

Claudine Lautier et Dany Sandron (dir.), *Antoine de Pise. L'art du vitrail vers 1400.*

Isabelle Lecocq

Citer ce document / Cite this document :

Lecocq Isabelle. Claudine Lautier et Dany Sandron (dir.), *Antoine de Pise. L'art du vitrail vers 1400.* . In: Bulletin Monumental, tome 168, n°2, année 2010. pp. 212-214;

https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_2010_num_168_2_7554_t28_0212_0000_1

Fichier pdf généré le 29/10/2019

élaborée au XII^e siècle, qui définit les catégories des lieux respectivement « saints », « sacrés », et « religieux », montre l'importance du terme *locus* si fréquent dans les textes, et situe autour des IV^e et du V^e siècles une mutation qui fait passer la pratique culturelle des maisons d'habitation à des constructions spécifiques. Mais l'auteur montre bien que ce choix, associé au développement des rituels de consécration des espaces liturgiques, n'amène pas le christianisme à considérer l'espace sacré uniquement comme l'église-bâtiment. L'Église fonde sur la conjonction des notions de *locus* (un point précis) et d'espace, une articulation entre le local et l'universel, l'intérieur et l'extérieur, la stabilité et la mobilité, la polarisation et la dilatation. Une intéressante hypothèse est proposée ici sur une pensée médiévale qui fait aussi une place au « temple de la nature », espace sacré infini et illimité, qui participe aussi du rituel, comme en témoignent entre autres des pratiques fondées sur l'usage des reliques, dressant une véritable géographie du sacré.

Le second chapitre est consacré aux principaux passages bibliques relatifs aux autels. Le récit du songe de Jacob (Genèse 28) est évidemment un texte fondateur, qui a servi de base aux théologiens du Haut Moyen Âge pour établir un symbolisme et une signification théologique des autels. De la pierre brute érigée en autel, et signe de la sacralité d'un lieu, au symbole de la pierre angulaire, mais aussi à la figure du Christ associé à l'autel, l'exégèse ne cesse pas de citer ce passage essentiel. Mais une évolution est évidente des prescriptions strictes vétéro-testamentaires, comme l'insistance, dans l'Exode, sur l'utilisation pour l'autel de pierres non taillées, jusqu'à une théologie néo-testamentaire christologique.

Un troisième chapitre analyse l'autel chrétien dans l'Antiquité à travers la théologie, la liturgie et le droit canon, montrant comment l'autel est relié à la stabilité et l'unité de l'Église, en particulier par son assimilation à la figure du Christ.

Le quatrième chapitre propose une analyse minutieuse et féconde de la liturgie de la dédicace de l'église, et de la consécration de l'autel (fixe) et de l'autel portatif. La consécration de ce dernier, qui est lui aussi symboliquement associé à la stèle de Jacob à Béthel, offre une très grande similitude avec la dédicace de l'église. L'auteur montre bien ici comment l'autel portatif peut être compris comme une image de l'église-bâtiment, et comme une image de l'Église se déplaçant partout, et présente sur tous les points de la terre. Le renvoi au Christ pierre angulaire de l'Église est également ici très présent.

Un cinquième chapitre, lui aussi essentiel, présente les usages, les fonctions symboliques et la richesse exégétique de l'autel portatif. Celui-ci

est utilisé en temps de guerre, sur le champ de bataille, mais est également fondamental dans les missions évangélistes du Haut Moyen Âge, ainsi dans les campagnes menées par les prêtres anglo-saxons, sur le continent, du VII^e au IX^e siècle. De multiples textes, comme celui de Bède le Vénérable, montrent que l'espace sacré est défini à partir du point essentiel que constitue l'autel portatif consacré par l'évêque. L'exégèse liturgique comme la législation canonique insistent sur la valeur noble de certaines pierres de nobles matières (marbre, porphyre, jaspe, onyx, serpentine...), mais aussi sur le lien symbolique avec le Christ. L'important passage de l'*Histoire de France*, de Richer de Reims, décrit l'autel portatif (disparu) que fait réaliser l'archevêque Adalbéron de Reims à la fin du X^e siècle, et précise que par la présence des figures des quatre évangélistes, dans les angles, mais qui déploient leurs ailes sur les faces, vers l'Agneau immaculé, Adalbéron « avait voulu copier l'arche d'alliance de Salomon ». L'usage liturgique de l'autel portatif s'observe aussi pour la célébration en solitaire de la messe, dans certaines églises monastiques, lorsque l'édifice est trop petit pour accueillir plusieurs autels fixes. Une évolution majeure apparaît au XIII^e siècle avec les privilèges accordés par le pape aux ordres mendiants pour pouvoir célébrer sur un autel portatif, afin que leur volonté de mobilité, liée en particulier à la prédication, ne soit pas restreinte.

Le sixième chapitre se fonde sur l'analyse du décor et de l'iconographie des autels portatifs, à partir d'une revue rapide des principaux thèmes, et de l'examen d'une série d'exemples significatifs, essentiellement des VII^e (autel dit de saint Cuthbert, Durham), IX^e (ciborium d'Arnulf, Munich ; autel d'Adelhausen, Freiburg), X^e (autel d'Egbert, Trèves) et XI^e siècle (autel de la comtesse Gertrude de Brunswick, Cleveland ; autels du musée de Cluny ; autel de Géronne), et débouche sur les questions de l'exégèse visuelle et de la théologie de l'espace sacré. Le décor comme les inscriptions visibles sur l'autel portatif confirment que cet objet est pensé comme une image symbolique de l'église-bâtiment, ou du temple de Salomon, avec le décor peint sur ses murs, et que l'Église ne se déplace donc dans le monde pas seulement d'un point de vue spirituel, mais aussi, par l'autel portatif, dans sa « matérialité » même. Au IX^e siècle, Amalraie de Metz voit dans l'autel portatif une image de Jérusalem à partir de laquelle le message des évangiles s'est diffusé sur toute la terre.

Au final, l'autel portatif définit, au moment du déroulement des rituels, une dimension spatiale limitée – par le phénomène de consécration et de sacralisation de l'espace –, dans les limites précises de l'action liturgique ; mais cette dimension spatiale est en même temps illimitée car, à partir de l'autel, le sacré se diffuse et irradie.

Pour conclure sur une question de méthode, il faut relever l'importance quantitative et l'excellent usage des textes, de multiples natures, qui viennent servir toutes les étapes de la présentation du dossier et de l'argumentation. Alors qu'il était de bon ton, chez certains chercheurs, depuis deux ou trois décennies, d'affirmer une grande distance par rapport à leur usage, le travail interdisciplinaire mené ici montre que même les questions anthropologiques majeures ne peuvent se passer du recours incessant à une utilisation intense des textes. Les remarques de l'auteur sur la grande limite des lectures strictement fonctionnalistes des images médiévales sont particulièrement pertinentes, et sont en plein accord avec la plénitude de sens que portent ces objets souvent somptueux, mais dont la présence, le plus souvent, dans les vitrines des musées ou des trésors d'églises, pourrait faire oublier la force symbolique comme la portée ecclésiologique.

Christian Heck

Archéologie du verre

Claudine LAUTIER et Dany SANDRON (dir.), *Antoine de Pise. L'art du vitrail vers 1400*. Paris, éditions du CTHS, 2008, 31,5 cm, 383 p., [314] fig. en coul., index. - ISBN : 978-2-7355-0659-0, 96 €.

(*Corpus Vitrearum France*, Études, VIII)

Ce huitième volume de la série « Études » du *Corpus Vitrearum* est consacré à un traité médiéval sur la technique du vitrail, écrit à la fin du XIV^e siècle (vers 1400) par le chapelain pisan Antoine de Pise. Les travaux d'étude et de recherche qui en ont permis la rédaction ont été menés sous la direction scientifique conjointe de Cl. Lautier, chercheuse internationalement renommée qui dirige au Centre André Chastel une équipe de recherche sur le vitrail, et de D. Sandron, directeur du Centre et professeur à l'Université de Paris IV-Sorbonne, spécialisé dans l'histoire de l'architecture médiévale.

Le traité d'Antoine de Pise méritait assurément une étude approfondie. Publié pour la première fois en 1882 par Giuseppe Fratini, il n'avait jamais été intégralement traduit en français. Il s'agit pourtant d'une source fondamentale pour la compréhension de la technique du vitrail. Ce traité est connu par une copie contemporaine de la rédaction du texte, le ms. 692 de la Bibliothèque du *Sacro Convento* d'Assise. L'auteur est d'emblée clairement identifié : « maître Antoine de Pise, maître singulier en cet art ». L'essentiel est dit : Antoine de Pise est un praticien qui maîtrise un métier qu'il élève au rang d'art. Le traité se veut pratique ; il ne s'agit pas d'une énième copie de celui de

Théophile, le premier texte connu du genre, antérieur de plus de deux siècles et demi, mais d'un texte original qui détaille des étapes cruciales de la fabrication d'un vitrail au Moyen Âge, comme le choix harmonieux de verres de couleurs, la coupe du verre, la fabrication des peintures, la construction d'un four de cuisson, la cuisson des verres, la réalisation de moules pour le coulage des plombs, etc. Phénomène remarquable pour l'époque, une œuvre d'Antoine de Pise est encore conservée dans la nef de la cathédrale de Florence. Les archives de la cathédrale en ont permis l'attribution et la datation précise. Ce vitrail a été réalisé par Antoine de Pise en 1395-1396 d'après les cartons d'Agnolo Gaddi, peintre florentin à la tête d'un atelier renommé et des plus productifs. C'est manifestement pendant son séjour à Florence pour l'exécution du vitrail qu'Antoine de Pise a rédigé son traité puisque celui-ci fournit des indications de mesure en coudées florentines et de prix en florins.

À partir du traité et du vitrail, Cl. Lautier et D. Sandron ont coordonné un impressionnant travail interdisciplinaire qui a permis de revisiter de fond en comble la technique du vitrail médiéval. Maintes compétences ont été mobilisées pour une étude exhaustive où aucun aspect n'a été négligé. Historien, historien de l'art, historien des techniques, paléographe, praticien, physicien et chimiste apportent ainsi l'éclairage de leur discipline. L'enquête n'a pas été limitée à l'exploitation *ex cathedra* du traité et de sources d'archives ; elle inclut un important volet pratique et expérimental ainsi qu'une étude minutieuse du vitrail qui ont permis de tester les procédés décrits par Antoine de Pise et de vérifier les modalités de leur application par celui-ci.

Le lecteur est conduit selon un cheminement rigoureux et cohérent à travers le processus complexe de création des vitraux à Florence, un des plus brillants centres artistiques de l'Europe médiévale.

Cl. Lautier présente tout d'abord « Le traité et l'œuvre d'Antoine de Pise, maître verrier de fin du Trecento ». Cette partie où sont détaillés la structure, l'organisation et le contenu du traité est nourrie de la synthèse de diverses informations qui seront développées dans la suite de l'ouvrage. Alors qu'il aborde presque toutes les facettes du métier de maître verrier et qu'il prodigue même des conseils pour fixer le juste prix à demander au commanditaire, Antoine de Pise ne dit rien des modèles du vitrail et de la manière de peindre sur le verre. Cl. Lautier remédie à cette carence dans l'information en traitant la question : « Le carton du vitrail à Florence au Trecento : œuvre du peintre ou du verrier ? ». Cette première partie se termine avec une publication en fac-similé des douze folios de parchemin et de papier du manuscrit, une transcription du texte par D. Gallo et D. Sandron ainsi

qu'une traduction en français par K. Bienvenu et Cl. Lautier.

Le traité d'Antoine de Pise est ensuite soumis à l'épreuve de l'expérimentation. Cette partie de l'ouvrage est captivante. Soutenant le texte, de très nombreuses illustrations permettent de suivre au plus près l'expérimentation des recettes d'Antoine de Pise, sur le modèle de l'archéologie expérimentale. Dans l'atelier Debitus à Tours, H. Debitus, L. Cuzange et Cl. Lautier ont testé les « recettes » qui sont apparues les plus pertinentes : la coupe des verres, la préparation des peintures sur verre cuites et à froid, la gravure à l'acide des verres rouges, la fabrication des moules à plombs et le coulage des plombs, la soudure des plombs, la construction du four de cuisson des verres peints et la cuisson de ses verres. La plupart des expériences ont été couronnées de succès. Cette approche expérimentale originale, soutenue par des analyses en laboratoire, renouvelle de façon décisive la connaissance de la technique du vitrail ancien et particulièrement des techniques de coupe, de peinture et de gravure des verres, des modalités de construction et d'utilisation des fours pour cuire les verres peints.

Contrairement à une idée largement répandue chez les spécialistes de l'art du vitrail, il appert que l'usage du fer chaud n'était pas confiné à des découpes approximatives qui nécessitaient ensuite le grugeage des pièces de verre. Il permettait la réalisation de coupes spécifiques, comme les angles rentrants ou les contrecourbes complexes. L'argent qui permet par réaction chimique de teinter le verre localement en jaune n'était pas exclusivement appliqué sous la forme de chlorure ou de sulfure. L'expérimentation de la recette d'Antoine de Pise a montré qu'il pouvait être employé pur, très finement broyé, éventuellement mélangé à de l'ocre et appliqué avec une tempera à l'œuf et au lait de figue, semblable à celle qui était utilisée par les peintres sur panneau et dont on trouve une recette chez Cennini. Le procédé de gravure des verres proposé par Antoine de Pise, avec de « l'eau pour séparer l'or de l'argent » (acide nitrique), a été expérimenté avec succès sur certains types de verre dont le laboratoire a mis en évidence qu'ils comportaient une teneur réduite en silice. Même s'il n'a pas donné de résultats probants, l'alliage renseigné par Antoine de Pise pour la fabrication des moules à plomb s'est révélé excellent par étude théorique et expérimentale en laboratoire. L'expérimentation a aussi clairement montré que la construction des fours de cuisson était simple et rapide (une journée de travail pour un maître verrier et trois aides), les matériaux faciles à réunir et à mettre en œuvre. La cuisson des verres avec le four d'expérimentation a été satisfaisante. Il est donc maintenant certain que les contraintes inhérentes au four de cuisson n'étaient pas un obstacle à la mobilité des ateliers :

le four pouvait être construit sur tout chantier ou à proximité de tout atelier et aisément reconstruit en cas de nécessité.

Des analyses physico-chimiques et une étude des matériaux ont été réalisées par M.-P. Etchevery, A. Texier et A. Zyma. Ces ingénieurs ont révélé l'alliage du plomb avec du cuivre pour la fabrication des baguettes de plomb qui sertissent les pièces de verre et des aspects méconnus des techniques de fabrication et de gravure à l'acide des verres rouges.

Contre toute attente, le traité d'Antoine de Pise inclut six recettes de soudures pour les tuyaux d'orgues, alors qu'il s'adresse surtout aux maîtres verriers. Fl. Gétéreau met ces recettes en rapport avec d'autres sources connues des organologues : le manuscrit Lat. 7295 de la B.n.F., le traité d'Arnold Schlick (1511) et l'ensemble des données publiées récemment par P. Barbieri. Il apparaît qu'Antoine de Pise est le premier à décrire certains procédés, connus seulement par des sources ultérieures. Fl. Gétéreau s'interroge également sur la collaboration entre facteur d'orgue et maître verrier sur les chantiers d'édifices religieux.

K. Boulanger replace ensuite le traité d'Antoine de Pise dans le contexte des traités médiévaux sur le vitrail, montrant qu'il s'inscrit dans une tradition ancienne tout en illustrant une préoccupation nouvelle dans l'Italie du Trecento : démontrer un savoir-faire personnel. En complément de ce chapitre, la transcription et la traduction en français des cinq traités médiévaux connus se rapportant au vitrail sont présentées en fin de volume : l'incontournable « *De diversis artibus* » de Théophile, mais également des textes moins connus, comme le « *Traité de peinture sur verre* » dit « de Francesco Formica », le *Traité du Moine de l'abbaye de Zagan*, le « *Kunstbuch* » de Nuremberg et le « *Rezeptsammlung* » de Nuremberg. Les quatre derniers traités n'avaient jusqu'à présent jamais été traduits en français. Pour l'occasion, B. Kurmann-Schwarz et S. Matter sont intervenus pour la transcription et la traduction des textes allemands.

L'avant-dernière partie de l'ouvrage est réservée à l'étude et à la caractérisation du vitrail d'Antoine de Pise. L'œuvre est rapportée à son auteur et au riche milieu artistique florentin dans lequel elle a été réalisée. Elle a vu le jour à un moment crucial où l'on assiste, dans le contexte du développement de la peinture italienne du Trecento, à la valorisation croissante de l'artiste concepteur expert dans l'art du dessin. Un élève de Taddeo Gaddi – le père d'Agnolo –, Cennino Cennini a d'ailleurs témoigné de cette pratique dans le fameux traité qu'il a écrit vers 1400, au moment où il était peintre attiré à la cour des Carrara à Padoue. Il déclarait même que le peintre était non seulement chargé de concevoir les cartons mais

également de peindre sur le verre. Cl. Lautier montre clairement que la réalité est plus nuancée dans l'art du vitrail florentin de la fin du Trecento. La comparaison des vitraux réalisés d'après les cartons d'Agnolo Gaddi et les fresques de cet artiste à Florence et à Prato permet d'assurer que les cartons devaient effectivement comporter des informations picturales détaillées, fidèlement reportées sur le vitrail. Mais des différences significatives entre les techniques picturales d'Antoine de Pise et de Leonardo di Simone montrent que ces artistes ont personnellement œuvré à la transposition sur le verre des cartons d'Agnolo Gaddi, avec leur manière propre.

J.-Ph. Échard et D. Germain Bonne ont effectué des analyses sur le vitrail avec un spectromètre de fluorescence X transportable, qui leur a permis de travailler *in situ*. Ce dispositif, prêté par le musée de la Musique et spécialement conçu pour l'étude des objets d'art et patrimoniaux, a été amené à proximité du vitrail par une nacelle télécommandée depuis le sol. Les expérimentateurs ont délibérément choisi de limiter l'approche à 2 cm de la verrière plutôt qu'à 5 ou 6 mm, pour éviter d'endommager celle-ci. Les résultats des analyses élémentaires, néanmoins concluants, ont permis d'identifier le fondant et les colorants des verres et de caractériser les produits d'altération. Une telle campagne d'analyses *in situ* est exceptionnelle, les vitraux étant le plus souvent étudiés en laboratoire, à l'occasion d'une dépose, et avec des méthodes destructives.

L'ouvrage se termine par deux contributions de D. Sandron qui envisage l'ensemble de la carrière d'Antoine de Pise, l'intense activité constructrice à Florence à la fin du Trecento et le contexte architectural de la cathédrale, érigée à partir de la fin du XIII^e siècle par Arnolfo di Cambio et achevée en 1437 par la pose de la coupole de Brunelleschi. D. Sandron a également assuré le collationnement de toute une série de pièces justificatives publiées à la fin du volume. Ces documents, conservés aux archives de l'État à Pise et à la cathédrale de Florence, se rapportent à l'activité d'Antoine de Pise, de Leonardi di Simone et à l'art du vitrail à Florence à la fin du Trecento.

Au total, ce sont seize auteurs qui ont mené un réel travail pluri- et interdisciplinaire, tant pour l'étude du traité que du vitrail. Les points de vue ne sont pas juxtaposés. Ils s'éclairent, se complètent et s'enrichissent mutuellement, d'un bout à l'autre de l'ouvrage. Il en résulte une qualité et une cohérence exceptionnelles de l'information. Rien n'est éludé ou laissé au hasard. La richesse de l'appareil critique et l'édition scientifique de quatre traités médiévaux, outre celui d'Antoine de Pise, qui n'avaient jamais été traduits constituent des apports à part entière. Ces quatre traités et celui de Théophile sont largement exploités dans le corps de l'ouvrage et

dépassent par cette mise en contexte une simple valeur documentaire. L'expérimentation des recettes d'Antoine de Pise sur l'assise de solides études historiques et techniques, avec l'assistance efficace des laboratoires, est tout à fait novatrice et mérite d'être applaudie sans réserves, comme l'étude du vitrail.

Cl. Lautier, Dany Sandron et leur équipe ont mené avec maîtrise une enquête nuancée et rigoureuse sur la technique du vitrail médiéval dont la connaissance demeurait jusqu'à présent approximative en bien des points. *Antoine de Pise. L'art du vitrail vers 1400* s'impose à la communauté scientifique comme un travail magistral¹ appelé à devenir rapidement un classique.

Isabelle Lecocq

1. Il a été reconnu comme tel par la Société Française d'Archéologie qui lui a décerné le « prix SFA pour une publication » en 2008.

Chritelle CAPPUCCI (coord.), *A bout de souffle. Le verre soufflé-moulé, des origines au Val Saint-Lambert. Catalogue de l'exposition organisée par la Direction de l'archéologie du Service public de Wallonie et de l'Asbl. Recherches et prospections archéologiques en Wallonie de Namur, 26 septembre 2008-16 janvier 2009, Fleurus, Service public de Wallonie, 2008, 25 cm., 66 p., nombr. fig. en n. et bl. et en coul.*

Le parti chronologique permet de suivre l'évolution des matériaux, des techniques, des formes et des motifs, avec quelques focales, telles les verres à décor de chrisme paléochrétiens ou l'atelier méconnu des XIII^e-XIV^e siècle d'Herbeumont. L'histoire occidentale du verre soufflé-moulé des origines au XX^e siècle met pleinement en perspective l'intérêt des découvertes wallonnes. Parmi les qualités de l'ouvrage, on soulignera la clarté du texte, l'iconographie riche et de bonne tenue, la bibliographie actualisée.

Brigitte Boissavit-Camus

Divers

Rémy GUADAGNIN, *Fosses – Vallée de l'Ysieux. Mille ans de production céramique en Ile-de-France. Vol. 2 : Catalogue typochronologique des productions, Caen, Publications du CRAHM, 2007, 28 cm, VI-738 p., 478 fig. et ill. en n. et bl. et en coul., tableaux, schémas, cartes. - ISBN : 978-2-902685-41-7, 70 €.*

Après la publication, en 2000, des ateliers de Fosses – Vallée de l'Ysieux fouillés entre 1991

et 2001, R. Guadagnin publie l'étude des productions du lieu. Située dans la vallée de l'Ysieux, au nord-ouest de Paris, cet important atelier de poterie se développa du IX^e siècle au moins jusqu'au XVIII^e siècle, et alimenta, dès le XII^e siècle, une vaste zone comprise entre Senlis, Pontoise et Paris.

L'introduction résume le contexte décrit dans le premier volume, puis fait le point sur la question fondamentale des gisements d'argile exploités et des débuts de l'activité, présente enfin l'état de la recherche en 2007. L'auteur y développe ses objectifs : « Présenter un catalogue typo-chronologique, le plus complet et le plus fiable possible, des productions céramiques de Fosses et des villages voisins, depuis le haut Moyen Âge jusqu'au début du XIX^e siècle », même s'il reconnaît certaines lacunes (productions initiales ou production de Bellefontaines au XVIII^e siècle par exemple). Il s'agit de mettre à la disposition des chercheurs le corpus et les études déjà réalisées plutôt que d'attendre l'achèvement de l'étude du mobilier recueilli, estimé à 50 tonnes.

L'ouvrage rend compte des productions de 18 unités de fabrication reconnues à Fosses même, à sa périphérie ou dans la vallée de l'Ysieux. Il aborde selon un plan clair et pédagogique tous les domaines de la céramologie : technologique avec l'analyse des pâtes, avec des questions touchant à la fabrication (pose des éléments rapportés comme les préhensions et les becs de cruches) ou aux techniques d'application du décor ... ; morpho-fonctionnel avec les classifications typologiques, enfin socio-économiques en faisant le lien entre production et diffusion sur les sites de consommation ou avec l'étude des sources textuelles qui apparaissent à la fin du XIII^e siècle.

Le mobilier est présenté selon un parti chronologique, en cinq grands chapitres (le haut Moyen Âge, le Moyen Âge classique, le bas Moyen Âge, la Renaissance et l'Ancien régime). Ce découpage permet de bien saisir les évolutions techniques (pâtes, traces de fabrication et de finition) et les évolutions morpho-fonctionnelles dans la longue durée. À l'intérieur des chapitres, chaque production est individualisée en fonction de son atelier d'origine et, parfois, du four qui lui est associé. Une analyse comparative entre les ateliers d'une même période clôt chaque chapitre, ce qui permet d'affiner le faciès de la production de la vallée et de dégager traits dominants et particularités.

Le dernier chapitre s'attache à la question de l'aire de diffusion des productions. L'auteur examine au préalable les problèmes méthodologiques, puis dresse une première esquisse, insistant, à juste titre, sur le fait qu'on ne peut aborder la question comme un tout homogène. Il restitue une succession de sept périodes avec