, Manchester University Press, 1993.

