

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI
Centre André Chastel, UMR 8150

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

Cristina DAGALITA

le : 26 novembre 2015

En .I. lieu desert, plain de montaignes

Les images et la commande d'œuvres d'art pour les chartreuses médiévales

(fin du XI^e siècle - début du XVI^e siècle)

I

Texte

Sources et bibliographie

Sous la direction de :

M. Philippe LORENTZ – Professeur, Université de Paris-Sorbonne

Membres du jury :

Mme. Laurence CIAVIALDINI-RIVIÈRE – Professeur, Université Pierre-Mendès-France, Grenoble

M. Daniel LE BLÉVEC – Professeur émérite, Université de Montpellier

M. Philippe LORENTZ – Professeur, Université de Paris-Sorbonne

M. Dany SANDRON – Professeur, Université de Paris-Sorbonne

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI
Centre André Chastel, UMR 8150

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

Cristina DAGALITA

le : 26 novembre 2015

En .I. lieu desert, plain de montaignes

Les images et la commande d'œuvres d'art pour les chartreuses médiévales

(fin du XI^e siècle - début du XVI^e siècle)

II

Illustrations

Annexes

Sous la direction de :

M. Philippe LORENTZ – Professeur, Université de Paris-Sorbonne

Membres du jury :

Mme. Laurence CIAVIALDINI-RIVIÈRE – Professeur, Université Pierre-Mendès-France, Grenoble

M. Daniel LE BLÉVEC – Professeur émérite, Université de Montpellier

M. Philippe LORENTZ – Professeur, Université de Paris-Sorbonne

M. Dany SANDRON – Professeur, Université de Paris-Sorbonne

Position de thèse

Au moment de la réforme monastique des XI^e-XII^e siècles, en 1084, Bruno de Cologne, un ancien maître de l'école-cathédrale de Reims, s'établit avec ses compagnons sur une terre octroyée par Hugues, l'évêque de Grenoble, à proximité de cette ville, dans les Alpes. Bruno y mit en place un mode de vie original, où l'idéal érémitique, sur le modèle des Pères du désert, était tempéré par l'aspect cénobitique, jugé plus équilibré. Les premiers chartreux s'installèrent chacun dans sa cellule, en y faisant vœu de silence. Ils ne devaient se retrouver que deux fois par jour, à l'église pour célébrer la messe. Le dimanche et à certaines autres occasions, les moines pouvaient prendre leur repas ensemble, au réfectoire, et ils avaient la permission de se parler. La spécificité de cette expérience se traduisit sur le plan de l'architecture, dans la mesure où la chartreuse avait un grand cloître, qui rassemblait les cellules des frères, devenant emblématique de leur vocation, et un petit cloître autour duquel se trouvaient les bâtiments conventuels, l'église, le réfectoire et la salle du chapitre. Pour qu'elle puisse mener cette existence de retraite absolue, la communauté des chartreux nécessitait l'aide de plusieurs frères convers chargés de travailler sur le domaine du monastère et des relations avec le siècle. Leurs maisons étaient situées à l'écart de celles des moines, en l'occurrence, un peu plus bas dans la montagne.

Des témoignages de l'admiration suscitée par l'austérité et par la rigueur de la vie des chartreux se retrouvent dès début du XII^e siècle dans l'*Autobiographie* de Guibert de Nogent, dans la *Lettre d'Or* de Guillaume de Saint-Thierry, ou dans les lettres de Pierre le Vénérable et de Bernard de Clairvaux¹. Le premier de ces textes, écrit vers 1115, fait état du dépouillement dans lequel vivaient ces moines : « ils n'acceptent de qui que ce soit ni or ni argent ni objets sacrés ; ils ont là, en tout et pour tout, un calice d'argent »². Or la situation paraît bien différente lorsque l'on pense, par exemple, à la riche fondation du monastère de Champmol, près de Dijon, par le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, ou à celle de Villeneuve-lès-Avignon, par le pape Innocent VI, dans la deuxième moitié du XIV^e siècle, et aux œuvres d'art remarquables que les chartreuses ont accueillies au cours

¹ Guibert de Nogent, *Autobiographie*, E. R. Labande (éd., trad.), Paris, 1981, p. 66-71. Guillaume de Saint-Thierry, *Lettre aux frères de Mont-Dieu (Lettre d'or)*, J. Déchanet (éd., trad.), Sources chrétiennes, n° 223, Paris, 2004. Willmart, 1932. André Willmart, « Les écrits spirituels des deux Guigues », dans *Auteurs spirituels et textes dévots du Moyen Âge latin. Études d'histoire littéraire*, Paris, 1932, p. 217-260 (à la p. 222)

² Guibert de Nogent (éd. Labande), 1981, *op. cit.* à la note 1, p. 68-69.

du temps. Des artistes renommés, tels les Enguerrand Quarton, Rogier van der Weyden ou Claus Sluter, ont travaillé pour les chartreux. Comment expliquer la présence d'œuvres d'art nombreuses et importantes dans un cadre qui, en principe, n'était pas destiné à en recevoir ? Si les images pouvaient avoir un rôle dans la spiritualité des chartreux, de quelle façon celui-ci se reflète-t-il dans leur facture ? Les œuvres produites pour différentes chartreuses, en France, en Italie, en Espagne, dans l'Empire ou dans le duché de Bourgogne, aux XIV^e et XV^e siècles, ont-elles des caractères communs, des spécificités ?

Pour évaluer la manière dont l'art avait fait son entrée dans les chartreuses, le terrain d'étude le plus approprié était la législation de l'ordre. Ce sujet permettait aussi de poser un cadre historique aux principales évolutions ayant affecté cette communauté. Vers 1125, cinq nouvelles maisons avaient été fondées dans les Alpes sur le modèle de celle établie par Bruno de Cologne. Les prieurs de ces monastères demandèrent alors au supérieur de la première chartreuse, Guigues I^{er}, de mettre par écrit les coutumes qui y étaient observées, afin qu'elles puissent être suivies à la lettre. Dans ce recueil concernant surtout la liturgie, l'organisation de la vie des moines et de celle des frères convers, le décor avait la moindre place. Entre les usages des moines et ceux qui s'appliquaient aux convers, un court paragraphe précisait que, dans l'église, il n'y avait pas d'ornement en or ou en argent, exceptés le calice et le chalumneau, objets liturgiques en contact avec le vin eucharistique³.

Les premières mentions d'œuvres d'art dans la législation des chartreux qui nous soient parvenues datent de 1261 et de 1280⁴. Entre temps, compte tenu de la multiplication des monastères et de leur relatif éloignement par rapport à la maison-mère, l'ordre avait été institué, en 1155, avec l'organisation d'un chapitre général annuel réunissant l'ensemble des prieurs chartreux. Les deux ordonnances au sujet du décor ont été données à un moment où l'ordre traversait une importante crise, s'étendant sur une période comprise entre 1251 et 1281, et aboutissant à une modification dans la structure des chapitres de l'ordre de sorte à les rendre plus équitables, en diminuant la place de la

³ Guigues I^{er}, *Coutumes de Chartreuse*, M. Laporte (éd., trad.), Sources chrétiennes, n° 313, Paris, 1984, p. 244-245.

⁴ Victor Mortet, Paul Deschamps (éd.), *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*, Paris, 1995, p. 265. John Clark (éd.), *Transumptum ex chartis capituli generalis : ab anno 1250 ad annum 1379, a. V.P.D. Joanne Chauvet, professo cartusiae & scriba ordinis, Ms. Grande Chartreuse 1 Cart. 14, tome 1, Analecta Cartusiana*, vol. 100:29, Salzburg, 1998, p. 16.

communauté de la maison-mère au profit de celle des autres prieurs, de plus en plus nombreux. Ce changement a été entériné par la rédaction des *Antiqua statuta*, première grande collection des statuts émis par le chapitre général, qui venait compléter les *Coutumes de chartreuse*. Lors de cette période de mutation les chartreux ont accepté la fondation du monastère de Vauvert, près de Paris, par le roi Louis IX. Leur propos, adapté jusque-là aux sites isolés, était de ce fait amené à être revu. Les décisions portant sur les œuvres d'art devaient tenir de la prudence avec laquelle ces transformations étaient intégrées. Les deux ordonnances se rapportaient aux peintures étranges ou superflues (*curiosae*) qui se trouvaient dans les églises et dans les résidences pour les hôtes de ces monastères.

Dans un premier temps, en 1261, le décret demandait à ce que ces peintures murales soient effacées (*deleantur*). L'ordonnance de 1280 confirmait cette exhortation, tout en spécifiant que l'action était laissée à la discrétion des visiteurs, à savoir les deux prieurs délégués par le chapitre général pour inspecter les chartreuses d'une province tous les deux ans. Les cas des maisons du Liget et de Glandier furent cités à cette occasion. Par conséquent, dans l'austérité initiale, un décor peint avait progressivement pris place. Le chapitre général entendait veiller à son adéquation avec le mode de vie des chartreux au moment où il établissait les modalités du rapprochement des villes et de la relation nouvelle avec les bienfaiteurs qui en résultait.

Jusqu'à la fin du Moyen Âge, les règles édictées au sujet de l'art, incluses dans les *Nova statuta* de 1368, puis dans la *Tertia compilatio* de 1509, ont fait état de la diversité grandissante des supports des œuvres, de plus en plus nombreuses (peintures murales, retables, sculptures, verrières), ainsi que de la richesse que l'architecture ou les ornements pouvaient atteindre⁵. Toujours est-il que ces normes visaient seulement les œuvres estimées « curieuses » par les visiteurs, et, là encore, ceux-ci devaient les faire enlever si cela était possible sans provoquer un scandale. Parmi les ordonnances particulières arrêtées par le chapitre général chaque année pour résoudre différents cas de figure, il y en a une, en 1420, qui se réfère à un tel désordre lorsque les moines de Mauerbach se sont opposés aux visiteurs essayant d'ôter les sculptures des stalles du chœur⁶. Ici, les chartreux de l'Allerheilighenthal ont dû se conformer à la décision des visiteurs, étayée par

⁵ *Nova statuta*, II, 1 (7), *Tertia compilatio*, 3 (5). Johann Amerbach (éd.), *Statuta ordinis cartusienis a domno Guigone, priore Cartusie edita*, Bâle, 1510, fol. 142v et, respectivement, ff. 168-168v.

⁶ James Hogg (éd.), *Ms. Grande Chartreuse 1 Cart. 15, Cartae Capituli Generalis 1411-1436*, vol. 2 : 1420, 1422-1427, *Analecta Cartusiana*, vol. 100:8, Salzburg, 1986, p. 12.

le chapitre général. Néanmoins, la plupart du temps, la notion de scandale devait être liée aux réactions de la part des donateurs à l'enlèvement de ces œuvres, auxquelles ils attachaient un rôle dans leur commémoration.

Le fait est que, pendant toute la période médiévale, les mentions relatives à l'art dans la législation des chartreux ont été rares. L'intégration du décor dans cet environnement témoigne d'une capacité d'adaptation de l'ordre aux changements inévitables tant dans sa structure que dans le lien des chartreux avec le monde extérieur, au même titre que les premières fondations en milieu périurbain. À mesure que le nombre de chartreuses augmentait et étant donnée la bonne réputation que l'ordre réussit à garder au fil des siècles, plus de bienfaiteurs étaient attirés vers l'expérience de ces moines entièrement voués à la prière et à la contemplation. Une autre raison pour laquelle les chartreux se sont accommodés à ce point des œuvres d'art pouvait être la place que leur spiritualité accordait aux images.

Une préoccupation pour ce thème apparaît dès les premiers écrits des chartreux. Bruno de Cologne ainsi que Guigues I^{er} donnaient une signification à part à l'observation de la nature, source d'exaltation pour l'âme, apte à lui apporter des enseignements sur elle-même⁷. Les textes de Guigues I^{er}, prieur de la Grande Chartreuse de 1109 à 1136, invitent le lecteur à voir ou à se représenter ce qu'il lit, et ils se réfèrent, en outre, aux visions reçues par les personnages bibliques dans leurs moments de retraite⁸. Ces écrits mettent en avant l'idée que l'homme ou la nature sont des projections qui peuvent tendre vers la ressemblance à l'image de la divinité, dont elles dérivent⁹. À la fin du XII^e siècle, Guigues II décrit dans son ouvrage, *L'Échelle des moines (Scala claustralium)*, les étapes menant l'esprit vers la contemplation, au plus près de l'essence divine. Ce que la pensée acquiert par la lecture, un état passif, est travaillé par la méditation jusqu'à y trouver un bien demandé, ensuite, par la prière. Dans l'état de grâce de la contemplation, dépourvu de tout effort, ce bien est donné à l'esprit¹⁰. Par la suite, du XIII^e au XV^e siècle, des auteurs chartreux de référence pour l'ordre, tels Hugues de Balma, Guigues du Pont,

⁷ Maurice Laporte (éd., trad.), *Lettres des premiers chartreux*, vol. 1 : *Saint Bruno, Guigues, saint Anthelme*, Sources chrétiennes, n° 88, Paris, 1962, p. 68-71. Guigues I^{er}, *Les méditations (recueil de pensées)*, M. Laporte (éd., trad.), Sources chrétiennes, n° 308, Paris, 1983, p. 132-133 (n° 99), p. 171 (n° 221), p. 243-245 (n° 372, 373 et 375).

⁸ Guigues I^{er}, *op. cit.* à la note 3, p. 288-291.

⁹ Guigues I^{er} (éd. Laporte), 1983, *op. cit.* à la note 7, p. 232-235 (n° 360).

¹⁰ Guigues II le Chartreux, *Lettre sur la vie contemplative (L'échelle des moines). Douze méditations*, E. Colledge, J. Walsh (éd.), un chartreux (trad.), Sources chrétiennes, n° 163, Paris, 1970, p. 84.

Marguerite d'Oingt ou Denys de Rijckel, ont traité de la manière de se rapprocher de la vision béatifique ou de l'union contemplative, équivalente à une analogie entre la créature et le Créateur, telle que ces deux entités se reflètent mutuellement¹¹.

À l'intérieur du discours structuré autour de l'image, de la ressemblance et de la vision, les textes de spiritualité des chartreux développent le rôle de la Vierge, elle-même figure de l'épouse mystique et, en définitive, de l'âme humaine, ainsi que celui de la Passion du Christ, dans la perspective de la rédemption¹². Le salut était vu comme un retour à la source, correspondant à la vision directe que les bienheureux avaient de Dieu, au Paradis. Par ailleurs, ces écrits encourageaient les moines non seulement à fonder leur méditation sur une image de la vie de Marie ou de celle de Jésus, mais aussi à s'associer à cette représentation au point de prendre part à la scène aux côtés des autres personnages. Ces thèmes se retrouvent-ils dans les œuvres d'art des chartreux et, le cas échéant, de quelle façon ? Cette question a trait à la commande des œuvres, mais aussi à leur insertion dans le cadre de vie de ces frères. Pour un aperçu de la relation entre les bienfaiteurs, les chartreux et les artistes, il était important de commencer par étudier le cas de la chartreuse de Vauvert, la première à être établie à proximité d'une ville, à savoir la capitale du royaume de France.

Le projet de Saint Louis a été accepté par les chartreux tout en étant conditionné. D'après l'acte de fondation donné en mai 1259, au lieu du site de Gentilly, offert par le roi, les moines avaient demandé à s'installer dans son château de Vauvert, au sud de la ville, près de l'enceinte de Philippe Auguste¹³. La construction entamée par Louis IX allait bénéficier des dons octroyés à la fois par ses successeurs, par les membres de la cour et par les habitants de la ville. Dès le départ, ce monastère allait se différencier des autres sous certains aspects, avec l'approbation du chapitre général. En 1264, les prieurs chartreux réunis ont admis l'édification de trente cellules supplémentaires à Vauvert,

¹¹ Hugues de Balma, *Théologie mystique*, F. Ruello, J. Barbet (éd., trad.), Sources chrétiennes, n° 409, Paris, 1996, vol. 2, p. 70-71. Guigues du Pont, *Traité sur la contemplation*, Ph. Dupont (éd., trad.), Analecta Cartusiana, vol. 72, Salzburg, 1985, vol. 1, p. 132-142 et vol. 2, p. 338-355. Antonin Duraffour et al. (éd., trad.), *Les œuvres de Marguerite d'Oingt*, Publications de l'institut de linguistique romane de Lyon, vol. 21, Paris, 1965, p. 98-99. Denys le Chartreux, *Commentaria in librum De divinis nominibus*, Dionysii Cartusiani Opera omnia, vol. 16, Tournai, 1902, p. 135. *Id.*, *De passione dominis salvatoris dialogus*, Dionysii Cartusiani Opera omnia, vol. 35 (Opera minora, vol. 3), Tournai, 1908, p. 306.

¹² Voir, par exemple, Guigues II (éd. Colledge, Walsh), 1970, *op. cit.* à la note 10, p. 158-159 et p. 172-177, Guigues du Pont (éd. Dupont), 1985, *op. cit.* à la note 11, vol. 1, p. 177-179, Ludolphe le Chartreux, *La grande vie de Jésus-Christ*, F. Broquin (trad.), Paris, 1883, vol. 1, p. 88-89 et p. 381-382. Denys le Chartreux, 1908, *op. cit.* à la note 11, p. 295.

¹³ Paris, Archives nationales, K 31, n° 12. Henri Denifle (éd.), *Chartularium universitatis parisiensis*, vol. 1, Paris, 1889, p. 384-385 (n° 334).

alors que, suivant les *Coutumes de chartreuse*, seuls treize ou quatorze frères pouvaient être entretenus sur le domaine d'un tel couvent¹⁴. La décision du chapitre général a été validée l'année suivante par le pape Clément IV, un ancien conseiller du roi Louis IX¹⁵.

Alors que la plupart des membres de la famille royale ou d'autres nobles octroyaient la somme nécessaire à l'établissement d'une ou de quelques cellules, Jeanne de Blois, qui avait épousé Pierre d'Alençon, le plus jeune fils de Louis IX, en a fondé quatorze en 1291, afin d'arriver au nombre de trente¹⁶. Une plaque installée dans le grand cloître rappelait son acte. Le relevé fait pour Aubin-Louis Millin vers 1790 montre Jeanne de Blois introduite par saint Jean Baptiste, son patron ainsi que celui de l'ordre des chartreux, auprès de la Vierge et l'Enfant, avec les quatorze moines, à sa suite¹⁷. D'autres telles plaques de fondation ont été répertoriées par Millin au moment de la destruction de la chartreuse à la Révolution française. Sur le portail du monastère, des statues réalisées au tournant du XVI^e siècle, figuraient saint Jean Baptiste, saint Antoine, Hugues de Lincoln, un saint évêque de l'ordre, et Saint Louis présentant à la Vierge cinq chartreux. Les tombeaux, connus par les dessins de Roger de Gaignières et par les testaments préservés, reflètent l'ancrage des bienfaiteurs du monastère dans le faubourg Saint-Germain et, majoritairement, dans le milieu de la cour. Par ailleurs, la chartreuse de Vauvert s'illustre par la fondation de messes pour le roi Charles V, en 1367, approuvée par le chapitre général de 1368, qui s'éloignait encore, sur ce point, de la lettre des *Coutumes de chartreuse*¹⁸.

La famille des Valois, dont l'ancêtre, Charles, le frère de Philippe le Bel, avait fondé la chartreuse de Bourgfontaine, fut proche de cet ordre. Le frère de Charles V, Philippe le Hardi, duc de Bourgogne de 1363 à 1404, fit bâtir, près de Dijon, le monastère de Champmol, où il allait être enterré. À la différence de Vauvert, l'édification de cette chartreuse, instituée en 1385, a été surtout le fait d'un seul commanditaire, qui entendait mettre à profit ici la richesse et l'étendue de ses terres, incluant à partir de 1384 celles de son beau-père, le comte de Flandre. Des artistes du nord de la France ou des Pays-Bas

¹⁴ Paris, Archives nationales, L 258, n° 16bis. Guigues (éd. Laporte), 1984, *op. cit.* à la note 3, p. 284-287.

¹⁵ Paris, Archives nationales, L 258, n° 14. Édouard Jordan (éd.), *Les registres de Clément IV (1265-1268). Recueil des bulles de ce pape*, vol. 1, Paris, 1893, p. 476 (n° 1601).

¹⁶ Paris, Archives nationales, L 938, n° 43.

¹⁷ Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales ou recueil de monuments pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire français, tels que tombeaux, inscriptions, statues*, tome V, Paris, 1798, p. 7.

¹⁸ Paris, Archives nationales, J 465, n° 32 et 32bis. Ghislain Brunel, *Images du pouvoir royal. Les chartes décorées des Archives nationales, XIII^e-XV^e siècle*, Paris, 2005, p. 156-161. Guigues (éd. Laporte), 1984, *op. cit.* à la note 3, p. 246.

bourguignons ont travaillé pour Champmol, en passant éventuellement par Paris, autre lieu de résidence de Philippe le Hardi. En une vingtaine d'années, Jean de Beaumetz, Jean Malouel, Jean de Liège, Jacques de Baerze, Melchior Broederlam ou Claus Sluter ont contribué à donner à cet espace une apparence unifiée, où des sujets, des motifs et des effets se retrouvaient sur divers supports. Les sources écrites, notamment les comptes de la construction, font état de la participation des chartreux à l'ordonnancement de leur cadre de vie¹⁹. Les moines étaient les plus aptes à indiquer aux bâtisseurs la forme habituelle des chartreuses. L'examen des éléments de décor montre qu'ils pouvaient aussi s'impliquer dans la création des œuvres et dans leur aménagement.

Ce fait est plus aisé à observer à Miraflores, chartreuse établie en 1442 par le roi Jean II de Castille, près de Burgos, qui allait aussi accueillir le tombeau du fondateur, et où d'importantes œuvres d'art sont toujours conservées à leur emplacement d'origine. Un acte de 1454 renferme les consignes détaillées données par les frères à Juan de Colonia, le maître d'œuvre de la cathédrale, au sujet de l'agencement des bâtiments de leur monastère²⁰. Par ailleurs, il y avait une relation judicieuse entre les deux retables du chœur des convers, l'un apporté de Flandre, l'autre réalisé à la chartreuse par le peintre de la reine Isabelle de Castille, Juan de Flandes, dans les années 1496-1499. En outre, le cycle de verrières, exécuté par Nicolas Rombouts, le tombeau de Jean II et d'Isabelle de Portugal ainsi que le retable du maître-autel, sculptés par Gil de Siloé, se rattachent, ensemble, à la dévotion pour le rosaire, très forte alors dans les chartreuses espagnoles²¹. Si, dans les fondations dynastiques, les chartreux pouvaient coordonner l'activité des artistes de façon à bâtir un environnement approprié à la fois à leur spiritualité et à la mémoire de leurs bienfaiteurs, comment se présentaient les dons reçus dans d'autres contextes ou les œuvres que les frères commandaient eux-mêmes ?

Pour le monastère de Villeneuve-lès-Avignon, établi en 1356 par le pape Innocent VI, Étienne Aubert, qui avait été clerc à la cour de Philippe VI lorsque la construction de la chartreuse de Paris était en plein essor, ont été commandés deux retables, l'un par le chanoine Jean de Montagny, en 1453, l'autre par les chartreux, en 1509. Ces deux

¹⁹ Pour l'édition de ces sources voir Renate Prochno, *Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge, 1364-1477*, Berlin, 2002, p. 253-378.

²⁰ Vicente Lamperez y Romea, « Juan de Colonia. Estudio biográfico-crítico », *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. I, 1903-1904, p. 351-356 et p. 403-415.

²¹ Santiago Cantera Montenegro, *Los cartujos en la religiosidad y la sociedad españolas, 1390-1563*, *Analecta Cartusiana*, vol. 166, Salzburg, 2000, vol. 1, p. 143-148. Jan van Damme, « Niclaes Rombouts y las vidrieras de la Cartuja de Miraflores », dans *La Cartuja de Miraflores. III. Las Vidrieras*, Cuadernos de restauración de Iberdrola, XIII, 2007, p. 41-59.

œuvres, qui nous sont parvenues, tout comme leur prix-fait²², se rapportaient au souvenir du fondateur dans la mesure où elles étaient destinées à la chapelle funéraire du pape et, respectivement, à celle où reposait son neveu, qui avait doublé la communauté. Toutes deux montrent des thèmes ou des motifs iconographiques qui se retrouvent dans d'autres œuvres produites pour les chartreux. Même le *Couronnement de la Vierge*, peint par Enguerrand Quarton et installé dans la chapelle de la Trinité en 1454, laisse supposer une discussion entre le chanoine commanditaire et l'artiste à laquelle les moines ont pris part. Ces rencontres sont parfois attestées par l'amitié qui liait certains artistes aux chartreux. Girard d'Orléans, le peintre du roi Jean le Bon, a été enterré en 1361 dans le petit cloître du monastère de Vauvert, où il a peut-être peint le premier cycle de la fondation de l'ordre, dont le récit a vu le jour à cet endroit, vers 1300²³. Rogier van der Weyden accorda, entre autres, ses tableaux aux chartreuses d'Hérinnes, où son fils aîné avait fait profession, et de Scheut, près de Bruxelles, à laquelle offrit la *Crucifixion* de l'Escorial²⁴.

De manière générale, il apparaît certain que les chartreux se sont impliqués dans la réalisation ou dans l'aménagement des œuvres d'art données par leurs bienfaiteurs. Celles qu'ils ont commandées eux-mêmes ont la particularité de se rattacher à leur histoire en offrant à leurs frères une vision des principaux sujets de dévotion, à savoir la Vierge et l'Enfant, montrée souvent comme *Maria in sole* ou *Virgo lactans*, la Pietà, associée à la Mise au tombeau, et la Crucifixion. Ces œuvres contiennent des références explicites aux étapes de *L'Échelle des moines*, décrites par Guigues II. Le thème privilégié entre tous est la Mise au tombeau, associé à l'espoir de rédemption, et, en définitive, à l'union contemplative. Les œuvres entraînaient du reste les moines dans cette perspective en leur donnant la possibilité de se transposer dans les scènes qu'ils regardaient.

²² Avignon, Archives départementales de Vaucluse, Protocole du notaire Jean Morelli, fonds M^e Giraudy-Martin, registre 805, ff. 48-51. Charles Sterling, *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon*, Paris, 1983, p. 201-202. Avignon, Archives départementales de Vaucluse, 3 E 8, 34, pièce 34.

²³ *Épithètes des églises de Paris*, Paris, BNF, ms. Français 32337 (anc. Cabinet des titres, 511), fol. 127v. Pour la *Vita antiquior*, voir Jacques Paul Migne (éd.), *S. Brunonis, Carthusianorum institutoris necnon ejusdem saeculi praecipuorum Carthusiensium patrum opera omnia ex variis et melioris notae editionibus nunc primum in unum collecta*, Patrologiae cursus completus, Series latina, vol. 152, Paris, 1879, col. 483A-484C.

²⁴ Penny Howell Jolly, « Rogier van der Weyden's Escorial and Philadelphia *Crucifixions* and Their Relation to Fra Angelico at San Marco », *Oud Holland*, vol. 95, 1981, p. 113-126.