

MEDIEVAL EUROPE IN MOTION

The Circulation of Artists, Images,
Patterns and Ideas from the Mediterranean
to the Atlantic Coast (6th-15th centuries)

Edited by

MARIA ALESSANDRA BILOTTA

Introduction by GERARDO BOTO VARELA

Conclusions by XAVIER BARRAL I ALTET



L'Instituto de Estudos Medievais della Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — Universidade Nova de Lisboa (FCSH/NOVA) è finanziato dalla Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Medieval Europe in motion : the circulation of artists, images, patterns and ideas from the Mediterranean to the Atlantic coast (6th - 15th centuries) / edited by Maria Alessandra Bilotta ; introduction by Gerardo Boto Varela ; conclusions by Xavier Barral i Altet. – Palermo : Officina di Studi Medievali, 2018 (OsmLab : laboratorio di idee ; 2)

I. Bilotta, Maria Alessandra
II. Boto Varela, Gerardo
III. Barral i Altet, Xavier

1. Arte medievale - Manoscritti miniati
745.67 CDD-23
ISBN 978-88-6485-106-8

CIP - *Biblioteca dell'Officina di Studi Medievali*

I saggi qui pubblicati sono stati sottoposti a “Peer Review” / The essays published here have been “Peer Reviewed”

Collana coordinata da:

Giuliana Musotto (direttore), *Armando Bisanti*, *Carolina Miceli*, *Valerio Napoli*, *Luciana Pepi*, *Patrizia Spallino*.

ISBN 978-88-6485-106-8

Copyright © 2018 by Officina di Studi Medievali
Via del Parlamento, 32 – 90133 Palermo
e-mail: edizioni@officinastudimedievali.it
www.officinastudimedievali.it

Ogni autore è direttamente responsabile dei diritti relativi alle immagini pubblicate in relazione al suo contributo.

Ogni diritto di copyright di questa edizione e di adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo è riservato per tutti i Paesi del mondo. È vietata la riproduzione, anche parziale, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata dall'editore.

Prima edizione, Palermo, aprile 2018
Progetto grafico e impaginazione: Alberto Musco
Editing redazionale: Giuliana Musotto

Maria Alessandra BILOTTA, <i>Acknowledgements</i>	XI
Gerardo BOTO VARELA, <i>Introduction</i>	XIII

CHAPTER 1. *The Phenomenon of Circulation and Mobility in Medieval Europe*

Aires A. NASCIMENTO, <i>O livro (ir)radiante, construtor da Europa: ler para dilatar os horizontes</i>	3
Ana Maria S. A. RODRIGUES, <i>Royal Marriages and the Circulation of People, Objects and Ideas in Medieval Europe</i>	21
Graça VIDEIRA LOPES, <i>A literatura em viagem: notas sobre a circulação das vozes e dos textos trovadorescos na Europa medieval</i>	31

CHAPTER 2. *Patrons and Promoters*

María Victoria HERRÁEZ ORTEGA, <i>The Court Ladies' Role in the Transmission of Artistic Models. Some Cases in the Kingdom of León in the 12th Century</i>	47
Luís CORREIA DE SOUSA, <i>A Bíblia do abade - o manuscrito 455 do fundo alcobacense da Biblioteca Nacional de Portugal</i>	61
Marco CURSI ET ALII, <i>Petrarca e i suoi copisti</i>	77
Delmira ESPADA CUSTÓDIO, <i>Book of Hours ascribed to Queen Eleanor of Portugal: Iconographic Reading of the Edges and their Relationship with the Donor</i>	85

CHAPTER 3. *Artists and Material Authors*

Jean-Marie GUILLOUËT-Benoît VAN DEN BOSSCHE-Jacques DUBOIS, <i>Circulations versus transferts artistiques dans l'Europe gothique : éléments d'un bilan</i>	99
Jorge RODRIGUES, <i>Os artistas e os estaleiros de obra na Idade Média: o caso do Românico em Portugal</i>	119

Indice

CHAPTER 4. *Circulation of Works*

- Luís Urbano AFONSO, *Os marfins afro-portugueses e a circulação de gravuras e incunábulo tardo-medievais de origem francesa na Serra Leoa* ... 137
- Catarina FERNANDES BARREIRA, *Um missal alcobacense dos inícios do séc. XIV (Alc. 26)* .. 151
- Ana LEMOS, *Un nouveau regard sur le livre d'heures de Duarte : l'influence de l'enluminure parisienne et le rôle de ce manuscrit dans la dissémination de modèles* . 169
- Pedro FLOR, *A chegada de artistas estrangeiros a Portugal nos séculos XV e XVI: um exemplo de transferências culturais na Europa medieval* . 185
- Carla VARELA FERNANDES, *O caso da escultura portuguesa dos finais do século XII aos meados do século XIV. Alguns exemplos* .. 191
- Paulo ALMEIDA FERNANDES, *Artistas estrangeiros na arquitectura românica portuguesa. Os construtores. Uma primeira abordagem* . 207

CHAPTER 5. *Causes and Driving Forces of the Artistic and Cultural Movement in the Middle Ages*

- Gerardo BOTO VARELA, *Causes and Driving Forces of Artistic and Cultural Movement in the Middle Ages* ... 221
- Covadonga VALDALISO, *El movimiento implícito en lo estático: códices medievales e imágenes dinámicas* ... 229

CHAPTER 6. *The Circulation of Models*

- Christian HECK, *La vie des motifs, des thèmes, des types : le principe des affinités et la question du modèle en iconographie* ... 239
- Isabel ESCANDELL PROUST, *La recepción y adopción de modelos pictóricos en las Biblias catalanas del siglo XIII* . 251
- Ludovico V. GEYMONAT, *Taccuini e disegni di viaggio nel XIII secolo* ... 271
- Chiara RUZZIER, *Les manuscrits de la Bible au XIII^e siècle : quelques aspects de la réception du modèle parisien dans l'Europe méridionale* .. 281
- Esther LOZANO LÓPEZ, *Joining Stories by Composing Programmes: Models and Sculptural Creation in Late Spanish Romanesque Apses* . 299

Indice

Maria Alessandra BILOTTA, <i>Nuovi elementi per la storia della produzione e della circolazione dei manoscritti giuridici miniati nel Midi della Francia tra XIII e XIV secolo: alcuni frammenti e manoscritti ritrovati</i>	319
Xavier BARRAL I ALTET, <i>Conclusions</i>	393
<i>Abstracts</i>	397
<i>Index of Names, Places and Manuscripts</i> by Maria Alessandra BILOTTA	407

*Circulations versus transferts artistiques dans l'Europe gothique :
éléments pour un bilan¹*

De la mobilité aux transferts

En 1998, Roland Recht signait l'éditorial de la seconde livraison de la *Revue de l'art* consacrée à la « circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale ».² L'irruption de cet intérêt pour les mobilités dans le champ des sciences historiques intervient à un moment qui n'est pas neutre et correspond au contexte historique et politique précis du traité de Maastricht et de la construction de l'espace Schengen. Il s'agissait donc de répondre à une inquiétude sociale consécutive à une étape importante de la construction européenne. Quinze ans après ces premiers débats, l'Institut national d'histoire de l'art et les universités de Liège et de Toulouse ont pris l'initiative d'engager une réflexion collective qui réponde aux interrogations croissantes sur ces phénomènes de circulations, de mobilité, d'échanges, de relations transnationales ou d'« effets retour ». Il s'est agi d'interroger ce que devient la démarche de l'historien de l'art lorsqu'il aborde ses objets sous l'angle de la mobilité, démarche qui ne peut consister uniquement en l'identification et au repérage des circulations mais qui doit aussi questionner leur rôle et leur action dans le développement des formes, des pratiques, des métiers ou encore des thèmes de l'histoire de l'art.³

Considérer ainsi les phénomènes artistiques sous l'éclairage des circulations et de la mobilité revenait à changer la focale du prisme de l'analyse en abaissant l'échelle des phénomènes pour passer du regard macro-historique de la géographie au regard micro-historique du déplacement. Or la première conséquence de ce changement a été de renoncer à l'un des termes les plus usuellement utilisés par les historiens de l'art et à partir duquel s'est en partie construite la discipline : le terme d'« influence ».

¹ Les présentes pages reprennent, en les résumant, les conclusions de l'essai introductif rédigé en collaboration avec Jacques Dubois et Benoît Van den Bossche, ouvrage auquel nous nous permettons de renvoyer : « Le "déplacement" comme problème : les transferts artistiques à l'époque gothique », in J. DUBOIS-J.-M. GUILLOUËT-B. VAN DEN BOSSCHE (eds.), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique (XII^e-XVI^e siècles). Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des savoir-faire et des modèles*, Picard, Paris 2014 pp. 9-36.

² R. RECHT, *La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale*, in « *Revue de l'art* » 120-2 (1998), pp. 5-10. Différents éléments des pages qui suivent proviennent de notre étude antérieure : *Les transferts artistiques : une notion opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ?*, in « *Histoire de l'art* » 64 (2009), pp. 17-25.

³ Pour ce faire, un groupe de travail international a été constitué de 2009 à 2012, qui a interrogé la documentation durant une période de trois ans, scandée par trois journées d'études dont les programmes ont été pensés pour décomposer les différents moments de la réflexion : *Les transferts techniques et technologiques* (Paris 2010), *Les conditions socio-professionnelles des transferts artistiques* (Toulouse 2011), *Les transferts iconographiques et stylistiques* (Liège 2012).

De l'influence

Depuis les quelques pages lumineuses de Michael Baxandall « contre la notion d'influence artistique », les historiens de l'art sont prévenus des écueils herméneutiques qu'il existe à employer le terme « influence ».⁴ Ces quelques pages remarquables n'ont pourtant peut-être pas rencontré un écho similaire partout. Si les auteurs de l'Histoire de l'Art en Italie et, dans une moindre mesure, dans les pays anglo-saxons évitent ce terme depuis un certain temps, les littératures scientifiques d'expression française ou allemande ne témoignent pas de la même réserve.

On le constatera en retournant à la contribution de Peter Kurmann à cette même livraison de la *Revue de l'art* – un article qui met en évidence la circulation à la fois des sculpteurs de la cathédrale de Reims et de leurs modèles au XIII^e siècle dans le monde germanique, ainsi que leur accueil au sein d'équipes mixtes dans des chantiers tels que celui du jubé de la cathédrale de Strasbourg.⁵ À quatre reprises dans ce texte, l'auteur emploie le terme « influence » ; et cela pour désigner consécutivement 1) la familiarité manifeste des auteurs des sculptures du portail central de Reims avec le travail des sculpteurs des portails d'Amiens, 2) l'inspiration prise par les maîtres d'œuvre rémois dans le modèle de la façade sud du transept de Notre-Dame de Paris, 3) l'ensemble des sources amiénoises et parisiennes choisies dans la cathédrale champenoise et 4) l'utilisation faite de formes et de pratiques extérieures du chantier rémois au moment du lancement des travaux de la façade.

Il n'est bien sûr pas dans notre propos de faire ici la critique de ce texte riche et fort important pour l'histoire de la sculpture gothique. Ce repérage permet cependant de bien saisir que, sous le terme « influence », des réalités très différentes sinon opposées peuvent avoir été subsumées : 1) une formation ou une sociabilité professionnelles extérieures au chantier et s'exprimant par des formes identifiables comme telles, 2) un choix nécessairement signifiant de modèles extérieurs, 3) un « horizon d'attente formelle » (cf. *infra*) tourné vers des références esthétiques parlantes, 4) une disponibilité des acteurs locaux à l'intégration de références extérieures *a priori* non attendues. Dès lors, on comprend le point commun entre ces réalités diverses : elles permettent d'arrêter de penser la diffusion des formes et des pratiques comme si celles-ci étaient des puissances muées d'elles-mêmes et émanant de sources précises pour toucher en rayonnant de loin en loin des espaces successifs, sous des formes davantage mutées – « métissées » diraient les contemporanéistes – à mesure que l'on s'éloigne des lieux d'émission. En ce sens, les cartes dessinées par les « influences » supposées évoquent celles qui pourraient rendre compte des retombées de quelques nuages radioactifs. Prisonnière des usages anciens du terme, utilisé pour caractériser dès le XIII^e siècle les forces directes exercées par les astres sur le monde terrestre, la notion d'influence est inadéquate pour rendre compte des logiques et des mécanismes à l'œuvre en histoire de l'art lorsqu'elle envisage les circulations. Plus qu'inadéquat d'ailleurs, le terme « influence » s'avère même trompeur et constitue le plus souvent un obstacle à la compréhension des phénomènes ; et cela pour trois raisons essentiellement.

⁴ M. BAXANDALL, *Patterns of Intention : on the historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New-Haven 1985 (éd. française : *Formes de l'intention*, Catherine Fraixe [trad.], J. Chambon, Paris 1991, pp. 106-111).

⁵ P. KURMANN, *Mobilité des artistes ou mobilité des modèles ? À propos de l'atelier des sculpteurs rémois*, in « *Revue de l'art* » 120-2 (1998), pp. 23-34 : 33.

Circulations versus transferts artistiques dans l'Europe gothique : éléments pour un bilan

En premier lieu, le concept d'influence conduit à inverser les rôles des différents acteurs puisque c'est à la source que sont attribués alors un rôle et une action sur l'acteur influencé ; au contraire, l'étude par le moyen du paradigme des transferts artistiques met en évidence le rôle actif et nécessairement agissant de cet acteur qui puise des modèles, des techniques, des idées dans un contexte qui constitue le pôle passif de la relation. L'argument logique d'inspiration mathématique mobilisé par l'historien d'art anglais (« If one says that X influenced Y it does seem that one is saying that X did something to Y »)⁶ réintroduit de manière claire le sens des causalités historiques. Vers 1245, à la cathédrale de Burgos, c'est la volonté « en action » des auteurs (et avec eux des commanditaires) de la *Puerta del Sarmiento* qui justifie l'emploi de formes gothiques aménoises pour la sculpture ; en l'affaire, les portails picards n'ont rien fabriqué par eux-mêmes. On voit bien ici que le paradigme des transferts artistiques introduit un changement radical de point de vue par rapport à celui de l'influence.⁷

En deuxième lieu, l'usage non interrogé du terme « influence » postule des liens de causalités remontant à un indistinct collectif aux contours suffisamment flous pour n'être pas contredits. Il en ressort une sociogenèse anonyme des formes artistiques, qui dispense le chercheur de cerner le rôle historique précis des différents acteurs. À ce titre, les quelques lignes écrites par Gaston Bachelard en 1953 à propos de l'histoire des sciences nous paraissent singulièrement pertinentes pour comprendre cette déconstruction conceptuelle :

Une deuxième manière d'estomper les discontinuités dans le progrès scientifique est d'en attribuer le mérite à la foule des travailleurs anonymes. On aime à dire que les progrès étaient 'dans l'air' quand l'homme de génie les a mis à jour. Alors entrent en considération les 'atmosphères', les 'influences'. Plus on est loin des faits, plus facilement on évoque les 'influences'. Les influences sont sans cesse évoquées pour les plus lointaines origines. On les fait traverser les continents et les siècles. Mais cette notion d'influence, si chère à l'esprit philosophique, n'a guère de sens dans la transmission des vérités et des découvertes dans la science contemporaine.⁸

On pourrait remplacer « progrès » par « formes », « atmosphères » par « écoles », ou « découvertes » par « styles » ou « nouveautés stylistiques » pour avoir l'impression que G.

⁶ M. BAXANDALL, *Patterns of Intention*, cit. (note 3), pp. 58-59.

⁷ Dans le champ de l'histoire culturelle et intellectuelle, Olivier Compagnon rejoint ce constat pour les études hispano-américaines : « Dès lors, le point de vue change radicalement dans l'étude des échanges culturels. Alors que le paradigme de l'influence plaçait la focale sur le versant de la production, le paradigme du modèle la situe davantage sur celui de la réception [...] » (O. COMPAGNON, *Influence ? Modèles ? Transferts culturels ? Les mots pour le dire*, in « América – Cahiers du CRICCAL « Les modèles et leur circulation en Amérique latine », 1^{ère} série : Discours et pratique sociale, politique, culturelle » 33 [2006], pp. 11-20 ; p. 16). À plus large échelle, la conception des mécanismes culturels que sous-entend le terme « influence » a déjà été fortement critiquée au sein des études latino-américanistes en même temps qu'étaient discutés les concepts de trans- ou d'interculturalité et d'acculturation (L. TURGEON, *Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique*, in « Revue germanique internationale » 21.1 [2004], mis en ligne le 19 septembre 2011, consulté le 13 juin 2013. URL : <http://rgi.revues.org/996>). On consultera aussi les critiques de la terminologie de Robert S. Nelson (« Appropriation », in R. S. NELSON-R. SHIFF (eds.), *Critical terms for Art History*, University of Chicago Press, Chicago 1996, pp. 116-128) et de Nina Rowe (N. ROWE [ed.], *Medieval Art History Today. Critical Terms*, num. spéc. « Studies on Iconography » 33 [2012]).

⁸ G. BACHELARD, *Le matérialisme rationnel*, PUF, Paris 1972 (3^{ème} édition), p. 212.

Bachelard parle d'histoire de l'art. Ce dernier rappelle ainsi que « plus on est loin des faits, plus facilement on évoque les «influences» », c'est-à-dire plus l'analyse se fait vague. Il en vient à appeler de tous ses vœux une histoire rapprochée, qui s'attacherait de près aux acteurs et à leurs parcours pour éviter tout regard globalisant, forcément trompeur. La même nécessité d'abaisser l'échelle géographique des travaux comme un facteur clef de l'analyse se retrouve dans les études d'histoire des techniques.⁹ Et il est vrai que, souvent, s'astreindre à un tel exercice s'avère fructueux, jusqu'à changer des aspects entiers de la perception des phénomènes. Ne citons qu'un exemple ici.

Pendant longtemps, les historiens de la sculpture de la fin du Moyen Âge se sont laissés dérouter par l'irruption, à Dijon et à Châlon-sur-Saône vers 1431, du sculpteur Jean de la Huerta, artiste né dans la ville de Daroca en Aragon, qui par la suite, en 1443, est recruté à grands frais par Philippe le Bon pour l'achèvement de la tombe de son père Jean sans Peur dans la Chartreuse de Champmol. Les historiens de l'art se sont posés de nombreuses questions, restées longtemps irrésolues, sur l'apparition de cet artiste aragonais, surgi de loin et maîtrisant pourtant parfaitement les codes esthétiques de la sculpture bourguignonne contemporaine. Les travaux d'Elena Aguado Guardiola, Ana María Muñoz Sancho et Javier Ibáñez Fernández démontrent cependant que des artistes ayant précédemment œuvré à Champmol sont les auteurs de la chapelle de Los Corporales de Daroca d'où est originaire l'artiste¹⁰ (fig. 1). Les parcours et les échanges qui jusqu'alors troublaient la recherche se trouvent en effet éclairés. Si, à son arrivée en Bourgogne dans la décennie 1430, Jean de La Huerta paraît avoir été familier des formules de la sculpture bourguignonne, c'est d'abord parce que vingt ans plus tôt les artistes bourguignons ayant travaillé sous la direction des maîtres de Champmol avaient fait le voyage inverse vers le sud, à Daroca, où le jeune sculpteur avait pu se former à leur contact. Son arrivée et son activité en Bourgogne sont en définitive le mouvement retour de ce déplacement premier et ont très certainement été motivées par la volonté des commanditaires et des acteurs locaux de puiser aux mêmes sources formelles que celles de leurs illustres prédécesseurs.

En troisième lieu enfin, on rappellera avec Jan Blanc, que le terme « influence » recouvre un concept qui peut être qualifié d'hégémonique – hégémonique en raison de la relation d'autorité ou d'ascendance qu'il induit entre les acteurs, dont l'un d'eux n'aurait de liberté que de subir l'influence. En la matière, l'apport des *post-colonial* et des *global studies* a été de rendre sensible les chercheurs aux incidences de l'utilisation de ce discours hégémonique de l'influence en termes de hiérarchie culturelle. Les études qui privilégient le paradigme des « transferts artistiques » à celui de l'« influence » s'intéressent autant à ce qui circule, à ce qui est effectivement échangé ou transmis qu'à ce qui échoue, à ce qui ne fonctionne pas. Ces résistances, lorsqu'elles peuvent être mises en évidence, sont finalement tout aussi riches d'informations, sinon plus, que les transferts attestés. Ainsi, dans le domaine

⁹ L. HILAIRE-PÉREZ-C. VERNA, *La circulation des savoirs techniques du Moyen Âge à l'époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques*, in « Tracés. Revue de sciences humaines » 16 (2009), pp. 25-61 ; p. 27.

¹⁰ E. AGUADO GUARDIOLA-A. M. MUÑOZ SANCHO-J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, « Transfert des techniques de taille et de polychromie de la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule ibérique », in J. DUBOIS-J.-M. GUILLOUËT-B. VAN DEN BOSSCHE (eds.), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique (XII^e-XVI^e siècle)*. *Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des modèles et des thèmes et des savoir-faire*, Picard, Paris 2014, pp.91-102.

Circulations versus transferts artistiques dans l'Europe gothique : éléments pour un bilan

mosan, Franz Doperé identifie certains espaces circonscrits où s'exprime une résistance à la diffusion de l'usage du taillant denté.¹¹ Le constat du chercheur rejoint celui des historiens des sciences et des techniques qui ont déjà souligné combien, dans les phénomènes de circulations techniques, « les intermédiaires et les communautés d'accueil ne sont pas neutres ou passifs ».¹² L'exemple mosan du XII^e siècle montre même le refus et la résistance que peuvent opposer ces communautés à l'importation de techniques et de savoir-faire qui ne sont bien « que la pointe visible d'une masse immergée de relations [...] d'interdépendances entre des matériaux, des pratiques, des habiletés à l'œuvre [...] ».¹³

De la géographie

En outre, le changement de perspective que constitue le passage d'une logique des grands ensembles et des cohérences spatiales à une logique des circulations individuelles, des déplacements identifiés et des réseaux qui les expliquent, transforme profondément la géographie de l'art traditionnelle. Partant, on peut même dire que les conditions de possibilité de la géographie de l'art sont fondamentalement interrogées et remises en cause par l'approche méthodologique qui privilégie le paradigme des transferts artistiques à la notion l'influence.¹⁴

On relèvera que les expressions « géographie artistique » ou « géographie de l'art » apparaissent sous la forme allemande de « *Kunstgeographie* » très tôt, dès 1910, sous la plume du géographe viennois Hugo Hassinger (1877-1952).¹⁵ Thomas DaCosta Kaufmann a souligné que ce premier moment d'une approche géographique en histoire de l'art a d'abord été prisonnier de lourds enjeux idéologiques et politiques au sein desquels la question raciale jouait un rôle central.¹⁶ Jean-Marc Besse parle pour sa part de « perspective ethnique et nationaliste ».¹⁷ Que ces études ait été conçues pour répondre à des présupposés politiques ou idéologiques ne fait pas de doute ; on s'en convaincra à lire des auteurs comme Hans Sedlmayr ou August Grisebach. Mais dans la critique, il convient de clairement distinguer la perspective ethnique de la perspective nationaliste.

Dans l'historiographie en effet, la question nationale a joué un rôle central pendant de longues décennies. Les exemples sont trop nombreux pour que l'inventaire en soit ici fait.

¹¹ Fr. DOPERÉ, « L'étude des techniques de taille des pierres : un outil potentiel pour l'identification de transferts techniques et les contacts entre artisans dans l'Europe Médiévale ? », in J. DUBOIS-J.-M. GUILLOUET-B. VAN DEN BOSSCHE (eds.), *Les transferts artistiques*, cit. (note 9).

¹² L. HILAIRE-PÉREZ-C. VERNA, *La circulation des savoirs techniques*, cit. (note 8) ; p. 26.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Concernant les découpages et structures géographiques traditionnelles de l'histoire de l'art, on pourra consulter R. S. NELSON, *The Map of Art History*, in « *The Art Bulletin* » 79-1 (1997), pp. 28-40. Voir également B. PHALIP, « L'historien de l'art médiéviste face à la géographie des œuvres », in J.-L. FRAY-C. PÉROL (eds.), *L'historien en quête d'espace*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2004, p. 55-74.

¹⁵ H. HASSINGER, *Über Aufgaben der Städtekunde*, in « Dr A. Petermanns Mitteilungen aus Justus Perthes Geographischer Anstalt » 56 (1910), pp. 289-294 (cité par J.-M. BESSE, *Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts*, in « L'espace géographique » 39 [2010/3], pp. 211-224 ; p. 212).

¹⁶ Th. DACOSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art*, The Univ. of Chicago Press, Chicago-Londres 2004.

¹⁷ J.-M. BESSE, *Approches spatiales*, cit. (note 14), p. 212.

Mais ils n'ont pas concerné que le XIX^e siècle, loin s'en faut. Dans les discussions sur les identités artistiques nationales, l'histoire de l'art a été mobilisée jusque dans la seconde moitié du XX^e siècle, quand bien même les auteurs devaient reconnaître dans ces arts nationaux des réalités trop insaisissables pour être convaincantes. En 1960, dans son ouvrage sur l'art gothique en Europe, Paul Frankl rédige ainsi une conclusion désabusée :

Ce qu'il y a de français, allemand ou anglais dans l'art et l'architecture français, allemands ou anglais est 'implicitement' contenu dans toute description exacte. Les efforts visant à isoler ce facteur national de manière 'explicite' n'ont jamais abouti pour l'instant.¹⁸

Si l'on prétend n'envisager le paradigme des transferts artistiques qu'en termes de circulations d'acteurs neutres entre des espaces neutres, on ne perçoit pas combien le cadre national détermine soterrainement l'analyse et perturbe ainsi toutes les recherches qui ambitionneraient de s'intéresser aux circulations et à la mobilité. Il semble qu'il soit naturel, pour P. Kurmann dans son article de 1998 plus haut cité, de considérer comme des acteurs « exogènes » (nous proposons d'utiliser ce terme) les sculpteurs de formation amiénoises travaillant sur le chantier du portail central de Reims, tout autant que le ou les sculpteurs champenois vraisemblablement présents sur le chantier du jubé de Strasbourg. On s'accordera également pour considérer que João de Roão est, dans le paysage artistique du royaume portugais du XVI^e siècle, un artiste tout aussi « exogène » par ses origines normandes, sa formation et sa culture visuelle. Pourtant, les chercheurs d'aujourd'hui n'éprouveront-ils pas des difficultés à se mettre d'accord sur le caractère « exogène » – ou non – de l'artiste picard travaillant en Bourgogne ou du maçon galicien actif sur les chantiers de Braga ?

On le voit, tant que le chercheur n'interroge pas les cadres politiques, religieux et culturels qui ont vu naître les œuvres sur lesquelles il se penche, il s'expose à des erreurs d'appréciation. En revanche, tenter de déployer une "histoire de l'art de près", s'astreignant à n'employer que le cadre méthodologique des transferts pour identifier les circulations artistiques oblige à répondre à des questions que l'on ne pensait pas voir surgir avec une telle acuité. Plus le chercheur avance dans le recensement et le repérage des circulations d'artistes, d'œuvres ou de modèles à l'époque gothique, plus les espaces et les limites sur lesquels il croyait d'abord pouvoir s'appuyer pour identifier ces déplacements se trouvent brouillés, sinon dilués. Ce n'est ainsi pas le moindre des paradoxes que d'observer combien l'accumulation des difficultés engendrées par le recensement des circulations individuelles conduit à la relativisation, voire à la disparition, des cadres mêmes dans lesquels ces circulations ont d'abord été conçues et envisagées. Ce paradoxe prend, pour le chercheur, les aspects du "supplice de Tantale" évoqué dans l'œuvre, tant commentée, d'Henri Lefèvre : semblant toute proche cette science virtuelle de l'espace paraît pourtant inatteignable puisqu'elle « oscille entre description et fragmentation ».¹⁹

¹⁸ P. FRANKL, *The Gothic : Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, University Press, Princeton 1960, p. 685 (cité par U. KULTERMANN, « Histoire de l'art et identité nationale », in Éd. POMMIER [éd.], *Histoire de l'histoire de l'art*. Tome II, XVIII^e-XIX^e siècles, Musée du Louvre, Paris 1997, pp. 223-247 ; p. 226).

¹⁹ H. LEFÈVRE, *La production de l'espace*, *Anthropos*, Paris 2000 (4^{ème} éd.) [1974], p. 109.

De l'ethnisation de l'histoire de l'art

Peut-être convient-il de signaler ici que l'une des raisons pour lesquelles l'historien de l'art rencontre tant de difficultés à justifier et à manipuler les cadres géographiques dans lesquels s'inscrivent les travaux sur les transferts artistiques, est liée à une inclinaison dangereuse et ancienne à verser dans un ethnicisme scientifique aux attendus très marqués. On retrouve la trace de cette dialectique entre nationalisme et ethnicisme du discours scientifique dans les leçons données par Louis Courajod à l'École du Louvre après 1887 sur la sculpture française du XV^e siècle.²⁰ Ces cours sont en effet imprégnés par la nécessité de démontrer l'existence d'un «génie national» afin de faire pièce à la Renaissance italienne et aux expressions de la latinité méridionale. Les positions de Courajod ont au moins le mérite de la clarté :

[...] gloire à ces Franco-Flamands du XIX^e siècle, à ces revenants de la primitive Renaissance ! Ils nous ont rendu la moitié de notre âme nationale ; ils ont affirmé une seconde fois, devant le monde, l'éternelle vitalité de l'essence chrétienne et des éléments septentrionaux de notre civilisation.²¹

Il n'est pas nécessaire d'insister ici sur le caractère vieilli et disqualifié des attendus idéologiques de ces analyses. Celles-ci sont pourtant directement en lien avec les travaux de ce colloque au sein desquels se fait jour précisément cette interrogation sur la nature des liens entre le territoire et les produits culturels. Au surplus, même si une histoire de l'art ethniciste ou racialisé ainsi que Courajod la concevait n'est aujourd'hui plus possible, il est important de souligner que ce sont des héritages de ces attendus idéologiques qui semblent ressurgir, quoique grimés sous des atours cliniques et cognitivistes, dans l'utilisation toute récente des neurosciences afin de tenter d'objectiver l'existence d'un « génie du Lieu ».²² On comprend aisément pourquoi l'Histoire de l'Art, dont les objets sont précisément tous ces marqueurs territoriaux et spatiaux que constituent les œuvres d'art – et cela particulièrement dans le cas des arts monumentaux et de l'architecture –, a été mobilisée afin de nourrir de tels discours, particulièrement depuis les dernières décennies du XIX^e siècle.

C'est donc davantage une forme d'ethnicisme qu'un simple nationalisme qui est à l'œuvre dans les écrits tels que ceux de Courajod. Tout au moins, convient-il de reconnaître, si l'on s'intéresse aux transferts artistiques à l'époque gothique en Europe et si l'on prétend définir des «espaces artistiques» au sein desquels ceux-ci sont censés avoir lieu, combien cette épistémologie de l'ethnicisme a rejoint, pour un temps, l'épistémologie du nationalisme ; un phéno-

²⁰ L. COURAJOD, *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance* (conférence donnée à l'occasion de l'exposition universelle de 1889), Paris 1890. Nous reprenons par la suite quelques éléments d'un article antérieur : J.-M. GUILLOUËT, *La sculpture du Val de Loire au XV^e siècle : une école introuvable ?*, in « 303 » 75 (2003), pp. 250-259.

²¹ L. COURAJOD, *La part de la France du nord*, cit. (note 19), p. 33.

²² À cet égard, on regardera les hypothèses toutes dernières de John Onians Browning, professeur émérite de la School of World Art Studies de l'université de l'East Anglia, pour réexaminer le travail et les conclusions d'Hippolyte Taine à la lumière – vacillante et trompeuse selon nous – de l'imagerie neuronale (J. ONIANS BROWNING, *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, New Haven 2008).

mène qui, d'ailleurs, retient aussi l'attention des géographes et des historiens de la géographie, qui soulignent l'imbrication idéologique des identités nationales et régionales.²³

Les transferts culturels

Le paradigme « transferts artistiques » vise d'abord à envisager les circulations d'artistes, d'œuvres ou de modèles, dans le rapport dynamique et dialectique qu'elles entretiennent avec leurs milieux d'accueil ou d'émission. Ce sont d'abord les médiateurs (artistes, œuvres ou modèles) qui constituent l'objet de la recherche. La prise en compte des acteurs et de la manière dont ils participent à la reconfiguration de milieux artistiques donnés constitue une approche différente, y compris dans la syntaxe, de celle à laquelle conduisent les analyses menées en parlant d'influences artistiques. S'interroger sur la pertinence du paradigme des transferts artistiques pour revisiter l'Europe du Moyen Âge gothique n'est autre qu'une façon de prolonger la réflexion de Roland Recht dans l'éditorial mentionné plus haut. C'est également une manière d'y adjoindre les apports venus l'enrichir dans le champ des études médiévales, toutes disciplines confondues.

On comprend bien que parler de circulations ne permet pas de rendre compte de l'ensemble des processus de reconfigurations que ces circulations engendrent et auxquelles l'historien se doit d'être attentif : quelles significations peuvent être attachées au recours à des artistes « exogènes », en dehors de leur milieu d'origine ? Quelles sont les raisons et les conjonctures politiques ou culturelles conduisant à de tels choix et rendant possibles ces déplacements ? Conséquemment, quelles étaient les conditions et contraintes statutaires, réglementaires, techniques ou fiscales que ces personnels artistiques exogènes devaient remplir ? Ces contraintes avaient-elles des effets sur leurs productions ou sur les modalités de leur réalisation ? Quelle était la place assignée à ces œuvres dans leur système de réception et, par effet retour, le système d'origine a-t-il été touché par des reconfigurations particulières à l'issue de ces transferts ? Toutes ces questions, et bien d'autres, nous paraissent être soulevées par l'analyse des œuvres dans le cadre des transferts artistiques.

La compréhension de ces mobilités et de ces migrations nécessite de prendre en considération des enjeux culturels de l'histoire des minorités comme l'a dernièrement souligné Salvatore Ciriaco à propos des transferts techniques.²⁴ Un regard pertinent a été dernièrement posé sur les aspects sociaux de ces « migrations individuelles ou collectives, circulaires, en chaîne ou opportunistes, [des] déplacements forcés, suscités ou volontaires, temporaires ou saisonniers ou pérennes, au gré de la gestion municipale ou étatique des étrangers ».²⁵ Pour l'historien médiéviste, la dimension culturelle des échanges – et notamment des échanges techniques – avec les minorités religieuses possède une importance toute particulière ainsi

²³ A. BUTTIMER-ST. D. BRUNN-U. WARDENGA (eds.), *Social Construction of Regional Knowledges*, Leipzig 1999 (Beiträge zur Regionalen Geographie, 49). Voir également, à propos justement de Paul Vidal de la Blache : M.-Cl. ROBIC (éd.), *Le Tableau de la France de Paul Vidal de la Blache. Dans le labyrinthe des formes*, CTHS, Paris 2000.

²⁴ S. CIRIACONO, *Migration, minorities, and technology transfer in early modern Europe*, in « The Journal of European Economic History » 34 (2005), pp. 43-64.

²⁵ L. HILAIRE-PÉREZ-C. VERNA, *La circulation des savoirs techniques*, cit. (note 11), p. 45.

Circulations versus transferts artistiques dans l'Europe gothique : éléments pour un bilan

que le soulignent des travaux tels que ceux de Jean Rosen à propos de la glaçure stanifère et de ses antécédents issus des espaces musulmans dans et hors de l'Europe²⁶ (fig. 2).

L'étude par le biais du paradigme des transferts artistiques permet d'approfondir la compréhension de tous ces objets historiques tels que les travaux menés par le tombier Jean de Liège à Westminster pour la sépulture de la reine Philippa de Hainault, travaux documentés par des sources anglaises vers 1367.²⁷ Citons également le mystérieux « Maître Huguet » qui, à Batalha, au début du XV^e siècle, succède à Afonso Domingues à la direction du chantier de *Santa Maria da Vitória*, et dont les origines ont été longtemps l'objet de nombreuses spéculations de la part des chercheurs portugais et anglo-saxons en raison de la rupture radicale que ce chantier instaure dans le développement artistique du royaume lusitanien à la fin du Moyen Âge²⁸ (fig. 3). Toujours à Batalha, on peut évoquer l'activité, au début du XVI^e siècle, du maître-verrier d'origine flamande Francisco Henriques dans les vitraux du chœur de l'église.²⁹ Julian Gardner, pour sa part, souligne, à propos des sources anglaises du tombeau de Jean XXII à Villeneuve-lès-Avignon au début du XIV^e siècle, « que les monuments royaux anglais constituaient les modèles les plus souvent adoptés dans la conception des tombeaux des élites européennes [en raison de] leur valeur politique, en tant qu'expression d'une monarchie dynamique, dotée d'une forte puissance militaire ». ³⁰ Une telle acculturation a, par ailleurs, été facilitée par la connaissance personnelle de l'Angleterre par le neveu du pape et Grand pénitencier, Gaucelme de Jean, ou la présence de juristes anglais au sein de la curie pontificale (fig. 4).

Bien qu'il enrichisse la réflexion, ce processus d'importation du paradigme des transferts culturels dans la discipline de l'Histoire de l'Art ne peut cependant passer sous silence des débats anciens et parfois polémiques sur la légitimité, pour l'Histoire culturelle, à prendre l'œuvre d'art pour objet. La position consistant à conférer à l'œuvre d'art une singularité atemporelle, du moins s'il s'agit d'arts graphiques, de sculpture et d'architecture (et donc à l'exclusion des arts décoratifs, de la musique ou de la danse), est alors partagée par bien

²⁶ J. ROSEN, « Les chemins de la glaçure stanifère en France aux XIII^e et XIV^e siècles », in J. DUBOIS-J.-M. GUILLOUËT-B. VAN DEN BOSSCHE (eds.), *Les transferts artistiques*, cit. (note 9). On pourra aussi consulter, à propos des échanges techniques avec les céramistes musulmans de la péninsule ibérique : R. CÓRDOBA DE LA LLAVE, *Algunas consideraciones sobre el lagado tecnológico andalusí en la Córdoba cristiana*, in « Acta historica et archaeologica mediaevalia » 18 (1997), pp. 335-375.

²⁷ H. M. COLVIN (ed.), *The History of the King's Works : The Middle Ages*, 2 vols, HMSO, Londres 1963, t. I, pp. 486-487. Voir également : *Age of Chivalry. Art in Plantagenêt England, 1200-1400*, exposition à la Royal Academy of Arts (6 novembre 1987-6 mars 1988), J. ALEXANDER et P. BINSKI (eds.), Londres 1987, pp. 103-104.

²⁸ Parmi de nombreuses occurrences récentes : S. A. GOMES, *Perspectivas sobre os mestres das obras da Batalha no século XV*, in « Mare Liberum » 7 (1994), pp. 105-126, p. 117 ; P. DIAS, *A arquitectura gótica portuguesa*, Estampa, Lisbonne 1994, p. 142 ; P. PEREIRA, « A Arquitectura (1250-1450) », in Id. (ed.), *História da Arte Portuguesa*, vol. I « Da Pré-História ao "modo" Gótico », Lisbonne, 1995, pp. 335-433, pp. 411-412 ; J. C. VIERA DA SILVA et P. REDOL, *Mosteiro da Batalha*, IPPAR, Lisbonne 2007.

²⁹ P. REDOL, « Vers le sud : Francisco Henriques, peintre et peintre-verrier au temps de D. Manuel I », in *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Benden*, Presses universitaires de Namur, Namur 2008, pp. 327-334.

³⁰ J. GARDNER, « Importation, hybridation ou innovation ? Le tombeau du pape Jean XXII à Avignon dans un contexte européen », in J. DUBOIS-J.-M. GUILLOUËT-B. VAN DEN BOSSCHE (eds.), *Les transferts artistiques*, cit. (note 9) pp. 337-352.

des historiens de l'art. Pour Christian Michel, par exemple, l'œuvre d'art « est un monument, quelque chose qui demeure, non un témoin, comme l'est un texte, un vestige ou un document d'archives » ; de ce fait, elle possède « un autre statut que celui de témoignage de l'histoire ». ³¹ L'alternative se trouverait ainsi limitée à choisir entre d'une part l'oubli – au moins le refoulement – de la singularité de l'œuvre d'art afin d'en faire un simple document, au même titre que tout objet ou toute pièce d'archive, et d'autre part la célébration d'une atemporalité susceptible de la protéger des risques de banalisation à laquelle son historicisation la conduirait. Une telle alternative est pourtant également problématique. Pour nous, reconnaître à l'œuvre d'art le rang de document historique permet de l'inscrire pleinement dans le champ des études d'Histoire culturelle et justifie le projet d'une analyse des transferts artistiques à l'époque gothique en Europe. Néanmoins, le poids des arguments cités plus haut ne doit pas être minimisé. Nous soutenons que le caractère atemporel d'une œuvre d'art ne lui interdit pas d'être historicisée ; mieux, que cette atemporalité, qui en fait un document singulier, peut et doit, elle-même, être un objet d'histoire. En ce sens – mais en ce sens seulement –, la position de Chr. Michel, visant à préserver l'œuvre de n'être que témoignage, peut se justifier pleinement : le « régime monumental » de l'œuvre d'art (nous désignons par là ce qui, dans l'œuvre, demeure et dépasse ce dont elle témoigne historiquement) peut et doit alors être historicisé.

Ainsi, on ne songerait pas à contester à la façade de la cathédrale de Reims au XIII^e siècle son statut de « monument », au sens où l'entend Chr. Michel (fig. 4) ; son statut ne saurait être contenu tout entier dans notre connaissance des conditions matérielles, sociales, religieuses ou techniques de sa réalisation. La présence d'un Couronnement de la Vierge dans le gâble du portail occidental du couvent dominicain Santa Maria da Vitória de Batalha au Portugal, dans le deuxième quart du XV^e siècle, peut être mise en relation avec le même motif iconographique dans la façade rémoise (fig. 3), mais doit être analysée en prenant en compte cette historicisation de ce que nous appelons le « régime monumental » de l'œuvre. Contrairement à tous les exemples repérables antérieurement dans la péninsule ibérique, le Couronnement occupe à Batalha le gâble surmontant le portail (comme à Reims) et non son tympan. Cette originalité typologique constitue un retour explicite à la source du motif et à la célèbre façade rémoise. Elle permet de conforter l'hypothèse de l'activité, au Portugal, de sculpteurs issus de France ou formés sur des chantiers français, sinon familiers des réalisations de style rayonnant dans le royaume de France. ³² Ces artistes exogènes auxquels doit être attribuée la sculpture de Batalha sont donc les vecteurs d'un transfert artistique dont la prise en compte permet d'évaluer la place alors assignée à la sculpture de Reims dans le royaume portugais à la fin du Moyen Âge.

La reprise du schéma iconographique de Reims au portail de *Santa Maria da Vitória* de Batalha – reprise effectuée par-dessus les nombreux modèles disponibles dans les royaumes

³¹ Ch. MICHEL, *Réflexion sur le mode opératoire de l'Histoire de l'Art. Le cas des grands appartements de Versailles*, in « Revue de l'art » 138 (2002-4), pp. 71-78 ; p. 71-72.

³² J.-M. GUILLOUËT, *O portal de Santa Maria da Vitória de Batalha e a arte europeia do seu tempo/Le portail de Santa Maria da Vitória de Batalha et l'art européen de son temps*, edições Textiverso, Leiria 2011 et du même auteur : *Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins*, in « Revue de l'art » 168 (2010-2), pp. 31-44.

Circulations versus transferts artistiques dans l'Europe gothique : éléments pour un bilan

espagnols plus proches – est, pour une part en tout cas, le signe des différences entre les niveaux de réception :³³ la différence du « lieu fonctionnel [de l'œuvre] dans son système d'origine et son lieu dans le système de réception »³⁴ témoigne en effet de la reconfiguration, dans le contexte portugais du XV^e siècle, des codes de références de l'œuvre. Le cas est d'autant plus intéressant que, presque simultanément en France, les chanoines de la cathédrale de Troyes paient au maître d'œuvre de la cathédrale de Reims, maître Bleuet (1455/56), un « voyage d'étude » visant à lui fournir des sources d'inspiration et des modèles pour les travaux engagés à la façade de leur édifice ; modèle qu'il doit prendre précisément à Paris, Amiens et Reims.³⁵ Il est remarquable que ce qui constitue le fondement des positions justifiant l'atemporalité de l'œuvre d'art peut constituer, dans ces deux derniers exemples presque contemporains, la base de l'historicisation de cette atemporalité. C'est précisément la prise en compte des acteurs de ces déplacements et de leurs rôles dans ces mécanismes qui nous paraît légitimer l'analyse en termes de transferts artistiques.

Commanditaires, esthétique de la réception et gothique international

L'analyse des transferts artistiques doit interroger les raisons internes des systèmes en jeu pour en découvrir les codes de référence, les rapports que ces systèmes entretiennent avec les codes du système d'émission et, consécutivement, la valeur agissante et perturbatrice du transfert. Cette analyse micro-historique est bien sûr enracinée dans les considérations d'inspiration phénoménologique de Hans Robert Jauss et son concept husserlien d'« horizon d'attente »;³⁶ l'ambition est de les compléter en portant une attention plus grande aux mécanismes mêmes du déplacement. Il est à ce titre notable que, dès 1972, Jauss concluait à la nécessité pour l'historien de s'affranchir « du principe organique de l'histoire des styles et [...] du traditionalisme avec sa métaphysique du beau transtemporel ».³⁷ Les travaux de Jauss concernent d'abord la littérature du XIX^e siècle où les indicateurs de l'horizon d'attente sont plus facilement repérables que pour les périodes anciennes. Cela, entre autre, explique

³³ L'asymétrie culturelle signalée par Michel Espagne (M. ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, PUF, Paris 1999, p. 286).

³⁴ M. ESPAGNE, *Les transferts culturels*, cit. (note 32), p. 8.

³⁵ Le dossier "Bleuet" a tout récemment été réactualisé. En effet, ce maître Bleuet, signalé à Reims, Troyes et L'Épine, avait d'abord été identifié par Anne Prache avec un certain Florent Bleuet, documenté sur le chantier de la cathédrale de Noyon (A. PRACHE, *Un maître maçon du XV^e siècle : Florent Bleuet*, in « Gazette des Beaux-Arts » 111 [janv.-fév. 1988], pp. 21-26), puis retrouvé comme maître des œuvres de maçonnerie du roi à Paris (É. HAMON, *Une capitale flamboyante. La création monumentale à Paris autour de 1500*, Picard, Paris 2011, p. 203). Mais aujourd'hui, grâce aux travaux de dépouillement de sources nouvelles menés par Maxence Hermant dans le cadre de sa thèse de doctorat, le rapprochement entre maître Bleuet et Florent Bleuet n'est plus admis puisque le lapicide rémois, appelé en expertise à Troyes et à L'Épine, se nomme en réalité Blavet Nerault. Je remercie ici Maxence Hermant pour cette information rectificative (M. HERMANT, *Art, artistes et commanditaires en Champagne du Nord, milieu du XV^e-fin du XVI^e siècle*, thèse de doctorat sous la dir. de G.-M. Leproux, École pratique des hautes études, Paris 2013).

³⁶ H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris 1978 (trad. Cl. MAILLARD ; éditions originales 1972-1975). On consultera notamment l'introduction très éclairante de Jean Starobinski.

³⁷ H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, cit. (note 35), p. 113.

le fait que l'appropriation de la théorie de la réception par la recherche en sciences humaines et sociales ait pris du temps et contribue à éclairer l'état actuel des débats sur ces questions.³⁸

À vrai dire, le paradigme des transferts artistiques oblige à reconsidérer les propositions de Jauss et de l'esthétique de la réception. Car tâcher de comprendre la mobilité artistique ne revient pas à ne considérer que ce qui se déplace et s'échange. Ce sont tout autant les acteurs sédentaires, qui peuvent être parfois les commanditaires, qu'il faut convoquer dans l'analyse. Les désirs et les souhaits, parfois explicites, dessinent un horizon d'attente au sein duquel peut être perceptible la réception d'un « ailleurs » ou d'un « autrement » ; cette réception pouvant être, du reste, adéquate ou erronée. La sédentarité même de l'acteur peut donc rendre pertinent et fructueux l'intérêt porté à l'échange. Dans la chronique rédigée par Burkhard von Hall († 1300), doyen de la collégiale de Wimpfen-im-Tal en Franconie, l'usage de la qualification d'*opus francigenum* pour désigner la nouveauté stylistique architecturale gothique en est un bon exemple que Marc Carel Schurr a dernièrement analysé³⁹ 5). C'est précisément l'écart entre la revendication de l'acteur local, en l'occurrence le commanditaire, et la réalité de ce qui est déplacé qui est significatif pour l'historien et qui lui permet de comprendre cet horizon d'attente.

Burkhart von Hall prétend que l'architecte qu'il recrute pour les travaux de son église (qu'il veut construite à la façon française), est d'origine parisienne. Cette manière de présenter les choses signale déjà que le commanditaire possédait une connaissance des monuments parisiens de style gothique rayonnant, selon Marc Carel Schurr ; un style qu'il jugeait désirable pour son église. Mais cette affirmation s'avère être sinon un mensonge pur et simple, à tout le moins une exagération ou une confusion. S'en rendre compte permet de réaliser le poids du modèle de l'architecture française du milieu du XIII^e siècle qui constitue, dans la Franconie de la fin du siècle, un répertoire de formes à valeur insignologique, voire religieuse ou politique. Ici, c'est bien l'écart entre la réalité historique, telle qu'il est possible de la reconstituer aujourd'hui, et le discours des acteurs d'autrefois, qui permet de mesurer le poids culturel des formes en jeux et d'avoir accès à l'horizon d'attente des acteurs.

La prise en compte de cette esthétique de la réception, si elle met en scène d'abord et avant tout le personnage du commanditaire, ne doit pas passer sous silence les interactions et les dialogues entre ce commanditaire et les acteurs matériels et physiques de la création. Ce sont ces mécanismes dialectiques complexes qu'éclaire Rafal Quirini-Poplawki à propos des constructeurs génois autour de la Mer Noire du XIII^e au XV^e siècle.⁴⁰ En prenant en compte les rapports entre artisans et donneurs d'ordre, l'auteur rejoint les remarques de Heather E. Grossman à propos de la construction dans la Méditerranée des croisades. Cela permet en effet de réintroduire les maçons et le dialogue qu'ils entretiennent avec les commanditaires

³⁸ En 1994 encore, l'historien Christophe Prochasson écrivait que « le programme de Jauss et de son école n'ont pas débouché sur des travaux à la hauteur de leurs ambitions (Ch. PROCHASSON, *Héritage et trahisons : la réception des œuvres*, in « Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle [Cahiers Georges Sorel] » 12 [1994-1], pp. 5-17 ; p. 16).

³⁹ M. C. SCHURR, « L'Opus Francigenum de Wimpfen im Tal. Transfert technologique ou artistique ? », in J. DUBOIS-J.-M. GUILLOUËT-B. VAN DEN BOSSCHE (eds.), *Les transferts artistiques*, cit. (note 9) pp. 45-56.

⁴⁰ R. QUIRINI-POPLAWKI, « Les échanges artistiques et culturels dans la construction et la décoration des bâtiments des colonies génoises de la mer Noire (XIII^e-XV^e siècle) », in J. DUBOIS-J.-M. GUILLOUËT-B. VAN DEN BOSSCHE (eds.), *Les transferts artistiques*, cit. (note 9) pp. 163-176.

Circulations versus transferts artistiques dans l'Europe gothique : éléments pour un bilan

dans l'histoire des processus d'échanges culturels, et de montrer, le plus souvent en dépit de l'absence de documentation, le rôle essentiel de ces acteurs dans les phénomènes de la transmission et de la resémantisation des formes.⁴¹

On perçoit donc bien la valeur perturbatrice des circulations d'hommes, de modèles, de techniques ou d'objets. Cette perturbation est d'ailleurs à double sens. Joan Domenge i Mesquida montre bien, à propos des pièces d'émaillerie sur ronde bosse échangées entre le centre parisien et les cours hispaniques à l'ourlet des XIV^e et XV^e siècles, comment ces objets modifient les attentes et les demandes des milieux curiaux dans lesquels ils s'introduisent.⁴² Ces circulations participent à la reconfiguration des milieux locaux en modifiant l'univers visuel et l'attente des commanditaires. Dans un mouvement inverse, le cas de Wimpfen-im-Tal montre que les circulations contribuent à resémantiser les formes et les modèles importés. Ce phénomène de reconfiguration des formes, à l'issue des processus de circulations, peut ainsi se percevoir dans le domaine de l'iconographie. On s'en rendra compte, avec Ivan Gérard, à propos des cycles de la légende de sainte Élisabeth de Hongrie à Lübeck (Schleswig-Holstein, v. 1440) d'une part et à Košice (Slovaquie, entre 1474 et 1478) d'autre part. Derrière la reprise et l'adaptation de ces scènes, se perçoivent des choix iconographiques et formels qui répondent à « des volontés locales, en accord avec le désir des commanditaires ».⁴³

À cet égard, le dossier riche et complexe du style « gothique international », est instructif, moins en raison des critères formels, techniques et iconographiques qui pourraient servir à caractériser ce moment artistique, que par ce qui le distingue des périodes antérieures et postérieures.⁴⁴ En effet, c'est précisément la prise de conscience d'une évolution – l'émergence, entre 1375 environ et les années 1430, d'une culture artistique commune à une grande partie de l'Europe, en tout cas davantage partagée qu'elle ne l'a été antérieurement – qui est à l'origine de cette appellation de « gothique international ». En France, ce style « gothique international » a fait l'objet de réévaluations récentes à travers d'importantes expositions à Pa-

⁴¹ H. E. GROSSMAN, « On Memory, Transmission and the Practice of Building in the Crusader Mediterranean », in H. E. GROSSMAN-A. WALKER (eds.), *Mechanisms of exchange. Transmission in medieval art and architecture of the Mediterranean ca 1100-1500*, Brill, Leiden 2013 (Medieval Encounters), pp. 481-517.

⁴² J. DOMENGE I MESQUIDA, « Circulations d'objets d'orfèvrerie et de technique : l'émail en ronde-bosse en Espagne vers 1400 », in J. DUBOIS-J.-M. GUILLOUËT-B. VAN DEN BOSSCHE (eds.), *Les transferts artistiques*, cit. (note 9) pp. 141-162. Voir aussi à ce propos : M. TOMASI, « Oreficeria, scarti culturali, circolazione artistica, tra Lombardia e Francia, attorno al 1400. Rileggendo alcuni inventari viscontei », in S. ROMANO-D. ZARU, *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca)*, Rome 2013 (Études lausannoises d'histoire de l'art, 15), pp. 349-370.

⁴³ I. GÉRAT, « De Lübeck à Košice. Les transferts iconographiques et stylistiques entre deux cycles iconographiques consacrés à Élisabeth de Thuringe vers 1450 », in J. DUBOIS-J.-M. GUILLOUËT-B. VAN DEN BOSSCHE (eds.), *Les transferts artistiques*, cit. (note 9) pp. 319-336.

⁴⁴ Sur cette question, on consultera en premier lieu la très rigoureuse mise au point historiographique et scientifique de M. TOMASI, *L'art en France autour de 1400 : éléments pour un bilan*, in « Perspective : La revue de l'INHA » 1 (2006), pp. 97-120.

ris, Bourges et Dijon ;⁴⁵ en Europe centrale, il en fut de même, à Prague par exemple.⁴⁶ Dans sa genèse historiographique à la fin du XIX^e siècle, comme dans son usage contemporain, la désignation de ce moment du gothique international trouve sa pertinence dans ce qu'elle signale, par contraste, des périodes qui le précèdent ou le suivent.

L'émergence et la diffusion du style « gothique international » se décline en de nombreux problèmes touchant directement au travail quotidien des historiens de l'art gothique. Le cas du Diptyque Wilton, conservé à la *National Gallery* de Londres en est une bonne illustration. Les historiens de l'art ont ainsi éprouvé les pires difficultés à préciser de manière assurée la provenance de son auteur. Peint pour le roi d'Angleterre Richard II (1377-1399), le diptyque a été rapproché de réalisations italiennes plus anciennes, de divers manuscrits français contemporains (dont on sait qu'ils étaient nombreux dans la bibliothèque du roi), de sculptures bohémienues, comme la célèbre Belle Madone de Český Krumlov, ou, dernièrement, de l'œuvre de Jacquemard de Hesdin.⁴⁷ Antérieurement au règne de Richard II, les patronymes des artistes dont Edouard III s'entoure à partir de 1351 – Guillaume de Florence, Jean de Saint-Omer ou Pierre d'Espagne – reflètent bien, pour la période concernée en tout cas, la diversité des provenances du personnel artistique attaché au roi. Plutôt qu'à Gilbert Prince († 1396), c'est à son élève Thomas Lytlington († 1401), l'un et l'autre étant anglais, qu'est aujourd'hui attribué le Diptyque Wilton.⁴⁸ Michele Tomasi revient sur des dossiers d'attribution qui signalent les mêmes difficultés – ainsi celui du dessin représentant la Mort, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge, conservé au département des arts graphiques du Musée du Louvre, qui « est toujours considéré comme 'étranger' par les spécialistes, chacun s'accordant pour l'attribuer à une région différente de celle qu'il connaît le mieux ». ⁴⁹ En définitive, ce qui est en cause dans le dossier du « gothique international », ce n'est pas tant le fait que cette appellation désignerait une production artistique pour ainsi dire pan-européenne mais plutôt qu'elle en signale l'émergence.

Les problèmes d'attribution de cette production signalent bien les difficultés rencontrées par les historiens de l'art face à une période marquée par une forte homogénéité stylistique, à la différence de celles la précédant ou la suivant. Cette homogénéité – avérée ou supposée – nous paraît pouvoir être considérée comme une conséquence de l'intensification des transferts artistiques à ce moment particulier, et de l'émergence consécutive d'une *koiné* aristocratique à l'échelle européenne, laquelle, en retour, facilite ces circulations : amélio-

⁴⁵ St. N. FLIEGEL-S. JUGIE (eds.), *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et Jean sans Peur (1364-1419)*, Dijon, Musée des Beaux-Arts 2004, Paris-Dijon 2004 ; É. TABURET-DELAHAYE (éd.), *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Paris, Musée du Louvre, 22 mars-12 juillet 2004, Fayard/RMN, Paris 2004 ; B. DE CHANCEL-BARDELOT-CL. RAYNAUD (eds.), *La Sainte-Chapelle de Bourges : une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry*, Musée du Berry, Bourges 2004.

⁴⁶ On consultera, sur ce dossier, le compte-rendu très informé de Kl. BENEŠOVSKÁ des expositions et colloques récents consacrés à Charles IV et son fils Wenceslas IV à New-York, Munich, Mayence, Luxembourg et Prague dans *Perspective : La revue de l'INHA*, 2008-1, pp. 138-145.

⁴⁷ U. ILG, *Ein xiederentdecktes Inventar der Goldschmiedearbeiten Richard II. von England und seine Bedeutung für die Ikonographie des iltondiptychons*, in « Pantheon » 52 (1994), pp. 10-16.

⁴⁸ D. GORDON-C. M. BARRON-A. ROY-M. WYLD, *Making and Meaning : The Wilton Diptych*, cat. expo., Londres, National Gallery, 15 septembre-12 décembre 1993, National Gallery, Londres 1993 ; D. GORDON-L. MONNAS-C. ELAM (eds.), *The royal Image of Richard II and the Wilton Diptych*, Harvey Miller Publishers, Londres 1997.

⁴⁹ M. TOMASI, *L'art en France*, cit. (note 43), p. 99.

Circulations versus transferts artistiques dans l'Europe gothique : éléments pour un bilan

ration des conditions de faisabilité des échanges artistiques (harmonisation des cadres institutionnels de l'échange, généralisation de l'intégration de ces artistes dans le système de la cour...) ; amélioration des conditions de l'exercice du métier dans les contextes urbains ; amélioration des savoir-faire et des techniques, relayés par une littérature spécifique plus abondante et mieux diffusée qu'auparavant.⁵⁰

Les résultats de la recherche dont les présentes pages tentent d'établir le bilan concernent d'abord l'histoire sociale et culturelle du Moyen Âge et, au sein de celle-ci, ces objets particuliers que sont les productions artistiques et artisanales. Ces travaux ont permis des clarifications méthodologiques et heuristiques sur la notion d'influence et sur son usage contemporain. Ils ont conduit à interroger les cadres géographiques impensés d'une discipline fortement marquée, à ses origines, par le discours national. Les circulations d'artistes, d'œuvres ou de techniques obligent en effet à adopter l'échelle micro-historique du déplacement et à reconsidérer les cadres spatiaux de l'analyse. Elles obligent aussi le chercheur contemporain à déconstruire les discours ethnocentristes de l'Histoire de l'Art de jadis, discours encore parfois souterrainement actifs et qui conditionnent le regard porté sur ces circulations. De telles précautions sont rendues nécessaires par la perspective culturaliste des présents travaux. En effet, la justification essentielle de cette recherche consiste en cet attendu : la mobilité artistique constitue un objet d'histoire, et à ce titre, elle est révélatrice, créatrice ou dépendante de phénomènes culturels et sociaux plus larges.

On se rappellera qu'un jalon important dans l'émergence d'une réflexion sur les circulations artistiques avait été, en 1998, explicitement inspiré par le contexte politique d'un moment clef de la construction européenne. Et il faut souligner qu'aujourd'hui encore les présents travaux, dont nous avons souligné l'écho historiographique actuel, prennent place alors que de nouveaux questionnements sociaux et culturels se font jour. Sans que nous songions à prendre position dans ces pages sur la mondialisation (si tant est que cela soit possible), il est indispensable d'affirmer ce que nous pensons être le rôle de la discipline dans ces débats. Étudier, comme nous l'avons fait, les circulations, les mobilités et les transferts ne doit en effet nullement convaincre que ces circulations, ces mobilités et ces transferts constituent les moteurs d'une logique historique inéluctable partant du monde immobile vers les sociétés connectées. Il nous paraît même nécessaire d'affirmer que l'actualité sociale de ce projet aurait été inchangée si, au lieu des circulations et des mobilités, nous nous étions intéressés aux isolats, aux résistances, aux frontières et aux permanences culturelles et artistiques. Notre propos, est de comprendre le rôle que les circulations d'artistes, d'œuvres, de savoir-faire et de concept ont joué – ou non – dans l'histoire de l'art gothique européen mais, cela, sans conférer à ces circulations une valeur de déterminant historique prévalent. Un des intérêts de l'étude des circulations à travers la question des transferts est que cette démarche offre des ressources pour se dégager d'une lecture téléologique des échanges à l'époque médiévale. Le risque en effet existe, non seulement de proposer une lecture déterministe de la genèse de la mondialisation, mais encore d'ériger – en passant même de la téléologie à la théologie – celle-ci en véritable fin dernière. Le Moyen Âge ne doit pas être regardé comme une préhistoire de la mondialisation heureuse.

⁵⁰ R. RECHT « “ Théorie ” et “ traités pratiques ” d'architecture au Moyen Âge », *Les traités d'architecture de la Renaissance*, actes colloque, Tours, juillet 1981, CESR, *De Architectura*, Paris 1988, pp. 19-30 ; K. BOULANGER, *Les traités médiévaux de peinture sur verre*, in « Bibliothèque de l'École des Chartes » 162 (janvier-juin 2004), pp. 9-33.



Fig. 1 – Daroca (Saragosse). Chapelle des Corporales (© Elena Aguado Guardiola, Ana María Muñoz Sancho et Javier Ibáñez Fernández)



Fig. 2 – Carreaux de pavement à glaçure stannifère de l'abbaye de Flaran, env. 11,3 x 11,3 cm, fin du XIII^e-début du XIV^e siècle. Coll. part. (© J. Rosen)



Fig. 3 – Batalha, Santa Maria da Vitória, portail occidental (© Jean-Marie Guillouët)



Fig. 4 – Tombeau du pape Jean XXII († 1334) Avignon. Notre-Dame-dès-Doms (© Véro-
nique Rouchon Mouilleron)



Fig. 5 – Reims, cathédrale Notre-Dame, portail central (© Jean-Marie Guillouët)



Fig. 6 – Wimpfen im Tal, ancienne collégiale Saint-Pierre, chœur et croisée du transept (© Marc Carel Schurr)