

Art, artiste, moine à la période romane : quelques réflexions

Pierre Alain MARIAX

Sur deux plaquettes de cuivre concaves et semi-circulaires décorées en émail champlevé, réalisées vraisemblablement au milieu du XII^e siècle pour le clunisien Henri de Blois (1129-1171), évêque de Winchester, courent deux *tituli* singuliers¹. Sur la première des plaquettes, où s'affrontent deux anges thuriféraires, l'inscription magnifie la donation et appelle à l'élévation du donateur qui doit suivre aux cieux ses dons qui le précèdent : « Le serviteur ci-devant façonne des dons agréables à Dieu. Que l'ange élève au ciel, après son don, le donateur. Mais sans se hâter pour ne pas endeuiller l'Angleterre qui lui doit la paix ou la guerre, le trouble ou le repos » (+ MUNERA GRATA DEO PREMISUS VERNA FIGURAT : ANGELUS AD CELUM RAPIAT POST DONA DATOREM : NE TAMEN ACCELERET NE SUSCITET ANGLIA LUCTUS : QUI PXA [SIC] VEL BELLUM MOTUSQUE QUIESQUE PER ILLUM). Sur la seconde plaquette, où s'agenouille l'évêque Henri tenant en main un objet qui ressemble assez à un autel, l'inscription glorifie le donateur : « L'art l'emporte sur l'or et les pierreries, et l'auteur sur toute chose. Henri, animé dans l'airain, donne ces dons à Dieu. L'égal des muses par l'esprit, plus grand que Marcus par la parole, sa renommée le recommande aux hommes, ses mœurs aux cieux » (+ ARS AURO GEMMISQUE PRIOR, PRIOR OMNIBUS AUTOR : DONA DAT HENRICUS VIVUS IN ERE DEO : MENTE PAREM MUSIS MARCO VOCEM PRIOREM : FAMA VIRIS, MORES CONCILIANT SUPERIS). La destination des deux plaquettes demeure obscure : ornaient-elles une grande croix ou un devant d'autel, un ambon ? Et de même au sujet des deux *tituli* : se suivent-ils ou, comme le soupçonne Neil Stratford, doit-on postuler la perte d'au moins deux plaquettes et donc d'autant de vers pour en comprendre le sens ? Même si cette lacune reste à prouver, cela ne me semble pas être le cas. Les inscriptions glorifient l'acte de donner, qui permet d'engager une relation entre Dieu et les hommes, et l'associent à celui de la création artistique : création et donation centrent ainsi le discours autour des

œuvres. Le second *titulus* introduit en effet un rapport hiérarchique intéressant, puisqu'il place l'auteur au-dessus de l'art et des matériaux, même les plus précieux comme l'or et les gemmes. L'écho ovidien de la première partie du vers est adouci² : le *titulus* médiéval parle d'*ars*, et porte ainsi l'accent sur le savoir mis en œuvre pour la transformation des matières brutes, quand le vers ovidien insiste sur la réalisation (*opus*), c'est-à-dire sur le matériau transformé. Bien plus, le vers médiéval célèbre l'auteur de toutes choses, Dieu, qui l'emporte sur tout le reste, et ce faisant établit un rapport hiérarchique de la matière à l'art puis à Dieu, qui subsume toute création au Créateur. L'artiste doit ainsi servir d'intermédiaire efficace, car sa tâche consiste à transformer les matières en *dona* ou en *munera* qui plaisent à Dieu ; le monde du visuel aidant à se représenter l'invisible et à produire de l'imagination³, certains textes produits par des clercs entre le IX^e et le XII^e siècle l'encadrent fortement. Tel est le cas du *De diversis artibus* du moine Théophile, pseudonyme sous lequel se cache peut-être le fameux orfèvre du début du XII^e siècle Roger de Helmarshausen⁴, auquel nous consacrons les quelques pages qui suivent.

THÉOPHILE ET L'ESPRIT SAINT

■ Le *De diversis artibus* est une *schedula*, autant dire un abrégé, traitant de tous les arts. La matière même du traité est distribuée en trois livres consacrés respectivement aux arts de la peinture, du verre et du métal ; l'auteur y énumère une multitude de recettes et de tours de main qui, selon ses explications, permettent d'« éviter avec mépris la paresse de l'esprit et les divagations de l'âme par une occupation utile des mains et un agréable exercice des pratiques modernes⁵ » ; paresse de l'esprit et divagation de l'âme étant des péchés que chacun se doit d'éviter. Ainsi, dans les parties didactiques du *De diversis artibus* se déroule un programme complexe et d'une difficulté recherchée, qui permet au disciple, à l'apprenti, « [d']acquérir de l'adresse en toute espèce d'art

et de science comme par un droit héréditaire⁶ ». En bref, un programme parfait de formation, au sein d'un atelier monastique, qui présente des connaissances solides, dignes de façonner sans reproche un artisan capable et talentueux. Les trois livres ont été écrits à la suite l'un de l'autre, dans le dessein de former un traité organique et homogène : des correspondances et des rappels internes prouvent, s'il en était besoin, que le *De diversis artibus* doit être compris et étudié comme un tout. Fruit d'un seul auteur d'autre part, le texte de Théophile se distingue fortement de traités médiévaux qui lui sont comparables par son organisation rationnelle, une présentation détaillée de chaque méthode étudiée et le rassemblement des divers objets en un ensemble cohérent.

Le traité se compose de trois livres précédés chacun d'un prologue. Dans ces derniers, particulièrement le premier et le troisième, l'auteur couche sur le papier ses considérations d'artiste mûr et lettré : quelle place son œuvre tient-elle dans l'ordre des choses et quelles sont ses relations avec la Création. Ses dons d'artiste, Théophile les entend évidemment comme un don de Dieu, mais aussi comme ces qualités innées, naturelles, que l'homme possède avant la chute et qu'il peut aujourd'hui encore utiliser dans la tâche suprême qui lui incombe : louer Dieu. La mise en œuvre de cette habileté est dirigée, selon Théophile, par les sept dons de l'Esprit saint et l'auteur analyse de quelle manière ces derniers se manifestent. Pour Théophile, l'art est un acte d'adoration et de louange ; il est de plus un acte de piété, puisqu'il encourage l'artiste dans sa foi, gardant présentes à sa mémoire les souffrances du Christ et la félicité éternelle qui récompense la vertu ici-bas. Quant aux différents chapitres qui composent le corps didactique de l'ouvrage, ils présentent à l'apprenti une somme de recettes dans laquelle il puisera selon ses besoins ; il ne s'agit pas en effet d'un ouvrage à lire, car l'apprenti n'y trouverait aucun profit : il lui faut au contraire « regarder et écouter patiemment son maître et, de la sorte, peu à peu se faire la main⁷ ».

OTIUM, NEGOTIUM

■ Mais ne trouve-t-on que cela chez Théophile ? On a trop souvent tendance à séparer radicalement les trois livres des prologues qui les introduisent, comme si ces deux textes – l'introduction « théorique » et les recettes – s'excluaient mutuellement et ne pouvaient être compris que séparément – le côté pragmatique mis en avant dans les chapitres techniques est alors opposé aux tentatives de systématisation et de théorisation esthétique que l'on trouve dans les prologues. Ainsi, certains ont cru déceler dans le *De diversis artibus* une affirmation idéologique du travail (alors) arti-

sanal : Théophile imposerait une définition et les valeurs sociales de son métier, lesquelles ne pourraient s'exprimer que dans les termes de la théologie et de la morale chrétiennes⁸. À cela deux remarques. Le travail artistique est envisagé comme n'importe quelle occupation des mains, « sous l'angle de la théologie morale de l'agir humain et d'une sotériologie du travail devenu depuis la faute originelle un des moyens de salut personnel et collectif », comme le rappelle Guy Allard⁹. Il semble par ailleurs que l'artiste, dans l'esprit de Théophile, appartienne au monde des élus, et que cette élection se marque entre autres par une onction que signale le parallèle, dans le troisième prologue, entre David et l'artisan.

Chassé du paradis pour sa faute, l'homme peut toutefois transmettre à sa postérité « le prestige du savoir et de l'intelligence, de sorte que quiconque s'y appliquerait avec soin et les développerait, pourrait acquérir de l'adresse en toute espèce d'art et de science comme par un droit héréditaire ». Cet héritage de Dieu, poursuit Théophile, « chacun doit l'embrasser avec ardeur¹⁰ ». Toutefois, « que personne ne se glorifie de l'avoir acquis, comme s'il eût reçu ce don de lui-même et non d'un autre, mais qu'il rende humblement hommage à Dieu, de qui et par qui toutes les choses procèdent et sans lequel il n'est rien. Qu'il ne dissimule pas jalousement ces bienfaits ou les tienne obstinément cachés dans le tréfonds de son cœur. Mais, rejetant toute vantardise, le cœur joyeux, qu'il les partage simplement avec ceux qui les cherchent ; et qu'il redoute la sentence de l'Évangile portée sur ce commis qui manqua de rendre à son maître le talent doublé de l'intérêt et qui, privé de toute récompense, mérita des lèvres de son maître le nom infamant de mauvais serviteur¹¹ ». Théophile ne souhaite pas ce qualificatif pour lui-même, mais transmet gratuitement, en bon serviteur, « ce qui [lui] fut gratuitement concédé¹²... » Par héritage ou par divine miséricorde donc, l'artiste reçoit en son cœur un don qu'il devra non seulement partager, mais exercer dans le sens d'une louange de Dieu. Refuser serait inique et détestable : la parabole du mauvais serviteur le rappelle au lecteur (Mt 25, 24-30).

Le premier prologue comprend une étrange digression, qui pourrait s'avérer embarrassante : Théophile oppose l'artiste à ces marchands qui vont au loin sur les mers, au péril de leur vie, rechercher parfums, épices et aromates :

« Si des vergers sans valeur produisaient pour toi de la myrrhe, de l'encens et des baumes [...] ou si, au lieu des orties, des chardons et autres mauvaises herbes du jardin, poussaient le nard, la cannelle et diverses plantes aromatiques, les tiendrais-tu pour méprisables parce que

du terroir, et irais-tu par les mers et les terres te procurer des herbes étrangères [...] ? Non, tu considérerais cette attitude comme une grande folie¹³. »

Car l'artiste s'est vu accorder un don : « Dieu [t']a comblé d'aise, puisque ces trésors [le nard, la cannelle, la myrrhe, l'encens, les baumes] sont offerts gratuitement, tandis que nombre de gens, au péril de leur vie, affrontent les flots et endurent le froid et la faim¹⁴. » En effet, pourquoi chercher si loin ce que l'on possède en son cœur ? Il ne suffit pas d'expliquer cette allusion aux marchands en mentionnant le développement commercial formidable que connaît la première moitié du XII^e siècle. Théophile ne nous a pas habitués à de vains bavardages, car « il est clair comme le jour que celui qui s'abandonne à l'oisiveté et à la légèreté se laisse aller à de vains bavardages, à la vulgarité, à la curiosité¹⁵... » Au contraire, chaque élément qu'il transmet joue son rôle dans l'édifice tout entier. Dès lors, la question qu'il convient de poser semble la suivante : pourquoi Théophile évoque-t-il les marchands à ce moment précis ? Comme l'a montré Jean-Pierre Albert, les parfums, les épices, les aromates nous entraînent sur la voie du baume et du chrême, cette préparation onctueuse destinée à l'onction¹⁶. Opposer le marchand, qui cherche à l'extérieur (par-delà les mers et les terres) les ingrédients nécessaires à la préparation du baume, à l'artiste qui les possède en son cœur, n'est-ce pas marquer son éléction (et laisser croire peut-être que l'on peut parler d'onction de l'artiste) ?

Selon toute vraisemblance, Théophile emprunte le thème des marchands au *De opere monachorum* d'Augustin. Écrit à la demande de l'évêque de Carthage Aurélius, le traité est une réponse à l'attention de moines qui ne souhaitent pas travailler de leurs mains pour subvenir à leurs besoins. Ceux-ci affirment en effet suivre à la lettre le propos du Christ, qui recommande en une parabole de vivre comme les oiseaux du ciel sans le souci de semer ni de récolter, et de croître tels les lys dans la prairie (Mt 6, 25-34). Augustin réplique par un vers paulinien plutôt sec – « Que celui qui ne veut pas travailler ne mange pas non plus » (2Th 3, 10) –, rejeté par les moines pour deux raisons : l'autorité de l'Apôtre ne saurait se substituer à celle du Christ, d'autant que Paul entend ici le mot travail au sens spirituel. « Comment donc l'Apôtre pourrait-il être d'un avis contraire à celui du Seigneur, et nous prescrire de nous préoccuper de notre nourriture, de notre boisson, de notre vêtement au point de nous imposer le fardeau des soucis, des travaux, des métiers de l'ouvrier¹⁷ ? » Cela ne peut être, répondent-ils, à moins d'entendre ici le travail spirituel (1Co 3, 5-10). C'est en plantant, en arrosant, en édifiant, en posant le fondement

que nous travaillons ; celui qui ne veut pas travailler, de cette façon, qu'il ne mange pas, car en effet à quoi bon se nourrir de l'aliment spirituel, de la parole de Dieu, si ce n'est pour travailler ainsi à l'édification du prochain ? Et les moines citent enfin la parabole du mauvais serviteur, qui garde par devers lui le talent confié par le maître (Mt 25, 24-30). Pour taire toute critique et ramener à l'ordre les récalcitrants, Augustin s'efforce alors de montrer que Paul parle du travail manuel qu'il présente comme une activité honorable, occasion d'une récompense spirituelle (*De opere monachorum* III, 4). Dans la seconde partie de son traité, Augustin entend ensuite démontrer la portée pratique de ce qu'il avance. Le travail manuel peut être réconcilié avec les occupations les plus saintes, il est un exercice d'humilité qui contribue au bien commun. Augustin ignore quelle était l'occupation de l'Apôtre, mais il est certain qu'il s'adonnait à quelque activité honnête :

« Il ne commettait pas de larcins, il n'était ni cambrioleur ni bandit, ni conducteur de char ni chasseur, ni comédien ni joueur ; mais il exerçait quelque métier inoffensif et honnête, adapté aux besoins des hommes, comme le sont ceux des charpentiers, des maçons, des savetiers, des paysans et autres semblables¹⁸. »

Dans ses occupations manuelles, l'Apôtre recherche ce qui est honnête. Augustin relève plus loin ce que veut signifier Paul. L'Apôtre encourage Timothée au travail des mains en dépit de sa faiblesse physique, et le met en garde de poursuivre des occupations qui absorberaient son esprit :

« Autre chose, en effet, travailler de ses mains en gardant l'esprit libre, comme un artisan, du moins quand il n'est ni fraudeur, ni avare, ni avide du bien d'autrui ; autre chose, appliquer son esprit, même sans fatigue corporelle, au souci d'amasser de l'argent, comme le font les négociants, les intendants, les agents de placements¹⁹... »

Augustin oppose l'artisan (*opifex*) au marchand (*negotiator*) en des termes proches de ceux de Théophile. Il est fort probable que les mots de l'évêque d'Hippone ont résonné dans la mémoire de Théophile occupé à la composition de son traité, car le discours d'Augustin est aussi l'occasion de décrire ce qui serait le meilleur pour le moine. Parlant de lui-même, mais le conseil doit être entendu pour chacun, il précise en effet :

« Pour ce qui regarde mes aises, je préférerais de beaucoup faire chaque jour quelque travail manuel à des heures déterminées, comme c'est établi dans les monastères bien réglés, et profiter des autres moments pour lire, prier ou étudier quelque passage des Écritures, plutôt que d'être en

butte à la tumultueuse confusion des chicanes du prochain, à l'occasion des affaires séculières qu'il nous faut trancher par un jugement ou apaiser par une intervention²⁰. »

Théophile ouvre son traité en des termes assez semblables. Si l'on retourne vers les premières phrases du *De diversis artibus*, nous lisons en effet que Théophile souhaite une récompense spirituelle à « tous ceux qui souhaitent éviter avec mépris la paresse de l'esprit et les vagabondages de l'âme par une occupation utile des mains et une méditation agréable des choses nouvelles²¹ ». En d'autres termes, Théophile parle du travail manuel et de la contemplation comme des deux activités nécessaires à l'artisan – et au-delà au moine, sinon à tout chrétien ; ce double programme trouve son actualisation dans l'opposition de l'artisan au marchand, puisque celui-ci ne pratique ni l'une ni l'autre des occupations utiles défendues par Théophile (et par Augustin).

Contemplation et application à la tâche sont donc les deux composantes d'un travail bien dirigé. Mais toutes deux sont également les composants primaires d'un état d'esprit parfaitement qualifié par Jean Leclercq d'*otium monasticum*, ou de réconciliation de la vie active et de la vie contemplative²². L'*otium* est en effet la synthèse de deux mouvements en apparence opposés : l'humble nécessité de travailler, telle que définie par la *Règle de saint Benoît* par exemple, et la nécessaire *vacatio* propre à la contemplation (qui ne s'apparente nullement à de la paresse). Considéré tel un repos, l'*otium* est une inactivité physique propice à l'élévation spirituelle de l'âme vers Dieu. En tant que repos de l'esprit, ce loisir favorise la méditation, prélude à la contemplation des réalités supérieures. Théophile a certainement ceci en mémoire, lorsqu'il indique grâce divine et effort humain comme les composantes de ce *quies mentis* nécessaire à la louange divine qu'est la création artistique. En d'autres termes, grâce divine et opération humaine participent uniment dans le travail de l'art, la seconde ne servant de rien sans le concours de la première. Lorsque Théophile désire distinguer l'artiste au sein des fidèles, il introduit dans l'ordre de son récit des marchands qui vont au-delà des mers au péril de leur vie rechercher des aromates. Cette recherche périlleuse du nard, de la myrrhe, de l'encens ou de la cannelle, ne concerne guère l'artiste, car tout cela croît en son jardin. En effet, il n'est nul besoin pour lui de quérir les ingrédients qui entrent dans la confection du baume, puisqu'en son jardin, en son cœur, déjà il les possède ; de son cœur s'échappent les effluves d'herbes aromatiques qui sont les exhalaisons de la Sagesse divine. Lorsque la Sagesse proclame son propre éloge – elle qui grandit comme un cèdre du Liban, qui étend ses rameaux comme un téré-

binthe –, elle exhale un parfum comme la cannelle et le baume aromatique, comme la myrrhe de choix, le galbanum, l'onyx et le stacté, comme une nuée d'encens (Si 24, 15)²³. Les mots ne se recouvrent certes pas tout à fait, mais la confrontation du texte scripturaire au premier prologue du *De diversis artibus* reste remarquable, qui permet de montrer combien le cœur de l'artiste déborde désormais de divine sagesse.

L'ONCTION DE L'ARTISTE

■ Dans le troisième prologue sont en effet convoqués les deux artisans désignés par Dieu pour orner le sanctuaire (Ex 31, 1-11) :

« Je l'ai [Beçaléel] rempli de l'esprit de Dieu pour qu'il ait sagesse, intelligence, connaissance et savoir-faire universel [...]. De plus, j'ai mis près de lui Oholiab [...], et j'ai mis la sagesse dans le cœur de chaque sage pour qu'ils fassent tout ce que j'ai ordonné : la tente de la rencontre, l'arche pour la charte, le propitiatoire qui est au-dessus, tous les accessoires de la tente, la table et ses accessoires, le chandelier pur et tous ses accessoires, l'autel du parfum, l'autel de l'holocauste et tous ses accessoires, la cuve et son support, les vêtements liturgiques, les vêtements sacrés pour le prêtre Aaron, les vêtements que porteront ses fils pour exercer le sacerdoce, l'huile d'onction, le parfum à brûler pour le sanctuaire. Ils feront exactement comme je te l'ai ordonné²⁴. »

Théophile se distingue cependant des deux artisans du Temple : ces derniers, Dieu les a certes remplis de l'esprit de sagesse, d'intelligence, de connaissance et de savoir-faire. Mais l'artiste, selon Théophile, reçoit désormais, dans le sens de la Nouvelle Alliance, la grâce septiforme de l'Esprit saint : « Et par hasard, pour que tu n'en doutes pas, je vais te montrer par l'évidence du raisonnement que tout ce que tu peux apprendre, comprendre ou imaginer en fait d'art, c'est la grâce des sept dons de l'Esprit qui te l'inspire²⁵. » Par dons de l'Esprit saint, Théophile entend l'esprit de sagesse, d'intelligence, de conseil, de force, de science, de piété et de crainte de Dieu enfin. On reconnaît sans peine la litanie que l'on trouve en Isaïe (Is 11, 1-3), à propos du père de David. L'artiste serait-il donc ce « rameau sorti de la souche de Jessé », ce « rejeton jailli de ses racines », un nouveau David, un nouvel oint du Seigneur ? Sans nul doute, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il soit singularisé, car chacun est frappé du sceau de l'Esprit ; il est tout au plus l'un des rares à reconnaître en lui l'action de ces dons, comme le montrait l'opposition du marchand et de l'artiste, et ainsi, par son travail, il s'élève. Armé des dons de l'esprit, l'artiste peut désormais « [s'approcher] avec confiance de la demeure

de Dieu [et la décorer] avec magnificence²⁶ ». Ce faisant, poursuit Théophile, « [il a] forcé [les fidèles] à louer Dieu le Créateur dans sa Création, à le proclamer admirable dans ses œuvres²⁷ ». Ainsi, par son travail, gage d'une élection, et par la reconnaissance du don, qui le distingue de la créature, l'artiste prend vraiment le rôle d'un ministre, porteur ou héraut de la parole divine, médiateur entre la créature et son Créateur, à l'image d'un prêtre: « Agis donc maintenant, homme de bien, heureux devant Dieu et devant les hommes dès le présent, plus heureux pour l'avenir, toi dont tant d'holocaustes sont offerts à Dieu par ton travail et ton zèle; anime-toi ensuite d'une ardeur toujours plus grande²⁸. » En effet, il manque encore quelque chose parmi les instruments de la demeure du Seigneur, l'essentiel à vrai dire, car « sans [ces instruments], les divins mystères ni le service des autels ne peuvent s'accomplir. Il s'agit de ce qui suit: les calices, les candélabres, les encensoirs, les ampoules²⁹... » L'artiste, prophète ou prêtre, ou tout simplement « oint du Seigneur », est le garant du service divin. Car Théophile pose l'artiste comme intermédiaire entre Dieu et les fidèles (les « spectateurs », si l'on se fie au texte), le qualifie en d'autres termes de figure de la médiation. À travers l'action de la grâce septiforme de l'Esprit saint, qui s'apparente à une onction, l'artiste devient un acteur essentiel dans le jeu des échanges symboliques entre l'ici-bas et l'au-delà, dans la médiation entre le visible et l'invisible.

Que le travail de l'artiste puisse s'apparenter à celui d'un prophète, deux orfèvres semblent en témoigner: Frère Guillaume sur la crosse dite de Chartres, qu'il réalise vers 1170-1180³⁰, et Hugo d'Oignies, sur la reliure d'argent en partie doré d'un Évangélaire, qu'il façonne vers 1228-1230 pour les Sœurs de Notre-Dame de Namur³¹ (ill. 1). La crosse dite de Chartres présente une suite de brèves inscriptions – parmi lesquelles la signature de Willelmus: + FRATER WILLELMUS ME FECIT – qui commence par une incise ferme: + SCRIBE FABER LIMA. Marian Campbell interprète maladroitement cet ordre, qui manifeste selon elle l'incompréhension de l'artisan recopiant servilement les indications de son patron, mais elle ne voit pas qu'il s'agit d'un ordre donné d'en haut, d'une injonction divine de même nature que celle donnée à Jean: « quod vides, scribe » (Ap 1, 11). À l'image de Jean (Ap 1, 19), Habacuc (Ha 2, 2) ou Esdras (4Esd 12, 37), à qui il est demandé de rendre compte de ce qu'ils voient, le travail de l'orfèvre, s'il s'apparente à l'écriture (la lime se substituant au calame), suppose également une vision que l'artiste décrit ensuite dans son œuvre. Est-ce à dire que l'artiste possède dès lors la capacité d'atteindre une réalité qui va au-delà de ce que l'on peut connaître par



Ill. 1a et b.
Évangélaire d'Oignies, Hugo
d'Oignies, vers 1228-1230
(Namur, Trésor des Sœurs
de Notre-Dame) a: reliure
et b: détail (© Société
archéologique de Namur).

les sens? Plotin, dans ses *Ennéades*, parle de Phidias qui a représenté Zeus non pas selon les normes et les habitudes de la réalité visible, mais comme le dieu lui-même apparaîtrait s'il daignait se manifester à nos yeux³². Certains artistes possèdent cette capacité d'entrevoir des réalités invisibles, comme par un droit particulier de vision claire. Les *Gesta sancti Servatii* (vers 1126) rapportent la mésaventure d'orfèvres jetés en prison par l'empereur Henri III pour avoir fait un regard myope à saint Servais sur son chef reliquaie. En songe, le saint apparaît à l'empereur et, lui montrant son visage, confirme que ses traits humains ont été correctement rendus par les artistes: « *Considerasne, inquit, fili mi faciem quam diligis? Nonne, que tuo nunc sese offert animo eadem facies eodem modo est expressa in auro? Ita non secus, quam deus voluit, manus artificum opus disposuit*³³. » Il ne reste au roi qu'à libérer les orfèvres. La création artistique se mesure donc à l'aune de la création divine, le remploi d'un motif propre au récit miraculeux – l'identité d'un personnage vérifiée à l'aide d'une image, à l'inverse dans ce cas – peut laisser croire qu'il y a un don spécifique de vision de la part des deux orfèvres. Comme le fait fort justement remarquer Piotr Skubiszewski, Hugo d'Oignies utilise les mêmes ressources: l'inscription présente l'orfèvre comme « quelqu'un sortant des limites dans lesquelles restent circonscrites les *artes mechanicae*. On le veut *litteratus*³⁴ ». Une Crucifixion orne le plat inférieur de sa reliure. Sur le plat supérieur, une *Maiestas Domini* flanquée des symboles des évangélistes tenant un cartouche avec leur nom est encadrée d'un bandeau niellé sur lequel court l'inscription suivante: + LIBER SCRIPTUS INTUS ET FORIS HUGO SCRIPSIT INTUS QUESTU FORIS MANU + ORATE PRO EO ORE CANUNT ALII CRISTUM CANIT ARTE FABRILI HUGO SUI QUESTU SCRIPTA LABORIS ARANS, tandis que l'artiste s'est représenté à genoux au bas de la composition, offrant son œuvre au Christ. Hugo est donc à la fois l'auteur et le donateur de l'œuvre. Il fait de son travail d'orfèvre un chant de louange à Dieu, que d'autres proclament avec la bouche précise-t-il (ORE CANUNT ALII CRISTUM, CANIT ARTE FABRILI HUGO). Au-delà sans doute de l'artiste lettré, il faut comprendre le livre « écrit » par Hugo comme apparenté à celui « *qui erat scriptus intus et foris* » (Ez 2, 9), à savoir à l'oracle divin que Dieu fait manger au prophète (Ez 2, 8-3, 3); ceci pourrait laisser croire que l'œuvre d'art remplace (avantageusement?) la parole divine, et que l'artiste se substitue à Dieu. Quoi qu'il en soit, Hugo d'Oignies pose la création artistique dans la continuité de la Création divine, l'inscription en tant que parole écrite servant ici de relais. En tant que « prophète », Hugo se montre ainsi puissant en actes et en paroles (Lc 24, 19; Ac 7, 22).

Ainsi, ce n'est pas un mais deux principes formateurs que l'on trouve à l'œuvre dans l'esprit de Théophile: le travail d'une part, et il s'agit bien alors du travail artisanal revendiqué pour sa valeur propre, valeur nécessaire d'humilité que l'on trouve explicitée dans la règle bénédictine, mais surtout et plus encore d'autre part, le caractère élu de celui qui met en œuvre ce travail. Ces deux traits sont en effet nécessaires à la formation de l'artiste. Dénué de l'habileté manuelle que les préceptes de Théophile aident à atteindre, dénué de l'esprit d'humilité qui lui permet de s'atteler avec patience et assiduité à la tâche manuelle, il serait encore artiste en puissance, mais dans l'incapacité d'exercer son don; sans ce don, sans cette élection spéciale qui le rend apte à la louange de Dieu et de la Création, toute l'habileté manuelle ne suffirait pas à en faire un artiste. La valorisation du travail, s'il en est une, passe donc nécessairement par la théologie, en y puisant sa réflexion; bien loin de constituer l'essence de l'artiste, le travail n'est aux yeux de Théophile que l'accomplissement d'un don qui, lui, est un acte libre de Dieu. À la fois praticien et théoricien, Théophile présente le cas, rare au Moyen Âge, d'un artiste qui conduit travail des mains et réflexion sur celui-là³⁵. Les artistes sont prompts à jouer de cette qualité.

OTIUM SAPIENTIS

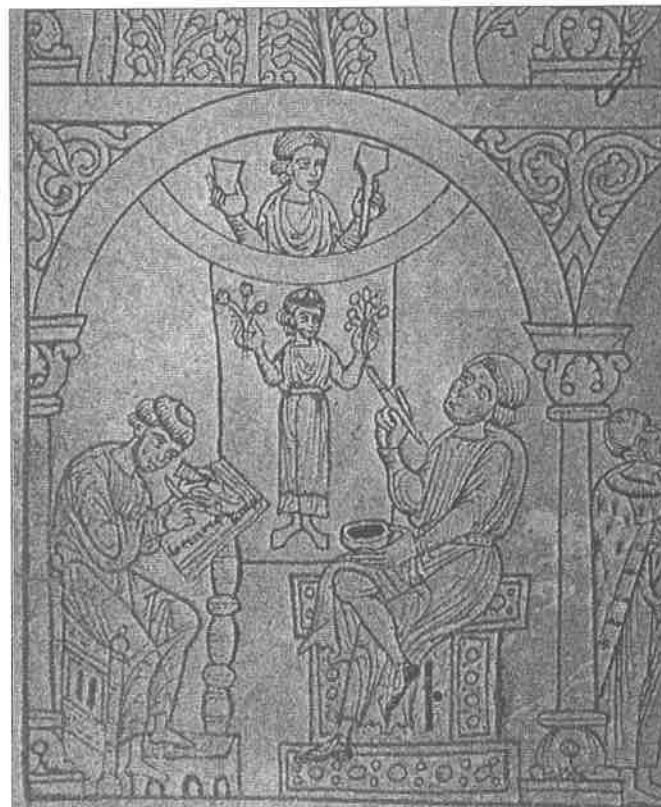
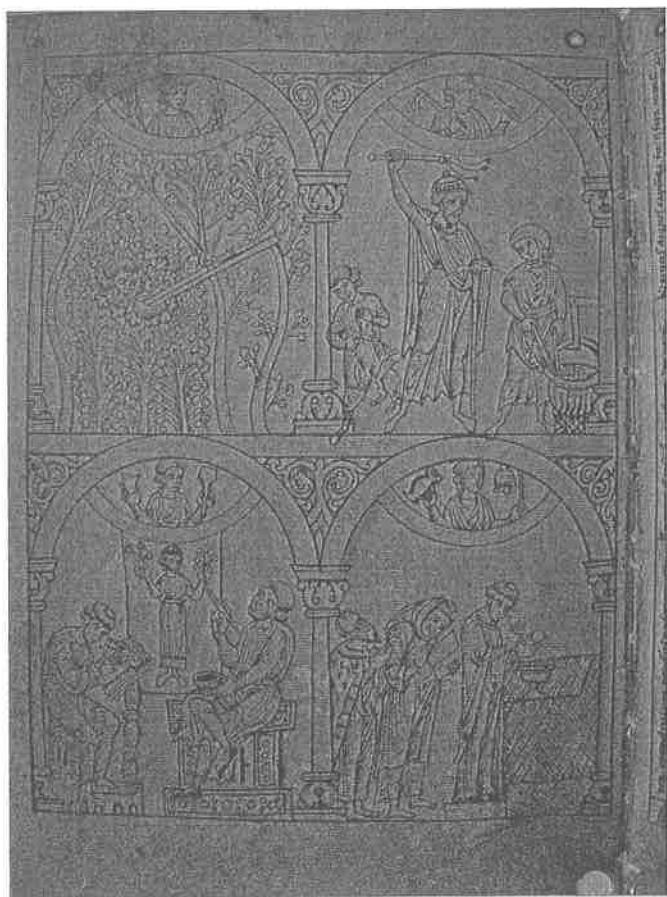
■ Le « carnet de modèles » originaire de l'abbaye de Rein, près de Graz, dont on a proposé deux datations, la première et la plus vraisemblable entre 1208 et 1213 (grâce aux listes d'évêques, de papes et d'empereurs romains consignées dans le manuscrit), la seconde dans les années 1220, présente une succession d'images parmi lesquelles figure en bonne place une « allégorie » de la peinture. Les trois pages initiales sont décorées de quatre scènes chacune prenant place dans un système d'arcatures qui réserve des niches et distingue une espèce d'abside ou de conque dans sa partie supérieure, où prennent place des figures tenant en main des instruments ou des outils. La disposition générale rappelle l'iconographie des mois – ce qui semble s'accorder un peu avec les scènes représentées – au sein desquelles les figures allégoriques ont remplacé les signes zodiacaux. Ces dix scènes illustrent les arts mécaniques, encadrées en tête par une représentation du mariage ou de l'état laïque et une image de la prêtrise ou de l'état clérical en fin de série³⁶. Placées artificiellement au début du manuscrit actuel, les illustrations n'ont probablement rien à voir avec la suite des textes – le codex contient des œuvres d'Honorius Augustodunensis (la *Mappa mundi* et le *De imagine mundi*), la *Philosophia mundi* de Guillaume de Conches et le fameux *Didascalicon* d'Hugues de Saint-

Victor –, tandis que le désordre des cahiers comme la perte de feuillets avant et après les images ne permettent plus de reconstituer le manuscrit dans son état original.

Dans l'avant-dernière image du folio 2 v^o, nous reconnaissons à gauche un scribe penché sur son pupitre, occupé à tracer des mots sur le manuscrit ouvert devant lui (*ill. 2*) : HEINRICUS IMP[ERATOR], probable allusion à l'empereur Henri VI (1190-1197). Assis en face de lui se tient un peintre; il suspend son geste et adopte une pose étonnante qui n'a pas sa pareille dans les représentations d'artistes au travail. Ainsi dans le Passionaire de Weissenau, réalisé vers 1200, Rufilus trace son autoportrait en acte, appliqué à poser la dernière touche à l'initiale de son nom³⁷, tandis que le verrier Gerlachus se tient droit et appelle sur lui la clémence de Dieu à la fenêtre du chœur de l'abbaye d'Arnstein, vers 1150-1160³⁸. Dans le codex Rein au contraire, le peintre est assis sur un trône: il tient un pinceau et un pot de couleur, s'interrompt dans sa peinture d'une figure féminine tenant deux fleurs ou deux sceptres fleurdelisés³⁹, pour contempler du regard le personnage qui se tient debout dans la partie supérieure de la niche. Il se pourrait qu'il regarde une allégorie de la peinture tenant en ses mains un pilon

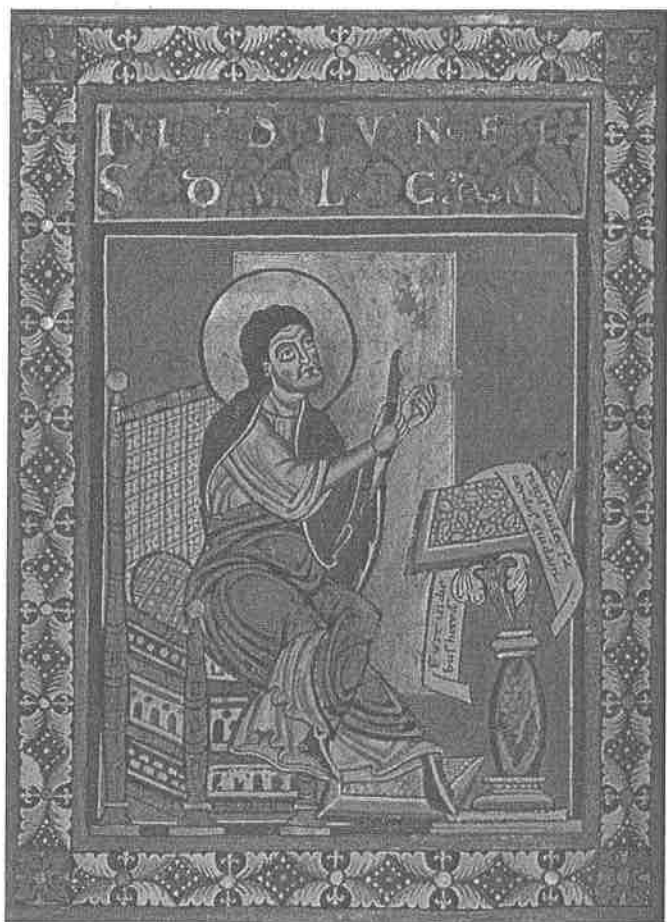
et son pistil pour moudre les pigments. Dans son abandon nonchalant, le peintre croise haut les jambes. Sa position est remarquable: elle désigne l'inactivité physique chère à l'intellectuel, poète ou philosophe, et traduit en image l'état d'esprit décrit par Théophile, c'est-à-dire l'*otium sapientis* propre aux évangélistes, aux apôtres, aux figures de l'autorité qui siègent absorbés dans une intense méditation⁴⁰. Le peintre suspend ainsi son travail, guette sans doute le souffle d'une inspiration qui vient d'en haut, d'une inspiration peut-être divine. Nous sommes donc loin d'une certaine conception des arts mécaniques: la peine qui semblerait devoir les qualifier cède ici devant le travail de l'esprit, ce qui se remarque au mieux dans les positions contrastées respectives du scribe, courbé sur son pupitre, et du peintre, tout entier absorbé par cette apparition.

La position du peintre du codex Rein dénonce donc un repos musculaire, un complet abandon, une tranquillité de l'âme propice au travail. Il adopte la pose contemporaine des évangélistes et des prophètes que les scribes commencent alors à s'approprier. Plus particulièrement, il se présente sous les traits d'un évangéliste taillant sa plume, à l'instar de Luc sur le plat supérieur de la reliure du codex Douce 292



Ill. 2. Codex Vindobonensis 507 (Carnet de modèles de Rein), Rein ?, entre 1208 et 1213 ? (Vienne, Oesterreichische Nationalbibliothek, f. 2v^o) a: fol. 2v^o et b: détail (© ÖNB/Wien).

ou dans l'Évangélaire de Helmarshausen ⁴¹ (ill. 3). Pour se représenter au travail, le peintre emprunte l'iconographie valorisée du scribe, et parallèlement relègue ce dernier, qui



Ill. 3. Évangélaire d'Helmarshausen, vers 1120-1140 (Malibu, The J. Paul Getty Museum, ms. Ludwig II.3, f. 83 v^o) (© The J. Paul Getty Museum, Los Angeles).

lui fait ici pendant, à un rôle subalterne. Il introduit de la sorte une différence visuelle qualitative dans l'appréciation des deux activités. Ceci se remarque d'autant plus si l'on convoque d'autres exemples dans lesquels figurent à la fois un scribe et un miniaturiste. Dans le livre de Péricopes offert par Henri III à l'abbaye Saint-Willibrord d'Echternach (vers 1039-1043), l'une des images présente une vue en coupe du *scriptorium* abbatial dans lequel travaillent un moine et un laïc, tous deux tournés dans la même direction ⁴². La dimension démonstrative de la scène, l'accent porté par le *titulus* sur ce lieu où est attendue jour et nuit la venue du roi – en jouant consciemment sur l'ambiguïté : est-ce Henri III ou le Christ? – ne trompent pas : il s'agit bien de vanter les mérites du *scriptorium* et d'en louer les artistes ; en ce sens, il n'est pas improbable que le personnage laïc soit un enlumineur, placé derrière le moine copiste ⁴³.

En replaçant notre image dans la tradition iconographique du double portrait, on met au jour un changement important : le peintre du codex Rein affirme son autonomie vis-à-vis du scribe, marque avec plus de force le caractère autonome de la peinture, met en scène enfin sa liberté de création qui est dictée par une instance supérieure. Dans le cours de ce processus, il est fort vraisemblable qu'il gagne cette autonomie en s'inspirant des portraits de Grégoire le Grand et de son scribe, se rangeant résolument du côté du prélat pour marquer la dimension spirituelle ou intellectuelle, et non plus servile, de son travail. Il affiche dès lors avec beaucoup d'assurance son statut d'« auteur inspiré ». Au tournant du XIII^e siècle, il semble donc que le peintre prenne conscience d'une liberté, qui se manifeste dans une soudaine tentative d'autonomie (que l'on hésitera à qualifier d'artistique).

Notes

1. Sur ces plaquettes, voir en dernier lieu N. STRATFORD, « Un grand clunisien, Henri de Blois », dans *Cluny. Onze siècles de rayonnement*, N. STRATFORD (éd.), Paris, 2010, p. 238-245 (avec bibliographie), à qui j'emprunte la traduction française des *tituli*.
2. OVIDE, *Métamorphoses*, II, 5 : « *Materiam superabat opus...* »
3. Voir H. L. KESSLER, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphie, 2000, et, du même, *Seeing Medieval Art*, Peterborough, 2004.
4. Le traité est daté autour de 1125-1130. Sur l'identité de Théophile, voir E. FREISE, « Roger von Helmarshausen in seiner monastischen Umwelt », *Frühmittelalterliche Studien*, 15, 1981, p. 180-293 ; P. LASKO, « Roger of Helmarshausen, Author and Craftsman: Life, Sources of Style, and Iconography », dans *Objects, Images, and the Word. Art in the Service of Liturgy*, C. HOURIHANE (éd.), Princeton, 2003, p. 180-201 ; cf. J. VAN ENGEN, « Theophilus Presbyter and Rupert of Deutz: The Manual Arts and Benedictine Theology in the Early Twelfth Century », *Viator*, 11, 1980, p. 147-163. Dès après 1100, Roger est moine à Stavelot, puis à Saint-Pantaléon de Cologne, et dès 1107 à Helmarshausen, où il meurt peu après 1125. John Van Engen a ancré la recherche dans les années 1125-1130, mais demeure la question fondamentale de l'unité des parties qui composent le traité : les recettes sont-elles le fruit d'une collection rassemblée dans le temps ? Peut-on comprendre les prologues dans le même sens ?
5. THÉOPHILE, *De diversis artibus*, dans *Theophilus Presbyter. De diversis artibus*, Ch. R. DODWELL (éd.), Londres, 1986 [1961], Prologue I : « *omnibus mentis desideriam animique vagationem utili manuum occupatione et delectabili novitatum meditatione declinare et calcare volentibus...* »
6. *Ibidem* : « *totius artis ingeniique capacitatem quasi hereditario iure adipisci possit* ».
7. J.-Cl. SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990, p. 244.
8. E. DEUBER-PAULI et D. GAMBONI, « Suger, Théophile, *Le Guide du pèlerin*. Éléments de théorie de l'art au XII^e siècle », *Études de Lettres*, 2, 1980, p. 43-91.
9. G. H. ALLARD, « Les arts mécaniques aux yeux de l'idéologie médiévale », dans *Les arts mécaniques au Moyen Âge*, G. H. ALLARD et S. LUSIGNAN (éd.), Montréal, 1982, p. 13-31 (ici p. 13, n. 3).
10. THÉOPHILE, *De diversis artibus*, Prologue I : « *tamen scientiæ et intelligentiæ dignitatem adeo in posteritatis propaginem transtulit, ut quicumque curam sollicitudinemque addiderit, totius artis ingeniique capacitatem quasi hereditario iure adipisci possit. [...] hoc homo omni aviditate amplectatur...* » Sur les sciences et disciplines mécaniques comme restauratrices de la ressemblance de l'homme à Dieu, voir L. M. DE RIJK, « Some notes on the twelfth century topic of the three (four) human evils and of the science, virtue and techniques as their remedies », *Vivarium* 5, 1967, p. 8-15.
11. THÉOPHILE, *De diversis artibus*, Prologue I : « *Quo adepto nemo apud se, quasi ex se et non aliunde accepto, gloriatur, sed in Domino, a quo et per quem omnia et sine quo nihil, humiliter gratuletur, nec concessa invidiæ sacculo recondat aut tenacis armariolo cordis occultet, sed omni iactantia repulsa, hilari mente simpliciter quarentibus eroget, metuatque evangelici illius negotiatoris sententiam, qui domino suo reconsignare dissimulans munam feneratam, omni beneficio privatus oris sui iudicio nequam servi promeruit notam.* »
12. *Ibid.* : « *quod mihi gratis offerit [...] gratis offero...* »
13. *Ibid.* : « *Quod si tibi arbusta vilia myrram, thus et balsama producerent, [...] sive pro urtica et carduo ceterisque horti graminibus nardus et fistula diversorumque generum aromata crescerent, numquid his contemptis tanquam vilibus et domesticis ad extranea [...] comparanda circuire terras et maria? et hoc te iudice grandis foret stultitia.* » La recherche des aromates odorants s'apparente au désir de l'époux pour l'épouse du Cantique des Cantiques (Ct 4, 11-14 : « *Favus distillans labia tua sponsa mel et lac sub lingua tua, et odor vestimentorum tuorum sicut odor turis. Hortus conclusus soror mea sponsa, hortus conclusus, fons signatus. Emissiones tuæ paradisi malorum puniceorum cum pomorum fructibus: cypris cum nardo, nardus et crocus, fistula et cinnamorum cum universis lignis Libani, murra et aloë cum omnibus primis unguentis.* » ; voir le 23^e sermon de Bernard de Clairvaux sur le Cantique des Cantiques).
14. *Ibid.* : « *quem Deum omnino beatum fecit in hac parte, qua tibi gratis offeruntur, que multi marinos secantes fluctus cum summo periculo vitæ, famis ac frigoris artati necessitate...* » ; cf. Lc 6, 45 : « *Bonus homo de bono thesauro cordis sui profert bonum.* »
15. *Idem*, Prologue II : « *Nam luce clarius constat quia, quisquis otio studet ac levitati, fabulis quoque supervacuis operam dat et surrilitati, curiositati...* » Opposer marchands et artisans, c'est peut-être aussi le signe que Théophile cherche à extraire l'artiste de l'ordre des « laïcs » ; cf. BONIZO DE SUTRI, *Liber de vita christiana* VIII, 1 : « *Et primum plebis faciamus divisionem; nam ex plebe alii sunt artifices, alii negotiatores, alii vero agricolæ.* » Bonizo poursuit en précisant les conditions dans lesquelles le travail de ces trois « ordres » peut se faire avec honnêteté.
16. J.-P. ALBERT, *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates*, Paris, 1990. Il faut remarquer que ce sont les ingrédients qui entrent dans la fabrication de l'huile d'onction et du parfum à brûler dans le sanctuaire, tels que demandés par Dieu à Moïse (Ex 30, 22-38), et dont la confection est confiée à Beçaléel et Oholiab (Ex 31, 11).
17. AUGUSTIN, *De opere monachorum* I, 2 : « *Quomodo ergo Apostolus sentire adversus Dominum posset, ut nos præciperet ita esse debere sollicitos quid manducemus et quid bibamus et quo operiamur, ut nos etiam opificum artibus, curis, laboribus oneraret?* » La péripécie se retrouve dans plusieurs règles médiévales : la Règle du Maître, celle de Paul et d'Étienne, celle de Féréol, et occupe aussi le chapitre 48 de la Règle de saint Benoît.
18. *Idem* XIII, 14 : « *nec furta faciebat, nec effractor aut latro erat, nec auriga, aut venator, aut histrio, nec turpilucrus: sed innocenter et honeste quæ apta sunt humanis usibus operabatur; sicut sese habent opera fabricorum, structorum, sutorum, rusticorum, et his similia.* »
19. *Idem* XV, 16 : « *Aliud est enim corpore laborare animo libero, sicut opifex, si non sit fraudulentus et avarus, et private rei avidus; aliud autem ipsum animum occupare curis colligendæ sine corporis labore pecuniæ, sicut sunt vel negotiatores, vel procuratores, vel conductores...* » L'idée d'Augustin semble claire : travailler de ses mains laisse à l'esprit toute latitude pour l'oraison et la récitation des psaumes, ce qui apparente le travail à la louange divine (cf. *idem* XVII, 20).

20. *Idem* XXIX, 37: « *quoniam quantum attinet ad meum commodum, multo malle per singulos dies certis horis, quantum in bene moderatis monasteriis constitutum est, aliquid manibus operari, et ceteras horas habere ad legendum et orandum, aut aliquid de divinis litteris agendum liberas, quam tumultuosissimas perplexitates causarum alienarum pati de negotii secularibus vel iudicando dirimendis, vel interveniendo praecedendis...* »; cf. AUGUSTIN, *Confessions* X, XL, 65.
21. Voir plus haut, note 5.
22. J. LECLERCQ, *Otia monastica. Études sur le vocabulaire de la contemplation au Moyen Âge*, Rome, 1963; voir aussi J. LECLERCQ, « *Otium monasticum as a Context for Artistic Creativity* », dans T. G. VERDON (éd.), *Monasticism and the Arts*, Syracuse, 1984, p. 63-80. La contemplation de la Sagesse est un retour vers Dieu, qui passe par le cœur; cf. RICHARD DE SAINT-VICTOR, *Benjamin minor*, III, 1: « *Quid vero dulcius, quidue iocundius potest esse, quam oculum mentis ad summe sapientiae contemplationem erigere?* »
23. Dans le cœur sont cachés tous les trésors de la sagesse et de la science (Col 2, 3), comme le rappelle RUPERT DE DEUTZ (*De operibus* IV, 10). La beauté dérive, selon Augustin, de la Sagesse divine qui crée le monde de rien; cette même Sagesse est à l'œuvre par le truchement des artistes (AUGUSTIN, *De pulchritudine simulacrorum*, dans *De diversis questionibus* II, LXXVIII: « *Ars illa summa omnipotentis dei, per quam ex nihilo facta sunt omnia, quae etiam sapientia eius dicitur, ipsa operatur etiam per artifices.* ») Il est intéressant de remarquer que Richard de Saint-Victor, dans le *Benjamin Maior* ou *De gratia contemplationis* (II, 15), utilise le même passage scripturaire pour éclairer ce qu'il entend par qualité intrinsèque d'une chose, à propos du troisième genre de contemplation (la contemplation en raison, selon l'imagination, c'est-à-dire lorsque nous nous servons de la similitude des choses visibles afin de nous élever à la spéculation des choses invisibles).
24. THÉOPHILE, *De diversis artibus*, Prologue III: « *implevi eum spiritu Dei sapientia, intelligentia et scientia in omni opere ad excogitandum fabre quicquid fieri potest [...] dedique ei socium Hooliab [...] et in corde omnis eruditi posui sapientiam ut faciant cuncta quae praecepi tibi: tabernaculum fœderis et arcam testimonii et propitiatorium quod super eam est et cuncta vasa tabernaculi mensamque et vasa eius candelabrum purissimum cum vasis suis et altaria thymiamatis et holocausti et omnia vasa eorum, labium cum basi sua, vestes sanctas in ministerio Aaron sacerdoti et filiis eius ut fungantur officio suo, in sacris oleum unctionis et thymiana aromatum in sanctuario. Omnia quae praecepi tibi facient...* »
25. *Ibid.*: « *Et ne forte diffidas, pandam evidenti ratione quicquid discere intelligere vel excogitare possis artium, septiformis Spiritus gratiam tibi ministrare* » (je souligne).
26. *Ibid.*: « *domum Dei fiducialiter aggressus tanto lepore decorasti...* »
27. *Ibid.*: « *quodque Creatorem Deum in creatura laudant et mirabilem in operibus suis predicant, effecisti* ».
28. *Ibid.*: « *Age ergo nunc, vir prudens, felix apud Deum et homines in hac vita, felicius in futura, cuius labore et studio Deo tot exhibentur holocausta, ampliori deinceps accender sollertia...* »
29. *Ibid.*: « *sine quibus divina misteria et officiorum ministeria non valent consistere. Sunt enim haec: calicis, candelabra, thuribula, ampulle...* » Ces instruments forment, dans le trésor ecclésial, le *ministerium*; l'artiste, un orfèvre dans ce cas, se situe résolument du côté des médiateurs.
30. M. L. CAMPBELL, « "Scribe faber lima": a crozier in Florence reconsidered », *Burlington Magazine*, CXXI, 915, 1979, p. 364-369 (qui lit le « me fecit » comme un « me fieri fecit » et date la crosse de l'extrême fin du XII^e siècle); *English Romanesque Art, English Romanesque Art 1066-1200*, cat. d'exp., Londres, 1984, n. 282; P. SKUBISZEWSKI, « L'intellectuel et l'artiste à l'époque romane », dans *Le Travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, 1990, p. 263-313 (ici p. 264).
31. *Autour de Hugo d'Oignies*, éd. R. DIDIER et J. TOUSSAINT, Namur, 2003, p. 193-198.
32. PLOTIN, *Ennéades* V, VIII, 1 (le texte est consacré à la beauté intelligible; ce n'est pas à proprement parler l'artiste qui voit au-delà de l'expérience sensible, mais c'est l'art qui confère une dimension autre, participative de l'idée, à la chose visible). Enrico Castelnovo pense que l'apologie de l'artiste faite par Plotin a des conséquences au Moyen Âge, mais ne donne que le seul exemple des orfèvres d'Henri III; voir E. CASTELNUOVO, « L'artiste », dans *L'homme médiéval*, J. LE GOFF (éd.), Paris, 1989, p. 233-266 (en particulier p. 236-237).
33. Cité par Enrico CASTELNUOVO, « L'artiste », *op. cit.*, p. 242. Le motif hagiographique emprunte probablement au songe de Constantin. L'empereur affirme avoir reçu en rêve la visite de Pierre et Paul. Sylvestre 1^{er}, incrédule, les lui fait reconnaître en le confrontant à la vue de deux portraits des apôtres. Le renversement, dans les *Gesta*, témoigne de l'importance prise par l'image.
34. P. SKUBISZEWSKI, « L'intellectuel et l'artiste à l'époque romane », dans *Le Travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, 1990, p. 263-313 (ici p. 272). Hugo d'Oignies invite parfois le fidèle à prier pour lui en concluant ses *tituli* d'un ORATE PRO ME FACTORE (ainsi sur les phylactères de saint Martin et de sainte Marguerite du trésor d'Oignies) ou d'un ORETUR PRO FACTORE (sur une plaque remployée au buste-reliquaire de saint Feuillen, aujourd'hui à la collégiale de Saint-Feuillen à Fosses-la-Ville). La signature sur le pied de son calice est suivie d'une semblable demande (+ HUGO ME FECIT: ORATE PRO EO), tandis que son portrait figure au bas de l'initiale *incipit* (f. 11) de l'Évangélaire dont il est ici question (sur toutes ces œuvres, voir le catalogue *Autour de Hugo d'Oignies*).
35. Il est à remarquer cependant qu'aucune œuvre signée par Roger de Helmarshausen ne nous est parvenue.
36. Sur le manuscrit, voir R. W. SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam, 1995, n. 10 et le fac-similé édité par F. UNTERKIRCHER, *Reiner Musterbuch. Faksimile-Ausgabe im original Format des Musterbuchs aus Codex Vindobonensis 507 der Oesterreichischen Nationalbibliothek*, 2 vol., Graz, 1979. C'est évidemment la présence du *Didascalicon* aux ff. 100v^o-147v^o du manuscrit qui favorise une interprétation dans ce sens, mais le détail des activités données par Honorius Augustodunensis au paragraphe 29 (« *De diversis artibus* ») de son *De officiculo* se rapproche beaucoup plus du choix illustré dans le codex. Cette « encyclopédie par l'image » se déroule ainsi: au f. 1v^o, un couple ouvre la série suivi d'un berger au repos, d'une scène agricole, de forgerons et de charpentiers au travail; au folio 2 on retrouve des tisseurs, un tanneur et un cordonnier, des pêcheurs et des chasseurs; au

- folio 2v°, la série s'ouvre par un chasseur d'oiseaux, une scène de cuisine, un scribe et un peintre, et se termine par une représentation de la messe.
37. Sur les différents portraits de Rufilus, voir S. MICHON, « Un moine enlumineur du XII^e siècle: Frère Rufilus de Weissenau », *Revue Suisse d'Art et d'Archéologie*, 44, 1987, p. 1-8, et, de la même, *Le grand passionnaire enluminé de Weissenau et son scriptorium autour de 1200*, Genève, 1990, p. 106-108.
38. Münster, Westfälisches Landesmuseum, inv. L-1002 LG. L'inscription demande: « REX REGU[M] CLARE GERLACHO PROP[O]CIARE » (A. LEGNER, *Deutsche Kunst der Romanik*, Munich 1982, fig. 162-163; F. DELL'ACQUA, « Gerlachus: l'arte della vetrata », dans *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, E. CASTELNUOVO (éd.), Bari, 2004, p. 56-63).
39. Il s'agit peut-être d'une représentation du mois de mai, conçue comme allégorie du printemps, quoique Philosophie puisse également tenir deux sceptres identiques. On trouve également la Vierge dans le Douai, Bibl. Mun., ms. 361, f. 164 v° (initiale *D[e] in conceptione*): P. CERNY, « Die romanische Buchmalerei in der Abtei Saint-Sauveur in Anchin », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 36, 1985, p. 31-70, fig. 23), mais il s'agit probablement d'une allusion à l'arbre de Jessé. Par contre, le double portrait de Wernherus *pictor* et de Reinhard von Munderkingen (abbé de Zwiefalten de 1232 à 1234, puis à nouveau de 1251 à 1253) dans le Nécrologe de l'abbaye (Stuttgart, Württemberg. Landesb., cod. hist. fol. 420, f. 1; Zwiefalten, 1^{re} moitié XIII^e siècle) est intéressant: les deux personnages tiennent une plume, mais le peintre indique de la main gauche les arcades pour signaler que sa part du travail concerne l'illustration du manuscrit et trace un fleuron. Everwinus trace également un rinceau végétal dans le célèbre *De civitate Dei* de Prague (Bibl. Capit., ms. A.XXVI, f. 153 v°; Strahow, vers 1140-1150) décoré par Hildebertus (J. J. G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven, 1992, fig. 18).
40. À propos de la position des jambes, l'analyse de J. J. TIKKANEN, *Die Beinstellung in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive*, Helsingfors, 1913, est toujours utile.
41. Voir respectivement: Oxford, Bodleian Library, cod. Douce 292 (F. STEENBOCK, *Die kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin 1965, n. 63; fig. 87) et Malibu, The J. Paul Getty Museum, ms. Ludwig II.3, f. 83v, 2^e quart XII^e siècle (*Helmarshausen und das Evangeliar Heinrichs des Löwen*, éd. M. GOSEBRUCH et F. STEIGERWALD, Göttingen, 1992, p. 146). La présence de Luc dans les deux cas pourrait s'avérer pertinente dans le contexte, mais il est aisé de montrer que d'autres évangélistes reprennent une pose identique, notamment, et bientôt les Pères de l'Église.
42. Brême, Universitätsbibliothek, ms. b21, f. 124v; cf. G. KNOLL, *Das Echternacher Evangelistar Kaiser Heinrich III.: Staats- und Universitätsbibliothek Bremen Ms. b.21*, Wiesbaden, 1995. Le distique précise: O REX ISTE TUUS LOCUS EFTERNACA VOCATUS/EXPECTAT VENIA[M] NOCTE DIEQ[UE] TUA[M]. L'image prend place en fin de manuscrit et fait face à la scène de dédicace (f. 125), où l'on voit Henri III remettre le manuscrit à un abbé (Humbert?).
43. Voir G. KNOLL, *Das Echternacher Evangelistar Kaiser Heinrich III., op. cit.*, p. 105: « In der weltlichen Gestalt darf wohl ein Buchmaler von hohen künstlerischen Rang vermutet werden... » Le double portrait d'un peintre et d'un scribe apparaît entre autres dans un *De laudibus sanctae crucis* de Hraban Maur (Douai, Bibl. Mun., ms. 340, f. 9; J. J. G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators, op. cit.*, fig. 22; RAINALDUS SCRIP[TOR] ET OLIVER[US] PICTOR).