Les ateliers d'artistes au Moyen Âge : entre théorie et pratiques

Artists' workshops in the Middle Ages: between theory and practice

Künstlerateliers im Mittelalter : zwischen Theorie und Praxis

Le botteghe degli artisti nel medioevo: tra teoria e pratica

Los talleres de artistas en la Edad Media: entre teoría y prácticas

Sophie Cassagnes-Brouquet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4391>

DOI : 10.4000/perspective.4391

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2014

Pagination : 83-98

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Sophie Cassagnes-Brouquet, « Les ateliers d'artistes au Moyen Âge : entre théorie et pratiques », *Perspective* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 02 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4391> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4391>

Les ateliers d'artistes au Moyen Âge : entre théorie et pratiques

Sophie Cassagnes-Brouquet

En dépit de son apparente simplicité, le terme d'atelier convoque une polysémie assez troublante pour le chercheur en histoire de l'art médiéval. Après avoir longtemps laissé la place à la seule personnalité artistique de l'individu, créateur génial et isolé, l'histoire de l'art s'est consacrée, en particulier au cours des deux dernières décennies du ^{xx}e siècle, à replacer la création artistique médiévale dans son cadre de production, l'atelier. Le terme prend alors une dimension spatio-temporelle sous la forme de l'atelier-boutique où l'œuvre est généralement commandée, produite et vendue, mais aussi une connotation socio-économique évoquant le groupe humain, fortement hiérarchisé, qui, sous la responsabilité d'un maître, concourt à sa réalisation. À la fois cellule de base de la création et espace de formation des artistes, cette conception doit aussi composer avec la mobilité des artistes. En effet, si certains créateurs passent toute leur carrière dans la même ville, voire dans la même boutique, les ateliers sont aussi très souvent itinérants, en particulier pour les métiers de la construction tels que la maçonnerie, la sculpture et la peinture murale. La définition de l'atelier devient alors beaucoup plus ambiguë puisque, pour certains auteurs, elle s'associe à celle de chantier, par essence mouvant et temporaire. Cette notion convoque une troisième acception du terme, cette fois de nature stylistique, employée en histoire de l'art pour circonscrire un groupe d'artistes produisant, à un certain moment et en un lieu donné, des œuvres qui témoignent d'une communauté stylistique ou une école. Selon cette acception du terme, l'identification de l'atelier remplace celle de la main du créateur dans la recherche d'une chronologie, voire d'une généalogie de l'œuvre produite.

Cette pluralité de significations engendre nécessairement une grande variété d'approches : des tentatives de reconstitution d'ateliers par le biais de recherches d'archives ou d'explorations archéologiques aux analyses sur les groupes humains qui y participent à partir de l'iconographie ou de textes contemporains, en passant par l'aspect économique de la production artistique ou l'exploration stylistique de tel ou tel atelier. C'est ainsi qu'au cours des dernières décennies s'est développée une abondante production historiographique qui prend le plus souvent la forme de monographies consacrées à un atelier ou à une production spécifique, ou d'ouvrages généraux.

Même si quelques synthèses régionales ont été tentées, ce qui frappe dans cette immense production, c'est l'approche pluridisciplinaire de la notion d'atelier qui prédomine aujourd'hui. Par des voies séparées d'abord, et davantage complémentaires de nos jours, à l'occasion de colloques ou de publications, les historiens de l'art médiéval ont scruté l'atelier pour définir des styles et des parcours artistiques, tandis que les historiens se sont penchés sur les sources d'archives pour écrire une histoire économique et sociale

Après un doctorat d'histoire sous la direction de Jacques Le Goff sur la violence des étudiants à Toulouse aux ^{xv}e et ^{xvi}e siècles, et un doctorat d'histoire de l'art sur le mécénat des ducs de Bourgogne, **Sophie Cassagnes-Brouquet** a mené des recherches sur la vie des artistes médiévaux à Londres. Ses travaux portent actuellement sur les conditions de la production artistique et sur la vie culturelle et artistique à Toulouse au Moyen Âge. Elle est membre de l'UMR CNRS Framespa, Acteurs, Sociétés et Économies.

de l'atelier. Ces approches ont été complétées plus récemment par l'étude archéologique des ateliers et des chantiers de constructions ainsi que par l'analyse des œuvres selon des méthodes scientifiques toujours plus précises.

La multiplicité des sources et des compétences mises en œuvre explique un relatif émiettement de la recherche et une production historiographique de plus en plus difficile à maîtriser, même si quelques ouvrages collectifs, comme le deuxième volume de *La grande storia dell'artigianato* (FRANCESCHI, 1999) consacré au *Quattrocento*, tentent d'en proposer la synthèse. Les catalogues de plusieurs expositions remarquables – comme celles à Londres consacrées à l'art sous les Plantagenêts, *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England, 1200-1400* (*Age of Chivalry*, 1988), suivie en 2003 par celle intitulée *Gothic: Art for England, 1400-1457* (*Gothic*, 2003) ou encore celle à Bruges, *Age of Van Eyck: the Mediterranean World and Early Netherlandish Painting, 1430-1530* (*Age of Van Eyck*, 2002) pour n'en citer que quelques-unes – proposent d'importantes contributions au monde des ateliers ainsi qu'à leurs pratiques. Plus rares sont les auteurs qui abordent l'ensemble des pratiques artistiques médiévales, au nord comme au sud de l'Europe, et sur une longue durée (LINDLEY, 2003).

Un retour aux sources

Le XIX^e siècle et les premières décennies du siècle suivant ont été marqués par un énorme travail de recherche et de publication des sources historiques, comme en témoignent, entre autres, les travaux de Julius von Schlosser (SCHLOSSER, 1915-1920), de Victor Mortet pour les ateliers en France (MORTET, 1911) ou encore d'Otto Lehmann-Brockhaus pour ceux d'Allemagne et d'Italie (LEHMANN-BROCKHAUS, 1938) ou d'Angleterre (LEHMANN-BROCKHAUS, 1955). Cette collecte importante a permis de mettre en lumière des pans entiers de la vie artistique du Moyen Âge ainsi que la vie et les modes de production des ateliers.

Cependant, les sources d'archives, loin d'avoir toutes été recensées et encore moins publiées, ont été revisitées au cours des dernières années par les historiens selon une optique assez différente de celle de leurs prédécesseurs. Il ne s'agit plus de privilégier l'identification d'une main ou d'un atelier, mais d'appréhender la totalité de la pratique artistique, l'implantation des artistes au sein de l'espace urbain, ainsi que leur inscription dans la vie sociale, économique et culturelle de leur temps comme l'avait déjà envisagé Frederick Antal dans son ouvrage de l'immédiat après-guerre *Florentine Painting and its Social Background: The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries* (ANTAL, 1947).

Tout aussi indispensables à la connaissance des ateliers que des chantiers, les documents d'archives se révèlent très inégaux, selon les temps et les lieux, tant par leur qualité que par leur conservation. Rarissimes pour le début de la période médiévale, ils sont beaucoup plus nombreux pour le XV^e siècle ; ils sont aussi très inégalement répartis selon la géographie. Au foisonnement des fonds italiens et de la couronne d'Aragon s'oppose la relative médiocrité des archives françaises et des fonds de l'Europe du nord. Néanmoins, une approche moins sélective que celle des premiers historiens de l'art a permis à de nombreux chercheurs de réexaminer la réalité des ateliers en faisant feu de tout bois : sources notariées, contrats (BAYLISS, 2001), registres fiscaux, municipaux, ecclésiastiques, fonds de paroisses ou de confréries, et surtout comptes royaux et princiers.

Dans le domaine français, les travaux de Françoise Robin sur la production artistique à la cour de René d'Anjou (ROBIN, 1985) ainsi que le colloque *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, réuni à Rennes en mai 1983 sous l'égide de Xavier Barral I Altet (BARRAL I ALTET,

1986-1990), marquent l'avènement d'une redécouverte des sources d'archives de la part des historiens comme des historiens de l'art.

Pour le nord de la France et des anciens Pays-Bas bourguignons, les travaux de Jean-Pierre Sosson dans les années 1980 ont fortement contribué à une meilleure connaissance de la vie des ateliers de peinture. Sur la base de documents prescriptifs comme les statuts de métiers et les ordonnances communales, mais aussi des contrats et des commandes, il a pu retracer la dynamique économique et sociale des milieux artistiques dans les villes de Flandres au XIV^e et XV^e siècle, en particulier à Bruges, où cet élan fut encouragé par l'essor des marchés et la mise en place d'ateliers de peinture à forte capacité de production (SOSSON, 1982a). Les archives bourguignonnes, et anglaises, m'ont permis une approche assez semblable dans le domaine de la peinture, puis des ateliers en général (CASSAGNES-BROUQUET, 2001a, 2005 ; fig. 1).

1. L'atelier d'un copiste, dans le *Mare historiarum* de Johannes de Columna, 1447-1455, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS latin 4915, f. 1, détail.

À l'autre extrémité de l'Europe, les riches archives de la couronne d'Aragon donnent à voir un aperçu assez documenté de la vie d'un atelier, à l'exemple de celui du sculpteur de retables Pere Oller, actif à Gérone, puis à Vich, dans les trois premières décennies du XV^e siècle (VALERO, 1999). Grâce aux archives, Juan Vicente Garcia Marsilla a pu retracer la vie artistique de la Valence tardo-médiévale et l'histoire des ateliers qui l'animaient (GARCIA MARSILLA, 2011). Cette démarche, favorisée par des fonds d'archives abondants, est également très privilégiée en Italie, en témoignent les travaux de Raffaella Pini (PINI, 2005) qui a reconstitué le monde des peintres à Bologne entre 1348 et 1430, ou ceux de Hayden Maginnis, qui s'est servi des archives siennoises foisonnantes pour reconstituer la situation des premiers peintres de la ville dans ses dimensions aussi bien économique et sociale, que religieuse et intellectuelle (MAGINNIS, 2001).

Ce nouveau regard porté sur les sources manuscrites a permis de souligner le rôle des métiers et de leurs statuts dans la création médiévale, au nord comme au sud de l'Europe (RECHT, 1999). La confrontation entre les textes normatifs et la réalité de la pratique, qu'il est parfois possible de discerner au travers des œuvres conservées ainsi que dans des sources textuelles ou iconographiques, autorise une lecture différente des statuts mettant en lumière les stratégies utilisées par les ateliers pour faire œuvre de création et s'octroyer une certaine latitude tout en se conformant aux règles édictées. S'appuyant sur des données textuelles restées jusque-là en partie inédites, Claire Dumortier a démontré comment des artisans différents – sculpteurs, peintres et doreurs – collaborent à la réalisation des retables sculptés anversoires au XV^e et XVI^e siècles (DUMORTIER, 2002).

La publication et l'analyse des fonds des cours princières italiennes du *Quattrocento*, en particulier des registres de comptes, ont permis de mieux appréhender non seulement le recrutement des artistes et la place de ceux-ci au sein de la cour, mais aussi

2. Page de garde d'une édition de *Schedula diversum artium* du moine Theophilus, traduit par Roberti Hendrie (Londres, 1847).

les modalités de fonctionnement des ateliers au sein desquels collaborèrent de nombreux artistes au service du prince (WACKERNAGEL, 1938 ; JACOBSEN, 2001). L'étude magistrale de Thomas Tuohy sur Ferrare à l'époque de Hercule I^{er} d'Este constitue l'une des tentatives les plus accomplies de synthèse historique sur l'organisation d'une cour princière de la première Renaissance (TUOHY, 1996). À travers l'étude des lois promulguées par la reine Isabelle I^{re} de Castille, Marie-Tere Alvarez a pu aussi montrer comment, en offrant des exemptions fiscales, la souveraine réussit à attirer des artistes du Nord, en particulier flamands et allemands, en Castille où ils implantèrent leurs ateliers (ALVAREZ, 1998).

Cette approche documentaire des ateliers et des chantiers se traduit également par un regain d'intérêt pour la publication ou la réédition d'ouvrages théoriques comme celui du moine Théophile, la *Schedula diversarum*

artium (fig. 2), ou du traité de peinture de Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte*, pour les plus connus (SCHELLER, 1963, 1995). Le premier, redécouvert en 1774 par Gotthold Ephraim Lessing dans la bibliothèque de Wolfenbüttel, a été publié en latin dès 1781 à Londres et à Brunswick, puis traduit en français par Charles de l'Escalopier en 1843 et à nouveau par l'abbé Migne en 1851. Elle a fait depuis cinquante ans l'objet de plusieurs traductions : en anglais, sous le titre de *Theophilus : On Divers Arts* par John G. Hawthorne et Cyril Stanley Smith, accompagnée d'un appareil critique (HAWTHORNE, SMITH, 1963) ; en français par André Blanc (BLANC, 1980) ; en italien par Adriano Caffaro, sous le titre *Le varie arti* (CAFFARO, 2000). Le traité de Cennino Cennini, depuis longtemps considéré comme l'une des grandes sources de l'histoire de la peinture médiévale a été publié en français pour la première fois en 1858 par Victor Mottez. Plus récemment, il a fait l'objet d'une édition par Franco Brunello (CENNINI, 1993) ainsi que d'une traduction en français par Colette Déroche (CENNINI, 1991).

Ces textes, désormais plus accessibles, permettent de revisiter la théorie médiévale des arts et de la confronter à la pratique. L'historien des techniques Erhard Brepohl a consacré une thèse aux liens entre la théorie et la pratique de l'orfèvrerie à travers l'ouvrage du moine Théophile (BREPOHL, 1987). Dans le même esprit, le centre André Chastel et le comité français du *Corpus Vitrearum* ont organisé en juillet 2006 un colloque intitulé *Le Vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours*, qui témoigne de l'intérêt renouvelé des chercheurs pour les réflexions théoriques des artistes du Moyen Âge (BOULANGER, HÉROLD, 2008). La prise en compte de l'ensemble de ces ouvrages que l'on peut désigner par le terme de « traité » a permis de nombreuses découvertes et en a fait des sources désormais incontournables. Elles se prêtent à des analyses aussi diverses que stimulantes : commentaires historiques, critiques, analyses expérimentales des données techniques, etc.

Les chantiers archéologiques permettent également de confronter ces ouvrages théoriques à la pratique. L'ouvrage de John Blair et Nigel Ramsay, *English Medieval Industries* (BLAIR, RAMSAY, 1991), est à ce titre exemplaire. Rassemblant les contributions des meilleurs historiens de diverses techniques artisanales – David Parsons pour la pierre, Nigel Ramsay pour l'albâtre, Marian Campbell pour l'orfèvrerie, Richard Marks pour les

vitraux, etc. –, cet ouvrage confronte des sources historiques originales aux chantiers archéologiques pour une meilleure connaissance des ateliers médiévaux.

Si cette démarche est féconde pour le Moyen Âge central et tardif, l'approche archéologique s'avère encore plus opérante pour la connaissance des ateliers du haut Moyen Âge, et en particulier pour les civilisations du nord de l'Europe. Torbjörn Brorsson, en proposant un catalogage systématique d'artefacts, de céramiques usées et d'orfèvreries mis au jour lors de fouilles archéologiques réalisées en 1993 dans la forteresse scandinave de Viking de Borgeby, en Scanie, dans le sud de la Suède, a montré la présence d'un atelier d'orfèvrerie au début du XI^e siècle, avec ses outils et une partie de ses productions (BRORSSON, 1998). Cette découverte archéologique vient conforter la connaissance des ateliers fournie par les données textuelles et normatives de la période. Très utile pour l'étude des chantiers de construction ou des ateliers de céramiques et d'orfèvrerie, la démarche archéologique est tout aussi prometteuse pour la connaissance des ateliers urbains de verrerie, comme l'ont montré de récentes fouilles réalisées à Murcie (JIMENEZ, MUNOZ LOPEZ, THIRIOT, 2000).

Nouvelles sources, nouvelles approches

L'étude des productions des ateliers s'est aussi nourrie au cours des dernières décennies de données techniques. Dans le domaine de la peinture, la réflectographie infrarouge est utilisée depuis des décennies pour révéler le dessin sous-jacent. De plus, l'amélioration constante des techniques et le développement de la numérisation ont permis d'assembler les réflectogrammes. S'appuyant sur ces découvertes, de nombreuses études ont permis une meilleure identification des mains issues du même atelier et elles soulignent la division du travail en leur sein. Les colloques organisés par l'Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art de l'université de Louvain-la-Neuve, tous les deux ans depuis 1979,

3. Louis Bréa, le couronnement de la Vierge de la *Pala d'altare di Ognissanti*, 1512-1513, Gênes, église de Santa Maria di Castello.

permettent de faire régulièrement le point sur les études concernant le dessin sous-jacent. Les catalogues des musées et des expositions tiennent de plus en plus compte de la documentation infrarouge dans la présentation des peintures. La connaissance de l'œuvre d'un peintre comme Louis Brea s'est ainsi enrichie grâce à ces enquêtes techniques, comme le montre l'étude de Maria Clelia Galassi, qui a pu démontrer, à propos des œuvres conservées à Savone et à Gênes, la présence de repentirs, et une variété de styles et de techniques qui témoignent de la participation de collaborateurs à l'œuvre du peintre (GALASSI, 2006 ; fig. 3). Sam Hodge avait un peu plus tôt utilisé la même approche technique pour son analyse du retable castillan de Santa Marina, conservé au Musée des beaux-arts des Asturies à Oviedo. La présence de deux types de dessins sous-jacents ainsi que de deux styles de peinture et de dorure indique que deux maîtres ont travaillé conjointement à la réalisation de ce retable et ce dès sa conception (HODGE, 1998).

Dans le domaine de la peinture comme de la sculpture, une connaissance approfondie des supports de la création est également rendue possible depuis une vingtaine d'années par les progrès de la dendrochronologie et l'examen au microscope des différentes espèces de bois (sur ce dernier point, voir KLEIN, 1998).

À ces approches techniques, ainsi qu'à l'étude des sources documentaires, vient s'ajouter encore assez timidement l'étude des sources iconographiques. Depuis l'ouvrage essentiel de Virginia Wylie Egbert en 1967, *The Medieval Artist at Work* (EGBERT, 1967), il faut bien admettre que les études iconographiques dans ce domaine, à l'exception de celles concernant la représentation des architectes et des chantiers de construction (KIMPEL, 1986 ; HAMON, 2007 ; CASSAGNES-BROUQUET, 2011), restent encore trop ponctuelles et trop rares, l'image médiévale servant davantage à illustrer le propos qu'à étayer une réflexion.

4. Colijn de Coter, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1493, Vieure, église Notre-Dame.

L'atelier, un espace de création

Les dernières décennies ont vu la floraison de nombreux ouvrages entièrement ou partiellement consacrés aux activités des ateliers du Moyen Âge (fig. 4). Cherchant à présenter une synthèse ou – plus souvent – à caractère monographique, ils témoignent d'une production foisonnante qui est pourtant encore loin d'avoir épuisé le sujet.

Leurs auteurs sont tributaires d'ouvrages fondateurs comme celui d'Andrew Martindale, *The Rise of the Artist* (MARTINDALE, 1972), une brillante étude des hiérarchies au sein du système de mécénat médiéval. Une approche assez semblable est au fondement des travaux de Bruce Cole sur les artistes italiens, travaux rassemblés en 1983 dans *The Renaissance Artist at Work, from Pisano to Titian* (COLE, 1983). La seconde

partie de l'ouvrage présente une étude détaillée de la vie des ateliers de la Renaissance italienne au travers de l'étude des matériaux et des techniques employés par les peintres, les dessinateurs et les sculpteurs. Dans ce domaine, les travaux des historiens de l'art ont bénéficié d'une réflexion renouvelée des médiévistes sur l'apparition et l'organisation des cours dans l'Europe médiévale. Le processus de civilisation des mœurs, mis en avant par Norbert Elias (ELIAS, 1973), et la mise en place de cours princières et royales sont en effet étroitement liés au développement d'un mécénat princier et à l'apparition de l'artiste de cour, magistralement étudiée par Martin Warnke (WARNKE, 1989). Les artistes de cour et ceux travaillant dans le cadre des ateliers urbains ont cependant été trop souvent opposés. Les sources d'archives montrent en effet que les princes s'adressaient aussi bien à leurs artistes en titre qu'à des ateliers urbains, voire à des marchands pour se procurer des œuvres d'art.

Ces œuvres fondatrices ont encouragé une deuxième génération de chercheurs à se pencher sur la vie des ateliers dans des cadres géographiques plus restreints comme ceux des peintres à Sienne ou à Florence (MAGINNIS, 2001 ; MAISONNEUVE 2012), ceux des artistes au service des ducs de Bourgogne (CASSAGNES-BROUQUET, 1998, 2004a), les ateliers de tombiers du Tournaisis (NYS, 1993) ou encore ceux des sculpteurs en Bourgogne aux XV^e et XVI^e siècles (CHÉDEAU, 1999). Essentielle, tout autant que première, la question de la constitution des ateliers reste néanmoins assez peu posée, sans doute faute de documentation. La richesse des fonds d'archives italiens ouvre cependant des pistes, comme en témoigne l'étude que Hillie Smit a consacrée à la fondation des ateliers de tapisserie par des artistes flamands installés en Italie entre 1420 et 1520 (SMIT, 2002). Cet art, peu développé dans la péninsule, est longtemps demeuré l'apanage du nord de l'Europe, à tel point que le terme d'*arazzi* reconnaît la suprématie de la capitale de l'Artois en la matière. Très longtemps, les cours italiennes demeurèrent importatrices de tapisseries jusqu'à ce que certains princes, en particulier les Este et les Gonzague, entreprennent de développer cet art dans leurs capitales. C'est cette aventure sans lendemain que retrace Smit dans un article paru dans l'ouvrage *Flemish Tapestry Weavers Abroad: Emigration and the Founding of Manufactories in Europe* (SMIT, 2002). L'auteur montre comment, entre 1440 et 1470, des ateliers se développèrent et organisèrent la formation de tapisseries italiens, travaillant pour Francesco Sforza à Milan, des municipalités comme Sienne, Bologne et Florence, ou le pape Nicolas V et ses successeurs à Rome. Cette démarche fructueuse semble devoir être poursuivie et appliquée aux autres expressions artistiques.

Beaucoup plus nombreuses sont les études consacrées aux pratiques artistiques des ateliers. Elles se nourrissent de l'étude des fonds d'archives ainsi que de nouvelles approches techniques. Les colloques de l'université de Louvain-la-Neuve déjà cités, consacrés au dessin sous-jacent à la peinture, ont permis à de nombreux historiens de l'art de présenter leurs recherches sur ces pratiques d'atelier au travers de monographies comme celle que Maryan Ainsworth a consacrée à l'atelier de Gérard David (AINSWORTH, 1993) ou l'excellente série de publications intitulées *Making and Meaning* réalisées sous l'égide de la National Gallery à Londres comme celle consacrée au Diptyque Wilton (GORDON, 1994). Les ateliers du *Quattrocento* ont aussi fait l'objet d'approches techniques à l'exemple de celle de Cinzia Maria Mancuso centrée sur la *bottega* de Giovanni Bellini au travers de l'analyse des pigments et des liants de trois panneaux peints conservés au Indianapolis Museum of Art : *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste* (vers 1490-1500) de Giovanni Bellini et son atelier, *Madone à l'Enfant* de Niccolò Rondinelli et *Vierge à l'Enfant* attribuée à l'atelier de Giovanni Bellini (fig. 5). Une comparaison entre les techniques et la qualité de l'exécution a permis de mettre en lumière le rôle du chef de l'atelier, en l'occurrence Giovanni Bellini, dans l'élaboration des

5. Giovanni Bellini, *Vierge à l'Enfant*, 1480-1490, Bergame, Academia Carrara.

trois peintures (GALLONE, MANCUSO, 2004). Dans la péninsule ibérique, une étude pluridisciplinaire réalisée à l'occasion de la découverte d'un grand calvaire peint sur un mur de l'église du couvent des Franciscains de Leiria au Portugal a révélé l'organisation et les pratiques d'un atelier de peinture murale portugais à la fin du ^{xv}^e siècle. La stratigraphie, la composition des rendus et les différentes étapes du processus de peinture, la palette, les liants, les *giornate* ont été analysées ainsi que le rapprochement de ces techniques avec celles évoquées dans les traités d'auteurs contemporains comme celui de Cennini (HORTA, 1998).

L'intérêt croissant porté aux collaborations au sein des ateliers a remis en question l'image construite au ^{xix}^e siècle de l'artiste solitaire, ainsi que l'attribution des œuvres à une seule et unique personne. Ces approches

ne remettent pas en cause la hiérarchie au sein des ateliers et soulignent, au contraire, l'importance des relations qui se tissent entre le maître, les valets et les apprentis en particulier dans les chantiers de construction (BERNARDI, 2011). Les statuts de métiers et les traités apportent certes des réponses normatives et théoriques, mais elles doivent être vérifiées à l'aune des œuvres. Les sources notariées permettent aussi d'appréhender ce groupe humain qu'est l'atelier au jour le jour, comme en témoigne la monographie d'Isis Kalden consacrée au sculpteur de Würzburg Tilman Riemenschneider. À partir de documents qui couvrent une période d'une quarantaine d'années, la chercheuse a reconstitué la composition de l'atelier de l'artiste formé d'une douzaine d'apprentis et de vingt-six valets ayant travaillé à la réalisation de nombreuses sculptures auprès du maître, des valets dont le style peut être clairement distingué (KALDEN, 1991). Dans le domaine italien Giorgio Bonsanti s'est intéressé à la *bottega* de Giotto. Il a examiné la carrière de l'artiste par le biais de son atelier dont les membres changeaient en permanence, appuyant ses travaux sur l'étude des peintures murales d'Assise, de Padoue et des chapelles Bardi et Peruzzi de Santa Croce de Florence, ainsi que sur les panneaux peints considérés comme de purs produits de l'atelier (BONSANTI, 2000a, 2000b, 2000c, 2000d). Elvio Lunghi, quant à lui, a porté ses recherches sur les ateliers familiaux et la production artistique sous le gouvernement de l'Église à travers quelques familles de peintres de Foligno entre 1440 et 1470 (BENAZZI, LUNGI, 2004).

Les dernières décennies ont donc vu la revalorisation de l'œuvre collective. Cette tendance reflète un intérêt croissant pour les notions de modèle et de réplique vers lesquelles se tourne aujourd'hui une grande partie de la production historiographique consacrée aux ateliers.

Au travers de l'exemple siennois, Maginnis, déjà cité, a souligné l'importance de la collaboration entre les artistes, liée à l'usage soutenu de la présentation des dessins et des carnets de modèles aux commanditaires, une pratique en plein essor à la fin du Moyen Âge attestée par une documentation plus abondante (ce qui ne signifie pas qu'elle n'existait pas auparavant ; MAGINNIS, 1995). Dans le domaine de la peinture murale italienne, Carmen

Bambach a porté son attention sur les cartons et les techniques de transfert sur les parois en démontrant la complexité des pratiques d'atelier dans l'Italie du XIV^e au XVI^e siècles par la mise en perspective des données archéologiques, des traités théoriques et des sources comptables (BAMBACH, 1999). Megan Holmes offre, pour sa part, une perspective intéressante en choisissant volontairement de ne pas se pencher sur un atelier renommé, mais plutôt sur celui de copistes dont elle analyse les pratiques et les stratégies promotionnelles à Florence au XV^e siècle. Les œuvres produites dans cet atelier ont été généralement attribuées au Pseudo Pier Francesco Fiorentino, mais l'auteur suggère de l'appeler Lippi et Pesellino Imitator. Cet atelier répondait à une forte demande d'images mariales dérivées de l'œuvre de ces deux artistes, tirant leur renommée de leur association aux Médicis. Leur aura a sans aucun doute été un facteur de publicité auprès des clients, de même que la rapidité d'exécution des peintures grâce à des méthodes de transfert mécaniques permettant de satisfaire une clientèle plus vaste et moins prospère. Le riche stock de cartons de la boutique suggère que son maître était en relation étroite avec Lippi et son fils (HOLMES, 2004). Andrea Golden aboutit à des conclusions très semblables concernant les pratiques de création de l'atelier de Bellini qui relèvent des mêmes techniques de standardisation par le biais de modèles et de transfert des dessins (GOLDEN, 2004). C'est sur les modèles utilisés par les ateliers de la Renaissance italienne que se concentre l'attention de Linda Pisani, qui examine les échanges de carnets de modèles entre les sculpteurs florentins du XV^e siècle (PISANI, 2004 ; SCHELLER, 1963, 1995).

Ce type d'enquête a déjà été mené pour des périodes antérieures comme l'a fait Peter Kurmann à propos des ateliers de sculpteurs rémois au XIII^e siècle. Son analyse stylistique de l'ensemble des décors de la cathédrale de Reims met en évidence la circulation des artistes, mais aussi celle des modèles. La transmission de nouvelles formules stylistiques et de nouveaux types figurés suggère que les échanges prenaient la forme non seulement de dessins, mais plus probablement de modèles en trois dimensions, en particulier pour les figures ou les draperies (KURMANN, 1998). L'étude approfondie des sculptures de Reims démontre une différence notable entre le traitement de la tête et du drapé des sculptures au cours d'une même campagne de travaux, ce qui permet d'avancer l'hypothèse d'un roulement entre plusieurs sculpteurs. Il est possible d'imaginer que certains d'entre eux étaient spécialisés, à l'image de celui chargé de la quasi-totalité des marmousets figurant sur les consoles. Les reliefs inachevés de la façade du début du XIV^e siècle de la cathédrale d'Orvieto offrent l'occasion de reconstituer ce processus de création collective avec une certaine précision. Chaque sculpteur était cantonné à l'exécution d'un type de détail, qu'il réalisait pour chacun des reliefs de la façade. Plus récemment des réserves ont cependant été émises quant à cette distribution du travail par Fabienne Joubert (JOUBERT, 2008).

Ces conclusions sont plus importantes qu'elles ne le semblent à première vue car elles obligent les historiens de l'art à substituer une vision synchronique à une vision diachronique des styles (RECHT, 1999). La notion d'atelier prend alors une autre dimension et pose la question de la domination d'un atelier principal ou celle des influences réciproques.

L'atelier, un espace social

À cette vision renouvelée des ateliers et de la création vient s'ajouter une connaissance approfondie de leur place dans l'espace urbain et de leur rôle social. Il convient de souligner ici l'importance de l'ouvrage de Richard Goldthwaite, paru en 1993, intitulé *Wealth and the*

6. Richard Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, 1994.

Demand of Art in Italy, 1300-1600, qui a influencé toute une génération de chercheurs (fig. 6). Partant de la situation particulière de l'Italie, il étudie la naissance d'une demande d'art religieux et les conséquences de cet engouement sur l'appareil liturgique, dont les attributs matériels se multipliaient. L'auteur associe à ce courant le foisonnement des motivations religieuses, avec une prolifération concomitante des chantiers dans toutes les disciplines artistiques. Cette floraison déboucha plus tard sur une imagerie profane issue de l'incroyable richesse des arts de la péninsule italienne (GOLDTHWAITE, 1993).

En réponse à cette ample synthèse, l'ouvrage de Richard et Mary Rouse, *Manuscripts and their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200-1500* (ROUSE, ROUSE, 2000), propose une monographie particulièrement soignée du milieu des enlumineurs parisiens, fruit de longues années de travail dans les archives parisiennes. Les mille deux cents notices biographiques, mises en relation avec les manuscrits et croisées avec les recherches menées par des historiens des textes et des enluminures, ont permis de localiser et nommer les scribes, les enlumineurs et les libraires parisiens des trois derniers siècles du Moyen Âge et de reconstituer ainsi avec une précision phénoménale le milieu des métiers du livre dans le Paris médiéval (fig. 7).

L'intérêt des historiens se porte chaque jour davantage sur ce lieu de sociabilité qu'est l'atelier-boutique comme le souligne l'article « La bottega come spazio di sociabilità » de Franco Franceschi publié dans son ouvrage consacré à l'histoire de l'artisanat (FRANCESCHI, 1999). Au cœur de cet espace social, de nombreuses études se penchent également sur le rôle de la famille et des lignages. Margaret Haines cherche à explorer le lien familial dans le milieu des artistes florentins en s'interrogeant plus particulièrement sur la manière dont les artistes transmettaient leurs talents et leur savoir-faire au sein de l'atelier de génération en génération, mais aussi comment ils nouaient des alliances matrimoniales pour créer de nouveaux réseaux, s'appuyaient entre eux pour conquérir des commanditaires et des mécènes, et collaboraient aux chantiers les plus importants (HAINES, 2000). Cette empreinte familiale est parfaitement illustrée par des lignages bien connus comme celui des Cosmati (fig. 8), étudié par Alessio Monciatti (MONCIATTI, 2004), celui des Embriachi (TOMASI, 2001, 2004) et

bien entendu par la grande famille des Parler (PICCININI, 2004). Dans le cas d'artistes qui cherchaient à s'implanter dans de nouveaux territoires ou travaillaient ensemble pour un même mécène, la fratrie peut constituer une sauvegarde, avant de permettre plus tard à chacun de ses membres de prendre son indépendance

7. Un copiste et sa femme, illustration marginale dans une copie du *Roman de la Rose*, première moitié du XIV^e siècle, Bibliothèque nationale de France, MS français 25526, f. 77v.

et de fonder son propre atelier avec plus ou moins de succès (CASSAGNES-BROUQUET, 2004b).

Centre de production et de sociabilisation, l'atelier ou la *bottega* sont aussi un rouage essentiel de l'économie médiévale. Sa dimension pécuniaire est au cœur de nombreuses recherches actuelles comme en témoigne l'intérêt que leur porte Alain Erlande-Brandenburg dans sa synthèse intitulée *Le Sacre de l'artiste : la création au*

8. Pavement réalisé par les Cosmati, XIII^e siècle, cathédrale de Terracina.

Moyen Âge, XIV^e-XV^e siècle (ERLANDE-BRANDENBURG, 2000). Espace de création, l'atelier est aussi une boutique où les artistes, comme on le dit dans le Paris médiéval, ont « fenêtre à vendre ». En Flandres comme en Italie, l'essentiel de la production artistique se faisait sur commande, mais les historiens de l'art ont récemment démontré l'existence de stocks de produits invendus ou produits en surplus qui alimentaient un premier marché de l'art. C'est ainsi qu'Alison Wright a consacré une monographie aux stratégies commerciales de l'atelier d'Antonio Pollaiuolo, peintre, sculpteur et orfèvre florentin du XV^e siècle (WRIGHT, 2005). De son côté, Jean Wilson a exploré la nature de la demande de peintures dans la Bruges du XV^e siècle et des premières décennies du siècle suivant, sous l'influence d'un riche patriciat urbain, ses conséquences sur la production et les pratiques promotionnelles mises en place par les peintres. (WILSON, 1998). Des travaux plus récents, comme ceux de Rita Comanducci sur les ateliers florentins, se penchent sur le financement et l'organisation des boutiques. Elle a montré que les artistes qui travaillaient pour des mécènes avaient moins de difficultés à maintenir leur clientèle que ceux qui travaillaient uniquement pour le marché (COMANDUCCI, 2004).

Ateliers et chantiers, une production bibliographique abondante

L'attention portée par les historiens et les historiens de l'art aux ateliers s'est, jusqu'ici, principalement concentrée sur les ateliers de peinture et d'enluminure. Dans ce domaine, les arts décoratifs et précieux restent encore largement des territoires à défricher tout comme la sculpture ornementale. Les champs d'études de la sculpture monumentale et de l'architecture ont en revanche construit une tradition historiographique européenne et française bien établie, notamment grâce à l'ouvrage de Pierre du Colombier, *Les Chantiers des cathédrales* (COLOMBIER, 1953), la synthèse fondamentale de Marcel Aubert intitulée « La construction au Moyen Âge » parue dans le *Bulletin monumental* (AUBERT, 1960-1961) et le catalogue de l'exposition à Strasbourg consacrée aux bâtisseurs des cathédrales gothiques, sous la direction de Recht (*Bâtisseurs...*, 1989). L'imposant catalogue consacré à la famille des Parler à l'occasion de l'exposition organisée à Cologne en 1978, *Die Parler und der schöne Stil, 1350-1400*, a également posé les fondements de nouvelles recherches concernant l'espace germanique et l'Europe centrale, notamment grâce à l'article de Barbara Schock-Werner sur l'organisation des chantiers

9. Jan van Eyck,
Sainte Barbe,
 1437, Anvers,
 Koninklijk
 Museum voor
 Schone Kunsten.

(SCHOCK-WERNER, 1978). La même année paraissait l'importante synthèse de Günther Binding et Norbert Nussbaum sur les chantiers de construction au nord des Alpes qui prenait pour point de départ les sources iconographiques contemporaines (BINDING, NUSSBAUM, DEUTSCH 1978 ; fig. 9).

Les chantiers sont ainsi devenus à eux seuls un vaste domaine de la recherche, tant pour les historiens de l'économie, qui se penchent sur leur financement et leur gestion, que pour les historiens de la société médiévale, en raison des groupes humains et des profils professionnels qu'ils convoquent, ou pour les historiens des techniques, qui s'intéressent aux machines et aux procédés qui y sont employés. Cet intérêt commun devrait être encouragé par une approche pluridisciplinaire combinant l'histoire des sciences et des techniques, l'approche des connaissances mathématiques et physiques, la géologie et la botanique, le tout en lien avec les matières premières que sont l'archéologie, l'histoire et bien sûr l'histoire de l'art.

Bien que reconnue par tous les historiens comme l'un des plus grands secteurs de l'économie médiévale après l'agriculture

et le textile, la construction n'a toujours pas reçu l'attention qu'elle mérite de la part des spécialistes de l'économie médiévale, même si des recherches comme celles de Philippe Lardin pour la Normandie (LARDIN, 1998) ont démontré son poids économique, social et politique dans la ville médiévale.

Cependant, force est de constater que, si les publications se multiplient, elles demeurent souvent de nature monographique, éparées, et parfois difficiles d'accès. Cet obstacle est souligné par Roberto Cassanelli dans son introduction à *Cantieri medievali*, l'un des rares ouvrages qui tente une approche synthétique pour l'ensemble de l'Europe médiévale (CASSANELLI, 1998), tout comme dans le livre de Philippe Bernardi *Bâtir au Moyen Âge* (BERNARDI, 2011). Cette dispersion des connaissances s'accompagne encore souvent d'une vision trop théorique, focalisée sur des conceptions abstraites comme celle des « constructeurs de cathédrales ». Dieter Kimpel a révélé le risque de généraliser sur une longue durée de telles formules ou de juxtaposer des phénomènes qui ne se ressemblent qu'en apparence (KIMPEL, 1989).

L'approche professionnelle du chantier se concentre le plus souvent sur le personnage emblématique du maître d'œuvre, maître maçon et architecte, dont la carrière est plus facile à retracer que celle des autres participants grâce aux sources documentaires et iconographiques. Si certaines personnalités de la fin du Moyen Âge, comme les Parler ou Henry Yevele, ont donné lieu à de nombreuses publications, la recherche tente de remonter à des périodes plus anciennes, au moment où la profession se spécialisait et sortait de la sphère religieuse, tel que

le fait Krystyna Białoskórska à propos de Maître Simon et de son activité en Pologne dans la première moitié du XIII^e siècle (BIAŁOSKÓRSKA, 1994). S'appuyant sur des documents, des signatures, des effigies d'architectes, des marques et des graffitis associés aux maçons, les matériels et les pratiques d'un atelier employé à construire des abbayes cisterciennes au sud-est de la Pologne, elle démontre l'existence d'un grand atelier dirigé par un architecte cistercien Simon ayant travaillé à San Galgano avec des maçons italiens laïques. Cette découverte vient bousculer l'idée bien établie selon laquelle les Cisterciens construisaient eux-mêmes leurs églises.

Des méthodes de recherche ont montré leur utilité dans ce domaine. Ainsi, l'informatique a permis à Ann Priester une approche originale de la construction à Rome aux XII^e et XIII^e siècles (PRIESTER, 1993). En enregistrant sur une base de données les caractéristiques architecturales et ornementales de trente-cinq clochers encore conservés, elle a révélé la nature des chantiers de construction à Rome. Elle en a conclu qu'il existait alors quatre ateliers de maçons de brique très actifs mais qui connurent un déclin au début du XIII^e siècle en raison d'une augmentation des commandes adressées aux marbriers. Ces méthodes, aussi ponctuelles soient-elles, permettent sans doute d'aborder de manière inédite une thématique déjà largement illustrée, pour autant qu'elles soient reliées entre elles et avec toutes les disciplines qui permettent d'aborder un sujet aussi ample que la construction médiévale.

On l'aura compris, les enquêtes sur les ateliers et les chantiers médiévaux ne manquent pas, même si l'abondance des sources et des méthodes appelle encore à de nouvelles recherches. Le foisonnement des publications témoigne de l'engouement des chercheurs pour cette thématique. Cependant, au terme de quelques décennies qui ont vu se développer une multiplicité de questionnements, ne serait-il pas temps, non pas de faire une pause dans la recherche monographique, mais de tenter une approche plus synthétique à l'échelle nationale ou européenne des connaissances approfondies acquises désormais sur les ateliers du Moyen Âge ? Elle pourrait prendre la forme de colloques, répondant quelque quarante années plus tard à l'impulsion donnée par celui organisé à Rennes en 1983 (BARRAL I ALTET, 1986-1990).

Bibliographie

– *Age of Chivalry*, 1988 : *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England, 1200-1400*, Jonathan Alexander, Paul Binski éd., (cat. expo., Londres, Royal Academy of Arts, 1987-1988), Londres, 1988.
 – *Age of Van Eyck*, 2002 : *Age of Van Eyck : The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting, 1430-1530*, Till-Holger Borchert éd., (cat. expo., Bruges, Groeningemuseum, 2002), Londres, 2002.
 – AINSWORTH, 1993 : Maryan Ainsworth, « Gerard David's workshop practices: an overview », dans Roger van Schoute, Hélène Verougstraete-Marcq éd., *Le Dessin sous-jacent dans la peinture : dessin sous-jacent et pratiques*

d'atelier, (colloque, Louvain-la-Neuve, 1991), 1993, p. 11-33.
 – ALVAREZ, 1998 : Mari-Tere Alvarez, « Artistic Enterprise and Spanish Patronage: the Art Market during the Reign of Isabel of Castile (1474-1504) », dans Michael North, David Ormrod éd., *Art Markets in Europe: 1400-1800*, Aldershot, 1998, p. 45-60.
 – AMES-LEWIS, 1992 : Francis Ames-Lewis, « Drawing for Panel-Painting in Trecento Italy: Reflections on Workshop Practice », dans *Apollo*, 135/364, juin 1992, p. 353-361.
 – ANTAL, 1947 : Frederick Antal, *Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's*

Advent to Power: XIV and Early XV Centuries, Londres, 1947.
 – ASCANI, BINDING, 1993 : Valerio Ascani, Günther Binding, « Cantiere », dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, 4, 1993, p. 159.
 – AUBERT, 1960-1961 : Marcel Aubert, « La construction au Moyen Âge », dans *Bulletin monumental*, 118, 1960, p. 241-259 ; 119, 1961, p. 7-42, 82-120, 181-209, 297-323.
 – BAMBACH, 1999 : Carmen C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge, 1999.
 – BARRAL I ALTET, 1986-1990 : Xavier Barral I Altet éd., *Artistes, artisans et pro-*

duction artistique au Moyen Âge, (colloque, Rennes, 1983), Paris, 1986-1990.

– BARTOLOMEO DI GIOVANNI, 2004 : *Bartolomeo di Giovanni: collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli*, Nicoletta Pons éd., (cat. expo., Florence, Museo di San Marco, 2004), Florence, 2004.

– BÂTISSEURS..., 1989 : *Les Bâtitseurs des cathédrales gothiques*, Roland Recht éd., (cat. expo., Strasbourg, hall d'exposition de l'ancienne douane, 1989), Strasbourg, 1989.

– BAYLISS, 2001 : Jon Bayliss, « An Incidenture for Two Alabaster Effigies », dans *Church Monuments*, 16, 2001, p. 22-29.

– BENAZZI, LUNGH, 2004 : Giordana Benazzi, Elvio Lunghi, *Nicolaus Pictor: Nicolò di Liberatore detto L'Alunno: artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*, Foligno, 2004.

– BENIMELI, 1989 : José A. Ferrer Benimeli, « Antecedentes historico-sociales del oficio de cantero y de la industria de la piedra », dans Carlo Cresti éd., *Massoneria e architettura*, (colloque, Florence, 1988), Foggia, 1989, p. 19-37.

– BERNARDI, 2011 : Philippe Bernardi, *Bâtir au Moyen Âge, XIII^e-milieu XV^e siècle*, Paris, 2011.

– BIAŁOSKÓRSKA, 1994 : Krystyna Białoskórska, « La fabrique du Maître Simon et son activité en Pologne dans la première moitié du XIII^e siècle : un cas isolé ou un témoignage de la évolution de la pratique de construire chez les Cisterciens ? », dans *Arte medievale*, 8/1-2, 1994, p. 57-85.

– BINDING, NUSSBAUM, DEUTSCH, 1978 : Günther Binding, Norbert Nussbaum, Peter Deutsch et al., *Der mittelalterliche Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen*, Darmstadt, 1978.

– BINDING, 1993 : Günther Binding, *Baubetrieb im Mittelalter*, Darmstadt, 1993.

– BLAIR, RAMSAY, 1991 : John Blair, Nigel Ramsay, *English Medieval Industries: Craftsmen, Techniques, Products*, Londres/Rio Grande, 1991.

– BLANC, 1980 : André Blanc éd., *Essai sur divers arts, en trois livres : Théophile, prêtre et moine*, Paris, 1980.

– BONSANTI, 2000a : Giorgio Bonsanti, « La bottega di Giotto », dans *Giotto: bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerca*, (cat. expo., Florence, Galleria dell'Accademia), Angelo Tartuferi, Antonio Paolucci, Franca Falletti éd., Florence, 2000, p. 55-73.

– BONSANTI, 2000b : Giorgio Bonsanti, « Giotto. Madonna col Bambino », dans *Giotto*, 2000, p. 104-106.

– BONSANTI, 2000c : Giorgio Bonsanti, « Bottega di Giotto ('Parente di Giotto')

Polittico di Santa Reparata », dans *Giotto*, 2000, p. 135-137.

– BONSANTI, 2000d : Giorgio Bonsanti, « Giotto. Prentazione al Tempio », dans *Giotto*, 2000, p. 147-150.

– BOULANGER, HÉROLD, 2008 : Karine Boulanger, Michel Héroléd éd., *Le Vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours*, (colloque, Tours, 2006), Berne/Bruxelles, 2008.

– BRAUNSTEIN, 2003 : Philippe Braunsstein, *Travail et entreprise au Moyen Âge*, Bruxelles, 2003.

– BREPOHL, 1987 : Erhard Brepohl, *Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst*, Leipzig, 1987.

– BRORSSON, 1998 : Torbjörn Brorsson, « In the workshop of the Viking Age goldsmith: Gold- and silverwork at Borgeby in Scania, southern Sweden », dans *Fornvännen*, 93/4, 1998, p. 225-239.

– CAFFARO, 2000 : Adriano Caffaro éd., *Le varie arti: De diversis artibus. Manuale di tecnica artistica medievale*, Salerne, 2000.

– CAMPBELL, 1994 : Lorne Campbell, « L'organisation de l'atelier », dans Maryan Ainsworth, Brigitte de Patoul, Roger van Schoute éd., *Les Primitifs flamands et leur temps*, Wesmael, 1994, p. 88-99.

– CASSAGNES-BROUQUET, 1998 : Sophie Cassagnes-Brouquet, « Au cœur de la société urbaine : un milieu professionnel, les peintres, verriers et enlumeurs dans la Bourgogne des ducs Valois », dans *Le Moyen Âge*, 104, 1998, p. 275-290.

– CASSAGNES-BROUQUET, 2001a : Sophie Cassagnes-Brouquet, *D'art et d'argent : les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (XIV^e-XV^e siècles)*, Rennes, 2001.

– CASSAGNES-BROUQUET, 2001b : Sophie Cassagnes-Brouquet, « Les sources médiévales de l'histoire de la peinture en province », dans Jean-Pierre Lethuillier éd., *Peintres et peinture en Province : de la fin du Moyen Âge au début du XX^e siècle*, Rennes, 2001, p. 19-30.

– CASSAGNES-BROUQUET, 2004a : Sophie Cassagnes-Brouquet, « Le statut des artistes et l'activité des ateliers », dans *Les Princes des fleurs de lis : l'art à la cour de Bourgogne : le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, (cat. expo., Dijon, Musée des beaux-arts de Dijon, 2004), Paris, 2004, p. 282-287.

– CASSAGNES-BROUQUET, 2004b : Sophie Cassagnes-Brouquet, « Les liens familiaux au cœur du fonctionnement des milieux artistiques en Europe du Nord-Ouest à la fin du Moyen Âge », dans Martin Aurell éd., *Le Médiéviste et la monographie familiale : sources, méthodes et*

problématiques, (colloque, Poitiers, 2003), Turnhout, 2004, p. 213-223.

– CASSAGNES-BROUQUET, 2005 : Sophie Cassagnes-Brouquet, *L'Art en famille : les milieux artistiques à Londres à la fin du Moyen Âge*, Turnhout, 2005.

– CASSAGNES-BROUQUET, 2011 : Sophie Cassagnes-Brouquet, « L'image du fondateur dans les manuscrits de la Bouquechardièrre. », dans Véronique Lamazou-Duplan éd., *Ab urbe condita... : fonder et refonder la ville : récits et représentations (second Moyen Âge - premier XV^e siècle)*, (colloque, Pau, 2009), Pau, 2011, p. 261-274.

– CASSANELLI, 1998 : Roberto Cassanelli, *Ateliers de la Renaissance*, Saint-Léger-Vauban/Paris, 1998.

– CASTELNUOVO, 2004 : Enrico Castelnovo éd., *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, Rome, 2004.

– CENNINI, 1991 : Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Colette Déroche éd., Paris, 1991.

– CENNINI, 1993 : Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Franco Brunello éd., Vence, 1993.

– CHÉDEAU, 1999 : Catherine Chédeau, « Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en Bourgogne et en France aux XV^e et XVI^e siècles : les modèles d'atelier », dans Fabienne Joubert, Dany Sandron éd., *Pierre, lumière, couleur : études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris, 1999.

– COLE, 1983 : Bruce Cole, *The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian*, New York, 1983.

– COLOMBIER, 1953 : Pierre du Colombier, *Les Chantiers des cathédrales*, Paris, 1953.

– COMANDUCCI, 2004 : Rita Comanducci, « L'anima e il 'chorpo': i maestri dipintori e l'organizzazione economico-finanziaria delle botteghe », dans Franca Falletti, Jonathan Katz Nelson éd., *Filippino Lippi e Pietro Perugino: la Deposizione della Santissima Annunziata e il suo restauro*, Livourne, 2004.

– CRETI, 2002 : Luca Creti, *I 'Cosmati' a Roma e nel Lazio: il ruolo dei marmorari romani nell'architettura tardomedievale*, Rome, 2002.

– DUMORTIER, 2002 : Claire Dumortier, « Données historiques sur les métiers intervenant dans la production de retables anversois », dans Sophie Guillot de Sudraut éd., *Retables brabançons des XV^e et XVI^e siècles*, (colloque, Paris, 2001), Paris, 2002, p. 377-401.

– EGBERT, 1967 : Virginia Wylie Egbert, *The Medieval Artist at Work*, Princeton, 1967.

- ELIAS, 1973 : Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, 1973.
- ERLANDE-BRANDENBURG, 2000 : Alain Erlande-Brandenburg, *Le Sacre de l'artiste : la création au Moyen Âge, XIV^e-XV^e siècle*, Paris, 2000.
- EVANS, 2003 : Mark Evans, « The age of van Eyck: the Mediterranean world and early Netherlandish painting 1430-1530 », dans *Apollo*, 157/492, 2003, p. 47-49.
- FORNASARI, STARNAZZI, 2001 : Liletta Fornasari, Carlo Starnazzi, *Andrea del Verrocchio e le botteghe toscane: l'atelier del Rinascimento*, Florence, 2001.
- FRANCESCHI, 1999 : Franco Franceschi, « La bottega come spazio di sociabilità », dans Franco Franceschi éd., *La grande storia dell'artigianato*, 2, *Il Quattrocento*, Florence, 1999, p. 65-83.
- GALASSI, 2006 : Maria Clelia Galassi, « L'apporto delle indagini tecniche: lo studio dell'underdrawing in alcune opere del gruppo Brea », dans Maria Teresa Orenco éd., *L'arte dei Brea tra Francia e Italia: conservazione e valorizzazione*, (colloque, Gênes, 2005), Borgo San Lorenzo, 2006, p. 19-36.
- GALLONE, MANCUSO, 2004 : Antonietta Gallone, Cinzia Maria Mancuso, « Giovanni Bellini and His Workshop: a Technical Study of Materials and Working Methods », dans KASL, 2004, p. 129-151.
- GARCIA MARSILLA, 2011 : Juan Garcia Marsilla, *Art i societat a la València medieval*, Valence, 2011.
- Giotto, 2000 : *Giotto: bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, Angelo Tartuferi, Antonio Paolucci, Franca Falletti éd., (cat. expo., Florence, Galleria dell'Accademia), Florence, 2000.
- GOLDEN, 2004 : Andrea Golden, « Creating and Re-creating: The Practice of Replication in the Workshop of Giovanni Bellini », dans KASL, 2004, p. 91-127.
- GOLDTHWAITE, 1993 : Richard Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore/Londres, 1993.
- GORDON, 1994 : Dillian Gordon, *The Wilton Diptych: Making and Meaning*, Londres, 1994.
- Gothic, 2003 : *Gothic: Art for England, 1400-1547*, Richard Marks, Paul Williamson éd., (cat. expo., Londres, Victoria and Albert Museum, 2003), Londres, 2003.
- HAINES, 2000 : Margaret Haines, « Artisan family strategies: proposals for research on the families of Florentine artists », dans Giovanni Ciappelli, Patricia Lee Rubin éd., *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, Cambridge/New York, 2000, p. 163-175.
- HAMON, 2007 : « Une source insondable de l'architecture flamboyante parisienne : le Carnet de Villard de Honnecourt », dans *Bulletin monumental*, 3, 2007, p. 281-288.
- HAWTHORNE, SMITH, 1963 : John G. Hawthorn, Cyril Stanley Smith éd., *Theophilus: De diversis artibus*, Chicago, 1963.
- HODGE, 1998 : Sam Hodge, « The construction and painting of a large Castilian retable: a study of techniques and workshop practices », dans ROY, SMITH, 1998, p. 70-76.
- HOLMES, 2004 : Megan Holmes, « Copying Practices and Marketing Strategies in a Fifteenth-Century Florentine Painter's Workshop », Stephen J. Campbell, Stephen J. Milner éd., *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, Cambridge, 2004, p. 38-74.
- HORTA, 1998 : Graça Horta, « The 'Calvary' of S. Francisco's church in Leiria: Workshop Practice in a Portuguese Late Gothic Wall Painting », dans ROY, SMITH, 1998, p. 65-39.
- INDRIIO, 1989 : Laura Indrio, « Firenze nel Quattrocento: divisione e organizzazione del lavoro nelle botteghe », dans *Ricerche di storia dell'arte*, 38, 1989, p. 61-70.
- JACOBSEN, 2001 : Werner Jacobsen, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, München, 2001.
- JIMENEZ, MUNOZ LOPEZ, THIRIOT, 2000 : Pedro Castillo Jimenez, F. Munoz Lopez, Jacques Thiriot, « Les ateliers urbains de verriers de Murcia au XII^e siècle », Pedro Castillo Jimenez éd., *Arts du feu et productions artisanales* (colloque, Antibes, 1999), Antibes, 2000, p. 433-452.
- JOUBERT, 2008 : Fabienne Joubert, *La Sculpture gothique en France*, Paris, 2008.
- KALDEN, 1991 : Iris Kalden, « Anmerkungen zur Werkstatt Tilman Riemenschneiders in Würzburg », dans *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1991, p. 135-143.
- KASL, 2004 : Rhonda Kasl éd., *Giovanni Bellini and the Art of Devotion*, Indianapolis, 2004.
- KIMPEL, 1986 : Dieter Kimpel, « La sociogenèse de l'architecte moderne », dans BARRAL I ALTET, 1, *Les hommes*, 1986, p. 135-161.
- KIMPEL, 1989 : Dieter Kimpel, « Les méthodes de production des cathédrales », dans *Bâtisseurs...*, 1989, p. 91-101.
- KLEIN, 1998 : Peter Klein, « Some aspects of the utilization of different wood species in certain European workshops », dans ROY, SMITH, 1998, p. 112-114.
- KURMANN, 1998 : Peter Kurmann, « Mobilités des artistes ou mobilité des modèles ? À propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIII^e siècle », dans *Revue de l'Art*, 120, 1998, p. 23-34.
- LARDIN, 1998 : Philippe Lardin, *Les Chantiers du bâtiment en Normandie orientale (XIV^e-XV^e siècles) : les matériaux et les hommes*, Villeneuve d'Ascq, 1998.
- LEGNER, 2009 : Anton Legner, *Der Artifex*, Cologne, Greven Verlag, 2009.
- LEHMANN-BROCKHAUS, 1938 : Otto Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jhs. für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin, 1938.
- LEHMANN-BROCKHAUS, 1955 : Otto Lhemann-Brockhaus, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, Berlin, 1955.
- LINDLEY, 2003 : Philip Lindley, « Gothic sculpture: studio and workshop practices », dans Philip Lindley éd., *Making Medieval Art*, Donington, 2003, p. 54-80.
- MAGINNIS, 1995 : Hayden B. Maginnis, « The craftsman's genius: painters, patrons, and drawings in Trecento Siena », dans Andrew Ladis, Carolyn Wood, William U. Eiland éd., *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, Athènes, 1995, p. 25-47.
- MAGINNIS, 2001 : Hayden B. Maginnis, *The World of the Early Sienese Painter*, University Park, 2001.
- MAISONNEUVE, 2012 : Cécile Maisonneuve, *Florence au XV^e siècle : un quartier et ses peintres*, Paris, 2012.
- MARTINDALE, 1972 : Andrew Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York, 1972.
- MONCIATTI, 2004 : Alessio Monciatti, « 'I Cosmati': artisti romani per tradizione familiare », dans CASTELNUOVO, 2004, p. 90-101.
- MORTET, 1911 : Victor Mortet, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et de la condition des architectes en France au Moyen Âge (X^e-XIV^e siècles)*, Paris, 1911.
- NASH, 1999 : Susie Nash, *Between France and Flanders: Manuscript Illumination in Amiens*, Toronto, 1999.
- NASH, 2008 : Susie Nash, *Northern Renaissance Art*, Oxford/New York, 2008.

- NYS, 1993 : Ludovic Nys, *La Pierre de Tournai : son exploitation et son usage aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, Tournai, 1993.
- PARIS, 1995 : Jean Paris, *L'Atelier Belini*, Paris, 1995.
- PEETERS, MARTENS, 2005 : Natasja Peeters, Maximiliaan P.J. Martens, « A cutting edge? Wood carvers and their workshops in Antwerp, 1450-1550 », dans Carl van de Velde éd., *Constructing Wooden Images: Proceedings of the Symposium on the Organization of Labour and Working Practices of the late Gothic Carved Altarpieces in the Low Countries*, Bruxelles, 2005, p. 75-92.
- PICCININI, 2004 : Chiara Piccinini, « I Parler: nei cantieri del Tardogotico », dans CASTELNUOVO, 2004, p. 187-197.
- PINI, 2005 : Raffaella Pini, *Il mondo dei pittori a Bologna 1348-1430*, Bologne, 2005.
- PISANI, 2004 : Linda Pisani, « The Exchange of Models in Florentine Workshops of the Quattrocento: A Sheet from the 'Verrocchio Sketchbook' », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 67, 2004, p. 269-274.
- PRIESTER, 1993 : Ann Priester, « Bell Towers and Building Workshops in Medieval Rome », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, 52/2, 1993, p. 199-220.
- RECHT, 1999 : Roland Recht, *Le Croire et le Voir : l'art des cathédrales (XIV^e-XV^e siècles)*, Paris, 1999.
- RIZZO, 2003 : Anna Padoa Rizzo, « Benozzo «optimo maestro in muro» », dans Benozzo Gozzoli: *viaggio attraverso un secolo*, Enrico Castelnovo, Alessandro Malquori éd., (colloque, Florence-Pise, 1998), Ospedaletto, 2003, p. 15-26.
- ROBIN, 1985 : Françoise Robin, *La Cour d'Anjou-Provence : la vie artistique sous le règne de René*, Paris, 1985.
- ROMANO, 2001 : Serena Romano, *La basilica di San Francesco ad Assisi: Pittori, botteghe, strategie narrative*, Rome, 2001.
- ROY, SMITH, 1998 : Ashok Roy, Perry Smith, *Painting Techniques: History, Materials and Studio Practice*, (colloque, Dublin, 1998), Londres, 1998.
- ROUSE, ROUSE, 2000 : Richard et Mary Rouse, *Manuscripts and their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200-1500*, Londres, 2000.
- SANTI, 1994 : Bruno Santi, « Giuliano da Maiano e Neri di Bicci. Due botteghe quattrocentesche in collaborazione », dans Daniella Lamberini, Marcello Lotti, Roberto Lunardi éd., *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, (colloque, Fiesole, 1991), Florence, 1994, p. 145-147.
- SCHELLER, 1963 : Robert W. Scheller, *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem, 1963.
- SCHELLER, 1995 : Robert W. Scheller, *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*, Amsterdam, 1995.
- SCHOCK-WERNER, 1978 : Barbara Schock-Werner, « Bauhütten und Baubetrieb der Spätgotik », dans *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400*, Anton Legner, Uwe Westfeling éd., (cat. expo., Cologne, Schnütgen-Museum, 1978), Cologne, 1978.
- SCHLOSSER, 1915-1920 : Julius von Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*, Vienne, 1915-1920.
- SCHOUTE, VEROUGSTRAETE-MARCQ, 1993 : Roger van Schoute, Hélène Verougstraete-Marcq, *Le Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*, (colloque, Louvain-la-Neuve, 1991), Louvain-la-Neuve, 1993.
- SMIT, 2002 : Hillie Smit, « Tapestry Weavers in Italy c. 1420-1520: A Survey and Analysis of the Activity in Various Cities », dans Guy Delmarcel éd., *Flemish Tapestry Weavers Abroad: Emigration and the Founding of Manufactories in Europe*, Leiden, 2002, p. 113-130.
- SOSSON, 1982a : Jean-Pierre Sosson, « Histoire économique et sociale et le problème de l'auteur de l'œuvre en peinture : corporations, cour ducal, marché », dans Roger van Schoute, Dominique Holladers-Favart éd., *Le Dessin sous-jacent dans la peinture, le problème de l'auteur de l'œuvre en peinture*, (colloque, Louvain-la-Neuve, 1981), Louvain-la-Neuve, 1983, p. 66-72.
- SOSSON, 1982b : Jean-Pierre Sosson, « À propos des aspects socio-économiques des métiers d'art aux anciens Pays-Bas méridionaux (XIV^e-XV^e) », dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 51, 1982, p. 17-25.
- SOSSON, 1986-1990 : Jean-Pierre Sosson, « Structures associatives et réalités économiques dans l'artisanat d'art et du bâtiment aux Pays-Bas (XIV^e-XV^e siècles) », dans BARAL I ALTET, 1986-1990, p. 111-121.
- STEINHOFF, 2000 : Judith Steinhoff, « Artistic working relationships after the Black Death: a Sieneese compagnia, c. 1350-1363(?) », dans *Renaissance Studies*, 14/1, 2000, p. 1-45.
- TODINI, 2005 : Filippo Todini, « Il Perugino, le sue botteghe e i suoi seguaci : "Volendo fare di sua mano, lui è il meglio maestro d'Italia" », Rosana Proto Pisani éd., dans *Perugino a Firenze: qualità e fortuna d'uno stile*, Florence, 2005, p. 51-68.
- TOMASI, 2001 : Michele Tomasi, *La bottega degli Embriachi*, Florence, 2001.
- TOMASI, 2004 : Michele Tomasi, « Gli Embriachi: l'avorio per il mercato », dans CASTELNUOVO, 2004, p. 207-214.
- TUOHY, 1996 : Thomas Tuohy, *Herculean Ferrara: Ercole d'Este (1471-1505) and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge, 1996.
- VALERO, 1999 : Joan Valero, « L'activitat del taller de Pere Oller durant el seu període de maduresa artística » dans Joaquin Yarza Luaces, Francesc Fite éd., *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lerida, 1999, p. 295-309.
- VELDE, BEECKMAN, ACKER, VERHAEGHE, 2005 : Carl van de Velde, Hans Beeckman, Joris van Acker, Frans Verhaeghe, *Constructing Wooden Images: Proceedings of the Symposium on the Organization of Labour and Working Practices of the Late Gothic Carved Altarpieces in the Low Countries*, Bruxelles, 2005.
- WACKERNAGEL, 1938 : Martin Wackernagel, *Das Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig, 1938.
- WARNKE, 1976 : Martin Warnke, *Bau und Überbau: Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt-sur-le-Main, 1976.
- WARNKE, 1989 : Martin Warnke, *L'Artiste et la Cour : aux origines de l'artiste moderne*, Paris, 1989.
- WILLIAMSON, 2003 : Paul Williamson, *Gothic: Art for England, 1400-1547*, Londres, 2003.
- WILSON, 1998 : Jean C. Wilson, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture*, University Park, 1998.
- WRIGHT, 2005 : Alison Wright, *The Pollaiuolo Brothers: The Arts of Florence and Rome*, New Haven, 2005.