

Introduction

À qui appartient un tableau ? À celui qui a peint les figures ou à celui qui possède la tablette de bois sur laquelle le peintre a déposé les couleurs ? À qui appartient un objet écrit ? Au propriétaire du parchemin ou à celui qui a écrit le texte qu'il porte ? À partir du XII^e siècle et jusqu'à la fin du Moyen Âge, les juristes ont discuté ces questions qui nous paraissent fort bizarres. Au fil des siècles, ils ont accumulé les arguments et mobilisé les références qui pouvaient soutenir l'une ou l'autre position. Et, après eux, certains historiens du droit se sont attachés à ce problème, connu traditionnellement comme celui de la *tabula picta*.

Pourquoi, aujourd'hui, faire retour sur cette question classique dans un livre qui ne se veut pas seulement une étude d'histoire du droit ? Il est à cela deux raisons. La première tient à la longue durée de l'histoire de la propriété sur les œuvres dont il faut rappeler les temps forts : aux derniers siècles du Moyen Âge, l'apparition de la forme moderne du « livre », qui rassemble dans un seul objet l'œuvre (ou des œuvres) d'un seul auteur, rompant ainsi avec le modèle du miscellané, dominant à partir du VIII^e siècle, qui réunissait dans un même codex des textes de nature et genres très différents¹ ; aux commencements de l'époque moderne, l'assignation des textes à leurs auteurs aux fins de leur condamnation et prohibition, ce que Michel Foucault désignait comme l'appropriation pénale des discours² ; au XVIII^e siècle, la naissance, au sein de la réglementation corporative en Angleterre ou du privilège royal en France, des notions de copyright et de propriété littéraire³.

1. Armando Petrucci, « Dal libro unitario al libro miscellaneo », dans Andrea Giardina (éd.) *Società e impero tardoantico*, vol. 4, *Tradizioni dei classici, trasformazioni della cultura*, Bari, 1986, p. 173-187.
2. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 22, t. LXIV, juil.-sept. 1969, p. 73-104, réédité dans *Dits et écrits, 1954-1988*, Daniel Defert, Françoise Ewald (éds.), avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, 1994, t. I, p. 789-821.
3. Mark Rose, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge, Mass., et Londres, 1993. Voir également Roger Chartier, « Figures de l'auteur », *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, 1996, p. 45-80.

En faisant retour sur les textes des juristes anciens, il s'agit d'étendre à l'amont une telle généalogie en portant l'attention sur les raisonnements qui permettent de transférer le droit de propriété de la possession du matériau (parchemin ou tablette de bois) à ce dont il est le support, un texte écrit ou une œuvre peinte. Même si, au Moyen Âge, celui qui écrit le texte n'est que rarement celui qui a composé l'œuvre, tant est forte la distinction entre le travail du copiste et l'invention de l'auteur – tel que nous comprenons aujourd'hui cette catégorie –, il n'en reste pas moins que s'élabore dans les énoncés du droit une première distinction entre la matérialité de l'objet et la nature propre des productions esthétiques ou intellectuelles.

La seconde raison de notre enquête déborde la seule question de la *tabula picta*. En effet, les subtiles argumentations des juristes médiévaux à ce propos font entrer dans un univers de pensée surprenant et étrange. Leurs discours traitent des choses concrètes, matérielles, en articulant des catégories et des dichotomies construites selon une logique technique tout à fait spécifique. Les auteurs humanistes et modernes se sont souvent moqués de ces raisonnements qui enchaînent prémisses et conséquences dans une radicale distance par rapport à l'expérience commune. Mais ce faisant, ils trahissent la méconnaissance qui a été la leur. En effet, la glose médiévale n'a rien d'arbitraire ou d'incohérent. Elle entend formuler les principes qui permettent de caractériser et qualifier les choses et ainsi de les soumettre aux opérations juridiques. Pour que les hommes puissent vendre ou acheter, posséder, jouir de l'usufruit, transmettre à leurs héritiers ou leurs légataires des droits sur la terre, les eaux, les plantes, les édifices et les objets fabriqués de toute sorte, il est nécessaire que ces choses soient pensées dans leurs différences ou leurs ressemblances, leur totalité et leurs parties, leurs liaisons ou leur disjonction. Les évidences sensibles ne suffisent pas à fonder les droits. Contre leur trompeuse immédiateté, le discours juridique construit les concepts et les argumentations de ce que l'on pourrait qualifier comme les artifices du concret. Il permet de donner la jouissance des parties d'une chose qui, pourtant, ne saurait être démembrée et, ainsi, de conserver à quelqu'un un droit de propriété sur la poutre d'une maison ou le bras de la statue d'un autre ou de séparer la pourpre du vêtement, le ventre du corps de la femme enceinte, les racines de la totalité de l'arbre, les grains de blé du méteil, la peinture de son support. Étudier un exemple précis de la mise en œuvre de ces catégories – en l'occurrence les controverses sur la possession des objets peints ou écrits –, permet d'entrer dans des mécanismes de pensée propres à ces architectures de la glose médiévale qui ont laissé des traces durables dans le droit. Mais cela nous permet aussi de percevoir un moment important de la construction de la

technique qui établit les rapports juridiques entre les hommes et les choses. Il est donc question de contribuer à l'élaboration d'une anthropologie juridique mais, contrairement aux études qui portent l'attention sur les mécanismes judiciaires et les dynamiques sociologiques propres à rendre compte, dans une société donnée, des modalités du règlement des conflits, ce travail s'attache aux dispositifs techniques propres à une modalité de compréhension des expériences et des pratiques qui, tout ensemble, les soumet aux articulations logiques des catégories du droit et leur donne une réalité située à distance des évidences sensibles.

Ce livre voudrait donc s'inscrire dans une double perspective : une histoire de la propriété sur les œuvres, une histoire de la pensée sur les choses. Passer de l'une à l'autre s'est imposé comme une démarche nécessaire. Roger Chartier m'avait proposé de présenter le régime juridique des textes écrits au Moyen Âge lors du Congrès de sciences historiques d'Oslo, en août 2000. J'avais entendu Yan Thomas, lors d'un séminaire sur le travail dans le droit romain à l'École des hautes études en sciences sociales, parler brièvement de la *tabula picta* et ce qu'il en avait dit m'avait fascinée. En lisant les textes romains et médiévaux, je me suis aperçue qu'ils semblaient montrer l'envers d'une formule du célèbre bibliographe néo-zélandais récemment disparu, Donald F. McKenzie, qui affirmait, dans la première de ses *Panizzi Lectures* à la British Library, que « la tâche du bibliographe est de montrer que les formes ont un effet sur les sens ». Cette remarque, qui a ouvert tout un champ de recherches destiné à comprendre comment les formes matérielles des objets qui portent l'écrit participent de la construction de leur sens, pouvait à mes yeux être inversée : « le sens a un effet sur les formes », et cette inversion permettait de caractériser les conceptions que les glossateurs et commentateurs du droit romain avaient eues de la matérialité des objets écrits ou peints.

Le dossier médiéval de la *tabula picta* montrait comment les catégories juridiques reformulaient constamment les classifications à partir d'oppositions variables et croisées, et la pluralité de ces logiques indiquait que la matérialité n'était pas un donné. Dire, cependant, qu'elle n'est qu'une construction du discours nous situerait d'emblée sur un terrain désormais classique et quelque peu épuisé, celui du débat sur le relativisme. J'essaierai donc d'être claire et je m'appuierai pour ce faire sur le livre de Michael Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture*⁴,

4. Michael Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, Paris, 1989.

dans lequel il montre que les catégorisations latines de l'expérience, récupérées et apprises comme une langue étrangère par les humanistes, marquent non seulement la façon de parler, mais également, en offrant les concepts qui permettent de fixer l'attention, la manière même de voir la peinture. Le langage juridique opère en partie comme le latin néoclassique des humanistes : « il n'a jamais été conçu comme la formulation haletante de perceptions toutes fraîches du monde »⁵. Comme pour toute langue, son application à « un secteur donné de l'action ou de l'expérience en recouvre à la longue le champ comme un quadrillage »⁶. Ceci ne conduit pas à une dénégation du réel. Il serait plus juste de dire que, comme toute langue, celle de juristes « est une conjuration contre l'expérience, une entreprise collective de simplification et d'aménagement visant à transformer l'expérience en éléments manipulables »⁷. C'est seulement dans ce sens, je crois, que l'on peut parler de la matérialité comme construction du discours.

Tout au long du Moyen Âge, les glossateurs et commentateurs du droit romain reprirent la question de la *tabula picta* pour l'inscrire dans des catégories complexes qui permettaient de penser les rapports entre les matières et les *speciei* : faire corps, prendre racine, s'unir, se confondre, se mêler, prévaloir. Ils postulaient des logiques qui régissaient les substances, les formes de la valeur, les rapports du tout et des parties.

Ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler la renaissance juridique du XII^e siècle constitue l'un de tournants intellectuels majeurs de l'histoire de l'Occident. Ce mouvement, lié au moment fondateur des enseignements d'Irnerius à Bologne à partir de la fin du XI^e siècle, a été préparé par la réforme grégorienne. La réflexion doctrinale alors élaborée autour du *corpus* juridique compilé à Byzance par ordre de l'empereur Justinien (VI^e siècle) gagne l'Occident et fonde, avec le développement du droit canonique, un discours normatif commun à l'espace européen. Toutes les œuvres que nous citerons appartiennent à ce monumental *corpus* produit entre le XII^e et le XV^e siècle⁸. En ce qui concerne la différence entre glose et commentaire, on cite souvent celle proposée par le grammairien Huguccio (XII^e siècle) : « *Glossa est expositio sententiae et ipsius literae, quae non*

5. *Ibid.*, p. 68.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 64.

8. Sur les premières phases de la renaissance juridique, voir Ennio Cortese, *Il rinascimento giuridico medievale*, Rome, 1992. Comme histoire générale du droit au Moyen Âge, on peut toujours consulter la grande synthèse de Francesco Calasso, *Medio Evo del diritto*, I. *Le fonti*, Milan, 1954, seulement dépassée aujourd'hui par

solum sententiam sed etiam verba attendit » (la glose est l'explication d'une formule et de sa lettre même : elle s'intéresse non seulement à la formule mais aussi à ses termes), alors que le commentaire est une « *expositio verborum iuncturam non considerans sed sensum* » (explication de termes qui tient compte non pas de leur alliance, mais de leur sens), cité par Francesco Calasso⁹. On pourrait dire que la glose est une pratique exégétique qui « colle » aux mots et suit l'ordre de phrases – on les trouve d'ailleurs dans les marges mêmes des pages des manuscrits et des éditions imprimées postérieures –, alors que les commentaires en sont indépendants. Le genre de la glose domine la pratique des juristes jusqu'au milieu du XIII^e siècle, en particulier dans la grande école de Bologne. Elle sera ensuite remplacée par le commentaire. Tous les textes juridiques que nous citerons appartiennent soit à la glose, soit aux commentaires ou *lecturae*, soit enfin aux *summae*, genre qui connaît une grande popularité en dehors de Bologne pendant le XII^e siècle. Cet ensemble bigarré de textes posait ainsi le problème de l'écriture et de la peinture dans leur plus absolue matérialité, mais, par l'instabilité des lectures, il montrait qu'aucune matérialité n'était susceptible d'imposer une logique inscrite en elle-même, par nature. Si le travail des historiens du livre et de la lecture a montré que les objets réels dans lesquels un texte ou une image prennent corps, se donnent à voir ou à lire, imposent des contraintes et participent de la construction de leur sens, nous voyons ici que la matérialité n'obéit pas à une logique nécessaire. Il va de soi que cette approche n'entend pas nier la pertinence de l'affirmation de Donald F. McKenzie. Elle veut, tout au contraire, en montrer la fécondité heuristique, en nous obligeant à réfléchir sur les conceptions diverses qui ont lié les productions esthétiques ou intellectuelles et leurs supports. En effet, si nous pouvons considérer la *tabula picta* comme un fragment lointain d'une archéologie du droit d'auteur, nous verrons que la série ainsi constituée est fort surprenante.

La peinture et l'écriture telles qu'elles sont pensées par les juristes du Moyen Âge portent donc sur ce qu'il en était quand quelqu'un imposait de la couleur ou de l'encre sur une surface, *tabula* pour la peinture, *charta* ou *membrana* pour l'écriture. Il fallait alors décider lequel dominait en

celle de Ennio Cortese, *Il diritto nella storia medievale*, 2 vol., Roma, 1995-1996. Pour tout ce qui concerne les auteurs, on peut consulter le livre de B. Cortese, ainsi que, plus récent et avec des bibliographies fouillées, Hermann Lange, *Römisches Recht im Mittelalter, Bd 1, Die Glossatoren*, München, 1997.

9. *Op. cit.*, p. 528.

absorbant l'autre, dans la mesure où la casuistique présupposait que le support et ce qui y était ajouté appartenaient à des personnes différentes. Il s'agit donc d'une réflexion sur les rapports entre la peinture, l'écriture et leurs supports respectifs dont on peut d'ores et déjà établir trois caractéristiques : premièrement, il ne sera pas toujours question d'art ou de technique ; deuxièmement, le contenu de l'écriture n'aura strictement aucune importance. Il y a une exception à cette règle, un texte d'Ulpien (III^e siècle), le D.10.4.3.14, qui pose la question des supports qui ont servi à écrire un acte officiel. Dans ce cas, la règle qui fait que le support absorbe l'écriture ne fonctionne pas nécessairement. Alberico de Rosate († 1360)¹⁰ dira à propos de cette loi :

« *Mirabile verum, quod si in charta tua est scriptum magnum creditum meum quod scriptura cedat chartae [...] Alii dicunt quod in hoc casu ubi est magnum creditum dominus chartae non dicat, sicut nec dominus tigni iniuncti. Ne urbs deformetur.* »

« Il serait vraiment extraordinaire que, si ta *charta* porte l'inscription d'une dette importante que j'ai contractée, l'écriture accrût à la *charta* ! [...] Certains disent que dans le cas d'une dette importante, le propriétaire de la *charta* ne doit pas plaider, non plus que le propriétaire de bois de construction incorporé, pour éviter que la ville ne soit défigurée. »

Troisièmement, l'objet de la représentation picturale sera pour certains un critère auquel il faut accorder du poids.

Les juristes pensaient en effet la peinture et l'écriture dans un cadre conceptuel qui était soit celui des rapports entre matières, soit celui des tensions entre *materia* et *species* (terme que l'on peut souvent traduire comme « chose spécifique », et très rarement par « forme », mais dont la complexité pour le monde médiéval doit être rappelée¹¹), soit celui du prix, critère qui tendait à couper court aux réflexions sur la logique des matières.

10. *In primam ff. Veter. Part. Commentarij*, Venise, 1585.

11. Un sens fondamental doit être écarté dans ce contexte précis : le terme ne désigne pas la *species* comme classe, à l'intérieur du schéma *genus-species*. Pour ce sens chez les juristes romains, voir Mario Talamanca, « Lo schema *genus species* nelle sistematiche dei giuristi romani », *Colloquio italo-francese*, Roma 14-17 aprile 1973, *La filosofia greca e il diritto romano*, Roma, Academia Nazionale dei Lincei, 1977, t. II. Le terme *species* est d'une extraordinaire complexité. Pour un aperçu de certaines de ses significations au Moyen Âge, Pierre Michaud-Quantin, « Les champs sémantiques de *species*. Tradition latine et traduction du grec », dans *Études sur le vocabulaire philosophique du Moyen Âge*, avec la collaboration de Michel Lemoine, Rome, 1970, p. 113-150.

En parlant d'écriture et peinture, les juristes du Moyen Âge commentaient un dossier qu'ils trouvaient dans les textes compilés par ordre de l'empereur Justinien à Byzance pendant le VI^e siècle. Pour cette étude, ne nous concernent que les livres 6 et 41 du *Digeste* et le livre 2 des *Institutes*, dans lesquels on trouve une réflexion sur les modes d'acquisition du *dominium* qui allaient de la capture d'animaux sauvages ou du droit sur ceux que l'on considérait apprivoisés tant qu'ils gardaient l'usage de revenir au gîte, aux îles nées dans un fleuve, en passant par l'accroissement du domaine du riverain quand la rivière quitte son lit, la tradition, l'usufruit... Aussi, la peinture et l'écriture étaient toujours pensées à l'aide des catégories qui dilataient le sujet et configuraient un univers borgésien, car la liste des objets dans laquelle elles pouvaient s'inscrire incluait la terre ou les arbres apportés par les fleuves, les plantes et les blés, les édifices, l'union des métaux, les pierres précieuses serties dans des bijoux ou des meubles, la croissance des fruits, les bois de construction, la pourpre ou les manches ajoutées à un vêtement, les fils d'or ou les rangs de perles entretissées dans une toile...

Les textes juridiques avaient, cependant, un objectif : déterminer à qui appartenait un objet. Ils impliquaient donc des règles de procédure dans lesquelles dominent deux grands axes d'argumentation : d'un côté, tout ce qui relève du critère de la *bona fides* dans l'action des sujets, et, de l'autre, les principes qui répondent à une façon de penser les choses et les matières¹². En effet, l'un des critères majeurs du jugement est la *bona fides* de celui qui apposait ces substances sur un support qui n'était pas sien¹³, et à cette idée – qui désigne non pas un critère moral, mais l'état du sujet au moment où il réalise une certaine activité – s'ajoutent d'autres manifestations de la

12. Dans un article fondamental, Yan Thomas (« La valeur des choses », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, nov.-déc. 2002, p. 1431-1462) montre comment la saisie juridique des choses dans le droit romain ne se fondait pas sur une ontologie mais qu'au contraire, leur régime spécifique était celui de la constitution de leur valeur en tant que « valeur arbitrale » dépendante du sens commun, et que le droit appelait « chose » (*res*) aussi bien l'affaire, le procès, que la chose litigieuse. La chose est son prix, la valeur en est sa substance. Ce texte est paru trop tard pour que je puisse véritablement en tenir compte, mais même s'il déplace la nature des choses d'une façon dont les implications pour le droit médiéval devraient être explorées, ma question est celle des formes de la matérialité qui ne peut faire l'économie de la « physique » des choses.
13. Sur la *bona fides* qui donnerait lieu à la possession dans le droit romain, voir Luigi Lombardi, *Dalla « fides » alla « bona fides »*, Milan, 1961, et en particulier pour les commentateurs, p. 208-249.

disposition des sujets dont le droit tient compte afin de trancher : ainsi la volonté commune de deux propriétaires de mêler des matériaux qu'ils possédaient pour en faire un *acervus* commun, ou la décision de ce qui, dans un objet, devait être considéré principal ou accessoire.

Pour les romanistes en effet, la *tabula picta* pose un problème auquel se sont attaqués de très nombreux auteurs. Il s'agit de ce que Vincenzo Arangio-Ruiz a désigné comme le *guazzabuglio gaiano*¹⁴. Les *Institutiones* de Gaius (2.78), juriste du II^e siècle après J.-C., offrent des propositions contradictoires : si la peinture est entre les mains du *dominus tabulae*, le peintre peut la reprendre en payant le prix de la *tabula*, si elle est entre les mains du peintre, le juge la rendra au *dominus tabulae* qui a payé l'*impensa picturae*. En somme, celui qui est en possession de la chose est destiné à la perdre, ce qui va à l'encontre du critère général « mieux vaut être possédant que revendiquant ». Et il y a également contradiction entre cela et la règle selon laquelle « *tabula picturae cedere* » (la *tabula* accroît à la peinture). Cette problématique, qui concerne les *actiones*, a été traitée, entre autres, par Rudolph von Jhering et Pietro Bonfante, et a donné lieu à une chasse aux interpolations afin de résoudre les contradictions entre les textes¹⁵. Francesco Lucrezi propose que ni Gaius 2.78 (il s'agit d'un manuscrit datant de la deuxième moitié du V^e siècle), ni D.41.1.9.2, ni I.2.1.34 ne reflète la pensée du juriste, et que le principe selon lequel la *tabula* doit accroître à la peinture, qui montre selon l'auteur la « victoire de l'artiste », ne surgit que pendant la deuxième moitié du V^e siècle (p. 254). Cela serait confirmé par ce qu'en affirme l'*Epitome Gai*, rédigé pendant cette deuxième moitié du V^e siècle, et qui considère que la peinture est assimilée au principe qui régit l'écriture, c'est-à-dire « ce qui est au-dessus du sol s'incorpore au sol » (p. 32)¹⁶. Dans ce travail, je ne m'occuperai pas de procédure et je laisserai aussi de côté le problème des intentions et des volontés. Ce que j'essaie de montrer est plutôt l'extraordinaire diversité de ce qui peut être dit à propos d'un aspect de la matérialité : celui qui concerne l'union des choses et des substances, les tensions entre *materia* et *species*. Il m'importe

14. *Istituzioni di diritto romano*, rééd., Naples, 1974, p. 192 (2^e éd. revue 1927), cité par Francesco Lucrezi, *La tabula picta tra creatore e fruitore*, Naples, 1984, p. 22 et 29.

15. Afin de ne pas alourdir excessivement les notes, je me permets de renvoyer à Francesco Lucrezi, *op. cit.*, p. 61-63, 79-126 et 250-266.

16. Le thème de la *tabula picta* a été traité par les romanistes également en rapport avec le problème de la *specificatio*. On trouvera des indications bibliographiques dans le chapitre *Dominium* et extinction d'objet, note 13.

avant tout de comprendre les configurations multiples auxquelles donnent lieu ces actes (peindre, écrire), inextricablement mêlés à une réflexion sur la façon dont se « comportent » les choses.

Cette démarche est justifiée par l'architecture des sources et diffère de celle de Paola Maffei, auteur du seul ouvrage consacré exclusivement à la *tabula picta* dans l'œuvre des glossateurs¹⁷. Elle affirme, comme Francesco Lucrezi avant elle pour la période romaine classique et post-classique, que la *tabula picta* pose non seulement un problème de droit, mais aussi un problème d'histoire sociale de l'art¹⁸. On ne peut qu'être d'accord avec elle à propos du rôle joué par la peinture et la sculpture comme mode de production d'images au Moyen Âge, qui ont également la fonction sociale de communiquer aux illettrés de multiples messages, à la fois religieux, politiques, moraux, et qui sont en raison précisément du nombre de ceux qui ne pouvaient lire d'une importance égale sinon plus grande à celle de l'écriture. Les images sont, disait Guillaume Durand dans son célèbre *Rationale divinatorum officiorum*, « *laicorum littere* » (l'écriture des laïcs)¹⁹ et, perçues par la vue, elles ont un pouvoir émotif plus grand que celui de l'écriture, liée à l'écoute²⁰. L'importance, dans cette culture manuscrite et largement illettrée, à la fois de l'écriture et de la peinture, fait que pour Paola Maffei la *tabula picta* ne doit pas être tenue au Moyen Âge, et jusqu'à l'invention de l'imprimerie, comme un cas d'école qui servirait essentiellement, du fait de sa complexité et sa rareté, aux exercices de la pensée plus qu'à la pratique des tribunaux, mais au contraire comme un débat portant sur un problème concret et pratique.

En effet, aussi bien le peintre que le scribe étaient considérés plus comme des artisans que comme des artistes, qui travaillaient en général à la commande et avec des consignes précises, et le critère de *preciositas* qui

17. Paola Maffei, *Tabula picta. Pittura e scrittura nel pensiero dei glossatori*, Milan, 1988. L'auteur fait un excellent travail d'édition. Elle annonçait également un prochain livre qui devait porter sur les commentateurs, mais qui, à ma connaissance, n'est malheureusement pas paru.
18. Francesco Lucrezi, *op. cit.*, p. 21, et Paola Maffei, *op. cit.*, p. 11.
19. Guillaume Durand (ca.1230-1296), *Rationale divinatorum officiorum*, eds. A. Davril O.S.B. et T.M. Thibodeau, *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, CXL, Turnhout, 1995, lib. I, III, 4, p. 34.
20. *Ibid.* L'évêque de Mende cite Grégoire le Grand, *Regula pastoralis* II, 10 « *Dum exteriorum rerum intrinsecus species attrahuntur, quasi in corde depingitur quicquid fictis ymaginibus deliberando cogitatur* » : comme les formes des éléments extérieurs sont attirées vers l'intérieur, les images modelées permettent de se représenter mentalement un objet comme s'il était tracé dans le cœur.

permettait à beaucoup d’auteurs de trancher en faveur du peintre ou de l’écrivain montre une préoccupation pour le travail. Mais il ne faut pas oublier, toutefois, que la question de la *tabula picta* n’était jamais pensée dans le cadre d’un travail réalisé sous contrat, car il n’est guère question des figures du *locator* et du *conductor*. Le *dominus tabulae* ou *chartae* n’est pas dans ces textes le commanditaire²¹, et dans ce sens la *tabula picta* pose un problème moins clairement pratique que ne l’affirme Paola Maffei.

La *tabula picta* est un cas d’école qui sert à penser le rapport des hommes aux choses – selon une logique qui n’est pas celle du contrat d’œuvre – et les choses mêmes. La séparation est si nette entre la casuistique contractuelle et celle qui concerne la logique spécifique de la peinture et de l’écriture, qu’Odofredo († 1265), dont les *lecturae* au *Digeste* sont fondamentales dans le dossier de la *tabula picta*, est capable de faire dans sa lecture au D.45.1.72.1 à la fois l’éloge des scribes dont l’art dépasse celui des peintres et de dire dans le cadre des contrats de *locatio* et *conductio*, que tous les copistes sont « *latrones et baratores* »²². Je n’entends pas soutenir par là que la question de la *tabula picta* n’a joué aucun rôle dans la pratique, mais elle ne peut pas être reliée aux contrats d’œuvre, non seulement parce que la doctrine l’en sépare, mais également parce que les contrats de *locatio operarum* (dans lesquels l’objet est la prestation d’une œuvre à terme) et de *locatio operis* (dont l’objet est l’œuvre achevée) ne font pas intervenir les arguments propres à la *tabula picta*.

L’*Ars notaria* de Rainiero de Perugia, écrite dans les années vingt du XIII^e siècle, décrit la formule de *locatio operarum* dans laquelle le commanditaire – *locator* – donne au scribe – *conductor* – l’*exemplar* à copier et lui fournit le papier, lui versant des arrhes et stipulant deux paiements successifs²³.

21. Cela est vrai aussi pour les textes romains, Francesco Lucrezi, *op. cit.*, p. 22-23.
22. Cité par Franck Soetemeer, « La carcerazione del copista », dans *Livres et juristes au Moyen Âge*, Goldbach, 1999, p. 193, d’abord paru dans *Rivista Internazionale di Diritto Comune* 6, 1991. Sur Odofredo, voir Nino Tamassia, « Odofredo. Studio storico-giuridico », *Scritti di storia giuridica*, t. II, Padoue, 1967, p. 335-464, d’abord paru dans *Atti e Memorie Deputazione di Storia patria per la Romagna*, 1894.
23. Rainiero de Perugia, *Ars notaria*, dans Augusto Gaudenzi (éd.), *Scripta antiquissimorum glossatorum, Bibliotheca Iuridica Medii Aevi* II, Bologne 1892, p. 25-67, p. 60 pour la formule. Il n’y a pas de formule spécifique pour la peinture.

« *De locationibus operum ad scribendum. Dominus Guido de Certona dedit et locavit ad scribendum unum Digestum Vetus Martino de Fano hoc modo et pacto, quod dictus dominus nec per se nec per alium ipsi scriptori auferret dictum opus nisi prius ab eo finiatur, et pro mercede dicti operis dabit eidem Martino prefatus dominus Guido x lib. bon., medietatem in principio operis, aliam medietatem expleta ipsius operis medietate, et cartas dabit ei ad scribendum ad sufficientiam quandocumque petet, et exemplar vel cartas habeat quando expediet preparatas, ita quod dictus scriptor non amittat opus; et si amiserit eo quod non exemplar vel cartas non habeat quando expediat preparatas, totum damnum debet ei dominus resarcire. Et dictus Martinus debet dicto domino Guidoni scribere et explere continue totum Digestum Vetus de adeo tam bono testo sicut ei demonstravit in quodam quaterno domini Iohannis Parisiensis, nisi forte acciderit occasione temporis vel cartule vitiose, bona fide, sine alicuius alterius operis scripture interpositione excedentis quantitatem x sol. bon., et rubricas et minora remittet ei secundum consuetudinem huius terre. Que omnia inter se ad invicem stipulantes promiserunt per se suosque heredes attendere ac servare; nec contra per se vel alium venire vel facere aliqua occasione vel exceptione: et sumptus omnes reficere, et expensas in iudicio vel extra sub pena c sol. bon... »*

« Les contrats d'œuvre pour un travail d'écriture. Maître Guido de Certona a loué les services de Martinus de Fano et lui a donné à transcrire en un exemplaire le *Digestum Vetus* par un contrat rédigé comme suit : ledit maître ne doit, ni en personne ni par l'entremise de quelqu'un d'autre, retirer ledit travail au scribe en question, tant qu'il n'a pas terminé; le susmentionné maître Guido donnera pour ledit travail au même Martinus un salaire de dix livres bolonaises, la moitié au début du travail, l'autre moitié quand la moitié du travail en question sera achevée; il lui fournira du papier pour écrire en quantité suffisante chaque fois qu'il lui en demandera; ledit scribe devra avoir en sa possession l'original et le papier lorsqu'il terminera celui qu'on avait mis à sa disposition, de manière qu'il ne renonce pas à ce travail; et s'il y renonce parce qu'il n'a ni l'original ni le papier lorsqu'il termine celui dont il disposait, le maître doit le dédommager entièrement. Quant audit Martinus, il doit transcrire jusqu'au bout et sans interruption la totalité du *Digestum Vetus*, dans une écriture aussi belle que celle qu'il lui a montrée sur un *quaternion* de maître Jean de Paris; si par hasard des circonstances liées au délai ou à la mauvaise qualité du papier l'empêchent d'y arriver, alors qu'il est de bonne foi et qu'il n'a fait entre-temps nul autre ouvrage d'écriture supplémentaire, il remettra la somme de dix sous, les encres rouges et les objets de moindre valeur conformément à l'usage de cette contrée. Les contractants se sont solennellement promis en leur nom et au nom de leurs légataires de prendre garde à toutes ces clauses et de les observer; de ne pas y contrevenir ou les enfreindre, en personne ou par le biais d'autrui, au nom de quelque circonstance ou exception; de couvrir tous les frais, ainsi que les dépenses en cas de procès ou de frais supplémentaires sous peine d'une amende de cent sous... »

Dans la *Summa totius artis notariae* de Rolando Passaggeri, écrite pendant les années soixante du XIII^e siècle, on trouve la formule plus courante des contrats d'écriture dans laquelle le commanditaire tient, au contraire, le rôle de *conductor* et le scribe de *locator* – il s'agit du contrat *locatio operis*²⁴.

« *Hoc instrumentum locationis operarum ad opus scripture faciendum distinguitur per tres partes. Nam in prima locator paciscitur conductori scribere unum ff. vetus in textu de tali litera, ut ei ostendit in tali quaterno, et bene continuare literam praedictam, et hoc pro certa quantitate, cuius quantitatis partem iam confitetur habere locator. In secunda parte instrumenti conductor se obligat locatori ad residuum mercedis certo modo et tempore solvendum.* »

« Cette formule de *locatio operis* pour un travail d'écriture se divise en trois parties. Dans la première, le *locator* s'engage auprès du *conductor* à transcrire le *Digestum Vetus* dans une écriture semblable à celle qu'il lui a montrée sur un *quaternion* semblable, à bien employer sans discontinuer ladite écriture, et ce pour une somme déterminée, dont le *locator* reconnaît avoir déjà une partie. Dans la seconde partie de l'instrument, le *conductor* garantit qu'il versera au *locator* le reste de son salaire à une date et selon des modalités déterminées. »

Les contrats d'écriture pour la copie de livres juridiques pratiqués à Bologne, analysés par Luciana Devoti²⁵, montrent une certaine diversité, mais en général ils sont conclus pour la totalité du travail, avec la spécification d'un prix par *quaternus*. Par exemple, dans un contrat signé en 1265 pour « *scribere totum apparatus Digesti veteris in glosa* » (transcrire entièrement l'appareil du *Digestum Vetus* sous forme de glose), on spécifie un prix unitaire de 216 *bolognini* par *quaternus* – les divisions des textes en *quaterni* répondaient dans le monde universitaire à un découpage officiel – et un prix total de 9 120 *bolognini*. Dans quatre contrats relatifs à la copie de la glose à l'*Infortiatum*, un seul, signé en 1269, propose un prix global de 13 440 *bolognini*, dans les trois autres le prix prévu par *quaternus* est de 180 *bolognini* en 1269 et 264 et 288 en 1270. Certains commanditaires

24. Rolandino Passaggeri, *Summa totius artis notariae Rolandini Rodulphini Bononiensis viri praestantissimi eandem summam luculentissimus apparatus, qui Aurora per excellentiam dicitur...*, Venise, 1546, c.120r, col. I.

25. Luciana Devoti, « Aspetti della produzione del libro a Bologna : il prezzo di copia del manoscritto giuridico tra XIII e XIV secolo », *Scrittura e civiltà* 18, 1994, p. 77-142.

payent peu mais s'engagent à fournir logement et nourriture pour la durée du contrat²⁶.

Tous les métiers liés au livre, selon les statuts de l'Université, étaient soumis à Bologne à une stricte surveillance²⁷. Les contrats pratiqués à Bologne ont des caractéristiques dépendantes des contraintes du *studium* et tendent à omettre certaines questions qui pouvaient être posées en dehors de ce milieu particulier, telles que la possibilité offerte au scribe de garder les *quaterni* déjà copiés si le commanditaire ne payait pas, même quand la somme impayée était relativement peu importante. Une formule de Leo Speluncanus datant du milieu du XIV^e siècle, produite en dehors du milieu intellectuel bolognaise et donc non contrainte par les intérêts du *studium*, élucide certaines questions posées par ce type de contrat ; il s'interroge sur quatre points :

« *Oppono contra instrumentum, et dico, quod talis contractus est uenditionis, et emptionis, quia ubicumque interuenit pretium, est emptio, et uenditio [...] Resp. uerum est, quod ubicumque interuenit pretium, est emptio, et uenditio, tamen quandomcumque pro pretio promittitur aliquid faciendum, ut in caso nostro, est locatio [...] Vltorius quaero, ecce, quod isti scriptori fuissent solutae per istum Sempronium conductorem, qui fecit fieri istum codicem, unciae quinque, et de uncia una esset residuum, posset iste scriptor retinet totum istum codicem pro illa uncia, quousque erit sibi soluta? Resp. potest [...] Secus in libro exempli secundum Bar. [...] Vltorius quaero, ecce, quod iste S. qui faciebat fieri istum librum, fuit mortuus, priusquam fieret liber iste, potuerunt dicere heredes istius S. huic scriptori, nolimus, quod facias nobis istum librum? Resp. non [...] Vltorius quero, iste scriptor potuisset scribere istum librum per substitutum.s. per unum alium, et non scriberet ipse scriptor? Resp. non... »*

« Je fais une objection contre cette formule, et j'affirme qu'un tel contrat est un contrat d'achat et de vente, car partout où un prix intervient, il y a achat et vente [...] Réponse : il est exact qu'il y a achat et vente partout où un prix intervient, pourtant chaque fois qu'un travail est promis moyennant un prix, comme dans le cas qui nous occupe, il s'agit d'une *locatio* [...]. Je

26. *Ibid.*, p. 102-105. On peut trouver de nombreux contrats d'écriture faits à Bologne dans Gianfranco Orlandelli, *Il libro a Bologna dal 1300 al 1330. Documenti con uno studio su il contratto di scrittura nella dottrina bolognese*, Bologna, 1959, et également, pour Bologne en dehors des dates retenues par G. Orlandelli, voir le *Chartularium Studii Bononiensis. Documenti per la storia dell'Università di Bologna dalle origini sino al secolo XV*, Bologna 1909-1988, 15 vol., *op. cit.*
27. Henri Denifle, « Die Statuten der Juristen-Universität Bologna vom J. 1317-1347, und deren Verhältniss zu jenen Paduas, Perugias, Florenz », *Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters* 3, 1887, p. 196-493.

demande en outre ceci : supposé que cinq onces aient été versées au scribe par Sempronius, le *conductor* qui a fait faire cet ouvrage, mais qu'une once reste due, le scribe pourrait-il garder tout l'ouvrage en gage jusqu'au versement de cette once ? Réponse : oui. [...] Il en va autrement, d'après Bartole, s'agissant de l'exemplaire. [...] Je demande en outre ceci : ledit Sempronius, qui faisait faire ce livre, a trouvé la mort avant la réalisation dudit livre, ses héritiers auraient-ils pu dire au scribe : « nous refusons que tu le fasses pour nous » ? Réponse : non. [...] Je demande en outre si le scribe aurait pu faire transcrire le livre par son suppléant ou par un autre scribe, au lieu de le transcrire lui-même ? Réponse : non... »²⁸

Au contraire, les milieux universitaires tendaient à mettre l'accent sur la gravité de la faute du scribe qui n'aurait pas rendu son travail, qui pouvait conduire, pour Signorolo degli Omodei, carrément à la décapitation²⁹. Rainiero Arsendi da Forlì – personnage de grande notoriété, né vers la fin du XIII^e siècle, professeur à Bologne, puis à Pise et à Padoue, où il vit jusqu'à sa mort, survenue en 1358 – avait proposé que le copiste fautif soit assimilé au débiteur de l'État. Mais c'est Signorolo degli Omodei, élève heureusement obscur de Rainiero da Forlì, qui exprimera la plus radicale de condamnations en mettant en rapport le travail d'écriture avec l'*honor ciuitatis* : le copiste pouvait être condamné à la décapitation :

« *Imo posset argui quod deberent decapitari et sic propter inopiam librorum veritas celatur, hinc est quod antiquis temporibus pauci ex multis perficiebant lites suas [...] Propterea commitens circa libros legales uidetur esse dignus pena capitis...* »

« Mieux, on pourrait montrer qu'ils devraient être décapités, en ce sens que, faute des livres, la vérité demeure cachée. De là vient que, dans l'antiquité, sur beaucoup de gens, seul un petit nombre menait ses procès jusqu'au bout [...] C'est pourquoi, coupable au regard des livres de lois, il semble mériter la peine capitale... »³⁰

28. Leo Speluncanus, *Artis notariae tempestatis huius speculum*, Venise, 1575, fol. 221v-222v. Les contrats d'écriture posent bien entendu aussi le problème du système de la *pecia*, mais nous n'en parlerons pas, dans la mesure où il n'affecte pas les objectifs de cette recherche.
29. En ce qui concerne les peines prévues, voir Frank Soetemeer, *op. cit.* Il peut s'agir d'une exécution forcée (*obligationes faciendi*) ou de l'exigence de l'*id quod interest*; une glose d'Accurse à propos de D.39.1.21.4 *Placuerit* donne le choix à l'*actor*, *ibid.*, p. 202. Mais cela peut conduire également à l'incarcération du copiste. Sur cette règle chez les commentateurs, p. 214 et *sqq.*
30. Il s'agit d'une apostille au commentaire au D.39.1.21.4 de Rainiero Arsendi da Forlì, *Lectura super digesto novo*, Lyon, 1563, (réimpr. *Opera iuridica rariora*,

Cette opinion ne fut pas suivie par les juristes d'époque postérieure, et la gravité de la faute ne concerne que les livres d'utilité publique, c'est-à-dire de droit, de médecine ou d'autres matières scientifiques. On peut donc faire le constat que ni la doctrine, ni les formulaires notariaux, ni les contrats pratiqués font référence aux logiques propres de la *tabula picta*.

Il en va de même pour la peinture. Les prix-faits, c'est-à-dire les contrats passés pour l'exécution d'une œuvre et qui précisent les conditions de sa réalisation et de sa rétribution, offrent une grande variété, à la fois dans la description plus ou moins minutieuse de l'œuvre à accomplir³¹ – sujet, position des images, couleurs, présence et qualité de la dorure, préparation du support, rapport à des modèles vus par le commanditaire –, que dans les modes et délais du paiement – généralement divisé entre la remise d'arrhes à valoir sur l'œuvre réalisée, un second paiement en cours de travail et un dernier contre remise de la commande. Les clauses en cas de défaut de réalisation obligent les biens du peintre ou le remboursement de la somme donnée mais, comme pour les contrats d'écriture, ils ne mobilisent pas une argumentation dont la thématique serait celle de la *tabula picta*.

On peut prendre comme exemple de détails couramment exprimés dans les prix-faits le contrat passé entre Maître Philippus Gactus, peintre, et dame Margareta de Blanco pour les peintures à réaliser dans la chapelle Santa Catarina, sise à l'intérieur de son hôtel, fait à Palerme, le 2 janvier 1349.

« Magister Philippus Gactus, pictor, civis felicitis urbis Panormi, presens coram nobis, locavit opera sua servicia sue persone nobili domine Margarete de Blanco ad pingendum quandam cappellam suam sitam et positam intus hospicium dicte domine vocatum Sancta Catherina ut infrascriptum est, videlicet quod primo et principaliter debet facere Salvatorem in tribuna dicte capelle et alias picturas quae necessarie fuerint. Item debet pingere conam unam de lignamine, de auro fino et azolino ultramarino et de omnibus aliis coloribus qui in dicta cona necessarie fuerint. Item debet facere sanctam Ursulam eo modo et forma prout est depicta in ecclesia Sancti Francisci. Item debet facere sanctam Elisabeth eo modo et forma prout est depicta in ecclesia Sancte Trinitatis, excepto quod non debet ponere follam de auro nisi in diadematibus et coronis tantum. Item debet pingere residuum dicte capelle ad voluntatem dicte domine in omni parte in qua expedierit [...] Item extra

t. 9, Bologne, 1968), cité par F. Soetemeer, *op. cit.*, p. 225. Sur Rainiero Arsendi da Forlì, voir Ennio Cortese, *I diritto...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 426-427, note 90.

31. Sur l'importance de la volonté des commanditaires dans le travail des peintres de la Renaissance, voir Michael Baxandall, « Les conditions du marché », dans *id.*, *L'œil du Quattrocento*, Paris, 1885 (1972), p. 9 et *sqq.*

dictam capellam supra portam debet facere interlacos et in angulo facere sanctum Christoforum... »

« Maître Philippus Gactus, peintre, citoyen de l'heureuse ville de Palerme, a, en notre présence, loué ses services à la noble dame Margareta de Blanco, pour réaliser les peintures d'une chapelle sise à l'intérieur du palais de ladite dame et appelé Santa Catarina, comme écrit ci-après : au tout premier chef, il doit, sur la tribune de ladite chapelle, représenter le Sauveur et réaliser les autres peintures nécessaires. Il doit en outre faire une icône sur bois avec de l'or fin, du bleu outremer et toutes les autres couleurs nécessaires à ladite icône. En outre, il doit représenter sainte Ursule exactement comme sur la peinture de l'église Saint-François. Il doit en outre représenter sainte Élisabeth exactement comme sur la peinture de l'église de la Sainte-Trinité, à ceci près qu'il ne doit mettre de feuilles d'or que sur les diadèmes et les couronnes. Il doit en outre peindre le reste de ladite chapelle en respectant la volonté de ladite dame, dans tous les cas où elle aura donné des indications. [...] En outre, à l'extérieur de ladite chapelle, il doit faire des entrelacs au-dessus de la porte et représenter saint Christophe dans l'angle... »³²

Les textes que j'analyserai vont du XII^e au XV^e siècle. Il s'agit des œuvres des glossateurs et commentateurs du droit romain renaissant qui couvrent la période qu'il est convenu de désigner comme celle du droit commun classique. Mon analyse s'arrête avec l'apparition de l'humanisme juridique³³. Cette périodisation coïncide également avec la diffusion de l'imprimerie. Seul Jason de Maino (1435-1519), que je cite uniquement à propos des classifications des *partes*, a écrit après la diffusion de l'imprimerie. Les juristes sur lesquels je travaille partagent donc l'expérience commune de la culture manuscrite. Je n'entends pas dire par là que celle-ci reste immobile entre le XII^e et le milieu du XV^e siècle, et moins encore qu'elle disparaît à partir de Gutenberg ; de nombreuses études récentes montrent au contraire

32. Archivio di Stato di Palermo, 18 N, cité par Geneviève Bresc-Bautier, *Artiste, patriens et confréries. Production et consommation de l'œuvre d'art à Palerme et en Sicile occidentale (1348-1460)*, École française de Rome, 1979, p. 206. On peut trouver d'autres prix-faits dans Francesco Filippi et Guido Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Florence, 1947, ou dans Gaetani Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Sienne, 1854, 3 vol., surtout le vol. I, concernant le XIII^e et XIV^e siècles.

33. Sur l'humanisme juridique, voir Domenico Maffei, *Gli inizi dell'umanesimo giuridico*, Milan, 1956 ; Severino Capriolo, *Indagini sul bolognino. Giurisprudenza e filologia nel quattrocento italiano*, Milan, 1969 ; Hans E. Troje, *Graeca leguntur : die Aneignung des byzantinischen Rechts und die Entstehung einer humanisation « Corpus juris civilis » in der Jurisprudenz des 16. Jahrhunderts*, Cologne, 1971.

la vitalité de la culture manuscrite à l'âge de l'imprimé³⁴, et une œuvre comme celle de Johannes Trithemius († 1516), abbé de Sponheim, rappelle avec regrets les avantages d'une culture manuscrite que la croissance désordonnée de l'imprimerie a marginalisée. Ses arguments sont centrés sur :

– la qualité supérieure du parchemin :

« *Scriptura enim, si membranis imponitur, ad mille annos poterit perdurare, impressura autem cum res papyrea sit, quamdiu subsistet? Si in volumine papyreo ad ducentos annos perdurare potuerit, magnum est.* »

« En effet, si l'écriture est apposée sur du parchemin, elle pourra perdurer mille ans, mais un texte imprimé, comme il est en papier, combien de temps subsistera-t-il? Si un volume de papier pouvait perdurer deux cents ans, ce serait beaucoup. »

– la mauvaise distribution du livre imprimé, la liberté du scribe qui peut échapper aux contraintes et censures :

« *Non patitur constringi sub conditione impressoris. Liber est, et libertatis suae gaudebit officio.* »

« Il ne souffre pas les contraintes des conditions que lui impose l'imprimeur. Il est libre, et se réjouira de sa liberté de travail. »

– le manque de fiabilité du livre imprimé³⁵.

Mais l'apparition de l'imprimerie offre au moins une alternative au copiste.

Les sources romaines et médiévales montrent ainsi que toute histoire de la propriété sur les œuvres implique une histoire de la pensée sur les choses. Le thème de la *tabula picta* apparaît dans les sources dans un contexte qui ne porte pas toujours sur l'art et la technique, et, même quand c'est le cas,

34. Voir les textes fondamentaux de Fernando Bouza Alvarez, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, 2001 et de Harold Love, *The culture and commerce of texts. Scribal publication in seventeenth-century England*, Amherst (Mass.), 1998.

35. Klaus Arnold, *Johannes Trithemius. In Praise of Scribes. De laude scriptorum*, Kansas, 1974, cité par Armando Petrucci, « Copisti e libri manoscritti dopo l'avvento della stampa », dans Emma Condello et Giuseppe De Gregorio (éds.), *Scribi e colofoni. Le sottoscrizioni di copisti dalle origini all'avvento della stampa*, Atti del seminario di Erice. X Colloquio del Comité international de paléographie latine (23-28 octobre 1993), Spoleto, 1995, p. 507-525, et spécialement p. 509-510.

la réflexion concerne les nombreuses formes de transformation des matières. Le fragment (D.6.1.23) de Paul (II^e siècle) désigne ainsi un monde qui est celui des arts et techniques, car il est question de statues, de vases, de tables, de peintures et écritures, de choses unies par *ferruminatio* – soudure faite avec le même métal que celui des parties soudées – ou *adplumbatio* – soudure dans laquelle on emploie un matériau différent que celui des pièces unies par ce processus –, et de matériaux de construction. Mais le *Rerum cottidianarum* attribué à Gaius (II^e siècle) par les compilateurs justiniens – il s’agit en réalité d’une œuvre post-classique d’auteur inconnu – parle des esclaves qui, évadés, récupèrent leur liberté originelle, des choses unies par *alluvio* (tout ce qu’apportent ou enlèvent les eaux du fleuve aux champs des riverains), des îles nées dans la mer, de la *specificatio* comme processus de transformation de choses aussi diverses que les raisins en vin, les olives en huile, les épis en farine, l’argent ou l’or en vases, ou le mélange de vin et de miel en *mulsum*. Le texte s’achève en évoquant les matériaux de construction et, finalement, les plantes.

Par ailleurs, quand les juristes du Moyen Âge rendent compte des problèmes posés par ces textes, ils s’appuient sur des catégories qui élargissent encore ce monde de choses, des matières et des *speciei*. C’est donc le langage et la logique des sources qui me conduit à prendre distance par rapport à toute analyse dirigée trop hâtivement vers l’artisan et sa production, car ainsi, on s’installe trop tôt dans une conception moderne de la propriété artistique et intellectuelle qui pose un double problème : celui de l’identification juridique de la création, celui de la propriété sur celle-ci. Ma démarche est autre et propose de revenir au monde des choses, aux catégories qui permettent de formuler un certain nombre de rapports entre les hommes et les choses dont l’écriture et la peinture, comme gestes et comme artefact, sont un exemple.