

La signature dans la peinture du XV^e siècle

Dans son livre intitulé *Les Primitifs et leurs signatures* (Paris, 1913), Fernand de Mély part en croisade contre l'autorité des historiens de l'art qui, de son point de vue, nient les « preuves objectives » relatives à l'identité des artisans du Moyen Âge. Il constitue ainsi un véritable répertoire, dont l'hétérogénéité même appelle d'emblée deux remarques méthodologiques. Premièrement, une signature, qui permet d'identifier un peintre et par conséquent d'assigner une valeur économique à une œuvre d'art, peut être manipulée ou ajoutée à un moment où le marché de l'art conditionne le goût pour une personnalité déterminée.

Deuxièmement, elle pose toujours, en dépit du positivisme revendiqué par Fernand de Mély, la question des limites propres à l'interprétation. Son décryptage ne doit pas être esquivé pour autant. Il nécessite de faire converger diverses compétences et de prendre en compte le contexte qui, au cours du XV^e siècle, connaît une évolution rapide.

TRANSPARENCE OU ÉNIGME

Apposée sur l'encadrement ou directement sur la couche picturale, la

signature revêt à la fin du Moyen Âge une forme composée qui associe généralement le nom du peintre à des locutions verbales telles que « me pinxit ». Toutefois, à partir de 1430 environ, elle subit une double mutation qui peut en altérer tant l'emplacement que la forme. D'une part, l'illusionnisme de peintres tels que Jan Van Eyck permet de l'intégrer dans l'espace même de la représentation. D'autre part, le goût antiquisant de l'humanisme florentin et padouan lui confère une forme simple. Celle-ci, résumée au seul nom du peintre (parfois précédé de « opus »), insiste sur la conception de l'œuvre plutôt que sur son exécution technique. Elle peut ainsi désigner non seulement l'auteur, mais aussi la personnalité à laquelle se rattache une œuvre au sein d'un atelier (Francesco Squarcione), dans un lien revendiqué de filiation artistique (Marco Palmezzano signant « Johannes Bellinus ») ou encore à des fins commerciales plus ou moins avouables (les peintres anversois signant « Jheronimus Bosch » vers 1550).

Durant le dernier tiers du XV^e siècle, la culture rhétorique des cours contribue certainement à développer la notion de

personnalité, dont le style particulier peut servir à lui seul de signature. Caractérisée par un goût de l'énigme et du rébus, elle favorise aussi ce que nous pourrions appeler la cryptosignature. Celle-ci comprend notamment les marques emblématiques et les monogrammes, empruntés à d'autres techniques (ébénisterie, orfèvrerie, gravure...), particulièrement dans le domaine germanique. Mais elle peut aussi dissimuler une forme simple. C'est le cas de Jacquelin de Montluçon qui a caché son nom sur la manche du grand-prêtre dans la *Résurrection de Lazare* de Lyon vers 1496-1498, ou de Jean Perréal dont le nom apparaît en acrostiche dans le poème illustré de *l'Alchimiste errant* en 1516. Evoquons également le cas du Maître de 1499 qui, dans la *Vierge à l'Enfant* du Louvre, traduit en lettres hébraïques la date de 1490 et les initiales « I.P. », celles d'un commanditaire plutôt que du peintre.

Frédéric Elsig

Jacquelin de Montluçon,
Résurrection de Lazare, vers 1496-1498
Huile sur bois, 111 x 112 cm
Lyon, musée des Beaux-Arts © Alain Basset
Sur la manche du grand-prêtre apparaît la signature du peintre sous la forme d'un ornement.





Maître de 1499,
Vierge à l'Enfant, 1490
Huile sur bois, 71 x 55 cm.
Paris, musée du Louvre © RMN – P. Bernard