

C
A
M
I
E
R
S
D
I
D
E
R
O
T
N
I
O

ENCYCLOPÉDIES MÉDIÉVALES

DISCOURS ET SAVOIRS

textes rassemblés et édités
par B. Baillaud, J. de Gramont
et D.Hüe

© Presses Universitaires de Rennes
& Association Diderot
2004 pour la version en ligne



**« CUM SESTO ET RIGULA »,
L'ORGANISATION DU SAVOIR
TECHNOLOGIQUE DANS LE *LIBER
DIVERSARUM ARTIUM* DE MONTPELLIER
ET DANS LE *DE DIVERSIS ARTIBUS* DE
THÉOPHILE¹**

Bien que le *Liber diversarum artium* du manuscrit 277 de la bibliothèque de Montpellier ait été édité dès 1849², il n'a pas encore reçu l'attention qu'il méritait. Cela est d'autant plus étonnant que le manuscrit est un témoignage important de la pratique des arts au Moyen Âge. Comme le manuscrit de Bruxelles³, il contient des fragments d'une version spécifique du célèbre Théophile⁴, associés à des textes additionnels. Mais alors

¹ Cet article reprend une communication présentée au 33^e Congrès d'Études médiévales de Kalamazoo, en 1998. Trad. D. Hüe.

² G. Libri, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques des départements*. t. I. *La bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier*. Paris 1849, p. 394-397 (description), p. 739-811 (édition du texte).

³ Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 10147-58 ; éd. Henri Silvestre, « Le Ms Bruxellensis 10147-58 (S. XII-XIII) et son "*Compendium artis picturae*" ». In *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, 119, Bruxelles, 1954, p. 95-140.

⁴ Rozelle Parker Johnson, « The Manuscripts of the *Schedula* of Theophilus

que dans le manuscrit de Bruxelles les divers extraits semblent choisis de façon arbitraire, l'auteur du manuscrit de Montpellier structure son matériau dans une perspective originale. À l'instar de Théophile, il compile un traité systématique sur la technique des arts, même si sa conception d'un tel traité est différente de celle de Théophile. Une comparaison du contenu et de la structure du *Liber diversarum artium* de Montpellier et du *De diversis artibus* de Théophile peut aider à comprendre leurs buts différents et, au delà, nous ouvrira de nouvelles perspectives sur le développement et la fonction des textes théoriques sur la pratique des arts et de l'artisanat au Moyen Âge.

Le manuscrit de Montpellier

Le manuscrit de Montpellier, Bibliothèque de l'École de Médecine n° 277 est un recueil composite contenant divers textes scientifiques et médicaux⁵. Le *Liber diversarum artium*, écrit sur papier dans une cursive italienne du XIV^e siècle, occupe les feuillets 81v-100v.

Le texte est divisé en quatre livres. Le premier et le plus important est consacré à l'art de l'enluminure des livres, et prend ainsi en compte la préparation des couleurs, des feuilles et des encres de métal. Le deuxième livre s'attache à la peinture sur bois, le troisième à la peinture sur les murs et les plafonds de bois. Le quatrième et dernier livre est plus hétérogène, puisqu'il décrit le travail de l'orfèvre aussi bien que la teinture des textiles et du cuir, s'attache à la production et à la coloration des céramiques, et au travail des verres colorés. C'est seulement dans ce livre que nous rencontrons quelques recettes alchimiques ou fantastiques, comme le *Perpetuum mobile*.

Presbyter », In *Speculum* 13, 1938, p. 86-103, cf. p. 96 s., et Charles R. Dodwell, Theophilus. *De Diversis Artibus*. London 1961, p. lxx.

⁵ Pour le contenu voir Libri, *op. cit.*, p. 394-397.

Les sources

Les sources du *Liber diversarum artium* de Montpellier⁶ sont multiples⁷. La plus ancienne référence est Vitruve, dont le chapitre sur les proportions humaines est repris avec quelques altérations⁸. Quelques recettes pour produire des couleurs sont reprises de la *Mappae Clavicula*, un texte dont le noyau central semble avoir été un traité alchimique de l'antiquité tardive auquel auraient été ajoutées quelques recettes techniques, en Angleterre ou en France, au XII^e siècle⁹. Quelques recettes du livre de Montpellier sont copiées sur l'*Heraclius*, dont les deux premiers livres versifiés ont été composés au X^e ou au XI^e siècle, probablement en Allemagne, alors que le troisième livre, en prose, a été ajouté au XII^e siècle en France du Nord ou en Angleterre¹⁰. Une œuvre anglaise de la fin du XI^e siècle, un court traité intitulé *De coloribus et mixtionibus*¹¹, a

⁶ Dorénavant, le traité sera nommé *Liber* de Montpellier.

⁷ Quelques-unes de ces sources ont été relevées par Johnson, *op. cit.*, p. 97.

⁸ Vitruve, *De Architectura*, III, 1 ; Montpellier I, 1 (éd. Libri, p. 742 s.).

⁹ Éd. Thomas Phillipps, « *Mappae Clavicula*, a Treatise on the Preparation of Pigments During the Middle Ages ». In *Archaeologia* 32, 1847, p. 183-244. Traduction anglaise : Cyril Stanley Smith, John G. Hawthorne, « *Mappae Clavicula*, a little Key to the World of Medieval Technique », in *Transactions of the American Philosophical Society*, N.S.64, pt.4, 1974. Pour la reconstitution du traité original de l'antiquité tardive, sa date et son auteur, cf. Robert Halleux, Paul Meyvaert, « Les origines de la *Mappae Clavicula* », In : *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Âge*, 1987, p. 7-58. Le plus ancien témoignage conservé de la *Mappae Clavicula* est le « *Compositiones ad tingenda musiva* » du VIII^e siècle à Lucques, Biblioteca Capitolare. éd. Hjalmar Hedfors, *Compositiones ad tingenda musiva*. Uppsala 1932.

¹⁰ Éd. Mary Merrifield, *Original Treatises on the Arts of Painting*. London 1849. Vol. I, p. 166-257. Albert Ilg, *Heraclius. Von den Farben und Künsten der Römer*. Wien 1873. Pour la date et l'histoire du texte, voir aussi Heinz Roosen-Runge, *Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei*. München 1967.

¹¹ Ce texte est copié dans la *Mappae Clavicula* de Phillipps, *op. cit.* L'autonomie de l'œuvre à l'égard du *Mappae Clavicula* a d'abord été soutenue par Daniel V. Thompson, « Artificial Vermilion in the Middle Ages ». In *Technical Studies in the Field of the Fine Arts* 2, 1933, p. 62-70, voir p. 66, n. 44. Trois autres copies indépendantes du texte ont été signalées par Petzold, la plus ancienne remontant à la fin du XI^e siècle. Cf. Andreas Petzold, « *De coloribus et mixtionibus* :

été repris pour l'essentiel dans le texte de Montpellier. Le *Liber de coloribus*¹², composé au XIII^e siècle en Angleterre ou en France sur la base du *De coloribus et mixtionibus* a été aussi utilisé comme source du *Liber* de Montpellier. Pour l'utilisation des couleurs dans la peinture des images, des ornements et des bordures, la source principale est le *De diversis artibus* de Théophile. Le Livre I de Théophile, traitant de l'art de la peinture, se trouve presque complètement dans le *Liber* de Montpellier, alors que l'on ne rencontre que des traces du second et du troisième livre, sur le travail du verre et du métal : ces arts ne concernent pas au premier chef le *Liber* de Montpellier. Le texte de Théophile utilisé n'est pas celui de la « famille canonique » qui a été éditée par Dodwell et d'autres¹³, mais une version différente du texte, présente aussi dans le manuscrit de Bruxelles, d'environ 1205¹⁴. Les modifications les plus importantes par rapport au Théophile « canonique » concernent le dessin des vêtements, pour lesquels les conseils de couleur sont radicalement différents.

Il est impossible actuellement d'identifier les sources des passages restants. De toutes celles que nous connaissons, aucune n'est postérieure à la fin du XIII^e siècle, et il est possible que le *Liber* de Montpellier ait été composé à cette époque¹⁵. Il est

The Earliest Manuscripts of a Romanesque Illuminator's Handbook », in *Making the Medieval Book : Techniques of Production*. Ed. Linda L. Brownrigg, Los Altos Hills, London 1995, p. 59-65.

¹² Une copie du texte du XIV^e siècle, London, British Library, Ms. Sloane 1754, a été publiée par Daniel Varney Thompson, « *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum* from Sloane Ms. N. 1754 » In *Speculum* 1, 1926, p. 280-307.

¹³ Le texte a d'abord été édité par Gotthold Ephraim Lessing in 1774. Depuis lors, on a imprimé un grand nombre d'éditions et de traductions, cf. Dodwell. Les différences entre Montpellier et Bruxelles sont sans rapport avec les manuscrits interpolés de Théophile comme le codex Harléien qui a été à la base de l'édition de Raspe (Rudolf E. Raspe, *A critical essay on Oil-Painting* London 1781), mais les variations concernent le corps même du Théophile, dont la meilleure édition critique a été publiée par Dodwell. Pour les manuscrits représentant ce Théophile « canonique », cf. Dodwell, *op. cit.*, p. lvii-lxx.

¹⁴ Silvestre, *op. cit.*

¹⁵ Puisque l'auteur du *Liber* de Montpellier tente de rassembler toute ce qui

difficile de déterminer son aire d'origine, puisque les sources proviennent d'Angleterre, de France et d'Allemagne ; les quelques mots vernaculaires présents dans le texte sont allemands, français et italiens. Nous sommes trop peu informés de la première diffusion des sources du *Liber* de Montpellier pour déterminer le lieu de composition du texte. Mais quelques traits, comme l'emploi presque constant du mot *carta* pour nommer le parchemin au lieu de *pergamena* pourraient orienter vers une origine italienne non seulement du manuscrit conservé, mais aussi du traité lui-même.

Montpellier, Théophile et la tradition de la littérature des arts et métiers dans le Haut Moyen Âge

Structure et contenu du Liber de Montpellier

Ainsi, le *Liber* de Montpellier est une compilation de divers textes sur les bases techniques des arts visuels. Cependant, le matériau n'a pas été copié au fur et à mesure qu'il arrivait sous les yeux du compilateur, mais distribué selon une nouvelle organisation.

L'information est organisée selon deux principes essentiels dans le *Liber* de Montpellier, les différentes matières travaillées, et les étapes de fabrication. Le sujet principal du traité est manifestement l'art de la peinture, qui est traité en trois livres, distinguant les trois techniques, l'enluminure des livres, la

concerne la production de couleur, il est remarquable que le texte ne fasse pas état de l'or musif (*Aurum Musicum*). Cette couleur, inventée probablement à la fin du XIII^e siècle, est présente dans à peu près tous les traités sur la fabrication des couleurs depuis le milieu du XIV^e siècle. Cela pourrait impliquer que le *liber* a été composé avant que l'or musif soit généralement connu.

Le plus ancien témoignage de cette recette est un manuscrit hébreu portugais de 1262. Cf. D. S. Blondheim, « An Old Portuguese Work on Manuscript Illumination ». In *The Jewish Quarterly Review*, n.s. 19, 1928/9, p. 97-135 ; Harold J. Abrahams, « A Thirteenth-Century Portuguese Work on Manuscript Illumination » In *Ambix* 26, 2, July 1979, p. 93-99.

peinture sur bois et la peinture murale. Le quatrième livre s'attache aux arts restants, travail du métal, du tissu et du cuir, de la céramique et du verre.

Cette distinction dans le texte est une idée plutôt originale au Moyen Âge, puisqu'on sait que les peintres étaient exercés et pratiquaient plusieurs des différents supports de la peinture. C'est en un seul livre que Théophile traite de l'art de la peinture. Il fait une distinction entre les divers supports, expliquant que pour des raisons techniques il est parfois nécessaire d'utiliser d'autres liants ou pigments sur les murs que sur les panneaux de bois ou les livres. Mais ces différences sont si minimes à ses yeux qu'il ne voit pas de raison de traiter ces techniques de peinture séparément. Dans le *Liber* de Montpellier, les informations sur la peinture sur bois et la peinture murale viennent pour l'essentiel de Théophile ; mais il semble que la façon désordonnée dont Théophile allait incessamment du mur au bois au livre allait à l'encontre du désir de l'auteur de Montpellier de donner à toute chose un ordre strict¹⁶. Cela l'a conduit à répartir les informations de Théophile sur la peinture en trois livres.

D'un autre côté, il semble considérer les arts du livre IV comme secondaires, puisqu'il traite les techniques différentes dans un même livre. Mais au moins, il organise ces disciplines selon les matières travaillées. C'est seulement à la fin qu'il a quelques difficultés à ordonner ses recettes alchimiques et fantastiques (ch. 37-38).

La structure interne des livres I-III est déterminée par les étapes de fabrication. L'auteur développe ce principe au complet dans le livre I, y renvoyant aux livres II et III pour les pratiques communes.

Le travail du peintre est organisé selon l'ordre suivant :

¹⁶ Il est vrai qu'à la fin du Moyen Âge les guildes et corporations, en pleine expansion, tentèrent de réglementer les spécialisations des peintres, mais dans les textes plus tardifs sur la peinture, la distinction n'est pas si sensible, et l'on voit par exemple Cennini passer souvent de la peinture sur bois à la peinture murale et réciproquement.

- 1 *Designacio* (dessin)
- 2 *Confectiones colorum* (fabrication des couleurs)
- 3 *Mixturas eorum* (leur mélange)
- 4 *Imposiciones eorum* (l'emploi des couleurs dans la peinture)
- 5 *Ornatum auri et argenti* (décoration avec l'or et l'argent)¹⁷

C'est au moins partiellement l'ordre déjà donné dans un petit poème de sept hexamètres qui était utilisé comme prologue dans l'exemplaire du XII^e siècle du *De coloribus et mixtionibus* des *Mappae Clavicula* de l'édition Phillipps, et que l'on retrouve dans quelques manuscrits de Théophile¹⁸. Les vers définissent pas à pas l'apprentissage du peintre comme la suite de *factura colorum* (fabrication des couleurs), *mixtura* (mélange), et *opus exercere* (l'exécution du travail)¹⁹. L'auteur de Montpellier allonge cette séquence en ajoutant la première étape, le dessin, et la décoration finale d'or et d'argent.

DESIGNACIO

Comme il a l'intention d'écrire un traité complet de la pratique de la peinture, l'auteur de Montpellier a besoin par

¹⁷ Ce programme est posé dans le prologue au livre I (éd. Libri, p. 740).

¹⁸ Cf. l'édition de Phillipps, *op. cit.* Les origines et le dessein de ce poème ne sont pas clairs. Il ne semble pas appartenir initialement au *De coloribus et mixtionibus*, puisqu'aucun des manuscrits publiés par Petzold, *op. cit.* ne le contient. De plus il a été utilisé dans quelques manuscrits de Théophile, le plus ancien datant du XIII^e siècle (British Library, Egerton 840 ; éd. Dodwell, *op. cit.*, p. 1, note), pour les autres manuscrits cf. Johnson, *op. cit.*, p. 87.

¹⁹ *Sensim per partes discuntur quaelibet artes / Artis pictorum prior est factura colorum / Post, ad mixturas convertat mens tua curas ; / Tunc opus exerce, sed ad unguem cuncta coerce / Ut sit ad ornatum quod pinxeris, et quasi natum. / Postea mulatorum documentis ingeniorum / Ars opus augebit, sicut liber iste docebit.* (éd. Phillipps, *op. cit.*, p. 187).

Chaque art est lentement appris, pas à pas. / Le premier des savoirs des peintres est la préparation des pigments, / Ensuite ton esprit appliquera ses soins aux mélanges. / Commence ensuite ton travail, mais maîtrise chaque chose sur le bout des doigts/ En sorte que ce que tu as peint soit tout de beauté, comme fraîchement éclos. / Après cela, comme beaucoup de talents en ont apporté la preuve, / L'art avancera ce travail comme ce livre va t'enseigner.

conséquent d'aborder la première étape de la préparation d'une image, le dessin. Même si la plupart des peintures médiévales ont été préparées par une sorte de dessin, il ne figure pas dans les rubriques des traités techniques²⁰. En dehors de Montpellier, il semble que seul Cennini traite longuement de l'importance du dessin dans la formation de l'artiste²¹. Pour l'auteur du Montpellier, le dessin est la base de toute peinture (*designacio est fundamentum istius operis*²²), et c'est la première étape de la formation artistique (*primo adiscere debes designare*²³).

En même temps, les méthodes d'apprentissage semblent très différentes de celles de Cennini. Ce dernier souligne l'importance de l'étude de la nature et des grands maîtres, l'apprentissage du relief et du mouvement dans la représentation. L'auteur de Montpellier, au contraire, veut que les élèves apprennent comment les choses doivent être faites correctement : *Scias tenere tracta recta, recta ; rotunda vero, rotunda ; quadra, similiter, quadra...*²⁴ Et ainsi l'élève devrait apprendre à dessiner *ymagines et flores, folia, vites, coriculas, tracta longa et recta, troni tracta quadra et squadria, et diversa genera volucrum, bestiarium, pissium, et ut ita dicam, omnia ea quae in orbe tangi et videri possunt*²⁵.

²⁰ Habituellement, le dessin n'est mentionné qu'incidemment, comme par exemple dans le manuscrit de Naples du XIV^e siècle, ch. 14, qui indique que l'assiette* pour placer l'or devra remplir le dessin préparé, cf. Franco Brunello, *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniature medievale*. Vicenza 1975, ²1992, p. 86. (* : préparation à base de plâtre ou de craie destinée à recevoir la feuille d'or ; c'est elle qui donne le bombé caractéristique des dorures sur les enluminures. NDT)

²¹ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ch. 5-34, spec. ch. 27 s. éd. Franco Brunello, Cennino Cennini. Vicenza 1971.

²² Montpellier, Prologue au livre I (éd. Libri, p. 740).

²³ Montpellier, I, 1 (éd. Libri, p. 741).

²⁴ Montpellier, I, 1 (éd. Libri, p. 741 s.). (Tu devras savoir tracer une ligne droite, droite ; une courbe, courbe ; un carré, carré...)

²⁵ Montpellier, I, 1 (éd. Libri, p. 741). (...figures humaines et des fleurs, des feuilles, des vrilles de vigne, des torsades, des lignes longues et droites, des trônes carrés et rectangulaires, et diverses sortes d'oiseaux, d'animaux, de poissons et, pour ainsi dire, tout ce qui peut se toucher et se voir sur terre.)

Le dessin d'après modèle est un apprentissage pratique, mais aussi mimétique, qui permet à l'élève d'acquérir un vocabulaire formel, un stock de modèles qu'il peut tirer de sa mémoire chaque fois que nécessaire. Dès le ^{xii}^e siècle, on peut déjà trouver des conceptions semblables à cette idée du dessin comme partie d'un apprentissage artistique dans le *De utensilibus*²⁶ d'Alexandre Neckam (1157-1217).

L'apprentissage très formel des modèles dans le *Liber* de Montpellier reflète une conception très schématique de la peinture. Cela devient encore plus sensible lorsque l'auteur parle de la préparation de l'image elle-même, le croquis préparatoire : *primitus cum plumbino, sesto et rigula opus tuum designetur*²⁷. *Sestum et rigula* apparaissent à diverses reprises dans le texte²⁸. Ces instruments, qui semblent convenir à l'architecte plus qu'au peintre, sont à la base de chaque peinture. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que le *Liber* de Montpellier soit aussi attentif à la question de la proportion. Sa source pour cela est le vénérable traité antique de Vitruve, dont on copie les chapitres sur les proportions humaines²⁹. Il est considéré comme faisant partie intégrante de la *designacio*, le dessin qui est à la base d'une image correctement construite. Comme l'auteur considère la « créature humaine » comme le plus important des sujets de peinture³⁰, la construction correcte de l'image doit s'appuyer sur les bonnes proportions de son sujet principal³¹.

²⁶ « Habeat etiam discipulus eius rudis tabellam ceratam vel aeromate unctam, vel argilla oblitam, ad flosculos protrahendos et depingendos variis modis. » (T. Wright, *A Volume of Vocabularies from the 10th century to the 15th*. London 1857, p. 118).

²⁷ Montpellier, I, 1 (éd. Libri, p. 742). (...avant tout dessine ton œuvre à la pointe de plomb, au compas et à la règle).

²⁸ Quand l'auteur commence à parler de la peinture elle-même, I, 28 : *Cumque cartam tuam cum plumbino ut libuerit et sesto et rigula designasti...* (éd. Libri, p. 770) et à nouveau, lorsqu'il commence à parler de l'application d'or, I, 30 : *...cum enim cartam tuam cum plumbino et sesto et rigula designasti...* (éd. Libri, p. 778).

²⁹ Montpellier I, 1 (éd. Libri, p. 742 s.).

³⁰ Voir plus bas.

CONFECTIONES COLORUM

Après avoir appris comment dessiner des images, le peintre doit avoir une connaissance des pigments et des liants. Le *Liber* de Montpellier consacre vingt-cinq chapitres de longueur variable, à ce sujet³². Les différentes couleurs semblent être grossièrement ordonnées en groupes de couleurs, commençant par le bleu, puis le noir, le rouge, le violet, le blanc, le vert, et finalement le jaune³³. Dans chaque chapitre, l'information sur les couleurs est rassemblée et organisée systématiquement, commençant par leur nature (*natura*), puis la préparation des couleurs artificielles

³¹ La discussion sur les proportions n'apparaît que rarement dans les traités techniques. On en trouvera un exemple dans Cennini, ch. 70, qui se réfère aussi à Vitruve.

Une conception comparable semble être à l'origine d'une recommandation pour la sculpture d'un crucifix écrite par Adémar de Chabannes, à Limoges, vers 1020. Il donne des mesures très détaillées pour toutes les parties du corps, en les accompagnant de croquis explicatifs ; mais il n'y a pas d'indications sur l'exécution technique du travail, et le matériau utilisé (ivoire, métal ou autre) est indéterminé. Cf *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*. Ausstellungskatalog Köln 1985, p. 49.

³² Montpellier I, 2-21 (pigments ; éd. Libri, p. 743-765) et I, 22-26 (liants ; éd. Libri, p. 765-767).

³³ Ce n'est qu'indirectement que l'on peut déterminer cet ordre à partir du texte, puisque l'auteur ne distingue pas précisément entre les teintes (valeurs de couleur) et les colorants. Ainsi, seuls le blanc (*albus*) et le noir (*niger*) pourraient être des valeurs de couleur, alors que le bleu (*azurum*) est distinct de l'indigo (qui est lui aussi un bleu) et les verts produits à partir du cuivre (*viride*) sont traités dans un autre chapitre que la terre verte (*viride terre*). Le rouge, le violet et le jaune n'apparaissent même pas comme mots et l'auteur ne parle là que des pigments (*cinaprium, sanguineum, minium* etc.). Il est ainsi probable que l'auteur de Montpellier n'avait pas en tête un système de couleurs comme on peut en trouver dans le manuscrit de Naples du milieu du *xiv*^e siècle, où dans le prologue les couleurs sont clairement distinguées par leurs teintes, (*niger, albus, rubeus, glaucus, azurinus, violaceus, rosaceus, viridis* [noir, blanc, rouge, jaune, bleu, violet, rose et vert]), auxquelles ensuite divers pigments sont associés (éd. Brunello, *op. cit.*, p. 36 s.). Pour le manque des systèmes de couleurs en termes de valeurs de couleurs au Moyen Âge, voir aussi John Gage, « Colour in History : Relative and Absolute ». In *Art History* 1, 1978, p. 104-130.

(*confectio*), si nécessaire leur purification (*purificatio*), et enfin la façon de la broyer et de l'amalgamer avec un liant (*distemperatio*)³⁴.

MIXTURA

La « *mixtura* », dans le *Liber* de Montpellier, n'est qu'une version légèrement augmentée du *De coloribus et mixtionibus*. Dans les deux textes, il est impossible de traduire simplement *mixtura* par « mélange », cela signifie bien davantage, et renvoie à un système complexe de couleurs qui sont mutuellement associées dans le modelé de la peinture. Premièrement, on applique une couleur de fond, qui peut être un mélange de différents pigments ou un pigment pur. Sur ce fond, le modelé est peint avec une ou deux couleurs plus foncées, et une couleur plus claire. Les combinaisons de couleurs, souvent contrastées, montrent que ce n'est pas une représentation réaliste qui est recherchée³⁵. « *Mixtura* » semble ainsi signifier à la fois le mélange matériel comme le mélange visuel, qui se produit simplement dans le regard par la présence côte à côte de couleurs différentes³⁶.

³⁴ On trouve aussi dans le *Liber de coloribus* quelques-unes des informations sur la nature et la provenance des couleurs, mais elles y sont traitées dans un chapitre séparé sur l'origine des couleurs, et non, comme dans le *Liber* de Montpellier comme partie intégrante de la description de chaque couleur. De plus, le *Liber* de Montpellier donne ces informations pour toutes les couleurs, systématiquement, alors que le *Liber de Coloribus* n'en mentionne qu'une partie. Ainsi, le *Liber de Coloribus* ne peut être la source de Montpellier pour la « *natura* » ; mais ils utilisèrent indépendamment la même source. *Liber de Coloribus*, VII (éd. Thompson, *op. cit.*, p. 296-297).

³⁵ Par exemple Montpellier I, 27, 11 (éd. Libri, p. 768) :

Viride grecum distempera cum vinum, incide de nigro, matiča de albo. (Détrempe le vert-de-gris avec du vin, fais les « incisions » (lignes plus sombres) en noir et les reflets en blanc).

Pour les interprétations de “incidere”, “matizare”, “undare” et leur signification dans le *De Coloribus et Mixtionibus* et Heraclius, cf. Roosen-Runge, *Farbgebung op. cit.*, p. 26 ss.

³⁶ Dans le même sens, cf. Gage, *op.cit.*, p. 119, et pour Théophile Virginia Roehrig Kaufmann, « Malanleitungen in Buch I De diversis artibus des Theophilus und ihre Anwendung im Evangeliar Heinrichs des Löwen », In *Heinrich der Löwe und seine Zeit*. Ausstellungskatalog Braunschweig 1995, Vol. II,

Le *De coloribus et mixtionibus* est le plus ancien texte contenant de telles *mixturae*. Quelques-unes de ce type seront insérées dans l'*Heradius* en prose du XII^e siècle, et dans le *Liber de coloribus* du XIII^e siècle. On trouve aussi des *mixturae* dans le livre I du *Diversis artibus* de Théophile. Mais alors que les autres textes ne mentionnent qu'incidemment l'utilisation des *mixturae* dans la peinture des vêtements ou des chairs, Théophile décrit précisément l'application des couleurs et des *mixturae* dans l'image, dans le modelé des visages, des vêtements, etc. L'auteur de Montpellier semble avoir considéré les *mixturae* comme un sujet distinct, c'est pourquoi il recopie d'abord cette section du *De coloribus et mixtionibus* (ch. 27). Ce n'est qu'après qu'il se consacre à la peinture proprement dite, le *modo imponendi flores in ymaginibus et floribus et tractibus et vitis* (ch. 28).

IMPOSICIO COLORUM

Suivant le modèle de Théophile, il décrit précisément l'application des couleurs dans l'image, commençant par la création des visages, puis traitant les vêtements, l'architecture, le paysage, les ornements et finalement l'arrière-plan des enluminures. Pour la façon de peindre le visage humain, il suit assez fidèlement la deuxième édition de Théophile. Mais sur les éléments secondaires de la peinture, Théophile est très discret,

p. 301-311.

Gage va trop loin, quand il suppose que dans les textes médiévaux le traitement péjoratif par Démocrite et d'autres auteurs antiques des mélanges matériels était encore en vogue. Dans les catalogues de « *mixturae* » de la littérature technologique médiévale, (*De Coloribus et Mixtionibus*, *Heradius*, Théophile, *Liber de Coloribus* etc.) on mentionne aussi les mélanges matériels. De même, dans la pratique de la peinture médiévale, les mélanges matériels sont plus fréquents que ne le suggère Gage (cf. par exemple Robert Fuchs, Doris Oltrogge, « Painting materials and painting technique in the Book of Kells », in *The Book of Kells. Proceedings of a Conference at Trinity College Dublin*, September 1992. ed.v. F. O'Mahonny, Aldershot 1992, p. 133-171 ; Doris Oltrogge, « "Materia" und "ingenium" – Beobachtungen zur Herstellung des Egbertcodex », in *Egbert, Erzbischof von Trier*. Hrg. F. Ronig. Trier 1993, II, p. 123-152).

aussi l'auteur de Montpellier doit développer son sujet en s'appuyant sur d'autres sources.

L'importance de l'« *imposicio colorum* », relativement aux autres éléments techniques de l'art de peindre est accentuée par le fait que l'auteur de Montpellier ouvre ce chapitre par une invocation à la Trinité. Davantage, il introduit rapidement son sujet : il commencera, nous dit-il par la peinture de la créature humaine, et particulièrement par celle de la tête humaine, car l'homme « a reçu une dignité supérieure à celle de toutes les choses et toutes les créatures, mais parce que la tête est la part la plus importante du corps tout entier, il est juste de commencer par la tête »³⁷. Je reviendrai plus tard sur ce point essentiel, mais il faut auparavant suivre l'ordre du *Liber* de Montpellier.

ORNATUM AURI ET ARGENTI

Ce qui est toujours manquant est l'application d'or et d'argent. Même si, et l'auteur le signale explicitement, il est préférable, pour des raisons techniques, que le métal soit posé avant les couleurs³⁸, il ne traite ce sujet qu'à la fin de cette partie. Le prologue nous en donne la raison, l'application des métaux y est annoncée comme *ornatum auri et argenti*, l'ornement final et l'aboutissement de la peinture.

Structure et contenu du *Théophile*

Comme on l'a déjà signalé, le chapitre sur l'« *imposicio colorum* » du *Liber* de Montpellier est tiré pour l'essentiel de son modèle Théophile. Cependant, la structure générale des deux œuvres est sensiblement différente. À la différence du *Liber* de

³⁷ « Incipiamus igitur ad pingendum humanam creaturam que est dignior aliarum rerum et creaturam ; sed quia capud est suprema pars tocius corporis, merito a capite incipiamus » (Montpellier I, 28 ; éd. Libri, p. 770).

³⁸ Montpellier I, 30 (éd. Libri, p. 778) : « si enim in campo vel agro loco ipsius operis placuerit auro vel argento ornare, antequam alii colores imponantur... » (... Si l'on veut décorer l'arrière plan ou un lieu élevé de ce travail par de l'or ou de l'argent, qu'on le pose avant les autres couleurs...).

Montpellier, le *De diversis artibus* de Théophile ne se focalise pas sur l'art de la peinture, mais traite également les métiers du verre et des métaux. Un livre entier est consacré à chacun de ces sujets, organisés dans une suite « peinture », « verre », et finalement « métal ».

À première vue, la structure interne des trois livres diffère sur quelques points. Je commencerai par le livre I, qui traite du sujet essentiel de Montpellier, l'art de la peinture. Alors que l'auteur de Montpellier informe tout d'abord le lecteur des matériaux nécessaires et de leur préparation, Théophile s'attache directement au travail lui-même, et ce n'est qu'ensuite qu'il décrit le matériel et la préparation technique des panneaux, des peintures, etc.

La façon dont il décrit la technique de peinture est encore plus intéressante. Au début, Théophile consacre 13 chapitres entiers à la façon de traiter les chairs, et spécialement le visage. Il ne s'attache pas seulement aux divers mélanges de couleurs pour obtenir des ombres et des reflets, mais il indique aussi en détail sur quelle partie du corps ils doivent être appliqués (le nez, le menton, etc.). Après cela, un seul long chapitre, sensiblement moins détaillé, traite des vêtements, un autre de l'architecture et des ornements, etc. Mais, ne s'intéressant pas à ces aspects mineurs de la peinture, Théophile ne vise pas à être exhaustif comme le fait l'auteur de Montpellier.

Reudenbach a déjà signalé que l'ouverture du livre I de Théophile par un « de nudis corporibus », pouvait être une allusion au thème de la Création présent dans le prologue³⁹. Le *Liber* de Montpellier souligne plus précisément encore cette interrelation. Comme on l'a dit plus haut, le chapitre sur l'exécution de la peinture, qui suit attentivement Théophile I, 1-16⁴⁰, commence par une courte introduction du sujet qui suit⁴¹.

³⁹ Bruno Reudenbach, « "Ornatus materialis domus Dei". Die theologische Legitimation handwerklicher Künste bei Theophilus », In *Studien zur Geschichte der Skulptur im 12. und 13. Jh.* éd. H. Beck, K. Hengevoß-Dürkop. Frankfurt 1995, p. 1-16, esp. p. 6 s.

L'auteur y souligne que la peinture doit commencer par la créature humaine (*humana creatura*), parce qu'elle précède toutes les autres créatures. En soi, l'expression « *humana creatura* », distincte de « *figura humana* » que l'auteur emploie ailleurs⁴², évoque la création ; la position de l'homme au dessus de toutes les créatures est une allusion à Gn. 1, 28. Mais l'auteur de Montpellier dit davantage : ce n'est pas par la figure humaine qu'il commencera, mais seulement par la tête, car elle est la partie la plus importante du corps (*suprema pars totius corporis*).

Le visage humain est justement le sujet principal de la description des techniques picturales par lesquelles Théophile commence son œuvre. Il souligne, dans son prologue au livre I, que l'homme est créé « *ad imaginem et similitudinem Dei* » (à l'image et ressemblance de Dieu). C'est pour Théophile la source des capacités humaines et, par ailleurs, cela invite l'homme à utiliser ces capacités à la louange de Dieu⁴³. Le fait de peindre l'« *humana creatura* », la créature humaine, répète ainsi l'acte divin de la création ; et c'est sûrement l'*imago* et la *similitudo Dei* qui est le plus noble sujet pour un peintre⁴⁴. Tous les autres sont de moindre intérêt ; et c'est pour cela que Théophile les considère comme superflues. Il est difficile d'imaginer comment achever une peinture comprenant une architecture, un fond, une bordure, etc., selon ses seules indications. Il n'y a qu'une « chose » qui le fascine

⁴⁰ Montpellier I, 28 ; le texte de Montpellier suit la deuxième édition de Théophile, qui présente quelques variantes dans le détail du modelé, mais pas dans la description générale des procédures de peinture.

⁴¹ Cf. note 37.

⁴² Montpellier I, 1 (éd. Libri, p. 742).

⁴³ Pour les implications théologiques du prologue, cf Reudenbach, *op. cit.* et aussi John van Engen, « Theophilus Presbyter and Rupert of Deutz : the manual arts and benedictine theology in the early 12th century », *Viator* 1980, p. 147-163.

⁴⁴ Il faut noter que l'exégèse de « *ad imaginem et similitudinem nostri* » de Gn. 1, 28, met habituellement l'accent non sur la ressemblance physique de l'homme et de Dieu, mais sur la ressemblance de l'âme immatérielle avec Dieu. Pour une approche rapide, voir « Bild Gottes I-IV ». In *Theologische Realenzyklopädie*, VI, 1980, p. 491 - 515.

assez pour qu'il y consacre un peu de temps, le « *tractus qui imitatur arcus pluvialis* », le dessin qui imite l'arc-en-ciel (I, 16). À première vue, on ne s'attendrait pas à considérer l'arc-en-ciel comme un sujet important pour la peinture. Mais lorsque l'on regarde les représentations médiévales, l'arc-en-ciel apparaît dans un contexte très particulier, la représentation de Dieu d'après les visions de l'Apocalypse et d'Ézéchiel⁴⁵.

L'intention de Théophile n'est pas de donner une suite claire d'instructions pour peindre une enluminure, mais de souligner les principes idéaux qui sous-tendent le geste pratique de la peinture. L'auteur de Montpellier était conscient de cette idée quand il a repris le principe de Théophile pour son chapitre sur l'« *Imposicio colorum* », l'exécution du travail. Mais elle apparaît moins, parce qu'elle est mêlée à une autre notion de théorie de la peinture, qui est de donner un aperçu complet des choses relatives au geste du travail. Ainsi, l'auteur de Montpellier ajoute les informations manquantes pour compléter l'image, par exemple les fonds, les ornements des bordures, les arabesques pour les marges et les initiales, etc. Et au contraire de Théophile, ce chapitre sur l'acte de peindre ne se trouve pas au début du *Liber*, mais après une partie plus technique sur la préparation des ustensiles nécessaires.

Dans le livre I de Théophile, ces préliminaires techniques sont clairement subordonnés à l'objet principal. Les deux livres suivants semblent privilégier les techniques. Mais Reudenbach a déjà attiré l'attention sur le fait qu'on trouve aussi des éléments non techniques dans la description des techniques de travail, et il souligne que dans le livre III on trouve une sorte de séquence didactique expliquant chaque technique en fonction de l'objet fabriqué⁴⁶. Reudenbach explique cette suite comme un développement du plus simple au plus compliqué. Mais cela n'est

⁴⁵ On trouvera par exemple des représentations d'arc-en-ciel très proches de la description qu'en fait Théophile dans les peintures murales d'Idensen (près de Hanovre) d'environ 1130 (Hans Böker, *Idensen*. Berlin 1996, fig.1) ou dans les Évangiles d'Henry le Lion, f. 172r (Dietrich Kötzsche (éd.), *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen*. Faksimile und Kommentar. Frankfurt 1989).

⁴⁶ Reudenbach, *op. cit.*

vrai que pour la séquence, dans le livre III, du plus petit au plus grand calice, et non pour les livres II et III dans leur ensemble.

Comme j'ai tenté de le montrer, le sujet du livre I n'est pas la technique de la peinture en général, mais la technique de la peinture en relation à l'objet peint, dans ce cas le visage humain. Il en est de même pour les livres II et III. Là aussi les techniques ne sont pas décrites pour elles-mêmes, mais la description des techniques est conditionnée par leur emploi pour la production d'un objet. Et c'est toujours un objet ou un groupe d'objets très voisins qui est au centre de chaque livre, alors que les autres applications des techniques ne sont mentionnées qu'incidemment. Dans le livre I, cet objet est la créature humaine, dans le livre II c'est le vitrail de verre peint, alors que l'essentiel du texte du livre III est consacré au groupe des instruments liturgiques, calices, patènes, pailles liturgiques, passoires⁴⁷, burettes et encensoirs.

Dans les prologues, Théophile souligne le devoir de l'homme d'utiliser ses talents car ils sont un don de Dieu, mais il insiste aussi sur le fait qu'ils devraient être utilisés essentiellement à la louange de Dieu. Dès lors, la production artistique devrait se focaliser sur la décoration de l'église et particulièrement sur sa dotation en objets liturgiques⁴⁸. C'est pour cette raison que les prologues et les traités techniques se focalisent sur cette tâche. Dans ses prologues, la séquence des trois livres représente une ascension en importance, commençant par le monde plus matériel de la peinture, passant au monde plus immatériel de la peinture sur un verre translucide⁴⁹, pour s'achever sur le monde transcendant du mystère de la messe⁵⁰.

⁴⁷ Ces deux objets sont peu connus : la paille liturgique permettait de prendre le vin consacré sans avoir à toucher le calice. La passoire servait, en sacristie, à enlever du vin destiné à l'eucharistie d'éventuelles impuretés (NDT, avec ses remerciements aux membres de la liste *medieval religion*).

⁴⁸ Pour la justification théologique de la production artistique dans les prologues, cf. van Engen, *op. cit.* and Reudenbach, *op. cit.*

⁴⁹ Le prologue II souligne ce contraste entre la peinture murale, qui n'est pas transparente (« *picturae ... perspicax non ualet esse...* ») avec la peinture qui inclut la lumière du soleil (« *quo artis ingenio et colorum uarietas opus decoraret, et lucem diei*

Même s'il se trouve quelques additions dans la partie technique du texte, Théophile s'attache essentiellement aux tâches définies dans les prologues. Cela détermine aussi la structure interne des livres I et III, et dans une moindre mesure du livre II. Dans les livres I et III, il commence par la chose la plus importante, le visage humain pour le livre I, les objets de l'eucharistie, calice et patène, dans le livre III ; les autres objets observent un ordre hiérarchique : paille, burettes, encensoirs ; ce n'est qu'après qu'on décrit un certain nombre de techniques qui peuvent être utilisées pour des objets du culte comme les reliquaires, les crosses et les couvertures de missels. C'est à la fin seulement que l'on trouve les travaux concernant des métaux de moindre valeur, mais toujours pour l'église, orgues et cloches.

Comme pour une *ekphrasis* médiévale, le lecteur est guidé au travers des diverses étapes de production, commençant par la construction de l'atelier et la production des ustensiles nécessaires. Cette méthode de description conduit au phénomène que quelques techniques sont décrites non pas dans leur ensemble, mais éclatées au long de la séquence de production d'un objet⁵¹, et

solisque radios non repelleret...) (Dodwell, *op. cit.*, p. 37).

Dans le prologue II, de même, la façon dont l'auteur a appris les techniques de peinture et de peinture sur verre semblent exprimer le contraste entre le matériel et l'« immatériel » il indique avoir expérimenté l'art de peindre sur les murs, les plafonds et les livres « de la main et des yeux (*uisu manibusque*), alors que c'est par l'œil et l'oreille (*uisu et auditu*) qu'il a appris l'art de faire du verre (Dodwell, *op. cit.*, p. 37). La formule « *uisu manibusque* » ne signifie pas automatiquement que l'auteur ait pratiqué cet art, cf. plus bas.

⁵⁰ Dans le prologue III, le devoir final de l'artiste est décrit comme la production des choses nécessaires aux « ... *diuina misteria et officiorum ministeria* ... » (Dodwell, *op. cit.*, p. 64).

La compréhension proposée ici de cette suite de matériaux et d'objets est radicalement opposée à celle qu'a proposé Reudenbach, *op. cit.*, part. p. 5 s., qui, en comparaison avec les systématisations encyclopédiques, interprète la peinture comme appartenant au monde céleste et ainsi immatériel, et les métaux au monde de la terre. Mais le texte n'offre aucune indication en faveur de cette lecture.

⁵¹ Cela a déjà été observé par Reudenbach, *op. cit.*

cela implique aussi que les divers matériaux sont aussi présentés dans l'ordre de leur apparition au cours de la fabrication de l'objet.

La comparaison du *De diversis artibus* et du *Liber* de Montpellier fait apparaître d'importantes différences d'approches du traitement théorique des techniques de production artistique. Théophile se concentre sur des objets dont l'importance vient de leur valeur théologique. Les techniques de fabrication et les matériaux sont subordonnés à cela. Le *Liber* de Montpellier se concentre essentiellement sur un art, la peinture, mais sur ce terrain il s'efforce à une exhaustivité encyclopédique d'information, incluant les outils du travail autant que les procédures elles-mêmes. C'est à l'intérieur de cette perspective d'ensemble que s'intègre l'idée de Théophile du plus important sujet de la peinture, le visage humain

Structure et contenu des premiers textes médiévaux sur les arts techniques

Depuis la découverte du *Diversis artibus* par Gotthold Ephraim Lessing, les descriptions très détaillées des techniques de travail par Théophile ont été considérées comme uniques dans la littérature technologique médiévale, et cela a été pris comme un argument montrant que l'auteur était un artiste actif⁵², et que l'ouvrage était un manuel d'artiste⁵³.

⁵² Sur l'identification avec Roger of Helmarshausen voir plus bas.

⁵³ Lessing, *op. cit.* Depuis 1774, un grand nombre d'articles et de livres sur Théophile ont été publiés ; sur le traité technologique, cf particulièrement Heinz Roosen-Runge, « Die Buchmalereirezepte des Theophilus », in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3/4, 1952/3, p. 15-27 ; Erhard Brepohl, *Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst*. Leipzig 1987 ; Annette Scholtka, « Theophilus Presbyter – Die maltechnischen Anweisungen und ihre Gegenüberstellung mit naturwissenschaftlichen Untersuchungsbefunden » in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 6.1, 1992, p. 1-54 ; Stefan Schuler, « *Campum artium perscrutari*. Aspekte der Werkstoffbehandlung in mittelalterlichen Texten zu den künstlerischen artes mechanicae », in *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1995, p. 45-55.

Mais, comme j'ai tenté de le montrer, la conception théorique qui sous-tend ce traité technologique n'est pas déterminée seulement par des besoins pratiques. Un regard sur d'autres textes technologiques écrits avant le XIV^e siècle aidera à comprendre la fonction de cette forme de littérature aussi bien que les diverses conceptions d'une systématisation théorique du savoir artistique et technologique.

La plus vieille compilation, la *Mappae Clavicula*, ne subsiste que dans une forme très hétérogène, puisqu'il n'y a pas deux manuscrits présentant des textes identiques. Les recettes appartenant à la tradition de la *Mappae Clavicula* concernent l'alchimie, la métallurgie, la production de couleurs, la teinture des textiles, la production de verre coloré, et même d'instruments de guerre ou d'architecture. Comme Halleux et Meyvert l'ont montré⁵⁴, le noyau de l'œuvre est un traité alchimique de l'Antiquité tardive, et la plupart des autres informations technologiques dérivent de sources antiques. À partir de là, les recettes ont toujours été sélectionnées en fonction de l'intérêt des copistes respectifs, qui arrangeaient souvent leur matière en groupes lâches de techniques comparables ; mais ils ne mettaient jamais en œuvre un système cohérent.

De même, dans les livres en vers d'Héraclius, les instructions sont grossièrement ordonnées, concernant essentiellement le verre et les pierres précieuses, entre lesquelles se glissent quelques recettes pour la production de couleur, la dorure et la métallurgie. Le troisième livre, composé au XII^e siècle, est un peu plus organisé, répartissant l'information en trois groupes qui sont définis par le matériau traité, le verre, le métal et le nécessaire à peinture. Mais, à l'intérieur de ces sections

Dans les travaux sur les prologues, dont le contenu théologique a été discuté en détail par Wilhelm Hanke, *Kunst und Geist: Das philosophische und theologische Gedankengut der Schrift "De diversis artibus" des Priesters und Mönches Theophilus Rugerus*. Bonn 1962 et spécialement par van Engen, *op. cit.* et Reudenbach, *op. cit.*, on considère généralement que le traité technique en lui-même a été composé pour des raisons purement pratiques.

⁵⁴ Halleux, Meyvaert, *op. cit.*

respectives, les recettes sont arrangées sans ordre sensible. Pour ce qui est des sujets, il y a d'importantes différences entre les plus anciens livres, en vers, et le plus récent, en prose. Les vers se contentent de résumer le savoir antique, et l'information est souvent incomplète et peu utilisable⁵⁵. Le livre en prose contient quelques extraits de Vitruve, mais aussi de l'information nouvelle et contemporaine. Un certain nombre de parallèles entre le Théophile et le *De coloribus et mixtionibus* invitent à croire que parfois, les mêmes sources ont été utilisées. Plus important encore, en dehors de quelques mauvaises lectures de Vitruve, les informations techniques, dans cette partie d'Héraclius, sont plus fiables et plus proches de la pratique. Le texte décrit la production des matériaux aussi bien que quelques étapes de la mise en œuvre, par exemple la préparation des panneaux pour la peinture. Mais il n'y a pas de tentative de description de l'ensemble du processus de fabrication.

Ce processus de fabrication semble avoir été le sujet du *De Clarea* incomplet. Nous n'en conservons qu'un manuscrit de Fleury, fragmentaire et de la fin du XI^e siècle⁵⁶. Il donne une description détaillée de la préparation du liant au blanc d'œuf, de la détrempe des pigments avec ce liant, de la préparation de la plume d'oie, et informe aussi le lecteur sur la forme de la table pour écrire, s'arrêtant hélas juste au moment où l'auteur veut s'attaquer à la peinture en elle-même. À la différence du *Mappae Clavicula*, d'Héraclius et de Théophile, le *De Clarea* était un traité focalisé sur un seul art, l'enluminure du livre.

Un autre texte sur l'enluminure, mais très court, se retrouve dans le chapitre 15 du manuscrit de Bruxelles⁵⁷. Il traite de la détrempe des couleurs, des combinaisons de couleurs dans le

⁵⁵ Pour quelques-unes des recettes données dans les livres en vers d'Héraclius, on connaît des versions en prose, qui sont généralement plus détaillées.

⁵⁶ Bern, Burgerbibliothek, Ms. 91 A 17. éd. Rolf E. Straub, *Der Traktat "De Clarea"*. Zürich 1965.

⁵⁷ Silvestre, *op. cit.*, p. 122-126.

dessin, et fait pour finir quelques remarques générales sur le lieu de travail.

Le *De coloribus et mixtionibus* de la fin du XI^e siècle et *Liber de coloribus* du XIII^e siècle sont aussi spécialisés dans l'art de la peinture, mais à la différence du *De Clarea*, ils ne s'attachent pas aux techniques de travail, mais seulement aux pigments, leur provenance, la production et la détrempe des couleurs. Les textes sont organisés dans un ordre lâche décrivant d'abord la production des principales couleurs artificielles, ensuite les mélanges et les combinaisons de couleurs dans le dessin. Les couleurs sont regroupées par matières, par exemple les bleus artificiels, les verts artificiels, etc. Les deux textes présentent un certain nombre de variantes dans les divers manuscrits⁵⁸, ils ont fait l'objet de sélections et, ce qui est plus important, ont été augmentés de nouvelles matières par les copistes respectifs.

Jusqu'à présent, j'ai parlé des traités, mais il est plus approprié de parler des manuscrits. Un trait important de la transmission des savoirs technologiques médiévaux est le fait que, s'il existe bien quelques traités clairement identifiables comme le *De Clarea*, le *Liber* de Montpellier ou l'œuvre de Théophile, traités écrits ou compilés par un auteur avec une compréhension particulière de son sujet, le public qui lisait et copiait ces textes avait souvent des préoccupations relativement différentes. Le type de texte le plus abondant dans la littérature des techniques des arts, c'est la collection de recettes, ou traités et recettes ont été sélectionnés et arrangés dans un nouvel ordre, souvent fourni par la matière originale du copiste⁵⁹. Souvent, mais pas

⁵⁸ Comparer par exemple les tables des matières des divers manuscrits du *De coloribus and mixtionibus* publiés par Petzold, *op. cit.*

⁵⁹ Sur les échanges courants de recettes venant de la tradition de la *Mappae Clavicula*, cf. Robert Halleux, « Pigments et colorants dans la *Mappae Clavicula* ». In *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge*. Colloque international du CNRS. Paris 1990, p. 173-180. Sur le type de collections mêlées de recettes dans le Moyen Âge tardif, cf. Susanne Kaeppele, *Spätmittelalterliche Farbrezepte in einer Handschrift der Bibliotheca Palatina (Cod. pal. germ. 676)*. Magister-Arbeit non publié, Heidelberg 1996, spéc. p. 31-44.

nécessairement, les compilateurs ont essayé de donner un semblant d'ordre à leur matière. Il est le plus souvent déterminé par les matériaux de travail, comme c'est déjà le cas dans le *De coloribus et mixtionibus*, regroupant par exemple les pigments bleus, les pigments verts, etc.

Ainsi ce qui avait été originellement un traité peut être englouti dans ces collections de recettes mêlées. Nous avons pris l'habitude de ne considérer le traité de Théophile que dans ses formes les plus anciennes, les manuscrits du ^{xii}^e siècle de Wolfenbüttel et de Vienne⁶⁰ qui ont été édités par Dodwell. Mais on devrait noter qu'au moins à partir du début du ^{xiii}^e siècle, les copistes ne reprenaient pas le texte dans sa forme originale, mais ressentaient le besoin d'ajouter une matière provenant de différentes sources⁶¹. On doit souligner que ces interpolations concernent habituellement des recettes pour la production des couleurs, c'est-à-dire pour les matériaux de travail. Avec l'addition de ces recettes, pour des produits qui ne sont pas utilisés dans le texte sur les étapes de la peinture, les copistes abandonnent la structure liée à l'objet fabriqué propre à Théophile ; devant sa façon de voir, la conception d'une complétude encyclopédique devient prééminente. Le manuscrit de Bruxelles, qui s'appuie sur la deuxième version du texte de Théophile, appartient aussi à ce groupe de manuscrits interpolés. Ici aussi, on reconnaît encore la structure de base et l'intention de Théophile, mais les extraits provenant de diverses sources prouvent le souci principal du scribe : rassembler toute l'information possible. À la différence de

⁶⁰ Wolfenbüttel, HAB Guelph. Gudianus lat. 269 ; Vienne, ÖNB ms. 2527. Pour les manuscrits de Théophile cf. Johnson, *op. cit.* and Dodwell, *op. cit.*

⁶¹ Pour une large part de ce matériel additionnel, cf. Johnson, *op. cit.* Les recettes additionnelles au manuscrit Harley ont été publiées par Raspe, *op. cit.* et Albert Ilg. *Theophilus Presbyter. Schedula Diversarum Artium*. Vienne, 1874 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 7). Reprint Osnabrück 1970.

Puisqu'elles n'appartiennent pas au texte de Théophile, toutes ces informations ont été exclues par Dodwell dans son édition. Les seuls exemplaires avec le Théophile entier, du ^{xiii}^e au ^{xv}^e siècle, sont Amiens, Bibl. mun. ms. Lescalopier 46 et Leipzig, UB ms. 1157.

ces interpolations plus ou moins arbitraires, l'auteur de Montpellier compose, à partir de Théophile et d'autres sources, un nouveau traité, qui abandonne certes la conception de Théophile, liée à l'objet fabriqué, mais en adopte une autre, celle d'une encyclopédie complète et logiquement organisée de l'art de la peinture.

Relation entre les textes et les pratiques artistiques

Comme on l'a déjà dit, la plupart des informations interpolées dans les manuscrits de Théophile et, de même, la plus grande partie des recueils mêlés de recettes concernent les matériaux. Ce qui est plus important encore, c'est qu'à partir du ^{xii}^e siècle, il y a eu un intérêt soutenu et croissant pour la recherche d'informations nouvelles. Les recettes qui contiennent des termes vernaculaires ou qui sont écrites complètement en langue vernaculaire prouvent cet intérêt grandissant pour la pratique contemporaine des ateliers⁶².

Mais ces textes étaient-ils destinés à des praticiens ?

Ce qui est caractéristique de ces recueils mélangés de recettes, c'est qu'ils compilent des informations de sources très différentes, de sorte que des recettes antiques peuvent côtoyer, sans aucun commentaire, des connaissances très récentes⁶³. Bien sûr, une partie des méthodes de production antiques étaient encore en usage au Moyen Âge et même après, comme par exemple la production de blanc de plomb. Mais parfois les

⁶² Les mots vernaculaires (en allemand) apparaissent déjà dans le Théophile de la première moitié du ^{xii}^e siècle ; les plus anciennes recettes complètement vernaculaires (en français) ont été écrites en Angleterre dans la seconde moitié du ^{xii}^e siècle (Petzold, *op. cit.*).

⁶³ Cf. Halleux, *op. cit.* ; Robert Fuchs, Doris Oltrogge, « Utilisation d'un livre de modèles pour la reconstitution de la peinture de manuscrits ; aspects historiques et physico-chimiques ». In : *Pigments et Colorants* (Actes du Colloque International, Orléans 1988), Paris 1990, p. 309 - 323 ; Francesca Tolaini, « Proposte per una metodologia di analisi di un ricettario di colori medievale ». In *Il colore nel medioevo. Atti delle giornate di Studio*. Lucca 1996, p. 91-116 ; Kaeppeler, *op. cit.*

méthodes et les produits n'étaient plus en usage. Cela apparaît clairement dans la collection de recettes compilées en 1432 par le clerc parisien Jean le Bègue⁶⁴. Il a rassemblé un certain nombre de traités plus anciens (dont le livre I de Théophile) et des sources presque contemporaines. À cela il a ajouté une *tabula synonima*, dans laquelle il tente d'identifier les ingrédients mentionnés dans ses sources ; mais il y a un certain nombre de cas dans lesquels il doit admettre qu'il lui était impossible d'apprendre ce que les termes signifiaient. Cela montre que l'information donnée dans une collection de recettes ne participait pas toujours d'une tradition pratique vivante, et qu'un savoir « mort » compilé à partir de sources écrites pouvait côtoyer un savoir contemporain⁶⁵.

THÉOPHILE : UN TRAITÉ ÉCRIT POUR DES ARTISTES, OU POUR DES ÉRUDITS ?

Plus que ces collections de recettes grossièrement ordonnées, les descriptions systématiques des méthodes de travail données par Théophile suggèrent une relation étroite avec la pratique de l'atelier, et il semble généralement admis que les parties « techniques » du *Diversis artibus* ont été écrites par un artisan comme un guide pratique pour des artisans⁶⁶. Il semblerait même que l'on connaisse l'artiste, le fameux orfèvre Roger de Helmarshausen. Cette identification, proposée d'abord par Ilg en 1874⁶⁷ et étayée par Freuse dans sa reconstitution de la vie historique de Roger⁶⁸ s'appuie sur trois arguments : 1) dans un des plus anciens manuscrits du texte, le codex de Vienne ÖNB ms.

⁶⁴ Paris, BN lat. 6741. Ed. Merrifield, *op. cit.*, Vol I, p. 1-321 ; pour les sources Cf Ines Villela-Petit, « La peinture médiévale vers 1400. Autour d'un manuscrit de Jean le Bègue », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1996, p. 275-278.

⁶⁵ Pour le caractère essentiellement savant des compilateurs et du public des collections mélangées de recettes à la fin du Moyen Âge, cf. aussi Kaeppele, *op. cit.*

⁶⁶ Cela est aussi accepté par Reudenbach, qui est le premier à reconnaître quelques-uns des éléments non-pratiques dans la structure du traité.

⁶⁷ Ilg, *Theophilus*, *op. cit.*, p. XLIII s.

⁶⁸ Eckhard Freise, « Roger von Helmarshausen in seiner monastischen Umwelt », in *Frühmittelalterliche Studien* 15, 1981, p. 80-293.

257, le scribe a ajouté au nom de Théophile dans le prologue l'identification à un certain Rugerus ; 2) le livre le plus complet du traité concerne l'orfèvrerie, qui était le métier de Roger de Helmarshausen ; 3) les plus anciens exemplaires du texte sont contemporains de Roger et proviennent des régions où il a travaillé.

Ces arguments rendent possible que Théophile ait été le pseudonyme de Roger de Helmarshausen, mais la conclusion n'est pas convaincante. Et même, si l'auteur a réellement été un artisan, cela implique-t-il nécessairement qu'il ait écrit pour eux ?

Certes, les consignes du *Diversis artibus* sont hautement pratiques, et toutes les techniques étaient utilisées au Moyen Âge⁶⁹. Il y a même quelquefois une relation étroite entre le texte et les œuvres d'art. Comme on le montrera ailleurs, on peut prouver que la plupart des consignes de couleurs pour la représentation des visages, des vêtements et de l'arc-en-ciel correspondent étroitement aux pratiques des ateliers d'enluminure de l'Allemagne du nord-ouest au XII^e siècle⁷⁰. On peut en conclure que pour cette partie du traité, Théophile a puisé son expérience dans ces ateliers. Et, puisque les plus anciens manuscrits du texte datent du deuxième quart du XII^e siècle, et dans cette région précise, qu'il s'agit bien de l'expérience de ses contemporains. Mais on ne rencontre aucun manuscrit qui n'utilise que les modèles de couleurs donnés par Théophile.

Il n'y a ainsi aucun indice pour montrer qu'un éventuel enlumineur ait pu travailler en suivant le texte du *Diversis artibus*. Il faut le dire, un enlumineur aurait eu quelques difficultés à suivre Théophile sans avoir par ailleurs une bonne expérience pratique. Les descriptions détaillées de Théophile peuvent leurrer sur l'exhaustivité de ses indications. Lorsque l'on regarde de près,

⁶⁹ Sur la faisabilité des recettes, cf. plus particulièrement Roosen-Runge, *op. cit.* and Brepohl, *op. cit.*

⁷⁰ Doris Oltrogge, « Die Maltechnik der Helmarshäuser Buchmalerei und Theophilus – zur Entstehung und zum Gebrauchswert eines kunsttechnologischen Traktates in der Romanik », in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 1999 (à paraître).

quelques informations manquent. Théophile mentionne, par exemple, l'emploi du blanc d'œuf comme liant. Celui qui voudrait peindre avec un simple blanc d'œuf serait très vite déçu par le résultat. La préparation d'un liant à partir du blanc d'œuf est décrite par exemple dans le *De Clarea*, mais pas chez Théophile. Même s'il décrit les étapes de fabrication dans des séquences didactiques pas-à-pas, le texte est cependant trop incomplet pour être utilisé comme un livre d'enseignement.

Mais un manuel pratique n'est pas nécessairement un livre d'enseignement, il peut aussi servir de référence, d'aide-mémoire pour les praticiens. Destinée à des spécialistes dans un aide-mémoire, l'information peut être abrégée pour des points essentiels. Mais les descriptions, liées à l'objet fabriqué dans le traité de Théophile, séparent souvent les informations relatives à une technique en deux endroits ou davantage : la technique du niellage par exemple est éclatée entre les chapitres 28, 29, 32 et 49 du livre III. Pour quelqu'un qui chercherait le sujet « niellage », le texte représenterait un ouvrage de référence plutôt compliqué.

Au Moyen Âge, l'artisanat – auquel appartenaient l'orfèvrerie et la peinture – était essentiellement enseignée oralement, et par une expérimentation pratique. Cet apprentissage hors de l'écriture est par exemple attesté par un contemporain de Théophile, Rupert de Deutz, qui distingue la « science littérale » de la « science illittérale » des arts, comme la sculpture ou le travail des artisans (*fabrilis ars*) qui ne peut être enseigné par les livres⁷¹.

Si ce n'est pas aux praticiens, à qui était destiné le Théophile ? Il peut être intéressant de regarder brièvement les manuscrits et leur contexte historique. Il y a sept manuscrits antérieurs au xiv^e siècle ; un seul, celui de Vienne, est une copie du seul Théophile⁷², dans tous les autres, Théophile est

⁷¹ « Scientia alia litteralis, alia illiteralis. Nam litteralis est quae litteris addiscitur, ut sunt omnes artes quae libris continentur ; illiteralis uero quae litteris non addiscitur, ut es sculptoria siue fabrilis ars et talium quidlibet, quod recte quidem scientia dicitur sed non legendo percipitur » (Rupertus Tuitensis, *De sancta Trinitate et operibus eius, De operibus Spiritus sancti* 40, 3).

⁷² Vienne, ÖNB 2527, première moitié du xii^e siècle.

accompagné par d'autres textes. Dans le Gudianus, Théophile est associé à Vitruve⁷³, dans Cambridge avec deux traités sur l'agriculture et la médecine, Palladius et Macer⁷⁴. La *Cronica Bohemorum* de Cosmas et les textes cosmologiques d'Honorius Augustodunensis et de Solin accompagnent le Théophile de Dresde venant d'Altzelle⁷⁵. Le Théophile de Leipzig contient des travaux médicaux d'Alchindus, Aegidius et Galien, le *De mineralibus* d'Albert le Grand, et quelques commentaires d'Albert sur Aristote⁷⁶. Dans le manuscrit Egerton, Théophile est combiné avec un texte astrologique sur la construction des astrolabes, et avec un autre texte technologique, Héraclius⁷⁷. Dans le codex Harley, nous trouvons quelques autres textes sur la technologie des arts aussi bien que des extraits de Vitruve et un court traité de médecine⁷⁸. De cela, nous pouvons conclure que c'était un public savant, intéressé essentiellement par la médecine, la philosophie naturelle, l'astrologie et la cosmologie qui lisait Théophile aux XII^e et XIII^e siècles.

⁷³ Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, ms. Gudianus lat. 2 69, première moitié du XI^e siècle.

⁷⁴ Cambridge, University Library, Ms. Ee. 6. 39, XIII^e siècle.

⁷⁵ Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. J 43. Le Théophile mentionné dans le catalogue d'Altzelle en 1514 sous la cote Q 19 a été souvent identifié, à tort, avec celui qui se trouve maintenant à la bibliothèque universitaire de Leipzig. Johnson et Dodwell n'ont pas corrigé cette erreur découverte par Manitius (M. Manitius, « Die Dresdner Handschrift des Theophilus », in *Mittheilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 26, 1905, p. 627-633). Le manuscrit date d'environ 1200 et a été probablement écrit à Altzelle. Il porte sur plusieurs pages l'ex-libris caractéristique de ce monastère au XIII^e siècle. Le manuscrit a été gravement endommagé par l'eau en 1945, et la plupart des pages sont collées les unes aux autres, y compris les cahiers du texte de Théophile. Les feuilles vont être séparées dans une restauration en cours.

⁷⁶ Leipzig, Universitätsbibliothek, ms. 1157. Ce manuscrit, longtemps considéré à tort comme provenant d'Altzelle, a été écrit à la fin du XIII^e ou au début du XIV^e siècle pour la Maison Dominicaine de Leipzig, cf. Manitius, *op. cit.*

⁷⁷ Londres, British Library, ms. Egerton 840A, première moitié du XIII^e siècle.

⁷⁸ Londres, British Library, ms. Harley 3915, début du XIII^e siècle.

Le propos de Théophile ressortit aux arts mécaniques, dont le rôle dans le système didactique fut intensément discuté au XII^e siècle⁷⁹. À cette époque, les arts mécaniques jusqu'ici méprisés furent revalorisés par les clercs. Un bon exemple est Rupert de Deutz, qui éleva les arts non-écrits « illittéraux » au statut de « *scientia* » au même titre que les arts libéraux « littéraux » transmis par écrit, déclarant qu'ils sont tous des dons de Dieu équivalents⁸⁰. Il réfléchit aussi à la difficulté : quelques arts « littéraux » n'appartiennent pas aux *artes liberales*, la médecine par exemple. Ainsi, il divise les *artes* en trois groupes : « illittéral » et « illibéral », littéral et « illibéral », littéral et libéral. Tous trois sont également dons de Dieu⁸¹. Mais, considérant le rôle des différents arts dans l'éducation, Rupert reste traditionnel. Seuls les sept arts libéraux sont utiles au clerc, car ils constituent une préparation suffisante à la seule science importante, la science de Dieu⁸².

Hugues de Saint-Victor adopte une position légèrement différente. Pour lui aussi la *scientia Dei* est le but ultime du clerc, mais en préparation à cela, il devrait s'efforcer d'acquérir une large connaissance des diverses sciences, non seulement les arts libéraux traditionnels, mais aussi les arts mécaniques. Hugues a

⁷⁹ Pour un état de la question, cf. Laetitia Boehm, « Artes mechanicae und artes liberales im Mittelalter. Die praktischen Künste zwischen illiteraler Bildungstradition und schriftlicher Wissenschaftskultur », in *Festschrift für Eduard Hlawitschka*. éd. Karl R. Schnith, Roland Pauler. (Münchener Historische Studien. Abt. Mittelalt. Geschichte. 5). Kallmünz 1993.

⁸⁰ Rupert, *Trin.* 40, 5.

⁸¹ *Illiteralem et illiberalem scientiam donum Dei esse docemur... ; litteralem et illiberalem scientiam qualis est medicinae ars donum Dei... ; litteralem et liberalem quae est philosophia donum Dei esse...* (Rupert, *Trin.* 40, 5).

⁸² Rupert, *Trin.* 40, 3 ; 40, 4 and 40, 10 ; in chs. 40, 11-17 Rupert explique les sept arts libéraux dans les ch. 40, 11-17.

Van Engen, *op. cit.*, a montré des parallèles entre l'appréciation des arts non libéraux selon Rupert, y compris la sculpture et le métier d'orfèvre avec le prologue au livre III du Théophile. Mais une différence sensible subsiste entre Rupert et Théophile : pour Rupert, les arts de l'orfèvrerie, de la sculpture, etc. restent illittéraux et ne méritent pas l'attention des clercs, alors que Théophile les élève au niveau d'un art littéral.

été le premier à intégrer les arts mécaniques dans le système d'éducation médiéval⁸³. Mais, en matière d'études savantes, Hugues distingue clairement entre éducation « littérale » et une éducation « illittérale ». « *Philosophia* », l'occupation du clerc, ne se soucie que de savoir littéral, pas d'une pratique illittérale. De là, Hugues doit éclater les arts mécaniques entre la théorie littérale de l'art (*ratio*) et sa pratique, illittérale (*administratio*)⁸⁴. Le clerc, pour lui, se soucie exclusivement de la première, laissant l'*administratio* à l'artisan. Mais il s'ensuit que, si les arts mécaniques doivent devenir un sujet de la *philosophia*, ils doivent aussi recevoir un fondement théorique.

Dans ce contexte, le texte de Théophile peut être compris comme une tentative pour donner une telle *ratio* à quelques-unes des activités dépendant des arts mécaniques. Certes, Théophile ne dépend pas directement d'Hugues, puisqu'il ne choisit que trois métiers dans la vaste discipline de l'*armatura*⁸⁵ selon Hugues. Mais l'approche théorique que Théophile a appliquée à ces arts s'accorderait bien avec la notion de *ratio* selon Hugues.

Les érudits modernes sont fascinés par l'idée que Théophile est le premier auteur à avoir écrit sur les arts visuels. Mais il est évident qu'il ne traite pas des arts visuels en général (il omet la sculpture par exemple). Si nous définissons les métiers sélectionnés dans le *Diversis artibus* par le matériau utilisé, nous retrouverons exactement les catégories du *Mappae clavicula* de l'Antiquité tardive, qui avait été copié aussi avant la revalorisation

⁸³ Hugo a Sancto Victore, *Didascalion de studio legendi*. Book II. (ed. Charles Henry Buttmer, *Hugonis de Sancto Victore Didascalion de studio legendi*. Studies in Medieval and Renaissance Latin, X. Washington 1939).

⁸⁴ Hugo, *Didascalion* I, 4 : « *diximus, Philosophiam esse amorem et studium sapientiae : non huius quae instrumentis explicatur ut est architectura, agricultura, et caetera huiusmodi sed eius sapientiae, quae sola rerum primaeva ratio est. Potest namque idem actus et ad philosophiam pertinere secundum rationem suam, et ab ea excludi secundum administrationem. Verbi gratia... agriculturae ratio philosophi est, administratio rustici.* »

⁸⁵ Hugo, *Didascalion*, II, 22 ; *Armatura*, le second des sept arts mécaniques d'Hugues comprend tous les métiers concernant le métal (c'est-à-dire aussi la fabrique des armes), la pierre, le bois, le sable, la chaux, le plâtre, etc.

des arts mécaniques⁸⁶, les colorants, la production de verre, l'artisanat des métaux ; ces techniques étaient aussi les sujets principaux d'un certain nombre de petits traités et de collections hétérogènes de recettes compilées à partir du xi^e siècle.

Une évolution importante dans le savoir et l'éducation a eu lieu aux xi^e et xii^e siècles avec l'introduction d'une nouvelle méthode et de nouveaux objets de savoir⁸⁷. Les clercs ont commencé avec la traduction d'Aristote et des travaux des arabes sur la philosophie et la médecine. Il y eut alors un intérêt croissant pour la nature et la philosophie naturelle,⁸⁸ et parmi elles médecine et alchimie⁸⁹. Les sources latines connues depuis longtemps furent recopiées et relues, on se mit à traduire des textes antiques et arabes inconnus, et l'expérience non-littéraire des contemporains fut considérée comme digne d'être consignée. Le manuscrit Phillipps du *Mappae Clavicula*, datant du xii^e siècle, peut être considéré comme un exemple typique de cette nouvelle approche : le texte latin, bien connu, est même à un savoir alchimique et technologique récent provenant de sources arabes, et à des recettes de couleur qui viennent de l'Angleterre contemporaine⁹⁰.

Cet intérêt pour la pratique du temps, qui est aussi caractéristique de Théophile et de ses contemporains moins renommés, comme l'auteur anonyme du *De Clarea*, marque une

⁸⁶ Sur la survivance du savoir technologique antique au début du Moyen Âge, cf. Bernhard Bischoff, « Die Überlieferung der technischen Literatur », in *Settimane di Studio del Centro Italiano sull'Alto Medioevo* 18, Spoleto 1971, p. 267-296.

⁸⁷ Peter Dronke (ed.), *A History in Twelfth Century Western Philosophy*. Cambridge 1988.

⁸⁸ Andreas Speer, *Die entdeckte Natur. Untersuchungen zu Begründungsversuchen einer "scientia naturalis" im 12. Jh.* Leiden 1995.

⁸⁹ G. Baader, Gundolf Keil (Hrg.), *Medizin im mittelalterlichen Abendland*, Darmstadt 1982 ; Bernhard D. Haage, *Alchemie im Mittelalter*. Zürich, Düsseldorf 1996, p. 143-157.

⁹⁰ Ed. Phillipps, *op. cit.* On trouvera par exemple les recettes d'origine arabe aux ch. 195-203, les recettes contemporaines anglaises ch. 190-191.

étape importante dans l'histoire des sciences et des arts. L'expérience devient de plus en plus importante aux XII^e et XIII^e siècles, sans que soit rejetée pour autant la tradition vénérable des anciennes autorités. Davantage, l'expérience pratique, ou plus précisément, l'information sur l'expérience pratique, eut sa place dans les collections encyclopédiques. Cet échange avec les laïcs du temps conduisit aussi à l'insertion de termes vernaculaires, et cela non pas parce que ces textes étaient destinés à être étudiés par des artisans laïcs, mais parce qu'aucun dictionnaire latin ne pouvait donner une traduction ou un équivalent de mots comme, par exemple, « *kruselin* »⁹¹.

Mais tous les savoirs non-littéraires, tous les métiers n'attirèrent pas l'attention des clercs. C'étaient seulement ceux qui, par leurs procédés techniques plus élaborés de production de couleur, de fabrication de verre ou de métal, présentaient d'étroits rapports avec l'alchimie et la chimie naturelle. Ce sont les techniques choisies par Théophile, même s'il annonce dans son prologue d'autres arts comme celui de la sculpture par exemple.

Ainsi, Théophile appartient au courant du renouveau d'intérêt pour la nature, la philosophie naturelle, la médecine et l'alchimie, qui a produit un nombre régulièrement croissant de collections de recettes techniques depuis la fin du XI^e siècle. Ce qui le distingue des autres textes, comme par exemple le *De Coloribus et mixtionibus*, c'est la façon dont il justifie son sujet.

Van Engen et Reudenbach⁹² ont expliqué les arguments théologiques utilisés par le moine bénédictin Théophile pour la justification de la décoration des églises par des peintures, des

⁹¹ Cette collecte encyclopédique de connaissances littérales et/ou non littérales participe d'une tradition solide dans les maisons bénédictines jusqu'à la fin du Moyen Âge. On trouvera par exemple des collections de recettes comparables s'appuyant sur l'expérience d'artisans contemporains à Tegernsee, à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e. Ici, les recettes périmées du *Mappae Clavicula* sont copiées à côté d'informations venant de peintres contemporains de Munich ou d'Augsburg, comme par exemple « le peintre Frank », « Maître Tatzel », etc. (Munich, BSB, cfm. 20174, ca. 1470/80). Cf aussi Kaeppele, *op. cit.*

⁹² Van Engen, *op. cit.* ; Reudenbach, *op. cit.*

vitraux, et des objets précieux d'or et d'argent. Ils ont montré aussi que Théophile avait souligné la valeur du travail en lui-même comme un devoir envers Dieu, parce que les capacités humaines étaient un don de Dieu et devaient être utilisées ainsi à titre d'action de grâce. Cette utilisation des capacités humaines à la louange de Dieu est manifestement le sujet principal des prologues, et c'est une des raisons du choix des métiers décrits. Mais il y a un deuxième projet dans l'approche théorique qu'a Théophile de son sujet. L'autre raison dans sa sélection des métiers semble être la tradition et l'importance de la production des couleurs, du travail du verre et du métal dans l'approche de la technologie qu'avaient les clercs. Dès lors, Théophile abandonne la sculpture, qui aurait pu de même être convoquée pour l'embellissement des églises. Le *De Diversis artibus* est ainsi une tentative pour donner une justification théologique à ces sujets de préoccupation cléricale.

Qu'en est-il alors de l'identification avec Roger de Helmarshausen ? La connaissance des méthodes de travail des artisans montre qu'au moins Théophile était en contact étroit avec eux ; mais il est difficile de voir, au travers de la façon dont il décrit la pratique, s'il parle d'après sa propre expérience ou de seconde main. Ainsi, il ne peut être exclu que Théophile ait aussi pratiqué ces arts, mais il a manifestement écrit ce livre en tant que clerc, et à l'usage des clercs. Quelquefois peut-être, un artisan lettré peut avoir lu le *Diversis artibus*, aussi bien qu'un clerc-artisan peut avoir lu, compilé et accru des collections de recettes. Mais il semble que l'essentiel de l'information cheminait seulement de la pratique orale des artisans vers les livres savants des clercs, et non *vice-versa*. Le lecteur et le compilateur de ces textes n'est pas un *pictor doctus*, mais un clerc intéressé par un large éventail de connaissances.

DORIS OLTROGGE
FACHHOCHSCHULE KÖLN