

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 72 (2021)

Heft: 3

Artikel: Imitation et représentation

Autor: Mariaux, Pierre Alain

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-965865>

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: 14.03.2025

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

Pierre Alain Mariaux

Imitation et représentation

Regarder le haut Moyen Âge

Selon toute vraisemblance, c'est dans le *Doctrinale minus seu Liber parabolarum* d'Alain de Lille (mort vers 1202 ?) que l'on trouve pour la première fois le proverbe « Tout ce qui brille n'est pas d'or », par lequel le lecteur est invité à se méfier des apparences considérées comme trompeuses : « Non teneas aurum totum quod splendet ut aurum, nec pulchrum pomum quodlibet esse bonum », dit Alain de Lille¹.

Quelque chose se donne ainsi à voir ou à goûter qui n'est pas ce qui est attendu, malgré les effets produits par cette chose sur les sens. L'allusion à la pomme inscrit la mise en garde dans le registre de la ruse. Le processus imitatif relève donc du fantasme : décevoir, séduire en trompant les sens ne peut être pris qu'en mauvaise part, car c'est bien le démon qui agit derrière cette illusion. De nombreux *exempla* médiévaux ont pour objet la tromperie par des esprits malins, et sans doute n'est-il pas nécessaire de gloser cette littérature. Je souhaite néanmoins attirer l'attention sur le parallèle que certains auteurs ont tracé entre le

démon et cet autre maître de l'illusion qu'est le peintre, qui paraît s'imposer dans le courant de la seconde moitié du XII^e siècle. Dans son *De nugis curialium*, composé entre 1181 et 1183, retouché puis finalement achevé en 1190, Gauthier Map raconte, entre autres anecdotes propres à amuser et à édifier, celle du peintre et de Morphée². Morphée est un simulateur de formes : en spécialiste des contrefaçons, il crée des fantasmes. Et le peintre joue sur le même registre, selon Gauthier Map.

Imiter, contrefaire, c'est donc tromper les sens, ou tromper tout court : « ne tiens pas pour bonne toute belle pomme », conclut Alain de Lille. Si

Fig. 1 Grande châsse de saint Maurice, Atelier de Saint-Maurice ?, vers 1150 et vers 1225-1230 (montage). Face B (Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice, inv. 2). H : 58,2 cm ; L : 80 cm ; l : 35,5 cm. © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice. Photo Jean-Yves Glassey et Michel Martinez



nous nous déplaçons dans le champ des matériaux mis en œuvre dans la création artistique médiévale, nous pourrions en conclure que le cuivre se laisse prendre pour ce qu'il n'est pas lorsqu'il est doré³, ou que le verre remplace avantageusement le cristal de roche par exemple. Dans cette optique, l'imitation relève toujours de la fraude et cela est d'autant plus manifeste si celle-là concerne un matériau précieux comme l'or. Mais est-il correct ou pertinent d'associer systématiquement l'imitation à la contrefaçon ? On peut en douter : Madeline H. Caviness a montré combien l'imitation (d'une forme, d'un style, d'un matériau) devait être prise en bonne part, rappelant non seulement que les médiévaux prisaient les œuvres anciennes, mais qu'ils étaient parfaitement conscients que les réparations ou les ajouts devaient s'accorder en toute harmonie avec l'œuvre originale⁴. J'aborde la question de l'imitation sous l'angle technique et matériel, à l'aide de deux exemples agaunois. Dans la suite d'un questionnaire adressé ici même à la culture matérielle du haut Moyen Âge⁵, je défends l'idée selon laquelle l'une des caractéristiques marquantes de la production visuelle médiévale est la recherche constante (et consciente) d'un équilibre entre matière, forme et décor. Ainsi,

pour qui cherche à explorer les voies de la création médiévale, il me semble essentiel de garder cet équilibre présent à l'esprit.

Virtuosité ou pastiche ?

La Grande châsse de saint Maurice (fig. 1) est un reliquaire composite que la tradition locale retient du XVII^e siècle, quand bien même plusieurs indices plaident en faveur d'un remontage contemporain ou de peu postérieur à la révélation des reliques du saint de 1225. Il ne fait aucun doute que cette châsse a été remaniée au cours du temps, comme en témoignent l'hétérogénéité des reliefs (Christ et collège apostolique romans, Vierge gothique) et l'assemblage d'éléments de différentes époques : les plaquettes émaillées avec motifs en grisaille semblent dater du XIII^e siècle ; les bandeaux niellés et gravés sur lesquels court une inscription, à la base de la face des anges comme au pignon de la Vierge, datent du milieu du XII^e siècle ; les pierres précieuses et semi-précieuses montées sur un réseau d'arcatures elles-mêmes fixées sur une petite plaquette d'argent bordée par un filigrane peuvent remonter au début du XI^e siècle. Les travaux de restauration, achevés au printemps de cette année, ont conforté une

Fig. 2 Grande châsse de saint Maurice, Atelier de Saint-Maurice ?, vers 1150 et vers 1225-1230 (montage). Face D. © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice. Photo Jean-Yves Glassey et Michel Martinez



Fig. 3 Grande châsse de saint Maurice, Atelier de Saint-Maurice ?, vers 1150 et vers 1225-1230 (montage). Détail droite du rampant B. © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice. Photo Abbaye de Saint-Maurice



Fig. 4 Grande châsse de saint Maurice, Atelier de Saint-Maurice ?, vers 1150 et vers 1225-1230 (montage). Détail : saphir (après nettoyage). © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice. Photo Abbaye de Saint-Maurice



Fig. 5 Grande châsse de saint Maurice, Atelier de Saint-Maurice ?, vers 1150 et vers 1225-1230 (montage). Détail droite de la face D. © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice. Photo Abbaye de Saint-Maurice



Fig. 6 Grande châsse de saint Maurice, Atelier de Saint-Maurice ?, vers 1150 et vers 1225-1230 (montage). Détail : saphir (après nettoyage). © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice. Photo Abbaye de Saint-Maurice



datation vraisemblable de l'assemblage de ces différentes parties autour de 1225-1230, dans l'entourage de l'abbé Nantelme⁶.

Le décor de la châsse se signale par l'usage de gemmes naturelles ou synthétiques (verres), qui animent l'épiderme d'argent et sur lequel elles tracent comme une résille de couleurs vives (fig. 2). On retrouve principalement des émeraudes, des améthystes et des saphirs, disposés avec un soin régulier sur l'ensemble des faces; le sommet du reliquaire est par ailleurs orné de pièces de jeu, dont une d'échec en cristal de roche⁷. Un petit nombre de ces pierres est gravé: un quartz porte une victoire ailée, une améthyste reçoit un perroquet, un saphir est orné d'une constellation, une coralline reproduit le foudre de Jupiter (*κεραυνός*) entre deux branches, un onyx porte l'image d'une pelta, etc. Toutes ces pierres ont fait l'objet d'une analyse gemmologique, qui renseigne notamment les éventuels traitements qu'elles ont reçus et leur origine géographique⁸. On sait par exemple que les saphirs proviennent du Sri Lanka et qu'ils ont subi un traitement thermique afin d'en modifier la teinte; quant aux émeraudes, elles présentent les caractéristiques correspondant à celles provenant d'Égypte (Djebel Zabarah).

Toutefois, deux saphirs se sont révélés différemment sous l'œil des gemmologues: dans les deux cas, il s'agissait d'un quartz incolore recouvert d'une glaçure de verre bleu (fig. 3-6)! Chacun s'accorde à reconnaître que l'assemblage, imperceptible à l'œil nu, est réalisé à la perfection, dénotant une maîtrise technique aboutie tandis que l'imitation du saphir est remarquable. Il s'agit du premier cas documenté de perles en matériau incolore modifiées de la sorte pour imiter le saphir. Dans quel but? Feindre la pierre précieuse? Sommes-nous face à l'œuvre d'un faussaire, qui aura trompé la confiance d'un commanditaire en lui livrant deux fausses pierres précieuses? Selon toute vraisemblance, non: car la technique est complexe, par ailleurs nullement repérée autre part à ce jour, et la valeur de cette gemme dépasse largement celle d'un saphir authentique; il aurait été plus simple de fournir un verre ou une pâte de verre. L'imitation ne masque donc pas une forge, mais poursuit assurément un but autre: elle renseigne sur la virtuosité de l'artisan, présente sa maîtrise technique (émaillage, en couche fine par fusion basse température, ce qui correspond aux techniques d'émaillage connues au premier quart du XIII^e siècle), accessoirement son humilité.

J'estime que l'artisan signale, par l'imitation, sa maîtrise des codes de la représentation.

Imitation ou représentation ?

Un médaillon ovale en pâte de verre orné d'un personnage vu de profil gauche anime le centre de la face principale du coffret reliquaire de Teudéric, du trésor abbatial de Saint-Maurice d'Agaune (fig. 7). Autour de lui prend place une série de pierres gravées en serti clos, liées par un réseau de perles nacrées : on identifie ainsi deux cabochons, l'un de verre coulé imitant une citrine, le second de quartz taillé et poli, et des intailles (cornaline, onyx, quartz, niccolo, calcédoine) décorées de divinités : Fortune, Jupiter, Mars, d'un lion marchant, du foudre de Jupiter et d'une grappe de raisin formant deux visages (Janus ?) ; la dernière pierre, en bas à droite, est taillée en table. Toutes ces pierres sont ainsi « mises en montre »⁹. La présence simultanée de pierres gravées de l'époque romaine (datées du I^{er} au III^e siècle de notre ère) et d'un médaillon de verre teinté en deux couches imitant, au début du VII^e siècle, un camée, constitue un indice : la mise ensemble *désigne* la matière antique à la fois comme une réalité tangible et comme un modèle absent, et ressortit au premier abord autant du remploi que de l'imitation ou de l'émulation. Mais en affirmant cela, je mets une fois encore le doigt sur le problème de la *représentation*, qui doit se comprendre de deux façons.

Comme le résume Roger Chartier, « d'un côté, la représentation donne à voir une absence, ce qui suppose une distinction nette entre ce qui représente et ce qui est représenté ; de l'autre, la représentation est l'exhibition d'une présence, la présentation publique d'une chose ou d'une personne »¹⁰. Dans la première, l'image se substitue à l'objet absent tout en le suscitant, en le faisant surgir dans la mémoire du spectateur ; la représentation peut aussi jouer sur le registre de la relation symbolique poursuit l'auteur, plaçant l'image et la chose dans un rapport d'homologie. Dans le cas du coffret de Teudéric, il est dès lors possible d'affirmer que l'imitation du camée combinée avec la présence de pierres gravées antiques dépasse la problématique de l'imitation ou du remploi, et ressortit plus justement de la représentation, dans sa double dimension à peine évoquée.

Sur la face principale de ce reliquaire en effet, l'articulation de l'Antiquité telle qu'elle est vécue et telle qu'elle est surpassée se développe selon ces deux dimensions. D'une part, l'Antiquité est



représentée par les intailles, dont la présence est littéralement exhibée selon un dispositif qui les classe par taille et couleur (mais non par sujet) – c'est l'Antiquité telle qu'elle se présente pour le médiéval, et telle qu'elle est comprise (voire imaginée, fantasmée) –, et de l'autre par le camée placé bien au centre de la belle face, qui affirme que la matière antique n'a plus cours ici. Désormais, elle est une *effigie* (du latin *effigies*: copie, image, portrait, représentation), ce qui se remarque précisément à l'emprunt formel (le portrait de profil) comme à l'imitation d'une technique (la taille en camée épargne une figure claire sur un fond plus foncé), qui en sont le souvenir, la résurgence visible¹¹. Dès lors, il n'est nullement question d'imiter l'Antiquité, mais au contraire de la situer par rapport à la « modernité », c'est-à-dire à la mesure de la contemporanéité de l'objet. Il n'y a donc pas

Fig. 7 Coffret de Teudéric, sud-ouest de l'Allemagne ?, 1^{ère} moitié du VII^e siècle ?
Détail de la face : camée de verre, atelier mérovingien ?, autour de 600 (Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice, inv. 5). H : 12,5 cm ; L : 19 cm ; l : 6,5 cm. © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice. Photo Jean-Yves Glassey et Michel Martinez

ici citation d'une chose absente – l'Antiquité est doublement présente –, mais plutôt volonté de maîtriser la création, peut-être dans le sens d'une continuité des pratiques.

Mise en représentation

Ce serait donc un abus de ranger des phénomènes relevant de la création artistique en adoptant une typologie trop lâche : « imitation », tout comme le problématique concept « d'influence » en d'autres contextes d'ailleurs, me semble une notion à bannir désormais du discours disciplinaire, car elle ne permet guère d'explicitier la richesse et la complexité du phénomène de la copie. Je pense que l'imitation des techniques et des matériaux à la période médiévale se rattache à la question de la représentation, comprise dans la diversité des sens rappelés ci-dessus. Par son implémentation, l'artiste affirme sa complète maîtrise des dispositifs de « mise en représentation », qui postule une certaine distance entre l'image et la chose signifiée. Comme le souligne avec justesse Anne-Orange Poilpré, l'image médiévale est « l'expression d'une pensée dans laquelle les aspects symboliques et sémantiques sont enchâssés dans les modalités spécifiquement visuelles et formelles de sa mise en œuvre »¹². ●

Notes

1 Alain de Lille, *Liber paraboliarum*, III (*Patrologie latine*, vol. 210, col. 579-594, ici col. 585-586) ; il est probable que l'auteur puise dans la matière latine.

2 Gauthier Map, *De nugis curialium*, Dist. IV, 6 (Walter Map, *De nugis curialium. Courtiers' Trifles*, éd. et tr. M. R. James, Oxford, 1983).

3 Joseph S. Ackley, « Copper-Alloy Substrates in Precious-Metal Treasury Objects: Concealed and Yet Excessive », in *Different Visions. A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, 4 (2014), pp. 1-34.

4 Madeline H. Caviness, « "De convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis": Medieval conservation, restoration, pastiche and forgery », in Peter Bloch (éd.), *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski*, Berlin, 1973, pp. 206-221.

5 Pierre Alain Mariaux, « Remploi ou recyclage ? Regarder le haut Moyen Âge », in *Art+Architecture en Suisse*, 4 (2019), pp. 12-17.

6 Ces travaux ont fait l'objet de plusieurs communications, résumées sur le site www.opusagaunum.ch.

7 Ulrich Schädler, « Eine Bergkristall-Schachfigur in der Schweiz », in Siegfried Schönle (éd.), *Festschrift Egbert Meissenburg – Schachforschungen*, Vienne, 2008, pp. 654-667.

8 Les analyses sont conduites par Franck Notari et Candice Caplan (GGTL Laboratories, Genève) ; le rapport intermédiaire « Caractérisation des gemmes de la Grande chasse de saint Maurice » est consultable à l'abbaye. Tous deux préparent par ailleurs une étude spécifique de ces deux gemmes, qu'il s'agira de dater.

9 Pierre Alain Mariaux, « Coffret reliquaire de Teudéric », in *L'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, 515-2015*, 2 vol., Gollion, 2015, II : *Le trésor*, pp. 108-111.

10 Roger Chartier, « Le monde comme représentation », in *Annales. Histories, Sciences sociales*, XLIV, 6 (1989), pp. 1505-1520, ici p. 1514.

11 Antje Krug, « Die antiken Gemmen am Armreliquiar des hl. Blasius in Braunschweig », in Joachim Ehlers et Dietrich Kötzsche (éd.), *Der Welfenschatz und sein Umkreis*, Mayence, 1998, pp. 93-109, propose (p. 108) d'identifier *Dea Roma* dans la figure du camée, ce qui conforte notre interprétation. Voir aussi Genevra Kornbluth, « Roman Intaglios Oddly Set. The Transformative Power of the Metalwok Mount », in Chris Entwistle et Noël Adams (éd.), « *Gems of Heaven. Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity c. AD 200-600* », Londres, 2011, pp. 248-256, en particulier pp. 249-250.

12 Anne-Orange Poilpré, *Figurer la Bible et ses histoires. Une pensée en images pendant le haut Moyen Âge en Occident*, inédit, vol. 1, p. 367.

Bibliographie

Joseph S. Ackley, « Copper-Alloy Substrates in Precious-Metal Treasury Objects: Concealed and Yet Excessive », in *Different Visions. A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, 4 (2014), pp. 1-34

Patrizia Carmassi, Gia Toussaint (éd.), *Codex und Material*, Wiesbaden, 2018

Madeline H. Caviness, « "De convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis": Medieval conservation, restoration, pastiche and forgery », in Peter Bloch (éd.), *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski*, Berlin, 1973, pp. 206-221

Paul Deschamps, « L'imitation des tissus dans les peintures murales du Moyen Âge », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 98-3 (1954), pp. 320-326

Martin Gaier, Jeanette Kohl, Alberto Saviello (éd.), *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit*, Munich, 2012

Maud Mulliez, *Le luxe de l'imitation. Les trompe-l'œil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur*, Naples, 2014

Vibeke Olson, « The Significance of Sameness: An Overview of Standardization and Imitation in Medieval Art », in *Visual Resources*, XX, 2-3 (2004), pp. 161-178

Roland Recht, « La circulation des œuvres, des artistes, des modèles dans l'Europe médiévale », in *Revue de l'art*, 120 (1998), pp. 5-10

L'auteur

Pierre Alain Mariaux est professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Neuchâtel et conservateur du trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice.

Contact: pierre-alain.mariaux@unine.ch

Keywords

Imitation, représentation, création médiévale, production visuelle, vocabulaire disciplinaire

Zusammenfassung

Imitation und Repräsentation

Dieser Beitrag ist die Fortsetzung einer 2019 veröffentlichten Studie, in welcher der Autor die Idee vertritt, dass eines der herausragenden Merkmale der mittelalterlichen Bildproduktion die ständige – und bewusste – Suche nach einer Balance zwischen Material, Form und Dekoration sei. Wer die Wege und Methoden mittelalterlicher Kreativität erforscht, tut gut daran, Phänomene der Kontinuität zu berücksichtigen – speziell, was die Verwendung von Materialien, die künstlerische Praxis und die Schaffung von Formen betrifft. Dies bedeutet auch, dass das disziplinäre Vokabular sorgfältig überarbeitet werden muss. So stellt dieser Artikel den Versuch dar, die Frage der Nachahmung sowohl aus dem Blickwinkel der künstlerischen Praxis als auch des Materials zu betrachten.

Riassunto

Imitazione e rappresentazione – osservare l'alto medioevo

Il contributo nasce da uno studio pubblicato nel 2019, nel quale l'autore sostiene che una delle caratteristiche più rilevanti della produzione visiva medievale sia la ricerca costante – e consapevole – di un equilibrio tra materia, forma e decorazione. Per chi indaga le modalità e i metodi della creatività medievale, è essenziale tenere conto dei fenomeni di continuità, in particolare per quanto riguarda l'utilizzo dei materiali, la pratica artistica e l'invenzione formale. In questo senso è opportuno revisionare con attenzione anche il vocabolario disciplinare. Nel presente articolo l'autore propone di affrontare la questione dell'imitazione attraverso l'ottica della pratica artistica e dei materiali.

Der Umgang mit Farbe ist unsere Berufung | Die Abteilungen: Bauoberflächen-Forschung | Befund-Dokumentation | Restaurierung und Konservierung | Vergoldungen | Kirchenmalerei | Farbgestaltung | Dekorationsmalerei | Renovationsmalerei | Lackier-technik | Pflege und Unterhalt wertvoller Bauobjekte | Deshalb nennen wir uns **Werkstätten für Malerei**.

fontana & fontana

Fontana & Fontana AG | Werkstätten für Malerei
Buechstrasse 4 | 8645 Rapperswil-Jona | Telefon 055 225 48 25
info@fontana-fontana.ch | www.fontana-fontana.ch