

ENTRE LA LETRA Y EL PINCEL: MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (ED.)

ENTRE LA LETRA Y EL PINCEL:

*el artista medieval.
Legenda, identidad y estatus*

MANUEL ANTONIO
CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (ED.)





Círculo Rojo

San Mercurio, 1294/1295, Perivleptos, Ohrid. FYROM. Firma de Michael Astrapas.

ENTRE LA LETRA Y EL PINCEL:
EL ARTISTA MEDIEVAL
LEYENDA, IDENTIDAD Y ESTATUS

ENTRE LA LETRA
Y EL PINCEL:
EL ARTISTA MEDIEVAL
LEYENDA, IDENTIDAD Y ESTATUS



MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (ED.)



Círculo Rojo
EDITORIAL

Primera edición: mayo 2017

Depósito legal: AL 298-2017

ISBN: 978-84-9160-336-8

Impresión y encuadernación: Editorial Círculo Rojo

© Editor Científico: Manuel Castiñeiras.

© Coordinación Técnica: Verónica Abenza, Carles Sánchez.

© Maquetación y diseño: Equipo de Editorial Círculo Rojo

© Fotografía de cubierta: Fotolia



Editorial Círculo Rojo

www.editorialcirculo rojo.com

info@editorialcirculo rojo.com

Impreso en España - Printed in Spain

Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida por algún medio, sin el permiso expreso de sus autores. Círculo Rojo no se hace responsable del contenido de la obra y/o las opiniones que el autor manifieste en ella.

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Este libro es el resultado de las investigaciones llevadas a cabo en el marco de los Proyectos de Investigación MICINN HAR2011-23015: *Artistas, Patronos y Público. Cataluña y el Mediterráneo (Siglos XI-XV)*-MAGISTRI CATALONIAE, y MICINN HAR2015-6388-P: *Movilidad y Transferencia Artística en el Mediterráneo Medieval: artistas, objetos y modelos*-MAGISTRI MEDITERRANEI.

El papel utilizado para imprimir este libro es 100% libre de cloro y, por tanto, **ecológico**.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Introducción

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Universitat Autònoma de Barcelona 33

PRIMERA PARTE *La leyenda y el retrato del artista*

Autores homónimos: el doble retrato de “Mateo” en el Pórtico de la Gloria

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Universitat Autònoma de Barcelona 37

San Luca come Petrarca: visioni dell’artista-letterato nell’Evangelionario di Giovanni da Opava (1368)

MICHEL BACCI, Universität Freiburg, Suiza 53

SEGUNDA PARTE *La firma del artista*

La “signature” au Moyen Âge. Mise en perspective historique

JACQUELINE LECLERCQ-MARX, Université Libre de Bruxelles 63

L’artiste lettré? Compétence graphique et textuelle de l’artiste roman à travers les signatures épigraphiques

EMILIE MINEO, Université de Poitiers 77

Opere firmate nell’arte italiana / Medioevo: *il caso di Siena, tra alfabetismo degli artisti ed errori presunti*

GIAMPAOLO ERMINI, Scuola Normale Superiore, Pisa 93

Signatures of Byzantine Painters in Macedonia: deciphering the Astrapades code

ANASTASIOS PAPADOPOULOS, Aristotle University of Thessaloniki 105

TERCERA PARTE **Formación, itinerancia y “biografía” del artista medieval**

Formación, viaje y memoria visual: los escultores de Auvernia y su evolución artística
TÉRENCE LE DESCHAULT DE MONREDON, Université de Genève, Suiza..... 121

Un pittore del Trecento tra storia e letteratura: Buonamico Buffalmacco e “sua compagni”
LORENZO CARLETTI, Opera della Primaziale Pisana..... 135

CUARTA PARTE **Roles profesionales en los talleres medievales**

IV. A **La práctica de la pintura**

La réalisation d’un décor peint monumental: des outils, des savoirs et des savoirs-faire
ANNE LETURQUE, Centre d’Études Médiévales de Montpellier 149

La miniatura en diàleg amb l’entorn: intercanvis artístics als *scriptoria* romànics catalans
ANNA ORRIOLS, Universitat Autònoma de Barcelona 165

L’ús de models en la pintura mural gòtica lineal a la ciutat de València. La Cambra Secreta de la Catedral i el Palau d’En Bou
AURORA INMACULADA RUBIO MIFSUD, Restauradora de béns culturals
MARÍA ANTONIA ZALBIDEA MUÑOZ, Departament de Conservació i Restauració. Universitat Politècnica de València..... 185

Els *Planys sobre Crist mort* de Joan Mates i els procediments de seriació en els tallers pictòrics del gòtic català
CÈSAR FAVÀ, Museu Nacional d’Art de Catalunya
MIREIA CAMPUZANO, Museu Nacional d’Art de Catalunya 203

IV. B **La organización del trabajo**

Organización y perfiles profesionales en los talleres catedralicios de la Corona de Aragón (s. XII-XIII)
CARLES SÁNCHEZ, Universitat Autònoma de Barcelona 221

Els orfebres a la Catalunya plenomedieval
JOAN DURAN-PORTA, Universitat Autònoma de Barcelona 239

QUINTA PARTE **Los patronos y las artes**

Le committenze di Ariberto da Intimiano e le Botteghe di pittori e di miniatori a Milano nella prima metà del secolo XI
MARCO ROSSI, Università Cattolica di Milano 249

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
AVITAL HEYMAN, Independent Scholar..... 263

Mujeres y artistas: ¿un género subestimado?
VERÓNICA ABENZA, Universitat Autònoma de Barcelona 279

Aloy de Montbray o cómo trabajar para el rey, la nobleza y la iglesia en el siglo XIV EMMA LIAÑO, Universitat Rovira i Virgili.....	299
---	-----

ABSTRACTS

Abstracts	315
------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes y Bibliografía

VERÓNICA ABENZA, Universitat Autònoma de Barcelona.....	323
---	-----

ÍNDICE DE NOMBRES Y LUGARES HISTÓRICOS

Índice de Nombres y Lugares Históricos	397
---	-----

LA “SIGNATURE” AU MOYEN ÂGE. MISE EN PERSPECTIVE HISTORIQUE¹

JACQUELINE LECLERCQ-MARX

Université Libre de Bruxelles

Les épigraphes émanant de l’auteur d’un décor peint, sculpté, mosaïqué... et qui le désignent comme tel, sont relativement fréquentes à l’époque romane. On en connaît aussi un certain nombre qui sont antérieures au XI^e siècle, et qui remontent notamment aux époques mérovingienne et carolingienne. Mais ce qu’on sait moins, c’est que la tradition médiévale de la «signature» dans le sens qu’on a retenu ici, plonge ses racines dans la culture gréco-romaine, mais également dans celle du nord, germano-celtique, qui apparaît très impliquée dans la formulation et dans la diffusion des plus anciennes “signatures” médiévales.² Ce rappel sera au centre de notre propos qui sera illustré par diverses épigraphes antérieures à l’an mil et ce, dans toutes les formes d’art, même si l’orfèvrerie y tient une place de choix eu égard au statut élevé dont bénéficiaient les travailleurs du métal chez les Germains.

Un usage très ancien. La signature dans l’Antiquité classique

Ce sont les signatures grecques qui ont suscité les études les plus stimulantes,³ ce qui s’explique par les problématiques intéressantes qu’elles posent, ainsi que par leur nombre élevé sur la céramique et sur la sculpture. Les plus anciennes connues remontent à la fin du VIII^e siècle avant Jésus-Christ. Celle, légèrement antérieure, qui est associée à l’inscription de consécration d’une statue d’Apollon à Délos, se traduit par “Euthykartidès le naxien *m’a fait* et m’a consacré” (MARCADÉ, 1957, n. 45). Une formule qui rappelle qu’à cette période, les statues parlent souvent à la première personne (SIEBERT, 1978, p. 113).

Il n’en reste pas moins que les signatures en *epoiesen* –“un tel *a fait*”, sont les plus courantes aux époques archaïque, classique et hellénistique. Mais il faut savoir que tous les artisans n’ont pas signé, que toutes les œuvres d’un même artisan ne sont pas signées; que les œuvres signées ne sont pas nécessairement les plus soignées; que les œuvres les plus soignées ne sont pas nécessairement signées; que la pratique de la signature varie selon les époques et les cités... (VIVIERS, 2006, p. 143-148). Il est dès lors difficile de l’interpréter dans le domaine grec, sur la longue

¹ Le présent article recoupe en partie LECLERCQ-MARX, 2017, mais l’approche y est différente et les conclusions moins nuancées. On y trouvera néanmoins davantage d’exemples analysés –essentiellement relatifs à des «signatures» scandinaves et anglaises.

² L’étude pionnière à ce sujet est celle de: PLOSS, 1958. Bien que vieillie, elle est encore utile à divers égards, et notamment en ce qui concerne les plus anciennes apparitions du formulaire X ME FECIT.

³ Voir VIVIERS, 2006 ainsi que la synthèse de SIEBERT, 1978, même si ce dernier maintient artificiellement une distinction entre les signatures de différents supports.

durée. Toutefois, si les motivations ont pu être diverses en fonction des contextes historiques, il semble qu'on puisse les considérer comme autant de marques de la nature de l'échange (VIVIERS, 2006, p. 150-153).

Sans qu'on en soit excessivement surpris, l'équivalent latin des deux formules grecques est attesté dès le IV^e siècle avant Jésus-Christ. Ainsi la ciste Ficoroni porte l'inscription NOVIOS PLAVTIOS MED ROMAI FECID (CALABI LIMENTANI, 1958, p. 169, n. 135) "Novios Plautios m'a fait à Rome" en latin archaïque.⁴ Prisée par les Étrusques, cette formule est toutefois peu utilisée dans l'art romain, et en tout cas moins que d'autres épigraphes dans lesquelles la parole est également donnée à l'objet qui les porte. En fait, elle a été surtout employée dans les ateliers des provinces frontalières, particulièrement conservateurs. C'est d'ailleurs via l'art du *limes*, que les Germains du nord l'ont connue,⁵ à l'instar de son alternative, *X fecit*.

Quoi qu'il en soit, à l'époque romaine, la signature d'artisan reste erratique et ce, quelle qu'en soit la forme, le support et la langue.⁶ Tout au plus, elle semble s'apparenter davantage que par le passé, à un label de qualité et/ou un signe publicitaire. C'est en tout cas le sens qu'il faut donner à la formule *Ex officina* suivi d'un nom au génitif, notamment dans la mosaïque de pavement (DONDERER, 1989, 2008) et dans la céramique (BELTRAN LLORIS, 1994, p. 159-213). Comme c'était déjà le cas dans le domaine grec, le nom de l'artisan est parfois accompagné de l'indication de sa profession, et souvent *pinxit, aedificit,⁷ sculpsit, fundit* etc...remplace *fecit*. Il en est de même dans l'art gallo-romain.⁸

VI^e-VIII^e siècles. Des signatures entre deux cultures

Les signatures qui apparaissent dans l'artisanat des VI^e/VII^e siècles, comme SIGGIRICVS FECIT sur la plaque boucle de Gondorf (PREUSSER, 1977, p. 337-346; WERNER, 1977, p. 324-337) (fig. 1), s'insèrent généralement dans la tradition romaine, tout en étant parfois redevables aux Germains, sur le fond. C'est notamment le cas de celles qui figurent sur les plaques-boucles-reliquaires réalisées à cette période en *Burgundia* (TREFFORT, 2002, p. 31-53) qui sont le fruit de la culture "romano-barbare engendrée par le contact entre une population d'origine orientale christianisée (...), et les Gallo-romains de culture latine" (TREFFORT, 2002, p. 36). De fait, si certaines de ces plaques comme celle d'Yverdon (fig. 2) portent très classiquement les noms du fabricant et du destinataire -en l'occurrence WILLIME RES FICET

⁴ Cette ciste est conservée à Rome, Musée de la Villa Giulia. Contrairement à A. G. Mansuelli qui voyait en Novios Plautios le chef d'atelier plutôt que le fabriquant (MANSUELLI, 1964, p. 131-135), J. P. Morel l'identifie avec ce dernier et interprète la signature de manière valorisante pour l'artisan (MOREL, 1990, p. 148 sq). Nous renvoyons à cette ciste plutôt qu'à la Fibule de Préneste souvent présentée comme l'objet portant la signature la plus ancienne en latin, dans la mesure où elle soupçonnée d'être un faux!

⁵ "Für den archaischen Typus N.N. *me fecit* waren die von Sklaven betriebenen Werkstätten in Italien und besonders auch in den Grenzprovinzen die besten Hüter" (PLOSS, 1958, p. 31).

⁶ Dans le domaine de la statuaire, elle est fréquemment en grec. Sur les signatures romaines en général, voir: CALABI LIMENTANI, 1958, p. 86-93: "Il nome dell'artista o la firma sulle opere", et le répertoire d'inscriptions d'artisans.

⁷ Sur les mentions de nom des architectes, voir: DONDERER, 1996, sp. p. 24-34.

⁸ Plusieurs contributions dans lesquelles les signatures d'époque gallo-romaines occupent une place importante sont réunies dans le recueil précité: *Artistas y Artesanos en la Antigüedad clásica*. Pour les signatures figurant dans les mosaïques de pavement, on renverra particulièrement à: BALMELLE, DARMON, 1986, p. 235-249.

FIBLA POLEMIO CLERICO⁹ - accompagnés ou non d'une formule pie,¹⁰ d'autres pièces comprennent également une appréciation flatteuse du travail de l'artisan qu'on chercherait en vain dans l'épigraphie (gallo-)romaine.¹¹ C'est le cas de la plaque-boucle de La Balme (Haute-Savoie) (COLARDELLE, 1981-1984, p. 72, 1983, p. 114 et figs.) et davantage encore de celle de Monnet-la-ville (Jura français)¹² (fig. 3) sur lesquelles on lit respectivement: ACHVLAVS FECIT BENE (...) "Achille a fait (cet objet) avec talent (...)" et TONANCIVS VIVA / Q MAXO M / E Q FECIT OPDIME / FECI(T) Q FACIO Q "Que vive Tonancius (le propriétaire) et moi, Maximus qui l'ai faite, je l'ai bien faite"! Sans doute doit-on interpréter dans le même sens la présence du nom des deux orfèvres sur le revers du reliquaire de Teuderic (*Die Inschriften des Kantons Wallis bis zum 1300*, JÖRG (ed.), 1977, n. 28, p. 89-91)¹³ (fig. 4), à la fin de l'inscription dédicatoire bien connue: "Le prêtre Teudéric le fit faire en l'honneur de saint Maurice. Amen. Nordoalaus et Rihlindis ordonnèrent de le fabriquer. *Undiho et Ello le firent*". Comme on sait, ce reliquaire a sans doute été fabriqué dans le sud-ouest de l'Allemagne, à une époque voisine de celle des plaques-boucles dont il vient d'être question.



Fig. 1. Plaque-boucle reliquaire (VI^e / VII^e siècle, Kobern-Gondorf, K. Mayence-Coblence). Bonn, Rheinisches Landesmuseum. © Rheinisches Landesmuseum, Bonn.

⁹ Selon la lecture du Musée de Payerne où elle est conservée. Pour C. Jörg, il faudrait plutôt lire: WILLIME / RES FECIT FI / BLA(?)POLE / MOI(?) CLER(ICO ?) (*Die Inschriften der Kantone Freiburg, Genf, Jura, Neuenburg und Waadt*, JÖRG (ed.), 1984, p. 45-47), mais cela ne change rien à l'interprétation de l'inscription.

¹⁰ La plus fréquente dans le haut Moyen Âge est VIVAT IN DEO. Exemples dans: TREFFORT, SERRALONGUE, 1997, p. 410-415.

¹¹ À l'exception de quelques cas où les mentions d'artisans sont accompagnées d'épithètes flatteurs, comme *maximus*.

¹² Références dans: TREFFORT, 2002, p. 43, n. 77. Exceptionnellement, nous ne partageons pas son avis concernant le caractère "redondant" qu'elle attribue à la signature. À nos yeux, l'expression d'autosatisfaction de Tonancius *complète* la mention de son nom comme fabricant, en mettant en exergue son savoir-faire: elle ne peut être tenue comme une forme de "remplissage".

¹³ Voir aussi en dernier lieu: MARIAUX *et al.*, 2014, p. 52-55, à qui on a repris la traduction (MARIAUX *et al.*, 2014, p. 52).



Fig. 2. Plaque-boucle reliquaire (VI^e siècle, Yverdon, Vaud. Nécropole du Pré de la Cure). Musée de Payerne. © Hélène Cambier.



Fig. 3. Plaque-boucle reliquaire (VI^e siècle, Monnet-la-Ville, Jura). Musée archéologique de Champagnole. © Musée Archéologique de Champagnole. Photo: Claude Verdan.



Fig. 4. Reliquaire alaman. Sud ouest de l'Allemagne ? 1^{re} moitié du VII^e s. ? Trésor de l'Abbaye Saint-Maurice d'Agaune (Valais). © MARIAUX, P. A., et al., *Le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, Paris, 2014, p. 53.

Cette fierté éprouvée par l'artisan pour ce qu'il a fait, s'exprime encore d'autres manières, même si la signature occupe traditionnellement une place "dans les marges". C'est ainsi que dans plusieurs d'entre elles, gravées essentiellement "in età longobarda", le nom de l'artisan est précédé ou suivi du terme flatteur de *Magister* (DELL'ACQUA, 2000, p. 15-17). En outre, sur une dalle de marbre du VIII^e siècle (SERRA, 1961, p. 19-25; DELL'ACQUA, 2004, p. 20-22; DIETL, 2009, II, p. 819-821), Maître Ursus s'est vraisemblablement représenté sous les traits d'un orant tenant de la main droite, une sorte de stilet (fig. 5). En tout cas, les lettres de son nom apparaissent dans les deux cercles qui encadrent son visage, et la suite de l'épigraphie jouxte l'objet: VR-SVS MAGESTER FECIT.



Fig. 5. Panneau de chancel lombard. VIII^e s. Ferentillo, Abbaye de San Pietro in Valle. © PUGLIESE, G., ARCAMONE, M. G. (ed.), *Magistra Barbaritas. I Barbari in Italia*, Milano, 1984, fig. 156.

C'est un même Maître Ursus, qui a laissé son nom sur la colonnette de droite du petit ciborium de l'église de San Giorgio di Valpolicella, près de Vérone, élevé sous le règne du roi Liutprand (712-744), et remonté en 1923 à partir des fragments conservés (ZOVATTO, 1964, p. 125-137; DELL'ACQUA, 2000; DELL'ACQUA, 2004; DIETL, 2009, III, p. 1560-1563). Mais la différence de style entre ses sculptures et celles de la dalle dont on vient de parler, interdisent d'y reconnaître une seule et même personne. Par ailleurs, dans ce cas-ci, Ursus fait état de collaborateurs. On lit en effet, sous la longue inscription dédicatoire VRSVS MA[gester] CVM DESCEPOLIS SVIS IVVINTINO ET IVVIANO EDIFICAVET HANC CIBORIVM. Ici le prestige du *Magister* est encore renforcé par l'évocation de ses "disciples".

Le titre flatteur de *Magister* est donc apparu dans un milieu de culture lombarde, alors même que des formules d'autosatisfaction associées aux signatures se propageaient sous influence à l'évidence germanique. C'est que chez les Germains, dans toutes leurs composantes, le savoir-faire était très valorisé, comme d'ailleurs l'écrit en tant que tel (DIERKENS, 1997, p. 104-108 ; DÜWEL, 1996, I, p. 540-552) –deux bonnes raisons de laisser son nom sur une œuvre dont on pouvait se prévaloir d'une manière ou d'une autre.

Ainsi, quand ceux-ci adoptèrent la pratique de la signature et en assurèrent à leur tour la diffusion, ils privilégièrent la formule X FECIT, sans doute sous influence romaine. Mais parfois aussi, ils subirent celle du formulaire épigraphique propre au maître des runes, à savoir “MOI, maître des runes, j’ai gravé” dont on trouve au moins deux équivalents exacts au VII^e siècle en Italie du nord. Dans le premier cas, EGO VALERIANVS SCRIPSI a été peint, à la manière d’une épigraphe, au centre d’une croix gemmée, dans un livre d’évangiles réalisé au début du siècle, dans la partie orientale de cette région (BIERBRAUER, 1990, p. 14-15)¹⁴ (fig. 6). Quelques années plus tard, c’est un sculpteur de l’Italie du nord d’ouest qui gravait à son tour EGO GENNARIVS FICI QVI IN EO TEMPORE FVI MAGESTER MARMORARIVS sur le couvercle d’un cénotaphe conservé aujourd’hui au Museo civico de Savigliano (Cuneo) (DELL’AQUA, 2000; DELL’AQUA, 2004; CASARTELLI, 1974, p. 160-163). À vrai dire, la formule était déjà utilisée bien auparavant, mais uniquement dans le nord de l’Europe, semble-t-il. Elle se retrouve en effet dès c. 400 sur une des célèbres cornes (d’or) de Gallehus, exécutées dans le sud du Jutland, et refaites d’après des descriptions et des dessins anciens, après leur destruction. On y lit “Moi, Hlewagastir de Holt, j’ai exécuté la corne”. Et c’est une formule voisine qui a été utilisée sur la Fibule d’Ethelhem, datée de la seconde moitié du V^e siècle et attribuée au milieu gothique eu égard à ses particularités linguistiques, mais trouvée dans l’île de Gotland. Dans ce cas également, il semble bien qu’on puisse conclure que l’artisan a volontairement substitué le terme “faire”/ “fabriquer”, au terme “graver”, transposant à son travail d’orfèvre, la formule classique utilisée par le Maître des runes.¹⁵

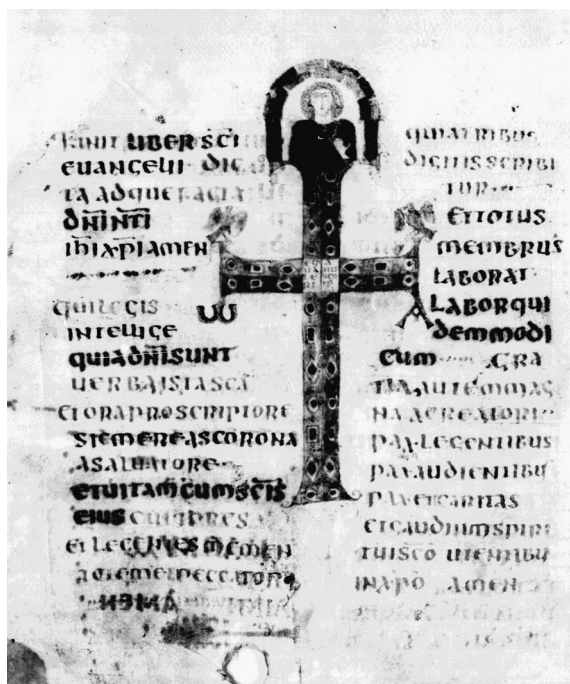


Fig. 6. Évangiles dit Codex Valerianus. *Explicit*. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS Clm. 6224, fol. 81v (Italie du nord-est, c. 675). © Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 6224, f. 81v.

¹⁴ Il s’agit du manuscrit dit *Codex Valerianus*: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 6224, f. 202v (Italie du nord d’est, fin VI^e-déb. du VII^e s.). Pour V. Popovič, il faudrait plutôt comprendre EGO VALERIANVS SCRIPSI dans le sens de “Moi (= le Christ), j’ai écrit aux Valériens”, le terme “Valériens” désignant les habitants de la province Valeria – ce qui nous paraît absurde (POPOVIČ, 1986, p. 26, cfr. GAMBER *et al.*, 1988, p. 27).

¹⁵ À noter que cette inscription a donné lieu à des lectures différentes. Voir: LECLERCQ-MARX, 2017 (avec références).

Parallèlement, une inscription latine gravée sur une boucle de ceinture mérovingienne en os de baleine (WERNER *et al.*, 1990, p. 273-288),¹⁶ combine les deux formules d’auteur. L’épigraphie commence en effet par “*Moi, Leodobodus...*”, à l’instar de la signature du Maître des runes, mais se poursuit selon le formulaire X FECIT –ce qui implique l’utilisation d’un verbe à la troisième personne du singulier, soit EGO LEO/-DOBO/DVS *FECIT* (et non *FECI*). Le caractère hybride de cette inscription, de même que les reprises et corrections qui ont précédé son état définitif, sont riches d’enseignements. Il atteste d’abord du niveau de connaissance assez faible du latin de son auteur et suggère ensuite une interchangeabilité relative entre les deux types de signatures les plus répandues dans le nord –ce qui rend parfois malaisée la distinction entre la signature du graveur de runes et celle de l’artisan.

Curieusement, une signature de type hybride figure encore sur une girouette de bronze commandée en 820 par l’évêque de Brescia, Rampertus (fig. 7a-7b). On y lit en effet, *Eg/o Modoald/dus F/ecit* (GAVINELLI, 2004, III-IV, p. 19-32; GAVINELLI, 2005, p. 401-427).¹⁷ À noter que cette fois encore, on se trouve in *etâ longobarda*.



Fig. 7a, 7b. Brescia. Girouette du campanile de S. Faustino Maggiore (Ensemble détail des inscriptions). Lombard, c. 820-30. Brescia. Santa Giulia. Museo della città. © Archivio fotografico Civici Musei d’Arte e Storia di Brescia. Photo: Fotostudio Rapuzzi.

Quoi qu’il en soit, il faut garder à l’esprit l’extraordinaire prestige dont a joui le Maître des runes. Il faut aussi savoir, qu’entre les V^e et VIII^e siècles, on conserve en quantité plus ou moins équivalente, des signatures en latin et en vieux germanique s’exprimant au moyen de caractères runiques. À cet égard, Alain Marez, dans son *Anthologie runique*, livre des témoignages et émet des réflexions qui vont dans le sens d’une influence très forte de la Germanie, et plus particulièrement de la Scandinavie, dans l’habitude de laisser son nom sur une œuvre (MAREZ, 2007, nota p. 488).

¹⁶ D’origine rhénane et datant de la fin du VI^e ou du début du VII^e siècle, elle est conservée au Römisch-Germanische Museum Köln.

¹⁷ C’est à cet auteur que nous avons repris la transcription de l’inscription (GAVINELLI, 2005, p. 408).

À l'aube de l'époque carolingienne, que ce soit en runes ou en latin, et quel qu'en fut leur lieu d'origine, les signatures généralement de type X FECIT, exprimaient donc avant tout un sentiment de satisfaction vis-à-vis du travail accompli avec soin et ce, pour toutes les catégories de *laboratores*,¹⁸ scribes compris. En effet, leur labeur était considéré comme une forme d'artisanat: la "signature" d'Adalbold, moine-copiste à Tours dans la première moitié du IX^e siècle –*Hic liber Adalboldi artificis*– en témoigne éloquemment (DESNOYERS, DELISLE, 1886, p. 376-381; HELLMANN, 2000, p. 30, n. 81).¹⁹ Ce donné s'explique sans doute par le fait que ceux qui copiaient / illustraient les manuscrits, travaillaient aussi souvent l'ivoire, voire des métaux. En tout cas, la polyvalence des moines était notoire au point que c'en deviendra un *topos* dans l'hagiographie (LECLERCQ-MARX, 2000, p. 99). Il était dès lors logique qu'à l'instar des laïcs, un certain nombre d'entre eux laissent leur nom sur leurs œuvres, mus par une fierté légitime à laquelle s'ajoutait une dimension propitiatoire / votive –celle de susciter une pensée pieuse en leur faveur auprès des utilisateurs.²⁰ En tout cas, la plaque-boucle d'Yvoire a été réalisée par un "prêtre" (*presbyter Dei*), dans la première moitié du VI^e siècle (TREFFORT, SERRALONGUE, 1997, p. 413), et ce ne fut sûrement pas un cas isolé.

III. IX^e – X^e siècles. Un sentiment de fierté identique, une signature différente

À l'époque carolingienne comme à la période précédente, la qualité de l'œuvre produite continua à être un critère d'admiration pour les tiers (DE BRUYNE, 1946, p. 137) et un motif d'auto-glorification pour son auteur (NEES, 1992, p. 86-88). On ne manquera pas d'évoquer à cet égard le véritable orgueil artistique qu'expriment les vers d'Ingobert, copiste de la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs (*Poetae latini. Aevi carolini III*, TRAUBE (ed.), 1896, p. 259)²¹, dans le prologue dédicatoire:

Ingobertus eram referens et scriba fidelis
Graphidas Ausonios aequans superansve tenore,
Mentis (...).

On notera parallèlement le nombre significatif de mentions de noms de copistes/ peintres dont certains sont accompagnés de formules pies. Ainsi, dans le colophon des Évangiles de Flavigny, celui de Gundohinus est accompagné de *Queso orate pro me scriptore inperito et peccatore (...)*,²² et dans le célèbre exemplaire des *Comédies* de Térence conservé à la Vaticane,²³ celui d'Adelricus –*Adelricus me fecit*– précédé de *Miserere mei ds se*. On notera qu'ici la formule épigraphique X ME FECIT a été reprise telle quelle, et que la formulation du vœu est proche de celles

¹⁸ Autres exemples dans: NEES, 1992, p. 77-109, sp. p. 83-88: "Originality, Self-esteem and Self-consciousness".

¹⁹ Paris, Bnf, nouv. acq., lat. 405, f. 11r (Tours, 1^{re} moitié du IX^e siècle). En fait, la formule est écrite sur un feuillet isolé monté sur onglet, qui était vraisemblablement en tête d'un Orose disparu, ayant autrefois appartenu à la Bibliothèque de Tours.

²⁰ L. Kendrick attribue une fonction d'ex-voto à la formule *Ego Valerianus scripsi* (erronément recopiée *Valerianus scripsit*!), citée plus haut (KENDRICK, 1999, p. 190).

²¹ Rome, Bibliothèque de l'abbaye Saint-Paul, s.n., f. 2v-3 (Reims ?, vers 870). Voir aussi: *Ingobertus scriba fidelis*, dans PRATESI, 1993, p. 141-143.

²² Autun, Bibliothèque municipale, MS 3, f. 186r (Bourgogne, sans doute Flavigny, 754) (NEES, 1987, p. 236).

²³ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. lat. 3868, f. 3r (École du Palais, 2^e quart du IX^e s.). Ces inscriptions sont modestement mêlées au frontispice de la première pièce du recueil, *Andria*. À noter qu'au f. 92r (*explicit*), figure une autre "signature": celle scribe Hrodegarius – *Hrodegarius scripsit*.

qu'on trouve depuis longtemps sur des objets et sur des monuments. Quant à l'*explicit* de la Bible de Théodulphe, copiée au début du IX^e siècle, il conserve, *in fine*, un hommage à ceux qui l'ont réalisée: *Finis adest operi : his, quibus est peragentibus actum, / Sit pax, vita, salus et tibi, lector, ave ! (Poetae latini. Aevi carolini I, DUEMMLER (ed.), 1881, p. 540) "L'ouvrage est achevé. À ceux qui l'ont réalisé, / paix, vie et bonheur. À toi, lecteur, salut".*²⁴

À l'évidence, il n'y a pas de signature spécifique à une technique particulière²⁵ et le statut de l'artiste carolingien est valorisé, qu'il soit copiste, peintre, sculpteur ou encore et surtout, orfèvre (NEES, 2001, p. 210-214).

En effet, l'orfèvrerie, conserve la plus extraordinaire signature graphique et iconique que le haut Moyen Âge ait produite en terme de glorification -à savoir l'autoportrait de Vuolvinius accompagné de son nom, de son titre de Maître et de sa profession, sur la face mineure de l'autel de Saint-Ambroise à Milan, le célèbre *paliotto*. De fait, il s'y est représenté couronné par saint Ambroise en tant que VVOLVINI[VS] MAGIST[ER], et un peu plus bas, PHABER (DIETL, 2009, II, p. 1001-1005; FERRARI, 1996, p. 145-155; LIPINSKY, 1942, p. 1-11) (fig. 8). À l'évidence cette mise en scène et ses inscriptions s'insèrent dans cette longue tradition d'origine germanique²⁶ qu'on vient d'évoquer, au sein de laquelle l'artisan loue son habilité, laisse volontiers son nom, précise avec complaisance qu'il a le statut de *Magister*, et se représente même, comme le laisse penser le dessin gravé de la dalle de Ferentillo, voire le buste surmontant la croix du *Codex Valerianus* précité.²⁷ Le fait qu'il s'agisse d'une œuvre d'orfèvrerie est également significatif. Peut-être certaines pièces de métal (pré)romanes sur lesquelles l'artisan se représente et se nomme de manière avantageuse, se situent-elles encore dans cette tradition? Cela nous semble vraisemblable, surtout en Germanie et dans les Îles anglo-saxonnes. Pour ce qui est des autres formes d'art, c'est toutefois moins assuré, sauf peut-être en ce qui concerne les copistes. En tout cas, la question mérite d'être posée.²⁸

²⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 9380, f. 347r (Orléans ou Fleury, 1^{er} quart du IX^e s.).

²⁵ Exemples de signatures d'époque carolingienne dans la sculpture, dans DELL'AQUA, 2000, et dans d'autres formes d'art, dans CRIVELLO, 2004a.

²⁶ Dans les études récentes, Vuolvinius est toujours présenté comme un artiste originaire de Lombardie.

²⁷ Généralement le personnage masculin figuré en buste au-dessus de la croix est interprété comme étant celui du Christ, par référence à une formule iconographique répandue dans le monde byzantin, et eu égard à son emplacement prestigieux. Mais plusieurs détails vont à l'encontre de cette interprétation comme la couleur verte du vêtement et la position bizarre -à l'envers- de la main gauche: en tout cas rien à voir avec un Christ *bénissant de la main droite*. Par ailleurs le "nimbe" fait davantage penser à une chevelure abondante qu'à une auréole.

²⁸ A. Dietl y voit plutôt la continuation de la tradition antique dans laquelle plusieurs artisans célèbres furent présentés en termes élogieux par Cicéron, Juvénal, Sénèque, Apulée de Madaure etc. Quelques épigraphes laudatives d'époque tardive sont également citées (DIETL, 2009, I, p. 103-109).



Fig. 8. Paliotto. Détail de la façade mineure. Lombardie, c. 850. Cathédrale Saint-Ambroise à Milan. © HUBERT, J., PORCHER, J., VOLBACH, W. F., *L'Empire carolingien*, Paris, 1968, p. 243.

Par ailleurs, sans qu'on puisse expliquer de manière convaincante cette prédilection, le formulaire épigraphique *X ME FECIT* devint prépondérant au IX^e siècle, comme en atteste notamment une magnifique plaque-boucle lotharingienne (fig. 9) sur laquelle est gravé *EGO IN D(...) N(o)MINE + ERMADV(s) ME FECIT* (WAMERS, 1999, p. 754-756). C'est d'autant plus déconcertant que l'habitude de faire parler l'objet en général, encore attestée dans l'épigraphie mérovingienne et lombarde,²⁹ semble être tombée en désuétude ensuite. Il est vrai que la quasi-totalité des œuvres d'orfèvrerie carolingiennes a disparu. Mais on ne peut évidemment pas utiliser un argument *a silentio* pour expliquer ce subit regain d'intérêt pour ladite formule. On pourrait y voir, comme je l'ai d'ailleurs fait (LECLERCQ-MARX, 2017), un effet de la *Renovatio imperii*. Mais la rareté de l'emploi de cette formule archaïque dans l'art (gallo-)romain fragilise cette hypothèse. En outre, elle n'explique pas pourquoi elle s'est imposée aussi durablement, jusqu'à l'époque romane comprise. Émilie Mineo y voit plutôt une marque d'humilité propre à la culture chrétienne, l'auteur de la signature se cachant en quelque sorte derrière l'objet.³⁰ Mais à nos yeux, c'est faire fi de cet orgueil corporatif avant la lettre qui justifie qu'un orfèvre –aussi excellent ait-il été– ait eu l'audace de se représenter couronné par un saint!

²⁹ Voir: MITCHELL, 1994, p. 902 *sq.*, not. p. 911, fig. 37, où il est question d'une tuile portant l'inscription *LIVTPERTI SVM* ("Je suis la tuile de Liutpert").

³⁰ "Probablemente se trata de una precaución "moral" del firmante, haciendo figurar la obra en primer lugar. No olvidemos que estas "firmas" fueron producidas por una sociedad profundamente cristiana y que, probablemente tenían una finalidad piadosa" (MINEO, 2015, p. 108).



Fig. 9. Plaque-boucle de ceinture. (Milieu du IX^e s., Lotharingie). Copenhague, Nationalmuseet. © BRANDT, M., EGGBRECHT, A. (ed.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Mayence, 1993, II, p. 213.

La présence isolée d'un nom propre est tout aussi génératrice de doute, en l'absence de précision probante. Or, on en trouve assez fréquemment. Ainsi y en a-t-il qui sont gravés sur des fibules, de nombreuses lames d'épées (LECLERCQ-MARX, 2017, *passim*), ou bien encore peints. Le nom de PAGANVS qui est tracé sur l'intrados de l'arc de l'une des fenêtres du Tempietto de Cividale est généralement tenu pour une signature (DELL'ACQUA, 2004, p. 22-23). Celui de FREDILO, peint en lettres rouges sur une des faces du tailloir d'un pilastre de l'oratoire Saint-Étienne, dans la crypte de Saint-Germain d'Auxerre³¹ (fig. 10) est également interprété de cette manière (FAVREAU et *al.*, 2000, n. 45, p. 42-43; SAPIN, 1999, p. 173-174).



Fig. 10 Auxerre, Saint-Germain, crypte, oratoire Saint-Étienne. Face nord du tailloir du pilastre entre les travées sud-ouest et nord-ouest (c. 860). © SAPIN, Ch. (ed.), *Peindre à Auxerre au Moyen Âge*, Auxerre, 1999, p. 98, fig. 88.

On le voit, les questions que posent les signatures avérées et présumées d'artisans du haut Moyen Âge, sont nombreuses, à commencer par celles qui touchent à leur caractère erratique – ce qui n'est toutefois pas neuf, comme on l'a vu. Il semble néanmoins qu'on soit fondé à penser

³¹ Le mot S(AN)C(T)O qui suit, accompagnait sans doute à l'origine, un nom de saint [STEPHANO ?] écrit sur la face adjacente du tailloir.

que le phénomène de la signature médiévale plonge ses racines à la fois dans les cultures du sud et du nord. Celles du sud ont légué à l'Occident médiéval les deux formulaires épigraphiques X FECIT et X ME FECIT qui seront utilisés sans interruption jusqu'à la fin du Moyen Âge. Le premier sera prépondérant jusqu'à l'époque romane pendant laquelle le second dominera. On leur doit aussi d'avoir conféré à la signature de l'artisan une charge publicitaire qui l'apparente à une marque de fabrique ou à un label de qualité. On doit par contre à celles du nord d'avoir fait de la signature le lieu où s'exprime la fierté du bon artisan. En effet, c'est chez les Germains qu'on trouve le plus anciennement des expressions d'autosatisfaction qui y sont associées. Il semble qu'on puisse également imputer à la tradition germanique, les premiers autoportraits d'artisans ainsi que l'apparition du terme de *Magister*, associé à leur nom: que ce terme ait fait son apparition chez les *Longobardi* dont on connaît les liens avec la région de l'Elbe, bien avant la conquête franque, n'est pas un hasard.

On notera enfin, que, si l'on excepte le domaine anglo-saxon, on constate une baisse sensible du nombre de signatures à partir du IX^e siècle, même si l'on tient compte de la disparition quasi complète de l'orfèvrerie carolingienne. Comme si l'habitude pour un artisan, de laisser son nom sur son œuvre, tombait en désuétude alors que diminuait la prégnance des cultures nordiques.

Post scriptum

Chez les Germains du nord, l'écriture runique fut petit à petit cantonnée au domaine privé, alors que tout ce qui touchait la sphère publique, était rédigé en latin. C'est la raison pour laquelle on trouve de nombreuses signatures en runes, du VI^e au VIII^e siècles. Significativement, il arriva encore que très tardivement, l'inscription dédicatoire ou interprétative soit en latin alors que la signature du sculpteur est en caractères runiques. Il en existe un célèbre exemple sur les fonds baptismaux romans de l'église de Hör, en Scanie sur lesquels le sculpteur Martin s'est représenté et a tracé: "Martin m'a fait" dans cet alphabet³² (fig. 11). Par ailleurs, et très significativement aussi, quelques signatures en anglais ou en anglo-norvégien, sont gravées en runes. Et il existe au moins un exemple de signature d'artisan *normand*, rédigée en *anglais*, mais gravée en caractères runiques, sur les fonds baptismaux de l'église Saint Bridget à Bridekirk, en Cumbrie (fig. 12). Elle se situe sur le ruban qui court au milieu du niveau inférieur. On y lit l'équivalent de "Richard m'a fait, et N (illisible), m'a donné cette splendeur".³³ Enfin sans doute n'est-ce pas un hasard si un tailleur de pierres scandinave de la fin du XV^e ou du début du XVI^e siècle, a accompagné son autoportrait d'une signature en *runes* sur une base de pilier. Cet extraordinaire exemple d'archaïsme est visible à l'entrée de la cathédrale de Lund, dans le sud de la Suède (fig. 13).

³² À noter que Martin a laissé sa signature en runes sur quatre autres fonds baptismaux! Voir: DRAKE, 2002, p. 150.

³³ Cette signature est accompagnée de l'autoportrait du sculpteur, en bas à gauche: il est en train de frapper avec un maillet sur un long ciseau.



Fig. 11. Hör (Scanie), église. Fonds baptismaux romans. © RYDBECK, M., *Skånes stenmätare före 1200*, Lund, 1936, p. 167, fig. 133.



Fig. 12. Bridekirk (Cumbrie), église. Fonds baptismaux romans. © MUSSET, L., *Angleterre romane. Le nord de l'Angleterre*, pl. 147.



Fig. 13. Lund (Scanie), cathédrale. Base de colonne côté nord-ouest. © Photo: Jacqueline Leclercq-Marx.



Se trata de una novedosa aproximación al mundo del artista medieval, cuya obra se debatía entre la autoría divina y la firma individual. Temas como la formación del artista, su estatus laico o eclesiástico, el recurso a los modelos o la importancia de la itinerancia en su aprendizaje son abordados con rigor en esta publicación. Asimismo, los distintos roles profesionales desempeñados en los talleres medievales nos permiten conocer mejor cómo se construía y decoraba una catedral en la Edad Media. En esta visión sociológica de la obra de arte no puede faltar el papel omnipotente de los patronos medievales, personajes normalmente relacionados con la realeza y el estamento eclesiástico, que en muchos casos son los verdaderos “autores” de estas empresas, en la que las mujeres tuvieron también un destacable protagonismo.

En el libro participan 20 autores procedentes de diversas universidades e instituciones museísticas de toda Europa. La publicación es el resultado de los Proyectos de Investigación: *Artistas, Patronos y Público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)-MAGISTRI CATALONIAE (MICINN-HA R2 0 1 1 - 2 3 0 1 5)*; y *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo Medieval (1187-1388). Artistas, objetos y modelos-MAGISTRI MEDITERRANEI. (MICINN-HAR2015-63883-P)*.

