



HAL
open science

Une vision kaléidoscopique de “ l’artiste ” médiéval, à propos d’un ouvrage collectif récent : M. A. Castiñeiras González (éd.), *Entre la letra y el pincel. El artista medieval. Leyenda, identidad y estatus, El Ejido (Almeria), Círculo Rojo, 2017*

Angélique Ferrand

► To cite this version:

Angélique Ferrand. Une vision kaléidoscopique de “ l’artiste ” médiéval, à propos d’un ouvrage collectif récent : M. A. Castiñeiras González (éd.), *Entre la letra y el pincel. El artista medieval. Leyenda, identidad y estatus, El Ejido (Almeria), Círculo Rojo, 2017*. Bulletin du Centre d’études médiévales d’Auxerre, 2018, 22 (1), 10.4000/cem.15312 . halshs-02511938

HAL Id: halshs-02511938

<https://shs.hal.science/halshs-02511938>

Submitted on 19 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Une vision kaléidoscopique de « l'artiste » médiéval, à propos d'un ouvrage collectif récent

M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (éd.), *Entre la letra y el pincel. El artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, El Ejido (Almería), Círculo Rojo, 2017

Angélique Ferrand



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cem/15312>
ISSN : 1954-3093

Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Référence électronique

Angélique Ferrand, « Une vision kaléidoscopique de « l'artiste » médiéval, à propos d'un ouvrage collectif récent », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 22.1 | 2018, mis en ligne le 03 septembre 2018, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cem/15312>

Ce document a été généré automatiquement le 6 mai 2019.



Les contenus du *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Une vision kaléidoscopique de « l'artiste » médiéval, à propos d'un ouvrage collectif récent

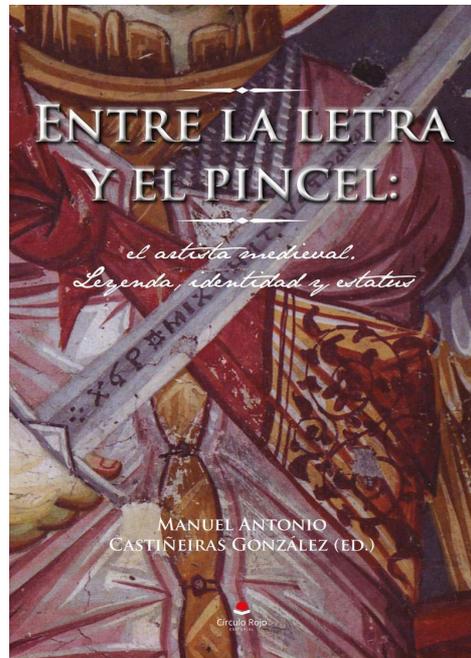
M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (éd.), *Entre la letra y el pincel. El artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, El Ejido (Almería), Círculo Rojo, 2017

Angélique Ferrand

Magistri Cataloniae

1 Issu d'une rencontre tenue à Barcelone et à Vic en 2014¹, dans le cadre du projet *Magistri Cataloniae*, dirigé par Manuel Antonio Castiñeiras González depuis 2012 à l'université de Barcelone, l'ouvrage collectif édité sous sa direction, avec l'aide de Verónica Abenza et Carles Sánchez, paru en 2017, réunit dix-huit contributions. Écrites en différentes langues – castillan, catalan, italien, français et anglais –, la dimension internationale de l'ensemble et sa richesse se mesurent aussi à l'aune de la diversité des affiliations universitaires et muséales des vingt auteurs².

2 Alors que plusieurs contributeurs ont participé également au numéro spécial de la revue *Románico* de 2015, intitulé *Me Fecit : Comitentes, artistas y receptores del Románico*³, aux préoccupations similaires, le contexte



scientifique, historiographique et programmatique, dans lequel s'insère le volume *Entre la letra y el pincel*, est éclairé par l'introduction synthétique de M. Castiñeiras. De fait, l'historien de l'art s'est penché à plusieurs reprises sur les questions, toujours débattues, relatives à l'artiste médiéval et ses travaux constituent un fil directeur à travers les contributions réunies⁴. Il revient ici, de manière concise, sur l'historiographie de la question depuis l'ouvrage collectif édité entre 1986 et 1990 par Xavier Barral i Altet, *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, formés par les trois volumes des actes du colloque international organisé en 1983⁵. Comme Léon Pressouyre a pu le mettre en exergue, ces volumes novateurs alors en France ont profité des apports de la culture matérielle en histoire de l'art⁶. Ce sont des précédents importants du projet collectif dirigé par M. Castiñeiras, qui vise à répertorier les « artistes » nés et/ou actifs en Catalogne et dans son aire d'influence entre le XI^e et le XV^e siècle, sous la forme d'une encyclopédie consultable en ligne⁷. L'index de cette entreprise de collecte des informations en cours est organisé selon trois principales sections⁸. La première concerne les « artistes » dont le nom est identifiable par une « signature » ou bien par des documents. La deuxième section concerne les « artistes » anonymes ou connus par des attributions. Autrement dit, il s'agit des « artistes » connus à partir de l'identification du travail d'une personnalité artistique désignée comme un « maître » ou bien à partir de l'identification d'un travail collectif tel que celui d'un atelier. La troisième section concerne le vocabulaire professionnel employé pour désigner le travail réalisé et témoignant de sa reconnaissance sociale, les traités techniques connus, ainsi que les signes lapidaires, soit autant d'éléments permettant de caractériser le travail effectué⁹.

3 L'organisation de *Entre la letra y el pincel* exploite les principaux axes de réflexion correspondant aux trois sections de l'index *Magistri Cataloniae*. La première partie, en effet, intitulée *La leyenda y el retrato del artista*, porte sur les modèles idéalisés – en particulier les évangélistes – des portraits d'artistes, tant en termes d'effets que pour ce que ces références signifient vis-à-vis de leur statut et de leur rôle. La deuxième partie, *Firma del artista*, vise à réfléchir sur les modalités de la « signature », sur les formules

employées ou leur mise en « forme » visuelle et textuelle, sur ce que ces « signatures » peuvent nous apprendre des artistes, de leur rapport à l'écrit et plus simplement sur leur travail. La troisième partie, *Formación, itinerancia y « biografía » del artista medieval*, s'interroge sur la formation et la circulation des artistes et, par là même, des modèles, ainsi que sur les premières biographies d'artistes. La quatrième partie, qui est la plus dense du volume avec six contributions, a pour titre *Roles profesionales en los talleres medievales*. Cette partie est d'ailleurs divisée en deux sous-parties – IV. A : *La práctica de la pintura* ; IV. B : *La organización del trabajo* – et concerne davantage les aspects techniques et matériels. Le processus de conception et de réalisation des décors peints sur différents supports, ainsi que la question de l'usage de modèles et de leur récurrence occupent la première sous-partie. La seconde sous-partie relève de l'organisation même des ateliers et de l'observation de leur champ d'action. Une cinquième partie, *Los patronos y las artes*, vient compléter le tout en traitant de la question des commanditaires ou demandeurs avec différents exemples montrant les articulations entre les arts, la royauté et la sphère ecclésiastique d'un point de vue sociologique. Comme le souligne M. Castiñeiras, les contributions de cet ouvrage offrent une vision kaléidoscopique de « l'artiste » médiéval et des modalités de son activité. Elles visent à renouveler l'appréhension de son statut et de celui de ses « œuvres ». L'échelle adoptée varie au sein de chaque axe ou partie, d'une perspective globale jusqu'aux études de cas, auxquelles s'ajoutent des approches transversales. Le tout s'inscrit dans une chronologie située essentiellement entre le XI^e et le XV^e siècle, dans un large espace méditerranéen, avec une certaine focalisation sur la Catalogne.

Légende et portrait d'artiste

- 4 La première partie ouvre le volume par le biais de la portraiture visuelle et littéraire des artistes. Manuel Castiñeiras commence par un article intitulé « Autores homónimos : el doble retrato de “Mateo” en el Pórtico de la Gloria » (p. 37-52). Dans le sillage de son approche introductive, il réfléchit à la définition d'un « auteur » au Moyen Âge en partant de la définition même du mot *actor*. Il souligne ainsi que chez Isidore de Séville, l'*actor* est celui qui autorise, qui permet de mener un projet à son terme¹⁰. De cette manière, la formule épigraphique fréquente « *fieri iussit* » peut être envisagée dans ce sens et pourrait être traduite par « j'ai mené à bien »¹¹. D'ailleurs, M. Castiñeiras renvoie aux observations de J. Leclercq-Marx à propos de la distinction entre les formules « *me fecit* » et « *fieri iussit* »¹². Dans le même ordre d'idée, il met en exergue la distinction médiévale sensible entre l'*actor intellectualis* (comme concepteur) et l'*actor materialis*. En outre, la notion d'humilité est essentielle dans les portraits d'artistes ou de commanditaires, tant dans les images qu'à travers les conseils prodigués par Théophile dans son *Traité des divers arts*. Ce dernier insiste, en effet, sur l'importance des sept dons de l'Esprit Saint dans le processus de création artistique. Ces remarques préliminaires, quant à différents « portraits d'humilité », permettent ensuite à M. Castiñeiras de s'interroger sur le personnage agenouillé au pied du trumeau du Porche de la Gloire de la cathédrale Saint-Jacques-de-Compostelle. Il s'agit d'un homme vêtu d'un élégant drapé, tenant un phylactère et portant sa main droite à la poitrine. M. Castiñeiras confronte ce portrait supposé du maître Mathieu aux « portraits » de différents auteurs observables dans le décor du porche. En outre, il n'est pas anodin que le geste effectué par ce personnage ait été vu aussi bien comme un signe de piété, que comme un moyen de signifier ses qualités à la

fois manuelles et intellectuelles. Mathieu fait notamment écho aux évangélistes du tympan. Dès lors, il se trouverait mis en rapport avec ceux qui transmettent la parole divine. M. Castiñeiras convoque le principe du stade du miroir de Lacan, afin de montrer que la mise en image de Mathieu, renforcée par l'identification à l'évangéliste homonyme, traduit sa volonté d'être un « artiste intellectuel ». Le fait que l'iconographie développée sur le grand portail occidental et sur le porche de la Gloire par Mathieu soit fondée sur la généalogie du Christ, selon l'Évangile de son modèle homonyme, est un argument supplémentaire. De cette manière, le portrait étudié est comme le prolongement logique de son travail. En arrière-plan de ce « portrait » et de son étude, ce sont les relations entre les images et l'É(é)criture qui semblent se profiler¹³. Cette première contribution met ainsi en jeu les articulations étroites entre la conception intellectuelle et la conception matérielle des images médiévales, qui traversent les questions relatives à l'artiste médiéval. De fait, Mathieu porte un phylactère inscrit (aujourd'hui effacé), qui est, en quelque sorte, le moyen de signifier le lien entre l'image-lieu et les Écrits¹⁴.

- 5 Le processus d'identification symbolique de l'artiste à un évangéliste se trouve exacerbé au point qu'au XIV^e siècle, les peintres en viennent à se placer sous le patronage de saint Luc. Le saint est en effet réputé pour être à l'origine des premières images chrétiennes et en particulier pour avoir peint la Vierge. Michele Bacci évoque cette appropriation de saint Luc par les peintres dans sa contribution intitulée « San Luca come Petrarca : visioni dell'artista-letterato nell'evangelario di Giovanni da Opava (1368) » (p. 53-61). M. Bacci observe comment le recours à la figure de saint Luc comme modèle idéal des peintres à Florence ou bien encore à Sienne constitue une auto-définition de leur métier comme « manifestatori »¹⁵. À travers cette identification et ce patronage, il s'agit pour les peintres de se présenter comme des médiateurs de l'histoire sacrée. M. Bacci s'intéresse ici plus précisément à une miniature du codex 1182 de la Bibliothèque nationale de Vienne datant de 1368 et introduisant l'Évangile de Luc. Parmi les scènes de sa vie, Luc est figuré tel un peintre dans son atelier au centre du registre supérieur tripartite¹⁶. M. Bacci étudie la composition « paratactique » de ces trois scènes. On a ici la mise en images des différentes activités complémentaires et hiérarchisées de Luc, comme médecin, peintre et homme de lettres. Il rapproche également le portrait de Luc en train d'étudier de portraits de Pétrarque, comme moyen de célébrer ses qualités intellectuelles. Ses mains cachées contrastent avec les mains au travail de Luc médecin et peintre qui lui font face dans les deux autres miniatures. La situation médiane de Luc peintre, en regard de Luc étudiant et réfléchissant sur les textes, présente la peinture comme une étape intermédiaire vers la connaissance et comme une activité située à un niveau plus élevé que la médecine.
- 6 Ainsi, cette première partie met en lumière des jeux de références, qui nourrissent la définition (et l'auto-définition) des artistes au Moyen Âge et articulent images et lettres, tout autant que la matérialité/le corps et l'esprit.

« Signatures »

- 7 La deuxième partie s'intéresse aux « signatures » avec quatre contributions. Il s'agit, pour commencer, de resituer les « signatures » médiévales dans une perspective plus large vis-à-vis de leurs prémices antiques, ainsi que dans la sphère germano-celtique, afin de comprendre les modalités des formules employées, en particulier la formule sujette à polémique « *me fecit* ». Jacqueline Leclercq-Marx s'est attelée à cette tâche dans « La

“signature” au Moyen Âge. Mise en perspective historique » (p. 63-76). Elle fonde ses observations sur un certain nombre d'exemples, en particulier dans le domaine de l'orfèvrerie, le tout avant l'an Mil. Les inscriptions gravées sur plusieurs plaques-boucles-reliquaires, sur le reliquaire de Teuderic du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune ou bien encore sur le *paliotto* de Saint-Ambroise de Milan sont, par exemple, évoquées. J. Leclercq-Marx relève dans plusieurs inscriptions l'expression d'une certaine fierté de celui qui a fait l'objet en question. Elle pointe l'apparition de l'emploi du terme *Magister* en milieu lombard. Elle note également l'influence des usages germaniques et plus précisément scandinaves, quant au fait de marquer l'objet réalisé de son nom, comme expression d'une certaine satisfaction, voire fierté du travail accompli, quel qu'il soit.

- 8 Émilie Mineo explore ensuite la question épineuse de la maîtrise graphique et linguistique que pose le principe de la « signature ». Sa contribution prend ainsi pour titre « L'artiste lettré ? Compétence graphique et textuelle de l'artiste roman à travers les signatures épigraphiques » (p. 77-91)¹⁷. Elle vise à nuancer « la simple opposition analphabète/lettré ». Pour ce faire, l'auteur cherche à distinguer différents niveaux de compétence graphique, d'un niveau « pré-graphique » jusqu'à une « compétence graphique et textuelle avancée », en correspondance avec les catégories proposées par Armando Petrucci¹⁸. Elle met en évidence que certaines signatures épigraphiques laissent entrevoir une « culture graphique et visuelle » marquée par les manuscrits, tout en précisant que « la qualité formelle [...] n'est pas la condition nécessaire ou suffisante pour apprécier la capacité à écrire d'un artisan ». É. Mineo s'interroge également sur la corrélation entre l'auteur du texte et celui de l'inscription. Elle observe ainsi de manière croisée la maîtrise de la technique lapidaire, de l'écriture épigraphique et de la langue latine. À travers l'exemple des chapiteaux de Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand, É. Mineo insiste sur l'intégration soignée de l'écriture dans l'image et sur leurs interactions. Sa démonstration met en exergue la capacité conjointe à penser l'image et l'écrit dans certains cas. Enfin, c'est la formation et l'ordre social des artistes et des « scripteurs » d'inscriptions qui sont donnés à réfléchir à la fin de cette riche contribution, afin de mettre en relief les raisons de ces différents niveaux d'alphabétisation.
- 9 Les deux contributions suivantes traitent de la question des « signatures » à travers des études de cas, l'une centrée sur Sienne, la seconde sur deux peintres de Macédoine. Le texte de Giampaolo Ermini est intitulé « Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo : il caso di Siena, tra alfabetismo degli artisti et errori presunti » (p. 93-104). Ce titre reprend le nom du projet développé à la Scuola Normale de Pise depuis les années 1990 et visant à recenser les productions artistiques « signées » depuis le VII^e siècle jusqu'au Gothique tardif, conservées ou connues par des témoignages. Le corpus réuni est publié dans la série *Repertorio* de la revue *Opera Nomina Historiae (ONH)* consultable en ligne et prend également la forme d'une base de données, qui sera mise en ligne¹⁹. G. Ermini puise dans ce corpus pour mettre en relief l'alphabétisation importante des artistes à Sienne aux XIII^e et XIV^e siècles, mais aussi pour remettre en question deux exemples d'erreurs linguistiques dans les formules relatives à la fabrication et à la datation récurrentes dans les signatures, *(me) fecit* ou *hoc opus fecit et anni Domini*.
- 10 Anastasios Papadopoulos propose, quant à lui, de faire la lumière sur les signatures de deux peintres de Thessalonique actifs à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle, les Astrapades, dans son article « Signatures of Bizantine Painters in Macedonia : deciphering the Astrapades code » (p. 105-120). Disposées sur la lame ou le bouclier d'un saint guerrier, dans les plis des vêtements de martyrs, ou bien encore sur des éléments de

vaisselle peints dans une scène, les signatures des Astrapades se réduisent parfois à des monogrammes ou à de simples initiales. A. Papadopoulos voit dans les signatures relevées sur des épées de saints guerriers la reprise d'une pratique propre aux forgerons et armuriers. Le but serait de marquer le lieu peint de leur présence sans outrepasser celle du commanditaire. Cette hypothèse est également envisageable, mais non avérée pour les boucliers. A. Papadopoulos ajoute que le bouclier a une valeur particulière dans le rituel byzantin du couronnement et qu'il participe à la reconnaissance du nouveau souverain par son armée. Il sous-entend ainsi que la signature apposée sur un bouclier équivaut à un moyen d'affirmer et de valoriser le rôle du peintre. Ne faudrait-il pas également aller plus loin dans la réflexion à propos du bouclier, dans son rapport à la tradition antique du *clipeus* et vis-à-vis de sa réappropriation chrétienne? L'enquête appelle à être approfondie. À travers l'exemple des signatures des Astrapades s'esquisse l'évolution de la place des artistes dans l'art byzantin. Il est particulièrement significatif que ces peintres aient choisi de marquer leurs œuvres de leurs noms sur des objets matériels peints, à l'instar de l'usage concernant de vrais objets, selon un principe d'association entre un objet et celui qui l'a fabriqué – peint dans le cas des Astrapades.

Formation et circulation des artistes et des modèles au Moyen Âge

- 11 La troisième partie est composée de deux études de cas envisageant la formation, ainsi que la circulation des artistes et dans le même temps des « modèles » au Moyen Âge²⁰. TERENCE Le Deschault de Monredon s'intéresse, pour sa part, aux sculpteurs en Auvergne, en regard de Saint-Jacques-de-Compostelle, dans son article « Formación, viaje y memoria visual : los escultores de Auvernia y su evolución artística » (p. 121-134). Reprenant l'idée d'artiste-*clericus*²¹, proposée par M. Castiñeiras, T. Le Deschault propose quelques réflexions sur l'influence de l'environnement clérical dans leur formation, ainsi que sur la culture visuelle des artistes, plus spécifiquement en Auvergne. Il insiste sur la nécessité de distinguer la notion de formation de celle d'expérience. Il met également l'accent sur le rôle de la mémoire et ses modalités, ainsi que sur celui des voyages quant à la définition et à la circulation de « modèles ». Au moyen d'observations essentiellement formelles, T. Le Deschault souligne des similitudes entre les sculptures de Sainte-Foy-de-Conques et un chapiteau de Saint-Jacques-de-Compostelle, ce qui le conduit à proposer une datation autour de l'an Mil pour le tympan de l'église aveyronnaise.
- 12 Lorenzo Carletti attire, quant à lui, notre attention sur « Un pittore del Trecento tra storia e letteratura : Buonamico Buffalmacco e “sua compagni” » (p. 135-148). C'est l'occasion d'observer la construction biographique d'un artiste et de ses « compagnons » entre littérature et histoire, des détails anecdotiques donnés par Boccace dans le *Decameron* et par Sacchetti dans ses *Trecentonovelle*, jusqu'aux *Vite* plus étoffées de Vasari, entre éléments fantasmés et réalité. En arrière-plan, c'est l'évolution du statut social du peintre qui se laisse deviner.

Ateliers médiévaux en pratique : la peinture

- 13 Dans le quatrième volet de cet ouvrage, il est ensuite question de la pratique de la peinture à l'échelle de l'atelier. Anne Leturque ouvre la voie avec « La réalisation d'un

décor peint monumental : des outils, des savoirs et des savoir-faire » (p. 149-164)²². À partir de ses travaux menés sur et autour du traité de technologie artistique qu'est le *Liber diversarum artium*²³, l'historienne de l'art propose de se concentrer sur la question de la maîtrise du dessin et la mise en place des décors dans la peinture monumentale. De l'apprentissage du dessin jusqu'aux tracés préparatoires, A. Leturque explore la formation, les savoirs et pratiques qui préparent à la réalisation du décor peint. Elle met en lumière le recours à des formes géométriques simples, ainsi qu'à des cartons et calques, l'utilisation d'outils spécifiques, mais aussi la connaissance des proportions. Pour ce faire, elle confronte les données transmises par le *Liber* à des peintures murales catalanes. Sa conclusion ouvre vers la pratique même de la peinture et la maîtrise des matériaux employés. Par sa longueur et sa densité, cette conclusion perd quelque peu le lecteur malgré l'intérêt des informations fournies. En sus, la mise en page de la conclusion n'est pas adaptée puisqu'elle est coupée aux deux tiers de la page 162 par un saut de page. Cette ouverture permet néanmoins de souligner la polyvalence du peintre tant dans sa formation que dans l'exercice de son métier, idée également démontrée par d'autres contributions de l'ouvrage.

- 14 Dans un deuxième temps, l'article d'Anna Oriols « La miniatura en diàleg amb l'entorn : intercanvis artístics als *scriptoria* romànics catalans » (p. 165-184) propose d'observer les échanges et autres interactions possibles entre l'enluminure et son environnement. Les décors sculptés alentours sont notamment pris en compte, le tout à partir d'exemples catalans. L'auteur réunit ainsi un ensemble de témoignages illustrant un certain « réseau de relations entre l'enluminure et les autres arts » (p. 167), qui ne sont pas à sens unique. Elle présente ainsi le cas d'une « citation visuelle » dans un homélaire provenant de Sant Feliu de Gérone²⁴ se rapportant à un sarcophage du IV^e siècle encastré dans le mur même de l'église Sant Feliu, comme expression d'un certain ancrage spatial du *locus sanctus*. L'auteur tisse des liens entre des images, dont les supports et les techniques diffèrent, en soulignant des reprises et adaptations de formules iconographiques et formelles, témoins d'un système non cloisonné des pratiques et de jeux d'échos entre ces différentes images.
- 15 Si les deux articles précédents adoptaient plutôt une approche globale, les deux contributions suivantes constituent des études de cas sur la peinture à l'époque gothique par des spécialistes des questions de conservation et de restauration. Prolongeant les observations d'A. Leturque, Aurora I. Rubio Mífsud et María A. Zalbidea Muñoz interrogent l'usage de modèles dans les décors muraux de Valence en comparant deux contextes, civil et ecclésial, à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle – « L'ús de models en la pintura mural gòtica in lineal a la ciutat de Valencia. La Cambra Secreta de la Catedral i el Palau d'En Bou », p. 185-202. Pour ce faire, les deux auteurs examinent les techniques employées et mettent en lumière la récurrence de certains éléments, ornementaux ou figurés, leur adaptation et les jeux de combinaison mis en œuvre. Mireia Campuzano et Cèsar Favà s'intéressent, quant à eux, à une certaine sérialité de la peinture dans les ateliers du XV^e siècle en Catalogne – « Els *Planys sobre Crist mort* de Joan Mates i els procediments de seriació en els tallers pictòrics del gòtic català », p. 203-220. Le point de départ de leur démonstration est un fragment de retable peint par Joan Mates et figurant les *Lamentations sur le Christ mort*²⁵. Ce fragment est confronté à d'autres versions de la même composition, datant du début du XV^e siècle. En effet, outre la reprise d'une même composition suggérant un modèle commun, M. Campuzano et C. Favà relèvent et analysent la répétition de motifs ornementaux, ce qui leur permet de visualiser graphiquement des modèles communs à plusieurs peintres catalans.

Organisation du travail dans l'atelier

- 16 Deux contributions s'attachent à observer l'organisation du travail dans et entre les ateliers. À ce sujet, on peut regretter l'absence de renvoi aux travaux de Sophie Cassagnes-Brouquet ayant réuni des pistes de réflexion sur les ateliers au Moyen Âge²⁶. Carles Sánchez propose cependant une solide mise au point historiographique sur cette question – pas seulement à l'échelle hispanique –, ceci au début de son article « Organización y perfiles profesionales en los talleres catedralicios de la Corona de Aragón (s. XII-XIII) » (p. 221-238). À partir de l'observation de la terminologie employée dans différents types de témoignages, dans des contrats ou bien encore dans l'épigraphie, mais aussi via l'observation de documents visuels, C. Sánchez met en relief l'organisation des ateliers à l'échelle de la couronne d'Aragon aux XII^e et XIII^e siècles et autour du chantier de construction d'édifices ecclésiastiques. Il cherche notamment à distinguer le rôle de l'*operarius* – tel celui qui administre le chantier – de celui de maître d'œuvre, ainsi que différents profils professionnels, entre spécialisation et polyvalence. Comme il le rappelle à juste titre, au Moyen Âge les termes *opus* et *opera* sont utilisés aussi bien pour désigner une structure administrative en charge d'un chantier que l'édifice en cours de construction lui-même. Cette ambiguïté synthétise les difficultés d'appréhension des différentes situations qui vont en outre évoluer. Il souligne ainsi l'établissement progressif au XII^e, puis au XIII^e siècle de différentes catégories professionnelles. De plus, il attire l'attention sur une certaine dualité entre maîtres spécialisés, les *artifices*, et les ouvriers, les *operari*, chargés de transporter et d'approvisionner le chantier en matières premières. L'auteur est le seul à proposer la transcription des sources étudiées, soit quatre textes en annexe, même si les citations de sources sont nombreuses tout au long de l'ouvrage.
- 17 Joan Duran-Porta se concentre, quant à lui, sur l'évolution de l'organisation du travail des orfèvres en Catalogne aux XII^e-XIII^e siècles – « Els orfebres a la Catalunya plenomedieval », p. 239-248. L'auteur tente de caractériser les orfèvres catalans de cette période selon plusieurs critères. Trois principaux points jalonnent son propos, à savoir l'origine géographique des orfèvres et leur circulation, les caractéristiques propres aux ateliers en contexte ecclésial et le cas des orfèvres travaillant en contexte civil. L'auteur met en exergue des situations diverses, qui tendent à s'homogénéiser durant le XIII^e siècle.

Demandsurs

- 18 Dans un cinquième et dernier volet, quatre contributions articulent productions, artistes et demandsurs, en ciblant plusieurs cas. Une mise au point historiographique sur la question serait d'ailleurs bienvenue, afin de mettre en relief l'usage des termes de « demandeur », « commanditaire », « committenze », « patronazgo » ou bien encore « donante » – pour citer les termes employés ici –, nous permettant de penser le rôle de ces acteurs dans la production artistique²⁷. Quoi qu'il en soit, les contributions de ce volet esquissent plusieurs profils de commanditaires, laïcs, ecclésiastiques, mais aussi féminins. Le texte de Marco Rossi est centré sur le rôle joué par l'archevêque Ariberto da Intimignano (1018-1045) à Milan – « Le committenze di Ariberto da Intimignano e le Botteghe di pittori e di miniatori a Milano nella prima metà del secolo XI », p. 249-262. M. Rossi met ici en regard les peintures demandées par Ariberto dans le cadre de son

entreprise de rénovation de l'église San Vincenzo de Galliano avec d'autres œuvres et objets, dont il est également le demandeur. Il tisse ainsi des liens entre peintures murales et enluminures. L'auteur met en exergue la circulation de « modelli aribertiani », marqués par la tradition ambrosienne et le rôle joué par le centre épiscopal de Milan dans la formation et la maîtrise de plusieurs techniques, comme M. Castiñeiras l'a déjà montré ailleurs pour la Catalogne. Emma Liaño réfléchit, quant à elle, sur une situation intermédiaire. Le maître Aloy, en effet, originaire de Montbray en Normandie, sculpteur actif au XIV^e siècle du royaume de France jusqu'à la Couronne d'Aragon, a travaillé aussi bien pour la royauté, la noblesse et l'Église – « Aloy de Montbray o cómo trabajar para el rey, la nobleza y la iglesia en el siglo XIV », p. 299-314. E. Liaño s'attache à définir l'identité de ce sculpteur en suivant son parcours au gré des différents demandeurs. Chemin faisant, E. Liaño examine comment les profils de ces demandeurs, les déplacements du maître Aloy au fil de sa formation, puis de ses expériences, ont modelé ses réalisations. Il apparaît que le fait d'avoir travaillé pour le roi d'Aragon, Pierre le Cérémonieux, a eu un impact déterminant sur sa carrière. Il nous semble que le cas du maître Aloy, sur lequel l'ouvrage se termine, laisse deviner les prémices de la figure du roi ou prince protecteur des arts.

- 19 Dans ce dernier volet, Avital Heyman et Verónica Abenza offrent chacun une vision du rôle des femmes dans la production artistique. Le premier observe le rôle de Mélisande (1105-1161), reine de Jérusalem, dans le processus de monumentalisation d'un itinéraire de pèlerinage au cœur de la ville sainte – « Un reto para el “taller de Melisenda” : la decoración de Santa María en el Valle de Josafat y el proyecto monumental de la Jerusalén cruzada », p. 263-278. Le patronage de Mélisande à Jérusalem apparaît comme un moyen d'affirmer son rôle politique. A. Heyman met en exergue sa prédilection pour le thème de la Déisis, thème qui manifeste à la fois sa dévotion, mais aussi ses idéaux politiques et son rapport au pouvoir, en tant qu'épouse de Foulques d'Anjou et mère de Baudouin III, dont elle assure la régence. Entre apports croisés et influences byzantines, du fait de ses origines arméniennes, les objets et monuments réalisés à sa demande ont participé à un développement de l'iconographie mariale, comme en témoignent, notamment, les enluminures du psautier portant son nom. V. Abenza a, quant à elle, choisi le cas de Stéphanie (ou Étienne) de Foix (?-1066 ?), afin de reconsidérer le rôle des femmes vis-à-vis de la production artistique, en particulier dans le royaume de Navarre au XI^e siècle – « Mujeres y artistas : un género subestimado ? », p. 279-298²⁸. Malgré le vide documentaire, V. Abenza cherche à discerner le rôle de Stéphanie à partir des productions artistiques elles-mêmes, en particulier dans le cadre de la fondation conjointe avec son mari Garcia de Navarre de Santa Maria la Real de Nájera. On retrouve l'importance de la figure mariale en correspondance avec Stéphanie, cette fois-ci avec le thème de l'Annonciation. V. Abenza montre la valeur d'*exemplum* de ce thème définissant le statut de la reine en tant que souveraine et en tant que mère et support d'une lignée. On entrevoit ainsi, avec ces deux exemples, comment le patronage artistique féminin donne à voir le rapport des femmes au pouvoir.
- 20 Ce volume offre ainsi une approche globale des problématiques liées à l'appréhension des productions médiévales et de ceux qui les ont dessinées, sculptées, peintes... Entre bilans historiographiques et remises en question, entre enquêtes approfondies et nouvelles hypothèses, l'ouvrage dirigé par Manuel Castiñeiras offre un renouvellement des problématiques essentielles. Il ouvre de nouvelles pistes de réflexions, plus nuancées, et appelle à dépasser nos propres catégories de pensée nous permettant d'envisager la

« signature », « l'artiste » – son identité, sa formation, son rôle, son statut... –, le commanditaire ou demandeur, etc. Les termes employés demanderaient d'ailleurs à être davantage discutés, même s'ils le sont ponctuellement. Il faut avouer que cela s'avère délicat dans le cadre d'une publication et d'un projet multilingue. En outre, les démonstrations de cet ouvrage permettent d'offrir une vision décloisonnée des différentes formes artistiques au Moyen Âge. Du fait de la formation ou de l'expérience des artistes, par des jeux de référence à un environnement ancré spatialement et localement, par une culture ou une idéologie particulière, des passerelles sont jetées entre miniature et peinture murale, entre sculpture et orfèvrerie... Dans les mots qui accompagnent les images produites, dans leur agencement, dans leurs interactions, dans les choix iconographiques, on peut lire les relations entretenues entre les images et ceux qui les ont réalisées et fait réaliser. Ainsi, *entre la lettre et le pinceau* se laissent entrevoir l'histoire, les histoires de ces « artistes » et de leur société.

- 21 Dans ce riche volume de plus de 282 pages de texte, bien illustré et documenté, on regrettera cependant que les titres des différentes parties ne soient mentionnés que dans la table des matières et n'apparaissent pas dans l'économie générale de l'ouvrage – pas même en en-tête ou en pied de page, où est pourtant répété le titre de l'ouvrage. Le texte est précédé d'un petit cahier ou « galerie photographique » de dix-sept planches en couleurs sur papier glacé. Ces planches viennent s'ajouter au nombre important et appréciable de figures en noir et blanc insérées dans les contributions. En effet, pas moins de 198 figures en noir et blanc soutiennent l'ensemble des contributions, soit un ensemble précieux de documents visuels. La qualité inégale des figures s'explique partiellement par l'usage du noir et blanc, même si la résolution de certaines images aurait sans doute pu être améliorée. Si la présentation du volume est agréable dans son ensemble, la mise en page laisse à désirer du fait de sauts de page produits par l'insertion non maîtrisée des images – p. 162, 171, 182, 300, par exemple. Des documents textuels – quelques transcriptions et de nombreuses citations de sources – s'ajoutent aux supports visuels – aussi bien graphiques que formels – pour faire de cet ouvrage un outil précieux et exploitable sur la notion d'« artiste » au Moyen Âge. On saura gré à l'effort d'organisation bibliographique de l'ouvrage avec la présence de résumés en anglais des contributions suivis d'une extensive bibliographie mise en ordre par Verónica Abenza, sur 72 pages. Cette bibliographie reprend les principales sources, ainsi que les travaux cités et abrégés dans les contributions. Elle n'est pas – et ne peut d'ailleurs pas être – exhaustive, mais elle couvre les points et exemples traités. Enfin, un index des noms et lieux vient clôturer efficacement cet ouvrage et achève cet outil incontournable pour les recherches futures sur un sujet complexe, qui, comme ici, impose différents angles d'approche.

Reçu : 12 mars 2018 – Accepté : 31 mai 2018

NOTES

1. Le premier symposium, *MAGISTRI CATALONIAE, Artista anònim, artista amb signatura. Identitat, estatus i rol de l'artista en l'art medieval*, organisé dans le cadre de ces recherches en 2014, à l'université de Barcelone et au Musée épiscopal de Vic.
2. Nous renvoyons au passage à un autre Compte rendu de l'ouvrage, J. CAMPS, « Entre la letra y el pincel : el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus », *Arte Medieval*, 7 (2017), p. 309-311.
3. *Me Fecit : Comitentes, artistas y receptores del Románico, Románico*, éd. *Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, 20 (2015).
4. Entre autres, cf. M. CASTIÑEIRAS, « Il·luminant l'altar : artistes i tallers de pintura sobre taula a Catalunya (1119-1150) », in M. CASTIÑEIRAS et J. VERDAGUER (éd.), *Pintar fa mil anys. El colors i l'ofici del pintor romànic*, Bellaterra, 2014, p. 17-54 ; M. CASTIÑEIRAS, « L'étude des panneaux peints en Catalogne : artiste, apprentissage et techniques », in G. MALLETT et A. LETURQUE (dir.) *Arts picturaux en territoires catalans (XII^e-XIV^e siècle). Approches matérielles, techniques et comparatives*, Montpellier, 2015, p. 19-40 ; *id.*, « The making of the Catalan Romanesque altar frontal (1119-1150) : Issues of technical training, authorship and patronage », in *Image and Altar, 800-1300*, Copenhague, 2014, p. 97-120 ; *id.*, « Artiste-clericus ou artiste-laïque ? Apprentissage et curriculum vitae du peintre en Catalogne et en Toscane », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 43 (2012), p. 15-30.
5. X. BARRAL I ALTET (éd.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, t. 1 (*Les hommes*), Paris, 1986 ; t. 2 (*Commande et travail*), Paris, 1987 ; t. 3 (*Fabrication et consommation de l'œuvre*), Paris, 1990.
6. L. PRESSOUYRE, « Histoire de l'art et iconographie », in *L'histoire médiévale en France. Bilan et perspectives*, Paris, 1989, p. 247-268, ici p. 262.
7. <http://www.magistricataloniae.org/en/>
8. <http://www.magistricataloniae.org/en/indexmceng.html>
9. Cette entreprise collective a été menée entre 2012 et 2015 grâce au programme « Artistas, patronos y público. Cataluña y el Mediterraneo (siglos XI-XV) – MAGISTRI CATALONIAE (MICINN-HAR2011-23015) » [Artistes, commanditaires et public. Catalogne et Méditerranée, XI^e-XV^e siècle], avec la participation de nombreux chercheurs et professionnels de milieux universitaires et muséaux catalans, mais aussi internationaux. Son développement a pu être poursuivi grâce à la création du groupe de recherche *Magistri Cataloniae* à l'université de Barcelone (UAB) avec le programme en cours « Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo Medieval (1187-1388) : artista, objetos y modelos – MAGISTRI MEDITERRANEI (MICINN-HAR2015-63883-P) » [Mobilité et transfert artistique dans la Méditerranée (1187-1388). Artistes, objets et modèles – MAGISTRI MEDITERRANEI (2016-2019)].
10. ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies*, X, 2.
11. L'auteur traduit par « la llevo a cabo ». Cf. M. CASTIÑEIRAS, « Introducció », in *id.* (dir.), *Entre la letra y el pincel: El artista medieval. Leyenda, identidad y estatus, op. cit.*, p. 38.
12. Cf. J. LECLERCQ-MARX, « Signatures iconiques et graphiques dans la région Meuse-Escaut. Autour du chapiteau d'Heimo (Maastricht O.L.V.-kerk) et de la base de colonnettes de Lambertus de Tornaco (Mons Musée communal) », in J. TOUSSAINT (dir.), *Pierres-Papiers-Ciseaux. L'architecture et la sculpture romane*, Namur, 2012, p. 217-229, ici p. 219. Voir aussi les notices rédigées par le même auteur, *EAD.*, « Fieri iussit » et « Fecit », in M. CASTIÑEIRAS (dir.), *Magistri Cataloniae. Artistes, Patrons i Public. Catalunya i el Mediterrani (s. XI-XV). Index*, Barcelone, 2014, en ligne [www.magistricataloniae.org/es/indice/terminos.html].

13. Sur ces questions, voir notamment V. DEBIAIS, *La croisée des signes : l'écriture et les images médiévales (800-1200)*, Paris, 2017.
14. Sur le rôle du phylactère entre image et écrit, cf. V. DEBIAIS, *La croisée des signes...*, *ibid.*, en part. p. 206-213. V. Debiais met en exergue la matérialité du phylactère et « l'interaction forte entre la matière, la forme et l'écriture » (p. 210). Or, cela rejoint les questions relatives au rôle de l'artiste et à son rapport à l'écrit et à l'image.
15. D'après les *Statuts* de la Compagnia dei pittori de Sienne, datés de 1356, cf. G. MILANESI (éd.), *Documenti per la storia dell'arte senese*, Sienne, 1854, t. 1 (*Breve dell'arte de' pittori senesi*), p. 1. À propos de cette assimilation des peintres à saint Luc, voir aussi S. BROUQUET, « L'image revendiquée. La prise de conscience d'une dignité des métiers d'arts à la fin du Moyen Âge », in *Images du travail, travail des images. Quand les groupes professionnels se mettent en images*, 1, 2015, en ligne [<http://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=371>]. Notons que les travaux de Sophie Cassagnes-Brouquet ne comptent d'ailleurs pas dans la bibliographie de l'ouvrage.
16. VIENNE, *Österreichische Nationalbibliothek*, cod. 1182, Jean d'Opava (Johann von Troppau), 1368, f. 91v, scènes de la vie de l'évangéliste saint Luc.
17. L'auteur connaît bien la question des signatures dans l'art médiéval puisqu'elle y a consacré sa thèse, cf. É. MINEO, *L'artiste, l'écrit et le monument. Signatures épigraphiques en France au Moyen Âge central*, thèse soutenue à l'université de Poitiers, 2016.
18. Cf. A. PETRUCCI, *Prima lezione di paleografia*, Rome, 2004, p. 20-21.
19. Le premier volume a été publié en 2011-2012, cf. M. M. DONATO (éd.), *Opere firmate nell'arte italiana /Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri orafi, Opera Nomina Historiae*, 5/6, Pise, 2011-2012 et Rome, 2011-2012, en ligne [http://onh.giornale.sns.it/numero_5_6_2012.php]. Mentionnons au passage que l'année de publication indiquée dans le texte et dans la bibliographie est erronée.
20. Pour discuter et redéfinir la notion de « modèle », voir notamment les trois séminaires coordonnés par E. Magnani et D. Russo à l'université de Bourgogne en 2010, 2011 et 2012, cf. E. MAGNANI ET D. RUSSO, « Histoire de l'art et anthropologie, 4. Modèle et copie. Autour de la notion de "modèle" en anthropologie, histoire et histoire de l'art », *Bucema*, 14 (2010), en ligne [<http://journals.openedition.org/cem/11558>]; I. HEULLANT-DONAT ET D. RUSSO, « Le modèle au Moyen Âge. Introduction », in *Apprendre, produire, se conduire. Le modèle au Moyen Âge*, Paris, 2015, p. 13-45.
21. Cf. *supra*, n. 2.
22. On notera au passage la coquille (?) qui s'est glissée dans l'intitulé originel pour le mot « savoir(s)-faire », substantif invariable, et que nous corrigeons ici. Cette erreur est cependant répétée p. 164.
23. MONTPELLIER, *Bibliothèque inter-universitaire*, ms. H277, vers 1350. Voir le Compte rendu de sa thèse consacrée à ce *liber* et à ces questions, également publié ici, A. LETURQUE, « *Sensim per partes discuntur quaelibet artes...* Chaque art s'apprend lentement, pas à pas... », *Bucema*, 20/1 (2016), en ligne [<http://journals.openedition.org/cem/14409>].
24. Homélaire de Sant Feliu de Gérone, musée d'Art de Gérone, ms. 56, fin du XI^e siècle, fol. 11.
25. Joan Mates, *Plany sobre Crist mort*, Barcelone, musée national d'Art de la Catalogne, MNAC 15921, vers 1410-1420.
26. Cf. S. CASSAGNES-BROUQUET, « Les ateliers d'artistes au Moyen Âge : entre théorie et pratiques », *Perspective*, 1 (2014), en ligne [<http://journals.openedition.org/perspective/4391>].
27. On notera que l'ouvrage dirigé par Françoise Joubert n'est pas cité, cf. F. JOUBERT (dir.), *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIII^e-XVI^e siècle)*, Paris, 2001. On renverra aussi aux questions posées par Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré dans leur introduction, cf. S. BRODBECK ET A.-O. POILPRÉ (éd.), *La culture des commanditaires. L'œuvre et l'empreinte*, actes de la journée d'étude organisée à Paris le 15 novembre 2013, Paris, 2015, en ligne [https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Commanditaires_2015/Culture_commanditaires.pdf].

28. L'auteur prépare d'ailleurs une thèse sur le sujet, à une échelle plus large, sous la direction de M. Castiñeiras à l'université de Barcelone, sous l'intitulé *Promoción Artística Femenina en Aragón y Cataluña (Siglos XI-XII)*.

AUTEUR

ANGÉLIQUE FERRAND

Université de Bourgogne Franche-Comté. Membre associé du Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (CESCM) de Poitiers, université de Poitiers