

URSZULA MAŁGORZATA MAZURCZAK

LA NATURE – LA VILLE DANS LA PEINTURE
À LA CHARNIÈRE DU MOYEN ÂGE ET DE LA RENAISSANCE
SUR LES EXEMPLES CHOISIS DE PARIS
REPRÉSENTATIONS RÉELLES ET SYMBOLIQUES

Les réflexions sur le paysage dans la peinture présentes dans la littérature montrent un lien spécifique existant dans la forme de composition du bas moyen âge – entre les contours de l'espace dans un tableau et ce qui remplit cet espace. Le paysage ne pouvant pas encore constituer un sujet autonome – sauf quelques représentations du Trecento italien – gagne cependant du terrain dans la composition.

Il envahit même le premier plan, évoquant ainsi des éléments constitutifs de l'événement présenté. Dans les compositions du bas moyen âge se manifeste donc l'unité indissoluble entre le sujet d'un tableau et ses compléments paysagers. Cette unité sémantique sera rompue dans la peinture moderne qui va créer le paysage en tant que force autonome, créative où se dérouleront les événements. Le paysage sera aussi purifié de tous les arrangements narratifs en devenant lui-même sujet de l'oeuvre. A la charnière du XIV-e et XV-e siècles dans l'orbite nord de l'art les paysages, les fragments des villes et des autres habitations humaines sont liés avec des événements du premier plan, qui sont, dans la plupart des cas, sacrés. Cette cohérence du paysage et de l'événement est définie aussi bien par la forme des choses évoquées que par leur contenu.

Le sujet qui nous intéresse: la nature-la ville ou bien la nature avec la ville ou d'autres habitations humaines est traité en lien avec le sujet principal tel que le fondateur du tableau l'a défini en vue de l'endroit précis. L'analyse entreprise dans le contexte de la fonction de l'oeuvre nous permettra de déchiffrer le sens de toute la représentation et en même temps d'expliquer les

éléments particuliers de la composition paysagère (nature et architecture) en relation avec le sujet principal du tableau.

Au début il nous faut cependant montrer la genèse de la relation entre l'architecture et la nature qui se concrétise dans l'art de la haute chrétienté: dans reliefs des sarcophages, miniatures et mosaïques. Dans ces compositions nous observons un lien particulier entre la nature, la ville et les personnages, perçu dans les descriptions des événements bibliques. Dans l'art de cette époque-là on voit souvent les abréviations du Paradis biblique – lieu de la félicité des premiers Parents et les abréviations de la ville de Jérusalem – lieu du retour de l'humanité sauvée dans la Ville de Dieu. Cette symbiose – initiée dans les mosaïques romaines – fut par la suite développée dans les programmes de la sculpture de portail des cathédrales romaines et gothiques. Les maîtres de ces programmes sculpturaux utilisaient les commentaires théologiques qui – non seulement confirmaient des liens existant entre le Jardin de Dieu et la Ville de Dieu, mais aussi – dans des démonstrations nombreuses et souvent compliquées – montraient que l'homme en tant qu'image de Dieu y avait sa place.

Dans l'enluminure parisienne de la moitié du XIV s. le monde représenté était beaucoup plus développé aussi bien dans sa forme que dans son contenu. Il y a eu en effet la reproduction de l'espace paysagère qui disparaissait petit à petit depuis l'Antiquité pour se faire remplacer par la surface à deux dimensions privée de toute marque d'endroit matériel où les événements pourraient avoir lieu. A partir du XIII s., dans l'enluminure parisienne, l'action de l'événement est montrée dans le cadre de l'espace actif au point de vue artistique, rempli de nature et – si c'est nécessaire pour l'action présentée – aussi d'architecture. Le monde présenté, végétal et animal s'appuyait sur les modèles puisés dans les livres botaniques traditionnels et dans les *fizjologus*, mais dans un nouveau contexte sémantique. Le monde créé montré dans l'art du XIV s. était le résultat des connaissances naturelles puisées dans la science antique, mais profondément réfléchies dans les traités du moyen âge, p.ex. par l'école de naturalistes de Chartres. Les botanistes, les ornithologues et les spécialistes d'agriculture y apportaient leurs observations. A partir du XIII s. l'art devient une membrane sensible des acquisitions scientifiques reprises dans des représentations métaphoriques de la nature, ce qu'on peut si bien voir dans les sculptures des cathédrales gothiques et ensuite dans la peinture. On observe les tendances permanentes de doter les événements et même les personnages singuliers des lieux concrets en créant l'illusion de l'espace à trois dimensions rempli de faits réels: nature ou architecture pour identifier l'événement avec les facteurs spatio-temporels.

Ces aspirations particulières d'unir la connaissance du monde avec sa beauté réelle dans les représentations artistiques caractérisaient le milieu de la cour surtout le mécénat du roi de France, Charles V dit le Sage († 1380)¹. Dans l'enluminure parisienne du XIV s. il y a eu des compositions de la ville dont les constructions choisies seront les signifiés. Il est devenu nécessaire aussi de reproduire la typographie du paysage lié avec la ville, p.ex. fleuves, collines environnantes, vallées avec le réseau des routes et d'autres spécifications apportées par la nature en tant que complément de l'architecture et des personnages. De vastes panoramas des villes furent développés dans la peinture néerlandaise des tableaux à partir du milieu du XV s., ensuite repris par l'art européen surtout dans la partie nord. Le paysage composé ainsi attira l'attention des peintres italiens à la moitié du XV s. C'est le topo de la ville plongée dans de vastes panoramas qui définit le lieu des événements sacrés et d'une manière spécifique aussi des portraits qu'on ne peut pas éliminer quand on entreprend l'analyse de la signification de la composition².

Le lien entre la nature, la ville et l'homme, autrefois déterminé uniquement par des textes bibliques et des commentaires théologiques allait se relâcher à force des changements survenant dans la fonction de l'oeuvre et par là même dans la perception de l'image, définie clairement dans les *livres d'heures* (Book of Hours) mis au service du destinataire laïque. Le rôle sacramentel et liturgique des livres, conservé dans la fonction officielle de l'Eglise, venait être complété par l'usage individuel pour la prière privée et pour la contemplation des événements sacrés. C'est alors que les images ont pu relâcher leur caractère dogmatique. De nouvelles compositions ont été donc libérées de leur fonction de dogme religieux en usage jusqu'à ce temps-là et elles ont pu élargir l'image du monde dans sa perception visuelle adéquat aux recommandations du mécène en tant que receptrice individuelle. L'image sur la miniature mais aussi sur le tableau ou sur la fresque a adopté une nouvelle fonction conforme au programme de celui qui l'avait commandé. Elle devait révéler le monde créé dans sa beauté artistique enfilée précieusement sur la composition créant l'illusion de l'espace à trois dimensions. Le contenu des problèmes qui nous intéressent déterminait donc la hiérarchie de ce que les recherches sur l'art du tournant du XIV et XV s. ont caractérisé comme

¹ F. P l e y b e r t, *Art, foi et philosophie*, [w:] *Paris et Charles V Arts et Architecture*, éd. F. Pleybert, Paris 2000, p. 19 ss.

² J'écris sur ce problème dans: *Z kręgu rozważań nad portretami uczonych humanistów w malarstwie renesansowym (Réflexions sur les portraits des humanistes savants dans la peinture de renaissance)*, „Roczniki Humanistyczne”, 47(1999), z. 4.

tendances de la réalité présentée vers le réalisme. D'un autre côté cependant on gardait souvent les stylisations de la forme pour présenter le monde idéal conforme au goût esthétique du milieu de la cour. L'art plastique européen de cette période-là, appelé gothique international – malgré plusieurs livres de valeur, expliquant ce phénomène – continue à poser des questions sur la nature de l'intelligence de ce qui est réel et ce qui est idéal dans l'art de la période qui nous intéresse et dont les fonctions sont si diverses³.

En effet les deux notions *idéalisme* et *réalisme* utilisées par rapport à la catégorie de l'art du bas moyen âge ne concerne pas seulement la forme artistique mais pénètre plus profondément dans la couche substantielle de la réalité présentée. C'est ici que se jouent des processus complexes qui s'étaient produits alors dans l'art, surtout dans les arts plastiques. La structure complexe de la société postféodale s'y est manifestée avec la domination du pouvoir et de l'économie. La ville montrée dans les paysages picturaux porte donc en elle une marque intérieure de la hiérarchie sociale de cette époque-là. Une question vient se poser: quel est le sens de *la ville* et comment faut-il la comprendre: comme le phénomène de *ce qui est réel* et en quelque sorte objectif pour l'événement montré ou comme l'équivalent des constructions placées dans le milieu reconnu de la nature, renvoyant à *ce qui est symbolique*.

Nous essaierons donc d'analyser – sur des exemples choisis de Paris – les liens entre la nature – la ville d'un côté et les personnages (ou événements) qui constituent le sujet du tableau de l'autre. Il surgit la question de la fonction de la ville manifestée dans les constructions choisies. Car la réalité reproduite demeure toujours en fonction de *quelqu'un* ou *quelque chose*, au lieu d'être une simple évolution de la forme artistique. Par conséquent le problème d'*idéalisme* et de *réalisme* devrait être considéré aussi bien au niveau des représentations des choses qu'à celui de leur fonction dans le tableau.

1. VILLE – MONASTÈRE – NATURE

Un recueil imposant et en même temps une des premières séries des représentations de la ville de Paris – le code *La vie de Saint Denis* (Paris, Biblio-

³ O. P a c h t, *Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstprache*, [w:] *Europäische Kunst um 1400. Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates*, Kunsthistorisches Museum Wien 1962, p. 52-62; *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, réd. par G. Pochat, B. Wagner, Graz 1990.

thèque Nationale ms fr. 2090-92), fut créé au scriptorium royal à Paris entre 1315-1320⁴. De nombreuses inscriptions relatives aux scènes choisies de la vie de saint Denis, patron de Paris expliquent des enluminures successives. L'imagination du miniaturiste a dépassé tout ce qu'on a pu inventer jusqu'à ce moment-là. Les vues de Paris y sont présentées sur des cartes, chacune d'elles illustrant un fragment de la vie sociale authentique. Il est significatif qu'une grande partie de la carte (environ $\frac{3}{4}$) est remplie d'événements de la vie de saint Denis. Cette hagiographie imagée, placée en haut des cartes, en style courtois est dessinée avec raffinement. Le miniaturiste créé des silhouettes sveltes, des contours fins sur un fond neutre. Il n'y a rien qui indiquerait le lieu réel où se passe l'action, sauf les créneaux des remparts imposant aux événements la forme ovale. Les parties inférieures des cartes, beaucoup plus étroites, contiennent les panoramas de Paris dans leur aspect visuel sensible, sensuel et coloré. Dans les scènes miniaturisées se poursuit la vie dynamique d'une ville sur la Seine, telle que l'enlumineur l'a pu observer au début du XIV s. Le long du quai indiquant le sens de la communication est concentrée la vie de la ville dans ses couches sociales les plus diverses: clergé – intellectuels, féodaux, commerçants et pauvres.

Il y a donc le milieu élégant des courtisans qui va à la chasse, il y en a d'autres qui se montrent au bord de la Seine dans leurs riches carrosses. On voit aussi des commerçants derrière leurs comptoirs, des commissionnaires de vin et de charbon – de nouveaux groupes sociaux prenant de l'importance dans la ville. La Seine est pleine de péniches transportant des marchandises pour les besoins de la ville, que les ouvriers journaliers sont en train de décharger. Le Petit Pont et le Grand Pont existant à cette époque-là et les moulins sur la Seine y sont aussi, car ils faisaient partie du domaine des bénédictins de Saint Germain englobant une grande partie de la rive gauche de la Seine.

La ville apparaît dans cette partie des miniatures aussi comme le centre de la vie intellectuelle. Sur une barque un groupe d'étudiants étudie sous la direction du maître un traité écrit sur un long rouleau. Dans Paris de cette époque-là, avant la fondation de l'université, la vie des élites intellectuelles fut concentrée aussi sur la Seine. En effet là-bas, près de la rive du sud il y avait des écoles du monastère liées à l'abbaye Saint Germain des Prés et puis des corporations universitaires. C'est parce qu'à *l'île de la Cité*, dans le voisinage, résidait le pouvoir royal cherchant de l'appui dans les milieux intel-

⁴ Ch. Sterling, *La peinture médiévale à Paris 1300-1450*, Paris 1987.

lectuels⁵. La fonction éducative – remplie par des monastères éloignés de l'agglomération urbaine fut donc maintenant reprise par la ville.

Toutes les cartes du code observent rigoureusement le principe de composition unissant intégralement la ville avec le couvent de St Denis. L'ensemble conventuel de l'abbaye St Denis appelé aussi *castellum*, fut entouré par Charles le Chauve de la première enceinte des remparts, agrandie au fur et à mesure entre XII et XIII s. C'est alors qu'on inséra dans le domaine de l'abbaye un terrain appelé *extra muros*⁶. Le miniaturiste montra la coexistence étroite de la ville et de l'abbaye qui jouissait d'une grande autorité dans la vie religieuse et politique en France. Ce qui fut d'importance, c'est que les monarques successifs y étaient liés personnellement: l'amitié du roi Louis VII avec l'abbé Suger – réformateur spirituel et matériel de l'abbaye⁷, joua un rôle important dans l'histoire politique et artistique de la France.

L'image de la ville dans sa structure sociale et de sa relation à l'abbaye reflète la vie réelle où les bases matérielles, étaient unies intégralement à la vie spirituelle et religieuse dominant la vie quotidienne. On le voit dans les miniatures où les plus grandes scènes sont consacrées à St Denis, tandis que la vie de tous les jours remplit les marges étroites en bas de la carte. Les deux éléments: nature et ville sont en cohérence réfléchie. C'est la Seine qui réunit la vie de la ville, aussi bien celle des élites que celle des commerçants.

Le lien analogue entre la ville et l'abbaye fut répété sur les miniatures postérieures exécutées à la charnière des XIV et XV s. par le miniaturiste connu Jacques Coen, dit Maître du Maréchal Jean II Le Meingre, connu aussi sous le nom de Maréchal Boucicaut (1365-1421). L'artiste de façon novatrice inséra les villes, les cloîtres et les bâtiments de la cour dans un paysage imprégné de la nature. Instruit dans les ateliers d'enluminure appartenant au roi, à Paris (dans les années 1386-87) il perfectionnait son art par la suite dans un atelier célèbre de Milan chez Johanes Alcherius⁸. L'imagination artistique de ce peintre fut sublimée par de nombreux voyages aux côtés de son mécène au rang diplomatique élevé, maréchal Boucicaut qui remplissait ses fonctions diplomatiques et politiques en Angleterre, ensuite à Gênes et

⁵ J. F a v i e r, *Histoire et politique*, [w:] *Paris et Charles V*, p. 31 ss.

⁶ M c K n i h h t C r o s b y, *The Abbey of St-Denis*, New Haven 1942, p. 58069.

⁷ O. v o n S i m s o n, *Katedra gotycka. Narodziny i znaczenie*, trad. par A. Palińska, Warszawa 1989, p. 98 ss. Orig. *The Gothic Cathedral*, New York 1956.

⁸ S t e r l i n g, op. cit., s. 342-346.

pour cela il voyageait en Ligurie, au Piémont et en Toscane⁹. Jacques Coen a donc connu l'art des villes de caractère riche et diversifié: Milan, Siène et Florence de la fin du XIV s. C'étaient les points où convergiaient des courants artistiques d'orientation diverse: ceux qui aspiraient à des nouvelles conceptions de composition comme ceux qui restaient dans la tradition du gothique tardif.

Dans le bréviaire Châteauroux (Châteauroux, Bibliothèque Municipale, ms 2) le peintre a montré le vaste panorama de Paris – le fond pour les événements de la vie de saint Denis. Sur une des cartes (fol. Nr. 367) le Saint enseigne vêtu en habit d'évêque, insignes à la main, entouré par ses diacres, saints martyres Rusticus et Eleuter. Un groupe d'hommes se rapproche d'eux, probablement ce sont ceux qui les ont condamnés à la mort. La scène ressemble à des compositions connues dans l'iconographie: *Le Christ enseignant* et *L'arrestation dans le Jardin des Oliviers*.

Une large bande de paysage et de champs avec une colline à droite sépare le lieu de l'événement de la ville étendue à l'horizon, nettement identifiée avec la vue de Paris de la fin du XIV s. Sur le fond du ciel étoilé, parmi les constructions profanes et sacrées domine la façade d'ouest de la cathédrale Notre Dame. La ville est remplie de bâtiments et de basses constructions en bois agglomérées si bien qu'on a l'illusion d'une grande métropole. Le long des larges remparts dont la construction fut achevée par Charles V, s'étendent les habitations des pauvres artisans et des ouvriers mercenaires logés dans les périphéries de la ville. Dans la banlieue les collines en pente douce faisant penser à la région authentique de l'Ile-de-France dans la partie sud de Normandie, sont couvertes de première verdure printannière qui ranime aussi la ville et contraste avec les personnages. L'artiste a utilisé – à côté des faits réels – une stylisation artistique en éliminant de nombreux jardins fruitiers et potagers environnant Paris de ce temps-là. Ils appartenaient aux grandes abbayes situées dans les périphéries de la ville du côté nord: St Martin des Champs et St Denis et au sud: St Germain des Prés¹⁰.

La colline au pied de laquelle se déroule la scène du martyre du Saint (fol. 364) permet de reconnaître Montmartre – *Mons Martyrium*, lieu du martyre authentique du saint patron de la France et de ses diacres, comme disent les sources du VIII s. Le peintre voyait la colline et la cathédrale Notre

⁹ N. H o u s l e y, *One man and his wars: the depiction of warfare by Marshal Boucicaut's biographer dans: Journal of Medieval History*, 29 (2003), p. 26-39.

¹⁰ N. F a u c h e r r e, *Architecture et grands chantiers*, [w:] *Paris et Charles V*, p. 76 ss.

Dame de façon unie, or en réalité elles sont sur les côtés opposés de la Seine. Ce n'est donc pas la topographie réelle de la ville et de ses environs qui a inspiré le peintre à créer son tableau. L'architecture en tant que document réel des événements n'est pas non plus un document pictural. Elles étaient sûrement très importantes pour son imagination, mais pour l'ensemble de la scène elles ne jouent que le rôle du signe qui confirme son authenticité. La petite construction sur le flanc de la colline, peinte par l'artiste renvoie à l'église de St Pierre jointe au couvent des bénédictines. Cette église reconstruite existe jusqu'aujourd'hui sur la colline de Montmartre. Autour du couvent il y avait de vastes champs cultivés, vignes et potagers qui se rétrécissaient au fur et à mesure du développement de la ville.

La miniature laisse voir la ville avec la cathédrale qui la domine – fierté de la famille royale ainsi que l'abbaye dominant la banlieue. La topographie du paysage fait partie intégrale de la composition et elle joue un rôle important. La nature – la ville et le faubourg avec le couvent ne font qu'un et elles sont aussi importantes que les personnages.

C'est ce Paris qui tant émerveilla Jean de Janduno (1285-13280, professeur et savant de la Sorbonne, quand il écrivait le louange de sa ville en forme de traité: *Tractatus de laudibus Parisius*¹¹. En premier lieu l'écrivain souligne qu'elle est le symbole du pouvoir royal, en exposant la beauté de la cathédrale Notre Dame – oeuvre de la fondation du roi et de l'évêque. La cathédrale réunit les savants, les clercs, mais avant tout elle symbolise la monarchie. L'auteur mentionne l'admirable université avec ses quatre facultés et puis, suivant sa façon rationnelle de penser, il parle des avantages de la situation de la ville sur la Seine. Car le fleuve – dit le savant – garantit le bien-être matériel des habitants, le développement du commerce et des foires annuelles. Cet aristotélicien d'esprit et de pensée mit en valeur surtout l'importance des habitants de la ville, concrètement des bourgeois, constituant une force active garantissant le développement de toute l'agglomération. Les bourgeois de Paris furent distingués aussi sur la planche de bordure ouest de la cathédrale Notre Dame, ce qui était très novateur, vu l'époque de la création de la sculpture. c'est-à-dire le début du XIII s.

Les images de la ville jointe au couvent constituent pour nous le point essentiel, car c'est le couvent avec ses scènes de martyre du saint patron qui

¹¹ C. J. C l a s s e n, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium in der antiken und mittelalterlichen Litteratur bis zum Ende des zwolften Jahrhunderts. Beitrage zur Altertumswissenschaft*, t. II, Zurich-New York 1986, p. 64.

fait prendre conscience du sacré dans l'agglomération laïque. Jusqu'alors la visualisation de la ville dans l'art donnait raison à la ville sainte – *Jérusalem*, maintenant le sacré s'inscrit sur le topos de la ville réelle. L'expérience picturale acquise dans l'enluminure illustrant les paysages avec la ville, dans les hagiographies scéniques ou l'Évangile fut l'origine des compositions de tableaux qui- de diverses manières – firent évoluer la peinture néerlandaise. L'arrangement topographique des paysages à la verdure intense, à la terre, aux roches, buissons, arbres et fleurs très diversifiés manifeste le milieu naturel des événements montrés au premier plan des tableaux.

2. La peinture intitulée *Pieta de Saint Germain-des-Prés* d'un peintre anonyme, dit *Maître de Saint Germain-des-Prés*, continue et développe l'idée de la ville dans le paysage identifié au fragment de Paris du XV^e s.¹² L'événement religieux y présenté renvoie aux compositions néerlandaises avec *Pieta* (ici on peut évoquer surtout celle de Roger van der Weyden de Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts ou de Londres, National Gallery). On voit le Christ et la Mère pleurant son Fils après la descente de la croix avant la déposition au tombeau. Ceux qui pleurent le Christ, recueillis en adoration silencieuse et pénétrés de douleur sont réunis autour de Marie, elle aussi gardant le silence. La Mère de Dieu assise par terre soutient son Fils mort entourée de trois Maries: Marie Madeleine, Marie – la femme de Cléophas et Marie Salomé. Dans le groupe masculin se distingue par son habit riche Joseph d'Arimatée qui- en tant que notable du Conseil juif – vient chercher les reliques laissées à Golgotha: la couronne d'épines, les clous et le voile dont on a essuyé les blessures de Jésus. A ce groupe on a joint aussi un moine anonyme, bénédictin (sûrement le fondateur) habillé en pluviale liturgique. Le jeune Jean Évangéliste se penche avec soin sur Marie car à présent c'est à lui de veiller sur la Mère du Maître qui est mort.

Deux collines enferment le paysage délicatement accidenté: celle de droite c'est Golgotha – avec deux croix nues, celle de gauche est identifiée avec Montmartre – avec son église conventuelle de Saint Pierre dont nous avons parlé. Sur le flanc de cette dernière s'élève une petite construction près de laquelle on mit saint Denis à mort. Le réalisme du paysage se croise avec son symbolisme évoquant le message principal -la Passion du Christ. Mais l'introduction de la deuxième colline attachée à la topographie de Paris renvoie au martyr de saint Denis.

¹² Catalogue, Musée du Louvre, il. p. 90.

Derrière l'événement sacré, au premier plan du tableau s'étend l'abbaye Saint Germain-des Prés entourée de remparts qui y existent réellement dans la topographie de la ville. De nombreux cavaliers et piétons passent par la porte de l'abbaye. La Seine sépare le couvent du vaste complexe du Louvre qu'on voit à gauche de la composition, avec l'église de palais Saint Germain l'Auxerrois. La masse de l'église, à l'origine romaine, de 1025, fut élevée sur l'emplacement de l'ancien temple mérovingien consacré à saint Germain d'Auxerre. De cette époque il ne reste qu'une tour près du transept. Les reconstructions radicales vers la moitié du XIII s. et ensuite dans les années trente du XV s. (architecte J. Ganssel) changèrent entièrement l'aspect primitif de l'église qui adopta les traits du gothique tardif flamboyant. Tout l'entourage du Louvre présenté sur notre tableau est très peuplé: des barques naviguant sur la Seine et de nombreux piétons se mouvant à l'intérieur de l'enceinte du château.

Le tableau passe depuis longtemps pour un des plus beaux panoramas de Paris unissant des traits des compositions sacro-symboliques du bas moyen-âge aux éléments réalistes de la vue d'une métropole de cette époque-là¹³. La masse dominante du Louvre moyenâgeux et château royal impressionne après sa reconstruction récente. Le peintre termina l'oeuvre en 1500 en montrant le Louvre après la reconstruction intense entre 1354-1383, donc avant la grande reconstruction moderne entreprise par le roi François I après 1527. Pourtant, au temps où l'on peignait le tableau, la cour quitta le vieux château – résidence au centre de la ville pour s'installer à une résidence de faubourg, Vincennes, près de Paris. L'ancien manoir adopta une nouvelle forme et fonction. Le roi Charles lui donna une apparence majestueuse, d'une civitas féodale. La ville et le château royal placé auprès de Golgotha manifestent un lien entre les deux villes: Jérusalem et Paris, lien non réel mais symbolique. Une telle référence à la ville sainte dans l'histoire de la monarchie française existait déjà depuis l'époque carolingienne, c'est alors que apparaît aussi l'idée de la France en tant que monarchie dirigeante et unissant toute la chrétienté.

Trois topos révélant la hiérarchie sociale sont devenus synonyme de la ville: monastère – symbole de l'autorité de l'Eglise mais aussi de la science et de l'art, château royal et la butte de Montmartre commémorant – à l'instar de Golgotha – le lieu de martyre de saint Denis, patron de la France. La ville dans ce sens-là est un ensemble des *loca* – lieux sacrés et ceux qui symboli-

¹³ N. Faucherre, *Architecture et grands chantiers*, [w:] *Paris et Charles V*, p. 76-90.

sent le pouvoir royal de la monarchie. La nature n'est pas seulement un équivalent artistique du tableau, elle est un facteur renforçant le contenu de tout le tableau, car elle est un lieu où se situent les valeurs religieuses et nationales.

La nature fait partie intégrale de la ville entendue dans les catégories topographiques. La ville et l'abbaye sont entourées des champs où les ouvriers sont en train de travailler. C'est la partie gauche de la composition, qui enferme les remparts de l'abbaye. La partie droite du paysage présente Golgotha comme une roche couverte de mousse desséchée, privée de toute verdure. La construction artistique du tableau évoque une disposition traditionnelle des coulisses que forment deux collines (connue dès l'antiquité). La colline de Golgotha dans notre tableau est une pensée constante à la Passion du Christ qui eut lieu dans un lieu et un temps concrets du passé. La butte de Montmartre est symétrique à Golgotha en rappelant le martyre de St Denis situé dans le moment présent représenté au tableau. Ces deux lieux sont unis par la personne de la Pieta présente dans la liturgie bénédictine et dans la prière de la ville. Marie est assise par terre, par analogie aux autres scènes connues de l'iconographie italienne, comme *Maria Humilitas*. La terre créée par le maître parisien est à la fois une terre concrète et la terre sainte.

2. LA VILLE – PALAIS ROYAL, FÉODAL – LA NATURE

Parmi les compositions de la ville montrée dans un paysage ouvert, le tableau de la *Crucifixion* est exceptionnel. Il fut peint pour la Grand-Chambre du Parlement parisien situé alors au Palais de la Cité, sur l'île, avant la construction de l'hôtel de ville¹⁴. Le tableau commandé par la cour royale, est l'oeuvre d'un maître flamand vivant à Paris au milieu du XV s., du cercle du mécénat royal. La croix avec le Christ mort élevé bien au-dessus de la ligne d'horizon enfermant le paysage, avec l'architecture imposante dans le fond, remplit la partie centrale du tableau. Dans le couronnement du tableau, Dieu le Père penché d'au-delà de l'espace enflammé rempli de chérubins, reçoit l'Offrande du Fils. Ce motif iconographique s'inscrit dans les compositions du Trône de la Grâce connues et nombreuses dans ce temps-là. Sous la Croix il y a: Marie qui s'évanouit, soutenue délicatement par Marie, femme

¹⁴ *La Conciergerie. Palacio de la Cite*, Paris 2003, p. 15.

de Cléophas, Marie Madeleine, un peu éloignée pleure Jésus tout seule et saint Jean tourné vers le Christ. Le groupe historique de la Crucifixion est entouré de deux côtés par: à droite – saint Denis tenant sa tête coupée comme preuve de son martyre et l'empereur Charlemagne et à gauche – Jean Baptiste et le roi Saint Louis habillé en son manteau royal tenant les insignes du pouvoir. L'idée de la composition est très claire et adéquate à la politique de la France de la moitié du XV s. Ce n'est pas par hasard que les saints patrons sont montrés avec les ancêtres royaux, symboles de la permanence de la monarchie française et de l'unité de l'Europe chrétienne.

La ligne d'horizon placée haut trace un vaste panorama, embrassant le paysage – lieu pour les personnages et les constructions: réelles et symboliques. L'architecture centrale en forme de coupole, renvoyant au temple du Tombeau du Christ à Jérusalem, constitue le fond de la Crucifixion. L'artiste a mis au jour la fonction symbolique – et non réelle – de cet édifice à l'aide des couleurs monochromes, gris acier contrastant avec la tonalité chaude de la sépia de l'architecture concrète et avec des couleurs du paysage.

A droite et à gauche, Paris est vu de façon symétrique dans ses monuments choisis désignant le pouvoir royal et féodal. Dans la partie gauche, derrière le roi saint Louis on voit *l'Hôtel de Nesle* (qui n'existe plus aujourd'hui) bâti au bord de la Seine au XIII s. près du Pont Neuf, vis-à-vis de la Cour Carrée du Louvre. Ce fragment de Paris fut reproduit avec beaucoup de réalisme intensifié grâce à la présence de la Seine. Le fleuve sépareit l'Hôtel de Nesle du Louvre.

A l'époque où on peint le tableau, le palais appartenait déjà à la famille du prince Jean de Berry. Ce siège de monarque lui avait été offert en 1380 par le roi Charles VI.

A droite de la composition le plus ancien siège et le plus important monument du pouvoir royal – Palais de la Cité. Dans l'Antiquité ce fut le lieu des origines de la ville. La salle de parlement à l'intérieur du Palais pour laquelle le tableau en question était destiné était considérée comme la plus grande des palais royaux d'Europe, d'où son nom – Grand-Chambre¹⁵. C'est ici qu'avaient lieu d'importantes rassemblées publiques (jusqu'à la Révolution française) et des réceptions pour les invités les plus illustres du roi. La petite surface du tableau n'a pas permis de montrer les jardins somptueux entourant le palais – objet des soins particuliers de Charles V. Les compositions jardinières des palais dans ce temps-là: Louvre, St Paul, Vincennes s'appuyaient

¹⁵ M. Whiteley, *Lieux de pouvoir et résidences royales*, [w:] *Paris et Charles V*, p. 105-112.

sur le traité de Pierre de Crescenzi, traduit en français sur l'ordre du roi Charles V. D'après cette oeuvre on composait les parterres de fleurs et on plantait les plantes¹⁶.

A droite du tableau il y a le Louvre avec sa porte d'entrée conduisant à la vaste cour. Le palais apparaît dans sa forme agrandie qu'il a revêtu après sa reconstruction intensive entre 1354-1383. C'est alors qu'on a agrandi l'enceinte des remparts et qu'on a élevé les donjons protégeant la porte. La partie la plus haute de la construction, qu'on voit dans notre tableau du côté de la Seine, c'est la Grand Chambre semblable à celle qui était au Palais de la Cité. Un fragment de la construction, qu'on voit tout près du Louvre, c'est la résidence de Jacques de Bourbon (qui n'existe plus depuis le temps de la reconstruction intensive du Louvre à l'époque de François I) située sur le territoire de la paroisse St Eustache¹⁷.

La Crucifixion du Christ avec Jérusalem dans le fond unit donc les monarques de France et les saints patrons du Royaume. Le paysage avec les sièges du roi et des féodaux a la fonction unifiante, adéquate aux personnages du premier plan. La vue de Paris est dominée par Jérusalem, entendue au moyen-âge comme le centre du monde. Quant aux relations qui nous intéressent, entre la nature et la ville, il n'y a pas de doute que la nature souligne l'importance des monuments d'architecture. La végétation et les fleurs poussés sous les pieds des saints renvoient à un pré typique pour le gothique, milieu symbolique pour les personnages des saints. La cohérence de la composition du tableau comme fragment du monde réel et visible concerne aussi le niveau symbolique où coexistent les personnages des saints, martyres, souverains, mais aussi l'architecture et la nature.

3. LA VILLE – FORTERESSE FÉODALE DANS LE PAYSAGE DE FAUBOURG

Les enluminures des frères Limburg au calendrier du prince Jean de Berry, rattaché au livre de prière intitulé *Les Très Riches Heures*, présentent les propriétés du prince associées aux mois successifs. La plupart d'entre elles ce sont les résidences urbaines, mais la ville en est éliminée au profit du

¹⁶ Comme ci-dessus.

¹⁷ Ibidem, p. 125-130.

palais féodal. La nature y est liée étroitement liée avec la propriété du prince, au point de vue de la composition aussi bien formelle que substantielle, car elle aussi, présente dans les champs, près et vignobles, elle fait partie du domaine princier. A Paris le prince possédait ses résidences urbaines: *Hôtel de Nesle*, *Hôtel de Saint Pol*. En tant que frère du roi, il habitait les résidences royales à Paris: *Palais de la Cité*, *Louvre* et *Vincennes* – lieu de sa naissance. Sur la carte du mois de juin on présente Palais de la Cité vu des fenêtres de l’Hôtel de Nesle (actuellement Palais de la Monais) et, d’après ce qu’on croit, c’est de cette résidence qu’on a peint le palais sur l’île. On y voit les éléments du palais les plus significatifs pour le pouvoir ecclésial et laïque: *Saint Chappelle*, *Grand Chambre* et *la tour à l’horloge* avec l’horloge fondée en 1370 par Charles V¹⁸. Ce château est imposant au point de vue des fonctions qu’il remplit: religieuse, symbole de la nation et défensive. Les enlumineurs n’ont pas oublié de montrer les appartements privés du roi, entourés du côté ouest de l’île par des jardins. La grande tour ronde *Grand Tour* vue au centre ainsi que le rempart viennent du temps de Philippe le Bel. Les jardins royaux intérieurs avec les champs bordant l’île où on est en train de couper du foin font partie intégrale du palais. L’architecture et la nature manifestent la manière féodale de louer le roi et le prince. Elles suggèrent donc la façon idéaliste de comprendre ces éléments du tableau et non pas leur reproduction réaliste.

Des fenêtres de l’*Hôtel de Nesle* – palais princier on peint le Louvre sur la carte du mois d’octobre. Un quadrilatère serré avec un donjon cylindrique intérieur – le plus ancien siège royal – du temps de Philippe le Bel, de 1200, fut agrandi en forme de forteresse par Charles V. Le jardin royal intérieur Caroussel adhérait aux appartements privés du roi et le potager qui s’étend le long des remparts fermait le contour extérieur du palais¹⁹. La vue du côté gauche de la Seine où était situé l’Hôtel de Nesle et la proximité entre le complexe du Louvre et les quais de la Seine ne permettaient pas qu’il y ait des champs cultivés. Au temps où on peint les enluminures, la partie de Paris située sur la rive gauche de la Seine – avec le quartier latin et les collèges universitaires constituait une agglomération très serrée. Par contre les biens de l’abbaye St Germain-des-Prés étaient localisés vers le sud. Le tableau fut donc composé par les peintres qui associèrent un fragment concret de la ville

¹⁸ P l e y b e r t, op. cit., p. 61-63.

¹⁹ E. A n t o i n e, *Jardin de plaisance*, [w:] *Paris et Charles V*, p. 151-165.

avec la terre cultivée non pas pour montrer une image réelle de la ville mais la force réelle du pouvoir féodal qui régnait sur la ville et la campagne.

Il ne peut donc pas être question de traiter la ville comme une unité actuelle et réelle. Le tableau présente la cohérence entre la ville et la campagne et manifeste l'unité mentale résultant de l'idée que le tableau doit servir d'apothéose du pouvoir du prince Jean de Berry.

La carte de décembre montre la scène de la chasse sur le fond du château de Vincennes – lieu de la naissance du prince – le 30 novembre 1340²⁰.

Le château de Vincennes, à l'origine domaine de chasse de Philippe le Bel, situé parmi les forêts denses à l'est de Paris, au temps de Charles V devint une résidence somptueuse de monarque. Le roi décida d'en faire une grande forteresse – symbole de la continuité des Capétiens et des Valois, en agrandissant le château à l'instar des grands complexes romains – *castra*, avec des axes *decumanus* et *cardo* et douze portes sur la circonscription du plan rectangulaire. Une oeuvre si monumentale adopta la fonction et la splendeur de la *civitas* royale. Elle unissait les fonctions défensives et religieuses, celle de demeure habitable et celle de symbole de la nation. Vincennes exprimait les aspirations royales de créer une oeuvre *ex nihilo*, d'après l'idée de la ville formulée par Aristote: la ville-état qui assurerait le plus parfaitement possible la vie de ses habitants²¹. En 1348 on bâtit la chapelle à l'instar de la Saint Chapelle, en imitant sa disposition dans l'espace et sa grande rosace au-dessus du portail.

L'unité du pouvoir ecclésiastique et du pouvoir royal s'exprime dans la chapelle sur l'axe est-ouest avec un grand donjon. La situation du château à l'endroit où la Marne se jette dans la Seine ainsi que les grandes fortifications ont fait que la propriété était fermée hermétiquement. Seuls les donjons – dominant la ligne des forêts et manifestant la puissance de toute cette oeuvre architecturale – étaient accessibles aux élus. Cela était conforme avec la conception aristotélicienne de la ville comme lieu où vivait de l'aristocratie (*Politique*, livre VII). Aussi les frères Limburg concevaient le complexe urbain de manière semblable. L'idée même de l'oeuvre urbaine comprend la force et la puissance du souverain féodal qui est aussi propriétaire terrien. La nature donc et l'architecture montrées sur la miniature avec naturalisme propre à la manière artistique de l'époque, constituent en définitive le signe de

²⁰ Whiteley, op. cit., p. 125 ss.

²¹ Comme ci-dessus.

l'unité et de la puissance du pouvoir. Le choix de la scène de chasse n'y est pas pour rien. Cet événement – à côté de sons sens habituel – implique aussi la force du souverain dominant la nature.

Dans *Le livre de prière du Duc de Berry*, dont il était question, dans les scènes présentant la vie du Christ, aussi de petites vues de la ville, p.ex. Paris, Bourges font partie d'un vaste paysage, faisant penser à un paysage local de France. La scène de la *Rencontre des trois Mages*, peinte selon un Apocryphe arménien, montre trois rois qui se sont rencontrés sur la bifurcation des routes, non loin de la ville (d'après le texte – Jérusalem). Les trois personnages s'appelaient Melkon – rois des Perses, Gaspar – celui des Hindous et Balthasar – roi d'Arabie. Notre miniature montre cependant dans le fond – Paris avec la cathédrale Notre Dame qui le domine, la Sainte Chapelle et le fragment du Palais de la Cité. Dans les environs on peut reconnaître la butte de Montmartre avec le cloître Saint Pierre et le château de la famille de Montherly situé près de Paris²². Il y avait une forteresse du temps du roi Philippe le Bel. La diversité de physionomies, d'habits et de tissus orientaux harmonise avec les animaux sauvages coexistant amicalement avec l'homme. On pourrait y voir une parabole créée volontairement, aux textes prophétiques annonçant les temps messianiques. La composition en question introduit les guépards jouant avec un chien, un lion grim pant sur la colline, indifférent au vacarme des cortèges royaux. On voit aussi un ours sorti de sa tanière, peu disposé à attaquer. Un silence enchanteur et l'harmonie du monde humain avec celui des animaux semblent anticiper les temps du salut que le Christ apportera. La concrétisation du paysage et de l'architecture s'accompagne de la tendance d'individualiser les personnages: dans le plus âgé des mages on cherche à voir le roi Charles V le Sage.

Les fragments de la ville princière de Bourges, la capitale de la principauté de Jean de Berry furent reproduits dans les scènes de l'*Hommage des Rois* et de la *Visitation de sainte Elisabeth*. Cette scène se déroule devant la porte d'un palais somptueux appartenant à Elisabeth et Zacharie. Mais les places que Marie et Elisabeth occupent indiquent une transformation consciente opérée par le peintre. Elisabeth qui est sortie de la maison pour accueillir Marie, s'est éloignée de la porte et c'ainsi que Marie s'est retrouvée juste au milieu de l'architecture élégante. Ce déplacement du personnage n'est pas fortuit, en effet il fait appel aux identifications bibliques tradition-

²² M. M e i s s, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, London 1989, p. 193.

nelles définissant Marie comme *Porta Coeli*. Le paysage avec la ville ainsi que le riche siège féodal hors de la ville remplissent donc la fonction sacrale.

Les paysages avec les villes qui y sont insérées – vu la façon dont, à cette époque là, on comprenait la ville et ses principes concernant la propriété et la domination du pouvoir féodal – sont unis dans leur contenu au plan scénique, narratif. Le réalisme des objets présentés dépend de leur signification. Il sert à mettre en valeur l'authenticité du contenu présenté où la vérité de l'événement sacré est en accord direct avec la vérité historique personifiée par le monarque ou le seigneur féodal. Dans les paysages qui montrent p.ex. Paris nous n'avons pas – dans les exemples présentés ici – de bourgeoisie ni de ce qui est bourgeois. La ville est synonyme d'un contrat social traditionnel, féodal. La ville et son entourage paysager servent à sanctionner la propriété des deux pouvoirs traditionnels: celui de l'Eglise et celui du féodal. Dans ces tableaux il est difficile de séparer les notions d'*idéalisme* et de *réalisme*, il s'agit plutôt de refléter *la vérité* et *la véraïcité* du tableau au niveau de son contenu et au niveau de son sens.

La ville donc – dans le cercle de peintres lié avec Paris – grâce au mécénat et grâce à l'atelier qui en dépendait, devient la figure du contenu du tableau et de sa fonction. Les constructions choisies présentées en formes réelles et identifiables sont concrètes pour pouvoir manifester leur sens dans la totalité du tableau, de façon lisible. Et les compositions n'avaient qu'un sens: accentuer la gloire du mécène – ecclésial, royal ou féodal. La nature et la ville font un tout cohérent, mais grâce à leur réalisme elles constituent le symbole du pouvoir.

NATURA – WIDOKI MIASTA
W MALARSTWIE PÓŻNEGO ŚREDNIOWIECZA
NA PODSTAWIE WYBRANYCH PRZYKŁADÓW WIDOKÓW PARYŻA
W MALARSTWIE PÓŻNOŚREDNIOWIECZNYM

S t r e s z c z e n i e

Miasto ukazywane w wyobrażeniach plastycznych: rekiefach, mozaikach lub miniaturach w okresie wczesnochrześcijańskim i wczesnośredniowiecznym, jest obrazem miasta Bożego, Jeruzalem niebieskiego lub Betlejem, nawet jeżeli elementy stanowiące obraz nawiązują do realiów czy to architektury późnorzymskiej czy średniowiecznych założeń obronnych. Wyo-

brażenia te nie są odzwierciedleniem miasta, ale jego symbolu. Malarstwo miniaturowe tworzone w pracowniach paryskich w drugiej połowie XIII i w wieku XIV wprowadza realia Paryża dla ukazania miejsca akcji wydarzeń religijnych Starego lub Nowego Testamentu, a także hagiograficznych, czego dojrzałym przykładem są miniatury w kodeksie *Żywotów świętego Dionizego* (Paryż, Bibl. Nat. Ms. fr. 2090-92). W dolnych częściach całostronicowych miniatur artysta zilustrował życie Paryża koncentrujące się wzdłuż nabrzeża Sekwany w konkretnych warstwach społecznych: kupców, dostawców wina, węgla, są także studenci i ich nauczyciele, płynący barką na Sekwanie. Miasto łączy również życie feudalne, ukazując towarzystwo dworzan wyruszające na polowanie z sokołami. Budowle, jak Grand Pont lub młyny nad Sekwaną, wskazują na potrzebę ukazania konkretnych realiów ówczesnego nowoczesnego miasta, jakim był Paryż początku XIV w. Sens jednak tych fragmentów miasta łączy się nierozdzielnie ze scenami z życia św. Dionizego, patrona Paryża. Z nimi wiążą się krajobrazy miasta, ukazane w niewielkich jego fragmentach. Funkcja miasta wiąże się zatem w kontekście klasztoru. Ideę kontekstu miasta w jego ścisłym związku z klasztorem św. Dionizego pod Paryżem, potwierdził mistrz miniatur *Brewiarza Chateauroux* (Chateauroux, Bibl. Mun. Ms. 2). Jaques Coen, zwany Mistrzem marszałka Boucikaute. Scena nauczania św. Dionizego ma miejsce w okolicy podmiejskiej, w oddali rysują się wieże katedry Notre Dame i gęsta zabudowa miasta. Bezpośrednio obok nauczającego Dionizego oraz jego uczniów, Eleutera i Rustyka, malarz wymalował wzgórze. To Montmartre, gdzie miało miejsce męczeństwo świętych.

Tablicowe malarstwo, pozostające pod silnym wpływem niderlandzkich mistrzów XV w., również zachowało znaczenie miasta jako apoteozy świętych i kontekstu klasztoru, aranżującego życie religijne oraz ekonomiczne Paryża. W tej konwencji można rozumieć panoramę Paryża, ukazaną przez anonimowego mistrza obrazu zwanego *Pieta z Saint Germain-des-Pres* (Paryż, Luwr). Scena Zdjęcia z krzyża Chrystusa i opłakiwanie Syna w otoczeniu Marii Magdaleny, Marii Salome i Marii, żony Kleofasa, sytuowane jest bezpośrednio na tle założenia opactwa benedyktyńskiego nad Sekwaną Saint-des-Pres, wyraźnie określonego zabudową oraz bramą klasztorną, wokół której poruszają się piesi i jeźdźcy. Sekwana oddziela klasztor od Luwru, pałacu królewskiego, manifestującego władzę monarszą nad miastem i państwem.

Istnieje w panoramach miasta również drugi aspekt rozumienia tego rodzaju panoram jako synonimu władzy feudalnej i tradycji monarchii francuskiej w utrwalaniu chrześcijaństwa, czego przykładem jest Ukrzyżowanie Chrystusa, namalowany do Grand Chambre parlamentu paryskiego, który wówczas miał swoją siedzibę w Palais de la Cité, zanim zbudowano odrębny ratusz. Tablica zamówiona przez dwór królewski w połowie XV w. u mistrza pochodzenia niderlandzkiego ukazuje pełną konwencję sceny religijnej usytuowanej na tle krajobrazu miasta – Paryża, które identyfikuje się w konkretnych budowlach, np. Hôtel de Nesle, Palais de la Cité. Budowle te swoim znaczeniem wiążą się z ukazanymi postaciami historycznymi, otaczającymi Ukrzyżowanie. Są to: cesarz Karol Wielki, św. Donizy, król Ludwik Święty oraz św. Jan Chrzciciel. Zatem miasto jest tutaj symbolem wielkości monarchii i pełni funkcję miasta świętego.

Słowa kluczowe: miasto realne, krajobraz, Paryż, miasto-symbol, miasto-pałac.

Key words: real town, scenery, Paris, town-symbol, town-palace.

Mots clefs: ville réelle, paysage, Paris, ville-symbole, ville-palais.