

Un moine enlumineur du XIIe siècle : Frère Rufillus de Weissenau

Autor(en): **Michon, Solange**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **44 (1987)**

Heft 1

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168847>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Un moine enlumineur du XIIe siècle: Frère Rufillus de Weissenau

par SOLANGE MICHON



Fig. 1 Initiale R avec l'autportrait du miniaturiste Rufillus. Genève, Bibliothèque Bodmer, ms 127, f. 244 (H: 17,5, L: 15,5 cm).

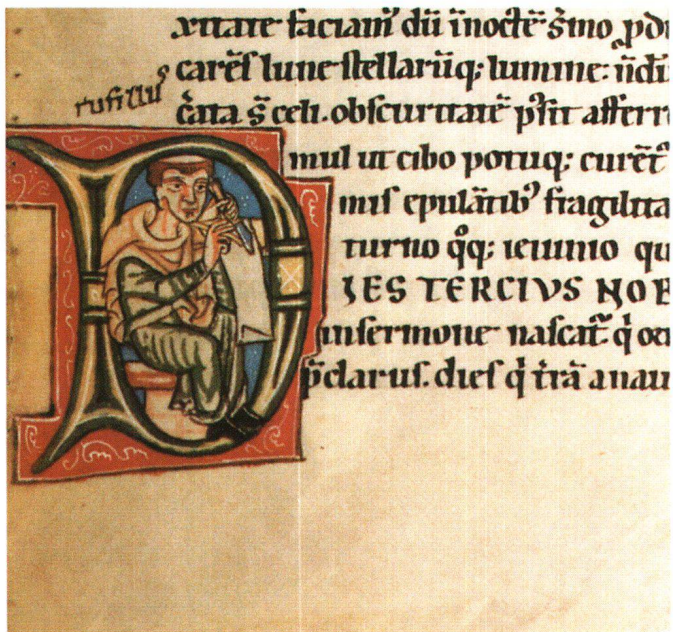


Fig. 2 Initiale D avec le moine Rufillus. Amiens, Bibliothèque Municipale, ms Lescalopier 30, f. 29v (H: 5,5, L: 5 cm).

Assis sur un banc, pinceau dans une main, godet de couleur et règle à mesurer dans l'autre, le moine Rufillus est en pleine activité: il finit de peindre l'étonnante initiale dans laquelle il s'est lui-même représenté, ainsi qu'en témoigne le nom inscrit au-dessus de sa tête: «Fr[ater] Rufillus» (fig. 1). Devant lui, sur le banc, à côté d'un godet de couleur, est posé le couteau à effacer prêt pour toute correction éventuelle. A côté se trouve la table aux couleurs percée de trous dans lesquels sont placées les cornes contenant les différentes teintes qui, avant d'être utilisées, seront encore remuées au moyen des bâtonnets en bois déposés à cet usage.¹

Une représentation d'enlumineur au travail aussi précise que celle-ci est une rareté dans les manuscrits du Haut Moyen Age comme de l'époque romane. S'il est fréquent, en effet, de voir des évangélistes, des docteurs de l'église ou des saints représentés en tant qu'auteurs, transcripteurs ou traducteurs de textes sacrés, leur fonction n'est que suggérée par la présence d'objets conventionnels: livre, plume, parfois encrier. Par contre, l'image du peintre enlumineur est bien plus exceptionnelle; citons, à titre d'exemple, la scène du codex A 21 de la Bibliothèque Capitulare de Prague (folio 153) sur laquelle on voit l'enlumineur Hilbertus, en compagnie de son apprenti, lancer une éponge sur le rat qui est en train de dévorer son repas. Dans ce cas, comme dans celui de notre Rufillus, on se trouve devant une scène vivante, un «instantané» de la vie du moine enlumineur.

En nous faisant pénétrer dans son atelier, Frère Rufillus nous associe au «travail» – *labor* – qui, dans toute règle monastique, est l'indispensable complément de la prière – *oratio* – et permet à cette dernière de se matérialiser dans des œuvres concrètes et utiles à la communauté. Ainsi, dans

la plupart des monastères comme celui de Rufillus, l'activité au *scriptorium* est particulièrement importante. Elle s'inscrit à la fois dans un programme d'ascèse – le travail du scribe comme celui de l'enlumineur étant souvent ardu –, sert à enrichir la bibliothèque monastique de nouveaux exemplaires et contribue à nourrir la culture comme la spiritualité des moines.

Rufillus s'est ici représenté dans la lettre R qui ouvre la passion de sainte Martine. En choisissant ce cadre pour y placer son auto-portrait, notre moine s'est-il simplement souvenu que R était l'initiale de son nom? Ou avait-il quelque autre motif d'importance: ainsi, Martine n'était-elle pas la sainte protectrice du moine, ou la fête de la sainte – qui est célébrée le 1er janvier² – ne coïncidait-elle pas avec l'anniversaire de Rufillus ou avec le jour même où il exécutait cette initiale? Même s'il est difficile de répondre à de telles questions, il importe de les avoir présentes à l'esprit pour une époque où les correspondances entre les vies des saints, les fêtes du jour et la vie quotidienne des moines comme celle des non-religieux, étaient intimement liées les unes aux autres.

Au reste, notre enlumineur ne s'est pas contenté de se peindre, il s'est aussi situé, symboliquement parlant, au



Fig. 3 Initiale S avec la Tentation d'Adam et d'Ève. Genève, ms 127, f. 257 (H: 9, L: 7 cm).

centre de l'univers, entre un «ciel» où règnent les entrelacs géométriques en étoile et un «enfer» peuplé d'un monstre sciapode et d'un serpent à deux têtes, dont une humaine.³ N'est-ce pas là une transcription iconographique de la doctrine philosophico-religieuse – d'origine pythagoricienne et platonicienne – de «l'homme véritable», «microcosme» qui est un résumé de l'univers entier, du «macrocosme» et, à ce titre, capable de refléter et de transcrire, comme le fait notre moine, des réalités appartenant au monde d'en-haut et à celui d'en-bas?⁴

C'est au folio 244 du *codex 127* conservé à la *Bibliothèque Bodmer* de Coligny (Genève) que se trouve cette initiale historiée qui, comme 79 autres letrines, ouvre une des vies et passions de ce grand légendier roman.⁵

Certainement réalisé par deux scribes différents, ce manuscrit contient une trentaine d'enluminures au moins qui ne peuvent être que de la main de Rufillus. Contrairement à son confrère qui préférait les tonalités douces, Rufillus a choisi des couleurs très vives et contrastées: un bleu outremer, un rouge vif, un vert foncé, un beige, un marron, un gris et enfin le noir pour les contours et le blanc pour les rehauts.



Fig. 5 Le sixième jour de la Création. Amiens, Bibliothèque Municipale, ms Lescalopier 30, f. 10v (détail) (environ H: 5,5, L: 8 cm).



Fig. 4 Initiale S avec la Tentation d'Adam et d'Ève. Amiens, ms Lescalopier 30, f. 98v (environ H: 7, L: 6 cm).

Le *codex 127* porte plusieurs indices qui nous renseignent sur son histoire et, d'abord, sur son lieu d'origine: le monastère prémontré de *Weissenau* près de Ravensburg, dans le diocèse de Constance. Fondé en 1145 par Gebizo de Ravensburg, riche seigneur guelfe, le monastère fut consacré à saint Pierre apôtre dès 1170. De prieuré, *Weissenau* – appelé au Moyen Age «*Augia minor*», «*minor Augia*» ou simplement «*Augia*» – fut promu abbaye en 1257 et connut une longue prospérité jusqu'à sa suppression en 1803, au moment de la grande laïcisation des institutions religieuses.⁶ Une partie de sa bibliothèque devint alors propriété privée de son dernier abbé, Bonaventure Brem (1755–1818), avant d'être dispersée par la suite aux quatre coins du monde.⁷

Que le légendier genevois ait, au moment de la fermeture du monastère, appartenu à Bonaventure Brem est prouvé par la présence d'un ex-libris imprimé au nom de «*Bonaventura Abbas Minoraugiensis*» (Bonaventure abbé de *Weissenau*). Quant à la provenance du manuscrit, elle est attestée par deux inscriptions médiévales, en écriture gothique livresque, mentionnant que l'ouvrage est en possession du monastère Saint-Pierre de *Weissenau*. L'une, au folio 1 qui n'est visible qu'en transparence sous l'ex-libris, se lit ainsi: «*Liber s[ancti] Petri a[postoli] in Augia*». L'autre, incomplète – qui daterait du XIIIe ou du XIVe siècle – a été relevée par ELISABETH PELLEGRIN dans son catalogue des manuscrits latins de la *Bodmeriana*.⁸ Elle dit ceci: «*Iste liber est sancti Petri in [Augia Minori]*». Enfin, une troisième inscription, d'une écriture beaucoup plus tardive – probablement du XVIIIe siècle – fait suite aux mots «*Liber s. Petri a. in Augia*» et dit: «*Minori, nunc Weissenav*».

Nous avons retrouvé le moine Rufillus dans un autre manuscrit actuellement conservé à la *Bibliothèque Muni-*



Fig. 6 Détail de la figure 1: entrelac avec visages humains. Genève, ms 127, f. 244.

pale d'Amiens (Ms Lescalopier 30) et qui provient aussi de Weissenau (fig. 2).⁹ Au folio 29v de ce codex, qui contient le «Liber Exameron» de saint Ambroise, Rufillus s'est représenté, dans une petite initiale – un D, et non plus un R – dessinée en bas de page. C'est plutôt en tant que scribe qu'il s'est peint cette fois-ci, tenant d'une main un couteau et de l'autre une plume.

Rufillus était-il donc à la fois scribe et enlumineur? Cette éventualité n'est nullement improbable à une époque – le XIIe siècle –, où les exemples de scribes-enlumineurs sont assez fréquents.¹⁰ Cette double fonction n'est d'ailleurs pas exclusivement réservée aux hommes, comme nous l'a appris la religieuse Guda, qui s'étant peinte dans une initiale d'un homiliaire de la seconde moitié du XIIe siècle, avait pris soin de se présenter en ces termes dans le *titulus*: «Guda peccatrix mulier scripsit quae pinxit hunc librum» (Guda femme pécheresse a écrit et peint ce livre). Ainsi elle-même était-elle à la fois scribe et enlumineuse.¹¹

On relèvera à ce propos que, contrairement à une opinion souvent exprimée, l'anonymat était loin d'être une règle absolue chez les artisans du Moyen Age et, comme le souligne ANTON LEGNER dans son article sur les «Illustres Manus», les artistes médiévaux «se sont souvent littéralement

immortalisés à travers leurs œuvres». ¹² C'est certainement une telle intention de passer à la postérité qui a incité Frère Rufillus à signer son nom dans les deux manuscrits où nous l'avons retrouvé.

Rufillus a-t-il réalisé à la fois le texte et l'enluminure du codex d'Amiens? Il est difficile de l'affirmer. Qu'il ait exécuté aussi le texte du légendier genevois est probablement à exclure, car l'écriture des deux ouvrages est nettement différente. Par contre, la comparaison des enluminures de Genève et d'Amiens, tout en prouvant abondamment qu'elles proviennent de la même main, conduit à quelques constatations intéressantes.

Au premier abord, il apparaît que le portrait de Rufillus est beaucoup plus élaboré dans le manuscrit de Genève que dans celui d'Amiens. C'est le format de l'initiale qui, dans ce cas, a dû jouer un rôle déterminant puisque l'espace occupé par l'autoportrait est dix fois plus grand à Genève qu'à Amiens.¹³

Il est certain qu'en travaillant sur une plus petite surface l'enlumineur a dû consentir quelques simplifications tant dans l'iconographie que dans le tracé graphique. A Amiens, Rufillus est un peu à l'étroit dans sa lettrine, jambes et bras serrés contre son corps; à Genève, au contraire, confortablement assis, il peint son initiale d'un geste large. Toujours par manque de place, Rufillus a dû signer son nom en dehors de l'initiale du «Liber Exameron» alors que dans le codex 127 elle figure à l'intérieur de la lettrine. Quant à la technique picturale, elle diffère aussi légèrement dans ces deux représentations: celle d'Amiens présente davantage de zones où le parchemin est laissé en réserve alors qu'à Genève la couche picturale est uniforme. Cependant, bien des similitudes se révèlent. Dans les deux cas, l'artiste s'est représenté tourné de trois quarts vers la gauche, ce qui est du reste le sens le plus logique, puisque le texte s'ouvre à cet endroit et



Fig. 7 Le quatrième jour de la Création. Amiens, ms Lescalopier 30, f. 10v (environ H: 5,5, L: 7 cm).

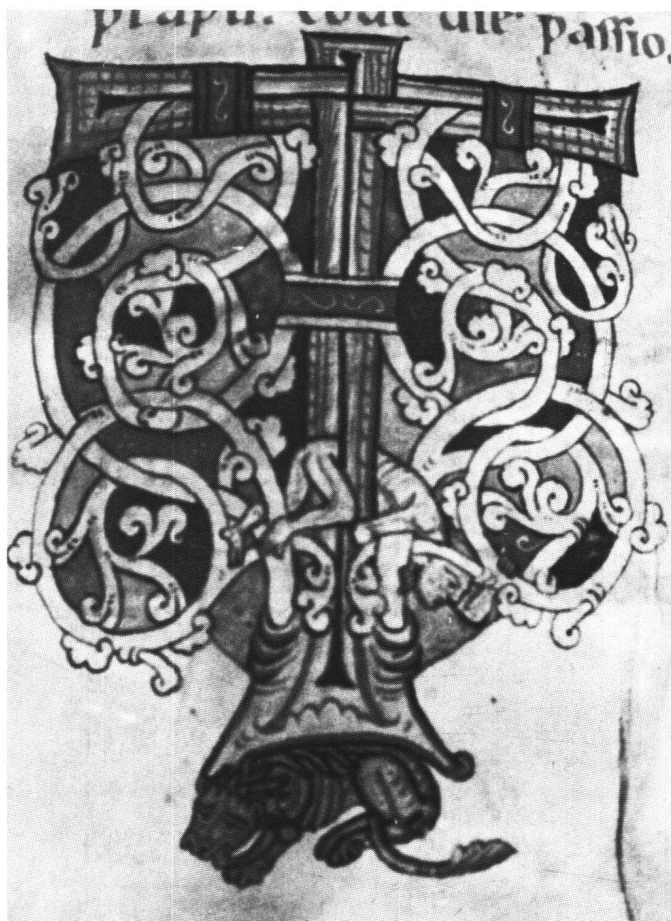


Fig. 8 Initiale T ouvrant la passion de saint Jacques le Mineur. Genève, ms 127, f. 53 (H: 11,8, L: 8,7 cm).

va se lire de gauche à droite. Chaque fois, Rufillus est assis, les deux mains occupées, et il porte le même costume monastique composé d'une tunique à manches et d'une courte chasuble. Même si le plissé de la tunique est plus raffiné sur la lettrine de Genève, son ordonnance est identique à celle d'Amiens tandis que la chasuble est d'une facture presque semblable dans les deux manuscrits: même étoffe de drap clair, capuchon pointu, plis en zigzags retombant sur le dos et sur le devant et formant un drapé en creux sur la poitrine.

Le visage de Rufillus est bien le même sur les deux figurines: même forme de tonsure, même nez fin et allongé, même bouche étroite et rapprochée du menton, mêmes ombrés marquant les traits de la face et du cou.

Même si la comparaison des deux portraits, celui de Rufillus d'Amiens et celui de Rufillus de Genève, pouvait laisser subsister quelque doute quant au fait qu'il s'agit d'une seule et même personne, l'examen du reste des œuvres marquées du nom et du portrait de Rufillus a largement confirmé nos premières présomptions d'identité.

Les couleurs, d'abord. Elles sont identiques dans les deux manuscrits, et leur gamme est celle déjà décrite à propos du légendier genevois. Les thèmes, ensuite. A titre d'exemple,



Fig. 9 Initiale T ouvrant le Liber Exameron de saint Ambroise. Amiens, ms Lescalopier 30, f. 1 (H: 8,5, L: 7,3 cm).

comparons deux initiales historiées des manuscrits d'Amiens (folio 98v) et de Genève (folio 257) qui mettent en scène l'une et l'autre la Tentation d'Adam et d'Ève (fig. 3 et 4).¹⁴ Leur composition est très proche: le serpent tentateur, qui forme le S de l'initiale, s'enroule autour de l'arbre du paradis, lequel marque l'axe médian de l'enluminure et est flanqué, à sa droite par Adam, et à sa gauche par Ève. Les figures d'Adam et d'Ève sont traitées de façon très semblable, non seulement dans l'expression, la silhouette et les gestes, mais aussi dans le modelé des corps. Il faut aussi rapprocher ces images d'un détail de la pleine page qui ouvre le «Liber Exameron» et qui, dans les sept jours de la Création, représente la naissance d'Ève (folio 10v). La ressemblance entre cette Ève (fig. 5) et celle de Genève (fig. 3) est frappante, jusque dans la forme de la poitrine et le geste du bras droit.

Dans ces deux images de la Tentation, Rufillus se montre à la fois traditionnel et novateur. Bien des éléments de cette iconographie étaient déjà présents dans les premières représentations de ce thème à l'époque paléochrétienne et avaient traversé tout le Moyen Âge: comme, par exemple, la disposition d'Adam et d'Ève de part et d'autre de l'arbre autour duquel s'enroule le serpent, ou le motif de la pomme dans la gueule du serpent, apparu dès le IV^e siècle¹⁵ et devenu très fréquent au XI^e et surtout au XII^e siècle. Par contre, lorsqu'il associe le thème de la Tentation à l'initiale S formée elle-même par un serpent d'une taille démesurée, il semble que Rufillus innove vraiment. Du moins, l'Index of Christian Art de Princeton, qui recense un nombre impressionnant d'exemples de cette iconographie et que nous avons consulté, ne contient-il aucun exemple d'une image semblable.

Même dans le cadre de sa propre production, et pour représenter un thème identique, notre enlumineur ne manque pas de se renouveler: au lieu de l'arbre porteur de fleurs d'Amiens, il peint l'arbre à fruits de Genève, du



Fig. 10 Initiale P ouvrant la passion de saint Philippe représenté avec le fils du prêtre tué par le dragon. Genève, ms 127, f. 52 (H: 14,4, L: 9,5 cm).

serpent étrangement pourvu d'oreilles, il passe à un serpent à tête humaine sur le front duquel pousse une feuille.

Le goût du merveilleux, comme du monstrueux, est une caractéristique importante de l'œuvre de Rufillus, qui aime s'entourer d'un monde fantastique. Ainsi, dans les entrelacs du ciel qui dominent son portrait de Genève, il fait apparaître quatre visages humains (fig. 6), fort semblables d'ailleurs aux faces du soleil et de la lune à Amiens (fig. 7). S'agit-il d'une référence cosmologique, aux saisons, aux phases de la lune, aux vents ou aux éléments? Mais, dans ce cas, pourquoi les quatre visages ne se différencient-ils pas l'un de l'autre? Et l'animal qui occupe le centre de l'étoile à huit branches a-t-il, lui aussi, quelque signification hermétique, alchimique ou héraldique?

Peut-on, à partir des éléments précédents, parvenir à situer Rufillus dans le temps et l'espace? Son style d'enluminure frappe par la variété de courants artistiques qu'il rassemble. Ainsi, lorsqu'il peint des initiales à rinceaux blancs sur fonds colorés (voir fig. 8 et 9), c'est aux enluminures italiennes des XIe et XIIe siècles qu'il fait penser.¹⁶ En exécutant des lettrines à rinceaux pleins et ombrés dans lesquels s'accrochent des feuilles aux formes de pieuvre



Fig. 11 Initiale Q avec un dragon. Amiens, ms Lescalopier 30, f. 55v (H: 8,4, L: 9,5 cm).

(«octopus leaves») (voir fig. 10 et 11), il évoque les manuscrits anglais de la seconde moitié du XIIe siècle.¹⁷ Enfin, dans son art très élaboré de l'initiale où prolifèrent des monstres et animaux fantastiques ainsi que dans la double technique où peinture et dessin se combinent, on se retrouve dans l'ambiance des manuscrits français.¹⁸

Pour comprendre cette variété de courants artistiques, il est utile de se rappeler que Weissenau se situait dans le diocèse de Constance, c'est-à-dire une région où, au Moyen Âge, convergeaient de nombreuses voies de passage entre le nord et le sud, l'est et l'ouest, et que ce monastère faisait partie de la fameuse Circarie de Souabe, véritable foyer artistique où se sont assimilées des traditions très diverses, byzantine, anglo-saxonne, française et italienne notamment.

Si l'on considère, d'une part, que ce creuset d'influences a atteint son maximum d'activité au XIIe siècle et, d'autre part, que certaines particularités iconographiques – le serpent à tête humaine par exemple¹⁹ – n'apparaissent que dans le dernier quart de ce même siècle, on est fondé à penser que le moine Rufillus a exercé son art vers la fin du XIIe siècle, ou même au tout début du XIIIe siècle. C'est là, dans l'état actuel de notre recherche, tout ce qu'il nous est permis d'avancer.

Quoiqu'il en soit de la datation exacte de son œuvre, Frère Rufillus a néanmoins réussi à nous livrer, grâce à deux portraits signés, plus que beaucoup de ses collègues enlumineurs. Non seulement il nous a fait partager ses préoccupations techniques, son souci de composer une image pour l'adapter à un espace limité, d'utiliser des techniques variées avec un nombre restreint de couleurs à sa disposition, de transmettre une tradition bien assimilée tout en la transformant et la renouvelant, mais il a aussi su évoquer un univers merveilleux et surnaturel et réaliser une des aspirations les plus hautes dont l'homme est capable: sortir de l'anonymat en produisant une œuvre belle et atteindre ainsi à l'immortalité.

- ¹ Des références précises à ce matériel sont données dans une source du XVe siècle, très importante pour la connaissance des techniques de l'enluminure: le Livre de Modèles de Göttingen (Göttingen, Bibliothèque Universitaire, cod. Uff. 51, folio 4) reproduit en fac-similé par H. LEHMANN-HAUPT, *The Göttingen Model Book*, Columbia 1972.
- ² D'après l'indication qui figure dans le codex 127 de la Bodmeriana, à la fin de la passion de sainte Martine (folio 252v): «mense ianuario die prima».
- ³ Pour l'étude des monstres, voir l'ouvrage de C. LECOUEUX, *Les Monstres dans la littérature allemande du Moyen Age: Contribution à l'étude du merveilleux médiéval*, Göppingen 1982, et, en particulier, l'article sur les sciapodes: vol. 2, pp. 149-152, et sur les serpents: vol. 2, pp. 241-242.
- ⁴ Voir à ce sujet: M.M. DAVY, *Initiation à la symbolique romane*, Paris 1977, pp. 39-41. L'auteur montre combien cette théorie du «microcosme-macrocosme» est répandue et essentielle au XIIIe siècle. En iconographie, elle peut se traduire par des représentations comme celle où l'homme est placé au milieu des quatre éléments à partir desquels, selon les auteurs de cette époque, il a été créé. Voir en particulier la remarquable page du manuscrit Clm 13002 (f. 7v) de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich reproduit dans: M.W. EVANS, *Medieval Drawings*, Londres 1969, pl. 81.
- ⁵ L'étude complète de ce légendier fera l'objet d'une thèse de doctorat que prépare actuellement l'auteur du présent article.
- ⁶ Pour l'histoire de Weissenau voir l'ouvrage collectif: *Weissenau in Geschichte und Gegenwart*, Sigmaringen 1983; en particulier le tableau chronologique dressé par B. Reutel et P. Eitel, pp. 377-380.
- ⁷ Les manuscrits de Weissenau ainsi dispersés ont cependant pu être inventoriés en partie par P. LEHMANN: *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz*, tome 1: *Die Bistümer Konstanz und Chur*, Munich 1918, pp. 408-410. Du même auteur: *Verschollene und wiedergefundene Reste der Klosterbibliothek von Weissenau*, in: *Erforschung des Mittelalters*, Band III, Stuttgart 1960, pp. 110-120. Voir aussi: *Handschriften aus Kloster Weissenau in Prag und Berlin*, in: *Erforschung des Mittelalters*, Band IV, Stuttgart 1961, pp. 40-82.
- ⁸ E. PELLEGRIN, *Manuscrits Latins de la Bodmeriana*, Cologny-Genève 1982, pp. 265-280. D'après le même catalogue, le légendier genevois est aussi mentionné dans un fragment de répertoire du XIIIe siècle établi à Weissenau qui recense les ouvrages de sa bibliothèque monastique.
- ⁹ Cette provenance est attestée par l'indication «Bibli: Weissenav:», qu'une écriture tardive, probablement du XVIIIe siècle, a apposée en haut du folio 1. Les deux manuscrits où Rufillus s'est représenté ont été occasionnellement mentionnés par H. SWARZENSKI: *The Berthold Missal*, New York 1943, p. 64, n. 156; *Two Romanesque Illuminated Manuscripts in the Princeton University Library*, in: *Princeton University Library Chronicle*, 9, 1948, p. 65.
- ¹⁰ Voir notamment: J.J.G. ALEXANDER, *Scribes as artists: the arabesque Initial in twelfth-century English Manuscripts*, in: *Medieval Scribes, Manuscripts and Libraries*, Essays presented to N.R. Ker, Londres 1978, pp. 87-116; A. LEGNER, «*Illustres Manus*», in: *Catalogue de l'exposition Ornamenta Ecclesiae*, Cologne 1985, vol. 1, pp. 187-229.
- ¹¹ Francfort/Rhin, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms Barth 42, folio 110v. Une illustration en couleurs de cette enluminure est reproduite dans le *Catalogue de l'exposition Ornamenta Ecclesiae*, vol. 1, p. 244.
- ¹² Voir note 11, p. 228.
- ¹³ Initiale d'Amiens, folio 26v, mesure: 5,5x5 cm; Initiale de Genève, folio 244, mesure: 17,5x15,5 cm.
- ¹⁴ L'initiale d'Amiens, que j'avais relevée dans l'Index of Christian Art à Princeton a été photographiée par le Courtauld Institute (No. 120/34[5]) qui a bien voulu m'autoriser à la reproduire ici. Lors de ma visite à la Bibliothèque Municipale d'Amiens (en septembre 1984), j'ai dû malheureusement constater qu'elle avait été découpée dans le manuscrit par une main sans scrupule, acte de vandalisme que je n'ai pu que signaler à la conservatrice.
- ¹⁵ R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, Prato 1873, II, pl. 34 (5), où ce motif apparaît sur un dessin de la Tentation dans le cimetière de Domitille à Rome.
- ¹⁶ Voir, par exemple, deux passionnaires du XIIe siècle conservés à Rome, Bibliothèque Vaticane, Vat. 1192 et 1194.
- ¹⁷ Entre autres, la Bible de Winchester, datable entre 1150 et 1160; Winchester, Cathedral Library, vol. II. - Très typique est notamment l'initiale du folio 342 avec Moïse et Aaron (H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, Chicago 1974, fig. 309).
- ¹⁸ Voir en particulier la Bible de Saint Bénigne: Dijon, Bibliothèque Municipale, ms 2.
- ¹⁹ Dont l'un des exemples les plus anciens nous paraît être celui qu'a peint en 1181 Nicolas de Verdun sur le polyptique actuellement conservé à Klosterneubourg. Le serpent y est représenté avec une tête humaine couronnée et nettement distincte du reste du corps, alors qu'à Genève le serpent-homme semble vraiment former une seule entité.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1, 3, 6, 8, 10: Auteur.

Fig. 2, 5, 7, 9, 11: Bibliothèque Municipale d'Amiens.

Fig. 4: Conway Library, Courtauld Institute of Art, Londres (par M. le professeur C.R. Dodwell).

RÉSUMÉ

Parmi les rares autoportraits d'un enlumineur à l'œuvre que le Moyen Age nous a livrés, il en est un particulièrement remarquable peint dans un légendier conservé à Genève (Bibliothèque Bodmer, ms 127). L'artiste qui a signé «Fr[ater] Rufillus» s'est représenté en train d'achever l'initiale R qui ouvre la passion de sainte Martine. Tout en s'étant entouré de son matériel de miniaturiste: pinceau, godets, etc., il s'est représenté au centre d'un univers fantastique, en même temps céleste et infernal. Le légendier qui contient cette

enluminure provient très probablement de l'abbaye de Weissenau (près de Ravensburg, diocèse de Constance) de même qu'un autre manuscrit conservé à Amiens qui, lui aussi, possède un portrait signé de Rufillus. La comparaison de ces deux manuscrits montre qu'ils sont bien de la même main et permet de dégager un certain nombre de préoccupations et de procédés caractéristiques des enlumineurs de ce scriptorium à la fin du XIIe siècle.

ZUSAMMENFASSUNG

Eines der wenigen und zugleich bemerkenswertesten Selbstporträts aus dem Mittelalter, die einen Buchmaler bei der Arbeit darstellen, befindet sich in einem Legendar in Genf (Bibliothèque Bodmer, ms 127). Der Künstler, der sich selbst mit «Fr[ater] Rufillus» bezeichnet, ist gerade dabei, die Initiale R fertigzustellen, mit der die Passion der Heiligen Martina beginnt. Umgeben von seinem täglichen Arbeitsmaterial, wie Pinsel, Farbtopf und Korrekturmesser, stellt er sich inmitten einer fantastischen himmlischen und diabolischen Welt dar. Das Legendar, das diese Illuminierung

enthält, stammt sehr wahrscheinlich aus der Abtei Weissenau (bei Ravensburg, Diözese Konstanz). Denselben Ursprung hat eine heute in Amiens befindliche Handschrift, auch sie enthält ein signiertes Porträt von Rufillus. Der Vergleich dieser beiden Handschriften erweist, dass sie vom gleichen Künstler stammen. Dank dem Schreiberporträts nimmt man direkten Einblick in eine bestimmte Buchmalerei-Werkstatt und in die von ihr geübten Verfahren am Ende des XII. Jahrhunderts.

RIASSUNTO

Fra i pochi autoritratti del Medio Evo che rappresentano un miniatore mentre lavora, ne esiste uno particolarmente notevole dipinto in un leggendario conservato a Ginevra (Bibliothèque Bodmer, ms 127). Si vede l'artista, che firmò «Fr. Rufillus», ultimare l'iniziale R con la quale comincia la passione di Santa Martina. Circondato dai suoi attrezzi di lavoro: pennello, barattoli di colore, ecc., egli si rappresenta nel centro d'un fantastico universo celeste ed infernale. Il leggendario che contiene questa miniatura proviene

molto probabilmente dall'abbazia di Weissenau (presso Ravensburg, diocesi di Costanza) come un altro manoscritto che si trova ad Amiens e che possiede anche un ritratto firmato di Rufillus. Il confronto di questi due manoscritti dimostra che provengono dallo stesso artista e ci permette di farsi un'idea di certi compiti e metodi caratteristici dei miniatori di questo scriptorio alla fine del XII secolo.

SUMMARY

Among the few self-portraits of an illuminator at work which the Middle Ages have left us, a particularly remarkable one is painted on a Legendary which is now kept in Geneva (Bibliothèque Bodmer, ms 127). The artist who signed "Fr[ater] Rufillus", portrayed himself in the act of finishing the initial R which opens the Passion of Saint Martina. Surrounded by his painting materials such as a brush, pots of paint, etc., he portrays himself in the centre of a fantastic universe, celestial as well as infernal. The Legendary which

contains this illumination comes most probably from the Abbey of Weissenau (at Ravensburg, Diocese of Constance), just like another manuscript conserved in Amiens, which also has a signed self-portrait by Rufillus. Comparison of these two manuscripts shows that they originate from the same hand and gives us a direct view of the preoccupations and the processes which characterize the illuminators of this special workshop at the end of the XIIth century.