

Cour de France.fr / Art et culture / Mécénat, collections et gestion / Etudes modernes / L. Fagnart, É. L'Estrange (éd.) : Le mécénat féminin en France et en Bourgogne, XVe-XVIe siècles : nouvelles perspectives

Sabine Berger

L. Fagnart, É. L'Estrange (éd.) : Le mécénat féminin en France et en Bourgogne, XVe-XVIe siècles : nouvelles perspectives

Compte rendu. Source : Cour de France.fr

Comment citer cette publication :

Sabine Berger, "L. Fagnart, É. L'Estrange : Le mécénat féminin en France et en Bourgogne, XVe-XVIe siècles : nouvelles perspectives", Paris, Cour de France.fr, 2013 (<http://cour-de-france.fr/article2763.html>). Compte rendu publié le 1er mai 2013.

Le dossier présenté dans ce numéro CXVII du *Moyen Âge* (2011) - huit contributions dont six communications, sur près de 140 pages - est le fruit d'une journée d'étude tenue à Liège le 10 mai 2010, consacrée au rôle des femmes de pouvoir dans la commande édilitaire, artistique et culturelle en France et en Bourgogne entre Moyen Âge et Renaissance. Les études de Tracy Adams, Solveig Bourrocher, Olga Karaskova, Ghislain Tranié, Mélanie Lebeaux, Ewa Kociszewska et Kathleen Wilson-Chevalier sont introduites par Élisabeth L'Estrange, qui co-signe, avec Laure Fagnart, l'édition des actes de cette journée [1].

Champ d'étude fécond, le « mécénat [2] » féminin - exercé ici par des commanditaires influentes et argentées - revêt de multiples formes et fonctions qu'il est nécessaire d'appréhender dans une perspective comparatiste et pluridisciplinaire (histoire, histoire de l'art, archéologie du bâti, littérature). La journée d'étude a été l'occasion de confronter les hypothèses et les données de jeunes chercheurs et de spécialistes ayant consacré leurs recherches - ou une part de celles-ci - à la mise en lumière de figures féminines actives dans le domaine de la commande artistique (édifices, manuscrits enluminés, œuvres d'orfèvrerie, peintures et sculptures, mais également traductions et décors éphémères).

L'introduction consiste en un nécessaire bilan historiographique rendant compte de la variété des travaux européens publiés au cours des années 2000, centrés sur l'étude des « liens entre commandes artistiques et exercice [féminin] du pouvoir » (p. 467). Élisabeth L'Estrange rappelle en premier lieu que c'est la parution de l'ouvrage *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance* [3], sous la direction de Kathleen Wilson-Chevalier, qui a encouragé les organisateurs à poursuivre des recherches sur cette question. Les rapports entre art et politique chez les femmes de pouvoir (Catherine de Médicis, Anne de Bretagne ou encore Marguerite d'Autriche) ont fait l'objet d'études riches et stimulantes : jusqu'à présent toutefois, les grandes mécènes de la Renaissance italienne ont bénéficié de plus d'attention que leurs contemporaines des cours française et bourguignonne - la tendance semble s'inverser depuis quelques années, Louise de Savoie ayant par exemple fait l'objet d'un récent colloque [4]. Il s'agit donc ici, au-delà d'une succession d'études de cas, de proposer une vision synthétique et actualisée du sujet en mettant en parallèle des pratiques et des expériences féminines touchant certains domaines artistiques relativement négligés, ou du moins mésestimés (orfèvrerie, arts du spectacle). Plusieurs commanditaires méconnues resurgissent et des comparaisons bienvenues avec le mécénat des hommes (père, fils ou époux) permettent de saisir au plus près les caractéristiques d'un « mécénat féminin ».

Dans la première contribution, Tracy Adams analyse de manière approfondie les motivations d'Isabeau de Bavière (1371-1435) mécène, une reine de France dont elle rappelle au préalable qu'on a retenu le goût du luxe mais peu cherché à comprendre les véritables intentions dans le domaine de la commande artistique [5]. Le mécénat d'Isabeau de Bavière est dominé par les œuvres d'orfèvrerie - art en pleine

effervescence dans le Paris du dernier quart du XIV^e siècle -, offertes par la reine à des membres de

[p. 2]

l'entourage politique du roi Charles VI, son époux, ou au roi lui-même, essentiellement dans le cadre des étrennes ou lors de fêtes importantes (comme celle du 22 mai 1395, étudiée par l'auteur). Tracy Adams s'appuie en particulier sur les comptes de la reine afin de connaître la nature des commandes de celle-ci - reliquaires, bijoux, ceintures, vaisselle précieuse, etc. - et développe la thèse d'un mécénat « politique » (à l'image d'un Philippe le Hardi ou d'un Louis d'Orléans [6]), fondé sur la constitution progressive d'un trésor au sein duquel puise Isabeau au besoin, pratiquant le don pour étendre son influence, fidéliser et consolider son réseau mais également pour transmettre au roi et à ses proches de subtils « messages » - certaines de ces stratégies ont déjà été repérées chez Blanche de Castille par Miriam Shadis. Le présent le plus fameux (par chance conservé !), d'une indiscutable qualité, est le Goldenes Rössl ou Petit Cheval d'or, chef-d'œuvre de l'orfèvrerie parisienne du tout début du XV^e siècle. Mais ce cadeau, fait à Charles VI au Nouvel An 1405, revêt pour la reine un caractère éminemment politique : à travers l'iconographie de cet autel en ronde-bosse, la reine rappelle à son époux qu'elle peut être une médiatrice et un appui dans les moments troubles, référence aux épisodes de folie de plus en plus fréquents du roi dont profitent ses oncles pour revendiquer le pouvoir. L'art est ainsi, pour Isabeau, le moyen idéal d'exprimer sa place prééminente à la cour et de souligner sa position au Conseil, les étrennes lui offrant l'occasion de le faire d'une manière propre à marquer les esprits, « l'élément performatif de ces échanges » (p. 481) étant évident. Comme le note justement l'auteur, « les bijoux, tout autant que les objets d'art, [constituent] une monnaie d'échange » (p. 475) et « le don permet [...] d'exercer son influence mais aussi d'établir des rapports de force » (p. 476), une pratique qu'Isabeau intègre rapidement et utilise avec une grande finesse tout au long du règne mouvementé de son époux, s'attachant - pour ce dernier - les services et la reconnaissance des nobles, principaux destinataires de ses présents.

Solveig Bourocher éclaire le rôle de Marie d'Anjou (1404-1463) dans la conception des aménagements intérieurs des logis royaux et des jardins du château de Chinon, lieu de résidence favori de la reine - qui le reçoit en dot lors de son mariage avec Charles VII - à partir de 1454. Après un rappel de l'ascendance et de l'éducation de Marie, sœur de René d'Anjou, l'auteur évoque les fonctions politiques assumées par celle-ci, comme la présidence du Conseil en l'absence du roi. En 1445, la reine dispose de plus de 26 600 livres tournois pour ses dépenses (« des étoffes, des pièces d'orfèvrerie, des livres enluminés, des coffres et divers travaux au château de Chinon » sont ainsi commandés, p. 488), une somme importante qui la place à égalité d'une Isabeau de Bavière ou d'une Anne de Bretagne. Par l'analyse des sources archivistiques accompagnée de méticuleuses observations *in situ*, Solveig Bourocher réussit à donner une chronologie fine des différentes campagnes de travaux et à proposer une affectation pour chacune des salles de l'aile méridionale des logis royaux. On retiendra notamment qu'à l'inverse du Louvre, la reine loge au même étage que le roi et, qui plus est, tout près de la grande salle - une « [...] disposition inhabituelle face au modèle largement répandu de hiérarchisation verticale des appartements royaux » s'expliquant par un « contexte bien particulier, dans lequel la place de la reine prend une importance nouvelle l'élevant à l'égal de celle du roi » (p. 496). Mais l'auteur fait surtout de Marie d'Anjou la véritable commanditaire des travaux menés à Chinon touchant aussi bien les espaces intérieurs qu'extérieurs ; l'action de la reine rappelle d'ailleurs celle de la duchesse Marguerite de Flandre à qui l'on doit la métamorphose du château de Germolles en une vaste demeure de plaisance à la fin du XIV^e siècle. La démonstration est tout à fait convaincante et alimente de façon notable les recherches sur la distribution des espaces dans le château français et sur la place des femmes dans la transformation progressive de la physionomie et des fonctionnalités des châteaux à l'aube de la Renaissance.

[p. 3]

Ce sont les motivations de Marie de Bourgogne (1457-1482), fille unique du duc de Bourgogne Charles le Téméraire, en tant que commanditaire qui ont intéressé Olga Karaskova. Mécène moins prolifique que ses ancêtres - et à l'instar d'Isabeau de Bavière, assez peu examinée en tant que telle -, Marie de Bourgogne commande néanmoins, au cours de sa brève existence, quantité d'œuvres à l'iconographie complexe et signifiante pour rappeler ses origines dynastiques et affirmer son pouvoir. À l'âge de dix-neuf ans déjà, elle ordonne la réalisation du tombeau de sa mère Isabelle de Bourbon, en la prestigieuse abbaye Saint-Michel d'Anvers - en subsistent le gisant de bronze, disposé aujourd'hui dans la cathédrale anversoise, et dix pleurants conservés au Rijksmuseum d'Amsterdam. Trois ans plus tard, Marie de Bourgogne

commande le mausolée (détruit) de son oncle Jacques de Bourbon, en l'église Saint-Donatien de Bruges – l'œuvre est inachevée à la mort de la duchesse. Après la mort de son père (1477) et, la même année, son mariage avec l'archiduc Maximilien d'Autriche, ses exigences se portent sur les sceaux : elle demande l'exécution des siens propres à des orfèvres gantois et bruxellois. Héritière de la riche bibliothèque ducale, Marie de Bourgogne est assurément bibliophile, même si l'on manque d'informations explicites quant à ses goûts et, surtout, à ses commandes de manuscrits ; elle offre en tout cas à sa belle-mère Marguerite d'York, troisième épouse de Charles le Téméraire, un exemplaire traduit en français des *Chroniques des comtes de Flandre* (1477). Plus connus, ses Livres d'Heures conservés l'un à Vienne, l'autre à Berlin, soulèvent plusieurs problèmes résumés par l'auteur. D'autres œuvres sont également associées à Marie de Bourgogne : les médailles des époux réalisées par Giovanni di Candida (entre 1477 et 1479), la série de tableaux dite « polyptyque » des comtes de Flandre et des abbés de Dunes mais plus particulièrement un portrait de la duchesse de profil, « dans le droit fil des représentations bourguignonnes officielles » (p. 514). Devant en permanence défendre ses droits à l'héritage, confrontée à des soulèvements et à une situation financière difficile dès son accession au pouvoir, Marie de Bourgogne ne peut guère « mener la vie fastueuse de ses ancêtres » (p. 516) ; elle utilise cependant les arts avec habileté afin d'affermir sa position politique. Malheureusement limitée par l'absence de tout inventaire des biens de Marie de Bourgogne comme par la grande rareté des sources relatives aux commandes elles-mêmes, l'auteur restitue un « portrait artistique » dense et cohérent de « la plus grande héritière du monde [7] » en 1477.

Ghislain Tranié propose une analyse en miroir des activités mécénales de Philippe de Gueldre (1467-1547), seconde épouse du duc René II de Lorraine (1451-1508), et de son fils Antoine de Lorraine (1489-1544), duc de Lorraine et de Bar à partir de 1508. Existe-il un « mécénat féminin » et un « mécénat masculin » ? Les relations entre genre et mécénat sont ici interrogées à travers l'exemple de deux représentants d'une puissante famille régnant aux marges de la France et de la Bourgogne : les principats de René II puis d'Antoine de Lorraine correspondent en effet à l'émergence d'un « État » dont il est nécessaire de conforter l'indépendance en affirmant rapidement le principe dynastique et en entretenant des relations apaisées avec les royaumes voisins. Duchesse douairière, régente jusqu'au mariage de son fils avec Renée de Bourbon et enfin Clarisse à partir de 1519 au couvent de Pont-à-Mousson, Philippe de Gueldre apparaît comme une mécène éclairée, toujours au service des intérêts de sa famille comme de son ordre. On lui doit des travaux sur le château de Bar, qui reçoit des jardins italianisants, et de nombreux aménagements en son couvent, qu'elle dote aussi, après 1520, de reliquaires, d'un retable et d'un groupe sculpté de la Passion dont subsiste un Christ de douleur. Ghislain Tranié note que Philippe de Gueldre bénéficie pour ses commandes de financements ducaux qui ne sont pas sans évoquer « une forme de domination masculine sur [son] mécénat » (p. 537). Comme d'autres duchesses de Lorraine, Philippe est donc particulièrement active dans le domaine artistique : ses commandes pour Pont-à-Mousson, « théâtre hiérosolymitain servant

[p. 4]

à la fois la piété de la mère et les ambitions du fils » (p. 537), participent grandement au prestige dynastique, dans une émulation palpable avec les plus influents commanditaires des cours voisines de France et de Bourgogne, milieux de sa jeunesse. Antoine de Lorraine, quant à lui, élevé à la cour de France, a d'abord à cœur de poursuivre le mécénat de son père René II, pour lequel il fait ériger un monument funéraire dans l'église des Cordeliers de Nancy. Ses commandes traduisent l'impact de son éducation française (Galerie des Cerfs du palais ducal de Nancy) comme l'importance « de l'acte fondateur nancéen », la victoire de René II sur Charles le Téméraire en 1477. Les pratiques mécénales de la mère et du fils se répondent et se complètent, particulièrement entre 1509 et 1519, période pendant laquelle les interactions sont les plus tangibles. Ces pratiques reflètent également la richesse d'un espace – la Lorraine – profondément marqué par les échanges artistiques et culturels avec les cours adjacentes comme avec certains foyers plus éloignés (Italie). L'auteur isole deux caractéristiques majeures de ces mécénats masculin et féminin : le premier mécénat est moins tributaire « de contraintes financières », mais le second semble plus « ouvert à de nombreuses influences », tous deux restant tournés vers un « objectif commun [...] l'émergence d'un capital identitaire » (p. 540).

C'est la figure méconnue d'une créatrice dont Mélanie Lebeaux dresse le portrait dans sa contribution : celle de Jacqueline de Montbron (1542-1598), issue d'une importante famille de l'Angoumois, que son beau-frère Brantôme qualifie de vertueuse et d'humaniste mais surtout d'experte en géométrie. Proche de

Catherine de Médicis et très attachée à la cour, Jacqueline de Montbron, sans doute inspirée par le mécénat de la reine, lance des entreprises architecturales au cœur des possessions angoumoises et périgourdines dont elle hérite à la mort de son mari André de Bourdeille, grand officier de la Couronne (1582). Elle réalise les châteaux de Matha (1582-1587) et de Bourdeilles (à partir de 1588), dont elle établit les plans si l'on en croit son oraison funèbre composée par Brantôme. Du premier édifice ne subsiste que le châtelet d'entrée mais le second est relativement bien préservé, quoiqu'inachevé. Son amour pour l'art de bâtir - étonnamment passé sous silence par ses biographes - l'encourage à penser l'ensemble du projet, vraisemblablement « sous la tutelle d'architectes expérimentés [...] » (p. 549, au sujet de Bourdeilles). Ni reine ni princesse, Jacqueline de Montbron n'a cependant rien d'une personnalité de second plan et son action édilitaire est notable. Au fait des principes modernes, elle assimile la culture architecturale du temps par la lecture des traités théoriques (en particulier les œuvres de Sebastiano Serlio et de Philibert Delorme) et la fréquentation des artistes majeurs qui ne peut s'expliquer que par sa présence dans l'entourage de Catherine de Médicis. En effet, à son retour de la cour, les influences serliennes sont bien « plus recherchées et cohérentes » (p. 551) à Bourdeilles que dans le projet antérieur de Matha. En 1589, la reine lui verse en outre quatre mille écus dont on peut penser qu'ils sont destinés au chantier de Bourdeilles. Jacqueline de Montbron participe en sus à la diffusion de formes et de modèles italiens, certes adaptés à ses goûts personnels. Elle n'est pas la seule « femme architecte » présumée de la Renaissance - l'auteur mentionne Marguerite de Parme, épouse du duc Octave Farnèse, pour l'Italie - mais son cas reste tout de même très minoritaire. L'étude de cette aristocrate savante et déterminée permet à Mélanie Lebeaux de mettre en avant une femme qui n'est pas seulement commanditaire - laissant l'architecte résoudre toutes les problématiques techniques - mais actrice de ses projets architecturaux, cet exemple nourrissant substantiellement la réflexion autour de la place des femmes de la Renaissance dans la conception et le suivi de travaux d'art.

Ewa Kociszewska propose une autre étude de la relation entre une mère et son fils : celle de Catherine de Médicis (1519-1589) et du futur Henri III (1551-1589). Catherine de Médicis s'évertue à préparer à son

[p. 5]

jeune fils Henri de Valois, duc d'Anjou, un avenir hors du royaume de France. À la mort du dernier Jagellon, la noblesse polonaise se doit de choisir un souverain pour le royaume. La campagne menée par le représentant de Catherine est un succès et Henri est élu roi de Pologne en avril 1573. « Ni épouse royale, ni régente au nom de son fils [...], la reine mère occupe [alors] un rôle mineur » (p. 564), même si elle demeure influente à la cour : ses motivations sont donc clairement perceptibles, « [conserver] et, même, [confirmer] son autorité » (p. 575). Ewa Kociszewska s'appuie à la fois sur les sources françaises et polonaises pour reconstituer les efforts diplomatiques de Catherine de Médicis et dépeindre les cérémonies complexes organisées par celle-ci pour célébrer l'élection de son fils : l'arrivée de la délégation polonaise conduite par l'évêque de Poznań le 19 août 1573, la remise du *Decretum electionis* à Henri dans la grande salle du palais royal de la Cité, parée de tapisseries et « théâtralisée » pour l'occasion - la reine siégeant à une place privilégiée -, l'entrée d'Henri de Valois à Paris le 14 septembre et le banquet tenu dans les jardins des Tuileries le lendemain. La solennité de l'événement principal marque aussi bien les observateurs français que polonais. Le décret est le « protagoniste » majeur, placé dans un coffret d'argent, porté par un cheval blanc, présenté à Charles IX pour approbation puis mené à la Sainte-Chapelle et enfin à l'hôtel d'Anjou, résidence parisienne d'Henri de Valois. À travers lui, toutefois, c'est Catherine de Médicis qui se trouve au cœur de la cérémonie : elle conçoit l'ensemble du décorum et prend soin d'y faire figurer ses couleurs - le blanc et le vert -, ce qui n'est pas sans générer tensions et incompréhensions de la part des Polonais. Par la remise du décret d'élection à Henri de Valois, la reine met en scène sa propre réussite politique, personnelle et... spirituelle, présentant avec une subtile audace cette élection comme un cadeau maternel répondant à la volonté divine. Catherine de Médicis intègre ainsi « l'espace du pouvoir réservé aux hommes » (p. 572).

La contribution de Kathleen Wilson-Chevalier - résultant de la conférence de clôture - constitue une synthèse des échanges menés au cours de cette rencontre. Reprenant la matière du grand ouvrage collectif publié en 2007 auquel elle ajoute de nouvelles réflexions, l'auteur rappelle la grande diversité de même que la qualité des œuvres commandées par les femmes de pouvoir aux XVe et XVIe siècles (Anne de France, Anne de Bretagne, Louise de Savoie, Diane de Poitiers ou Catherine de Médicis - cette « chaîne ininterrompue au centre névralgique du pouvoir », p. 578) : architecture (le Palais des Tuileries de Catherine de Médicis), sculpture funéraire (les tombeaux dynastiques commandés par Anne de Bretagne

ou par Catherine de Médicis), peinture (le *Triptyque de Moulins* pour Anne de France) ou manuscrits (les *Enseignements...* d'Anne de France), les commandes passées aux artistes sont clairement des démonstrations de pouvoir. Reines et grandes aristocrates sont des bâtisseuses, des lettrées et des « consommatrices » d'art qui appellent, promeuvent et contribuent à la carrière d'artistes et de maîtres d'œuvre (Serlio, Delorme ou Du Cerceau). Le château est repensé par les femmes (Marie d'Anjou, Anne de Bretagne, Diane de Poitiers ; songeons aussi, à nouveau, à Jacqueline de Montbron) et l'église « offre aux mécènes un espace à haute visibilité » (p. 587 - Anne de Bretagne, Diane de Poitiers, Antoinette de Bourbon) : concrètement et symboliquement, le féminin investit chaque lieu de la vie curiale et nobiliaire. Notant que « le mécénat est un signe » (p. 589), celui d'une installation durable des femmes dans la vie politique, Kathleen Wilson-Chevalier illustre son propos en rendant hommage à l'exceptionnel patronage de la très active Catherine de Médicis, dont la résidence des Tuileries « a pour charge de transmettre la signification du projet politique de la reine mère » (p. 593). Mais l'auteur n'omet pas de signaler d'autres phénomènes, notamment que « les femmes mécènes sont attentives aux entreprises des autres femmes »

[p. 6]

(p. 590 - l'exemple de la commande funéraire passée par la veuve du connétable de Montmorency, Madeleine de Savoie, est convoqué).

On regrettera l'absence des textes de Catherine Innes-Parker et d'Alexandra Zvereva, qui n'ont visiblement pu être présentes à la journée d'étude. Le résumé de leurs propositions respectives, « Margaret of York and Bonaventure : a Burgundian source for a middle English translation ? » et « "Chose qui me donne de la peine et continuel travail plus que je ne vous puis dire" : Louise de Savoie et les recueils de portraits au crayon », est toutefois consultable sur le site web mis en place en amont de la manifestation [8].

Les spécificités et les enjeux de la commande artistique par les femmes (pour elles-mêmes ou pour autrui) au cours des derniers siècles du Moyen Âge et à la Renaissance se dégagent clairement au terme de cette lecture. Le lien fort entre commande artistique et volonté de représentation/de légitimation a constitué le fil conducteur de cette journée d'étude : l'œuvre d'art commandée comme l'édifice sur lequel d'importantes transformations sont envisagées participent en effet de la construction d'une image politique dont les femmes de pouvoir ont pleinement conscience ; celles-ci usent et abusent de l'art afin de justifier leur présence dans les hautes sphères du pouvoir, de signifier le prestige de leur ascendance, de marquer leur temps et, bien évidemment, par goût du confort et des « belles choses ».

La diversité des statuts et des situations personnelles comme politiques des femmes dont le mécénat est ici présenté rend d'autant plus solides et pertinentes les « conclusions » de cette journée d'étude. Ne manquerait finalement qu'une confrontation de l'activité mécénale de ces femmes avec celle de figures féminines évoluant en marge, et même bien au-delà, du milieu royal - ainsi, comment et dans quels buts femmes nobles et bourgeoises passent-elles commande ? À quels artistes et maîtres d'œuvre ? Avec quels moyens financiers ? Agissent-elles nécessairement dans l'ombre de leur époux ? Quelle iconographie et quels vestiges architecturaux ces femmes commanditaires ont-elles laissés ? Loin des grands centres artistiques des années 1450-1550, que commande une femme ? Hors de la cour, une femme peut-elle être mécène ? Qu'en est-il des abbesses et plus globalement, des communautés religieuses féminines ? Nous avons fort heureusement déjà des éléments de réponse, mais il faudrait développer davantage les investigations dans ce champ encore peu défriché de la recherche au carrefour des études sur le genre et sur le mécénat, pour les périodes médiévale et moderne.

Gageons que ce recueil de qualité suscitera d'autres travaux francophones sur les femmes mécènes, les femmes artistes et plus généralement, à travers le prisme de l'art et de l'architecture, sur la place des femmes dans les cours européennes du Moyen Âge et de la Renaissance. Pourquoi ne pas également s'intéresser à des commanditaires féminines appartenant à des périodes antérieures, comme l'ont récemment fait d'autres auteurs : Loveday Lewes Gee avec l'ouvrage collectif *Women, Art and Patronage from Henry III to Edward III : 1216-1377*, publié en 2002 [9], ou Bérangère Soustre de Condat dans son article « Pouvoir et mécénat : le rôle des femmes dans le développement des arts religieux en Sicile (XIe - première moitié du XIIIe siècle) », paru en 2005 [10].

Sabine Berger

Docteur de l'Université Paris IV-Sorbonne en histoire de l'art médiéval

Sommaire de la publication

- Élisabeth L'Estrange, « Introduction », p. 467-474.
- Tracy Adams, « Isabeau de Bavière, le don et la politique de mécénat », p. 475-486.
- Solveig Bourocher, « La reine Marie d'Anjou : commanditaire des travaux du château de Chinon au milieu du XVe siècle ? », p. 487-506.
- Olga Karaskova, « Le mécénat de Marie de Bourgogne : entre dévotion privée et nécessité politique », p. 507-529.
- Ghislain Tranié, « Un exemple d'articulation du féminin et du masculin à travers le mécénat. Les pratiques de Philippe de Gueldre (1467-1547) et d'Antoine de Lorraine (1489-1544) », p. 531-544.
- Mélanie Lebeaux, « Jacqueline de Montbron, femme architecte de la Renaissance entre Angoumois et Périgord », p. 545-560.
- Ewa Kociszewska, « La Pologne, un don maternel de Catherine de Médicis ? La cérémonie de la remise du *Decretum electionis* à Henri de Valois », p. 561-575.
- Kathleen Wilson-Chevalier, « Patronnes et mécènes au cœur de la Renaissance française », p. 577-602.

Notes

[1] Journée d'étude organisée par Dominique Allart, Juliette Dor, Laure Fagnart et Élisabeth L'Estrange avec l'appui du groupe « Femmes, Enseignement, Recherche » et du Centre interdisciplinaire *Moyen Âge tardif et Première modernité (XIVe-XVIIe siècles)* de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège. Elle a fait l'objet d'une présentation par Mélanie Lebeaux dans *Les Cahiers de Framespa*, n° 7, 2011, mis en ligne le 28 mars 2011 ([en ligne → <http://framespa.revues.org/726>]).

[2] Terme plus ou moins bien employé aujourd'hui - on lui préférera nettement l'expression, plus neutre, de « commande artistique ».

[3] Kathleen Wilson-Chevalier (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, collection L'École du genre (n° 2), 2007.

[4] Voir <http://www.museedesologne.com/wp-content/uploads/2011/09/Programme.pdf>.

[5] Des nuances doivent toutefois être apportées à ce propos : prenons pour exemple le récent article d'Élisabeth Taburet-Delahaye, « Parures et bijoux de la reine Isabeau de Bavière », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 2008, p. 242-269.

[6] Nous renvoyons le lecteur au catalogue de l'exposition tenue au Musée du Louvre du 26 mars au 12 juillet 2004 : Élisabeth Taburet-Delahaye (dir.), *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Paris, Fayard-Réunion des musées nationaux, 2004.

[7] Les mots sont de Bertrand Schnerb, dans le catalogue de l'exposition tenue à Beaune à la porte Marie de Bourgogne et à l'Hôtel-Dieu du 18 novembre 2000 au 28 février 2001 : Bertrand Schnerb, « La plus grande héritière du monde », *Bruges à Beaune. Marie, l'héritage de Bourgogne*, Paris, Somogy, Beaune, Hospices civils de Beaune, 2000, p. 21-37.

[8] Voir <https://sites.google.com/site/patronagemecenat>.

[9] Loveday Lewes Gee (dir.), *Women, Art and Patronage from Henry III to Edward III : 1216-1377*, Woodbridge (Suffolk), The Boydell Press, 2002 (recensé par exemple par Anne Rudloff Stanton dans *The Feminist Forum*, vol. 35, n° 1, 2003, p. 37-39).

[10] Bérangère Soustre de Condat, « Pouvoir et mécénat : le rôle des femmes dans le développement

des arts religieux en Sicile (XIe - 1e moitié du XIIIe siècle) », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. 36, 2005, p. 225-238.