

Le statut de l'artiste et la notion d'œuvre d'art en Italie au Moyen-Âge

Musée de Grenoble

Sainte Lucie est le plus ancien tableau des collections italiennes du musée.

Lucie était une **vierge chrétienne**, martyrisée en 304 à Syracuse en Sicile, lors des persécutions de Dioclétien. Certaines sources racontent que ses bourreaux lui auraient arraché les yeux, ou encore que, pour toute réponse à son fiancé auquel elle refusait d'appartenir et qui menaçait de dénoncer sa foi, elle se les serait arrachés elle-même. Ayant miraculeusement recouvré la vue, elle était fréquemment invoquée dans les cas d'affections des yeux.

Vêtue d'un **costume impérial byzantin**, la sainte tient une lampe allumée à la main, iconographie traditionnelle jusqu'au XIV^e siècle. Plus tard, les peintres la représenteront avec ses yeux posés sur un plateau ou dans une coupe.

Son nom, inscrit sur le fond d'or au-dessus de ses épaules, évoque le mot latin *lux*, *luce* en italien : **lumière**. Le fond couvert de **feuilles d'or**, la lampe à huile, les bijoux, l'auréole et la couronne à pendeloques de type byzantin, sont des symboles de la lumière.

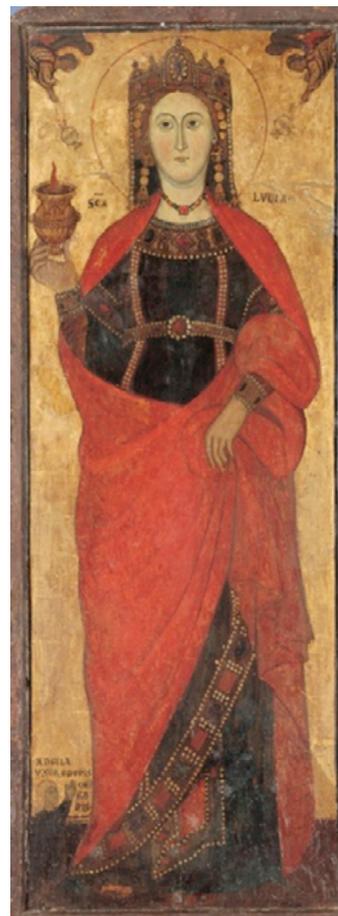
Ce panneau d'un seul tenant était l'élément central d'un **triptyque** provenant de l'**Église Santa Lucia in Selci** à Rome. Les volets latéraux n'ont à ce jour jamais été retrouvés mais les gonds sont encore en place sur les bords latéraux. C'est sans aucun doute une œuvre votive dont **la commanditaire**, appartenant à la puissante famille des Cerroni, possédait une chapelle privée dans cette église. Représentée dans l'angle inférieur gauche du panneau, la donatrice est ainsi surmontée de son nom : Angila ou Angela, épouse d'Odon Cerroni.

Selon les codes du Moyen-Âge, la représentation d'une figure profane aux côtés d'un personnage sacré ne peut se faire à même **échelle**, c'est la raison pour laquelle elle est de taille très réduite.

Quoique le traitement frontal de la sainte soit encore archaïque, les ondoiements dans les plis du manteau impérial byzantin et le traitement des anges annoncent les développements plastiques qui seront amorcés au début du XIV^e siècle à Assise, Florence et Sienne.

Jacopo Torriti peut être considéré comme l'un des artistes qui ont préfiguré la vision de Giotto.

Jacopo Torriti fut probablement formé dans l'entourage de Cimabue à Rome. À la fin du XIII^e siècle, c'est dans son œuvre et celui de Pietro Cavallini qu'apparaissent les premiers ferments d'une nouvelle vision picturale. Employés à la restauration des décors paléochrétiens des grands sanctuaires romains, ils dépassent tous deux l'héritage de Byzance en trouvant les ressources nécessaires dans l'art antique. À l'église Santa Maria Maggiore, Torriti exécute en 1295 une mosaïque absidiale, le Couronnement de la Vierge, avec des fleurs, des oiseaux et autres animaux, ainsi que des drapés antiquisants.



Jacopo Torriti (Attribué à),
travaille à Rome de 1287 à 1292
Sainte Lucie, 1290
Tempera sur bois
Don de Léon de Beylié en 1901



Le couronnement de la Vierge,
Santa Maria Maggiore, Rome

La commande au Moyen-Âge

À l'époque médiévale, aucune œuvre n'est peinte à l'avance à l'exception des petites œuvres de dévotion peintes en série. Elle fait l'objet d'un contrat avec un commanditaire qui est quelquefois présent sur l'œuvre sous la forme d'une inscription (les armoiries, voir Taddeo di Bartolo) ou d'une représentation symbolique ou figurée (début du portrait, voir Jacopo Torriti). Les commanditaires peuvent être des individus mais le plus souvent, ce sont des groupes de personnes, laïcs ou religieux. Ils font exécuter une sculpture ou un retable pour "acheter" leur place au Paradis, se faire pardonner leurs péchés, s'assurer la protection divine, proposer un support de méditation... Le donateur privé est de plus en plus représenté et son image obéit à une typologie connue : plus petit, agenouillé, de profil, les mains jointes, les yeux tournés vers le personnage central. Il porte des vêtements et des accessoires qui permettent de reconnaître son rang.



Jacopo Torriti,
Détail

Les feuilles d'or

Le fond d'or des retables du Moyen-Âge est obtenu par l'application de feuilles d'or extrêmement fines (1 millième de mm) à 21 ou 22 carats sur une préparation appelée Bol d'Arménie, connue depuis l'Antiquité. C'est un type d'argile très fin (kaolinique), rouge, qui permet l'adhérence des feuilles d'or, posé à l'eau sur le bois apprêté. Elles sont appliquées à l'aide d'un brunissoir dont l'extrémité comporte une dent de loup ou une pierre d'agate.



Carnet de feuilles d'or



Brunissoir

Ce **retable** a été conçu pour orner le maître autel de l'église **San Paolo all'Orto de Pise**, à la demande d'un aristocrate pisan Gherardo Casassi degli Assi, dont les armoiries sont figurées de part et d'autre de la Vierge à l'Enfant.

Ce triptyque reprend dans sa composition la structure d'une **église gothique** avec sa nef centrale et ses bas-côtés. Partie sculptée et partie peinte forment un tout rendu homogène par **l'or** qui les recouvre.

La Vierge est assise sur une nuée de séraphins rouge et or dont les ailes forment une sorte de mandorle autour d'elle. L'artiste respecte les conventions, devenues alors archaïques, de la **hiérarchie des tailles** et compartimente les espaces. Représentée en majesté, Marie occupe la partie centrale du retable, ses dimensions sont plus importantes que celles des personnages latéraux.

Le choix de deux d'entre eux est dicté par les circonstances de la commande : **saint Gérard**, à gauche, est le saint patron protecteur du commanditaire ; **saint Paul** est le saint auquel est consacré l'église. **Saint André** et **saint Nicolas** complètent l'ensemble. Dans les rosaces de la partie supérieure apparaissent **saint Grégoire** et le roi **saint Louis** à l'habit fleurdelisé. Le manteau strié d'or de la Vierge est un souvenir de la **tradition byzantine** mais une apparition de **modelé** se remarque au niveau des vêtements des **saints**. Chacun d'eux présente ses **attributs** traditionnels : Paul et son épée, Gérard de Villamagna en habit de franciscain avec le bâton et le chapelet, André avec le livre et la croix, Nicolas et les boules d'or de la légende.

Le décor *a pastiglia* des auréoles et des écoinçons témoigne du remarquable savoir-faire du maître siennois.

Saisi par les armées napoléoniennes en 1811 ce retable est malheureusement incomplet, la **prédelle et les pinacles** ayant été perdus lors du démembrement. Le bas des trois panneaux est repeint, les inscriptions sont abîmées. Le cadre est en partie d'origine, en partie du XIX^e siècle. Malgré cela, ce triptyque n'en conserve pas moins des qualités plastiques et intensément spirituelles et reste l'une des plus belles œuvres de **Taddeo di Bartolo**.



Taddeo di Bartolo,
Sienne, 1362- 1422
Vierge à l'Enfant entre saint Gérard, saint Paul, saint André et saint Nicolas, 1395
Triptyque, tempera sur bois
Acquis en 1876

Le statut de l'artiste et la notion d'œuvre d'art en Italie au Moyen-Âge

Musée de Grenoble

Taddeo di Bartolo est bien connu dans les archives siennoises grâce à la place importante qu'il tint dans la vie publique de sa cité. Son œuvre, très abondante, acquit une large résonance en dehors même de Sienne, puisque Taddeo di Bartolo travailla également à Gênes, à Pise et à Pérouse. Formé sous l'influence décisive des frères Lorenzetti et de Simone Martini, il domine l'art siennois à la fin du Trecento.

Parmi ses retables (dont certains ont été démembrés et partagés entre plusieurs musées), on peut citer le Retable de San Gimignano, le grand Polyptyque de l'Assomption (1401, Montepulciano, Duomo) avec plus de deux cents figures et le Retable de Volterra (1411)

Bien qu'il emploie les formes traditionnelles du XIV^e siècle, la plasticité très marquée de ses figures ainsi que leur rendu très vivant préfigurent les tendances du XV^e.

Les saints jouent un rôle primordial dans la vie religieuse, sociale et politique au Moyen-Âge. Ils entendent les prières des fidèles et intercèdent en leur faveur auprès de Dieu : ils sont des modèles à suivre. Ils sont aussi **protecteurs des églises**. Dans l'art, ils sont présents aux côtés du Christ ou de la Vierge Marie. Leur vie et leurs **miracles** sont très connus, par transmission orale puis écrite : testaments, chroniques monastiques, guides de voyages, pèlerinages... **Le genre hagiographique** apparaît dès les débuts du christianisme, mais il se développe surtout à partir du IV^e siècle. Très vite, des recueils de vies de saints apparaissent, réunissant de nombreux textes : on peut mentionner le livre *À la Gloire des martyrs* de Grégoire de Tours au VI^e siècle. Le plus célèbre recueil hagiographique est probablement la *Légende dorée* rédigée en latin par Jacques de Voragine entre 1261 et 1266, qui raconte la vie de 180 saints, saintes et martyrs chrétiens ainsi que certains épisodes de la vie du Christ et de la Vierge.

Les retables apparaissent au XI^e siècle suite à la modification de la place du prêtre lors de l'office. Celui-ci avait coutume de se placer derrière la table d'autel, face aux fidèles. À partir du XI^e, le prêtre se place entre l'autel et les fidèles, tournant le dos à ces derniers. Le regard du prêtre et de ses ouailles se porte donc derrière la table (retro tabula), c'est pourquoi on estime alors utile de faire apparaître des décorations derrière l'autel. Le retable prend son essor au XIII^e et connaît un développement exceptionnel jusqu'au XVI^e. Les retables occupent le Maître-autel et les autels secondaires dans une grande variété de types et de combinaisons. L'axe du retable (partie centrale) est surélevé. La réalisation d'un retable met en jeu la collaboration de **nombreux artisans** (menuisiers, ébénistes, peintres, sculpteurs...) pour créer les trois parties qui le composent : **le panneau central ou caisse, la prédelle et les volets**. Simple ou polyptyque divisé en compartiments au programme riche, ils sont souvent composés de structures de colonnettes, d'arcades, d'arcs et de pinacles.



Taddeo di Bartolo, *L'Assomption*
Montepulciano, Duomo

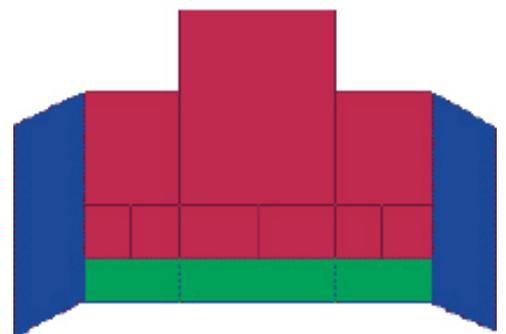


Schéma d'un retable-type :
en rouge la caisse, en bleu les volets,
en vert la prédelle

Le thème du couronnement, fréquemment représenté durant tout le XIV^e siècle, est curieusement associé ici à une Nativité de Jésus. Dans la partie principale de ce petit panneau, le Christ et la Vierge sont assis sur des nuages à l'intérieur d'une **mandorle** rayonnante. Sur la gauche les saints Jean-Baptiste, Nicolas, Laurent et Antoine abbé sont placés face à saint Pierre à droite, suivi de Léonard, Julien et Marguerite, tandis que trois anges dominent. Dans les petits triptyques à **usage privé**, produits en abondance dans la seconde moitié du XIV^e siècle, les Nativités sont le plus souvent sur les volets, dont la partie supérieure est réservée à l'Annonciation, tandis que le pinacle de la partie centrale est généralement occupé par un Christ bénissant. Ici, selon le choix probablement délibéré du **commanditaire**, la Nativité surmonte le couronnement. Cet élément central d'un triptyque portatif est d'une grande qualité dans la finesse d'exécution et le soin apporté aux détails. Bien que cette œuvre ne soit pas **attribuée**, le traitement en clair obscur des visages permet de la situer dans le **milieu florentin** autour de 1375-80.

Pourquoi certaines œuvres ne sont-elles pas attribuées ?

Au Moyen-Âge, une grande partie de la production artistique fut généralement anonyme, c'est-à-dire non authentifiée, sans signature ni documents d'archives permettant de fournir des renseignements sur l'identité des auteurs ou des commanditaires. Chaque artiste a son style : l'examen de détails peut être révélateur de la "manière" du peintre et permettre parfois d'attribuer une œuvre. Mais si l'attribution reste impossible, l'étude des formes, des couleurs, des codes iconographiques témoigne de données géographiques et temporelles de première importance.

Le mot **mandorle** désigne une figure en forme d'amande ou d'ovale (de l'italien *mandorla*, amande) dans laquelle s'inscrit un personnage sacré dont il émane un rayonnement divin. La mandorle entoure le Christ en majesté, la Vierge et les saints. La mandorle provient probablement d'un élément d'architecture romaine qui consistait à inscrire les personnages dans un cercle.

Florence devient à partir du XIII^e siècle (le Trecento) la cité la plus admirée en occident, un modèle pour ses inventions dans le domaine urbanistique. L'économie prospère (textile et finance), l'augmentation de la population et l'essor de la construction donnent à la cité un rôle majeur dans l'activité artistique de la péninsule. De grands artistes travaillent à Florence durant cette période : sculpteurs, orfèvres, enlumineurs, peintres. Au début du XIV^e siècle, avec Giotto, la peinture prend une place déterminante avec la création d'une "école florentine" constituée de disciples de talent. Dès les années 1280-1290, soit un siècle plus tôt que les autres pays d'Europe, les prémices de la Renaissance s'annoncent en Italie. Une métamorphose picturale déclenche un processus irréversible : la rupture avec Byzance.

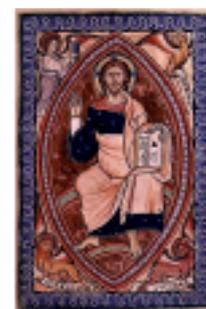


École florentine vers 1375 - 1380

La Nativité et le couronnement de la Vierge,

Tempera sur bois

Legs Léonce Ménard, 1914



Mandorle

Pour en savoir plus

Quel est le statut des artistes en Italie au Moyen Âge ?

Le métier de peintre est exercé le plus souvent de père en fils. La formation se fait par **apprentissage** (de 4 à 7 ans) sur la base de la transmission de savoirs et de recettes traditionnelles. La quasi-totalité des artistes de l'époque est issue de milieux artisanal, petit-bourgeois, parfois paysan. L'apprenti commence par des tâches ingrates puis il broie les couleurs, dessine en copiant les modèles du maître, puis pratique la dorure, la peinture... l'élève devient un véritable disciple du maître. D'apprenti il devient **compagnon**, puis après la réalisation de son **chef-d'œuvre**, il est **maître** à son tour, détenteur et conservateur d'un savoir-faire collectif. Les ateliers sont comparables à des échoppes d'artisans.

Pour la réalisation des retables, le peintre est associé avec un menuisier qui fabrique le support.

Le plus souvent tenu par un **contrat**, le peintre doit tenir compte des exigences du commanditaire, de ses désirs et de ses possibilités financières. Donateurs ou commanditaires laissent souvent leur marque sur l'œuvre dont ils sont fiers d'avoir rendue possible l'exécution. Le peintre a la nécessité de se procurer lui-même les matières premières. L'artiste du Moyen Âge ne se définit donc pas par son statut puisqu'il peut être aussi bien maître d'un atelier que salarié. Il est avant tout, un artisan qui maîtrise une technique et travaille dans le cadre d'une corporation de métier.

Les techniques du Moyen-Âge en Europe

Le bois est utilisé comme support de la peinture depuis l'Antiquité. Son usage s'est généralisé en Europe avec la mode des tableaux d'autel, en Italie dès le XII^e siècle puis dans le reste de l'Europe. Il reste encore un support fréquent chez les peintres du Nord au XVII^e siècle.

En Hollande, en Flandres et dans le nord de la France, on utilisait le chêne, en Allemagne le tilleul, au sud de la Loire, le noyer, en Espagne le châtaignier, et en Italie, le peuplier.

Chez le **menuisier**, les planches sont assemblées pour faire un panneau : à plat joint, chevillées et collées à la colle d'os ou à la caséine, à languettes... Le panneau était souvent parqueté, renforcé par des traverses.

Le **peintre** prépare le panneau en l'enduisant d'une couche de colle de peau ou de caséine, parfois d'une toile fine. Il étale ensuite une ou plusieurs couches d'apprêt en mélangeant de la caséine à de la craie ou à du plâtre. Poncé, l'apprêt masque les irrégularités du bois et isole la couche picturale.



Zeuxis peint le portrait d'Hélène,
XV^e siècle
Miniature, Bibliothèque universitaire, Gand

Pour en savoir plus

Le peintre étend ensuite une ou plusieurs couches de **colle animale**. La peinture est constituée de **pigments**, minuscules particules insolubles broyées et reliées entre elles par un liant. Ils sont mélangés à de l'eau pour obtenir une pâte ensuite délayée avec de la colle de peau souvent additionnée d'une résine ou encore de jaune d'œuf. Il s'agit de **tempera**. Les couleurs après broyage sont placées dans des petits pots en terre ou des coquilles d'huître.

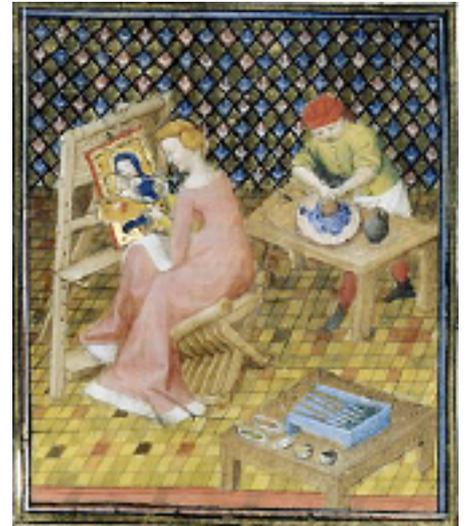
Les pigments des peintres du Moyen-Âge sont les mêmes que ceux des Grecs et des Romains : pigments minéraux (lapis-lazuli, cinabre...) dont les terres (ocres, jaunes, brunes, rouges), pigments végétaux (garance, indigo...) et animaux (cochenille, murex...).

Quel statut pour la peinture au Moyen-Âge ?

La peinture appartient au groupe des **arts mécaniques**, avec la sculpture, l'architecture et l'orfèvrerie.

Ces quatre disciplines sont désignées comme des activités manuelles qui se distinguent des activités intellectuelles regroupées dans les **arts libéraux** au nombre de sept. Ces derniers désignent la matière de l'enseignement des écoles depuis l'Antiquité et se divisent en deux degrés : le **Trivium** (grammaire, dialectique et rhétorique) et le **Quadrivium** (arithmétique, musique, géométrie et astronomie). La menuiserie, la poterie et les disciplines qui ont en commun la transformation d'une matière tangible sont à ranger parmi les **arts serviles**.

Les peintres sont donc considérés comme des **artisans** et la part d'invention de leur travail n'est pas prise en considération au Moyen-Âge. Ce statut sera contesté par les peintres de la Renaissance mais les changements s'opèreront sur plusieurs générations.



Thamar peignant, [1402]
Bibliothèque Nationale de France



Francesco Pesellino (1422-1457)
Les arts libéraux, Birmingham Museum of Art, Alabama