

Pierre-Alain Mariaux

L'HABIT FAIT L'ARTISTE? REMARQUES SUR LE VÊTEMENT DE TRAVAIL (XIIe-XVe SIÈCLES)

Considéré comme un thème pictural autonome, l'autportrait d'artiste apparaît dans le premier tiers du XVe siècle, au Sud comme au Nord des Alpes. Le premier exemple connu est celui de Jan Van Eyck, daté de 1433¹. Le peintre porte un «turban» rouge, en réalité un chaperon, accessoire vestimentaire à la mode dans les années 1420-1470². Si le chaperon est toujours porté par les lettrés jusqu'au XVIIe siècle, il ne semble pas qu'on puisse le considérer comme un attribut propre à l'artiste. Dans un article récent, Annette Scherer maintient cependant que le chaperon survit sous la forme du turban, qui se constitue en *topos* visuel dès le XVIIe siècle pour devenir un accessoire vestimentaire obligé de l'artiste, jusqu'au XIXe siècle au moins³. Coiffer un couvre-chef à l'occasion du travail en atelier répond sans aucun doute à un problème pratique: se protéger de la poussière ou des éclats de peinture. A première vue donc, cette pièce de vêtement n'est pas une marque singulière qui dénote un statut, réel ou souhaité. Cependant, sa couleur ou sa forme peuvent être déterminantes. Dans le cas de l'autopportrait de Van Eyck, la couleur rouge renvoie peut-être, selon l'hypothèse séduisante mais hardie de

1. La question de l'autopportrait est débattue: D. Jansen, «Jan van Eycks Selbstbildnis», *Pantheon*, 47 (1989), 36-48, penche pour un portrait de Jacques de Berlaymont; ses arguments ont été réfutés par L. Campbell, *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres 1998, 214, 217 n. 20.

2. M. Baulieu et J. Baylé, *Le costume en Bourgogne, de Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire: 1364-1477*, Paris 1956, 68-69 et 193-94. Porté par les gens de cour et les lettrés, le chaperon ne dénote pas de statut particulier et passe rapidement de mode.

3. A. Scherer, «Die Kopfbedeckung des Künstlers. Kleidungsutensil und Topos», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (2004), 17-36.

Paul van Calster, au vêtement de saint Luc, patron des peintres⁴. Ainsi le chaperon, bientôt le bonnet tronconique de couleur rouge⁵, fonctionne comme un emblème qui associe, voire identifie, le peintre à son saint patron. Il est certes tentant de rechercher dans le détail vestimentaire des indices de l'émancipation sociale du peintre au cours du XVe siècle, pour tracer ensuite des correspondances avec l'idée que l'on se fait de la Renaissance, conçue comme la période propice à la révélation de fortes individualités. Mais ce faisant, n'écrit-on pas un chapitre supplémentaire d'une vaste (et vague) histoire de l'*image* de l'artiste⁶? C'est entre autres à rechercher, et ce dès la fin du XIe siècle, les possibles *avatars* du turban de Jan Van Eyck que seront consacrées les remarques suivantes⁷.

Les études pionnières de Peter Cornelius Claussen, Anton Legner et Piotr Skubiszewski ont patiemment contribué à changer notre vision de l'artiste médiéval⁸, et l'on doit désormais fortement relativiser

4. P. van Calster, «Of Beardless Painters and Red Chaperons: A Fifteenth-Century Whodunit», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66 (2003), 465-92, en particulier 478-83. L'auteur signale cependant que Luc est aussi le saint patron des médecins et que son bonnet rouge peut également le désigner comme médécin capable et homme de savoir. Il est malgré tout vérifié que les peintures flamandes des XVe et XVIe siècles montrant saint Luc peignant la Vierge, qui sont l'occasion d'un autoportrait du peintre, présentent toutes le saint coiffé ou vêtu d'une pièce de vêtement rouge.

5. Parmi les nombreux exemples, voir un manuscrit de la *Mare historiarum* de Giovanni Colonna, vers 1448-1449, où Jean Jouvenel des Ursins rend visite à un miniaturiste (Paris, BnF, ms. lat. 4915, fol. 1; J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven 1992, 32, fig. 49).

6. Sur l'image de l'artiste, voir l'étude classique de E. Kris et O. Kurz, *Die Legende von Künstlern, ein geschichtlicher Versuch*, Vienne 1934.

7. P. Mane, «Emergence du vêtement de travail à travers l'iconographie médiévale», dans *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*, Paris 1989, 93-122, précise cependant, à propos des coiffes: «Il est [...] impossible de déterminer une forme fixe pour telle ou telle activité ou pour un secteur géographique précis».

8. A. Legner, «Illustres manus», dans *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, I, Cologne 1985, 187-230; P. C. Claussen, *Mogistri doctissimi romani. Die römischen Marmor-künstler des Mittelalters*, Stuttgart 1987; P. Skubiszewski, «L'intellectuel et l'artiste à l'époque romane», dans *Le Travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve 1990, 263-313; P. C. Claussen, «Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst», dans *Der Künstler über sich und in seinem Werk*, Weinheim 1992, 19-54. Parmi les ouvrages les plus récents, il convient de signaler encore A. Erlande-Brandenburg, *De pierre, d'or et de feu. La création artistique au Moyen Âge, l'Ve-XIIIe siècle*, Paris 1999; Id., *Le sacre de l'artiste. La création au Moyen Âge, XIe-XIIIe siècle*, Paris 2000; L. Ross, *Artists of the Middle Ages*, Westport 2003.

l'image traditionnelle que donnaient Virginia Egbert ou Andrew Martindale⁹, c'est-à-dire celle d'un artisan écrasé par le travail, exécutant les volontés de son commanditaire, borné par l'horizon de son travail «mécanique». Dans le même ordre d'idées, étudiant l'image de l'artiste du IXe siècle jusqu'aux alentours de 1200, il m'a semblé que la fin du XIe siècle constituait un moment charnière. Désormais, les signatures se font plus fréquentes, et l'on rencontre plus souvent des portraits d'artistes, voire des autoportraits¹⁰, qu'ils se représentent ou non au travail. Les raisons sont assurément multiples, mais l'une d'entre elles s'impose à ce moment-là avec plus de force semble-t-il: l'artiste peut être considéré comme une figure de la médiation. Il s'affirme à un moment où le «religieux» vise de plus en plus à séparer les clercs et les laïcs, ce qui conduit à la création de deux ensembles antagonistes. Pour se définir comme *persona* au sein du groupe des laïcs, l'artiste cherche à se ranger du côté des clercs, emboîte parfois le modèle du prêtre, et de la sorte insiste sur son rôle de médiateur de l'invisible. Son apparition comme *personne* est favorisée par la valorisation de l'image conçue comme une «méditée» de l'invisible tout au long du XIe siècle d'une part¹¹, mais aussi par la centralisation des «œuvres» dans le système religieux d'autre part, l'œuvre d'art devenant à son tour un élément essentiel dans les échanges symboliques entre l'ici-bas et l'au-delà¹². Dès la fin du XIIe siècle, l'artiste se présente sous les traits de l'*actor*, à qui il emprunte la posture (et parfois le vêtement). Le frontispice d'un exemplaire de l'*Histoire naturelle* de Pline, daté du début du XIIIe siècle, montre l'auteur remettant son ouvrage à Titus. Pour le miniatriste, cette scène est aussi l'occasion de s'inclure, quoique de façon plus discrète: perché dans l'arbre, de très petite taille, la tête coiffée du bonnet phrygien, Petrus de Sloglosia tient un cartouche sur lequel figure sa signature. Son vêtement est doublement significatif:

9. V. W. Egbert, *The Medieval Artist at Work*, Princeton 1963; A. Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, Londres 1972.

10. Par exemple le passionnaire de Weissenau, fin XIIe siècle: autoportrait du *Fater Rufillus* dans une initiale R (Genève, Bibliothèque Bodmer, cod. 127, fol. 244); voir S. Michon, «Un moine enlumineur du XIIe siècle: Frère Rufillus de Weissenau», *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 44 (1987), 1-8.

11. Voir J.-C. Bonne, «Représentation médiévale et lieu sacré», dans *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin 1990, 565-71, et J.-C. Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris 2002.

12. J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris 1999, en particulier 303ss.

par le genre (manteau et tunique) et par le jeu des couleurs, il identifie l'artiste à Pline, c'est-à-dire à l'auteur¹³.

Si l'on souhaitait retracer l'évolution du statut social de l'artiste, ce serait probablement dès cette époque qu'il conviendrait d'en débattre les prémices. Je poserai donc l'hypothèse selon laquelle l'image de l'artiste se forme dès la période romaine: à partir de là, on peut se demander si cette évolution se marque également dans le «costume» que porte l'artiste au Moyen Âge. Pour tenter d'affiner l'appréciation, mais sans rechercher l'exhaustivité, je convoque quelques exemples figurés qui faciliteront le repérage de tendances. Je tâcherai d'apporter des éléments de réponse à la question suivante: un détail vestimentaire ou un habit complet distinguent-ils l'artiste (ou l'artisan) du simple travailleur au Moyen Âge? Ou en d'autres termes, l'artiste possède-t-il des attributs vestimentaires qui lui sont propres?¹⁴ L'entrée en matière peut se faire en suivant les portraits d'architectes.

C'est au cours du XIII^e siècle que l'architecte fait son entrée dans le panthéon social: il s'élève en quelque sorte au sein de ses pairs, les maçons et les tailleurs de pierre, et n'hésite plus dès lors à s'honorer du titre de *doctor* ou de *magister*, ce qui indique sans équivoque un changement de statut social. Ainsi, peu après le milieu du XIII^e siècle, Pierre de Montreuil († 17 mars 1267), maître d'œuvre de l'abbaye de Saint-Germain-des-Près, laisse écrire sur sa tombe qu'il est un *doctor lathomorum*, en d'autres termes qu'il est un clerc. L'image de l'architecte comme concepteur non plus comme constructeur, émerge ainsi au cours de la première moitié du XIII^e siècle, en pleine révolution économique. L'industrie du bâtiment semble désormais toute entière soumise à un seul homme, à l'image de ce qui se passe dans les métiers de la laine par exemple. L'architecte devient un «capitaine d'industrie», pour reprendre l'expression de Jacques Heers, qui surveille les maçons, les charpentiers, les sculpteurs, les verriers,

13. Pline, *Histoire naturelle*, début XIII^e siècle: frontispice avec auteur, destinataire et artiste (Florence, Biblioteca Laurenziana, Plut. 82.1, fol. 2v); *I Luoghi della memoria scritta. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di Biblioteche statali italiane*, éd. G. Cavallo, Rome 1994, 163, n^o 38.

14. Mane, «Émergence», 103, souligne pour sa part l'absence d'uniformisation du vêtement de travail médiéval et l'émergence de vêtements professionnels au cours des XIV^e et XV^e siècles seulement, bien que ces derniers ne soient pas encore figés.

sans parler de toutes les catégories inférieures des manœuvres et des ouvriers. Cette fonction de dirigeant et d'inspecteur, Nicolas de Biard l'a présentée d'un trait dans une très célèbre apostrophe datée vers 1261: «Les maîtres maçons ayant à la main la règle et les gants disent aux autres "Par ci le me taille", et ils ne travaillent point, et cependant ils reçoivent un salaire plus gros que les autres, ce que font beaucoup de prélats contemporains¹⁵». La critique de Nicolas de Biard porte assurément sur le comportement des prélats, qu'il atteint en dénigant celui des maîtres d'œuvre sur le chantier. Ce faisant, il indique deux attributs de l'architecte du milieu du XIII^e siècle, un outil (la règle) et une pièce de vêtement (les gants). La dalle funéraire d'Hugues Libergier, architecte de Saint-Nicaise de Reims, datée de 1263¹⁶, le présente en pied, debout sur un tertre, tenant la maquette de l'édifice et la règle, tandis que les instruments de sa profession sont le fond, une équerre et un compas. Nulle trace de gants apparemment, mais l'architecte est vêtu d'un manteau à capuchon et coiffé d'une toque ou plutôt d'un bérêt qui semble de fourrure, deux détails vestimentaires qui le désignent peut-être comme un clerc¹⁷. C'est un couvre-chef semblable qui coiffe l'architecte Lanfranc, armé d'une règle, dans la *Relatio translationis corporis sancti Geminiani* illustrée à Modène au début du XIII^e siècle¹⁸, ou le scribe dans une bible moralisée parisienne de la fin du premier tiers du XIII^e siècle¹⁹.

15. «Magistri cementariorum, virgani et cyrothecas in manibus habentes, alii dicunt: Par ci me le taille, et nihil laborant; et tamen majorem mercedem accipiunt, quod faciunt multo moderni prelati». Cité par V. Mortet et P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, XI^e-XIII^e siècles*, Paris 1995 [1929], 926.

16. P. du Colombier, *Les chantiers des cathédrales. Ouvriers, architectes, sculpteurs*, Paris 1973, 91, fig. 55.

17. On s'en convaincra à l'aide de deux comparaisons, la première présente un juge qui porte un bérêt similaire au précédent (Vidal de Canellas, *Vital major*, vers 1260-1280; juge et plaideurs [Malibu, J. Paul Getty Museum, ms. 83 MQ 165, fol. 72v]), où l'autorité du personnage est renforcée par le manteau fendu sur le côté, et la page frontispice du *Songue du Végier*, daté 1378, qui marque le début du clerc et du chevalier (Londres, British Museum, Ms. Royal 19 C IV, fol. 1v); voir F. Avril, *L'enluminure à l'époque gothique*, Paris 1995, 46 et 87 respectivement.

18. *Relatio translationis corporis s. Geminiani: l'architecte Lanfranc et ses aides* (Modène, Biblioteca Capitolare, ms. II, 11, fol. 9); *Il duomo di Modena*, éd. Ch. Frugoni, Modène 1999, 40, fig. 19.

19. Bible moralisée, Paris, vers 1220-1230: double portrait du scribe et du clerc (New York, Pierpont Morgan Library, M 240, fol. 8); Avril, *L'enluminure*, 9.

Les sources indiquent une hiérarchie des fonctions au sein du chantier médiéval. Si l'on se tourne vers les images de chantier, notamment celles de la construction de la tour de Babel qui sont l'occasion de représenter plusieurs corps de métier à l'œuvre, peut-on distinguer aisément l'architecte des autres professionnels et, par la même occasion, dégager une hiérarchie fondée sur le vêtement? Deux verrières des chapelles du déambulatoire de la cathédrale de Chartres montrent des sculpteurs, des tailleurs de pierre et des maçons au travail: la verrière dite de saint Sylvestre, vers 1210-1225, et celle de saint Chéron, vers 1220-1225. Tous les ouvriers sont sensiblement vêtus d'une tunique courte qui s'arrête au-dessous des genoux, serrée à la taille au moyen d'une ceinture, et la plupart d'entre eux sont coiffés d'un bonnet²⁰. Dans la *Vie de saint Alban*, réalisée vers 1240-1250 par Mathieu Paris, on retrouve des personnages identiques, coiffés d'un bonnet ou d'un capuchon; dans le cas présent, la scène du chantier se déroule sur deux pages qui se font face, et celle de gauche présente en plus le commanditaire des travaux — le roi Offa, fondateur de Saint-Albans — accompagné du maître d'œuvre, reconnaissable à ses attributs (l'équerre et le compas), qui porte un bonnet (de fourrure, semble-t-il) et revêt une tunique longue, signe de sa dignité (fig. 1, 2). Dans un livre de prières du Nord de la France²¹ orné de scènes vétérotestamentaires au milieu du XIII^e siècle, connu sous le nom de *Bible du Cardinal Mactejowski*, la construction de la tour de Babel présente un ensemble de personnages semblablement vêtus de la tunique courte qui s'arrête cette fois-ci au-dessus des genoux; toujours serrée à la taille au moyen d'une ceinture, et coiffés d'un bonnet. Hormis le porteur de la civière à droite, jambes nues, tous ont des chausses moulantes et des chaussures. A de rares exceptions, ces ouvriers portent plus ou moins le même vêtement, dont l'histoire remonte en fait assez loin.

L'artisan antique est en effet vêtu d'un *chiton* noué à la taille, parfois accompagné d'un *exomis* agrafé sur l'épaule gauche de sorte à laisser entièrement dénudé le bras droit, le bras qui travaille. Souvent,

20. du Colombier, *Chantiers*, 17, fig. 5a, b, c.

21. *Livre de prières (Bible du cardinal Mactejowski)*, Nord de la France, milieu XIII^e siècle (avant 1260?): construction de la tour de Babel (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 658, fol. 3).

il est coiffé d'un bonnet, le *pylos*, en latin *pileus* plus rarement *pileum*, qui désigne plus particulièrement la coiffe de l'esclave affranchi²². Cette tenue, très pratique puisqu'elle laisse toute liberté de mouvement, est celle qui caractérise l'artisan antique comme l'artisan médiéval: on la retrouve dans les représentations à Rome, bientôt dans tout l'Occident médiéval. Elles partagent deux points communs: les ouvriers et les artisans sont, premièrement, vêtus d'un vêtement court et, deuxièmement, portent le plus souvent un bonnet, deux indices qui les désignent peut-être comme des «mécaniciens». Leur vêtement répond à des critères d'ordre pratique: il semble confortable et solide, de petite ampleur, court et souvent remonté dans la ceinture pour plus d'aisance. En un mot, c'est un vêtement fonctionnel, et l'on verra bientôt qu'il est souvent de couleur sombre. La condition, l'état des personnes se reconnaît en effet à l'habit, non pas, pour reprendre Odile Blanc, qu'à telle fonction corresponde tel vêtement, mais parce que les manières de se vêtir, le fait d'être à la mode ou pas, rendent visibles les hiérarchies²³. S'il devrait donc exister un «costume» de l'ouvrier, ce serait celui-là: tunique courte serrée à la taille et couvre-chef, qui fonctionnent en quelque sorte comme des attributs. Malheureusement, le parcours iconographique ne permet pas de fixer un vêtement type que l'on retrouverait d'image en image, ce qui semble donc indiquer qu'il n'en existe guère. Le couvre-chef, que j'utilise ici comme un indice, désigne le plus souvent un ouvrier, plus précisément un ouvrier laïc. Au XIII^e siècle, il ne concerne pas seulement les artistes, mais tout un ensemble de fonctions subalternes que l'on qualifera de «mécaniques» — le tisserand, le tanneur et le cordonnier sur une page du *Codex Rein*, daté vers 1208-1213 par exemple²⁴ — comme il peut

22. De nombreuses images d'artisans antiques au travail chez G. Zimmer, *Antike Werkstattbilder* (Bilderhette der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, 42), Berlin 1982; G. Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen*, Berlin 1982; J.-P. Adam, *La construction romaine. Matériaux et techniques*, Paris 1989; R. Amedick, *Antike Sarkophagreliefs, I: Die Sarkophagen mit Darstellungen aus dem Menschenleben, 4: Vita privata*, Berlin 1991; F. Kretschmer, *Bilddokumente römischer Technik*, Wiesbaden 1993. Un catalogue de 45 vases antiques décorés de représentations d'artisans au travail est donné par J. Ziomecki, *Les représentations d'artisans sur les vases antiques*, Wrocław 1975.

23. O. Blanc, *Parades et parures: l'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris 1997, 40.

24. Recueil composite, abbaye de Rein (Graz), vers 1208-1213: diverses professions (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 507, fol. 2); F.

désigner de jeunes nobles engagés dans des activités courtoises, tels les fauconniers du *De arte venandi cum avibus* de Frédéric II²⁵. On ne doit donc pas s'étonner si, dès le milieu du XII^e siècle, un médaillon d'émail provenant de l'ancien retable de Saint-Remacle de Stavelot, aujourd'hui disparu, offre une allégorie d'*operatio*, qui désigne l'œuvre chrétienne, c'est-à-dire la charité, mais aussi le travail, coiffée du bonnet propre aux activités (le plus souvent) mécaniques²⁶.

Il faut insister sur le fait que l'iconographie fluctue: le cale que l'on attache sous le menton peut être remplacé par un bérêt, identifiable grâce à sa petite queue sur le sommet. De toute évidence, le vêtement de l'artisan présente de telles variations qu'il est difficile de parler de costume. On devine toutefois, à la présence de détails vestimentaires qui paraissent incongrus ou inouïs, que certains artistes n'hésitent pas à prétendre qu'ils sont plus dignes que leurs semblables. Tel semble être le cas des peintres dès le tournant du XIII^e siècle. Dans la Bible dite de Hambourg, datée de 1255, l'enlumineur s'est représenté au travail: il porte ce même couvre-chef, mais sa tunique, serrée à la taille par une ceinture rouge, descend jusqu'à ses pieds²⁷. Si bien que l'on peut se demander, là encore, si la longueur du vêtement est pertinente dans tous les cas. Dans une initiale de la Bible de Douvres datée du milieu du XII^e siècle, les deux personnages ont coiffé un bonnet: l'assistant qui a la charge de préparer les pigments (ici le moud du lapis lazuli) porte un cale, probablement de lin, noué sous le menton, mais l'enlumineur occupé à peindre l'initiale porte un bonnet au luxe plus recherché, orné de rivets ou de pierres, et qui semble d'une matière différente²⁸. Un chapiteau de colonne d'angle du prieuré de Notre-Dame de la

Unterkircher, *Reiner Musterbuch. Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Musterbuches aus Codex Vindobonensis 507 der Esterreichischen Nationalbibliothek*, Graz 1979, 2 vols.
 25. Frédéric II, *De arte venandi cum avibus*, troisième quart du XIII^e siècle: fauconniers (Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Pal. Lat. 1701, fol. 79); Avril, *L'enluminure*, 49.
 26. *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York 1980, fig. 13.
 27. Bible dite de Hambourg, initiale de Apocalypse, 1255: enlumineur (Copenhague, Kongliga Biblioteket, ms. 4.4.2, vol. 3, fol. 208); Alexander, *Medieval Illuminators*, 22, fig. 33.
 28. Bible de Douvres, initiale de 3 Jean, milieu XII^e siècle (vers 1155-1165): enlumineur et son assistant (Cambridge, Corpus Christi College Library, ms. 4, fol. 241v); Alexander, *Medieval Illuminators*, 18, fig. 26.

Daurade à Toulouse, daté du dernier quart du XII^e siècle, représente un sculpteur occupé à la taille d'un chapiteau²⁹. La scène ne se départit pas des représentations contemporaines de sculpteurs au travail, assis ou couchés sur la pierre et le bois pour monter la difficulté et le caractère éprouvant du travail. Assis sur un bas tabouret, l'anonyme se penche sur un chapiteau corinthien qu'il taille à l'aide d'un ciseau et d'un maillet. La figure est très mutilée certes, mais l'on remarque distinctement que le sculpteur a chaussé de ravissantes chaussures (de cuir estampé?), un accessoire vestimentaire que l'on a de la peine à imaginer dans l'atelier poussiéreux d'un sculpteur. Un épisode occupant le détail d'une page des *Canigas* d'Alphonse le Sage, daté vers 1260-1270, présente des peintres au travail: l'assistant est occupé à moudre les pigments, tandis que le peintre pose la dernière touche sur une Vierge à l'enfant³⁰. Tous deux sont coiffés d'un bonnet, mais le peintre a revêtu également un manteau fendu sur le côté, à moins qu'il ne s'agisse d'un surcot, dont l'ourlet est souligné d'un galon, peut-être d'un orfroi, qui dénonce un statut particulier. Sans parler de «révolution» vestimentaire qui toucherait spécifiquement les artistes et les artisans au cours de la période gothique, je crois que l'on peut néanmoins mettre au jour un premier phénomène intéressant: l'affirmation par quelques-uns d'entre eux (surtout les peintres) de leur statut, peut-être de leur qualité de lettré, au moyen semblablement de leur dignité et de leur qualité de lettré, au moyen du vêtement ou d'un détail vestimentaire. Cette affirmation se fait plus pressante dès la fin du XII^e siècle, au moment où les artistes commencent à se présenter comme des auteurs — le phénomène, on s'en doute, se repère plus facilement dans les livres, avec les scribes et les enlumineurs.

Au début du XIV^e siècle, le vêtement de l'artiste varie guère: tout au plus remarque-t-on qu'un détail singulier isole, au sein d'un groupe, le maître ou l'artiste principal, comme on peut le voir dans un manuscrit de *La Mort le roi Arthur* de 1316³¹. Le geste de la main,

29. Toulouse, La Daurade, chapiteau de colonne d'angle, dernier quart XII^e siècle: sculpteur au travail (Toulouse, Musée des Augustins; C. Berne, *Sculptures romanes, Musée des Augustins - Toulouse*, Toulouse 1996, 33).

30. *Canigas* d'Alphonse le Sage, 1260-1270: peintre et son assistant (Escorial, Biblioteca Real, ms. T.I.I, fol. 192).

31. Manuscrit comprenant le cycle du Grail, 1316: sculpteurs au travail (Londres, British Museum, Add. 10292, fol. 55v).

la position du côté des visiteurs et le chapeau distinguent le maître au sein de cet atelier de sculpteurs. La révolution vestimentaire qui marque, autour de 1340, un resserrement du vêtement au buste et aux manches ainsi que son raccourcissement jusqu'aux environs du genou, concerne également le vêtement de l'artiste comme on peut le voir dans un exemplaire de la *Melchiorik* de Rudolf von Ems, de 1340-1350 (fig. 3): encore qu'il s'agisse ici d'essais timides qui ne concernent guère que quelques-uns des personnages présents. Mais à peine une dizaine d'années plus tard, vers 1360, dans un manuscrit du *Jeu des échecs moralisés* de Jean de Vignay, l'orfèvre du premier plan occupé à ciseler un ustensile liturgique (peut-être s'agit-il de saint Eloi?) adopte pleinement le vêtement à la mode, où se remarquent aussi les coudières pendant le long du corps³². Le phénomène qualifié par Odile Blanc «d'explosion vestimentaire» sous les règnes de Jean le Bon et Charles V le Sage ne semble pas toucher les artistes: ils adoptent définitivement le vêtement court et ajusté même si celui-ci se révèle peu pratique pour un travail exigeant d'amples mouvements. Dans la scène de la construction de l'arche de Noé des *Heures* du duc de Bedford, vers 1420-1430³³, certains charpentiers sont vêtus de la robe courte attachée ou remontée dans la ceinture, de chausses et de chaussures. Au premier plan, d'autres ont passé un pourpoint, vêtement de dessous déprécié dès le tournant du XVe siècle, et l'on remarque qu'ils ont défait les aiguillettes qui permettaient l'attache des chausses au pourpoint pour avoir plus d'aisance. Désormais, la scène de chantier semble figée, et les ouvriers, artisans ou artistes sont vêtus concurremment du pourpoint ou de la tunique courte. Ainsi dans le *Roman de Girart de Roussillon* peint peu après 1448 pour Philippe le Bon, une enluminure commémore le chantier des douze fondations de Girart, premier duc de Bourgogne³⁴. Les ouvriers présents sont tous vêtus de la même manière:

32. Jean de Vignay, *Jeu des échecs moralisés*, 1360: orfèvre (New York, Pierpont Morgan Library, G 52, fol. 1^v).

33. Heures du duc de Bedford, vers 1420-1430: construction de l'arche de Noé (Londres, British Museum, Add. 18850, fol. 1^{rv}); du Colombier, *Chantiers*, 45, fig. 26.

34. *Roman de Girart de Roussillon*, Bruxelles, après 1448: douze chantiers du duc de Bourgogne (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2459, fol. 164; du Colombier, *Chantiers*, 11, fig. 4). La même impression se fait jour dans une *Histoire de Charles Martel*, commandée par le même Philippe le Bon mais enluminée plus tard par Loyset Liédet, vers 1467-1472 (Bruxelles, Bibliothèque

coiffés d'un chapeau, ils portent un tablier blanc noué sur un pourpoint dont la base est découpée en lobes et largement ouvert sur le devant pour laisser entrevoir la chemise, leurs chausses retombent en arrière ou sont roulées sous les genoux, tandis qu'à leur ceinture pendent ici une bourse, là une dague. On sent poindre la satire dans cette image, qui est peut-être le fait du peintre: les tailleurs du premier plan, assis et sans tablier, ont chaussé des poulaines et portent des chapeaux ornés d'une plume. Le costume dénote une certaine coquetterie, mais semble passé de mode à cette époque. Le vêtement ne serait-il pas ici fonction de l'estime dans laquelle sont désormais tenues les professions «mécaniques», estime perçue, non par les commanditaires aristocratiques, mais par les peintres?

On remarque en effet un changement intéressant dans le vestiaire des ouvriers et des artisans: la présence de plus en plus visible du tablier au cours du XIVe siècle, qui devient peu à peu un signe distinctif. Le tablier ceint les reins des artisans qui se salissent, c'est un fait, mais plus rarement ceux des peintres. Cette pièce de vêtement rapportée indiquerait en d'autres termes une hiérarchie des fonctions, un peu à la manière du bonnet à la période gothique. Un exemplaire de la *Rhétorique* de Cicéron, réalisé à Bruges en 1480, le montre (fig. 5): la scène ouvre sur l'atelier de Zeuxis, entouré des plus belles femmes de Crotona. Le peintre est assis à son cheval: vêtement long serré à la taille par une ceinture orfèvrée, tandis que son assistant conserve son costume de «mécanicien», tunique courte sur laquelle pend un tablier. Dans un exemplaire tardif des *Cleres femmes* de Boccace, une femme peintre et une femme sculpteur sont occupées à la réalisation de leur œuvre à quelques pages de distance: le contraste entre les deux est explicité par le jeu d'oppositions multiples, mais surtout par le vêtement et notamment le tablier que porte la femme sculpteur³⁵.

Royale Albert 1^{er}, ms. 6, fol. 55^{4v}: ici fig. 4). Berthe de Bourgogne préside à la fondation de la Madeleine de Vézelay pour laquelle œuvre tout un ensemble d'ouvriers diversement vêtus, mais aisément reconnaissables comme tels. Ces deux chantiers projettent les protagonistes dans un passé somme toute très proche, le XIVe siècle, sans doute à des fins de mémoire.

35. Boccace, *Cleres et nobles femmes*, fin XVe siècle: peintre, sculpteur (Paris, BnF, ms. fr. 599, fol. 53^v, fol. 58). Un second exemple est donné par une page détachée de l'*Histoire de la destruction de Troyes* de Raoul Lefèvre, peinte vers 1500 par Michel Colombe (Berlin, Kupferstichkabinett); du Colombier, *Chantiers*, 27, fig. 11.

A l'entame de ces remarques, un détail vestimentaire – le couvre-chef, sous ses multiples apparitions comme bonnet, cale ou bérêt – semblait un motif, une marque constante, et désignait les «mécaniciens». Le parcours rapide permet de montrer que ce n'est pas le cas. L'habit de l'artiste, de l'artisan ou de l'ouvrier, suit en effet la mode vestimentaire contemporaine, même si la prédominance du vêtement court est toujours forte. Dans le détail cependant, on peut remarquer des variations (plutôt que des écarts) qui peuvent être, de cas en cas, pertinentes. Au XIII^e siècle, des nouveautés dans le vêtement indiquent une hiérarchie des fonctions, mais toujours à l'intérieur du même contexte: le chantier, par exemple. Le maître emprunte parfois au sage, au lettré, au clerc tout ou partie de son costume. Dès la fin du XIV^e siècle, l'impression demeure que le costume de maître est devenu un uniforme que revêtent les peintres, et même probablement les peintres exclusivement. Ce faisant, ils accentuent un nouveau détail du vestiaire des «mécaniciens», le tablier, qu'ils réservent à toutes les formes de travail manuel, notamment la sculpture et la préparation des pigments³⁶. Je ne pense pas que le couvre-chef soit un attribut au sens propre du terme. Il fonctionne comme un élément pertinent certes, mais dans le cadre d'une syntaxe générale – le vêtement de travail – et par conséquent prend un sens particulier, au cours du XV^e siècle, dans l'opposition au tablier.

36. L'opposition des deux activités artistiques permet de marquer mieux le conflit entre une activité intellectuelle, que serait la peinture, et le travail des mains représenté par la sculpture. Il est à remarquer que Lucien de Samosate, déjà, décrit le sculpteur couché sur son travail, posture qui traduit la fatigue physique de l'activité exercée, en marquant la qualité négligée de son vêtement. Dans le *Songes*, il met en scène la science (*paideia*) annonçant au jeune homme qui choisit le métier de sculpteur: «Vêts-toi d'un sarrau sale, prends la figure d'un esclave, penché sur son labeur, rampant sur le sol, le regard fixé au sol, être à chaque égard le plus vil» (Lucien, *Songes*, 13). Parallelement, A. Paravicini Bagliani a proposé de rechercher s'il existait une opposition similaire dans la confrontation du médecin et du chirurgien; un rapide parcours iconographique présente une même indécision jusqu'aux XIV-XV^e siècles. Sur l'iconographie du médecin, voir les documents rassemblés par M.-J. Imbault-Huart, *La médecine au Moyen Âge, à travers les manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1983; P. M. Jones, *Medieval Medicine in Illuminated Manuscripts*, Londres 1998 [1984]; P. Basing, *Trades and Crafts in Medieval Manuscripts*, Londres 1990, 114-20.



Fig. 4. Stich des Kopffeldquiers des hl. Ludwig, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, MAR 408.



Fig. 1. Mathieu Paris, *Vie de saint Albanus*, vers 1240-1250 (Dublin, Trinity College Library, ms 177, fol. 59v) (Photo © The Board of Trinity College Dublin).

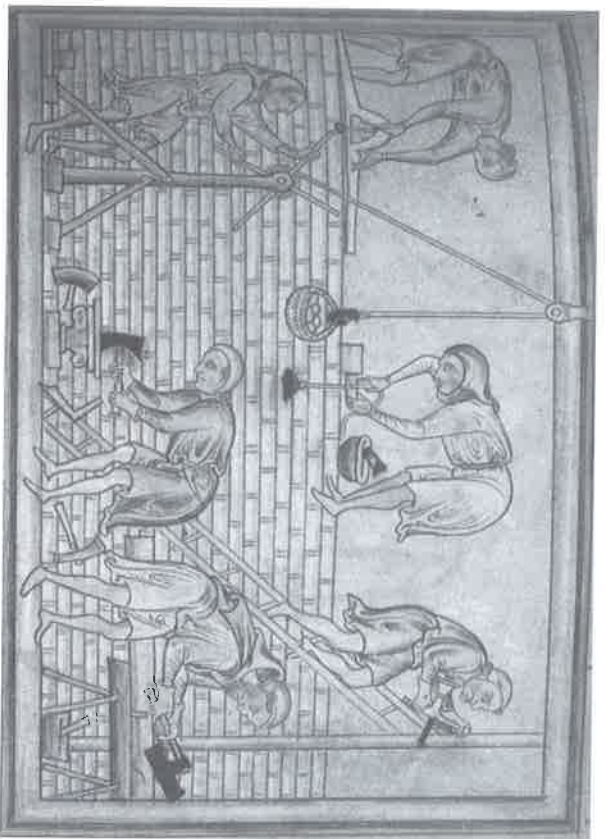


Fig. 2. Mathieu Paris, *Vie de saint Alban*, vers 1240-1250 (Dublin, Trinity College Library, ms 177, fol. 60) (Photo © The Board of Trinity College Dublin).

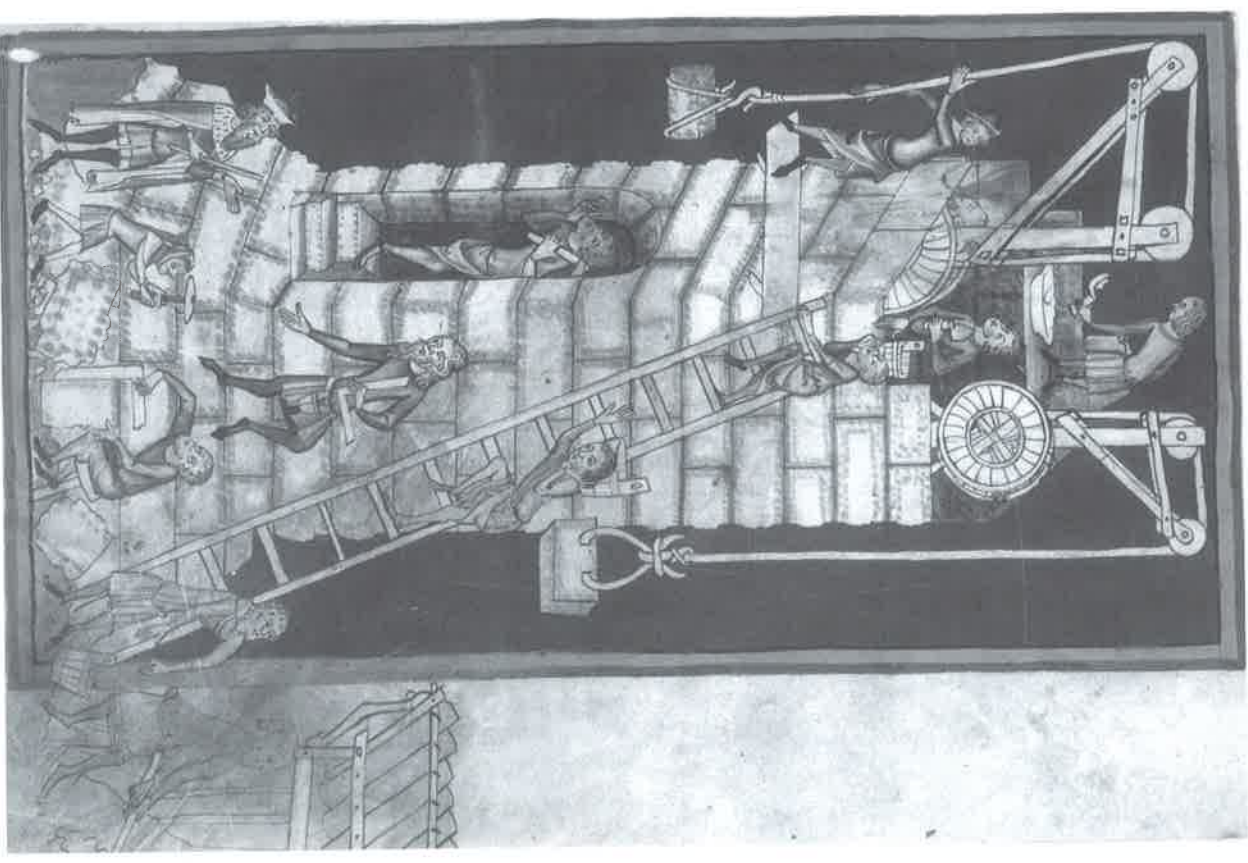


Fig. 3. Rudolf von Ems, *Wiltichonik*, vers 1340-1350 (Zentralbibliothek Zürich, Ms. Rh. 15, fol. 6v) (Photo © Zentralbibliothek Zürich).



Fig. 4. *Histoire de Charles Martel*, vers 1467-1472 (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, ms 6, fol. 554v) (Photo © Bibliothèque Royale de Belgique).

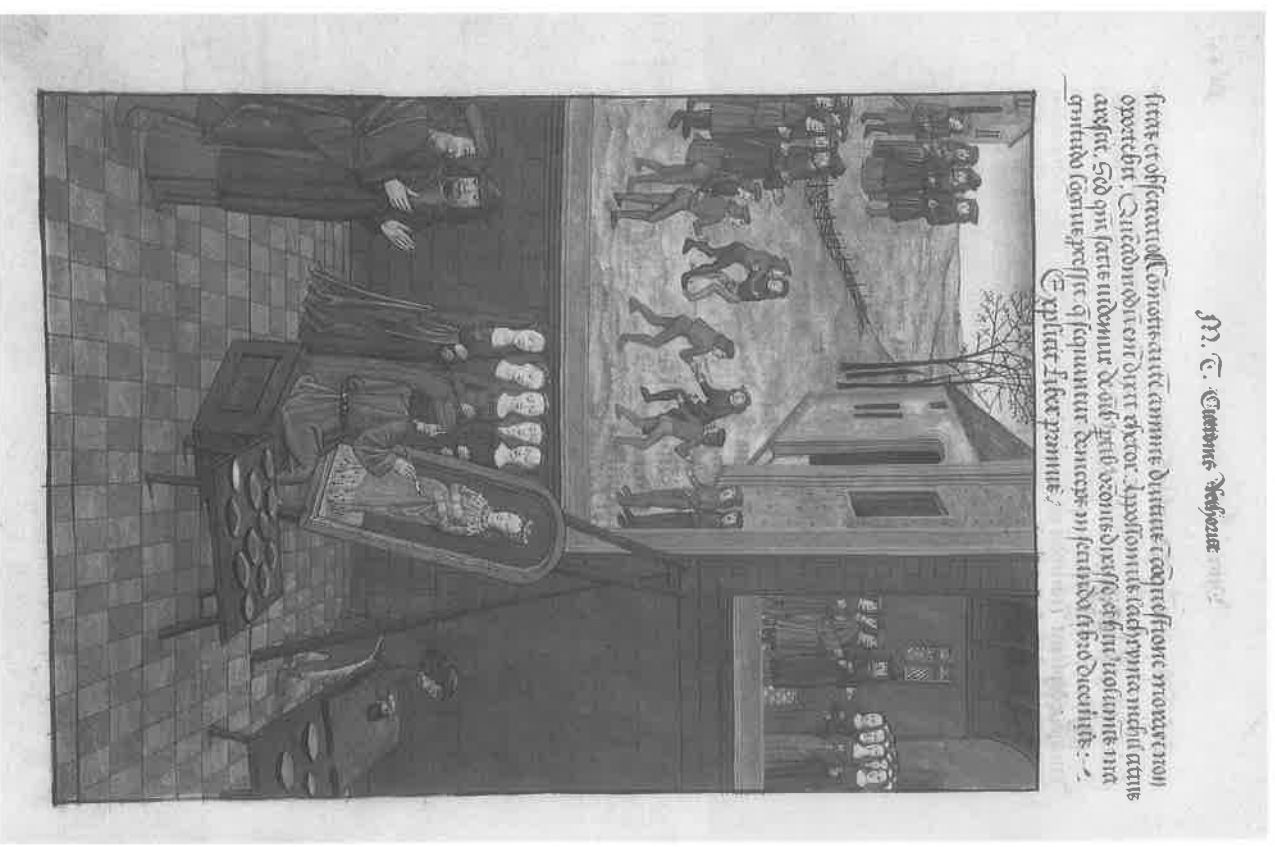


Fig. 5. Cicéron, *Rhetorique*, Bruges 1480 (Gand, Bibliothèque Universitaire, ms 10, fol. 80v) (Photo © Ghent University Library).