

RENATE PROCHNO

Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364-1477

Acta Humaniora, Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie. Berlin, Akademie-Verlag 2002. XI, 476 pp., nombreuses illustrations. € 99,80. ISBN 3-05-003595-1

L'ouvrage de Renate Prochno s'annonce prometteur sur le plan de la méthode, puisqu'il apporte une étude fondée sur les textes – dont la transcription occupe environ un tiers de la publication –, et sur leur exploitation critique. Cette thèse s'inscrit ainsi dans une tradition solide et convaincante et l'instrument produit est de première utilité. Car la célèbre monographie de Cyprien Monget, toujours citée depuis sa publication au tournant du XX^e siècle (*La Chartreuse de Dijon*, Montreuil-sur-Mer/Tournai 1898-1905), n'avait pas été conçue dans un esprit très rigoureux et les documents produits par Bernard Prost (*Inventaires, mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois*, Paris 1902-1908), dans une forme plus digne de confiance, ne peuvent être utilisés que comme références brutes, et pour une partie seulement du principat de Philippe le Hardi. Certes, l'historiographie de la Chartreuse de Champmol et des œuvres d'art qu'elle a abritées est considérable, où la place accordée aux textes d'archives – dont on sait la richesse – a finalement toujours été importante; pourtant leur présentation fut rarement systématique: l'entreprise de R. Prochno est donc courageuse et louable, qui tente d'ancrer solidement sa réflexion dans le témoignage des sources. Un point de vue qui se défend particulièrement lorsqu'il s'agit d'analyser les données du contexte proprement historique: on peut en juger ici avec le passionnant *Exkursus* consacré aux funérailles princières bourguignonnes.

Par son propos, R. Prochno se démarque clairement de l'approche qui avait prévalu jusqu'à présent, laquelle privilégiait l'étude

des artistes-artisans et l'analyse de leurs œuvres (ainsi ne trouve-t-on pas citées ici deux thèses soutenues il y a quelques années, non exemptes de faiblesses mais toutes deux nourries, entre autres, de sources de la Chartreuse: Sophie Cassagnes-Brouquet, *Contribution à l'étude de la peinture médiévale: les peintres en Bourgogne sous les ducs Valois, 1363-1477*, Univ. de Bourgogne 1996, et Sylvaine Bertrand, *Contribution à l'étude de la sculpture au XVe siècle: l'élaboration des œuvres dans les ateliers bourguignons*, Univ. de Bourgogne 1997). Car si l'auteur souhaite également aborder les réalisations artistiques, c'est en concentrant son intérêt sur la logique des aménagements de la Chartreuse et sur leurs fonctions, pour en comprendre la signification. Pour y parvenir, l'auteur s'attache à donner, avec un grand souci de clarté qui rend son ouvrage facile à utiliser, un descriptif précis des lieux à l'aide des sources et des œuvres conservées. Certains aspects de l'institution et de son décor, généralement négligés jusqu'alors, sont ainsi soigneusement considérés, comme par exemple le cycle de portraits des ducs installé sur le côté nord du chœur de l'église, ou encore l'aménagement précis et complet de l'oratoire ducal ou des chapelles; dans l'église prend désormais place avec pertinence tout le mobilier liturgique et la logique des programmes iconographiques est clairement définie.

R. Prochno attire avec raison l'attention sur la simplicité de la conception du parti initial, son austérité même, sensible par exemple dans la nudité des murs où seules les armoiries ducales apportent un décor, tandis que nombre de verrières restent sans figures; elle souligne à juste

titre la situation unique qu'impose une cohabitation entre la communauté des chartreux et la fondation princière, et précise chaque fois qu'il se peut la part de chacune.

La suite chronologique des aménagements, dont le détail était certes déjà connu, apparaît désormais avec plus de pertinence: ainsi, par exemple, la mise en place de retables peints sur les autels du chœur des convers – retable de Saint-Denis, d'Henri Bellechose, conservé au Louvre, et retable de Saint-Georges, à Dijon – n'intervient qu'une trentaine d'années après la fondation, remplaçant sans doute des dispositifs en bois plus modestes; dans la salle du chapitre, le retable des saints de Jacques de Baerze (dont les volets peints par Melchior Broederlam sont perdus) n'est quant à lui livré qu'en 1399, remplaçant celui qu'avait d'abord réalisé, en bois, le charpentier Jean de Fenain: l'ambition du projet se dessine donc avec le temps.

Quelques pages données en introduction fournissent les grandes lignes de l'entreprise de Philippe le Hardi, le sens de la fondation de cette importante chartreuse de 24 moines, qui devait abriter sa sépulture et celles de sa dynastie et assurer la fonction de la *memoria*, mais aussi symboliser en un seul lieu la puissance éclatée du «filz de Roy de France, Duc de Bourgogne, Conte de Flandre, d'Artois et de Bourgogne Palatin, Sire de Salins, Conte de Rethel et Duc de Malines et d'Anvers», tous ces titres figurant – comme il est normal – dans le texte de la fondation daté du 15 mars 1385: dans le parcours historique du principat ducal, c'est aussi l'époque où s'organise l'unité politique, administrative et judiciaire de ces territoires dispersés. Mais, comme R. Prochno le rappelle d'ailleurs fort à propos, Philippe le Hardi réside alors le plus souvent à Paris, surtout à partir de la mort de son frère Charles V, en 1380, et de plus en plus jusqu'à la sienne propre, en 1404: à Dijon, où il vient peu, et plus du tout à partir de 1396, sa présence ne peut être que symbolique, grâce, entre autres, aux représentations du couple ducal.

Faut-il surestimer cependant, comme l'auteur le propose, le message politique dispensé par la chartreuse et y découvrir plus que la fondation pieuse d'une nécropole princière? Pour R. Prochno, le duc, dans un souci d'autoproclamation (*Selbstdarstellung*) a délibérément réuni, à Champmol, des composantes françaises et flamandes, témoignages de sa double appartenance, en tant que prince Valois vassal du roi de France, mais aussi comme comte de Flandre à partir de 1384.

Ainsi par exemple, le choix des artistes néerlandais réunis pour le décor de la Chartreuse participerait de cette politique, selon l'auteur; mais une telle interprétation mésestime l'importance de la présence nordique à la cour du roi de France Charles V, frère de Philippe – pour qui ont travaillé ou travaillent encore à l'époque André Beauneveu, Jean de Liège ou encore Jean de Bruges – cour de France qui semble avoir été un véritable modèle pour tous les princes des fleurs de lis; un autre frère de Philippe le Hardi, Jean de Berry, pourtant engagé dans une aventure politique et territoriale bien différente, engage aussi dans le même temps de nombreux artistes originaires du Nord: on y retrouve André Beauneveu, puis Jean de Cambrai, Jacquemart de Hesdin, les frères de Limbourg...

D'autre part, R. Prochno n'accorde peut-être pas suffisamment d'intérêt aux modalités de recrutement des artistes de Philippe le Hardi, modalités pourtant significatives de ce «modèle Valois» dans lequel il se coule: le sculpteur Jean de Marville, originaire de la Flandre wallonne, travaillait pour Charles V en 1369 avant d'être engagé par Philippe le Hardi en 1372; Drouet de Dammartin, nommé en 1384 «maître général de ses œuvres de maçonnerie, dans tous ses pays», était membre d'une famille d'artistes actifs à la cour, pour le roi et Jean de Berry; le peintre Jean de Beaumetz, originaire de l'Artois, était actif à Paris depuis 1371: c'est là qu'il fut engagé par le duc en 1375; en 1397, Jean Malouel lui succéda, qui venait de travailler, à Paris encore, pour la reine Ysabeau de Bavière.

Les seuls artistes importants qui ne semblent pas avoir été recrutés dans la capitale et ce milieu de la cour de France sont Melchior Broederlam et Claus Sluter. A ce propos, R. Prochno rejette, sans vraiment la discuter, l'hypothèse de Ulrike Heinrichs-Schreiber de la présence de Claus Sluter à Vincennes (U. Heinrichs-Schreiber, «Die Konsolfiguren der Tour du Village in Vincennes. Ein unbekanntes Frühwerk Claus Sluters», *Jahrbuch der Berliner Museen* XXXIII, 1991, p. 99-105, hypothèse reprise dans *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildbauerkunst in Paris 1360-1420*, Berlin 1997). Cette hypothèse, fondée sur des rapprochements stylistiques, n'emporte en effet pas définitivement l'adhésion, cependant le scénario reste plausible. Il est certain par contre que Sluter figure à partir de 1385 dans les comptes de la Chartreuse de Champmol, parmi les dix compagnons de Jean de Marville, presque tous nordiques comme lui: mais c'est le responsable de l'atelier sans aucun doute qui a fait appel à lui, et non le duc, et le recours à cette main d'œuvre néerlandaise tient plus vraisemblablement au jeu des accointances professionnelles.

Melchior Broederlam reste donc la seule personnalité marquante de l'aventure de Champmol qui soit certainement issue du milieu de cour flamand, puisqu'il travaillait de 1381 à 1384 pour le beau-père de Philippe, Louis de Maele. Encore son entreprise de deux retables pour la chartreuse (pour l'autel de Jean de Berry et pour celui de la salle du chapitre) reste-t-elle ponctuelle, car son activité principale pour le duc se poursuit à Hesdin. A Dijon, il ne semble intervenir qu'en renfort et tardivement, avec Jacques de Baerze, devant l'urgence des œuvres à fournir.

Pour son propos, la compilation des modèles ou des antécédents des œuvres de la Chartreuse fournie par R. Prochno est évidemment importante, tant elle est susceptible de nous éclairer sur la culture et les intentions du commanditaire et des artistes. Or il faut bien reconnaître ici aussi que, majoritairement,

c'est dans ce même milieu français que l'auteur recense ces antécédents: l'auteur entérine d'ailleurs en cela les acquis de l'histoire de l'art. Au sujet du portail particulièrement, la liste des œuvres citées est éclairante: pour le projet de Jean de Marville, il s'agit des portails des Célestins, de l'Hôpital des Quinze-Vingt, de la chapelle Saint-Yves, du collège de Beauvais. Dans un souci d'exactitude, il aurait fallu introduire ici la discussion relative aux statues de Charles V et Jeanne de Bourbon du musée du Louvre, et l'hypothèse convaincante de Jean-René Gaborit qui les fait provenir non plus des Célestins mais du château du Louvre («Les statues de Charles V et Jeanne de Bourbon au Louvre: une nouvelle hypothèse», *Revue du Louvre* 1981, n° 4, pp. 237-245); mentionner aussi, à propos de Saint-Thibaut-en-Auxois (pour lequel l'auteur ne cite que des articles anciens de L. Lefrançois-Pillion et M. Aubert parus respectivement en 1922 et 1928), les études récentes qui, à la suite d'Emile Mâle, proposent de reconnaître dans les figures des ébrasements non des portraits de fondateurs, mais la représentation des personnages de la légende de saint Thibault (voir en dernier lieu Denise Borlée, *La sculpture figurée du XIII^e siècle en Bourgogne*, Thèse de l'Univ. de Bourgogne, 1997, p. 226-231), ce qui autorise à écarter ce portail, quoique bourguignon, des sources de Champmol.

Pour le remaniement du portail opéré par Claus Sluter, les modèles sont plus incertains, mais ici encore les sculpteurs – d'ailleurs invoqués par l'auteur – qui empruntent la voie du naturalisme, en particulier dans le domaine des effigies, comptent parmi ceux qu'emploient les Valois: André Beauneveu et Jean de Liège. Quelques œuvres significatives en ce domaine, à l'escalier en vis du Louvre, à la Bastille ou au donjon de Vincennes, ou encore à Poitiers, renvoient au même foyer artistique. Et le choix iconographique de la représentation du duc et de la duchesse à genoux peut difficilement être considéré, à la fin du XIV^e siècle, comme le recours à un motif alors con-

noté comme «flamand». Dès lors, le souci d'affirmation par les choix artistiques ne paraît pas aussi original et personnalisé que le prétend l'auteur.

Les chapitres relatifs aux réalisations sculptées pour la chartreuse encore préservées sont moins neufs, car la relecture des textes n'apporte pas toujours de solution aux problèmes en suspens: c'est plutôt grâce à l'étude conjointe des sources et des œuvres que des hypothèses peuvent être formulées, qui restent des hypothèses. L'auteur ne s'attarde ainsi guère sur la conception du tombeau de Philippe le Hardi, car la question ne peut trouver de réponse avec la seule interprétation des documents d'archives (F. Joubert, «Illusionnisme monumental à la fin du XIVe siècle: les recherches d'André Beauneveu à Bourges et de Claus Sluter à Dijon», *Pierre, lumière, couleur, Etudes d'Histoire de l'Art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, F. Joubert et D. Sandron éd., Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne 1999, p. 367-384).

Il faut admettre ici que l'analyse des œuvres est souvent aussi pertinente que la transcription d'un texte: l'élaboration du catalogue des collections du musée archéologique de Dijon a ainsi permis de produire quelques observations nouvelles sur des vestiges provenant du portail (D. Sécula, dans *Sculpture médiévale en Bourgogne. Collections lapidaires du Musée arch. de Dijon*, Dijon 2000, M. Jannet et F. Joubert dir., p. 165-166 à propos de deux fragments inédits provenant du dais de sainte Catherine) et du Calvaire du grand cloître, qui ne sont malheureusement pas prises en compte par l'auteur: ainsi, les mises au point proposées par Véronique Boucherat, à la suite d'un examen attentif, conduisent à identifier un fragment de bras croisés comme étant ceux de Marie-Madeleine agenouillée au pied de la croix, et non ceux de la Vierge (comme l'avait déjà suggéré K. Morand: voir *ibid.*, p. 67-69). Il est d'ailleurs paradoxal que R. Prochno ait repris l'idée, bien peu convaincante, d'une postérité du Calvaire de Champmol dans des

groupes tels que ceux de Flavigny ou de Prémieux, où l'attitude contrainte de la Mère plaquant ses bras sur sa poitrine aurait dû la conduire à douter de son interprétation: on est plutôt tenté d'imaginer à Champmol une restitution théâtrale du Calvaire, comportant peut-être le motif de la Pâmoison de la Vierge. C'est ce que suggère ce fragment capital, qui, par le geste d'enlacement de la croix, renvoie à l'iconographie toscane de Madeleine représentée sur le polyptyque Orsini, alors conservé à la Chartreuse.

Un chapitre est consacré aux peintures, celles provenant de Champmol de manière certaine, et celles pour lesquelles on a pu le supposer. Ces œuvres, célèbres et importantes pour l'histoire de l'art qui compte peu de panneaux peints de cette époque et de ce milieu, sont donc évoquées ici en fonction des sources, et une fois encore le travail consciencieux opéré par R. Prochno dans les documents, tous relus et vérifiés, s'avère fort utile.

Mais la documentation bibliographique relative aux peintures dont la provenance de Champmol n'est pas authentifiée, et pour laquelle l'auteur a donc dû se résigner à faire appel à la seule critique, est bien moins fiable, car trop vieillie. La *Messe de Saint-Grégoire*, au musée du Louvre, peut ainsi être comptée parmi les œuvres dont la provenance de Champmol est très vraisemblable, et les doutes de R. Prochno doivent être apaisés: l'œuvre a été récemment étudiée par François Avril qui a montré la réception de la composition dans un Livre d'Heures dijonnais contemporain, conservé à la bibliothèque de Besançon («L'origine bourguignonne de la *Messe de saint Grégoire* Jamot», *Hommage à Michel Laclotte*, Paris / Milan 1994, p. 152-163); il a aussi rappelé l'étude de Carlo Bertelli sur le contexte de l'arrivée – vers 1385-1386 – de l'icône byzantine du Christ de douleurs à la chartreuse de S.-Croce in Jerusalem («The 'Image of Pity' in Santa-Croce in Jerusalem», *Essays in The History of Art presented to Rudolf Wittkower*, Londres 1967, p. 40-55);

celle-ci est à la source de l'iconographie de la Messe de saint Grégoire et cela justifierait son adoption dans le cadre d'une chartreuse. Le tableau s'inscrit par ailleurs dans une production picturale proprement bourguignonne, celle du peintre dijonnais Pierre Spicre (F. Joubert, «Nouvelles propositions sur la personnalité artistique de Pierre Spicre, peintre du cardinal Jean Rolin», *La Splendeur des Rolin*, B. Maurice-Chabard éd., Paris / Autun 1998, p. 169-191).

Pour le fragment représentant un élément d'architecture au musée des Arts décoratifs de Paris, l'auteur donne des dimensions erronées et fonde son rejet sur celles-ci, alors que la consultation du récent catalogue de Monique Blanc lui aurait permis de conserver la localisation à la chartreuse (*Retables. La collection du musée des Arts décoratifs*), Paris 1998, p. 106-108). On admettra par contre les doutes de l'auteur quant à la provenance de la célèbre *Nativité* du Maître de Flémalle; relevons cependant que celle-ci ne bénéficie que de quelques lignes, renvoyant à Pierre Quarré et à Erwin Panofsky: c'est dire que ni les observations récentes d'Albert Châtelet (*Robert Campin. Le Maître de Flémalle*, Anvers 1996, p. 131-134, 299) ni celles de Stephan Kemperdick (*Der Meister von Flémalle, Die Werkstatt Robert Campins und Rogier Van der Weyden*. Turnhout 1997, p. 56-59) ne sont

citées, pas plus d'ailleurs que la volume du corpus des primitifs flamands consacré aux collections du musée des Beaux-Arts de Dijon, pourtant abondamment utilisé par ailleurs pour l'étude du retable de la Passion de Jacques de Baerze et de Melchior Broederlam. A vrai dire, les partis bibliographiques de l'auteur, qui privilégie souvent une littérature ancienne, nous échappent fréquemment.

Le talon d'Achille de la publication réside ainsi dans le choix de n'accorder sa confiance qu'aux seules sources. La richesse du fonds d'archives dijonnais pouvait en effet inspirer une telle orientation, et la transcription des textes donnée ici justifie à elle seule le bien-fondé de l'entreprise, dont il faut cependant comprendre les limites: réfléchir sur les projets artistiques demande plus qu'une lecture consciencieuse de textes administratifs et comportant de nombreuses lacunes. Une telle réflexion ne peut exclure l'apport d'une étude fine des œuvres conservées – et l'auteur en est convaincue puisqu'elle s'intéresse, de manière systématique (mais souvent très extérieure), aux antécédents et à la descendance des réalisations de Champmol –; la réflexion ne peut pas non plus faire abstraction du contexte humain contemporain (les cours, leurs artistes, leurs carrières...). Elle requiert en somme de s'intéresser aux travaux des historiens de l'art, qui ne sont pas tous négligeables.

Fabienne Joubert

JAN HIRSCHBIEGEL

Étrennes. Untersuchungen zum höfischen Geschenkverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380-1422)

München, Oldenbourg Verlag 2003 (*Pariser Historische Studien herausgeben vom Deutschen Historischen Institut Paris*, 60). 713 S. € 69,80. ISBN 3-486-56688-1

Gift-giving in general and more especially *étrennes* have been the focus of much recent attention; *étrennes* are the New Year's gifts exchanged at European courts on the first of

January, regardless of the date when the official year began. This book, completed in 2001, is the revised version of the author's doctoral dissertation, submitted three years