

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 86 (2001)

Artikel: Rapport de synthèse I : ateliers et écoles de mosaïstes
Autor: Donceel-Voute, Pauline
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835766>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Rapport de synthèse I : ateliers et écoles de mosaïstes

Pauline DONCEEL-VOUTE

Quels pas avons-nous fait vers la détermination de ce qu'a pu être un atelier ?

Pour commencer nous reprendrons à M. Lavagne l'établissement de trois critères, qu'avec lui nous considérons majeurs : les cohérences géographique, chronologique et stylistique qui sont requises pour qu'il puisse être question d'un "atelier" ou d'une équipe.

On ne se cachera pas, cependant, que le terme "équipe" peut contredire la notion de limitation dans l'espace, une "équipe" pouvant être "itinérante".

De même le traditionnel critère stylistique est-il difficile à manier : la "reprise des mêmes trames, des mêmes remplissages et des mêmes images notamment figurées" (Lavagne) qui irait de pair avec ici une pose lâche et à grosses tesselles, ailleurs une pose serrée à tesselles fines, ou encore qui utiliserait de tout autres gabarits pour ces trames ou une tout autre "mise en page" à l'intérieur des limites de l'espace mosaïqué, ici à très larges raccords et bandes intermédiaires, là non, ou avec de tout autres couleurs et matériaux, annulerait l'impression d'unité qui aurait pu découler de la lecture du relevé graphique des lignes du décor. La composante "mode" nuance ainsi le phénomène "style" (M. Michaelides a parlé avec justesse de "fashion" à propos de Chypre paléochrétienne) parce que c'est une **allure générale commune** qui frappe plutôt qu'un répertoire.

Ces considérations ont leur place dans le bilan que nous pouvons faire de ce qu'apportent à cette problématique les contributions qui nous ont été offertes au cours de ce colloque. Plusieurs ont pris ce sujet à bras le corps, ont proposé des critères d'identification d'ateliers ou ont mis en évidence leur fragilité.

Les inscriptions à signatures.

En premier lieu nous obtenons une information qui paraît solide : elle nous vient de la part des inscriptions qui nous donnent des noms d'*officines*, celles de Nicentius à Carthage et d'Annius Ponus à Mérida ; des noms d'artistes dont "Apollinaris" en Crète ont aussi été évoqués ici. Mais, nous sommes soumis à un véritable "suspense", car nous n'avons jamais encore eu **deux** attestations du **même nom**, et jamais nous n'avons encore pu tabler sur cette absolue certitude de deux œuvres réalisées par les mêmes fabricants.

Eléments de répertoire.

Ce qui ancre notre discipline dans la méthodologie traditionnelle de l'histoire de l'art ce sont les nombreuses observations qui ont été faites de manière à mettre en évidence

—la récurrence d'une même composition géométrique,

- la récurrence d'un même thème figuré,
- la récurrence de tel encadrement, architectural ou géométrique, familier dans une région ou site, et, en revanche, étranger ailleurs¹,
- la récurrence de ces petites formules de remplissage de surfaces secondaires et d'espaces de reste, tels fleurette ou fleuron, telle croisette ou autre motif, qui nous semblent, comme des "tics" constamment répétés, de vraies signatures d'artistes, d'équipes ou de familles d'artisans, oeuvrant ensemble "συνκαμοντες" (ex. : le relevé de ce type de motifs à Piazza Armerina et parallèlement en Afrique Proconsulaire²).

Le style figuré.

Les parentés de rendu —plus ou moins fluide et pictural, en pointillé, à bandes juxtaposées de couleur unie...— ou de canon physique —à large tête et gros cou, à gestes anguleux...— font partie des critères d'établissement d'un style, qui peut être celui d'un artiste ou celui d'un atelier.

Cependant on peut désespérer de jamais pouvoir qualifier le style figuré de tout un atelier ou de l'ensemble d'une équipe lorsqu'on constate certains changements de style à l'intérieur d'un même tableau. En effet, si les deux "mains", bien visibles dans la mosaïque du triomphe de Bacchus de Fuente Alamo (pl. 00, fig. 00), avaient travaillé dans deux pavements séparés, on peut gager que le lien entre les deux n'aurait jamais pu être perçu.

L'indépendance et la liberté dont semblent avoir ainsi joui des collaborateurs à un même niveau hiérarchique ne permettent plus de saisir clairement la relation entre les poseurs de tesselles et un éventuel "*pictor*". Le rôle propre de celui-ci devra se concevoir comme concentré sur une mise en page générale de la surface plutôt que sur la mise en forme plastique.

Il est également difficile, dès lors, de poser la question de **ce qui "fait" un atelier** : le maître d'œuvre ou les exécutants ?

Éléments de "mise en page".

De ce fait il est particulièrement intéressant que soit noté, à l'intérieur d'un même site, un type homogène de distribution des tapis, rallonges et bordures dans l'espace architectural (ex. : Sparte³).

La mesure de la densité du décor sur le fond uni, en particulier des parts respectives du fond blanc et de l'ornement, permet de mettre le doigt sur un trait de style ; si celui-ci est constant il est susceptible de signaler le style d'un atelier plutôt que d'une époque (ex. : Hergla⁴).

¹ Communication de D. Parrish : petit groupe de mosaïques d'Antioche à encadrements architecturaux analogues.

² Communication de P. Baum-vom Felde.

³ Communication de A. Panagiotoupoulou.

⁴ Communication de M. Ennaïfer et N. Ouertani. Voir A. Ben Abed Ben Khader pour une semblable analyse de constantes, en particulier à *Thuburbo Majus*, perdurant à travers l'évolution du répertoire essentiellement géométrique et floral du 3^e s. à celui du 4^e s. où le figuré domine.

Constantes techniques.

Des observations concernant la qualité technique n'en sont pas moins essentielles et servent de critère de repérage d'une "parenté" :

- la densité de pose, jointe au gabarit des tesselles,
- la permanence de la gamme des couleurs, qui a souvent, ici, été relevée comme signifiante en ce sens et
- le matériau des tesselles⁵.

Toutefois, à Saint-Vital de Ravenne⁶ l'étude de la gamme des matériaux qui y sont utilisés conjointement montre que l'approvisionnement en tesselles ou / et en matières premières est sans lien avec l'essentiel des traits de style qui caractérisent par ailleurs son travail ; il est sans lien, en somme, avec la composition de l'équipe des ouvriers de pose⁷.

Cette indépendance, évidente dans un cas, entre les fournisseurs, et les poseurs pourrait nous priver d'un des critères qui traditionnellement servent à déterminer un atelier.

"Giornate " et raccords.

J'avais mis certains espoirs dans l'étude des "giornate" et des raccords entre zones de travail. Or toutes les observations faites concordent : ces raccords se situent systématiquement au milieu de bandes monochromes ou à décor simple, même quand il s'agit d'inclure un véritable "emblema" (tel celui, circulaire, de la tête de Méduse d'Alexandrie⁸). Ce n'est donc pas dans la manière dont sont réalisées ces "coutures" qu'il faut chercher une "signature d'atelier".

Réglures et dessins préparatoires.

Ce sont plutôt les lignes et points de référence peints ou gravés dans le mortier de pose qui me semblent faire partie des indices qui peuvent au mieux nous faire toucher du doigt l'organisation et le labeur d'un atelier, c'est-à-dire d'un petit groupe d'artisans travaillant en équipe bien rodée⁹. Ces lignes de réglage de la pose sont : des dessins en peinture noire ou

⁵ C'est notamment à propos des équipes itinérantes de mosaïstes, que se pose la question de leur approvisionnement en matière première. On imagine difficilement le déplacement, en chariot, du stock de pierre à tailler pour plus qu'un pavement de petites dimensions. Cette remarque entraîne qu'une **équipe en déplacement** ne peut plus être reconnue grâce aux deux derniers critères nommés : la permanence de la gamme des couleurs et le matériau des tesselles.

⁶ Voir la communication d'I. Andreescu-Treadgold : variations dans les matériaux utilisés dans un même panneau, notamment dans l'usage des pastilles de nacre.

⁷ La découverte répétée de chutes de taille de tesselles pour la mosaïque est, en soi, sans relation avec ce problème de l'approvisionnement. Il s'agit des restes de retravail *ad hoc* de blocs ou plaques fournis par ailleurs. Cela n'empêche évidemment pas que les particularités techniques de ce retravail puissent être tout à fait caractérisées.

⁸ Communication d'A.-M. Guimier-Sorbets.

⁹ Dans le cadre de ce colloque ce sont les mortiers de pose observables pendant la visite à Orbe qui fournissent un éventail de données de ce type. Des lignes ont été trouvées dans une des salles en abside ; gravées à la pointe, les plus lisibles parmi ces lignes indiquent les limites d'ensemble et la moitié de la longueur du grand champ du tapis.

rouge, des gravures de lignes droites ou courbes, de petits trous des clous ou piquets entre lesquels étaient tendues les cordes de réglage.

Il faudrait avoir les moyens d'établir de véritables statistiques à cet égard, c'est-à-dire multiplier les observations sur ces techniques de mise en place de l'ensemble du décor, pour pouvoir attribuer plusieurs œuvres à une même équipe. Cependant, les pavements ne sont pas toujours conservés de manière à permettre ces observations. Ainsi faut-il que les tesselles se soient détachées mais que la couche de pose soit encore présente, portant dans sa surface les creux des empreintes des cubes et, surtout, les données du type qui nous intéressent ici.

En outre, ce sont des observations impossibles à faire dans le cadre de la plupart des techniques de **dépose** de pavements bien conservés, avec repose sur un nouveau support : le travail se fait sur l'envers des tesselles et sur l'endroit du mortier de pose ; or, comme on débarrasse la racine des tesselles de ce mortier, toutes les particularités de la surface en contact avec elles sont perdues.

Ne semblent concernés que les mortiers des surfaces à décor géométrique et ornemental ; les surfaces figurées en paraissent dépourvues. Certains sites et régions ignorent, dans l'état actuel de nos connaissances, ces systèmes de réglure et d'implantation des points de référence des compositions ; d'autres connaissent des systèmes constants et localement bien établis¹⁰. Ils apparaissent comme des **traditions de savoir-faire**, et l'évocation, la détermination d'un atelier au moyen de ces critères paraît possible.

Remarquons que ces traditions traversent le temps ; ce sont en quelque sorte des secrets de métier, qui font la permanence des bons ateliers. Ces traditions, diachroniques, constituent un critère d'identification d'équipes artisanales qui, par sa nature, contredit en quelque sorte ceux liés à la notion de "mode", précédemment établis sur base de synchronismes stylistiques.

En conclusion.

L'éventail des indices pouvant servir à l'identification d'une "équipe" soudée ou d'une "école" plus lâche est donc étendu. La valeur des critères de parenté sur lesquels repose notre réflexion sur les ateliers apparaît, cependant, comme variable et des priorités et éliminations peuvent s'imposer.

Comme dans toute enquête, scientifique... ou policière, ne sont efficaces que la multiplication, l'accumulation des observations et leurs recouvrements constants, établissant aussi bien les analogies que les différences.

¹⁰ Ces "détails", parmi les rares qui nous permettent de toucher du doigt le "geste créateur" des mosaïstes, sont tout à fait fondamentaux dans l'établissement de l'Histoire des techniques mais sont, cependant, des données trop souvent négligées par les fouilleurs. Trop peu nombreux sont les rapports, articles et recueils qui s'attachent à ces observations et les publient.

DISCUSSION

Jean-Pierre **Darmon** : Le thème des ateliers a été proposé par l'ensemble du Conseil d'administration de l'AIEMA sur proposition de M^{mes} Alexander et Aïcha Ben Abed, avec l'accord de M. Daniel Paunier et de Mme Anne Hochuli-Gysel. J'en profite pour dire que ce colloque a été très fructueux, à la fois en ce qu'il a su révéler sans doute des groupes attribuables à des ateliers particuliers (à Sparte, à Salamanque, à Thurburbo Majus etc.), mais en même temps en ce qu'il a montré l'extrême difficulté du problème (difficulté d'attribuer à tel ou tel groupe tel ou tel pavement, difficulté d'être assuré des chronologies, difficulté de définir la notion d'école par rapport à celle d'atelier etc.). J'espère que les travaux de Lausanne contribueront à relancer et à enrichir les études sur la question.

Catherine **Mandron** : Une mosaïque monumentale de 100m² a été réalisée à Monza, le dessin était de Ricardo Licata et nous étions 11 artistes mosaïstes de l'atelier des Beaux-Arts à la réaliser, avec les matériaux de la région. Pour une restauration d'un pavement du début du siècle, nous étions deux, l'une se chargeant de la pose simple, l'autre des figures.

Michele **Piccirillo** : Il est facile de parler d'« écoles », mais prouver leur existence demeure très difficile et problématique. *Ex officina*, je pense, correspond en grec au mot ἡργων - avec un ou plusieurs noms d'artisans. Le terme de κ μωντες, je pense, se réfère à ceux qui ont donné ou rassemblé l'argent pour bâtir l'église ou réaliser la mosaïque.

Aïcha **Ben Abed Ben Khader** : Je suis un peu à l'origine, avec M^{me} Margaret Alexander, de la proposition du thème des ateliers. En fait, par cette proposition, je voulais dire mes interrogations quant à la masse de documents que nous avons étudiés à Thurburbo Majus et préciser quels étaient les rapports entre eux. On parle souvent d'« influence africaine », de « style byzacénien » etc. sans aucune définition claire et convaincante. Dans ce sens, je continue à me poser diverses questions quant à la différence qu'il faut faire entre les caractéristiques d'un atelier donné et celles de l'époque à laquelle appartiennent un ensemble de mosaïques. Ne sommes-nous pas en train d'évoquer un atelier alors que nous avons à faire à une mode ?

Federico **Guidobaldi** : Credo che la parola *officina* e l'espressione *ex officina* significhi piuttosto un'azienda e quindi che il nome che segue sia quello del proprietario e non quello dell'artista come si verifica nelle *officinae privatae* che producono mattoni e anche quelle stabili (*officina summae rei fisci*) che producono anch'esse mattoni oppure monete (la zecca era ovviamente statale). In ogni caso, credo che questo dibattito abbia messo in luce la mancanza in

questo colloquio di una relazione introduttiva sulle fonti letterarie ed epigrafiche sull'argomento, con le relative interpretazioni.

Jean-Pierre **Darmon** : Je me range tout à fait du côté de Federico Guidobaldi pour penser qu'*officina* a bien, en mosaïque aussi, le sens d'atelier. D'autant plus que la production des mosaïques, sans avoir un caractère à proprement parler industriel, est très abondante, souvent répétitive et que la réalisation, on le sait, est le fruit d'un travail collectif supposant une spécialisation dans le travail (comme le suppose du reste, Wiktor Daszewski le rappelle, le tarif de Dioclétien qui distingue *tessellarius*, *pictor*, *musivarius*, avec pour chacun une rétribution différente selon la nature de son travail). Je ne pense pas non plus que le mot *officina* traduise le ἔργον grec, et en cela je me sépare de Michele Piccirillo : ἔργον correspond à *opus* et non à *officina* qui implique la notion d'atelier et de fabrique.

David **Parrish** : Il serait instructif de comparer l'organisation des ateliers de mosaïstes avec celle des officines propres à d'autres techniques artistiques de la même époque, comme les ateliers de peintres ou les centres de production de sarcophages, où on peut compter, au sein d'un même atelier, un ou plusieurs maîtres dessinateurs, des artisans chargés de la préparation des matériaux et d'autres artistes chargés de l'exécution des dessins conçus par le maître de l'officine. On peut penser qu'une telle organisation devait exister dans les ateliers de mosaïstes.

José Maria **Blázquez** : En la villa de Carranque una inscripción dice que hay un dibujante y dos que hacen el mosaico. En los mosaicos del Bajo Imperio sólo aparece un artesano y la palabra del artesano en genitivo.

En mosaicos hispanos del Bajo Imperio se detectan varias manos.

Pauline **Donceel-Voute** : Les *sinopia* pourraient être un des éléments déterminants des ateliers¹¹.

Aïcha **Ben Abed Ben Khader** : Je ne pense pas qu'une telle caractéristique puisse définir un atelier car un même système de marquage des *sinopia* peut exister dans des mosaïques chronologiquement distantes de deux siècles.

Michele **Piccirillo** : La *sinopia* qu'on trouve normalement sous les tesselles n'est pas suffisante pour caractériser un atelier. D'après mon expérience, je peux dire que la mise en pose observée à Machéronte est différente des mosaïques du IV^e, du VI^e et du VIII^e siècles.

¹¹ Pour le verbe κ μνω dans les inscriptions de mosaïstes, voir P. DONCEEL-VOUTE, *Les pavements des églises byzantines de la Syrie et du Liban*, Louvain-la-Neuve 1988, p. 52, 197 et 471.