



## Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2008

Antiquité/Moyen Âge

---

# L'artiste au Moyen Âge

Fabienne Joubert, Eberhard König, Valentino Pace et Pierre-Yves  
Le Pogam

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3546>

DOI : [10.4000/perspective.3546](https://doi.org/10.4000/perspective.3546)

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2008

Pagination : 90-110

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Fabienne Joubert, Eberhard König, Valentino Pace et Pierre-Yves Le Pogam, « L'artiste au Moyen Âge », *Perspective* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3546> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3546>

---

# L'artiste au Moyen Âge

Débat avec Fabienne Joubert, Eberhard König, Valentino Pace, et Pierre-Yves Le Pogam

Traditionnellement, l'œuvre d'art du Moyen Âge a été considérée comme le produit d'un créateur anonyme, nourri par la foi, d'un artisan humble qui révélait par ses œuvres les aspirations et les craintes de son milieu et de son époque. Mais depuis longtemps, les historiens de l'art se sont attachés à relier une partie de ces œuvres à des personnalités individuelles, sculpteurs, architectes ou peintres (enlumineurs, verriers, ...), à des noms, qu'ils soient de convention (le Maître de Cabestany) ou qu'ils correspondent à des mentions trouvées dans les archives (Robert Campin). Le développement de l'histoire sociale de l'art, les dépouillements croissants d'archives, mais aussi la fontion de l'attributionnisme ont amené à questionner la personne et le statut de l'artiste médiéval. Vingt-cinq ans après ces premières réflexions, *Perspective* propose, sous la forme d'un débat entre des historiens de l'art représentant différents courants de la recherche actuelle, de refaire le point sur cette question de l'artiste médiéval.

Ce débat eut lieu lors d'une rencontre publique à l'INHA, le 9 avril 2008. Fabienne Joubert (professeur à l'Université Paris-Sorbonne), Eberhard König (professeur à la Freie Universität de Berlin), et Valentino Pace (professeur à l'Università di Udine) ont répondu aux demandes de Pierre-Yves Le Pogam (conservateur au Musée du Louvre), qui a présenté les différentes problématiques du sujet. [O. B.]

**Pierre-yves Le Pogam.** *Je voudrais simplement commencer en rappelant que nous sommes ici dans la salle Giorgio Vasari, qui incarne l'idée même de l'artiste et du mythe qui lui est souvent associé, mais également les difficultés ou les dangers que cette vision peut entraîner pour l'histoire de l'art.*

*Le colloque de Rennes de 1983 et l'article d'Enrico Castelnuovo de 1987<sup>1</sup> sont des références incontournables qui, déjà il y a environ une vingtaine d'années, abordaient le thème de la signification de l'artiste médiéval. Mais depuis, de nombreuses publications ont jalonné les recherches sur le problème de l'artiste en général ou sur des monographies d'artistes. Je souhaiterais rappeler que ces publications très nombreuses sont souvent le fruit de collaborations, telles celles produites sous la direction de Fabienne Joubert<sup>2</sup>, d'Enrico Castelnuovo<sup>3</sup>, ou encore de Dany Sandron<sup>4</sup>. Il existe donc un tissu important de réflexions et de travaux, non seulement en France et en Italie, mais aussi dans tous les pays intéressés par la recherche dans ce domaine. Aussi paraissait-il intéressant de faire le point sur les apports, mais aussi sur les limites et le danger de la notion d'artiste médiéval pour les études sur cette période.*

*Il me semble en effet que des dangers ou des difficultés subsistent. À titre d'exemple, je voudrais citer l'excellent et extraordinaire instrument de travail qu'est*

*l'Enciclopedia dell'arte medievale. On y trouve un très bon article sur l'artiste écrit par Peter Cornelius Claussen qui s'est intéressé à la question aussi bien sur le plan théorique que dans ses applications pratiques<sup>5</sup>. Mais les nombreuses autres entrées de cette même encyclopédie portant sur des artistes posent problème, notamment par la sélection des noms : quels sont les critères de sélection pour en retenir certains et en négliger d'autres ? Quid des artistes anonymes que l'on ne connaît que par leur nom de convention ? Rapidement, des lacunes apparaissent, ainsi que le problème du miroir éventuellement déformant de l'historiographie. Car lorsque l'on s'intéresse à un artiste, on produit ensuite beaucoup d'ouvrages sur lui, peut-être en oubliant des œuvres anonymes ou d'autres artistes moins connus.*

*Le cadre géographique et chronologique de la rencontre d'aujourd'hui est l'Occident médiéval – sans exclure Byzance ou l'Islam si des exemples comparatifs pouvaient être apportés –, en insistant sur le Moyen Âge central et la fin du Moyen Âge, des xii<sup>e</sup>-xiii<sup>e</sup> siècles jusqu'au début de la Renaissance, période plus riche en enseignement pour cette problématique à cause notamment de la disponibilité des sources et du plus grand nombre d'artistes connus – ce qui n'empêchera pas de remonter à des exemples antérieurs.*

*Je propose d'articuler le débat autour de deux questions fondamentales. Tout d'abord le problème de l'individualité artistique au Moyen Âge. Qui est artiste au Moyen Âge ? Qui sont les artistes et comment pouvons-nous les connaître ? Quel est l'apport des sources écrites ? Quelles sont les indications données par les œuvres elles-mêmes (les signatures, les marques et le cas bien plus rare mais fascinant des autoportraits) ? Comment appréhender l'historiographie qui donne des noms aux artistes, leur attribuant même parfois des noms de convention ? Nous pourrions ainsi faire le point sur les outils de connaissance que nous avons des artistes, en étant conscients de leurs limites. La deuxième grande partie sera consacrée à la question de la définition de l'artiste au Moyen Âge. Quelle place occupe-t-il ? Que fait-il et qui est-il dans le processus de création artistique parmi les différents intervenants – commanditaires, artisans, ouvriers, collaborateurs ? Quelle est sa place dans la société et comment s'y inscrit-il ? Est-il quelqu'un d'important ou de marginal ? Comment envisager l'artiste et le pouvoir, sa relation – peut-être plutôt verticale – avec les commanditaires ? Les artistes au service de princes laïques et ecclésiastiques sont-ils privilégiés ? Qu'est-ce que cette relation induit ?*

## L'individu artiste : quelles sources pour quoi faire ?

*Premier point, il me semble que – et c'est peut-être là un défaut d'historien – les sources sont extrêmement importantes et que l'on ne peut pas oublier leur poids. Certaines ne sont pas assez exploitées et gisent toujours dans les cartons d'archives, peut-être parce que chez les historiens de l'art il y a encore une certaine méfiance à cause de la paléographie, du latin, etc. Et puis, en même temps, les sources mentent ; elles ne suffisent donc pas à définir les artistes. Par ailleurs, est-ce que ces sources sont simplement un apport pour la connaissance de l'histoire ? Non, je crois qu'un historien de l'art aussi peut les exploiter. Elles changent parfois totalement le paysage artistique. J'ai en tête un exemple relativement récent – il date d'une quinzaine d'années – relatif à la Catalogne du xiv<sup>e</sup> siècle. Les sources écrites exploitées par les historiens de l'art catalans ont fait attribuer un peu trop de chantiers à Jaume Cascalls, faussant le poids relatif de cet artiste parmi les autres sculpteurs. Le réexamen des archives a permis de redimensionner son rôle dans diverses entreprises et d'attribuer à d'autres sculpteurs, par exemple Bartomeu de Robió, une place importante dans ce qu'on a appelé de manière impropre (mais c'est un autre débat) « l'école de Lérida »<sup>6</sup>.*



1. Nicolas d'Amiens et Adrien Wincart, *La mise au tombeau*, 1495, Malesherbes, église Saint-Martin.

2. Nicolas d'Amiens, *La résurrection de Lazare*, 1450-1460, Paris, Musée du Louvre.

3. Nicolas d'Amiens a. *La Vierge et l'Enfant avec des donateurs inconnus, le Sauveur*, 1465-1470 (?), Paris, vitraux du chœur de l'église Saint-Séverin ; b. détail de la Vierge.

4. Nicolas d'Amiens, patron de la *Tenture de la Guerre de Troie*, vers 1465 : Priam envoie Antéonor en Grèce ; entretien d'Antéonor avec Télamon ; le jugement de Pâris, dessin, Paris, Musée du Louvre.

**Fabienne Joubert.** Les questions soulevées sont complexes et délicates, et ne peuvent en effet être résumées en quelques problématiques simplistes. Plutôt que de parler de « l'artiste », mieux vaudrait peut-être introduire d'emblée une situation plurielle, en suggérant une multiplicité de cas qui peuvent être extrêmement différents, voire contraires ou contradictoires. Les sources écrites constituent effectivement le point de départ et un outil fondamental pour toutes les recherches relatives à ce domaine. Ces trente dernières années ont vu, me semble-t-il, l'émergence de très nombreux travaux illustrant un goût renouvelé pour une réflexion menée à partir d'archives. Beaucoup de thèses d'historiens de l'art médiévistes sont fondées sur l'exploitation de sources ou sur la relecture de documents parfois déjà publiés : le phénomène concerne surtout l'histoire des chantiers de construction, mais s'étend également au domaine des arts figurés (ainsi par exemple les travaux de Sophie Cassagnes pour la Bourgogne ou de Pascal Schandel et Marc Gil, pour le nord de la France)<sup>7</sup>. La question est de savoir ce que l'on peut attendre des sources. Il est certain que peu d'entre nous espèrent découvrir, en faisant un travail systématique dans des registres particuliers, des documents donnant des clés d'identification pouvant être mises en relation avec des œuvres. Rappelons pourtant une rare et belle découverte de ce type, au cours des dernières années, qui concerne la *Mise au tombeau* de Malesherbes, toujours conservée (fig. 1) : Catherine Grodecki a exhumé au Minutier central un contrat tout à fait explicite, passé par l'amiral Louis Malet de Graville, en 1495, avec Nicolas d'Amiens (Nicolas Dipre) pour la fourniture du patron, et avec Adrien Wincart, un artiste d'origine anversoise semble-t-il, pour la réalisation du groupe sculpté<sup>8</sup>. Au-delà de son intérêt premier, le document a notablement allongé la carrière d'un peintre que l'on repère dès le milieu du siècle, peintre à qui l'on peut attribuer plusieurs manuscrits, le panneau de la *Résurrection de Lazare* du Louvre (fig. 2), les patrons de verrières de Saint-Séverin (fig. 3 a-b) ou encore ceux de la tenture de tapisserie de la *Guerre de Troie* (fig. 4) ; il a aussi permis d'enrichir d'un exemple concret la problématique, encore mal étudiée, des échanges entre peintres et sculpteurs.

Mais ce cas de figure est très rare. En effet, les récents dépouillements d'archives ont surtout permis de progresser dans la compréhension du métier d'artiste et de la réalité du travail. Deux thèses relatives au vitrail en Provence et en Champagne en ont, simultanément, offert la démonstration<sup>9</sup>. Presque exclusivement concentrées sur l'exploitation de documents, ces deux études ont proposé un éclairage absolument neuf, non seulement parce que les milieux de la Provence et de la Champagne sont très différents, mais aussi parce que leurs sources respectives sont très dissemblables. La Provence s'inscrivant dans la tradition du droit romain, on y trouve de magnifiques contrats et marchés généralement explicites, qui fournissent d'importantes informations sur l'activité artistique. En Champagne, on conserve plutôt des comptabilités de chantiers en grand nombre, et le type de dépouillement et de questionnement est alors très différent. La situation artistique est également contrastée,



puisque l'on trouve en Provence des peintres réalisant de temps à autre des vitraux : outre Enguerrand Quarton<sup>10</sup>, citons Guillaume Dombet et Nicolas Froment, mais aussi des personnalités moins célèbres comme André Bonte ou Stéphane Chantecler. En Champagne, des peintres-verriers tels Jean I Macadré ou Lyevin Varin travaillent exclusivement dans leur spécialité, sans polyvalence explicite, sauf exception (ainsi Nicolas Cordonnier). Je suis donc convaincue que l'on a beaucoup à attendre des sources écrites exploitées dans le cadre d'enquêtes de ce type, fondamentales pour restituer une bonne géographie humaine et pour améliorer notre connaissance des métiers artistiques.

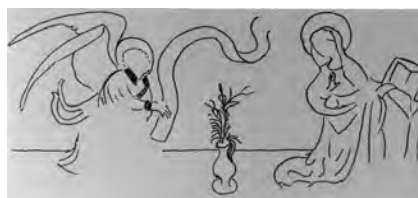
**eberhard König.** Je serai d'un avis différent, car je pense que les noms d'artistes et les circonstances de leurs travaux ne comptent pas tellement, même si l'histoire de l'art se justifie seulement comme une histoire des artistes. Si l'art n'est pas autre chose que la nature interprétée par un tempérament, c'est le tempérament de l'artiste qui donne une valeur à cette interprétation de la nature. L'artiste est le rival de Dieu créateur, il est Prométhée, Pygmalion. Chaque œuvre d'art constitue en quelque sorte un autoportrait du caractère de l'artiste, anonyme ou non. Et l'une des tâches les plus importantes de l'histoire de l'art est de révéler cette identité comme moyen de comparaison, de compréhension, de connaissance spirituelle, sociale, matérielle et historique.

Nous profitons certainement, comme Fabienne Joubert l'a déjà souligné, des recherches sur les sources écrites. Que l'on regarde, par exemple, ce que Françoise Baron a trouvé sur Jean Pucelle : Pucelle était déjà mort en 1334 tandis que son style tel que l'a défini Kathleen Morand était encore vivant dans l'art de Jean Le Noir, actif jusque vers 1375<sup>11</sup>. Mais le nom d'un artiste n'est pas toujours un avantage, ni pour lui, ni pour nous, historiens de l'art, comme le serait la dendrochronologie qui fournit une chronologie excluant certaines hypothèses. L'anonymat, la perte d'archives peuvent même être une chance pour l'interprète.

Les noms que nous continuons à utiliser sont parfois sans valeur, parce qu'il arrive que l'histoire de l'art se comporte comme si on n'avait plus de travaux documentés. Considérons par exemple le cas du fameux Robert Campin : le peintre connu par les archives ne nous a laissé qu'une seule œuvre attestée, une *Annonciation* à Saint-Brice de Tournai (fig. 5 a-b), peu lisible, datant de 1406-1407, qui s'inscrit dans l'art

5. Robert Campin, *Annonciation*, 1406-1407: a. Tournai, église Saint-Brice ; b. restitution.

6. Robert Campin ou le Maître de Flémalle ?, *Vierge à l'Enfant*, vers 1410, Francfort, Städtisches Kunstinstitut.



des alentours de 1400, de telle sorte qu'on ne peut pas imaginer que ce soit la même main et le même esprit qui soit responsable de la révolution artistique des tableaux de Francfort, censés provenir de Flémalle (fig. 6)<sup>12</sup>. La définition du style de ces derniers sous le nom de Robert Campin, tirée des archives, ne considère donc pas l'œuvre documentée.

Chaque œuvre d'art, anonyme ou non, mérite d'être conservée, car c'est elle qui donne l'immortalité à son créateur. Prenons par exemple l'ouvrage de Werner Jacobsen sur Florence du xiv<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle qui n'insiste que sur les sources du cadastre de Florence<sup>13</sup> : l'on n'y trouve au final que des informations sur les revenus des droits de sel ou des terres, et sur les vignobles pour des noms sans aucun intérêt, tandis que les artistes importants ne sont pas cités, les uns comme Fra Angelico parce qu'ils vivaient dans un monastère, les autres comme Masaccio parce qu'ils ne payaient pas leurs impôts et d'autres encore comme Domenico Veneziano pour des raisons inconnues.

À l'inverse de cette sorte de tentative de mener un travail de bénédictin un peu inutile, notre tâche devrait être de faire revivre l'histoire des artistes muets !

### La signature de l'artiste : quel statut ?

**Pierre-yves Le Pogam.** *Après ce plaidoyer vibrant et passionnant – mais assez destructeur, au fond –, le présent débat risque de paraître inutile ! L'artiste idéal n'aurait pas besoin d'être explicité par les sources ? Néanmoins, à un niveau très humble, il me semble tout de même dommage de rester dans ce monde sublunaire, en voulant comprendre les œuvres sans prendre en compte ni leur matérialité ni les personnes qui les ont créées.*

*Je reviens sur la question de la connaissance de l'artiste, cette fois au regard des signatures, souvent fausses et problématiques. Un article récent a d'ailleurs démontré qu'une signature rétablie dans sa bonne orthographe change complètement la vision de la sculpture et d'un certain nombre de sculpteurs en Champagne à la fin du Moyen Âge<sup>14</sup>. De même, la controverse autour de la Belle Madone de Sternberg a trouvé une issue grâce à une nouvelle lecture de l'inscription difficile, permettant une attribution à un autre fils de Peter Parler que celui auquel la statue était donnée traditionnellement : Hans, le fils puîné, et non plus Henri (fig. 7)<sup>15</sup>. Les deux fils de Peter Parler ayant eu des carrières très différentes, cela entraîne des conséquences importantes pour la compréhension de cette œuvre typique du gothique international. D'ailleurs, même si les signatures paraissent évidentes, elles posent des problèmes.*

*À ce propos, l'Italie nous présente un paysage monumental bien différent des autres pays de l'Occident médiéval, notamment par le biais de l'épigraphie, les inscriptions fleurissant très tôt sur les monuments célèbres et les grandes églises romanes. Cette antériorité de l'Italie est-elle simplement due au poids du passé prestigieux de l'Antiquité avec son modèle de l'épigraphie classique, ou est-ce le signe d'une conscience de l'artiste différente, plus précoce ?*

**Valentino Pace.** Concernant les signatures, leur importance réside surtout dans la possibilité qu'elles offrent pour évaluer le degré d'auto-conscience de l'artiste, mais pas nécessairement pour en comprendre l'œuvre. Si on les catalogue en perdant de vue toute dimension critique, alors l'historien de l'art ne fait qu'un travail d'entomologiste. De manière différente, l'approche peut être conceptualisée et problématisée historiquement, comme celle faite remarquablement par des chercheurs tels Albert Dietl et Cornelius Claussen<sup>16</sup>. D'ailleurs, c'est surtout à Rome que les « marbriers romains » ont signé durant des siècles leurs œuvres.

7. Hans Parler, Vierge à l'Enfant dite Belle Madone, vers 1390, Sternberg, château (Autriche).





Le cas du baldaquin de San Lorenzo Fuori le Mura (vers 1148) sur lequel sont inscrits les noms du père, des quatre fils et la date est un véritable livre d'histoire de l'art ouvert (fig. 8). Il y a aussi l'exemple d'Arnolfo di Cambio, qui signe ses œuvres avec un orgueil incroyable et de manière intrigante, en tant qu'*architectus*, ne disant jamais qu'il est sculpteur, pas même à l'église Saint-Pierre du Vatican. Giotto a signé des œuvres lui-même, mais il est à noter que sa signature n'a pas été acceptée comme une condition suffisante pour affirmer le caractère autographe de la réalisation de l'œuvre, dans le cas par exemple du *Polyptyque* de Bologne (Pinacoteca Nazionale) ou du *Polyptyque Baroncelli* (Florence, Santa Croce), tous les deux signés « *opus Jocti* » mais dus largement dans leur exécution à l'intervention de l'atelier<sup>17</sup> ! Il y a également des cas où l'on trouve le nom de l'artiste sur l'œuvre, mais on ne sait pas si elle est de lui, notamment avec l'exemple de Paganus à Cividale (fig. 9). Dans ce cas la signature ou, pour mieux dire, l'inscription est située sur la fenêtre par où entre la lumière. L'emplacement de cette signature était-il signe de modestie ou d'orgueil ? Car la lumière qui rentre par la fenêtre est le symbole de la lumière divine. Cette interprétation problématise la question des signatures.

**eberhard König.** Les signatures sont, sans aucun doute, d'un intérêt important en dehors de leur apport pour nommer l'artiste, dater et localiser l'œuvre et le mettre en rapport avec d'autres. Les cas intéressants sont ceux des artistes qui apposent parfois leur signature, en assimilant leur acte à celui du Dieu créateur. Ainsi, sur le tympan du portail occidental de la Sainte Trinité d'Autry-Issard, un artiste par ailleurs inconnu des alentours de 1130, nommé Natalis, se substitue au Saint-Esprit. L'épigraphe du linteau dit « + CUNCTA DEUS FECI HOMO FACTUS CU[N]CTA REFECI + NATALIS ME FEC[IT] » (« + Dieu, j'ai tout fait. Fait homme, j'ai tout refait. + Natalis m'a fait » ; fig. 10). Il existe d'autres exemples de ce type, à l'époque romane, en France et en Catalogne, et même en Saxe, à Königslutter, au chevet de l'église funéraire de l'empereur allemand Lothaire.

Un autre aspect à considérer de plus près est la compétition des artistes avec le monde des savants. Comprendre le quatrain inscrit sur le revers du cadre de l'*Agneau mystique* de Gand comportant la formule « *major quo nemo repertus* » [plus grand que personne au monde] dans la tradition des copistes de manuscrits peut aider à mieux placer Van Eyck dans la culture de son temps et nous montrer les exigences du peintre qui abandonne toute modestie devant son œuvre admirable (fig. 11).

**8.** Baldaquin, vers 1148, Rome, San Lorenzo fuori le Mura, inscriptions sur l'architrave est : *iohannes petrus angelus et sasso filii pauli marmorari huius operis magistri fuerunt , et sur l'architrave ouest : anno domini mclxviii ego humilis abbas hoc opus fieri fecit .*

**9.** Décor en stuc de la façade intérieure, fin du VIII<sup>e</sup> siècle (avant 774), Cividale, Santa Maria in Valle : **a.** vue d'ensemble ; **b.** détail de l'inscription [paganus ]

**10.** Tympan du portail occidental, vers 1130, Autry-Issard, église de la Sainte-Trinité, détail.





11. Jan Van Eyck, *L'agneau mystique*, 1432, Gand, cathédrale Saint-Bavon ; a. Revers des volets latéraux : les commanditaires Joos Vijd et son épouse Elisabeth Borluut ; b. Inscription au bas du cadre des volets latéraux (revers et face) : « Pictor Hubertus eeyck major quo nemo repertus/Incepit pondus q(ue) Johannes arte secundus/(Frater perfecit) Judoci Vyd prece fretus/VersU seXta Mal Vos CoLloCat aCta tUerl ».

**Pierre-yves Le Pogam.** *Malgré cet exemple spectaculaire que vous citez, l'irrégularité des signatures se doit d'être soulignée. Le cas de l'Italie est singulier au regard de la situation en Occident. En France, les grandes cathédrales gothiques manquent cruellement de signatures ou épigraphes.*

**Fabienne Joubert.** Cette irrégularité est la première chose à constater. Certains milieux présentent un grand nombre de signatures, c'est le cas de l'Italie, riche d'une tradition qui a sans doute suscité cette pratique. En France, leur quantité est infime à l'époque romane et leur signification soulève d'ailleurs de nombreuses questions, doutes ou incertitudes. Sur les sculptures monumentales, les signatures concernent-elles véritablement les artistes sculpteurs ou bien parfois les commanditaires ?

En règle générale, les signatures au Moyen Âge sont bien peu nombreuses, sauf cas d'exception comme celui de Van Eyck, qui correspond à une situation bien particulière : on le sait, Rogier van der Weyden n'a quant à lui jamais laissé la moindre signature. Cette question ne peut donc être appréhendée que dans la perspective des autres témoignages documentaires, en les confrontant avec ceux-ci. Et l'analyse conjointe des œuvres et des signatures doit être interprétée, voire discutée, avec conviction, certes, mais sans aucune certitude. C'est précisément la spécificité de notre discipline que de réfléchir sur les artistes en les considérant comme des hommes de l'esprit, mais aussi des hommes de chair qui ont vécu et ont exprimé leur expérience et leur sensibilité. Les sources écrites contribuent justement à l'approche de cette réalité humaine. Mais l'étude des œuvres elles-mêmes est également indispensable. Que pourrait-on comprendre de Giotto en étudiant les textes seuls, sans avoir vu les fresques de la chapelle Scrovegni à Padoue ? Et là, je rejoins Eberhard König qui a parlé avec panache des noms d'artistes dont on a effectivement peu à espérer et attendre. En revanche, au-delà des noms, on peut espérer aborder les hommes et leur vécu, par l'analyse des œuvres combinée à l'étude des sources écrites.

**Eberhard König.** Comme exemple des difficultés que l'histoire de l'art rencontre avec des artistes dont on connaît le nom et la carrière, on peut mentionner le merveilleux cas de Giovannino de' Grassi qui nous a laissé avec le *Tacuinum sanitatis* (1390-1400, Bergame, Biblioteca Angelo Mai) et l'*Uffiziolo Visconti* (1378-79, Florence, Biblioteca Nazionale [fig. 12]), deux œuvres différentes, toutes les deux avec des miniatures difficiles à remettre en contexte avec son activité la plus importante documentée, celle de maître d'œuvre de la cathédrale de Milan de 1389 à 1398 (fig. 13). L'historien de l'art en tant que connaisseur n'a pas grande chance de tirer des conclusions de la comparaison d'une architecture accompagnée de sculpture monumentale avec ces travaux sur vélin. Au lieu de se perdre dans un attributionnisme hérité de la tradition italienne et américaine, il devrait retrouver le sens de l'importance historique. Et l'importance historique, dans ce cas, est extrêmement grande ; la littérature se borne à souligner l'importance de Giovannino comme peintre enlumineur, mais pour l'architecture du Dôme de Milan, on cherche en vain une analyse à la hauteur de son caractère exceptionnel. Je plaide donc pour ouvrir notre discipline à une sorte de compréhension de l'artiste, plus globale, plus courageuse.



**Pierre-yves Le Pogam.** *L'idée selon laquelle l'artiste roman ne donne pas son nom par modestie et humilité chrétienne est-elle un mythe qu'il faut totalement détruire ou peut-elle être reconsidérée dans certains cas nuancés ?*

**Valentino Pace.** Je ne crois pas que le fait de ne pas signer soit un indice de modestie ou d'humilité. Simplement, la signature n'était pas nécessaire, et donc son absence était normale. Se demander pourquoi un artiste de l'époque romane ne signe pas revient à se demander pourquoi n'existait pas la signalisation routière au Moyen Âge. Il faut plutôt s'interroger sur ce qui a motivé un artiste à signer ses œuvres. Je ne sais pas si l'inscription de Paganus, déjà citée, correspond véritablement au nom de l'auteur des stucs de Cividale, ou du moins à son activité dans le sanctuaire. En général, le fait d'avoir voulu laisser son propre nom peut être juste une imitation d'autres informations inscrites sur l'œuvre, de l'identification des personnages sacrés représentés au nom des commanditaires. Je ne souhaite pas élargir le problème, mais quelle était l'utilité d'identifier fréquemment, par des inscriptions, les figures des saints Pierre et Paul, pour ne pas parler de la Vierge et de l'Enfant, quand quiconque pouvait les reconnaître ?

**Seberhard König.** Je crois qu'il faut détruire le mythe de l'humilité de l'artiste face à son commanditaire. Pour moi, ce sont les artistes et non les commanditaires qui font la valeur des œuvres. Il faut seulement penser à la coupole la plus admirée de la chrétienté, celle de Saint-Pierre de Rome, qui fut décorée par le peintre Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin, ce qui n'a procuré renommée ni au pape qui l'a payé, ni à l'artiste qui reste de deuxième rang. On pourrait donner bien d'autres exemples : le portrait européen ne commence pas avec les visages des princes connus (sauf l'empereur Charles IV et le roi de France Jean le Bon) mais, en grande partie, avec des gens anonymes ou sans rôle important dans l'histoire. C'est donc le développement de l'art et non pas celui des cours ou des mécènes qui change le monde.

Il faut quand même se rendre compte qu'un certain nombre d'historiens de l'art essaient de corriger cette tendance. Prenons comme exemple le Maître et l'atelier des *Grandes Heures de Rohan* qui ont enluminé le manuscrit pilote, aux alentours de 1430, exclusivement aux armes des vicomtes de Rohan ; ce sont les historiens de l'art du <sup>xx</sup> siècle qui ont essayé d'anoblir l'œuvre et le peintre en attribuant les *Grandes Heures* à une tout autre famille, les Anjou : la provenance du manuscrit des Rohan fut considérée comme trop peu importante, et c'est la raison pour laquelle on l'a remplacée par une provenance pleinement fictive des Anjou, rois de Sicile, Naples, Jérusalem, Hongrie, etc.

**Fabienne Joubert.** Je ne pense pas que notre objectif soit d'effectuer des choix esthétiques parmi les artistes d'une époque mais bien de faire œuvre d'historien, afin de comprendre ce qui s'est passé à une époque donnée et pourquoi certains artistes – qu'on les apprécie ou non – ont eu un tel impact sur leur société, une telle réussite, une telle descendance – ou non. Ce sont ces phénomènes-là qui me paraissent intéressants à étudier, tout à fait en dehors de notre propre goût ou de notre propre délectation. On a parfaitement le droit de s'intéresser à des



12. Giovannino de' Grassi, Uffiziolo Visconti, *Le mariage de la Vierge*, 1378-79, Florence, Biblioteca Nazionale.



13. La Cathédrale de Milan, vue intérieure.

milieux qui nous émeuvent, mais non celui d'écarter subjectivement des courants ou des moments artistiques, ou d'en taire l'importance.

Précisément, à propos de Robert Campin, les recherches actuelles sont très stimulantes<sup>18</sup>. Or les documents qui le concernent témoignent d'une renommée exclusivement locale, tandis que le peintre ne bénéficiait d'aucune reconnaissance internationale, contrairement à ses contemporains Van Eyck ou Van der Weyden. Il paraît capital de placer cette figure dans la perspective des autres et de tenir compte de ces critères de reconnaissance contemporaine : c'est par cette approche complexe que l'on peut espérer progresser dans la compréhension de l'artiste et de son contexte. En nous focalisant seulement sur des œuvres qui nous paraissent, à nous aujourd'hui, de tout premier intérêt, nous faussons gravement l'histoire.

## L'attribution et ses limites

**Pierre-yves Le Pogam.** *Le problème de l'histoire de l'art vient en effet parfois de l'historiographie. Or, la connaissance de l'artiste est tributaire de l'attributionnisme – tendance à laquelle on revient fortement actuellement – et donc de l'évolution de l'historiographie, ce qui est particulièrement dangereux. À titre d'exemple, la loggia du Latran a été attribuée à Arnolfo di Cambio sous prétexte que c'était le grand architecte présent à Rome à ce moment-là... Ce n'est pas ça, l'histoire de l'art et d'ailleurs, ce n'est pas ça, l'attributionnisme.*

*De plus, il faut avoir l'humilité de reconnaître qu'on ne sait parfois pas distinguer si une œuvre est réalisée par le maître, par l'atelier ou « à la manière de ». Et se pose alors tout le problème du vocabulaire, car nous avons des termes différents, parfois flottants, pour des raisons qui sont celles du marché de l'art. En effet, dire « à la manière de » ou « attribué à » peut avoir des implications financières très différentes. Aussi, tout dépend de quel point de vue on se place. Les problèmes sont envisagés différemment par les conservateurs de musées, les historiens de l'art, les galeristes ou les amateurs. De toute façon, il faudrait encore réfléchir à ces notions de maître, d'atelier, de rayonnement, d'influence, etc.*

*Willibald Sauerländer, à propos de Benedetto Antelami, a proposé les termes d'« opus » et de « corpus » pour distinguer ce qui était de la main de maître et ce qui était au fond le rayonnement de son style<sup>19</sup>. Je trouve à la fois son idée très juste et sa proposition spécifique dangereuse, les termes (« opus »/« corpus ») restant flottants.*

**Valentino Pace.** Je souhaiterais dire d'emblée que l'attributionnisme a créé des problèmes non négligeables dans l'histoire de l'art médiéval en Italie parce que cette approche a centré toute l'attention sur l'évolution stylistique de l'artiste.

J'ai en tête des livres ou des catalogues dans lesquels les légendes des illustrations pour les fresques du xiii<sup>e</sup> siècle (ou d'autres périodes, peu importe) commencent systématiquement avec l'étiquetage par le nom d'un maître, créé par pure facilité avec le nom de la localité ou un autre moyen.

Or qu'est-ce que l'on gagne à la compréhension de l'œuvre d'art du Moyen Âge (ou du Haut Moyen Âge, d'une œuvre antérieure au xii<sup>e</sup> siècle) si on peut l'« attribuer » à un individu artiste et, éventuellement, distinguer la main de plusieurs auteurs qui y auraient collaboré ? Ou bien, pour forcer la question de manière un peu polémique, est-ce que nous comprenons mieux les fresques du cycle testamentaire précédant les histoires franciscaines d'Assise si nous sommes capables de placer sous les différentes scènes les noms de leurs exécutants ? Je suis

persuadé du contraire, parce que ces peintres ne sont pas les auteurs du projet de l'œuvre, même si l'exécution matérielle leur revient. Je ne nie pas naturellement que la possibilité de reconnaître, par l'analyse stylistique, la présence d'un Jacopo Torriti, d'un Filippo Rusuti ou d'un autre ne permette pas de mieux restituer leur carrière artistique, de rédiger leur catalogue, mais pour ce genre de réalisation et de commande, l'identité de l'artiste est de moindre importance. Si, par ailleurs, ce n'était pas le cas, nous serions forcés d'admettre que, paradoxalement, des cycles comme celui du monastère bénédictin de Reichenau (fin du x<sup>e</sup> siècle, Bade-Wurtemberg), de Sant' Angelo in Formis (fin du xi<sup>e</sup> siècle, Campanie) ou encore de la crypte de la cathédrale d'Anagni (première moitié du xiii<sup>e</sup> siècle, Latium) ont une valeur historique moins forte que d'autres dont nous connaissons les auteurs.

La possibilité de donner un nom à un artiste est toujours bienvenue, mais si la chaire pisane de la cathédrale de Pise, datée de 1162 et portant le nom de Guillelmus – transférée à Santa Maria de Cagliari pour faire place à la nouvelle chaire de Giovanni Pisano en 1312 –, n'avait pas été signée, je ne crois pas que notre analyse en fût appauvrie. Autre exemple : si, dans les Abruzzes autour de 1150, la série d'œuvres en stuc, les baldaquins et chaires des églises de San Clemente al Vomano, Rosciolo, Moscufo, et Cugnoli, signées Rogerius, Robertus et Nicodemus, ne nous avait pas transmis leurs noms, cela n'aurait pas changé les questions fondamentales (et les éléments de réponse) que nous nous posons sur la technique, la réalisation et le sens de ces œuvres<sup>20</sup>.

L'attention portée sur les individus artistes – chère aux attributionnistes – les transforme en des « machines à peindre » ou presque, alors qu'ils doivent être considérés comme des personnes ayant vécu dans un milieu historique, où jouent les phénomènes de la commande, le poids des programmes iconographiques, les niveaux culturels, la conscience qu'a l'artiste de son propre statut. Ces dernières années, une telle méthodologie a été mise en œuvre surtout autour d'Enrico Castelnuovo, à la Scuola Normale de Pise<sup>21</sup>, mais il faut aussi dire qu'une telle histoire de l'art médiéval, solidement appuyée sur la mise en contexte et la prise en compte des facteurs de la création artistique a été incarnée bien antérieurement dans le xx<sup>e</sup> siècle, avec les recherches de Pietro Toesca et Géza de Francovich<sup>22</sup>.

À propos de l'art italien, les chercheurs qui, hors d'Italie, ont le plus travaillé dans le champ de l'individualité des artistes, en leur donnant une compréhension historique, sont les Allemands : Joachim Poeschke sur les sculpteurs, Peter Cornelius Claussen sur Rome<sup>23</sup>.

**Fabienne Joubert.** Il ne me semble pas que l'attributionnisme soit une tendance actuelle ni qu'il y ait une accélération ou un essor de cette démarche. Au contraire, les jeunes historiens de l'art médiéval s'en sont désormais beaucoup éloignés, la démarche de l'attributionnisme étant clairement considérée comme une étape nécessaire mais non un but en soi. Les réflexions actuelles privilégient de toutes autres problématiques.

Par ailleurs, la question difficile de la définition de la sphère du maître, de son influence, de son rayonnement, ainsi que la notion d'atelier appellent effectivement une importante mise au point au niveau du vocabulaire, ainsi qu'une extrême prudence. Le terme de « groupe », utilisé par les spécialistes des primitifs flamands, certes un peu flou, permet de recouvrir une réalité bien difficile à approcher, celle des artistes – documentés peu ou prou –, mais aussi celle des compagnons qui produisent ou collaborent grandement à l'élaboration des œuvres. Il est donc essentiel de définir



14. Veit Stoss et atelier de Michael Wolgemut, retable, 1508, Schwabach, église Saint-Jean : a. vue d'ensemble ; b. *Sainte Anne trinitaire et sainte Élisabeth de Hongrie*, prédelle ; c. *L'arrestation du Christ*, revers du volet gauche ; d. *Le portement de croix*, revers du volet droit.

et d'harmoniser le vocabulaire employé et d'accepter ce flou, inhérent à la réalité de la production artistique. Car l'environnement humain de l'artiste est complexe et comprend une « nébuleuse » qui joue un rôle important. Et au sein de cette nébuleuse figure le commanditaire, dont il ne faut certes pas surestimer le rôle, mais dont l'implication est tout de même capitale dans le processus de création artistique ! Les artistes étaient en effet tenus de réaliser des œuvres en fonction d'un cadrage plus ou moins rigide et bien réel.

**eberhard König.** Peut-être ne faut-il pas prendre un point de vue actuel. Au Moyen Âge, la chose la plus importante pour le commanditaire était le choix de l'artiste : prenons l'exemple de Nuremberg au début du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle : l'atelier de Michaël Wolgemut (1434-1519) est resté actif durant presque toute l'existence d'Albrecht Dürer (1471-1528), son élève. Et pratiquement tous les artistes actifs de l'époque étaient rattachés à l'un de ces deux ateliers, à l'exemple d'Hans Baldung Grien, qui a remplacé Dürer pendant le voyage de celui-ci en Italie, ou de Hans von Kulmbach – spécialiste de la couleur –, qui participaient à l'élaboration de grands projets artistiques sans jamais devenir maître indépendant. Ainsi, le chef d'atelier fournissait une gamme de possibilités, ce qu'on voit le mieux dans le cas du retable de Schwabach, le seul large retable de l'époque resté intact : la sculpture reste un problème pour les connaisseurs qui hésitent à y reconnaître la main de Veit Stoss (fig. 14 a) ; les volets, d'autre part, furent réalisés par plusieurs peintres différents rattachés à l'atelier de Wolgemut, chacun avec le droit de signer (fig. 14 c-d). Quand on compare la prédelle (fig. 14 b) – seule œuvre de Wolgemut, donc du maître qui a dirigé le travail – avec le reste, on pourrait bien penser qu'il y a une différence de cinquante ans. La question concernant les commanditaires s'adressant à des maîtres âgés entourés des jeunes collaborateurs comme Wolgemut ou aussi Robert Campin se pose alors de la manière suivante : est-ce qu'ils ont fait la commande en vue d'un style précis, en vue de la renommée du chef d'un atelier établi depuis des décennies ou sans aucune idée de ce qu'ils allaient recevoir ?

Ma vision d'un changement dans l'histoire des artistes inclut, bien sûr, de tenir compte des dernières mises à jour biographiques. Il y a eu ces dernières décennies des recherches très fertiles dans le domaine de l'histoire de la miniature. On a pu identifier l'œuvre d'artistes comme Jean Trubert, Jean Poyer ou Jean Pichore ; et l'on a pu distinguer des mains précisément définies dans des grands groupes stylistiques appréhendés en tant que cercle ou atelier d'un maître : par exemple le Maître de Boucicaut et celui de la Mazarine, le Maître de Bedford et celui de Dunois, le Maître de Jouvenel et celui du Boccace de Genève, Jean Fouquet et le Maître du Boccace de Munich ou le Maître de Jean Rolin, Maître François et le Maître de Jacques de Besançon, tous aujourd'hui facilement identifiables et distinguables. On peut y ajouter nombre de cas semblables : par exemple les deux Maîtres de Marie de Bourgogne, l'un responsable pour les *Heures* de Vienne, l'autre pour celles de Berlin.

Dans le cadre de l'histoire de l'enluminure, l'attributionnisme peut donc être légitimé à partir du moment où nous établissons des attributions finalement évidentes qui aident à mieux comprendre la chronologie et le développement des idées artistiques. Pourtant, chaque attribution devrait bénéficier d'un temps d'essai, car il est important d'émettre des idées, mais aussi d'avoir l'humilité de les infirmer ou de les valider dix ans après.

## Les méthodes de travail de l'artiste en atelier : *remote control* et patrons

**Pierre-yves Le Pogam.** *J'en viens à la deuxième partie, consacrée à la question de l'artiste dans le processus de création. Peut-on vraiment parler d'artiste au Moyen Âge, dans la mesure où les œuvres sont produites dans un processus de création essentiellement artisanal ? Où se passe la coupure entre art et artisanat ? Les ateliers et les collaborateurs travaillent-ils souvent en concurrence, parfois lors de concours pour l'obtention d'une commande ? Est-ce inhérent à la fonction d'artiste ? Enfin, l'identité artistique est-elle celle des artistes ou celle donnée par les œuvres ?*

*Peut-être pourrions-nous également parler des modèles, des patrons qui font partie du stock d'un artiste et de son atelier. De ce fait, où se situe l'identité artistique ? Est-elle chez l'artiste ou dans le stock qui se transmet de père en fils ? Quelle est la différence entre architecte délégué – maître d'œuvre – et architecte concepteur, notamment au regard du phénomène de la conduite de chantier à distance ? Je veux parler ici de la notion de « remote control », telle qu'elle a été définie par un article de Franklin Toker<sup>24</sup> : en architecture, étant donné la complexité des problèmes et la durée des chantiers, on constate de plus en plus que les grandes personnalités qui concevaient les monuments les plus importants ne suivaient pas leur construction au quotidien mais déléguaient la surveillance, voire l'exécution de celle-ci à des proches. On en a repéré désormais bien des exemples pour la fin du Moyen Âge. Est-ce que la notion pourrait être généralisée pour des périodes plus anciennes ou étendues à d'autres domaines ?*

**Fabienne Joubert.** Je souhaiterais encore insister sur la multiplicité des situations et donc des réponses. Un des grands apports de la recherche de ces dernières décennies, apport, d'ailleurs, que l'on doit d'abord en grande partie à la réflexion sur les documents, c'est la prise en compte de la fréquente polyvalence des artistes et des différents stades d'élaboration des œuvres. Ce phénomène, attesté par un certain nombre de sources et fréquemment constaté en Italie, en France, en Flandre et en Allemagne, conduit à regarder les œuvres avec une intelligence plus ouverte et plurielle. Le cloisonnement auquel on est traditionnellement habitué par l'histoire de l'art institutionnelle n'existait pas de façon aussi marquée au Moyen Âge, sauf dans certains cas, bien sûr, et dans certains milieux. Lorsque l'on analyse des œuvres, il est donc très important d'étudier suffisamment le contexte pour comprendre quels sont les intervenants, même s'il s'agit de questions difficiles à régler de manière définitive. Avoir mis l'accent sur cet aspect est un des grands acquis de la recherche récente.

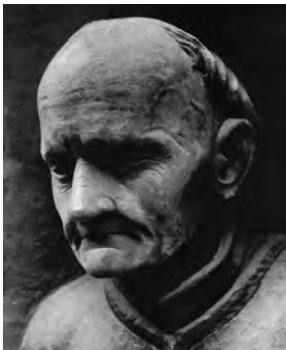
Se pose également la question des patrons, effectivement, puisque beaucoup de textes les évoquent, révélant ainsi différents niveaux d'intervention et supports. Cette vision plurielle me paraît donc très significative : l'utilisation des patrons ne se limite pas aux domaines artistiques dont l'élaboration technique est complexe (le vitrail, la tapisserie, l'orfèvrerie), mais elle peut aussi concerner la peinture et la sculpture. L'exemple bien connu de l'élaboration de l'effigie funéraire de Louis XI pour Notre-Dame de Cléry est éclairant à ce titre, car il a mobilisé

15. Dessin annoté par Jean Bourré et envoyé à Colin d'Amiens pour le patron de l'effigie funéraire du roi (Paris, Notre-Dame de Cléry), 1481, Paris, Bibliothèque nationale de France.





16. Monument commémoratif pour Hans von Burghausen, vers 1432, Landshut, Saint-Martin ; a. Vue d'ensemble ; b. Détail avec l'autoportrait.



dans les années 1473-1474 Michel Colombe (pour un patron sculpté en pierre) et Jean Fouquet (pour un patron peint sur parchemin) et ce premier projet, ajourné, sera repris quelques années plus tard par Nicolas d'Amiens – le concepteur de la *Mise au Tombeau* de Malesherbes : disposant d'un croquis abondamment légendé d'indications de modifications à prévoir, il réalise à son tour un modèle destiné aux orfèvres (Conrad de Cologne et Laurent Wrine), quant à eux chargés de sa réalisation en cuivre. L'œuvre a disparu, mais subsiste le croquis malhabile indiquant les préoccupations du commanditaire et de son représentant, Jean Bourré (BnF, ms fr. 20493, f° 5 [fig. 15]) : « Mestre Colin d'Amiens, il faut que vous faciez la pourtraiture du roy nostre sire... habillé comme ung chasseur, atout le plus beau visaige que vous pourrés fere, et jeune et plain ; le nez longuet et ung petit hault comme vous savez, et ne le faites point chauve... ». Cette histoire compliquée pourrait bien restituer un scénario banal et invite pour le moins à reconnaître l'importance de la question des patrons, dans la réflexion sur « l'artiste »<sup>25</sup>.

**eberhard König.** Le cas le plus intéressant, en Allemagne, est celui de l'architecte Hans von Burghausen qui signe son portrait, censé être un autoportrait (fig. 16 a-b), à Saint-Martin de Landshut où il était maître d'œuvre, avec une liste des autres églises pour lesquelles il était responsable (sans voir aucune d'elles achevées) : l'église du Saint-Esprit à Landshut, l'église des franciscains à Salzbourg, les églises paroissiales de Neuötting, Straubing et Wasserburg. Or, cet autoportrait dans la tradition de Peter Parler à Prague est une chimère en tant qu'autoportrait proprement dit, parce qu'un maître d'œuvre tellement occupé à surveiller tous les chantiers de grande importance dans une région tellement vaste n'avait certainement pas le temps de faire de ses propres mains son autoportrait grandeur nature et d'une telle finesse<sup>26</sup>. Ce type d'exemple illustre le fait qu'il y avait des maîtres qui travaillaient dans la plupart des cas en tant que concepteurs, parfois même à distance.

Dans le cadre de la sculpture, la mise en comparaison de plusieurs œuvres permet soit de mettre en exergue un artiste, soit de donner l'idée d'un atelier, telles les équipes formées par Tilman Riemenschneider ou Niklaus Weckmann<sup>27</sup>. L'histoire de l'art comme histoire des artistes est à replacer ici, dans le sens de l'histoire sociale.

**Valentino Pace.** Pour celui qui, comme moi, s'intéresse aux entreprises surtout « artistiques » de la fin du xiii<sup>e</sup> siècle en Occident, ou dans les territoires de l'Empire byzantin, le problème de l'atelier ne revêt pas grande importance. Et il est vrai que nous pouvons distinguer, si l'on veut, différents « maîtres » à l'œuvre. Je me rappelle par exemple que mon maître, Géza de Francovich, en distingua six sur les murs de la nef de Sant' Angelo in Formis lors de ses leçons universitaires. Mais le problème l'intéressait non tant parce qu'il voulait reconnaître différentes personnalités autonomes pour pouvoir aussitôt leur attribuer d'autres fresques, que parce qu'il lui importait de démontrer que le programme pictural avait été réalisé en peu de temps, preuve d'une organisation de chantier bien programmée. Au sujet des « patrons », on en a beaucoup parlé ces derniers temps, le cas des fresques de la chapelle San Silvestro dans l'église des Quattro Santi Coronati de Rome est exemplaire pour en montrer leur usage. Mais, comme souvent dans ce genre de réflexions, il y eut des excès, et certains historiens d'art ont fait voyager leurs artistes, même byzantins, un peu partout avec des mètres carrés de patrons sous le bras pour peindre ce qui hier encore, si ce n'est aujourd'hui, peut être peint à main levée par tout artiste doté de quelque savoir iconographique et d'un peu d'expérience.

## Le statut de l'artiste

**Pierre-yves Le Pogam.** *Puisque l'on s'interroge sur la place de l'artiste, est-ce quel-qu'un qui vit dans un certain milieu et lequel ? Est-il itinérant ? Quel est son statut social ? Quels sont ses rapports avec le pouvoir et les grands commanditaires ? La question posée par le livre de Martin Warnke, L'artiste et la cour, reste-t-elle toujours valable ?<sup>28</sup> Faudrait-il la nuancer, la dépasser ? Quels sont les rapports de l'artiste avec le milieu urbain ? Quand on parle d'artistes de cour, est-ce que ces artistes sont complètement affranchis des règles qui sont celles des autres ou au contraire est-ce que ce sont des artistes qui peuvent aussi s'imprégner des courants extérieurs ? Quel est le rôle de l'appareil administratif ?*

**eberhard König.** Il me semble que la notion d'artiste de cour ne sert pas à grand-chose. À Paris, par exemple, les artistes ont essayé de vivre en ville, et non pas à la cour, parce qu'ils ne pouvaient être coupés des commandes d'un public plus vaste. Ainsi, Haincelin d'Hagenau (qui est identifié comme le Maître de Bedford) habitait, dans les années 1410, au 49 rue Quincampoix comme valet de chambre au service du duc de Guyenne, pour être toujours à même d'obtenir des commandes d'autres commanditaires. En même temps, les frères de Limbourg, au service de Jean de Berry, furent logés par le duc d'abord au château de Bicêtre, puis à Bourges, et c'est le seul cas, dans leur époque et leur milieu, d'une vraie existence d'artistes de cour. Cette situation les privait de beaucoup de possibilités et il y a parfois des désavantages à être artiste de cour : Jean Bourdichon a dû se rendre sur sa mule au château du Plessis pour peindre une petite chaise du dauphin en azur et rouge ; la veuve de Barthélemy d'Eyck a perdu une partie de ses biens car ils se trouvaient dans l'appartement du Bon roi René au château d'Angers.

Je crois donc que la plupart des artistes essayaient d'avoir des commandes en dehors pour être autonomes. Au moins à la fin du Moyen Âge, être artisan dans une ville était la règle ; avoir une relation privilégiée avec un prince offrait à l'artiste la possibilité de ne pas obéir aux autorités locales. Si Campin avait des problèmes avec la mairie de Tournai, des nobles pouvaient parler en son nom ; et si Lievin van Lathem ne voulait pas payer son entrée dans la guilde des peintres de Gand, le duc Philippe le Bon de Bourgogne l'aidait.

**Valentino Pace.** J'ai davantage d'expérience avec le milieu des ordres religieux qu'avec celui de la cour. La question de l'artiste concepteur et sa relation avec le commanditaire est parfois trop idéologique.

Un des cas les plus intéressants est donné par la basilique San Clemente à Rome et ses relations avec la Réforme que l'on qualifie souvent de « grégorienne ». Ainsi les fresques du xi<sup>e</sup> siècle dans l'église inférieure ont été souvent interprétées comme programme de la Réforme et liées à Grégoire VII ou à la ligne fidèle de ses successeurs (fig. 17). Mais tout récemment, de nouvelles propositions ont été formulées concernant le commanditaire qui pourrait avoir été l'antipape lui-même<sup>29</sup>. Cet antipape (qui avait choisi le nom de « Clément » !) et possible commanditaire, était lui aussi, bien sûr, prêtre, catholique, et croyait dans les idées théologiques de son temps. Je ne pense pas qu'il faille être le pape légitime pour créer un programme illustrant les dogmes et croyances de l'Église. Comme l'antipape prétendait être le pape, ses prétentions visuelles ne pouvaient se manifester

17. La Messe de saint Clément, xi<sup>e</sup> siècle, Rome, basilique San Clemente, fresque de l'église inférieure.



que de la même manière que celles du pape. Un exemple pour illustrer ce propos : on dit qu'une des intentions de ces fresques était de manifester le rôle du pape comme vicaire du Christ ; un tel message valait aussi bien pour le pape légitime que pour l'antipape, qui se considérait lui aussi comme légitime ! Le projet de la Réforme était un projet de clarté, celui d'exposer aux fidèles la vérité de la foi. Et dans ce contexte, le cas de la légitimité ne pose pas problème ; les papes et antipapes ont les mêmes buts. La peinture, du moins la peinture romaine dans ce cas, se servait d'un répertoire de formes qui était disponible et utilisable chez les artistes, que le commanditaire fût le pape ou qu'il fût l'antipape. À ce propos, il faut citer les travaux d'Hélène Toubert sur l'art de la Réforme, et notamment sur les fresques de San Clemente, qui ont ouvert et stimulé la recherche<sup>30</sup>. Même si l'on ne peut plus être d'accord avec ses écrits aujourd'hui, elle a néanmoins marqué l'historiographie d'une étape fondamentale de recherche. Il faut donc appréhender les œuvres dans leur propre contexte historique et parfois abandonner l'idéologie rassurante des pensées. San Clemente en est un exemple vraiment parfait.

**Fabienne Joubert.** Il est nécessaire de se mettre d'accord sur les mots que l'on utilise, même s'il est très commode d'employer le terme gratifiant d'« artiste ». Si l'on prend en compte le contexte et l'histoire sociale, l'artiste médiéval appartient incontestablement au monde des artisans. Et tous les paramètres de son existence le situent dans ce monde, qu'il s'agisse de sa formation, de sa carrière et de la reconnaissance dont il bénéficie dans la société, même s'il a parfois la chance d'entretenir des relations privilégiées avec la cour : ainsi un André Beauneveu, très apprécié à la cour de Charles V et à celle de Jean de Berry, a néanmoins maintenu des liens très étroits dans son milieu d'origine, le Hainaut, et plus largement encore dans les Pays-Bas du Sud<sup>31</sup>.

Toutefois, certains artistes jouissent d'une reconnaissance à peu près équivalente à celle des artistes de cour, mais dans un autre cadre social, le milieu bourgeois. Je pense par exemple à Enguerrand Quarton, à propos duquel on conserve un grand nombre de documents, ce qui permet de très bien cerner son activité en Provence, jalonnée de tâches « médiocres » comme de réalisations de retables plus spectaculaires<sup>32</sup>. Cet artiste à la carrière florissante bénéficie précisément d'une très belle assiette sociale. Et je reviens à la question des sources écrites, dont nous avons véritablement besoin. Les recherches réalisées dans les archives municipales, sur les registres d'imposition par exemple, permettent d'avoir une très bonne perception de la réussite d'un artiste dans son milieu : ainsi, les dépouillements réalisés par Pierre Camp sur les sculpteurs dijonnais au xv<sup>e</sup> siècle ont enrichi sensiblement nos connaissances, jusque-là principalement fondées sur les registres princiers, et font apparaître des types de commandes et de carrières que les historiens de la sculpture bourguignonne ne peuvent ignorer<sup>33</sup>.

Enfin, la notion de mobilité me paraît absolument capitale pour comprendre la société artistique médiévale. Si énormément de personnalités sont restées dans leur milieu toute leur vie et ont assumé des carrières locales, la plupart du temps les personnalités d'envergure ont connu une mobilité assez frappante ; celle-ci s'explique par un besoin de trouver du travail, un débouché, mais illustre aussi souvent une certaine valorisation de leur talent. Pour l'Italie gothique, je suis souvent frappée de voir combien l'historiographie offre une vision cristallisée des milieux romains, florentins ou siennois en restant fidèle à la logique vasarienne qui a privilégié la notion d'école. Lorsque l'on commence à suivre les carrières, il est frappant de voir que toutes les personnalités qui nous intéressent se montrent rarement stables et confinées dans leur milieu. La mobilité me semble être l'une des composantes significatives de la définition de l'artiste qui réussit.





**Valentino Pace.** En ce qui concerne la mobilité des artistes, la question est controversée et est souvent liée à la possibilité qu'un artiste soit actif en différents lieux ou, en fait, à la volonté de le voir actif en différents lieux. À ce sujet, Willibald Sauerländer a parlé ironiquement d'artiste en Rolls Royce, ou muni de billets d'agences de voyages, pour critiquer les déplacements des artistes rendus nécessaires pour justifier leur « influence » dans telle région éloignée de leurs lieux d'activité traditionnels<sup>34</sup>. Selon Géza de Francovich, Antelami aurait ainsi voyagé en France ; pour Alan Borg, un sculpteur venant de Provence aurait débarqué en Terre sainte pour ensuite émigrer en Sicile ; pour d'autres, le Maître de Cabestany aurait travaillé entre les Pyrénées et la Toscane (fig. 18 a-b-c) et les exemples pourraient être plus nombreux<sup>35</sup>. Alors, vrai ou erroné ? On ne peut exclure de tels voyages *a priori*, parce que l'on se déplaçait beaucoup à l'époque médiévale, mais l'autopsie « attributionniste » doit prendre en compte la particularité de l'exécution, et non simplement ce qui peut être transmis à travers des modèles. Pour réaliser un baldaquin comme celui de San Paolo fuori le Mura, ou pour que Cavallini puisse peindre les figures plus gothiques de son *Jugement* à Santa Cecilia in Trastevere, il suffisait d'avoir sous les yeux des pièces d'orfèvreries ou des ivoires venant de France.

**eberhard König.** Si nous nous concentrons uniquement sur les documents, nous devenons spécialistes des documents et pas de l'histoire de l'art. J'ai une vision de l'histoire de l'art qui se concentre sur l'œuvre comme une sorte d'autoportrait du tempérament de l'artiste. Il faudrait savoir quelle est, d'une part, sa liberté envers les commanditaires, les traditions, l'iconographie établie et tant d'autres conditions, d'autre part quelles sont ses difficultés et restrictions. Sans négliger la situation sociale et historique, pour moi le vrai but de l'historien de l'art devrait être de rendre à l'artiste une indépendance – souvent restreinte (aujourd'hui comme dans le passé) – qui justifie de discuter l'art en tant que domaine propre et l'histoire de l'art comme une histoire ayant sa propre fin.

## Discussion

La discussion s'engage avec la salle

**Michele Tomasi.** *Les concepts d'innovation, de jeunesse/maturité et d'autorité sont importants et ont des usages différents au Moyen Âge et aujourd'hui. De plus, même dans un milieu homogène, on trouve des attitudes opposées : Tino di Camaino*

**18.** Le Maître de Cabestany, xii<sup>e</sup> siècle : **a.** Tympan de la résurrection de la Vierge, Cabestany (Languedoc Roussillon) ; **b.** Chapiteau de Daniel, Sant'Antimo (Sienne) ; **c.** Apparition du Christ ressuscité aux apôtres sur le lac de Tibériade, fragment du portail de Sant Peres de Rodes, Barcelone, Museu Marès.

*refusait d'être appelé « maître » du vivant de son père, tandis que Giovanni Pisano se proclamait doté d'une meilleure science que son père<sup>36</sup>. Comment doit-on considérer les notions d'innovation et d'autorité ?*

**Fabienne Joubert.** Une conscience de l'innovation me semble anachronique au Moyen Âge, à l'exception de cas très rares, comme l'*Ars nova*. La création artistique passe en général par l'imitation d'une référence exemplaire. On demande plutôt à l'artiste de réaliser une œuvre du mieux qu'il pourra.

**eberhard König.** Je pense que l'idée d'innovation existait quand même vers la fin du Moyen Âge. Les échevins de Strasbourg, par exemple, voulaient, vers 1500, changer les lois de la maîtrise en demandant une pièce qui montrait que le candidat était capable de se libérer des références aux prédécesseurs, ce qui provoqua une protestation des maîtres de la guilde : cela signifie que pour eux le recours aux œuvres d'artistes du passé comme Nicolas de Leyde était toujours accepté. On trouve ici une tendance typique pour l'art, en général. Au Moyen Âge, il existe peu de témoignages critiques concernant la production artistique. Par les artistes et les commanditaires comme par les contemporains, l'œuvre d'art est presque toujours qualifiée de bonne, même de miraculeuse.

**Valentino Pace.** La situation est différente à Rome : l'innovation passe par la tradition. Comme j'ai déjà pu l'écrire, une expression de l'ecclésiologie s'adapte parfaitement à la pratique artistique : « *nihil innovetur nisi quod traditum est* » [rien ne peut être produit de nouveau qui n'ait été transmis par la tradition]<sup>37</sup>.

**Jean-Marie guillouët.** *Ne connaissant pas très bien le dossier et l'historiographie des Tiers ordres, je voudrais faire part d'une interrogation. A-t-on des mentions d'artistes appartenant aux Tiers ordres franciscain, dominicain ou même carmélite au Moyen Âge ? Je n'en ai pas en tête (je parle des Tertiaires et non d'exemples tels que Fra Angelico qui sont clercs, si je ne me trompe pas). Dans ce cas, comment expliquer que les artistes n'aient pas profité d'une telle « rente de situation » potentielle en termes de réseaux de commanditaires déjà constitués ? Cette situation, si elle est avérée, correspond-elle à la situation propre des artistes en termes de positionnement social ou bien à une évolution plus générale, comme une possible cléricatisation rapide de ces Tiers ordres ?*

**Pierre-yves Le Pogam.** En effet, ce lien entre les ordres religieux et les artistes est très important, et notamment perceptible dans les écrits des historiens du xix<sup>e</sup> siècle qui exaltaient les clercs, mais il pose de nombreux problèmes. Ainsi, j'ai tenté de montrer que l'idée des cisterciens comme « fourriers du gothique » en Europe devait

19. Mosaïques de l'abside, fin du xiii<sup>e</sup> siècle, Rome, basilique San Giovanni in Laterano.



être au moins relativisée<sup>38</sup>, mais j'ai souligné ailleurs le rôle des nouveaux ordres religieux du xiii<sup>e</sup> siècle (franciscains et dominicains, y compris leurs Tiers ordres respectifs) comme acteurs de la production artistique de leur temps<sup>39</sup>.

**Valentino Pace.** Je pourrais dire ici quelque chose à propos de l'ordre franciscain : on trouve des représentations de saint Antoine de Padoue et de saint François d'Assise dans l'abside de la basilique San Giovanni in Laterano à Rome (fig. 19). En effet, même si Boniface VIII tentera par la suite de faire disparaître

au moins l'image de saint Antoine, elle restera en place par la volonté divine, selon la *Legenda prima*<sup>40</sup>. Le pape commanditaire, Nicolas IV, appartenant au « lobby » franciscain, avait su imposer ces saints récents. Le même phénomène se répète à Sainte-Marie-Majeure, basilique dans laquelle le pape franciscain fit insérer ces deux saints dans la décoration de l'abside.

Il existe d'ailleurs aussi des conflits entre bénédictins et franciscains, les bénédictins n'ayant pas commandé de grands cycles narratifs (les chapiteaux de Saint-Benoît-sur-Loire constituent une exception). C'est seulement une fois que les franciscains mirent en scène la vie de leur saint fondateur que les bénédictins décidèrent de glorifier la vie de saint Benoît dans la grotte du couvent de Subiaco.

**Sophie guillot de Suduiraut.** Pour apporter une précision concernant la question des signatures, leur présence sur les sculptures de l'Europe du Nord à la fin du Moyen Âge est rare sans toutefois être exceptionnelle. Les signatures d'artistes peuvent être présentes sur les œuvres des anciens Pays-Bas, tels les retables bruxellois de la famille Borman, le *Retable de saint Georges* de Jan Borman (cité à Bruxelles de 1479 à 1511), pour la confrérie des arbalétriers de Louvain, ceux de Herentals (de son fils Passier, cité à Bruxelles de 1492 à 1537) et de Güstrow (de son fils présumé Jan, cité à Bruxelles en 1499)<sup>41</sup>. Du sculpteur de Maastricht Jan van Steffenswert (cité en 1499), nous connaissons douze œuvres signées, pour certaines datées (de 1500 à 1524)<sup>42</sup>. Sur les retables allemands, le sculpteur peut inscrire son monogramme ou son nom, ainsi Daniel Mauch à Bieselbach<sup>43</sup>, plus souvent le peintre peut seul signer, comme par exemple Bartholomäus Zeitblom qui travaille à Ulm en collaboration avec le sculpteur Niklaus Weckmann<sup>44</sup>. Parfois le maître qui a reçu la commande et coordonné les tâches entre menuisiers, peintres, sculpteurs et polychromeurs appose son nom bien en vue sur le retable, telle une marque d'atelier, comme le fait Ivo Strigel actif à Memmingen, en Souabe, de 1459 à sa mort en 1516<sup>45</sup>.

**o livier Bonfait.** *Quelles limites chronologiques peut-on poser pour ces questions ? On a parlé de Dürer, un artiste allemand du xvi<sup>e</sup> siècle. Qu'en serait-il pour l'Italie et la France ? Existe-t-il réellement des ruptures historiques entre le xv<sup>e</sup> siècle et le beau xvi<sup>e</sup> siècle ? Quelle est la part des facteurs géographiques ?*

**Pierre-yves Le Pogam.** La question est difficile. Beaucoup d'exemple ont glissé jusqu'aux années 1500, et la division Moyen Âge/Renaissance trouve là ses limites. Giovanni Pisano qui se place au-dessus de son père en est un bon exemple. D'autre part, ce glissement n'est-il pas significatif d'une osmose entre la situation de l'artiste de la fin du Moyen Âge et celle de l'artiste de l'époque moderne, plus grande que nous le soupçonnerions au premier abord ? En revanche, notre cadre géographique a été plutôt étroit : nous avons finalement laissé de côté totalement le monde byzantin<sup>46</sup> ou l'Islam médiéval et nous n'avons pas non plus évoqué les îles Britanniques, à peine la péninsule ibérique, pas du tout les marges orientales de l'Europe.

Cependant nous n'avons pas essayé de fournir un tableau complet de la place de l'artiste médiéval, mais de poser des questions. J'aimerais d'ailleurs en poser une dernière, qui rejoint les interrogations fondamentales posées par nos trois invités : les artistes qui comptent à nos yeux sont-ils les mêmes que ceux qui ont occupé le premier rang à leur époque ? Et si différence il y a, ne doit-elle pas nous amener à relativiser notre panthéon actuel ? Mais laissons cela au jugement de notre propre postérité.

1. Xavier Barral éd., *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge* (colloque, Rennes, 1983), Paris, 1987, 3 vol. ; Enrico Castelnuovo, « L'artista », dans Jacques Le Goff éd., *L'uomo medievale*, Bari, 1987, p. 235-269 (trad. fr. : « L'artiste », dans Jacques Le Goff éd., *L'homme médiéval*, Paris, 1994, p. 233-266).
2. Fabienne Joubert éd., *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (xiv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles)*, Paris, 2001 ; Fabienne Joubert éd., *L'artiste et le clerc. Commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge xiv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles*, Paris, 2006.
3. Enrico Castelnuovo éd., *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Rome, 2004.
4. Dany Sandron éd., *Des sources à l'œuvre : études d'histoire de l'art médiéval*, dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, 162/1, 2004.
5. Peter Cornelius Claussen, « Artista », dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, Rome, 1991, vol. 2, p. 546-551 ; voir aussi Anthony Cutler, « Artista. Area bizantina », *ibid.*, p. 551-553 et Giovanni Curatola, « Artista. Islam », *ibid.*, p. 553-554.
6. On trouve une révision historiographique de la question chez Francesca Español Bertrán, « Jaume Cascalls revisado: nuevas consideraciones y obras », dans *Locus amœnus*, n° 2, 1996, p. 65-84 ; voir aussi Francesca Español Bertrán, *El escultor Bartomeu de Robió y Lleida. Eco de la plástica toscana en Catalunya*, Lérida, 1995.
7. Sophie Cassagnes-Brouquet, *Contribution à l'étude de la peinture médiévale : les peintres en Bourgogne sous les ducs Valois, 1363-1477*, thèse, Université de Lille-III, 1996 ; Pascal Schandel, *Le Maître de Wavrin et les miniaturistes lillois à l'époque de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire*, thèse, Université de Strasbourg-II, 1998 ; Marc Gil, *Du Maître du Mansel au Maître de Rambures, le milieu des peintres et enlumineurs de Picardie, 1440-1480*, thèse, Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), 1999.
8. Catherine Grodecki, « Le Maître Nicolas d'Amiens et *La mise au tombeau* de Malesherbes : à propos d'un document inédit », dans *Bulletin monumental*, 154, 1996, p. 329-342.
9. Soutenues à l'Université de Provence (Aix-Marseille 1) et à celle de Paris-Sorbonne (Paris-IV), toutes deux ont été aussitôt publiées dans la collection *Études du Corpus Vitrearum* : Joëlle Guidini-Raybaud, « Pictor et veyrerius ». *Le vitrail en Provence occidentale, xii<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles*, Paris, 2003 ; Danielle Minois, *Le vitrail à Troyes. Les chantiers et les hommes, 1480-1560*, Paris, 2005.
10. Son activité de peintre-verrier a précisément été révélée par Joëlle Guidini-Raybaud, « Enguerrand Quarton, peintre et peintre-verrier », dans *Bulletin Monumental*, 156, 1998, p. 189-190.
11. Kathleen Morand, *Jean Pucelle*, Oxford, 1962 ; Françoise Baron, « Enlumineurs, peintres et sculpteurs parisiens des xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles d'après les archives de l'Hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins », dans *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 6, 1970-1971, p. 77-115 ; Florens Deuchler, « Jean Pucelle: Facts and Fictions », dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 29/6, 1971, p. 253-256.
12. Voir Stephan Kemperdick, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Turnhout, 1997, p. 156-157.
13. Werner Jacobsen, *Die Maler von Florenz: zu Beginn der Renaissance*, Munich, 2001.
14. Étienne Hamon, « Les échanges artistiques entre Paris et Troyes à la fin de l'époque gothique d'après les sources d'archives », dans *La vie en Champagne*, n° 43, juillet-septembre 2005, p. 44-54.
15. *The last flowers of the Middle Ages. From Gothic to the Renaissance in Moravia and Silesia*, Ivo Hlobil éd., (cat. expo. Rome, Palazzo di Venezia, 2000-2001), Olomuc, 2000, n° 1 [trad. ital. : *Ultimi fiori del Medioevo. Dal Gotico al Rinascimento in Moravia e nella Slesia*, Olomuc, 2000].
16. Albert Dietl, « *In arte peritus*. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos », dans *Römische Historische Mitteilungen*, 29, 1987, p. 75-125 ; *idem*, « Italienische Bildhauerinschriften. Selbstdarstellung und Schriftlichkeit mittelalterlicher Künstler », dans Helga Giersiepen et Raymund Kotjje éd., *Inschriften bis 1300. Probleme und Aufgaben ihrer Erforschung*, vol. 94, 1995, p. 175-211 ; Peter Cornelius Claussen, « Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst », dans Matthias Winner éd., *Der Künstler über sich in seinem Werk*, (VCH. *Acta humaniora*), 1992, p. 19-50. Signalons, à propos des signatures d'artistes, le groupe de travail créé à l'initiative d'Enrico Castelnuovo à la Scuola normale superiore di Pisa, et notamment Maria Monica Donato éd., *Le opere e i nomi : prospettive sulla « firma » medievale ; in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del medioevo italiano*, (Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali), Pise, 2000.
17. Sur l'inscription de San Lorenzo et, d'une manière générale, sur les inscriptions romanes sur marbre, l'ouvrage fondamental est Peter Cornelius Claussen, *Magistri doctissimi romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stuttgart, 1987 (ainsi que les ajouts dans *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter. 1050-1300*, vol.2, *S. Giovanni in Laterano*, Stuttgart, 2008, p. 17-21). Sur les œuvres d'Arnolfo et ses signatures, voir *Arnolfo alle origini del rinascimento fiorentino*, Enrica Neri Lusanna éd., (cat. expo., Florence, 2005-2006), Florence, 2005, et Vittorio Franchetti Pardo éd., *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, (colloque, Florence, 2006), Rome 2006. Pour les œuvres de Giotto, la monographie de Flores D'Arcais, *Giotto*, (Milan, 2001) fournit un utile point de départ.

18. En dernier lieu, Ludovic Nys, Dominique Vanwinsberghe éd., *Campin in Context. Peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin, 1375-1445*, Tournai, 2007.
19. Willibald Sauerländer, « Benedetto Antelami », dans Chiara Frugoni éd., *Benedetto Antelami e il battistero di Parma*, Turin, 1995, p. 3-69 ; voir en particulier p. 7.
20. Anna Rosa Calderoni Masetti, *Il pergamino di Guglielmo per il Duomo di Pisa oggi a Cagliari*, Pisa 2000 ; Francesco Gandolfo, *Scultura medievale in Abruzzo. L'età normanno-sveva*, Pescara 2004. L'article de Otto Lehmann-Brockhaus (« Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert », dans *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 6, 1942-1944, p. 257-428) reste fondamental.
21. Voir Castelnuovo, 2004, cité n. 3. Cet ouvrage atteste la remarquable intelligence méthodologique qu'il a donnée aux études sur l'art médiéval à l'École normale de Pise.
22. Il suffit de renvoyer à la monumentale *Storia dell'arte medievale*, publiée en fascicules entre 1913 et 1927 dans sa première édition (rééditée à Turin en 1965) et au volume postérieur *Il Trecento* (1<sup>ère</sup> édition, 1951 ; rééd. Turin, 1964). Pour avoir une idée des travaux de Géza de Francovich, voir son *Benedetto Antelami*, Milan, 1952.
23. Joachim Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, Munich, 1998-2000 ; Claussen, 1987, cité n. 17 ; Peter Cornelius Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter, 1050-1300*, Stuttgart, vol. I, 2002 ; vol. II, 2008.
24. Franklin K. Toker, « Gothic Architecture by Remote Control: An Illustrated Building Contract of 1340 », dans *The Art Bulletin*, LXVII/1, 1985, p. 67-95.
25. D'autres exemples dans Fabienne Joubert, « Arts graphiques et élaboration artistique à la fin du Moyen Âge : quelques repères offerts par les textes », dans Michel Hérold, Claude Mignot éd., *Vitrail et arts graphiques, xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1999, p. 12-24 ; sur ces questions, voir aussi Philippe Lorentz, « The Painter's Role in the Conception of Sculpture: Jean Hey and the Statues from Chantelle », dans Julien Chapuis éd., *Invention: Northern Renaissance. Studies in honor of Molly Faries*, Turnhout, 2008.
26. Voir Toker, 1985, cité n. 24 et Friedrich Kobler, «Hanns von Burghausen, Steinmetz: über den gegenwertigen Forschungsstand zu Leben und Werk des Baumeisters», dans *Alte-und-moderne-Kunst*, XXX/198-199, 1985, p. 7-16.
27. Tilman Riemenschneider master sculptor of the late Middle ages, Julien Chapuis, Michael Baxandall éd., (cat. expo., Washington, The National Gallery of Art, 1999-2000/New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000), Washington, 1999 ; *Meisterwerke Masenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Heribert Meurer éd., (cat. expo., Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, 1993), Stuttgart, 1993.
28. Martin Warnke, *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Cologne, 1985 ; trad. fr. : *L'artiste et la cour aux origines de l'artiste moderne*, Paris, 1989.
29. Serena Romano, Julie Enckell Julliard éd., *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (xi-xii secolo)*, Rome, 2007. Sur ce point voir en particulier les article de Valentino Pace (« La Riforma e i suoi programmi figurativi: il caso romano, fra realtà storica e mito storiografico », p. 49-59) et de Peter Cornelius Claussen (« Un nuovo campo della storia dell'arte: il secolo xi a Roma », p. 61-84).
30. Hélène Toubert, *Un art dirigé. Iconographie et réforme grégorienne*, Paris, 1990.
31. Ludovic Nys, Alain Salamagne, *Valenciennes aux xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles : art et histoire*, Valenciennes, 1996, p. 372-375.
32. Charles Sterling, *Enguerrand Quarton, le peintre de la Pietà d'Avignon*, Paris, 1983, p. 195-209.
33. Pierre Camp, *Les imageurs bourguignons de la fin du Moyen Âge*, Dijon, 1990.
34. Voir le texte polémique et les remarques méthodologiques exposés au début de sa conférence pour le colloque sur Nicholas par Willibald Sauerländer, « La cultura figurativa emiliana in età romanica », dans Angiola Maria Romanini éd., *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, (colloque, Ferrare, 1981), Ferrare, p. 51-92.
35. Géza de Francovich, 1952, cité n. 22 ; Alan Borg, « Romanesque Sculpture from the Rhone Valley to the Jordan Valley », dans Jaroslav Folda éd., *Crusader Art in the Twelfth Century (British Archaeological Reports International series, 152)*, Jérusalem, 1982, p. 97-119 ; André Bonnery et al., *Le Maître de Cabestany*, [s.l.], 2000 ; *El Romanico y el Mediterraneo: Cataluña, Toulouse y Pisa, 1120-1180*, Jordi Camps éd., (cat. expo., Barcelone, Musée national d'art de Catalogne, 2008), Barcelone, 2008.
36. Antje Middeldorf Kosegarten, « The Origins of Artistic Competitions in Italy », dans Lorenzo Ghiberti *nel suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi*, (colloque, Florence, 1978), Florence, 1980, vol. 1, p. 167-186.
37. Valentino Pace, « *Nihil innovetur nisi quod traditum est*: sulla scultura del Medioevo a Roma », dans Valentino Pace, *Arte a Roma nel medioevo. Commitenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Naples, 2000, p. 21-68.
38. Pierre-Yves Le Pogam, *De la « Cité de Dieu » au « Palais du Pape ». Les résidences pontificales dans la seconde moitié du xiii<sup>e</sup> siècle (1254-1304)*, Rome, 2005, p. 525-527.

39. Pierre-Yves Le Pogam, *Les maîtres d'œuvre au service de la papauté dans la seconde moitié du xiii<sup>e</sup> siècle*, Rome, 2004, chap. 2.
40. Voir le passage dans la « *Legenda prima* » (Francesco Gandolfo, « Assisi e il Laterano », dans *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 106, 1983, p. 63-113, et en particulier p. 103-104). Selon cette légende, le pape Boniface VIII, scandalisé par la présence de l'image de deux saints franciscains, aurait accepté celle de saint François mais ordonné de détruire celle de saint Antoine. Cependant, comme les ouvriers chargés de cette destruction étaient jetés à terre par une force surnaturelle, il aurait renoncé à son projet « iconoclaste ». Pour le texte entier, voir Léon De Kerval, *Sancti Antoni de Padua vitae duae quarum altera hucusque inedita*, Paris, 1904.
41. Sophie Guillot de Suduiraut, *Sculptures brabançonnnes du Musée du Louvre. Bruxelles, Malines, Anvers, xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles*, Paris, 2001, p. 39-41.
42. *Op de drempel van een nieuwe tijd: de Maastrichtse beeldsnijder Jan van Steffeswert (voor 1470-1525)*, Peter te Poel, Jan van Steffeswert éd., (cat. expo., Maastricht, Bonnefantenmuseum, 2000-2001), Gand/Maastricht, 2000, p. 53-65.
43. Susanne Wagini, *Der Ulmer Bildschnitzer Daniel Mauch (1477-1540): Leben und Werk*, Ulm, 1995, p. 29-41.
44. Daniela von Pfeil, « Notizen zu Leben und Werk des Bartholomäus Zeitblom », dans *Meisterwerke Massenhaft...*, cité n. 27, p. 169-183.
45. Cécile Dupeux, Sophie Guillot de Suduiraut, Juliette Levy, « Le retable de Morissen, une œuvre de l'atelier d'Ivo Strigel au Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg », dans *Revue du Louvre. La revue des musées de France*, 4, 1999, p. 39-50.
46. Sur ce point, voir en dernier lieu Michele Bacci éd., *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, (colloque, Pise, 2003), Pise, 2007.