

Pierre Alain Mariaux

Remploi ou recyclage ? Regarder le haut Moyen Âge

Au cours de l'année 2019, le haut Moyen Âge s'invite avec deux expositions présentées à Sion (puis à Lausanne) : Aux sources du Moyen Âge, et Bâle : Gold + Ruhm. Même si elles ne s'inscrivent pas dans le même faisceau d'attention – la première présente les résultats de l'archéologie médiévale menée depuis plus de quarante ans en Suisse romande, la seconde célèbre le millénaire de la fondation de la cathédrale de Bâle –, toutes deux signalent l'intérêt renouvelé pour une période largement méconnue.

Pour qui s'intéresse à la culture matérielle haut médiévale dans une perspective historique, voire esthétique, il n'existe guère de synthèse récente. La publication qui accompagne la première exposition vise à corriger cela, mais ne dispense pas d'un sérieux effort historiographique : la culture matérielle des siècles reculés peine toujours à être reconnue pour sa qualité, selon des critères propres, et souffre d'une typologie héritée du XIX^e siècle qui la confine aux « arts appliqués ». Cette expression ne rend toutefois pas justice des voies subtiles de la création au cours du haut Moyen Âge, encore moins de l'équilibre recherché entre matière, forme et décor, qui caractérise à mon avis la production artisanale médiévale dans son ensemble. Je propose de conduire une étude de la production des arts appliqués en Suisse romande dans les premiers siècles qui suivent la christianisation, fondée avant tout sur une étude matérielle rigoureuse. À mon sens, celle-ci doit s'intéresser

aux matériaux mis en œuvre (or, argent, ivoire, os, etc.) et aux techniques (damasquinage, sertissage, taille, gravure, etc.), identifier et interroger les possibles situations de remploi, et considérer le décor et les inscriptions, lorsqu'il y en a¹.

Pour les historiens de l'art préoccupés d'ancrer cette production régionale, éventuellement nationale, dans les grands courants artistiques européens, le haut Moyen Âge n'a pas, à proprement parler, d'existence sinon celle d'être une période coincée entre deux floraisons à haute valeur ajoutée, l'Antiquité et le Moyen Âge. Au mieux, cet âge « sombre » est donc une phase de transition, avec ses hoquets, ses retards, ses accélérations. De plus, la culture matérielle qu'il a produite est perçue par eux comme la résultante conflictuelle de la rencontre houleuse du classicisme antique et de l'abstraction nomade. Un exemple devrait suffire. Dans son *Histoire de l'art en Suisse* (1941)², Joseph Gantner oppose ainsi le caractère immatériel et

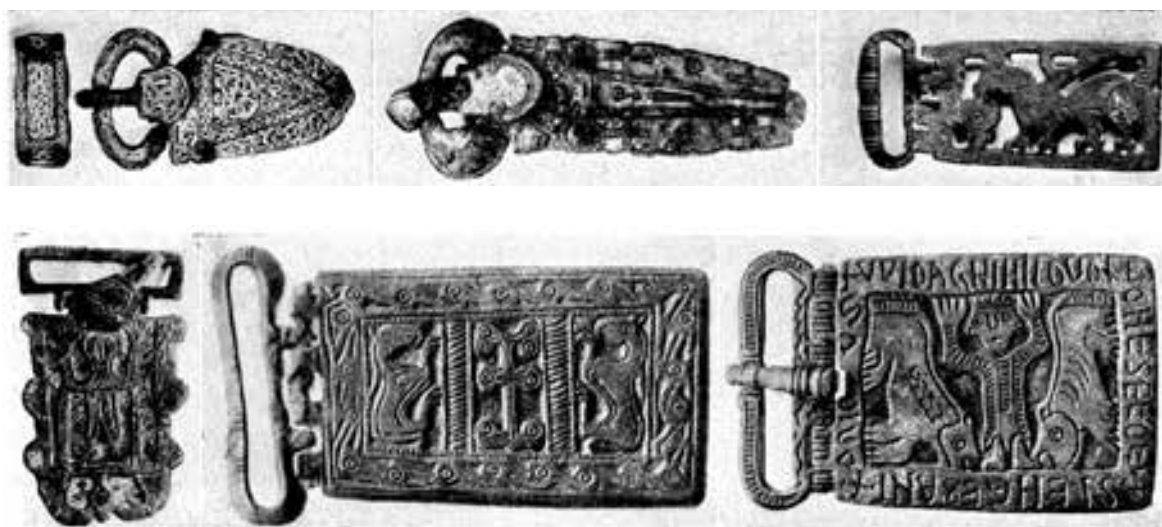


Fig. 1 et 2 Joseph Gantner, *Histoire de l'art en Suisse*, 1 : Des origines à la fin de l'époque romane, pp.75 et 76, Neuchâtel, 1941



Fig.3 Coffret de Teudéric, sud-ouest de l'Allemagne ?, 1^{ère} moitié du VII^e siècle ? (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

abstrait, la simplification « barbare » à la pondération organique des formes chère à l'esprit antique. C'est un facteur exogène, qualifié d'inorganique et d'ornemental poursuit l'auteur, qui signale une opposition consciente à l'art classique où la représentation humaine est centrale. Passée la collision frontale de ces deux cultures que tout oppose, il dévoile ce qui lui semble une progressive *reconquête* de la figure humaine, qu'il débusque dans l'étude de l'évolution du décor des plaques-boucles (fig. 1 et 2) et qu'il nomme « la succession typologique, qui va de l'ornement pur à la représentation figurale »³. Le modèle herméneutique mis en avant par Gantner, soutenu par une explication psychologique, repose donc sur une prétendue loi de l'évolution des styles, selon laquelle on passerait d'une forme archaïque simple à des compositions complexes et raffinées au sein desquelles la représentation humaine figure naturellement un sommet. L'évolution s'achève au IX^e siècle avec les Carolingiens, alors que la composante barbare se résorbe définitivement. On comprend les limitations d'une telle approche: dès lors que l'on postule un progrès dans les arts, l'histoire comparatiste ne peut que conclure à des « retards stylistiques » et faire surgir de nombreux anachronismes artistiques, appelés à coexister au sein d'espaces partagés. Le raisonnement en termes de centre et périphérie s'applique ici de manière



Fig.4 Coffret de Teudéric, sud-ouest de l'Allemagne ?, 1^{ère} moitié du VII^e siècle ? (Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice, inv. 5). H : 12,5 cm ; L : 19 cm ; l : 6,5 cm. Détail de la face: camée de verre, atelier mérovingien ?, autour de 600. © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice. Photo Jean-Yves Glassey et Michel Martinez

violente et laisse bien peu de place à d'autres développements⁴.

Ainsi perçue, la culture matérielle est avant tout l'héritage d'une histoire politique écrite par la recherche, francophone principalement, qui qualifie d'invasion le flux inégal des migrations des peuplades germaniques des IV^e et V^e siècle. « Envahir » suppose en effet un rapport de force entre l'envahisseur et l'envahi, qui se résout dans



Fig.5 Moulage d'une intaille romaine (onyx) située sur le côté gauche de la face principale du coffret de Teudéric, autour de 1960, Lion marchand. © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice. Photo Abbaye de Saint-Maurice

l'intégration ou la disparition de l'un ou de l'autre: c'est par exemple le sort des Burgondes, dont la formidable acculturation au monde gallo-romain se dilue au final dans l'adoption même de la langue « romane ». La culture matérielle contemporaine de ces événements, abordée de manière mécanique, est étudiée à travers le même filtre de la conquête: on parle ainsi de confrontation, de résistance, de rejet ou de survivance (des formes, etc.). Pourtant, l'étude rapprochée des objets produits ouvre sur une explication tout autre. Il apparaît alors que les artisans du haut Moyen Âge font preuve d'une compréhension des formes antiques, qu'ils sont capables d'émuler. En agissant de la sorte, ils se posent en héritiers de la manière ancienne, que celle-ci s'exprime dans des matériaux, des procédés ou des formes. La présentation de ce phénomène comme une « survivance » ne permet pas de mettre en évidence le caractère conscient de leur démarche, occasion de repenser les notions d'imitation et de remploi, et de préciser les voies continues de la création depuis la fin de l'Antiquité. Un regard porté sur un objet singulier peut ici servir d'illustration.

Le coffret reliquaire de Teudéric (fig. 3), du nom du prêtre qui en ordonna la fabrication dans la première moitié du VII^e siècle, se présente comme un coffret surmonté d'un toit à deux pans⁵. Il se compose d'une âme d'argent sur laquelle sont clouées des plaques d'or animées d'un cloisonné au réseau très recherché, présentant des alvéoles en fer de lance, en goutte, en pétale, etc. Le cloisonné reçoit des grenats taillés sur paillon d'or, qui

forme un tapis lumineux sur lequel ressortent les pierres gravées et taillées, serties en cabochon. Au centre de la face prend place un pseudo-camée de verre teinté en deux couches, noir et blanc, orné d'un portrait d'un homme de profil (saint Maurice?) (fig. 4). Le recours à un pseudo-camée est relativement fréquent à cette époque: on trouve, par exemple, un portrait en camée de verre sur l'une des fibules rondes de Charnay-lès-Mâcon contemporaine du coffret, le plat supérieur de la reliure du Codex de Lebuinus en présente deux, le Crucifix de Didier en dispose près d'une vingtaine, pour s'arrêter à quelques exemples seulement⁶. À Saint-Maurice, la présence de ce « camée » au milieu d'intailles en remploi (cornaline, calcédoine, onyx) (fig. 5), datées du I^{er} au III^e siècle, est comprise par la critique comme le résultat malheureux de la tentative des orfèvres haut-médiévaux d'imiter un modèle antique; je pense au contraire qu'il s'agit pour ces derniers d'exposer, à l'endroit le plus en vue de la belle face du reliquaire, leur habileté technique.

Car, si l'on prend la peine d'analyser les matériaux mis en œuvre et leur dispositif, on ne peut être que frappé par le soin apporté lors de la fabrication du coffret. Autour du pseudo-camée, le décor forme une couronne de couleur bleue, rythmée de quatre gouttes (vertes à gauche et à droite, bleues en haut et en bas). De part et d'autre, un motif de quatre pierres serties en cabochon, liées entre elles par un filet de perles se poursuivant vers le centre de la plaque, encadre le médaillon de verre. Une perle de plus grosse taille marque la croisée des filets. Le rampant de la face majeure aligne cinq pierres serties en alternance: de gauche à droite, on trouve un grenat, un saphir, une cornaline, un saphir et un grenat. Comme sur la face avant, un filet de perles les relie entre elles et souligne, là encore, le centre de la plaque. Les petits côtés du coffret reproduisent le même schéma décoratif (fig. 6-7): les pignons sont frappés d'un cabochon, tandis que les plaques sont décorées de perles formant une croix latine, ornée en son centre d'un cabochon (un saphir sur le côté droit, un quartz sur le côté gauche). À la base de la croix, deux intailles sont serties. Les petits côtés révèlent un dispositif réfléchi, organisé en fonction de la taille, de la forme et de la couleur des pierres: à droite, le pignon reçoit un onyx, et deux cornalines à la base; à gauche, c'est un verre aux reflets bleutés qui occupe le pignon, tandis qu'on retrouve deux cornalines à la base. Toutes ces pierres sont des intailles antiques disposées de



façon à ce que les figures demeurent lisibles. De plus, une partie des verres bleus et verts est antique et traitée en remploi, tout comme un cabochon de verre rouge.

Sur le coffret de Teudéric, la présence de la matière antique s'exprime ainsi à travers deux régimes de visibilité en quelque sorte, à la fois manifeste et cachée. Elle est selon moi l'indice d'une mise en œuvre qui cherche à émuler plutôt qu'à imiter, dans le sens où elle s'exerce à la fois de manière visible et invisible. On reconnaît du verre antique refondu sur un second objet du trésor abbatial de Saint-Maurice, l'aiguière de Charlemagne réalisée dans le courant de la première moitié du IX^e siècle (fig. 8). Dans ce dernier cas, on pourrait estimer qu'il s'agit uniquement de réparations des plaques d'émail qui animent l'objet, mais qui sont littéralement *fondues* dans le corps premier de l'aiguière. Il est vraisemblable que l'observation fine

d'autres objets du premier Moyen Âge conduirait à des découvertes similaires.

Le phénomène médiéval de la réutilisation de matériaux est habituellement perçu sous les deux angles idéologique et économique. Dans ces deux cas, l'acte de montrer est décisif. On désigne volontiers cela du terme de remploi, que le matériau remployé soit fonctionnel (colonne, chapiteau, etc.) ou ornemental (ainsi de la petite tête en lapis-lazuli de Claudia Livia Julia, remontée sur le crucifix de l'archevêque Heriman, conservé au Kolumba Museum de Cologne). Mais lorsqu'il s'agit de matériau brut, on désigne le même phénomène par le terme de recyclage, récurrent si l'on se fie au corpus légal romain dès le I^{er} siècle avant J. C.⁷ Ce qui change toutefois, c'est la visibilité des éléments en remploi qui se font plus présents au cours du III^e siècle et se poursuit pendant les siècles suivants. Dans le secteur artisanal de

Fig. 6 Coffret de Teudéric, sud-ouest de l'Allemagne ?, 1^{ère} moitié du VII^e siècle ? (Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice, inv. 5). H : 12,5 cm ; L : 19 cm ; l : 6,5 cm. Détail : petit côté droit. © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice. Photo Abbaye de Saint-Maurice

Fig. 7 Coffret de Teudéric, sud-ouest de l'Allemagne ?, 1^{ère} moitié du VII^e siècle ? (Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice, inv. 5). H : 12,5 cm ; L : 19 cm ; l : 6,5 cm. Détail : petit côté gauche. © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice. Photo Abbaye de Saint-Maurice



Fig. 8 Aiguière dite de Charlemagne, Atelier carolingien (Aix-la-Chapelle ?), 1^{ère} moitié du IX^e siècle ? (Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice, inv. 6). H : 30,6 cm ; L : 11,3 cm ; Ø (pied) : 11,3 cm. © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice. Photo Jean-Yves Glassey et Michel Martinez

Sion Sous-le-Scex Est, le repérage en fouille de déchets de production de verre témoigne ainsi non seulement de la présence d'un atelier fonctionnel entre la fin du V^e et le début du VI^e siècle, mais également de la continuité de la pratique qui consiste à recycler le verre ancien pour en fabriquer du nouveau, principalement comme agent colorant⁸.

La prégnance du filtre idéologique empêche donc de comprendre le remploi de matériaux comme un phénomène qui relève également du processus de fabrication. Certes, la conscience du remploi répond à une esthétique des *spolia* qui se retrouvent ainsi exhibés. Mais elle ouvre aussi

sur l'historicisation d'un objet ou d'un ensemble d'objets, que l'on associe au passé de manière consciente. Le remploi est ainsi l'indice d'une conscience non seulement historique, mais également artistique, que les artisans du haut Moyen Âge réclament à travers leur production, en reprenant également les méthodes antiques ; afficher le lien avec le passé au moyen de ces éléments rapportés laisse entendre une rupture et donc un retour, tandis que le recyclage invisible des matériaux plaide pour une continuité des pratiques. Cela a une conséquence directe sur notre traitement du remploi. À côté du remploi par adsorption existe ainsi un remploi par absorption. Calqué sur le phénomène chimique qui décrit un phénomène de surface par lequel des ions ou des molécules depuis une phase liquide, gazeuse ou d'une solution solide se fixent sur une surface solide, le remploi par adsorption désigne l'agglutinement sur une âme présente d'éléments rapportés du passé. À l'inverse, le remploi qui résulte de la composition cachée de matériaux contemporains et passés peut être qualifié de remploi par absorption. Les artisans du haut Moyen Âge pratiquent les deux, et peuvent ainsi légitimement se réclamer du passé. ●

Notes

1 Cet article poursuit la réflexion que j'ai initiée dans « Trésors ecclésiastiques » et « Au fil d'un parcours savant : l'histoire de l'art du Haut Moyen Âge », in *Aux sources du Moyen Âge. Entre Alpes et Jura de 350 à 1000*, Gollion, 2019, pp. 110-112.

2 Joseph Gantner, *Histoire de l'art en Suisse*, 2 vol., I : *Des origines à la fin de l'époque romane*, Neuchâtel, 1941.

3 *Ibid.*, p. 77.

4 Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », in *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 40 (1981), pp. 50-72.

5 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. Le coffret a été fabriqué en Souabe, si l'on se fie à l'onomastique ; en revanche, Rudolf Schnyder, « Kunst und Kunsthandwerk », in *Ur- und frühgeschichtliche Archäologie der Schweiz*, VI : *Das Frühmittelalter*, Bâle, 1979, pp. 165-184 (ici pp. 177-178), estime qu'il a été produit dans un atelier burgonde actif pendant le règne de Clovis II (639-657).

6 Respectivement : Saint-Germain-en-Laye, Musée d'Archéologie nationale, inv. MAN 34702, VII^e siècle ; Utrecht, Catharijneconvent, inv. ABM h1, première moitié du IX^e siècle, avec reprises ultérieures ; Brescia, Musei Civici d'Arte e Storia, Santa Giulia, première moitié du IX^e siècle.

7 Sophie Wolf, Cordula M. Kessler, Willem B. Stern et Yvonne Gerber, «The Composition and Manufacture of Early Medieval Coloured Window Glass from Sion (Valais, Switzerland). A Roman glass-making tradition or innovative craftsmanship?», in *Archaeometry*, 47, 2, 2005, pp.361-380.

8 Yuri A. Marano, «Fonti giuridiche di età romana (I secolo a.C. - VI secolo d.C.) per lo studio del reimpiego», in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della Venetia*, Trieste, 2012, pp.63-84.

Bibliographie

Aux sources du Moyen Âge. Entre Alpes et Jura de 350 à 1000, Gollion, 2019.

J.-D. Blavignac, *Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*, 2 vol., Lausanne, Paris, Londres, Leipzig, 1853.

J. Gantner, *Von den helvetisch-römischen Anfängen bis zum Ende des romanischen Stils (Kunstgeschichte der Schweiz: von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, 1), Frauenfeld, 1968 (1^{ère} éd. 1936).

P. Ganz, *Geschichte der Kunst in der Schweiz von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Bâle, 1960.

J. R. Rahn, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz: von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, 3 vol., Zurich, 1873-1876.

R. Schnyder, «Kunst und Kunsthandwerk», in *Ur- und frühgeschichtliche Archäologie der Schweiz*, VI: *Das Frühmittelalter*, Bâle, 1979, pp.165-184.

H. P. Spycher, *La Suisse médiévale*, 4: *Des Romains aux Carolingiens: le haut Moyen Âge*, Lausanne, 1988.

L. Steiner, «Le Bas-Empire et le Haut Moyen Âge», in *Archéologie suisse*, 18 (1995), 2, pp.89-100.

D. Thurre, «Richesse des parents pauvres», in *Nos monuments d'art et d'histoire*, 38 (1987), 3, pp.414-430.

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
conservateur-tresor@stmaurice.ch

Zusammenfassung

Blickpunkt Frühmittelalter Wiederverwendung oder Recycling?

In der traditionellen Geschichtsschreibung sind Brüche und Veränderungen zwischen den einzelnen Epochen von grossem Interesse. Auch unser Verständnis des Frühmittelalters wird von dieser Sichtweise geprägt. Betrachtet man jedoch Materialien und Elemente, die zur Erschaffung von Objekten verwendet wurden, ergibt sich ein genteiliges Bild. Kontinuität hinsichtlich der ausgewählten Materialien und Gegenstände, der Fortführung bestimmter Praktiken oder Verfahren und der Kreation von Formen prägt hier die Situation. In dieser Studie gehe ich am Beispiel des Teuderigus-Reliquiars – eines in der Abtei Saint-Maurice aufbewahrten Meisterwerks der mittelalterlichen Goldschmiedekunst – näher auf diese Materialfrage ein.

Riassunto

Riutilizzo o riciclaggio? Guardare l'alto Medioevo

La tradizione storiografica si interessa notoriamente alle cesure fra le varie epoche e influisce pertanto anche sulla nostra comprensione dell'alto Medioevo. In realtà, uno sguardo ravvicinato sulla materialità degli oggetti prodotti in quell'epoca disegna un ritratto affatto diverso. Si tratta piuttosto di fenomeni di continuità che riguardano i materiali utilizzati, la conservazione di pratiche o procedimenti, nonché la creazione delle forme. Nel presente contributo l'attenzione alla materialità verte in particolare sul cofanetto di Teodorico, uno dei capolavori dell'oreficeria altomedievale conservati presso l'abbazia di Saint-Maurice.