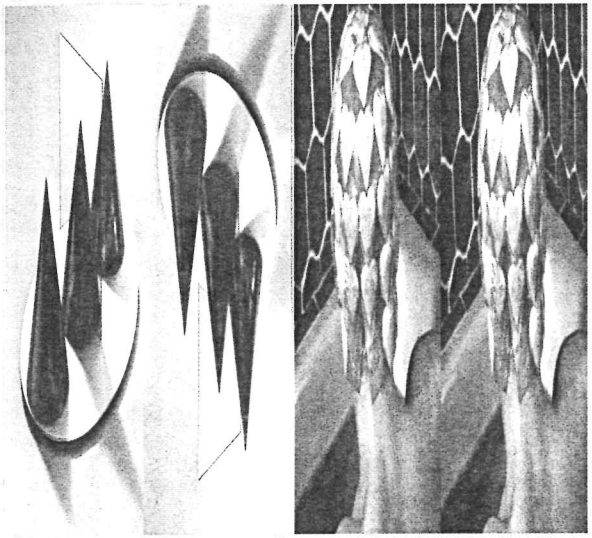
ARTISTE / ARTISAN



Textes réunis par Bernard Lafargue

Publié avec le concours du Centre National du Livre

pup

Figures de l'art 7
Revue d'études esthétiques

Laurence Aventin

Simple exécutant ou auteur intellectuel: le sculpteur italien peut-il être considéré au Moyen Âge comme le "concepteur" de son œuvre?

Résumé
Au cours des XIIe et XIIIe siècles, en Italie, les inscriptions-signatures, qui adoptent le ton de l'éloge, témoignent d'une nouvelle prise de conscience de la part des sculpteurs et de la place importante qu'ils occupent dans la société. À l'écoute de ce changement, Thomas d'Aquin contribue à revaloriser l'activité artistique en élevant l'artiste au rang des créateurs des biens intellectuels. Cette nouvelle prérogative accordée à l'artifex trouve un écho certain dans les magnifiques chaires à prêcher de Giovanni Pisano.

L'autonomie de la figure du sculpteur médiéval et son appartenance au champ de l'activité intellectuelle ne furent reconnues sur le plan théorique qu'à la fin du Moyen Âge. Thomas d'Aquin, le *princeps theologorum*, intellectuel attentif et ouvert à l'aristotélisme engage à ce sujet une réflexion extrêmement nouvelle et stimulante. Le concept moderne de l'artiste et celui de la création artistique entendue comme une démarche éminemment intellectuelle, mais nécessairement dotée de la *Potentia Motiva* (la part d'inspiration et d'intensité émotive à l'œuvre dans l'acte créateur) sont très clairement formulés dans ses écrits, comme l'a remarquablement démontré E. Simi Varanelli[1]. La distinction qu'opére Thomas d'Aquin entre l'artisan (*expertus, manualiter operator*) et l'artiste concepteur (*artifex princeps, artifices sapientes, architectores*) contribue ainsi à promouvoir l'affirmation de la personnalité artistique et à lever, en partie, le jugement négatif qui pesait sur les activités manuelles (les arts mécaniques) et sur ceux qui les pratiquaient. La dichotomie entre l'auteur matériel et l'auteur intellectuel d'une œuvre est alors nuancée et il sera dès lors possible à l'artiste de revendiquer plus ouvertement la liberté de l'acte créateur. Les sculptures de Giovanni Pisano, intenses et dramatiques, sont un témoignage poignant de ces nouvelles prérogatives accordées à l'*artifex* dans la pensée de Thomas D'Aquin. Avant de considérer les œuvres du sculpteur, nous examinerons quelques exemples significatifs d'inscriptions-

signatures italiennes, de l'époque romane, qui par leurs contenus et les questions qu'elles suscitent, semblent de fait traduire une réalité nouvelle, que le théologien dominicain validera, dans un délai assez proche, sur le plan théorique.

Les inscriptions-signatures aux XIIe-XIIIe siècles: la reconnaissance publique de la valeur du sculpteur

Au cours des XIIe et XIIIe siècles, l'apparition des inscriptions-signatures sur les façades des édifices de culte et sur le mobilier liturgique constitue un indice important d'une nouvelle prise de conscience de la part des sculpteurs de leur valeur personnelle. Un grand nombre de témoignages épigraphiques rendent publiquement hommage à l'habileté manuelle, au talent et au savoir professionnel du sculpteur. Dans ces inscriptions l'auteur de l'œuvre, après avoir été désigné, peut être qualifié de diverses manières: *magister, operator, artifex, scultor.* Les épigraphes aux formulaires moins laconiques sont complétées par un libellé enrichi d'expressions élogieuses qui évoquent la "docte" maîtrise de praticien et le "génie" individuel de ce dernier: *sic manus apta, nobili arte manus, dextra perita, docta manus, in arte peritus.* Biduino signe ainsi, sur un mode élégant et antiquisant, l'architrave de San Cassiano a Settimo (XIIe siècle): "L'œuvre que tu vois, Biduino l'a savamment achevée — *Hoc opus quod cernis Biduinus docte perfecit.*"

En Italie, ces éloges dont on gratifiait les œuvres et leurs créateurs montrent bien que la société médiévale tenait en grande estime les sculpteurs. L'appréciation positive de la qualité de l'œuvre, présente dans de nombreuses signatures, révèle aussi que la beauté, valeur en elle-même, est devenue l'un des critères de jugement sur le travail artistique. Sur le candélabre sculpté de la cathédrale de Sessa (XIIIe siècle), l'inscription énonce: "Cette œuvre est digne de grandes louanges, Jean l'a faite faire; par ce don divin, honneur et louange à Pellegrino qui a sculpté un tel ouvrage. Son œuvre resplendit partout."; ce texte établit en outre l'égale contribution du commanditaire et du sculpteur à la construction du splendide candélabre exposé à l'admiration de tous les fidèles.

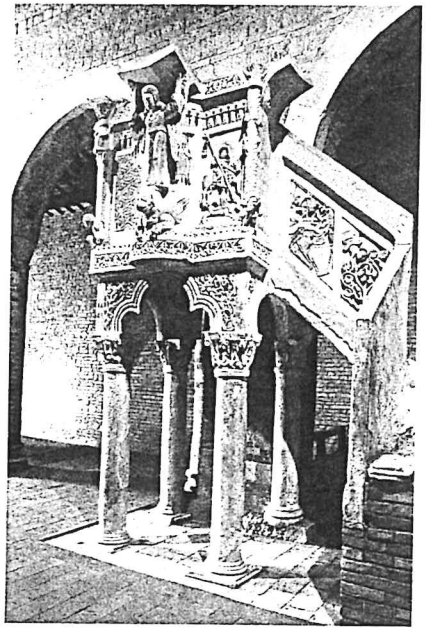
Dès le XIe siècle, les églises italiennes, qui servaient de lieu de rassemblement pour des groupes civils aussi bien qu'ecclésiastiques, deviennent un lieu de prédilection pour l'emplacement des inscriptions-signatures[2]. On y célèbrera une œuvre artistique au même titre qu'une entreprise militaire ou politique. L'inscription de la cathédrale

de Modène, ajoutée postérieurement, loue le talent novateur du sculpteur Wiligelmo et traduit la reconnaissance de la ville et peut-être aussi celle de ses collaborateurs: "Ta sculpture, Wiligelmo, montre aujourd'hui combien tu es digne d'honneur entre les sculpteurs". La communauté des clercs et des citoyens de la ville trouve dans cet usage un bon moyen de se glorifier elle-même: elle exprime en effet, comme le rappelle J.-P. Caillet, la conscience de sa propre valeur à travers l'éloge d'un individu d'exception qui, en quelque sorte, la représente[3]. Le choix d'apposer ou non la signature de l'auteur sur l'œuvre relève de l'initiative du commanditaire qui, tout en s'accordant par son consentement un droit de regard, offre à l'artiste une possibilité indéniable d'auto-affirmation. Dans le contexte de la rivalité des cités toscanes, à la fin du XIIIe siècle, les villes ont parfois exercé un étroit contrôle de cette affirmation de l'artiste. Ainsi, on a voulu interpréter l'absence de la signature de Nicola Pisano sur la chaire de la cathédrale de Sienne comme un choix "politique" des autorités de la ville (rivale de Pise) qui n'entendent pas louer un sculpteur, qui malgré ses origines apuliennes, affiche ostensiblement sa citoyenneté pisane, comme en témoigne sa signature gravée sous le relief du Jugement dernier de sa chaire du baptistère de Pise (*Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus*)[4]. Sienne rechigne donc à s'identifier à un artiste qu'une ville concurrente s'est déjà appropriée, quelques années auparavant, mais ne semble pas pour autant ignorer que le style fut aussi une signature, car c'était bien au sculpteur le plus talentueux de son temps qu'elle passe une commande prestigieuse.

Nicodème, l'éloge d'un savoir-faire

Sur le plan théorique, l'activité dite aujourd'hui artistique est classée au XIIe siècle parmi les *artes mechanicae* que l'on place au bas de l'échelle des activités humaines et que l'on oppose aux disciplines intellectuelles des *artes liberales.* L'*ars mechanica* relève du travail manuel: celui qui la pratique, fabrique des objets, transforme la matière et, pour y parvenir doit suivre des procédés techniques propres à son domaine de travail. Il acquiert ainsi un savoir-faire à la mesure de son expérience et de ses capacités professionnelles. En suivant ce schéma, et bien que la pratique artistique semble avoir été beaucoup plus nuancée, comme nous le verrons, le sculpteur médiéval ne peut prétendre qu'à la reconnaissance de son savoir-faire. Il apparaît comme un simple exécutant apte à traduire les prétentions du commanditaire ecclésiastique.

C'est, en effet, en vertu de son habileté manuelle et de son savoir-faire de bon praticien que Nicodème inscrit fièrement son nom sur l'ambon de la petite église rurale de Santa Maria del Lago à Moscufo. Cet ambon appartient à une série de trois ambons en stuc conservés dans les églises des Abruzzes de Rosciolo, de Moscufo et de Cugnoli, datés respectivement (par des inscriptions) de 1157, 1159 et 1166. Ces meubles adoptent une composition et une décoration quasi identiques, qui supposent une conception standardisée de l'art. Leur projet décoratif est *a priori* fixé en 1157 à Santa Maria in Valle Porclaneta (Rosciolo) et, malgré quelques variantes, il sera fidèlement imité à Moscufo et à Cugnoli. L'esprit de système qui a présidé à la conception de ces ambons destinés à des édifices modestes est rappelé par l'inscription gravée sur l'ambon de Moscufo — HOC NIHODEMUS OPUS DUM FECIT M(ENT)E FIDELI[5]. Nicodème, qui à Rosciolo avait participé à l'exécution de l'ambon conçu par Robert, "sûr de son intelligence variée et infinie", procède à Moscufo à une imitation consciente qui pourrait impliquer la reconnaissance de la valeur de *princeps* qu'il attribua à l'original, si sa répétition ne garantissait pas non plus le respect d'un projet conceptuel et didactique initial, défini par le commanditaire. Le sculpteur est au service d'une culture promue par l'élite monastique, qui s'arrogera souvent le titre d'*auctor*[6]. Nicodème reconnaît à d'autres le mérite de l'invention créatrice (pourrait-on dire de la forme comme du contenu) mais manifeste un véritable orgueil professionnel en signant l'œuvre réalisée et surtout, en implorant, grâce à ses mérites de bon imitateur, les récompenses célestes. Il ne s'octroie pas le statut d'auteur, mais s'impose surtout en fonction de la perfection de son métier comme tel. Il est, si l'on peut



Ambon de Santa Maria del Lago à Moscufo signé par Nicodème (1159).

dire, ce que Thomas d'Aquin considérera au siècle suivant, un excellent artisan ou exécutant (un *expertus* ou *manualis artifex*) qui réalise des copies et des variantes à partir des modèles et des projets conçus par d'autres, suivant la lettre et l'esprit. Malgré son ambiguïté, l'inscription-signature de Moscufo pose le problème du fonctionnement d'un atelier de sculpteurs entre le pôle de la création, ici limité par les exigences du commanditaire, et celui de la copie. La confection des ambons implique un projet initial édicté par le commanditaire, mais suppose aussi une première mise en forme du programme qui a eu valeur de modèle aux yeux de Nicodème. Le statut d'exécutant de Nicodème se définit donc autant par rapport au savoir du commanditaire, que par rapport à celui du maître-sculpteur Robert, dont Nicodème fut l'assistant à Rosciolo.

De la période hellénistique jusqu'au temps des empereurs militaires (230 ap. J.-C.), les copies et les variantes ont déterminé à travers les siècles un champ essentiel du langage artistique. Pas plus que l'Antiquité romaine, le Moyen Âge ne cultive le mythe de l'authenticité, le concept d'*unicum*. La production d'œuvres quasiment identiques était la pratique habituelle de l'artisan et ce n'est sans doute qu'au XVe siècle que le travail artistique sériel trouvera sa pleine affirmation, à travers les plus importantes innovations technologiques, comme l'imprimerie, la chalcographie et la xylographie. Les implications sur le plan de l'industrie culturelle seront considérables. La production d'un nombre variable d'œuvres quasi identiques atténue certes l'aura qui entoure l'exemplaire unique du maître, mais confère au nom et à la réputation de ce dernier une possibilité de diffusion et d'affirmation précédemment inédite.

Guglielmo et Niccolò, des sculpteurs "concepteurs"?

Les formules épigraphiques portées sur les œuvres elles-mêmes évoquent cependant parfois, plus ou moins explicitement, les aptitudes intellectuelles (*scientia*) du sculpteur. Le travail de ce-dernier, au Moyen Âge, dépend de la commande, mais il est aujourd'hui quasi impossible d'en éclairer les modalités d'attribution; le problème de la contribution de l'artiste et de son implication dans l'élaboration du contenu symbolique de l'œuvre restent donc irrésolus. Certes le fameux canon du concile de Nicée II avait fixé les règles de la création artistique: le contenu iconographique de l'œuvre était dicté par la doctrine des commanditaires, la forme de celle-ci et la qualité de son exé-

cution étaient créditées à l'*artifex*. Castelnuovo a fort justement pointé notre difficulté à tracer une frontière précise entre l'intention didactique du commanditaire et la volonté du maître-sculpteur d'exprimer sa propre imagination[7]. Il est tout aussi malaisé de penser les grands sculpteurs italiens romans (tels Wilgelmo, Guglielmo) comme des consciences muettes, exécutants dociles, réalisant à la lettre ce qui avait été établi au préalable par des théologiens érudits.

Détail de la chaire de Guglielmo (1159–1162) réalisée pour la cathédrale de Pise et aujourd'hui conservée dans la cathédrale de Cagliari.

À Pise, le sculpteur Guglielmo aura le privilège d'être enseveli dans la façade de la cathédrale, comme le rapporte une épitaphe qui, à l'origine, devait être encastrée près de son sarcophage: "Sépulcre de Maître Guglielmo qui fit la chaire de Sainte Marie". La plus grande considération est ici accordée au sculpteur qui, par ailleurs, s'estimait lui-même "prestantior in arte modernis, soit l'artiste le plus talentueux parmi ses contemporains", et le proclamait sur la chaire à prêcher qu'il sculpta entre 1159 et 1162 — un siècle et demi plus tard, celle-ci jugée obsolète fut envoyée à Cagliari quand Giovanni Pisano réalisa la nouvelle chaire. Les préoccupations plastiques de Guglielmo ainsi que l'excellence de sa technique lui permirent de répondre aux exigences nouvelles qui entendaient faire amplement appel au principe narratif dans la composition du programme iconographique. Les bas-reliefs sculptés

sur la chaire racontent les épisodes de la vie du Christ (avec un choix d'images empruntées aux cycles de l'Enfance, de la Vie Publique et de la Passion) dans des panneaux successifs que le visiteur lit comme un livre. Cette mise en images trace un parcours liturgique (les scènes sont choisies en fonction de leur célébration dans le cours de l'année) et tire pleinement parti du potentiel de la représentation. La chaire a "valeur de manifeste", elle était d'une grande nouveauté tant par son programme que par l'agencement de son décor, la mise en place de lutrins sculptés de figures saintes en fort relief (dont les quatre animaux du tétramorphe réunis dans un unique groupe), et le ton éminemment antiquisant de son style. Tous ces éléments promus à une très grande fortune en Toscane traduisaient les capacités inventives du sculpteur. Le rôle d'un maître de l'envergure de Guglielmo dans la renaissance de la sculpture pisane du XIIe siècle est aujourd'hui indéniable, il n'échappa pas davantage à ses contemporains. Pour autant, il est aujourd'hui difficile d'évaluer la part qui reviendrait à Guglielmo dans la conception du programme figuré, si largement conditionné par l'utilisation de la chaire. L'élaboration d'un programme christologique et liturgique aussi précis induit la présence d'un théologien mais exige, tout autant, un dialogue, une collaboration étroite entre le commanditaire et le sculpteur afin d'aboutir au résultat souhaité.

Déjà vers 1140, Niccolò s'affirmait comme l'auteur des vastes ensembles sculpturaux qu'il signait. Sur le portail du Zodiaque qui orne l'abbatiale de Sagra di San Michele, il se présente comme un fin connaisseur de l'astrologie, un intellectuel à la langue raffinée et élégante[8]. Auteur des multiples inscriptions expliquant son œuvre (*Vos legite versus quod descripsit Nicholaus*), il invite le visiteur à en comprendre la signification *(Hoc opus intendat quisquis bonus exit et intrat)* et attire son attention sur certaines images, tels les rinceaux habités des piédroits (*flores cum beluis comixti cernitis*). Niccolò est un sculpteur lettré qui sur le porche central de Saint-Zénon de Vérone comparait comme un expert en théologie (*dogmate clarus)* tandis qu'une inscription de la cathédrale de Ferrare vante sa science dans la pratique et l'expérience de son métier, et lui souhaite une gloire immense (*artificem gnarum qui sculpserit haec Nicolaum hic concurrentes laudent per secula gentes*).

La critique a depuis longtemps relevé l'existence de variations stylistiques notables dans les œuvres attribuées à Niccolò et reconnu l'activité de plusieurs sculpteurs. Ces notations et les inscriptions qui pro-

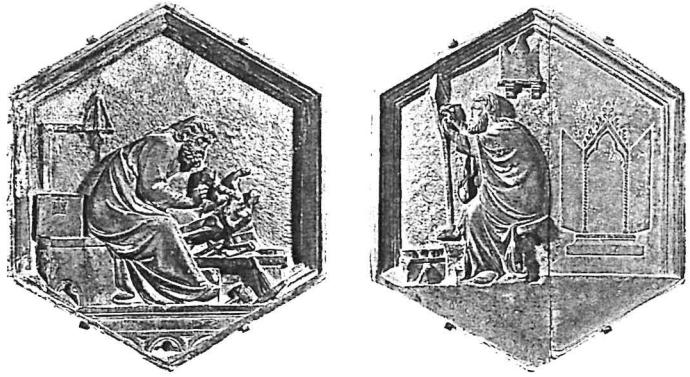
clament si manifestement les aptitudes intellectuelles de Niccolò nous amènent à le considérer comme un maître-sculpteur, chef d'un important atelier et dont les compétences s'étendaient bien au-delà du travail manuel de sculpteur. Le savoir de Niccolò ne se résume pas à la parfaite connaissance des procédés techniques mais s'ouvre à la spéculation intellectuelle. Il devait concevoir l'ensemble du décor et en réaliser les parties essentielles, diriger à la fois la totalité de l'œuvre et sa pose. Ses hautes qualifications, auxquelles il devait sa notoriété, l'amenaient donc à se distinguer des aides placés sous son autorité. La reconnaissance qui accompagne le sculpteur "savant" semble creuser un fossé entre l'artiste "concepteur" à qui revient le droit à la signature et ses aides (des collaborateurs aux tailleurs de pierre) restant dans l'anonymat. Guglielmo travailla à la chaire de Pise avec trois autres sculpteurs, qui sont restés dans l'anonymat. Au seuil du XIVe siècle, Giovanni Pisano, *principalis artifex, doctus super omnia visa*, revendiquera seul la paternité de la nouvelle chaire de la cathédrale de Pise: *"Sculpsit Joannis manus sole"*, alors que les sources rapportent qu'il était, à l'époque, entouré d'une trentaine d'*artifices*. Ailleurs, l'inscription proclame l'inégalable supériorité de Giovanni, en évoquant indirectement son rôle de chef d'atelier ("Beaucoup sont les sculpteurs, mais c'est à lui, parmi tous, que s'adressent les louanges pour avoir fait des sculptures splendides et des figures variées.") Ici, comme dans le cas de l'atelier de Niccolò, l'intégration hiérarchique des assistants et du maître-sculpteur qui signe seul son œuvre, s'en appropriant tous les mérites, consolide la pratique de l'atelier enracinée dans la tradition médiévale, et confirme la supériorité du travail intellectuel de l'artiste engagé dans la conception de vastes programmes iconographiques.

Le sens que l'on doit donner aux signatures médiévales n'est pas toujours aisé à préciser. Ceci s'exprime, entre autres, dans l'absence d'un terme spécifique pour nommer ce que nous appelons aujourd'hui les artistes. Le terme *artifex* couvre un champ sémantique large et a reçu au cours du Moyen Âge plusieurs acceptions, il désigne les artisans comme les artistes. Il indique donc l'auteur d'une œuvre, un simple exécutant, un artisan mais aussi un praticien doté d'un important savoir technique et théorique, comme le suggèrent les expressions *mirabilis artifex, mirificus edificator* appliquées à l'architecte Lanfranco ou encore *gnarus artifex* à Niccolò. Mais s'il manque au Moyen Âge une définition de l'artiste, il n'en existait pas moins le concept, comme le démontre l'usage des signatures permettant aux sculpteurs exceptionnels de se démarquer et d'être célébrés tant pour leur valeur que pour la qualité de leurs ouvrages.

Thomas d'Aquin conçoit la création artistique comme une démarche intellectuelle

À l'époque de l'essor des arts et métiers, le premier des maîtres parisiens, Hugues de Saint-Victor (mort en 1141) essaya, dans le *Disdascalicon*, de revaloriser les arts mécaniques, en les plaçant à côté des arts libéraux dans un seul et même système du savoir. Mais pour considérer la pratique artistique comme une activité intellectuelle à part entière, il fallait lui donner une base théorique solide, et c'est Thomas d'Aquin, bien avant Alberti qui fit le premier pas dans cette direction. Il fit passer l'*artifex* du rang de travailleur manuel à celui de créateur intellectuel et établit par-là même une nette différence entre l'exécutant et le créateur d'une œuvre. Dans ses commentaires de la philosophie d'Aristote, Thomas d'Aquin ordonne les arts mécaniques selon trois degrés: *artes adventiciae ou subministrativae, artes factivae, artes architectonicae*[9]. Ce système normatif lui permet d'établir une échelle de valeurs très précise: les *artes adventiciae* (phase du travail préparatoire) sont placées au bas de l'échelle et sont subordonnées aux *artes factivae* ou artisanales (*quae inducunt formam*, soit la réalisation technique d'une œuvre.) Au sommet de cette hiérarchie se situe la conception intellectuelle de l'œuvre: *architectonicae artes sunt nobiliores et illi qui sciunt causas et propter quid sunt scientiores et sapientores*[10]. Les savants *artifices* tirent désormais leur savoir, non plus seulement de l'*habitus* (la maîtrise technique), mais d'un bagage scientifique purement spéculatif. C'est d'ailleurs sur ce principe que se fondera au XVe siècle la revendication des humanistes pour l'accession des arts figuratifs au rang des arts libéraux. Dans un passage célèbre, Vasari rapporte que Giotto, auquel le pape Benoît IX avait fait demander un dessin qui apportât la preuve de ses talents, se serait contenté de tracer un cercle parfait, se servant de son avant-bras comme d'un compas. Au courtisan papal qui s'en étonnait, Giotto répondit que celui-ci saurait bien faire la différence entre ce dessin et les autres qu'on avait pu lui soumettre. Le dessein du message (qu'on l'entende comme celui de Giotto ou de Vasari) est sans équivoque, il met en exergue le savoir théorique de Giotto, que l'on nommera d'ailleurs pour ces dispositions, en 1334, directeur de la fabrique de Santa Maria del Fiore à Florence et surintendant des travaux de la commune. On ignore si ce dernier a

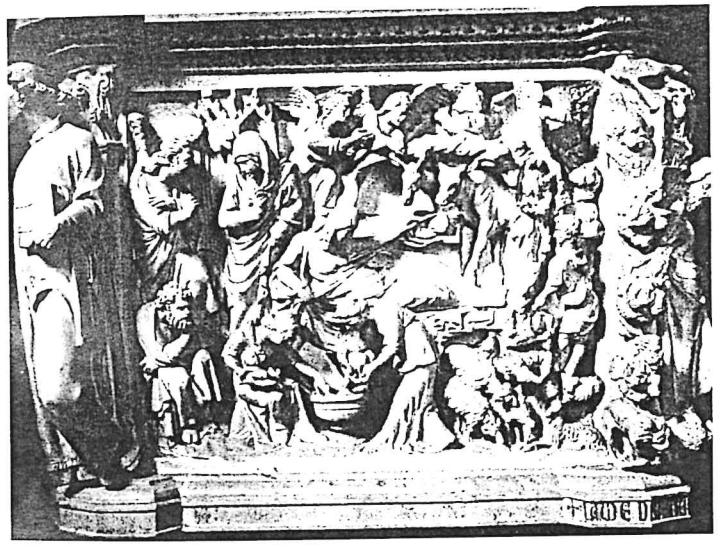
vraiment dessiné ou tout au moins inspiré les bas-reliefs représentant les activités humaines à la base du campanile qui porte son nom, mais les arts figuratifs n'y sont pas oubliés: ils sont au contraire disposés de façon à former une sorte de transition entre les arts mécaniques et les arts libéraux.



Andrea Pisano, bas-reliefs provenant du campanile de Santa Maria del Fiore (vers 1340), Florence, Musée de l'Œuvre de la Cathédrale.

À la fin du XIIIe siècle, Guillaume Durand (env. 1230-1296), dans son traité liturgique, le *Rationale divinorum officiorum*, destiné à connaître un important succès, exprime la reconnaissance de la liberté de l'artiste de la part de l'Eglise. Citant Horace, il écrit que les peintres et les poètes ont droit à la liberté d'expression, rejoignant en cela la position de Thomas d'Aquin qui soulignait déjà que l'artiste, pour atteindre la perfection de son œuvre, devait opérer dans la plénitude de sa liberté, *per amorem suae voluntatis*[11]. Car si pour le théologien l'œuvre de l'artiste est le fruit de la *scientia* (connaissance des choses à figurer) et de l'*habitus intellectus*, elle doit aussi les dépasser et porter la marque de la *Potentia motiva* (état d'inspiration poétique et d'émotion qui habite le praticien dans l'exercice de son art.) Cette réflexion amène naturellement une redéfinition des canons esthétiques traditionnels de l'art en accordant une plus grande autonomie à la représentation formelle, capable désormais d'exprimer la sensibilité individuelle de l'artiste. La force de l'œuvre exalte la personnalité de l'artiste qui s'impose par le *studium* et l'*ingenium* personnel mais aussi par l'affranchissement de la *Potentia motiva*. Les thèmes sacrés ne sont plus représentés sur un mode purement symbolique mais sont interprétés plus librement par l'artiste. L'acte de création dans sa plus haute expression puise aux sources de l'intuition, de la spontanéité créatrice, et de l'invention, il est un savoir mystérieux, un don divin comme le souligne Giovanni Pisano dans l'inscription qu'il grave sur la chaire à prêcher de la cathédrale de Pise: "*Laudo deum verum per quem sunt optima rerum qui dedit has puras hominem formare figuras* — je loue le vrai Dieu pour lequel les choses sont parfaites et qui charge l'homme de former ces figures pures". La sculpture (*sculptoria*) et la peinture sont en conséquence perçues par Thomas d'Aquin comme des disciplines utiles dans le processus de la connaissance à partir des sens, elles remplissent la fonction éminente de perfectionner des facultés de l'intellect[12].

Giovanni Pisano: la liberté de l'acte créateur et la revendication d'une démarche conceptuelle expérimentale



Détail de la chaire de Giovanni Pisano, Sant'Andrea à Pistoia (1298-1301).

L'art de Giovanni Pisano qui use de la gamme complète des possibilités expressives, de l'animation vibrante à la calme solennité, donnent la pleine mesure de ce changement. Pour la chaire de Sant'Andrea à Pistoia (1298-1301), le sculpteur suit dans ses grandes lignes la formule de la chaire polygonale et le schéma décoratif qui avaient été fixés quelques années auparavant par son père Nicola Pisano, mais son tempérament plus inquiet et pessimiste embrase son style et apporte une

touche inédite, plus émouvante et humaine, aux figures bibliques. La scène de l'Annonciation, occupant l'angle supérieur gauche du relief de la Nativité, est exemplaire de la liberté audacieuse du style de Giovanni. Il parvient, grâce à la gestuelle de l'archange Gabriel particulièrement vivace et la position de Marie intimidée, esquissant un mouvement de recul, à insuffler à ce thème traditionnel une force expressive exceptionnelle. L'organisation rythmique des figures se combine ici avec la psychologie des personnages. Semblant donner corps au commentaire de Bonaventure, "l'effarement" de Marie face à cet extraordinaire événement annoncé par l'ange deviendra un topos de la peinture gothique siennoise. On a inévitablement rapproché ce bas-relief de l'Annonciation (Purgatoire X, 34-45) décrite par Dante dans la corniche des orgueilleux, au chant X du Purgatoire de la Divine Comédie. Le poète qui séjourna à Pistoia en 1301, fuyant les troubles politiques de Florence, connaissait peut-être la chaire que Giovanni achevait à cette même date. Dans son *exemplum* sculpté sur "marbre blanc", Dante donne vie aux protagonistes du récit sacré et semble souscrire au principe de naturel que suit déjà dans la pratique l'un des plus grands sculpteurs de son temps.

Le travail nouveau accompli par Giovanni sur l'expression des sentiments humains est particulièrement visible dans les statues d'angle du registre supérieur (visage de Saint Etienne), dans celle du soubassement de la chaire (Adam) ou encore sur les reliefs de la Crucifixion (visages du Christ, du Mauvais Larron). L'univers religieux du sculpteur s'ouvre sur un monde où domine la conscience précise du drame de la fragilité de la vie en face de la mort toute puissante. Le motif du télamon (Adam) caractérise sa démarche. Issu de la plus pure tradition romane (il renvoie aux cariatides des chaires campaniennes, aux télamons des porches romans, aux esclaves du trône dit d'Elie de Saint-Nicolas à Bari), il en a définitivement perdu le statisme. Symbole séculaire de la soumission de l'homme à son destin, le télamon de Giovanni se courbe en grimaçant et débouche sur une illustration saisissante de la douleur. Le sculpteur paraît ici unir, dans une même quête, la liberté de l'acte créateur et le potentiel que recèle la *Potentia Motiva.*

À Pistoia, le style expressif, angoissé, voire dramatique de Giovanni Pisano, motivé sans doute par une vision profondément pessimiste de l'existence, répondait parfaitement aux intentions expiatoires du commanditaire. Il en alla tout autrement pour la réalisation de la chaire de la cathédrale de Pise (1302-1311). Un différent survenu entre le sculpteur et l'administrateur de l'œuvre de la cathédrale Burgondio di Tado, qui semble avoir reproché à Giovanni la liberté avec laquelle il interpréta les contenus iconographiques qu'il lui soumettait, aura pour conséquence l'interruption du chantier. Celui-ci ne reprendra qu'en 1307, lorsque la commune assignera à Nello Falcone la charge de superviser les travaux en remplacement de Burgondio di Tado qui, évincé, tiendra tout de même à rappeler à la postérité qu'il avait été le premier commanditaire de l'œuvre comme le précise l'inscription qu'il fit placer dans le mur du collatéral de la cathédrale. Dans la longue inscription gravée sur le soubassement de la chaire de Pise[13], Giovanni paraît bien revendiquer une intervention directe dans l'élaboration du programme iconographique et plus particulièrement dans son registre inférieur. Le texte s'ouvre sur une allusion à la signification des supports figurés, il évoque la disposition des allégories et l'effort du sculpteur pour en rendre la compréhension plus profonde. L'accent autobiographique et apologétique se fait plus précis lorsque l'auteur évoque les calomnies endurées. Un ton polémique domine la conclusion qui répond plus directement aux détracteurs ("L'homme qui critique celui qui est digne d'éloges se montre lui-même un homme indigne. Celui qui critique prouve par-là même qu'il est critiquable lui-même").

Karine Olejnik a récemment souligné comment le discours, profondément pessimiste, véhiculé par les reliefs de la chaire, mais aussi l'ordonnance des allégories inédites de la partie basse, s'articulant autour du "champ sémantique lié à la conception du monde créé", sont à imputer à la créativité de Giovanni et furent la cause probable de la réprobation de Burgundio di Tado[14]. Par ses trouvailles formelles et son explication symbolique des sculptures, le sculpteur s'élève au rang des créateurs des biens intellectuels et montre que l'exercice conceptuel n'est plus seulement réservé à la spéculation abstraite des liturgistes. Giovanni Pisano a une très précise conscience de ses aptitudes créatrices et n'entend pas qu'on le dépossède des mérites de ses "inventions". En l'autorisant à inscrire son fameux panégyrique sur la chaire, on lui donna sans doute en partie satisfaction. Il aura donc bénéficié de l'approbation du commanditaire (en l'occurrence la commune de Pise) qui, en accord avec les nouvelle idées divulguées par Thomas d'Aquin, osait penser que "l'individualité et la conscience de soi ne constituaient pas un risque mais, au contraire, un inestimable avantage pour la société des temps nouveaux[15]."

La notion d'auteur s'affirme lentement. En Italie, dès le XIIe siècle, certains sculpteurs, nous l'avons vu, signent orgueilleusement leurs œuvres, ils s'affirment implicitement comme des sculpteurs "concep-

teurs" et se distinguent de l'anonymat de leurs assistants. L'idée et la conception unitaire de l'œuvre sont retenues comme une valeur supérieure et celui qui la formule dans l'excellence de sa pratique est donc considéré — et se considère — comme un *artifex* supérieur aux autres. Au XIIIe siècle, Thomas d'Aquin accordera de fait la suprématie à la conception de l'œuvre sur sa simple exécution. Les artistes contemporains du théologien ne se lasseront pas de confirmer et de souligner cette nouvelle prérogative. Et si les cités ont joué un rôle dans le contrôle de cette affirmation, il n'en demeure pas moins qu'elles jetèrent leur dévolu sur des artistes dont elles reconnaissaient l'immense talent. Il reste que dans cette vision hiérarchisée du talent et du travail, la société médiévale ne procède pas à une vraie émancipation du *statut* du sculpteur (une multitude de sculpteurs restent dans l'ombre, exerçant leur travail dans une grande précarité). Dans le processus créateur, chacun à une place précise, et seul le maître-sculpteur interlocuteur égal au commanditaire est digne de louanges. Cette situation qui se construit sur le paradoxe de l'atelier (souvent familial) et de l'affirmation de l'ego de l'artiste sera encore celle de la Renaissance. Il suffira d'observer les dimensions industrielles auxquelles au XVe siècle arrivera, l'atelier des Della Robbia, une véritable entreprise avec une centaine d'employés, capables de travailler simultanément sur divers chantiers, une table des prix fixés pour chacune des prestations, un important bilan avec sa propre administration et les membres de la famille, comme une actuelle famille d'entrepreneur, présidant à l'organisation et à la gestion de l'ensemble. Selon un mode contemporain, la factory d'Andy Warhol, leader de la culture pop, récupérera dans la New York des années soixante l'esprit de l'atelier: langages, media, personnes, savoirs s'unissent sous le signe d'un lieu et d'une poétique. Nombreux, par ailleurs, sont les maîtres contemporains, tels Sol Lewitt, Hanish Kapoor, Dani Karavan, Giuseppe Penone, Mario e Marisa Merz, qui retrouveront la pratique de l'atelier, une forme collective composée d'assistants laissant aux artistes la signature, mais dont la présence reste indispensable pour rendre possible la réalisation des œuvres que la praxis contemporaine rend souvent complexes par les dimensions, les caractéristiques technologiques et architectoniques.

Notes

1 - E. Simi Varanelli, *Artisti e dottori nel Medioevo. Il campanile di Firenze e la rivalutazione delle "arti belle"*, Rome, 1995.

2 - M. Vannucci, "La firma dell'artista nel Medioevo: testimonianze significative nei monumenti religiosi toscani dei secoli XI-XIII", in *Bollettino storico pisano*, LVI, 1987, pp. 119-138.

3 - J.-P. Caillet "Mise au point sur les relations commanditaire/artiste en Italie: le cas des signatures de Nicola et Giovanni Pisani", in *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe–XVIe siècles)*, sous la direction de F. Joubert, Paris, 2001, pp. 72-82.

4 - J.-P. Caillet, *op. cit.*, p. 73.

5 - Deux inscriptions le long de la rampe de l'escalier d'accès nous font connaître le nom de l'auteur, Nicodème et celui du commanditaire, le prélat Rainald: HOC NIHODEMUS OPUS DUM FECIT M(ENT)E FIDELI / ORAT UT A DOMINO MEREATUR PREMIA CELI — RAINALDUS ISTIUS ECCLESI(A)E PRELATUS / HOC OPUS FIERI FECIT soit: Pendant que Nicodème a fait cette œuvre avec un esprit fidèle, il implore pour mériter de Dieu les récompenses célestes. Rainald, prélat de cette église a fait faire cette œuvre. Une troisième inscription porte la date de 1159.

6 - E. Castelnuovo, "L'artista", in *L'Uomo medievale*, Rome, Bari, 1987.

7 - E. Castelnuovo, *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Actes du Colloque, Modène, 1989, p. 10.

8 - P. Skubiszewski, "L'intellectuel et l'artiste face à l'œuvre à l'époque romane", in *Le Travail au Moyen Âge*, 2000, Louvain-la-Neuve, colloque, pp. 262-321.

9 - E. Simi Varanelli, *op. cit.* pp. 33-39.

10 - Thomas d'Aquin, *In XII libros Metaphisicorum Aristotelis expositio*, I. 1, 25/6, sous la direction de R. Spiazzi, Turin-Rome, Marietti, 1964.

11 - Thomas d'Aquin, *Summa Theologiae*, I-II, 57, 3 co.

12 - E. Simi Varanelli, *op. cit*, p. 25.

13 - On peut lire: "*Circuit hic omnes mundi partesque Iohannes. Plurima temptando gratis discenda parando queque labore gravi, nunc clamat: non bene cavi, dum plus mostravi plus hostita damna probavi. Corde sed ignavi penam fero mente suavi. Ut sibi livorem tollam mitigemque dolorem et decus implorem, versibus adde rorem se probat indignum reprobans diademate dignum sic hunc quem reprobat se reprobando probat*".

14 - Karine Olejnik, *L'Iconographie des chaires Toscanes des XIIIe et XIVe siècles*, Thèse de Doctorat sous la direction de J.-P. Caillet, Paris X-Nanterre, 2002, pp. 82-83.

15 - E. Simi Varanelli, *op. cit.*, p. 86.