

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

De la définition d'un corpus au corps d'une définition

Mineo, Emilie

Published in:
Annales de Janua

Publication date:
2014

Document Version
le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

Mineo, E 2014, 'De la définition d'un corpus au corps d'une définition: remarques méthodologiques sur le recensement des signatures épigraphiques médiévales', *Annales de Janua*, vol. 2.
<<http://annalesdejanua.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=657>>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

De la définition d'un corpus au corps d'une définition : remarques méthodologiques sur le recensement des signatures épigraphiques médiévales

Publié en ligne le 02 avril 2014

Par Emilie MINEO

Résumé

La construction d'un corpus se fonde sur le choix de critères fixes et objectifs. Dans le cas des inscriptions médiévales que l'on désigne par convention comme « signatures » cette opération est d'autant plus délicate que la définition même de l'objet « signature », surtout en application à l'épigraphie médiévale, n'a pas encore été précisée. On se réfère donc communément à deux définitions de « signature d'artiste » – l'une proposée par A. Chastel et l'autre par M. M. Donato – qui seront ici analysées. L'une comme l'autre repose sur la reconnaissance d'une fonction mais ne fournit que de faibles indices objectifs pour déterminer si une inscription peut être considérée comme une signature ou pas. Face à cette difficulté méthodologique, la typologie textuelle est une solution possible mais à certains égards insatisfaisante car elle risque de déboucher sur une casuistique presque illimitée. Sans prétendre de fournir ici une solution définitive, je présenterai quelques éléments de réflexions pour tenter de dépasser cette impasse méthodologique.

Abstract

The construction of a corpus depends on the choice of fixed and objective criteria. In the case of the medieval inscriptions conventionally called « signatures » this operation is more delicate as the definition of « signature », especially in reference to medieval epigraphy, has not been specified yet. The two most relevant definitions of « artist's signature » –the one proposed by A. Chastel and the other one by M.M. Donato – will be analyzed here. Both of them are based on the recognition of a function, but they supply only few objective indications to determine if an inscription can be considered as a signature or not. To face this methodological difficulty, the textual typology is a possible solution. Although it remains unsatisfactory in some respects, because it could lead to an almost unlimited casuistry. Without claiming to supply here a definitive solution, I shall present some elements in order to try to go beyond this methodological obstacle.

Mots-clés : signature, Moyen Âge, formule, épigraphie, corpus, artiste

Keywords : signature, Middle Ages, formula, epigraphy, corpus, artist

Sommaire

- Introduction
- La signature d'artiste : un objet historique à définir
 - Une première définition générale
 - Une définition adaptée à la réalité médiévale
- De la théorie à la pratique : identifier les signatures épigraphiques
 - Une grande variété textuelle et formelle
 - Un « flou artistique » qui résiste à la formalisation.
- L'importance de la focale : articulation entre corpus et problématique
 - Du texte à l'objet épigraphique
 - De source pour l'histoire sociale de l'art au témoignage d'une pratique de l'écrit
- Conclusion

Introduction

1

Pour le chercheur qui travaille en épigraphie, le mot « corpus » évoque en premier lieu les grandes

entreprises de recensement et de publication des inscriptions de l'Antiquité amorcées au XIX^e siècle, comme le *Corpus inscriptionum latinarum* et le *Corpus inscriptionum graecarum*. Au XX^e siècle, l'épigraphie médiévale a repris à son compte cet usage terminologique : nous trouvons ainsi, en France, le *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, en Pologne, le *Corpus inscriptionum Poloniae*, en Suisse, le *Corpus inscriptionum Medii Aevi Helvetiae* et, en Espagne, le tout jeune *Corpus inscriptionum Hispaniae medievalium* ¹. Il s'agit de réalisations de très grande envergure, généralement collectives, plus ou moins bien soutenues et alimentées par des ressources humaines, institutionnelles et financières considérables, et qui visent, sur le long terme, l'exhaustivité. Aussi, puisque le moteur commun de ces initiatives est la volonté de regrouper des matériaux dispersés pour les rendre accessibles au public, ce type de corpus est conçu comme une fin en soi.

2

Il en est autrement pour le corpus du chercheur isolé qui, à cause d'une série de contraintes matérielles, est nécessairement beaucoup plus limité. En outre, à la différence des corpus monumentaux que l'on vient d'évoquer, la constitution du corpus n'est généralement pas la finalité première mais seulement un des résultats d'une recherche individuelle. Mais avant de prendre corps sous une forme rédigée, figée, le corpus subit des variations en fonction des choix opérés par le chercheur selon les critères de sélection des matériaux considérés comme pertinents pour sa recherche. Cette nature d'objet construit fait que le corpus se présente comme un véritable outil heuristique, non pas en vertu de son contenu mais par les questionnements méthodologiques que soulève nécessairement sa constitution.

3

Puisque la fabrication d'un corpus consiste à isoler, dans une masse documentaire donnée, un certain nombre d'éléments qui présentent des caractéristiques communes, comment procéder lorsque ces paramètres ne sont pas objectifs ou facilement mesurables (comme peuvent l'être, au contraire, les données topographiques, chronologiques, les propriétés physiques de l'objet) ? C'est précisément le cas auquel j'ai été confrontée dans le cadre de mes recherches doctorales, en recueillant des inscriptions médiévales que l'on désigne par convention comme « signatures d'artistes ». Les contours de cette notion ne sont pas encore nettement établis, alors que déjà plusieurs corpus de ces attestations épigraphiques ont été réalisés ou sont en cours de réalisation ². Mais comment recenser, organiser, étudier un objet dont la définition même n'est pas partagée par la communauté des chercheurs ? Après avoir analysé les principales définitions qui ont été proposées, on s'attachera à la présentation des difficultés méthodologiques qui découlent de

l'application de ces définitions en vue de la constitution d'un corpus, pour enfin explorer quelques pistes pour la solution de ces écueils.

La signature d'artiste : un objet historique à définir

4

Marque d'auteur convoitée par les collectionneurs d'art à partir du XVIII^e siècle ³ ou preuve documentaire d'un sentiment d'individualité traquée par les historiens à partir du XIX^e siècle ⁴, la signature d'artiste n'a pas fait l'objet d'une enquête historique autonome avant le dernier quart du XX^e siècle. Certes, bien avant de devenir un objet historiquement observable, la signature était déjà présente dans le discours des historiens et des historiens d'art, mais nul ne s'était encore soucié d'en fournir une définition, celle-ci tombant sous le sens commun. C'est ainsi que ce terme a pu désigner toute écriture du nom propre en entier ou en abrégé (initiales), parfois crypté (monogrammes), seul ou en composition avec d'autres mots (expressions formulaires du type « X me fecit », « X me pinxit » « X delineavit » « X m'a fait »), apposée sur une œuvre d'art.

Une première définition générale

5

En 1974, sous l'impulsion d'André Chastel, la parution d'un numéro spécial de la *Revue de l'art*, consacré à « L'art de la signature », a marqué un véritable tournant dans l'approche de la signature d'artiste ⁵. La proposition – révolutionnaire – d'A. Chastel consistait à délaisser les questions d'attribution et d'authenticité pour procéder à un examen de la signature en tant que « phénomène, lui-même sous ses aspects historique, sociologique, psychologique ⁶ ». Cette analyse nécessitait d'être conduite sur une large palette de signatures dont il convenait désormais de fournir une définition. Ce terme désignait ainsi pour A. Chastel « toute indication sur l'auteur de l'œuvre fournie par un procédé signalétique autre que les ressources même de l'art ⁷ ». Cette définition, qui se veut heuristique et donc la plus générale possible, présente, dans le cadre particulier de mon enquête, quelques inconvénients qui méritent d'être soulignés.

6

En premier lieu, elle fait appel à la très complexe notion d'« auteur » sans la préciser ultérieurement ⁸. Deuxièmement, par sa formulation en négatif, elle vise à exclure certaines

formes d'autoreprésentation, comme les autoportraits ou les emblèmes, mais cette volonté de séparer l'élément textuel de l'élément visuel fragilise le propos même d'A. Chastel : opposer le texte à l'image signifie d'un côté annuler le lien qui donne un sens à la signature, c'est-à-dire le fait d'être en rapport avec une œuvre ; de l'autre ne pas envisager l'aspect iconique de l'inscription. Enfin, pour être universelle, elle risque de générer un paradoxe : dans cette définition, proposée pour délimiter un phénomène dont A. Chastel a justement constaté des évolutions au fil du temps, toute référence historique finit par être gommée.

7

Les objections qui viennent d'être soulevées doivent néanmoins être nuancées en replaçant cette proposition de définition dans son contexte. Il s'agit en effet de la toute première, et pour longtemps la seule, qui ait été explicitement énoncée ; elle reposait davantage sur une brillante intuition de son auteur, d'ailleurs plus habitué à fréquenter la peinture moderne que médiévale, que sur un échantillonnage systématique des occurrences documentaires.

Une définition adaptée à la réalité médiévale

8

Plus récemment, Maria Monica Donato a proposé une nouvelle définition, plus spécifique, car adaptée à la réalité médiévale et établie à partir d'une vaste casuistique : avec le terme « signature », utilisé « par convention » et en application au Moyen Âge, l'on désigne « toute attestation verbale qui, jointe à l'œuvre, transmet la mémoire de celui (ou ceux) que l'on veut (ou qui veut se) présenter comme responsable(s) de sa réalisation »⁹. Par rapport à la définition d'A. Chastel, cette formulation comporte plusieurs avantages :

9

a) L'affirmation du caractère conventionnel – reconnu et assumé – de l'appellation « signature » limite les risques d'anachronisme en évacuant la tentation de plaquer sur la réalité médiévale une notion contemporaine dont la pertinence historique n'est pas prouvée.

10

b) L'insistance sur la nature verbale – c'est à dire écrite – de l'attestation sert à préciser que la signature ne peut pas être un signe graphique quelconque ou une série de signes alphabétiques dépourvue de sens, mais doit former un texte (ce qui exclut donc les « marques lapidaires »¹⁰).

11

c) Le dépassement de la notion d'artiste-auteur au profit d'une catégorie plus ample de

« responsables » permet d'évacuer, du moins temporairement, le problème de l'application de catégories de pensée modernes – telles celles d'artiste et de commanditaire – en estompant le clivage de responsabilité auctoriale entre concepteur et exécuter matériel de l'œuvre.

12

d) L'attention portée au lien de proximité physique qu'entretiennent signature et œuvre a des conséquences non négligeables pour l'identification et la compréhension de ces inscriptions et sur lesquelles il faudra revenir.

13

À ce stade, la réponse à la problématique formulée plus haut semble très simple : dans une enquête sur les signatures épigraphiques d'artistes, limitée au Moyen Âge, il suffirait d'adopter la définition énoncée par M. M. Donato et d'écarter les autres. En réalité, la question est bien plus complexe car elle sous-tend toute une série de problèmes méthodologiques liés à l'identification de ces signatures.

De la théorie à la pratique : identifier les signatures épigraphiques

14

L'une comme l'autre des définitions qui viennent d'être analysées se fondent davantage sur la reconnaissance d'une fonction, c'est-à-dire celle de transmettre le nom d'un individu qui a eu un rôle dans la réalisation d'une œuvre, que sur la description des éléments textuels et/ou matériels caractéristiques de ces inscriptions. Cela a à la fois l'avantage de permettre une plus grande souplesse des critères d'inclusion dans l'ensemble des « signatures » et l'inconvénient de rendre parfois un peu floue la frontière de démarcation de ce même ensemble lorsqu'il s'agit d'établir un protocole pour leur recensement. En d'autres termes, comment passe-t-on, concrètement, de la définition générale à la sélection des inscriptions ¹¹ ? La question peut sembler banale, voire rhétorique, mais elle est de taille car elle concerne un enjeu fondamental : celui de la vérification des conditions dans lesquelles cette définition est opératoire.

Une grande variété textuelle et formelle

15

Pour illustrer la situation, il convient d'abord de citer quelques exemples, issus de l'espace français

et appartenant aux XI^e et XII^e siècles ¹² , afin de montrer comment se présentent ces inscriptions.

16

Le cas le plus récurrent est celui du type « X. me fecit », comme à Chauvigny (86), où un chapiteau du rond-point porte l'inscription *Gofridus me fecit* ¹³ [fig. 1]. Mais il existe aussi des variantes – comme à Chantemerle-lès-Blés (26) (*Ermefredus te fecit*) ¹⁴ ou à Notre-Dame de Bernay (27) (*Me feci Isembardus*) ¹⁵ – dont l'écart de la formule de référence pourrait être volontaire et pas une simple erreur du lapicide. Un autre type assez répandu est celle du nom associé à l'expression « hoc opus » – comme à Saint-Étienne-de-la-Cité à Périgueux (24) (*Constantinus de Jarnac fecit hoc opus*) ¹⁶ – parfois en y ajoutant des précisions sur la nature de l'œuvre, comme sur le portail de Saint-Ursin à Bourges (18) (*Girauldus fecit istas portas*) ou sur un chapiteau de Saint-Outrille à Chatillon-sur-Indre (36) (*Petrus Janitoris capitellum istud fecit primun*) [fig. 2].



Fig. 1 : Chauvigny (86), église Saint-Pierre, intérieur, rond-point, chapiteau de la première colonne au sud de l'axe central : Adoration de Mages et signature de Gofridus. Cliché E. Mineo. (voir l'image au format original)

17



Fig. 2 : Châtillon-sur-Indre (36), église Notre-Dame (autrefois Saint-Outrille), intérieur, mur du collatéral sud, premier chapiteau en venant de l'ouest, Oiseaux et serpents luttant et signature de Petrus Ianitoris. Cliché E. Mineo (voir l'image au format original)

18

On peut trouver également des formulations plus originales, comme à la chapelle castrale de Castillon-en-Couserans (09), où Jean de la Casa se déclare, en occitan, « maître de l'œuvre » (*Ioa(n) de la Casa fo maestre de la obra*) ¹⁷, ou bien comme à Saint-Rémy à Rollainville (88) où Robert exprime une idée similaire, dans un latin peu classique (*Robertus ex opere fuit magister*).

19

Sans considérer les problèmes d'édition liés à une mauvaise conservation du document épigraphique – comme par exemple à Jumièges, où un chapiteau en partie mutilé contient une inscription fragmentaire qu'il serait tentant d'intégrer, mais sans certitude, *Il[de]bert(us) m[efecit]* ¹⁸ – il existe des cas où l'inclusion dans un corpus de signatures reste plus problématique. On peut prendre pour exemple l'inscription métrique située de part et d'autre de la clef de l'archivolte du portail nord de l'église Saint-Martin à Ardenes (36). La première partie de l'inscription renvoie au sacrifice eucharistique et à sa valeur salvatrice, la deuxième se présente ainsi :

20

Hoc opus [H]ernaudi totu(m) conmittere la[u]di / Debes, quisquis eris qui portas ingredieris.

21

Il s'agit plus proprement d'une exhortation au fidèle qui s'apprête à entrer dans l'église l'invitant à tisser la louange d'Hernaud pour la réalisation de « toute cette œuvre ». L'information de l'existence d'un lien auctorial entre Hernaud et l'œuvre est transmise de manière indirecte : peut-on alors qualifier cette inscription de signature ? De même, sur le parement extérieur nord de l'abbaye des Dames à Saintes (17) se trouve une inscription en vers dont le texte est le suivant :

22

A Berengarium teg[i]t [hic] lap[is i]ncineratu(m) / Arte monasterium cui fuit edificatu(m) / Quem petra defunctum cel[at] c[e]lar[e] volebat / Petras cui Petrus petr[a Deo] ante favebat.

23

Ici, le rapport de paternité entre Bérenger et sa construction est exprimé par une périphrase mais de manière assez claire. Toutefois, puisque cette épitaphe s'inscrit dans l'ensemble des inscriptions funéraires, peut-on encore parler de signature ?

24

Plus généralement, face à cette grande variété textuelle et formelle, quels sont les paramètres qui permettent d'établir si une inscription est une signature ou pas ?

Un « flou artistique » qui résiste à la formalisation.

25

La réponse à cette question n'est pas simple et il faudrait commencer par déterminer quels sont les éléments constitutifs qui doivent être présents *a minima* pour qu'on puisse qualifier une inscription de « signature ». Naturellement, il faut qu'il y ait avant tout un nom propre de personne, mais cela n'est pas suffisant. En effet, en présence d'un anthroponyme isolé il est toujours difficile d'en déterminer la fonction : les noms inscrits sur les autels, par exemple, correspondent à des pratiques liturgiques bien mises en lumière par les spécialistes ¹⁹ . Et, encore, faudrait-il pouvoir s'assurer que le lemme en question indique effectivement le nom d'un individu, soit que le déchiffrement des signes alphabétiques soit malaisé – comme sur un chapiteau de la crypte de l'église abbatiale de Cruas (07) ²⁰ [fig. 3] – soit que la séquence de lettres, assimilable à un anthroponyme, renvoie en réalité à toute autre chose – comme il a été suggéré pour la clef de voûte de la cathédrale de Poitiers (86) portant les lettres *A, D, A, M* ²¹ .



Fig. 3 : Cruas (07), église Sainte-Marie, intérieur, partie inférieure de la tribune monastique, côté sud, troisième chapiteau à partir de l'ouest avec Tête humaine et inscription. Cliché J. Michaud / CIFM. (voir l'image au format original)

26

Pour pouvoir identifier la signature comme telle, il faut que le nom soit accompagné d'un verbe notificateur comme *facere* (ou par exemple : *aedificare, caelare, componere, construere, fabricare, ornare, pingere, sculpere* ²²). Toutefois, il est difficile de caractériser plus finement ce type de

verbes, sinon par leur appartenance à un assez vague champ lexical de la construction ou de l'ornementation. Aussi, quand bien même toutes les occurrences auraient été inventoriées, il ne serait pas toujours possible de comprendre le sens précis à attribuer à certains de ces verbes dont le champ sémantique peut être très étendu. Aussi, le recours à un verbe d'action n'est pas exclusif, car on peut trouver, comme on l'a vu, des tournures du type « Untel fut le maître de l'œuvre ». La seule constante qui semble pouvoir être relevée est l'emploi du temps passé, ce qui est bien insuffisant comme critère sélectif.

27

L'indication de l'œuvre, qui peut être sous-entendue, est généralement énoncée par le biais d'un déictique, le plus souvent un pronom personnel à la première personne (selon le procédé rhétorique de l'œuvre parlante), un pronom démonstratif (« *hoc* » ou « *haec* ») ou un adjectif démonstratif associé à un terme désignant l'œuvre (« *hoc opus* », « *istud portanum* », « *istud capitellum* »), mais cela ne reste qu'une des possibilités. En outre, ces formes très fréquemment elliptiques posent le problème du référent et donc de l'identification de l'œuvre elle-même. Les expressions formulaires du type « *me fecit* » ou « *fecit hoc opus* » admettent de trop nombreuses variantes et variations pour être considérées comme déterminantes. D'ailleurs, elles n'épuisent pas toutes les possibilités expressives car le lien entre l'œuvre et son réalisateur peut être exprimé par des périphrases, potentiellement illimitées.

28

Il résulte de ces réflexions qu'il est impossible de déterminer un dénominateur commun ou un noyau minimal de structure permettant l'identification d'une signature sur la base de critères purement formels. Il faut donc abandonner le recours à une typologie descriptive car celle-ci s'avère inefficace pour englober la multiplicité des cas de figure. Comment alors sortir de l'impasse méthodologique à laquelle conduit ce constat ?

L'importance de la focale : articulation entre corpus et problématique

29

Pour dépasser – ou du moins contourner – cet obstacle, on peut proposer quelques éléments de solution en se focalisant sur deux aspects : le premier est la prise en compte, dans l'analyse, de la nature particulière de ce type de source ; le second est le statut accordé aux éléments que l'on choisit d'inclure dans le corpus et donc de l'articulation entre ce dernier et la problématique de

recherche.

Du texte à l'objet épigraphique

30

La tentative de formalisation énoncée plus haut repose essentiellement sur l'aspect textuel. Or, par leur nature même, ces documents épigraphiques ont également une dimension visuelle et archéologique ²³ qu'il est indispensable d'appréhender lors de leur analyse. Se cantonner au texte de l'inscription signifie en effet se priver d'une quantité non négligeable d'informations et donc de limiter, voire entraver, sa compréhension. L'épigraphe gravée sur le tympan occidental de l'église d'Ameugny (71) illustre parfaitement ce propos. Voici ce qu'on y lit :

31

Lex Dei vera est

32

*Ave Maria gr(ati)a plena D(omi)n(u)s tecu(m)/ Ioh(anne)s Capellan(us) Tasiaci
atq(ue) Amuniaci sc(r)ipsit h[a]ec et Seguin(us)/ lapifex Melei.*

33

La revendication d'avoir « écrit ces [choses] » (*sc(r)ipsit h[a]ec*) peut paraître surprenante car, du point de vue de la composition littéraire, rien ne sort de l'ordinaire. En revanche, en s'attachant à l'aspect visuel de l'inscription [fig. 4], avec un jeu de lettres dans la mise en page de la première phrase et une recherche calligraphique remarquable pour le reste de l'inscription, on comprend davantage le sentiment de satisfaction pour la réalisation. À la lumière de cette observation, on peut donc attribuer au verbe « *scribere* » le sens concret d'« écrire matériellement, dessiner l'écriture », et proposer « lettres » ou « caractères » comme possible intégration du mot sous-entendu après l'adjectif démonstratif. Il est plus délicat d'établir qui, du curé Jean ou du lapicide Seguinus, est l'idéateur de ce texte mais la précision « *et Seguin(us)/ lapifex Melei* », sans accord en nombre du verbe et sa gravure en module réduit et avec une variation de l'alignement, sonne comme un ajout ²⁴. On peut en déduire que Jean a probablement préparé un modèle pour Séguin qui, fier de la réalisation technique de ces lettres ornées, a voulu inclure son nom dans l'inscription. Seul l'examen combiné des différents éléments permet de préciser le niveau d'intervention de l'un et de l'autre personnage par rapport à l'œuvre et l'identification de cette dernière comme l'inscription en elle-même, en tant que produit graphique.



Fig. 4 : Ameugny (71), église Notre-Dame, extérieur, tympan du portail occidental avec inscriptions. Cliché E. Mineo (voir l'image au format original)

34

À Saint-Révérien (58) deux inscriptions à l'intérieur de l'église présentent le même texte « *Rotbertus me fecit* » : l'une est soigneusement gravée en lettres capitales sur le tailloir d'un chapiteau orné de deux atlantes situé au nord de la chapelle axiale [fig. 5], tandis que l'autre est apposée sur la base d'une des colonnes du rond-point, incisé grossièrement avec une pointe et en reprenant certaines des caractéristiques de l'écriture de la première inscription [fig. 6]. Ici, c'est à la fois la position, la technique d'incision et les caractères paléographiques qui incitent à considérer la première épigraphe comme une signature et la seconde comme un graffiti qui en reprend simplement le texte.



Fig. 5 : Saint-Révérien (58), église Saint-Révérien, intérieur, déambulatoire, chapiteau de la première colonne au nord de la chapelle axiale : *Atlantes* et signature de Rotbertus. Cliché E. Mineo. (voir l'image au format original)

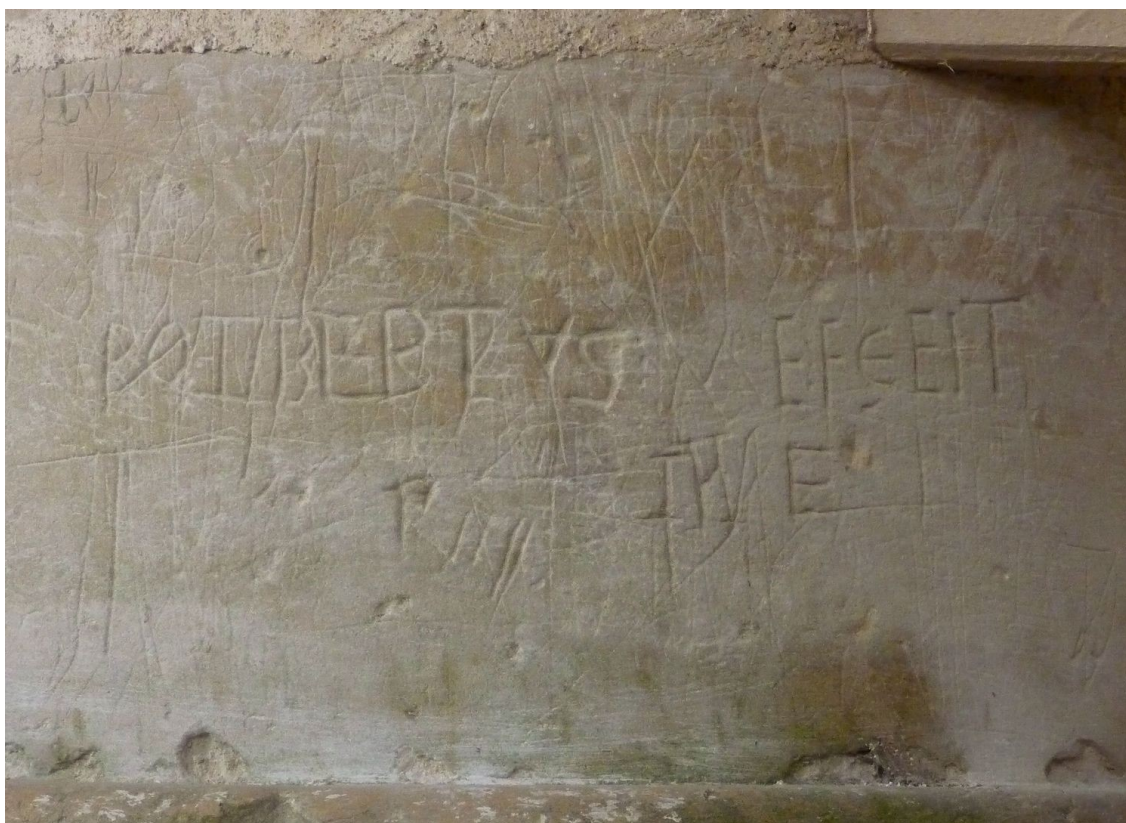


Fig. 6 : Saint-Révérien (58), église Saint-Révérien, intérieur, rond-point, côté nord, deuxième colonne à partir du pilier : graffiti avec le nom de Rotbertus. Cliché E. Mineo. (voir l'image au format original)

35

Multiplier les niveaux d'analyse est donc un premier pas à franchir pour tenter d'affiner la méthode de catégorisation. Cela conduit à considérer la signature épigraphique comme la résultante d'une interaction à géométrie variable entre les différents éléments. Plusieurs critères sont ainsi à prendre en compte mais il n'est pas nécessaire que tous soient toujours satisfaits en même temps. En revanche, paradoxalement, même en disposant d'une quantité plus élevée de facteurs pour opérer la sélection, celle-ci doit encore être justifiée au cas par cas, puisqu'il s'agit d'une synergie unique à chaque fois.

De source pour l'histoire sociale de l'art au témoignage d'une pratique de l'écrit

36

En réalité, pour mieux calibrer le filtre, un autre aspect doit être pris en compte : celui de la valeur

que l'on attribue aux signatures épigraphiques en tant que témoignages historiques.

37

Lorsque les historiens d'art médiévistes ont commencé à se pencher sur ces inscriptions, ils cherchaient avant tout à pallier une grande pénurie documentaire. En l'absence d'un genre littéraire spécifiquement consacré à la biographie d'artiste (qui n'apparaît qu'aux ^{xv}^e-^{xvi}^e siècles), elles devaient être considérées comme ce qu'Enrico Castelnuovo appelle une « historiographie cachée », c'est-à-dire tout type de source susceptible de contenir des traces d'un discours sur l'art ou les artistes ²⁵ . Aussi est-il utile de rappeler que les recherches sur ces signatures sont nées en réaction au préjugé de l'anonymat de l'artiste médiéval ; la reconnaissance de cette pratique, bien plus répandue qu'on ne l'estimait auparavant, prouvait l'existence d'une conscience de soi de la part de l'artiste bien avant la Renaissance ²⁶ . C'est ainsi que, en se fondant principalement sur la riche documentation italienne, les chercheurs se sont rendus compte qu'au delà d'une (plus ou moins fiable) attestation de la paternité d'une œuvre, les signatures pouvaient offrir de nombreux renseignements au sujet du statut social de l'artiste, de sa culture littéraire, de ses liens de parenté, de sa mobilité géographique, des rapports hiérarchiques à l'intérieur d'un atelier, des intentions très pieuses ou bien plus terrestres qui motivaient un artiste à revendiquer son œuvre, etc. Dans cette perspective, ce que l'on recherche est une mention permettant de documenter l'activité d'un artiste et, surtout, la considération dont il jouissait auprès de ses contemporains. En ce sens, l'auctorialité ²⁷ de l'inscription devient secondaire par rapport à son intentionnalité. Toutefois, si on se place du point de vue de la production et de la réception du texte épigraphique, le poids de ces deux facteurs est presque inversé. En reprenant l'exemple de Bérenger à Saintes, et plus généralement le cas d'une inscription funéraire contenant une mention de réalisation de l'œuvre, on peut imaginer que le texte de l'épithaphe a pu être voulu et composé par le défunt en prévision de son décès, mais il est fort improbable qu'il l'ait réalisé matériellement *ante mortem*. Ce document peut donc être exploité dans le cadre d'une étude sur le statut social de l'artiste comme témoignage de la conscience de l'artiste, ou du moins de la reconnaissance de sa valeur de la part de la communauté qui a réalisé cet hommage posthume. Il s'avère bien moins utile pour évaluer la capacité de Bérenger, en tant qu'artiste, à maîtriser l'écriture et à s'en servir pour transmettre publiquement un message.

38

On s'aperçoit ainsi que sous le terme « signature » on a pu réunir plus ou moins d'objets, non pas sur la base des caractéristiques intrinsèques de ces derniers, mais davantage en fonction de l'objectif propre à chaque recherche.

Conclusion

39

Enfin, mise à part la nécessité d'une détermination historique, la définition de signature épigraphique apparaît bien moins problématique que l'établissement d'un corpus de signatures. L'identification de ces dernières ne peut en effet être réduite à une formule unique. Elle est le résultat de l'interprétation du chercheur sur la base d'éléments qui non seulement dépassent le contenu ou la forme textuelle pour intégrer les dimensions visuelles et archéologiques, mais qui doivent également être explicités et pesés pour chaque occurrence. Cette difficulté méthodologique dépend en réalité d'un problème épistémologique, qui est celui de la valeur et donc de l'utilisation de cette documentation dans le cadre d'une enquête historique. Ce n'est donc pas en vertu de l'objet lui-même mais en fonction de la problématique que les mailles du tamis doivent être plus ou moins serrées.

Notes

1 *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, Poitiers / Paris, CESC / CNRS éditions, depuis 1974 (24 vol. parus) ; *Corpus inscriptionum Poloniae*, Kielce, Varsovie, Lodz, depuis 1975 (15 vol. parus) ; *Corpus inscriptionum medii aevi Helvetiae. Die frühchristlichen und mittelalterlichen Inschriften der Schweiz*, dir. Carl PFAFF, Fribourg, Universitätsverlag, 5 vol., 1977-1992 ; *Corpus inscriptionum Hispaniae medievalium*, dir. Vincente GARCIA LOBO, León, Université de León, depuis 1997 (2 vol. parus).

2 Je fais référence uniquement à la période médiévale. Parmi les ouvrages récents, il faut signaler Tobias BURG, *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis 17. Jahrhundert*, Berlin, Lit, 2007 (avec une liste de 570 signatures, toutes techniques confondues, avant 1500) ; Albert DIETL, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Berlin, München, Deutscher Kunstverlag, 2009 (812 signatures épigraphiques italiennes du haut Moyen Âge jusqu'au milieu du xiv^e siècle, peinture exclue, et liste de 415 signatures épigraphiques médiévales en dehors de l'Italie). En ce qui concerne les projets collectifs : depuis 1997, l'École Normale Supérieure de Pise héberge un projet de recherche visant à la constitution d'un *Corpus delle opere firmate nell'arte italiana/ Medioevo*, dont le premier volume, consacré aux orfèvres siennois, va bientôt paraître (pour le moment se référer au site du projet : <http://lartte.sns.it/index.php?id=142>) ; Un autre très jeune projet de recensement des artistes médiévaux catalans ou œuvrant en Catalogne, *Magistri Cataloniae Artistes, patrons i públic. Catalunya i el Mediterrani (s. XI-XV)*, comprend un répertoire des signatures d'artistes : <http://www.magistricataloniae.org>.

3 Charlotte GUICHARD, « La signature dans le tableau aux xvii^e et xviii^e siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés et représentations*, 25, 2008/1, p. 47-77.

4 Enrico CASTELNUOVO, « Alla ricerca dei Primitivi francesi », dans *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali* (Sienne, Pise, Naples 1999), actes du colloque, dir. F. CAGLIOTI, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni*, s. IV, 1-2, 2000, p. 347-355.

5 *L'art de la signature*, dir. A. CHASTEL, *La revue de l'art*, 26, 1974, p. 8-56.

6 *Id.*, « L'art de la signature. I : Signature et signe », *La revue de l'art*, 26, 1974, p. 8-14, en part. p. 8.

7 *Ibid.* p. 11.

8 À titre d'exemple, le lecteur trouvera un aperçu de la complexité de cette notion pour la période médiévale dans Michel ZIMMERMANN (dir.), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, actes du colloque (Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999), Paris, École des Chartes, 2001.

9 Maria Monica DONATO, « Il progetto *Opere firmate nell'arte italiana/ Medioevo* : ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione », dans *L'artista medievale*, actes du colloque international (Modène, 1999) [= *Quaderni degli Annali della Classe di Lettere e Filosofia*, 16, 2003], dir. M. M. DONATO, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2008, p. 365-413, en part. p. 365.

10 C'est à dire des « signes taillés, gravés, tracé ou dessinés qui peuvent être mis en relation avec une ou plusieurs phase de préparation, de la fourniture et/ou de la mise en œuvre de la pierre » : Y. ESQUIEU, A. HARTMANN-VIRNICH et alii, « Les signes lapidaires dans la construction médiévale : étude de cas et problèmes de méthode », *Bulletin Monumental*, 165, 4, 2007, p. 331-358, en part. p. 331. Sur la fonction de ces marques lapidaires et leur exploitation par l'historien de l'art, cf. l'article de Lei HUANG, « Constituer, ordonner et interpréter : autour du corpus de marques lapidaires de Sainte-Foy de Conques *Annales de Janua*, 2, 2014 [En ligne : publié le 2 avril 2014]

11 L'article de Vincente GARCIA LOBO, Maria Encarnacion MARTIN LOPEZ, « Las suscripciones: relación entre el epígrafe y la obra de arte », dans *Épigraphie et iconographie*, actes du colloque (Poitiers, 5-8 octobre 1995), dir. Robert FAVREAU, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1996, p. 75-99 est le seul, à ma connaissance, à aborder clairement le sujet. La solution proposée par ces deux auteurs – à savoir celle d'une typologie textuelle – ne me paraît toutefois pas tout à fait satisfaisante pour les raisons que j'explique *infra*.

12 C'est-à-dire en suivant les limites géographiques et chronologiques choisies dans le cadre de ma thèse.

13 Cf. *CIFM*, I/2, Vienne, n°18, p. 25-26 et fig. 26.

14 Cf. *CIFM*, 16, Drôme, n° 3, p. 106-107 et fig. 63.

15 Cf. *CIFM*, 22, Eure, n° 77, p. 136 et fig. 28.

16 Cf. *CIFM*, 5, Dordogne, n° 19, p. 31-34 et fig. 15.

17 Cf. *CIFM*, 8, Ariège, n° 3, p. 7 et fig. 1.

18 Cf. *CIFM*, 22, Seine-Maritime, n° 171, p. 258-259, et fig. 93-94; Maylis BAYLÉ, *Les origines et les premiers développements de la sculpture romane en Normandie*, Caen, Art de Basse-Normandie, 1992, p. 54-55, fig. 128 -129.

19 Cf. en particulier : Cécile TREFFORT, « Mémoires de chœurs. Monuments funéraires, inscriptions mémorielles et cérémonies commémoratives à l'époque romane », dans *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines*, actes du colloque pour le 50^{ème} anniversaire du CESC. (Poitiers, 1-4 septembre 2003), dir. C. ARRIGNON et alii, Turnhout, Brepols, 2005, p. 219-232 ; C. TREFFORT, « Inscrire son nom dans l'espace liturgique à époque romane », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39, 2003, p. 147-160.

20 L'inscription, avec plusieurs lettres conjointes et enclavées, a été lue *Hairebodus* ou *Hatireboideus*, assez proche des formes anthroponymiques relevées par Marie-Thérèse MORLET, *Les noms de personne sur le territoire de l'ancienne Gaule*, vol. I : *Les noms issus du germanique continental et les créations gallo-germaniques*, Paris, CNRS., 1971. Pour l'édition de l'inscription, voir *CIFM*, 16, Ardèche, n° 29, p. 78 et fig. 47.

21 C. TREFFORT, « Adam à la clé : signature d'architecte ou manifestation cosmologique ? », dans *La cathédrale de Poitiers. Enquêtes croisées*, dir. C. ANDRAULT-SCHMITT, La Crèche, Geste, 2013, p. 103-107.

22 Ce ne sont que des exemples parmi d'autres. Une liste de verbes renvoyant à une activité artistique a été établie par A. Dietl (*Die Sprache...*cit. n. 2, en part I, p. 306-311) qui en relève au moins cinquante-deux.

23 Pour reprendre la terminologie de C. TREFFORT « Espace ecclésial, paysage mémoriel IX^e-XIII^e siècle », dans *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, dir. Anne BEAUD, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2010, p. 239-252, en part. 239-240.

24 Cf. E. MINEO, « Le rapport de l'artiste à l'écrit à travers les "signatures" épigraphiques. Étude de cas français du

XII^e siècle » dans *Épigraphie médiévale et culture manuscrite*, actes du 3^{ème} Congrès international d'épigraphie médiévale, dir. Vincent DEBIAIS, Rennes, Presses universitaires de Rennes [à paraître en 2014].

25 Déjà développée dans son article pionnier Enrico CASTELNUOVO. « L'artista », dans *L'uomo medievale*, dir. Jacques LE GOFF, Rome/Bari, Laterza, 1987, p. 235-269, cette notion a été reprise dans E. CASTELNUOVO, *Introduzione* dans *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Rome/Bari, Laterza, 2004, p. x-xii.

26 Cf. P.-C. CLAUSSEN, « Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst », dans *Der Künstler über sich in seinem Werk*, actes du colloque international de la Biblioteca Hertziana, dir. Matthias WINNER, Weinheim, VCH Acta humaniora, 1989, p. 19-54.

27 Ce terme, emprunté à la théorie littéraire contemporaine, désigne « ce qui fait d'un auteur un auteur » (Alain BRUNN, *L'auteur*, Paris, Flammarion, 2001, p. 211) c'est-à-dire la relation entre un texte et la fonction-auteur telle que l'entend Michel Foucault dans M. FOUCAULT « Qu'est ce qu'un auteur? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, 3, 1969, p. 73-104 [rééd. dans Id., *Dits et écrits (vol. I : 1954-1969)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821].

Pour citer cet article

Emilie Mineo (2014). "De la définition d'un corpus au corps d'une définition : remarques méthodologiques sur le recensement des signatures épigraphiques médiévales". *Annales de Janua - n°2 | Les Annales | Moyen Âge*.

[En ligne] Publié en ligne le 02 avril 2014.

URL : <http://Annalesdejanua.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=657>

Consulté le 15/01/2020.

A propos des auteurs

Emilie Mineo

Doctorante et Attachée temporaire d'enseignement et recherche à l'université de Poitiers. – **Laboratoire** : Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (CESCM - UMR 7302). – **Directrice de recherche** : Cécile Treffort. – **Sujet de thèse** : *Signatures épigraphiques en France au Moyen Âge central*. – **Thématiques de recherche** : Épigraphie et culture écrite médiévales, statut de l'artiste au Moyen Âge. – **Contact** : emilie.mineo@univ-poitiers.fr