

ALIÉNOR D'AQUITAINE ET LES ARTS VISUELS, DE L'ART DYNASTIQUE À L'ART COURTOIS

par

Nurith Kenaan-Kedar

Le mécénat d'Aliénor d'Aquitaine pendant son règne en tant que reine de France (1137-1152), duchesse d'Aquitaine et reine d'Angleterre (1154-1173) et reine mère (1189-1204) n'a que rarement été abordé par la recherche¹ ; l'absence presque totale de documents écrits concernant la première période et la rareté de ceux qui concernent la dernière ont laissé ces rares études au rang de tentatives.

L'analyse de certains projets artistiques en tant que reflets d'un éventuel patronage d'Aliénor d'Aquitaine est une étude préliminaire. Elle se fonde sur ses chartes, dont la phraséologie révèle qu'elle avait conscience de faire partie de la grande chaîne de l'ancienne dynastie des ducs d'Aquitaine. Nombre de ces chartes confirment des privilèges conférés par les ducs d'Aquitaine, ses ancêtres². Le lien d'Aliénor en tant que reine de France avec les projets gothiques primitifs d'Île-de-France semble limité, mais je pense que l'art gothique primitif d'Angers et du Mans comportait déjà des aspects courtois et que l'art de la fin de sa vie à Poitiers est doté de caractéristiques courtoises frappantes.

Le gothique primitif en Île-de-France

Le lien d'Aliénor avec Saint-Denis se rapporte à l'abbé Suger à l'occasion de deux événements majeurs³. Tout d'abord, elle offrit un vase au jeune roi de France Louis VII, son premier époux, qui le remit à son tour à l'abbé Suger pour le trésor de Saint-Denis⁴. L'inscription d'Aliénor sur le vase, concernant l'émir Mitadulus et son grand-père, témoigne de sa forte conscience dynastique. Le second événement est la présence



À gauche : chapiteau de Sainte-Radegonde à Poitiers, homme à la bouche grande ouverte. Ci-dessus : la reine de Saba, cathédrale Saint-Maurice d'Angers.

d'Aliénor à l'inauguration du nouveau chœur de Saint-Denis.

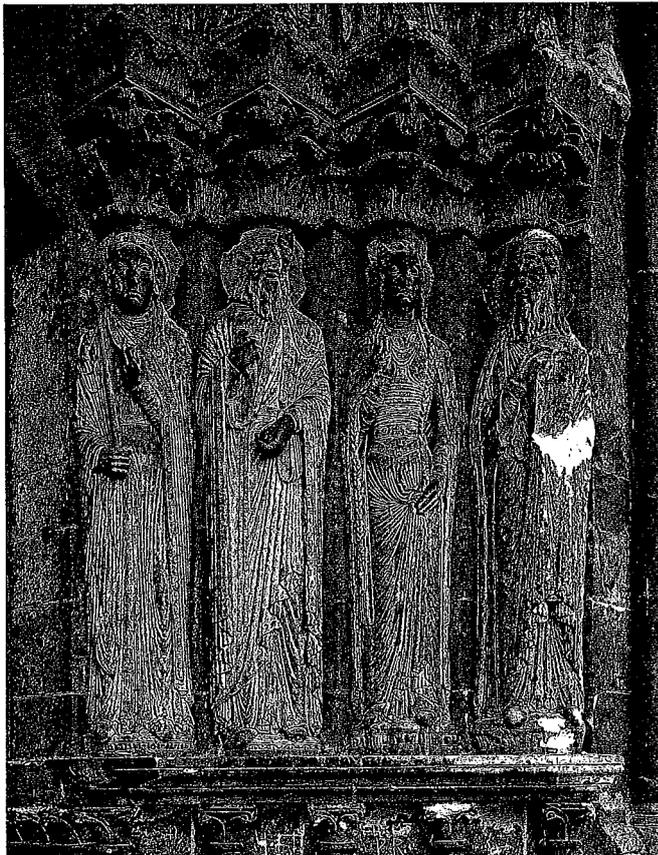
Aliénor a très certainement entretenu des liens avec la cathédrale de Chartres. À la demande de l'évêque Fulbert, son ancêtre, Guillaume le Grand, duc d'Aquitaine, encouragea la reconstruction de la crypte de la cathédrale (960-1028)⁵. Par ses donations au monastère Saint-Jean de Montierneuf à Poitiers, en 1152 et en 1199, Aliénor signala qu'elle confirmait ses privilèges, comme le firent auparavant son père, son grand-père et son arrière-grand-père⁶. Il est donc plausible qu'Aliénor ait eu connaissance de l'importante donation faite par Guillaume le Grand à la cathédrale de Chartres et qu'en tant que reine de France elle ait souhaité poursuivre le mécénat traditionnel des ducs d'Aquitaine. On peut voir son influence sur la façade ouest de la cathédrale de Chartres, où est représenté un groupe novateur de sept images de femmes nobles, dont quatre sont couronnées⁷.

Les portails gothiques des cathédrales du Mans et d'Angers

Les chercheurs sont d'avis que les formes et la composition des portails ouest de la



ALIÉNOR D'AQUITAINE ET LES ARTS VISUELS,
DE L'ART DYNASTIQUE À L'ART COURTOIS



De gauche à droite :
portail ouest de
la cathédrale Saint-
Maurice, Angers ;
portail sud
de la cathédrale
Saint-Julien, Le Mans.

cathédrale de Chartres ont servi de modèles pour le portail sud de la cathédrale du Mans et pour le portail ouest de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers⁸.

La date d'inauguration de la cathédrale du Mans, 1158, en présence d'Henri II, a souvent été utilisée comme *terminus ad quem* pour la datation de la façade ouest de Chartres. L'adaptation de ce plan au portail unique de la cathédrale d'Angers peut être datée entre 1148 et 1153, et mise en parallèle avec le mariage d'Aliénor et d'Henri d'Anjou (1152) et le séjour d'Aliénor à Angers (1153)⁹.

Quelles ont pu être les raisons qui ont motivé l'adoption du plan de la Porte Royale de Chartres par les Plantagenêts pour la façade sud de la cathédrale du Mans et la façade ouest de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers, deux capitales régionales connues pour leur longue tradition picturale indépendante ?

Le Mans était une ville particulièrement appréciée d'Henri II, comme l'indique cette citation de Giraud de Cambrie qui reprend les paroles d'Henri II beaucoup plus tard, alors qu'il regardait la tour incendiée par son fils Richard : « Une ville que j'ai aimée par-

dessus tout sur terre, où je suis né et où j'ai grandi, où mon père est enterré, et une ville où le corps de saint Julien repose lui aussi¹⁰. »

Richard Krautheimer a démontré combien, au Moyen Âge, le transfert d'une forme architecturale d'un endroit à un autre était lourd de sens. Il témoignait du désir du mécène d'être associé au modèle qu'il transférait. Ce dernier n'était pas toujours reproduit fidèlement et, parfois, l'utilisation d'une partie simplement de ses détails représentatifs constituait une référence suffisante. Ainsi l'adoption du plan de la Porte Royale de Chartres aux portails des cathédrales du

ALIÉNOR D'AQUITAINE ET LES ARTS VISUELS, DE L'ART DYNASTIQUE À L'ART COURTOIS

Mans et d'Angers peut-elle être considérée comme une expression délibérée d'Henri II et d'Aliénor de leur nouveau statut royal. On pourrait également se demander si ce n'est pas Aliénor elle-même qui suggéra ou décida d'adopter le style de la Porte Royale comme reflet de sa nouvelle demeure royale.

Les deux portails se trouvaient toutefois dans un contexte nouveau puisqu'ils étaient précédés de deux porches ouverts. Le porche de la cathédrale du Mans est conservé mais celui d'Angers fut détruit au XVII^e siècle. Sa forme est cependant conservée par des gravures à l'eau forte. La perception du portail à statues-colonnes est tout de même assez différente quand on le voit de près, à travers un porche, tel un écran sculpté, et dans une confrontation directe¹¹.

Une des statues-colonnes féminines principales, située sur le côté droit du portail de Saint-Maurice, représente la reine de Saba. Ce personnage possède quelques caractéristiques des statues de Chartres, comme le style des tresses, mais son visage est plus lourd que ceux des reines de la cathédrale de Chartres. Le corps est représenté en détail, l'accent est mis sur son buste étroit et ses hanches rondes. La main gauche soulève sa lourde robe en un geste unique au XII^e siècle. La main droite attrape le cordon qui retient l'ourlet de son surcot. Ce geste est d'ailleurs devenu habituel dans les représentations des femmes et des hommes de l'aristocratie au XIII^e siècle¹². On pourrait déceler l'influence d'Aliénor dans la composition de cette image.

Le mécénat d'Aliénor et d'Henri II pour la construction de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers en 1162 est uniquement fondé sur des sources tardives, mais accepté par la plupart des chercheurs¹³. La partie inférieure de la verrière de la Crucifixion du mur occidentale est représentée Aliénor et Henri agenouillés avec leurs quatre enfants, deux de chaque côté. Ceci établit un nouveau modèle pictural des donateurs : le modèle dynastique des parents avec leurs enfants. En 1162, quatre des enfants du couple royal étaient déjà nés, comme on peut le constater sur la verrière. Une représentation similaire de la famille royale figure sur la première page du livre d'Henri le Lion, époux de Mathilde, fille d'Aliénor et d'Henri II¹⁴.

La peinture murale de Chinon

Dans mon article « Aliénor d'Aquitaine conduite en captivité »¹⁵, j'ai interprété la

fresque de Sainte-Radegonde de Chinon, qui représente un cortège solennel de cinq personnages à cheval, comme la représentation d'Aliénor d'Aquitaine conduite en captivité par le roi Henri en 1174, à la suite de la tentative de rébellion qu'elle mena avec ses fils contre lui. La fresque doit être lue du milieu vers la gauche et la droite. Au centre, un espace vide sépare les personnages de droite et de gauche. Le côté droit est mené par le roi Henri suivi d'Aliénor qui chevauche dans sa direction mais se détourne de lui, et de sa fille Jeanne. La partie gauche dépeint les deux princes Plantagenêt à cheval. Le centre, vide, sépare le cheval de la reine de celui du premier prince : la main

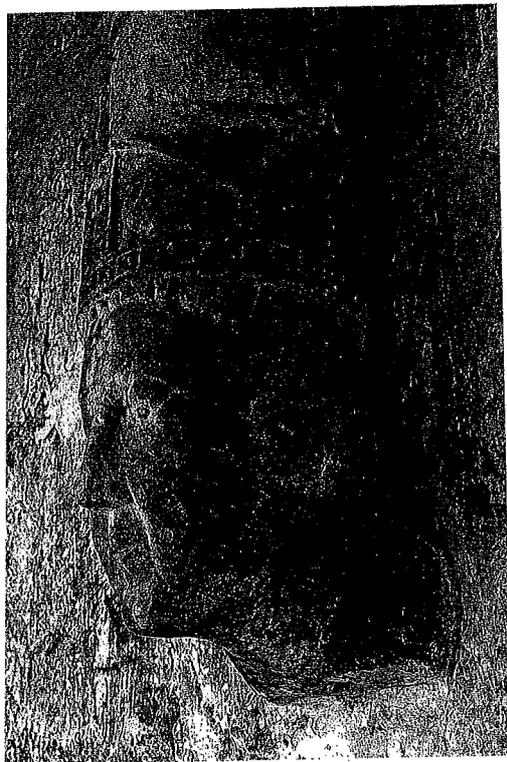


Fresque de Sainte-Radegonde, Chinon.

tendue de ce dernier, qui tient un faucon, ne peut atteindre celle de la reine qui se penche dans sa direction.

Le commanditaire le plus probable de cette peinture est Aliénor. Elle l'a vraisemblablement commandée après sa libération à la mort d'Henri en 1189 ou au début des années 1190, alors que Richard était toujours en croisade ou prisonnier. La peinture commémore ce moment tragique où elle perdit sa liberté et fut séparée de ses enfants. Elle est dédiée à sainte Radegonde (la sainte patronne des prisonniers) dans une chapelle proche du château de Chinon, où Aliénor fut enfermée pour la première fois.

ALIÉNOR D'AQUITAINE ET LES ARTS VISUELS,
DE L'ART DYNASTIQUE À L'ART COURTOIS



**Le chapitre de Sainte-Radegonde
à Poitiers**

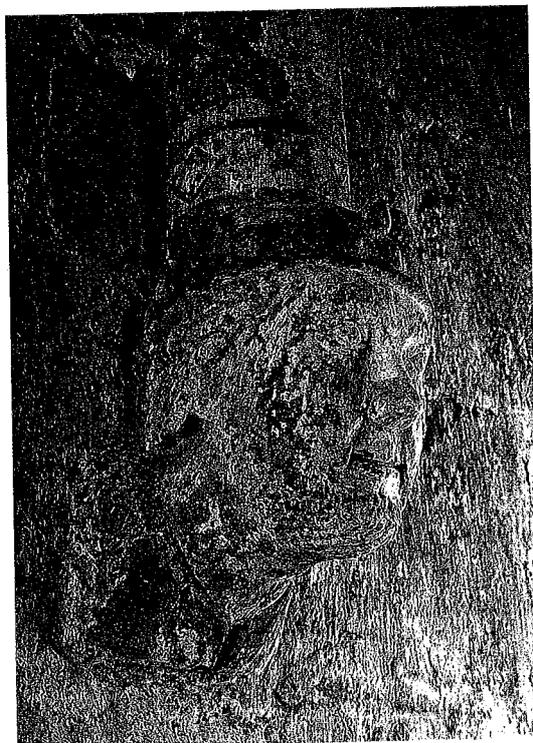
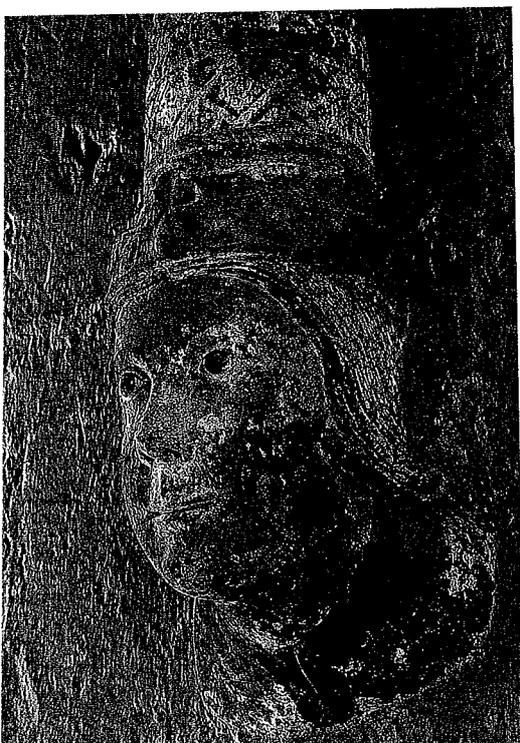
Dans l'article mentionné précédemment, j'ai suggéré que le programme sculptural de la salle capitulaire de Sainte-Radegonde, daté de 1200 environ, pourrait avoir été exécuté en commémoration de la charte d'Aliénor de 1199 en faveur des chanoines de Sainte-Radegonde. Les douze voûtes de cette salle sont supportées par douze têtes sculptées dont six se trouvent à droite du Christ, représenté au centre de la voûte, et six à sa gauche. Les images peuvent être lues de la façon suivante. Les personnages bénis, à la droite du Christ, sont un souverain âgé, une reine âgée, deux princes, un évêque et un jongleur à côté du souverain. À gauche du Christ figurent un homme en train de siffler, un homme qui tire la langue, un autre qui tourne la tête, un homme à la bouche grande ouverte, un chevalier et un diable. Ces représentations, dans la façon de dépeindre les expressions du visage et les gestes, ressemblent d'une part avec la fresque de Chinon et d'autre part aux corbeaux sculptés de la grande salle du palais ducal.

J'ai interprété les images vertueuses comme Guillaume IX le Troubadour ayant à ses côtés un jongleur, Aliénor, deux de ses enfants et l'évêque. Les autres images (un homme qui siffle, un homme qui tire la langue, un autre la bouche grande ouverte, un chevalier symbole de la vanité et un diable), représentent le vice et le blasphème.

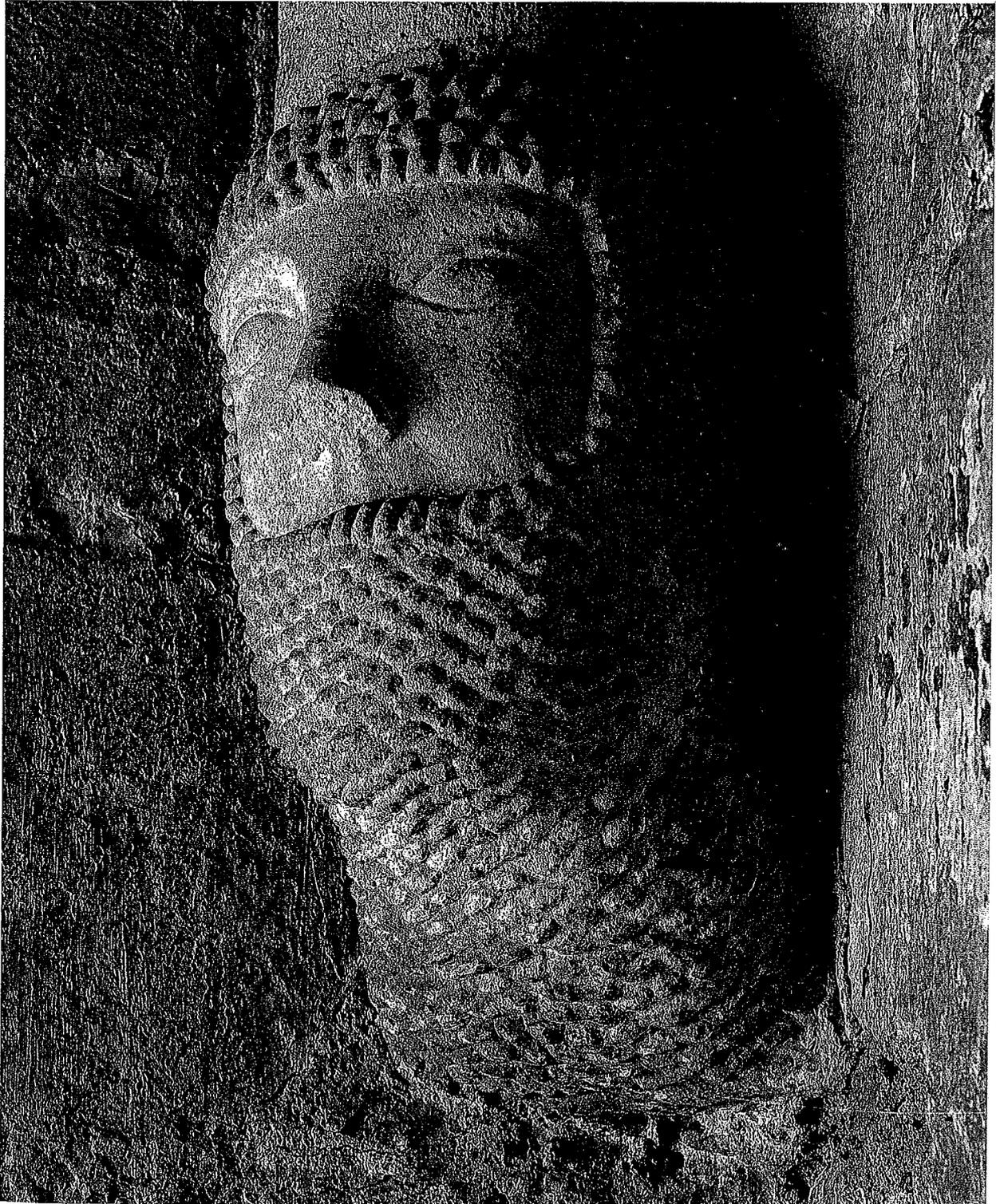
**La grande salle du palais ducal
de Poitiers¹⁶**

Le projet le plus important d'Aliénor fut, à mon avis, la reconstruction de la grande salle du palais ducal de Poitiers, palais de ses ancêtres. Le palais, construit sur le mur de la cité romaine et déjà existant aux époques carolingienne et mérovingienne, fut entièrement reconstruit par l'arrière-grand-père d'Aliénor, Guillaume Guy Geoffroi¹⁷. L'architecture de la grande salle, qui sert aujourd'hui de hall d'entrée au palais de justice de Poitiers, a été attribuée par René Crozet et Yvonne Labande-Mailfert au mécénat d'Aliénor d'Aquitaine. La salle ne peut pas dater d'avant 1199 : un denier d'argent d'Hugues IX de Lusignan fut trouvé à soixante-dix centimètres sous terre lors des fouilles de 1943¹⁸.

La reconstruction de la grande salle du palais est sans doute intervenue peu après le début des années 1190, lorsque Aliénor

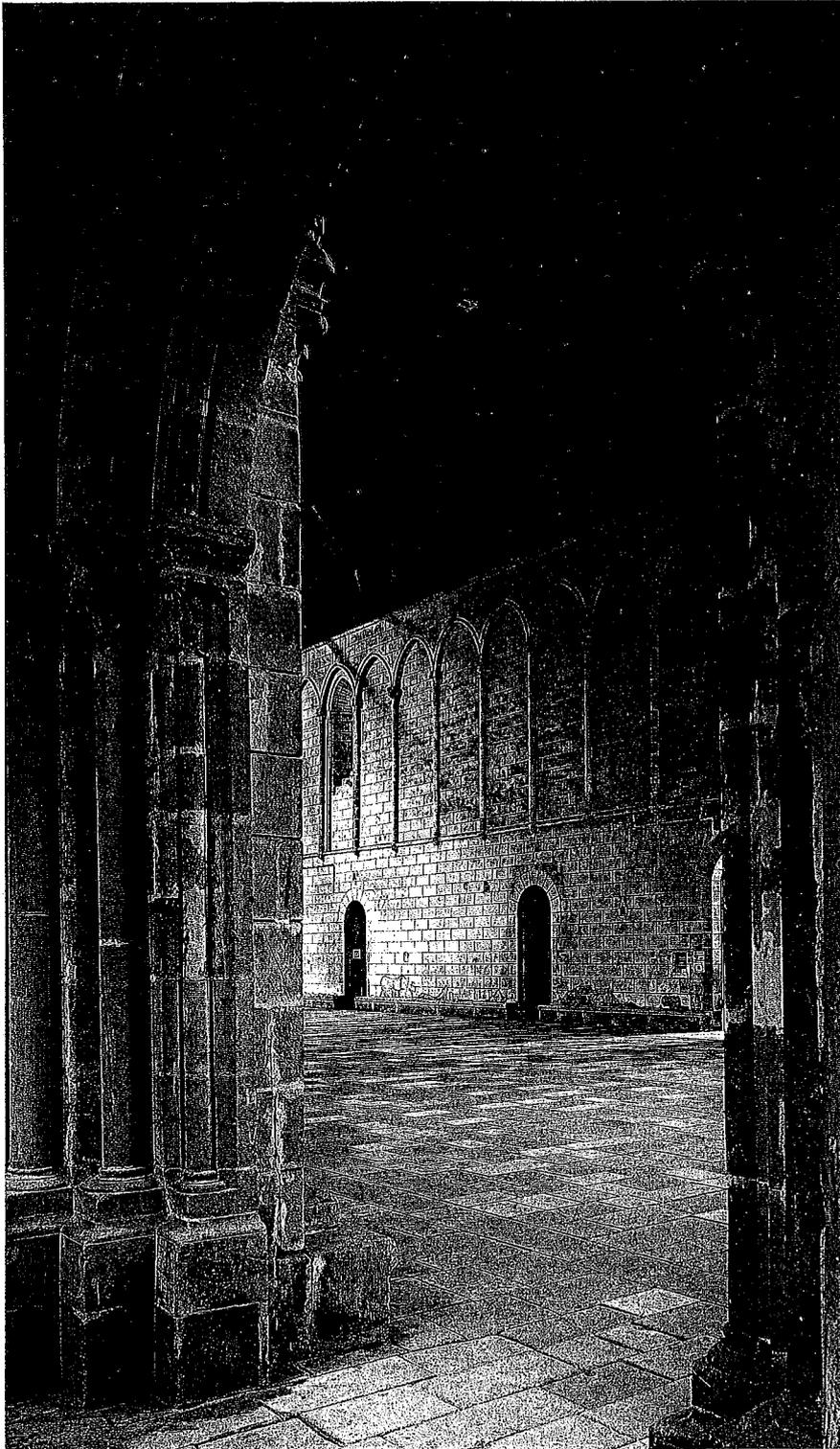


ALIÉNOR D'AQUITAINE ET LES ARTS VISUELS,
DE L'ART DYNASTIQUE À L'ART COURTOIS



Page 86 et ci-contre :
chapitre de Sainte-
Radegonde à Poitiers.
De gauche à droite :
un évêque, un homme
qui tire la langue,
une reine (Aliénor),
un souverain âgé
(Guillaume IX).
Ci-contre : un chevalier.

ALIÉNOR D'AQUITAINE ET LES ARTS VISUELS,
DE L'ART DYNASTIQUE À L'ART COURTOIS



Palais ducal de Poitiers,
grande salle, mur ouest.

revint vivre à Poitiers. Le palais ducal et sa grande salle symbolisaient le pouvoir et le rang de la duchesse de Poitiers, et même si Aliénor n'y résidait pas en permanence, elle y fit de longs séjours. En fait, bon nombre de chartes furent rédigées et signées à Poitiers en 1195, 1199, 1202 et 1203. En 1199, Jean sans Terre reconnut sa souveraineté sur le Poitou et ses dépendances¹⁹. La signification et l'iconographie des formes architecturales de la salle n'ont pas été étudiées et son programme sculptural, qui n'a pas même été photographié, n'a fait l'objet que de mentions.

La salle est rectangulaire : les murs les plus longs sont sur les côtés est et ouest, les murs les plus courts vers le nord et le sud. Le mur sud fut entièrement réorganisé au XIV^e siècle sous la domination du duc de Berry et sa partie inférieure transformée en une grande cheminée tandis que le haut était divisé en deux registres avec de longues fenêtres en ogive. Par la suite, il fut impossible de restituer au mur sa forme originale et son programme sculptural. Chacun des trois autres murs est divisé en deux parties sur le plan horizontal : la partie inférieure du mur nord et des longs murs comprend une succession de cintres borgnes reposant sur de fins pilastres dont les chapiteaux sont surmontés de corbeaux. La partie supérieure révèle des cintres borgnes plus grands, surmontant deux pilastres et rejoignant les paires de cintres inférieures. Les cadres de deux des cintres abritent des fenêtres. La partie inférieure du mur ouest est nue et lisse. En haut, des cintres borgnes reposent sur d'élégants pilastres supportés par des corbeaux sculptés.

Les corbeaux²⁰

Ils se trouvent en deux points du mur ouest et sur les chapiteaux des murs nord et est. La plupart d'entre eux représentent des hommes ; quelques-uns sont des diables ou des créatures de légende, mais il n'y a aucune tête de femme. Je pense que les corbeaux sont l'œuvre d'au moins trois artistes différents. L'artiste principal, qui a travaillé sur le mur ouest, a dessiné de grands yeux de forme ovale, des bouches grandes ouvertes ressemblant à celles de masques antiques et des cheveux de plusieurs styles différents. Le deuxième artiste, qui s'est attelé au mur ouest, a créé de petites têtes, avec de petites bouches. Le troisième a travaillé sur le mur est ; ses corbeaux sont plus proches de ceux que l'on trouvera plus tard dans la cathédrale Saint-Pierre.

ALIÉNOR D'AQUITAINE ET LES ARTS VISUELS,
DE L'ART DYNASTIQUE À L'ART COURTOIS



Le choix de formes architecturales et sculpturales particulières pour la grande salle est délibérément lié à de précédents projets poitevins dans lesquels Aliénor avait été impliquée. Le plus important est celui de la cathédrale Saint-Pierre, dont le mur externe plat, unique dans l'architecture gothique, ressemble beaucoup à la grande salle du palais. Il comprend cinq sections²¹. La partie inférieure, nue, ressemble à celle du mur ouest du palais. Les fenêtres de la troisième section ont les mêmes formes que celles du mur est du palais. La quatrième section, avec ses fausses arcades étroites, est proche des murs de la grande salle du palais. Un mur inférieur nu, des cintres borgnes reposant sur de fins pilastres et des fenêtres en plein cintre constituent donc les éléments majeurs à la fois du mur est extérieur de la cathédrale et des murs intérieurs de la grande salle.

Quelles étaient les traditions architecturales, structurelles et décoratives des grandes salles palatines ? Notre connaissance des salles princières et royales du XIII^e siècle est très limitée. Les grandes salles des Plantagenêts du Mans ou d'Angers n'ont pas survécu²². Joinville écrit toutefois que la salle Saumur « avait apparemment été construite par le grand roi Henri d'Angleterre, afin qu'il puisse y célébrer ses banquets. Cette salle est

construite sur le modèle du cloître d'un monastère cistercien ; mais je ne pense pas qu'il existe une autre salle d'une telle dimension²³. » Il semblerait que la salle du palais de l'évêque d'Angers ressemble à celle de Saumur. Située au deuxième étage, elle a une forme oblongue avec des arcs en plein cintre qui jalonnent les murs et peut également être comparée à la grande salle d'Aliénor²⁴. Y. Labande-Mailfert soutenait que des tapisseries étaient probablement accrochées dans la partie inférieure de la grande salle de Poitiers²⁵. Si tel était le cas, les corbeaux devaient faire office de cadres sculptés.

Si l'on compare la série de corbeaux de la grande salle du palais à ceux de la cathédrale Saint-Pierre, on retrouve quelques similitudes, comme les formes stylisées et harmonieuses des personnages grotesques. Des représentations de têtes identiques à celles du palais ducal plutôt que des corps entiers peuvent être observées fréquemment dans bon nombre d'églises primitives en Poitou et en Saintonge²⁶. La qualité des corbeaux du palais ducal est unique. Les visages reflètent un ensemble de formes complexes qui donnent naissance à un monde de messages troublants. Certains des corbeaux ressemblent à des caricatures de visages masculins ; d'autres font penser à des êtres légendaires.

L'hypothèse de Y. Labande-Mailfert concernant les tapisseries est étayée par le poème de Baudri de Bourgueil adressé à la fille de Guillaume le Conquérant, la comtesse Adèle de Blois. Dans ce poème, Baudri décrit les thèmes et images bibliques, classiques et historiques traités sur les tapisseries suspendues aux quatre murs de la chambre de la comtesse. Baudri affirme que c'est la comtesse elle-même qui dicta les sujets aux lissiers²⁷, la présentant ainsi comme un mécène érudit qui joua un rôle déterminant dans la réalisation des œuvres qu'elle a commanditées. On peut imaginer qu'Aliénor a joué un rôle similaire pour la décoration de la grande salle.

En guise de conclusion, je souhaiterais souligner l'évolution entre les projets réalisés du temps de la jeunesse d'Aliénor et ceux de la fin de sa vie. L'art de sa jeunesse exprimait sa conscience dynastique, avec l'utilisation de modèles éminents, tandis que l'art de sa vieillesse reflète les caractéristiques de la culture courtoise avec la représentation de personnages plus allongés. Le trait commun à tous ces projets est l'aide financière qu'elle apporta aux institutions ecclésiastiques et civiles que les ducs d'Aquitaine patronnaient traditionnellement en Poitou, en Saintonge et en Aquitaine.

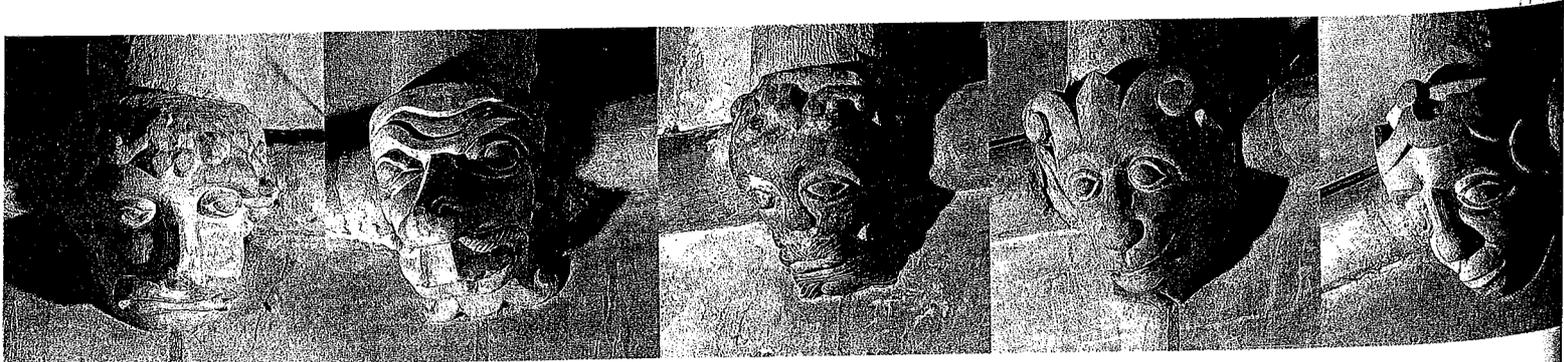
*Ci-dessus : palais ducal de Poitiers, corbeaux du mur est.
Page suivante : corbeaux du mur ouest.
Page 63 : corbeau, mur nord.
Clichés B. Renoux.*

ALIÉNOR D'AQUITAINE ET LES ARTS VISUELS,
DE L'ART DYNASTIQUE À L'ART COURTOIS



Notes

- 1 N. Kenaan-Kedar, « The impact of Eleanor of Aquitaine on the visual arts in France », *Culture politique des Plantagenêt (1154-1224)*, Martin Aurell éd., Poitiers, 2003, p. 39-60.
- 2 M. Hivergneaux, « Aliénor d'Aquitaine. Le pouvoir d'une femme à la lumière de ses chartes 1152-1204 », dans Martin Aurell (éd.), *La Cour Plantagenêt (1154-1204)*, Poitiers, 2000, p. 62-87 ; Irène Baldet, *Essai d'itinéraire et registes d'Aliénor reine d'Angleterre, duchesse d'Aquitaine 1189-1204* (non publié), Poitiers, 1963, p. 62-87.
- 3 Dans E. Panofsky, *Abbot Suger*, Princeton, 1946, p. 79.
- 4 G. T. Beech, « Eleanor of Aquitaine's Vase, William IX of Aquitaine, and Muslim Spain », *Gesta* 32, 1993, p. 3-11.
- 5 *The Letters and Poems of Fulbert of Chartres*, éd. et trad. F. Behrends, Oxford, 1976 (lettres 51, 120, 107).
- 6 Hivergneaux, *op. cit.* note 2, p. 65-66, 81 ; Baldet, *op. cit.* note 2, p. 61.
- 7 É. Mâle, *Notre-Dame de Chartres*, Paris, 1948, p. 20-21.
- 8 L. S. Ward, *The Sculpture of the South Porch at Le Mans Cathedral*, Ph. D. diss. Brown University, 1984 ; A. Mussat, *Le Style gothique de l'Ouest de la France : XII^e-XIII^e siècles*, Paris, 1963.
- 9 C. H. Urseau, *Angers : la cathédrale d'Angers*, Paris, s. d., p. 10-15 ; W. Sauerländer, *Gothic Sculpture in France*, Londres, 1972, p. 43-47.
- 10 Gerald of Wales, *Concerning the Instruction of Princes*, trad. J. Stevenson, Londres, 1838, nouv. éd. 1991, p. 89.
- 11 R. Krautheimer, « Introduction to an Iconography of Medieval Architecture », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 5, 1942, p. 1-33.
- 12 Sauerländer, *op. cit.* note 9, pl. 33.
- 13 Maillard, *Les Sculptures de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers*, Poitiers, 1921, p. 7-41 ; J.-L. Lozinski, « Henri II, Aliénor d'Aquitaine », *CCM* 37, 1994, p. 92-100, fig. 2.
- 14 C. R. Dodwell, *The Pictorial Arts of the West 800-1200*, New York, 1993, fig. 286, p. 285.
- 15 N. Kenaan-Kedar, « Aliénor d'Aquitaine conduite en captivité. Les peintures murales commémoratives de Sainte-Radegonde de Chinon », *CCM* 41, 1998, p. 317-330.
- 16 N. Kenaan-Kedar, *op. cit.* note 1, p. 47-51.
- 17 R. Favreau, « Le Palais de Poitiers au Moyen Âge », *BSAO*, n° 11, 1971, p. 35-38.
- 18 F. Eygün, « Rapport sur les fouilles effectuées du 2 juin au 26 août 1943 dans la grande salle du Palais de Justice de Poitiers », *BSAO* 3^e série, t. XIII, 1942-1945, p. 321-331 ; R. Crozet, « Le Palais de Justice de Poitiers. Étude archéologique », *La Grand'Goul*, juin-août 1935, p. 33-44 ; Y. Labande-Mailfert, « Le Palais de Justice de Poitiers », *CXI^e Congrès archéologique de France*, 1951, p. 27-43.
- 19 Baldet, *op. cit.* note 2, p. 56-62.
- 20 N. Kenaan-Kedar, *op. cit.* note 1, annexe, p. 52-54.
- 21 Lozinski, *op. cit.* note 13, p. 95, fig. 1-4.
- 22 J. Gardelles, *Les Châteaux du Moyen Âge dans la France du Sud-Ouest*, Paris, 1972.
- 23 Joinville et Villehardouin, *Chronicles of the Crusades*, M. R. B. Shaw (trad.), Middlesex, Hammondsworth, 1963, p. 187-188. Traduit de l'anglais.
- 24 P. de la Tuillerie, *Description de la ville d'Angers*, Angers, 1869, p. 524-525 ; L. de Farcy et P.-M. Pinier, « Le palais épiscopal d'Angers », *Revue d'Anjou* 30, 1894-1898.
- 25 Y. Labande-Mailfert, *op. cit.* note 18, p. 38.
- 26 N. Kenaan-Kedar, « Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque », *CCM* 29, 1986, p. 311-330.
- 27 P. Abrahams (éd.), *Les Œuvres poétiques de Baudri de Bourgueil* (1046-1130), Paris, 1926, p. 198-200, lignes 93-140.



ALIÉNOR D'AQUITAINE ET LES ARTS VISUELS,
DE L'ART DYNASTIQUE À L'ART COURTOIS

