UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HICSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HICSA ÉDITIONS EN LIGNE

ARTIFICE.
L'ART DU TROMPE-L'ŒIL

Paola d'Alconzo, Sigrid Mirabaud, Delphine Morana Burlot

Pour citer cet ouvrage
Paola d'Alconzo, Sigrid Mirabaud, Delphine Morana Burlot (éd.), *Artifice. L'art du trompe-l'œil*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mai 2026.

ISBN : 978-2-491040-29-1

Sommaire

Paola d'Alconzo, Sigrid Mirabaud, Delphine Morana Burlot, Introduction 3

IMITER LES MATÉRIAUX PRÉCIEUX

Anne-Clothilde Dumargne, Moins sophistiqués qu'ils n'en ont l'air ? Imitations matérielles, astuces techniques et reproductivité des bassins d'offrandes en laiton des XVe-XVIIe siècles 9

Julie Schröter, Gold Lacquer on Parisian Decorative Bronzes of the 19th Century: Trickery or Creative Tool? 27

Sarah Munoz, Entre défi et délit : les contrefaçons de pierres précieuses et leurs usages en France aux XVIe et XVIIe siècles 38

Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro, Deceptive appearances: stucco imitation of ornamental stones in Alentejo 49

PORTÉE COMMERCIALE DE L'IMITATION

Khadija Khair, Mechanical imitation of Ottoman silks, a challenged artifice (16th and 17th centuries) 59

Claire Le Thomas, Un métier au service du trompe-l'œil : les peintres décorateurs (XIXe-début du XXe siècle) 71

SYMBOLIQUE DE LA REPRÉSENTATION

Theresa Neuhoff, The Imitation of Porphyry in Cologne Panel Paintings Around 1330. Some Observations on Its Afterlife and Material Iconography 84

ARTIFICE – L'ART DE L'IMITATION
INTRODUCTION

PAOLA D'ALCONZO
université Federico II, Naples,
SIGRID MIRABAUD
ministère de la culture,
DELPHINE MORANA BURLOT
université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

> « Ce que la poésie décrit, la peinture le montre. Elle rend les différents aspects de la mer, et l'on jurerait que l'écume remue sur le tableau. Du milieu de cette écume la peinture fait sortir Aphrodite, d'une indicible beauté, comme il convenait à Aphrodite[1] ».

En décrivant la Vénus Anadyomène, célèbre peinture d'Apelle, Choricius de Gaza insiste sur l'illusion de vie qu'a su donner le maître à son œuvre, un artifice rendu par la particulière habileté avec laquelle le peintre a reproduit l'écume de mer d'où naît la déesse. Apelle était célébré pour son adresse, son talent, et sa capacité à animer les œuvres qu'il produisait. L'illusion était telle, que même les animaux pouvaient y être pris. Ainsi, Pline raconte qu'à l'occasion d'un concours, Apelle a peint un cheval, et « s'apercevant que ses rivaux l'emportaient grâce à leurs intrigues, [...] fit amener les chevaux et leur montra les œuvres de chacun des artistes : or ils ne hennirent que devant le cheval d'Apelle[2] ». Les anecdotes sur la vie du peintre sont nombreuses, que ce soit sur son habileté à tracer une ligne - qualité reconnue chez un peintre encore à l'époque romaine[3] - ou l'invention d'un noir plus profond et saturé, à

1 Choricius de Gaza, *Orat.*, dans Adolphe Reinach et Agnès Rouveret, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne : recueil Milliet*, Paris, Macula (Histoire de l'art), 1985, § 445.

2 Pline, *Hist. Nat.*, 35, 95, dans Nicole Blanc *et al.*, *Dire le décor antique. Textes grecs et latins au miroir des realia* (IIIe *s. av.*-VIIIe *s. ap. J.-C.*), Paris, Les Belles Lettres, 2024, p. 237.

3 Pline, *Hist. Nat.*, 35, 83, dans *ibid.* p. 229.

partir d'ivoire calciné[4]. Pline dit qu'Apelle « à lui seul [...] a presque davantage contribué que tous les autres au progrès de la peinture[5] ». Parmi ces progrès, celui de l'imitation a été particulièrement travaillé par le maître.

Georges Didi-Huberman, dans un chapitre consacré à la peinture des Grecs, met en avant le fait que dans le mythe de la naissance d'Aphrodite, « l'écume est la matière d'une forme en génération »[6]. La question de la mise en forme de la matière est au cœur de la création artistique et c'est celle qui nous intéresse particulièrement ici : Comment travailler les matériaux, laques roses issues de bains teintés, pigments à la couleur de l'or trouvés dans des gisements aurifères, graisses animales, verres colorés, terres glaises, pour les sortir du « moche », à savoir leur donner une forme[7], mais aussi pour donner l'illusion qu'ils sont autres ? Car la question de la mise en forme, de la façon, est liée à celle de la mimesis, à savoir l'imitation de la nature, et la réflexion sur l'art et l'illusion repose sur ce double terrain. Il ne s'agit pas ici de revenir sur le concept de l'imitation dans l'art, sur lequel la littérature est abondante, et les recherches d'Ernst Gombrich, de Georges Didi-Huberman, mais aussi de Jacqueline Lichtenstein et Élisabeth Décultot permettent de mieux contextualiser ce concept[8]. Dans son essai sur le sujet, Philippe Junod revient sur l'aspect polymorphe de la mimèsis, qui se développe dans tous les arts, que ce soit le théâtre ou la musique, dans des manifestations allant de la copie servile de la nature au génie artistique qui la transcende[9].

4 Pline, *Hist. Nat.*, 35, 41-42 dans *ibid* p. 204.

5 Pline, *Hist. Nat.*, 35, 79-80 dans *ibid* p. 228.

6 Georges Didi-Huberman, « La couleur d'écume, ou le paradoxe d'Apelle », *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard (Le temps des images), 2013, p. 65-95.

7 « L'adjectif péjoratif moche dérive du francisque *mokka* "masse informe" en passant par moche "paquet de soies filées non teintes et n'ayant pas encore reçu leurs apprêts" ou "paquets de vers attaché au bout d'une ligne comme appât" », Claude Lévi-Strauss, *La potière jalouse*, Paris, Plon, 1985, p. 29.

8 Les écrits des auteurs auxquels nous nous référons sont en particulier Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Sciences Humaines), 1987 ; Georges Didi-Huberman, « La couleur d'écume, ou le paradoxe d'Apelle », *art. cité*, p. 65-95 ; Elisabeth Décultot et Jacqueline Lichtenstein, « Mimêsis [grec] », in Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Le Seuil (Le Robert), 2001, p. 786-803. Voir aussi Maud Hagelstein, « Ressemblances et dissemblances chez Georges Didi-Huberman », dans Thierry Lenain et Danielle Lories (dir.), *Mimésis : approches actuelles*, Bruxelles, Lettre volée (Collection Essais), 2007, p. 103-128.

9 Philippe Junod, « Plus vrai que nature? Les avatars de la mimèsis », dans Thierry Lenain et Danielle Lories (dir.), *Mimésis : approches actuelles*, Bruxelles, Lettre volée (Collection

Notre propos cherche à faire un pas de côté par rapport à la question de l'illusion en nous interrogeant non pas sur le pourquoi, mais sur le comment : comment la matière est-elle utilisée pour produire l'aspect d'une autre matière (la peau, le marbre, la nacre, etc.), à tel point qu'elle puisse être confondue avec son modèle ? Cette question est moins souvent adressée, probablement car elle concerne le matériau, le geste, c'est-à-dire la matérialité de l'œuvre, notion qui n'a été que récemment prise en compte dans les études d'histoire de l'art[10]. En réalité, seules les recherches émanant de la Technical Art History, qui se sont développées conjointement avec les travaux des sciences de la conservation et ceux concernant la restauration, abordent la problématique de « faire illusion » par le biais des matériaux, et à ce titre, les travaux de Marjolijn Bol sont tout à fait significatifs, en particulier l'ouvrage qu'elle a co-édité avec Emma C. Spary, The Matter of Mimesis, publié en 2023[11].

Le 36e congrès du comité international d'Histoire de l'art (CIHA) qui s'est tenu à Lyon en juin 2024, a mis à l'honneur la matière et la matérialité dans les études d'histoire de l'art, thème laissé en marge de la discipline pendant plusieurs décennies. Le congrès a été l'occasion de revenir sur les raisons de cette absence, de montrer les liens qui existent avec d'autres disciplines, comme l'archéologie et l'anthropologie, et de mettre en avant des recherches qui sont restées longtemps l'apanage des institutions muséales[12]. La session Artifice, l'art du trompe-l'œil, présentée à ce congrès et qui fait l'objet de la présente publication, portait sur l'étude du paraître - le « make-believe » - dans les arts, que Gombrich appelle « mimicry », terme qu'il emprunte aux designers contemporains et qui pourrait être traduit en français par « imitation[13] » mais aussi par « faux » (faux-marbre, faux-bois, etc.).

Essais), 2007, p. 15-74 (avec bibliographie). Dans cet article, l'auteur revient sur le concept de *mimèsis* et ses développements dans l'historiographie.

10 Le geste du peintre est au centre de la réflexion de Didi-Huberman sur l'œuvre de Fra Angelico, et il revient dans plusieurs de ses écrits sur la peinture de faux-marbre. Voir Didi-Huberman Georges, *Fra Angelico, Dissemblance et Figuration*, Flammarion, Paris, 1990, p. 30-42.

11 Marjolijn Bol et Emma C. Spary (dir.), *The Matter of Mimesis Studies of Mimesis and Materials in Nature, Art and Science*, Leyde/Boston, Brill (Studies in Art & Materiality), 2023.

12 Les organisateurs du congrès ont exposé dans un article le choix du thème, ses enjeux : Baridon Laurent, Kagan Judith, Nerlich France et Raux Sophie, « Une aventure collective. Le XXXVIe congrès du Comité international d'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, 93, 2024, *Matières, Matérialités*, Making, p. 17-22.

13 Ernst Gombrich, « Mimicry and Metaphor », *The sense of order: a study in the psychology of decorative art*, 2e éd., Londres, Phaidon (The Wrightsman lectures), 1984, p. 173-175.

Aujourd'hui, les matériaux d'imitation ont une forte connotation péjorative, qui se reflète dans le qualificatif « faux », et qui peut s'expliquer par un rejet amorcé à l'ère industrielle, lorsque le développement d'objets manufacturés a contribué à bouleverser les hiérarchies traditionnelles de l'artisanat[14]. Notons également que l'apparition de nouveaux matériaux, issus de la chimie, a permis d'élargir la palette de l'imitation, et le succès du plastique est dû à la possibilité de lui conférer l'apparence de matériaux très divers, comme le verre, les pierres précieuses, les perles, etc., cela avec un coût très bas.

Ainsi, la dévaluation des matériaux d'imitation est assez récente, et cette perception contraste avec l'époque moderne, lors de laquelle ils étaient souvent regardés comme une prouesse. Le trompe-l'œil ravit lorsqu'il est dévoilé et l'artifice avec lequel il a été réalisé est loué. De même, les perles d'imitation produites en France au XVIIIe siècle étaient fabriquées avec un procédé extrêmement raffiné, et Laurence Gros dans son travail de thèse a montré qu'elles étaient utilisées par les classes populaires tout autant que par l'aristocratie[15]. Une autre raison de la perte de l'aura des matériaux d'imitation est à chercher dans un relatif désintérêt de la part des artistes pour les aspects matériels des œuvres, induit par l'apparition de matériaux artistiques prêts à l'emploi. Enfin, la recherche de l'authenticité et de l'unicité de l'œuvre, toujours plus grande à l'époque contemporaine, contribue pour bonne part à la dévaluation de l'imitation, car elle permet d'imiter à vil prix des matériaux de luxe, voire de les y substituer de manière frauduleuse.

Les conférences présentées lors de la session « Artifice » du congrès et dont une grande partie est réunie ici, abordent le thème de l'imitation dans différents registres. Dans une première partie, nous avons réuni les textes concernant l'imitation de matériaux précieux par d'autres matériaux, moins coûteux. Dans son essai, Anne-Clothilde Dumargne présente le cas des bassins d'offrande en laiton produits à Nuremberg à partir de 1450. Ces bassins apparaissent comme une production annexe de la production d'orfèvrerie, lui empruntant l'aspect, les motifs et les techniques, avec des variantes (matérielles et techniques) permettant d'en réduire considérablement le coût. La production en masse de ces objets révèle un attrait particulièrement fort pour l'imitation d'œuvre plus luxueuses, mais au prix inabordable. L'essai de Julie Schröter porte aussi sur

14 *Ibid.*

15 Laurence Gros, *Perles, strass et paraître : la joaillerie d'imitation française au XVIIIe siècle*, thèse de doctorat, sous la co-direction de Dominique Poulot et Delphine Morana Burlot, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2025.

l'imitation de l'or, et traite de l'application de vernis colorés sur des éléments d'ornements mobiliers en bronze afin de les faire paraître dorés. Outre le fait que cette technique était utilisée pour, là encore, réduire le coût des objets produits, l'auteure montre que ce procédé requérait une certaine habileté, et qu'il permettait de contourner l'interdiction faite aux fondeurs de dorer à la feuille leurs productions. Sarah Munoz s'intéresse aux contrefaçons de pierres précieuses en France aux XVIe et XVIIe siècle, à leur fabrication et à leur utilisation. Présentes dans les cabinets de curiosités, ces pierres constituaient le résultat d'une expérimentation et elles étaient collectionnées à ce titre. Enfin Patricia Monteiro présente les liens qui existent entre les pierres ornementales et leurs imitations en stuc dans l'architecture lusitanienne, imitations qui ne sont pas toujours identifiées correctement, et ce parfois au détriment de leur bonne conservation.

La seconde partie regroupe deux articles évoquant la portée commerciale de l'imitation. L'article de Khadija Khair revient sur la concurrence qui s'établit au XVIIe siècle entre les ateliers de soieries français par rapport aux productions de soies ottomanes. Après l'apparition de l'industrialisation, les fabricants utilisent des procédés pour donner aux soieries produites l'aspect de textiles issus de l'artisanat. Dans le second article, Claire Le Thomas s'intéresse aux peintres décorateurs au XIXe siècle en France et aux hiérarchies qui peuvent exister au sein de la corporation, par rapport à leur possibilité d'exécuter des trompe-l'œil. La capacité d'imitation apparaît comme une compétence valorisant d'un point de vue professionnel celui qui la possède.

Dans le dernier texte de ce recueil, Theresa Neuhoff traite de la représentation du porphyre dans les peintures germaniques réalisées autour de 1330. Elle évoque la portée symbolique de la représentation du porphyre, rouge et/ou vert, dans ces œuvres, rejoignant ainsi l'hypothèse de l'incarnation formulée par Georges Didi-Huberman dans ses écrits sur Fra Angelico. Peindre le marbre, ou peindre un faux-marbre, comme Jan Van Eyck l'a fait au revers de la Vierge au Chancelier Rolin, revêt une intention plus grande que celle de la simple imitation : c'est la représentation de l'intangible.

IMITER LES MATÉRIAUX PRÉCIEUX

MOINS SOPHISTIQUÉS QU'ILS N'EN ONT L'AIR ? IMITATIONS MATÉRIELLES, ASTUCES TECHNIQUES ET REPRODUCTIVITÉ DES BASSINS D'OFFRANDES EN LAITON DES XVe-XVIIe SIÈCLES

ANNE-CLOTHILDE DUMARGNE

INCAL, UCLouvain,

En matière de pratiques d'imitations, le cas de la production des bassins d'offrandes en laiton, bien que largement méconnue, est, pour la période tardo-médiévale, exemplaire à plus d'un titre[1]. Ces bassins, qui se présentent sous la forme de récipients plus ou moins concaves, sont considérés à cette période comme des ustensiles utilitaires, dont l'usage est polyvalent : en contexte domestique, pour des pratiques liées à l'hygiène du corps[2], et en contexte religieux, en particulier pour la collecte des offrandes[3], et plus tardivement pour le baptême[4]. La production est difficile à recontextualiser, car très peu de choses permettent de documenter ces objets dans les sources historiques. Au regard des exemplaires conservés, ils ont été produits en masse, de façon anonyme, par des ateliers dont

1 Hans Wentzel, « Becken », dans Otto Schmitt (dir.), *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. 2 : Bauer - Buchmalerei*, Munich, Beck, 1938, p. 151-163 ; Tamás Egyeki-Szabó, *Beckenschlägerschüsseln (15.-16. Jahrhundert)*, Budapest, Mester Nyomda, 2008 ; Klaus Tiedemann, *Nürnberger Beckenschlägerschüsseln/Nuremberg alms dishes*, Dettelbach, J.H. Röll, 2015; Jadwiga Kuczyńska, *Mosiężne misy niemieckie między gotykiem a renesansem*, Lublin, Red. Wydawn. Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2000.

2 Un apothicaire et épicier parisien possède par exemple en 1552, « quatre bassins à laver [les] mains, l'un à Eve et Adam, et les autres à lozanges, prisés XXX s. p. », Ernest Coyecque, *Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris et de ses environs au XVIe siècle*, t. 1, *1498-1545*, Paris, Imprimerie nationale, 1905, p. 52, n° 251.

3 Dans l'inventaire des biens liturgiques réalisé lors de la visite pastorale de l'église portugaise Santa Maria da comenda de Cacella en 1534 sont mentionnés deux bassins de Flandres, à offrandes, avec au centre Adam et Ève (« [*d*]*ous bacyos d'acofra de Frandes pera oferta com Adão e Eva no meo* »), Joana Martins, *Pratos e Bacias de Latão dos séculos XV e XVI de Temática Religiosa da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Tese de Mestrado de História de Arte Portuguesa, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2010, p. 54.

4 L'inscription d'un bassin conservé dans l'église suédoise de Tryde à Tomelilla en témoigne, voir William Karlson, « Dopfat och dopskålar », *Kulturens Årsbok*, 1957, p. 51-92, ici p. 77.

l'épicentre se situe vraisemblablement à Nuremberg[5]. Étant donné la quantité de bassins encore préservée dans les collections muséales et les églises[6], ils ont bénéficié d'un succès certain, mais limité dans le temps, vraisemblablement à partir d'environ 1450 jusqu'à la première moitié du XVIIe siècle[7].

Parler d'imitation pour cette production est a priori une gageure pour deux raisons principales. Elle l'est d'abord d'un point de vue conceptuel. Une des difficultés majeures relative aux pratiques d'imitations à la période médiévale, est l'interprétation que l'on peut donner de ces initiatives[8]. La production des bassins d'offrandes n'échappe pas à cet écueil. Les modalités de l'imitation – l'intention, les enjeux, les acteurs, la perception – nous échappent en effet en grande partie, en raison du manque de sources déjà mentionné et notamment de témoignages directs, documentés, du processus créatif d'un artisan fabriquant ce type d'objets et du contexte technique, matériel, visuel, social et économique auquel il a accès et dans lequel il évolue.

D'autre part, la gageure est aussi référentielle. Les sources à l'origine de l'imitation sont moins évidentes à identifier pour des objets utilitaires, disponibles sur le marché facilement en grande quantité, qu'elles ne peuvent l'être

5 Cette question est un sujet de débat récurrent, voir Kiss Etele, « Vértálak. Nyitott kérdések », *Magyar Nemzeti Múzeum: Folia historica*, 33, 2018, p. 5-30, ici p. 9.

6 L'inventaire réalisé dans le cadre du projet PROMATECH (https://www.kmkg-mrah.be/fr/scientific-research/promatech) recense 4334 objets conservés dans 2022 lieux de conservation (musées et églises), dans 26 pays différents, principalement européens. Il s'agit du recensement le plus conséquent de ces objets depuis l'étude de Jadwiga Kuczyńska qui avait réuni un millier de bassins, dont 212 spécifiquement dans les institutions polonaises, voir Kuczyńska, *Mosiężne misy*, *op. cit.*, p. 166.

7 La plus ancienne représentation de bassins de ce type est visible sur un diptyque, réalisé vers 1460-1470 par un maître anonyme, conservé dans l'église Notre-Dame-du-Rivage (Maria am Gestade) à Vienne, REALonline Image Database, n°001836. Un recueil rassemblant un ensemble de lois réglementaires concernant le travail artisanal à Nuremberg entre 1535 et la fin du XVIIe siècle met en évidence la disparition du métier de fabricants de bassins au début du XVIIe siècle : ils ne sont plus que trois à Nuremberg en 1612 et un seul est officiellement recensé en 1635, Hans Stegmann, « Zur Geschichte der Herstellung und Verzierung der geschlagenen Messingbecken. II », *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg*, 1899, p. 17-28, ici p. 14.

8 Jean-Claude Schmitt, « Imitation im Mittelalter: Mehrdeutigkeit und historische Dynamik », dans Michael Grünbart, Gerald Schwedler, Jörg Sonntag (dir.), *Imitationen. Systematische Zugänge zu einem kulturellen Prinzip des Mittelalters*, Munich, Brill/Fink, 2021, p. 51-72. Dans une perspective culturelle voir aussi Jörg Sonntag, Gerald Schwedler, « Imitieren. Mechanismen eines kulturellen Prinzips im europäischen Mittelalter: Eine Einführung », dans Andreas Büttner *et al.* (dir.), *Nachahmen im Mittelalter: Dimensionen - Mechanismen - Funktionen*, Cologne, Böhlau, 2018, p. 9-26.

pour des objets qui incarnent par définition des images, plus susceptibles d'être le résultat d'une commande (peinture, tapisserie, ou encore sculpture par exemple)[9]. C'est d'ailleurs précisément sous l'angle de la culture visuelle que la problématique de l'imitation a surtout été étudiée pour la période médiévale, par le prisme des concepts de la copie, de la falsification, de l'authenticité et de l'originalité de l'objet d'art[10], par extension, ceux du remploi et du plagiat[11], ainsi que des modèles à l'origine de l'imitation[12]. Or considérer, dans la veine d'autres travaux, les pratiques d'imitation comme inhérentes aux procédés de fabrication de certains objets permet de mettre en évidence des mécanismes plus larges que ceux liés à la stricte représentation[13]. Elles doivent être envisagées au sein de la production des bassins d'offrandes de façon multidimensionnelle. Cette dernière s'insère en effet dans des dynamiques et des réseaux à la fois artisanaux, sociaux-culturels et économiques, où ces pratiques d'imitation sont révélatrices, pour chaque contexte, d'adaptations, de filiations ou encore de réappropriations[14].

9 Ce sont, avec l'orfèvrerie, les principales thématiques abordées dans Laurence Terrier Aliferis, *L'imitation de l'antiquité dans l'art médiéval* (*1180-1230*), Turnhout, Brepols, 2016.

10 Sans vouloir être exhaustif, Peter Bloch, « Original - Kopie - Fälschung », *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 16, 1979, p. 41-72 et Manfred Koller, « Original, Kopie, Replik, Verfälschung, Fälschung : zum Spektrum des Originalproblems in der Kunst », dans Gerte Reichelt (dir.), *Original und Fälschung : im Spannungsfeld von Persönlichkeitsschutz, Urheber-, Marken- und Wettbewerbsrecht ; Symposium Wien 12. Mai 2006*, Vienne, Manz, 2007, p. 51-60. Pour la période médiévale en particulier, Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding, *Original - Kopie - Zitat: Kunstwerke des Mittelalters und der frühen Neuzeit Wege der Aneignung - Formen der Überlieferung*, Passau, D. Klinger Verlag, 2010; Philip Lavender, Matilda Amundsen Bergström (dir.), *Faking it! the performance of forgery in late medieval and early modern culture*, Leiden/Boston, Brill, 2023 et Vibeke Olson, « The Significance of Sameness: An Overview of Standardization and Imitation in Medieval Art », *Visual Resources*, 20, 2-3, 2004, p. 161-178.

11 Pierre Toubert, Pierre Moret, *Remploi, citation, plagiat : conduites et pratiques médiévales, xe-xiie siècles*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009.

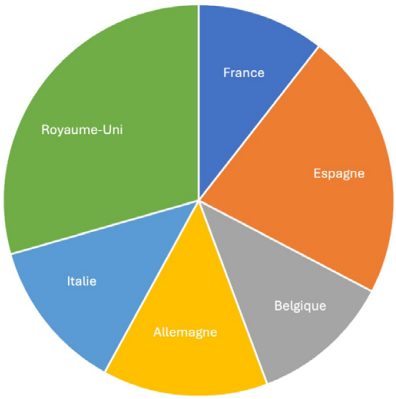
12 Laurence Terrier Aliferis, Denise Borlée (dir.), *Les modèles dans l'art du Moyen Âge* (*xiie-xve siècles*), Turnhout, Brepols, 2018 et Christian Heck, « La vie des motifs, des thèmes, des types : le principe des affinités et la question du modèle en iconographie », dans Maria Alessandra Bilotta (dir.), *Medieval Europe in Motion: the Circulation of Artists, Images, Patterns and Ideas from the Mediterranean to the Atlantic Coast* (*6th-15th centuries*), Palerme, Officina di Studi Medievali, 2018, p. 239-250.

13 Pierre-Alain Mariaux, « Imitation et représentation. Regarder le haut Moyen Âge », *Art + Architecture en Suisse*, 4, 2021, p. 32-37.

14 Ce concept d'imitation pour la période médiévale « oscille entre décontextualisation et recontextualisation », Michael Grünbart, Jörg Sonntag, « Das Imitieren verstehen : Perspektiven, Analysen, Zugriffe », dans M. Grünbart, G. Schwedler, J. Sonntag (dir.), *Imitationen.*

Cette contribution vise à démontrer, pour ces bassins, que l'imitation se révèle à la croisée de trois niveaux : celui de la matérialité et de la technicité des objets, celui d'une mise en réseaux ornementale et iconographique et enfin celui de la définition du statut de ces objets dans la société médiévale par le biais de leur diffusion. Elle se fonde sur l'étude d'un corpus de 769 bassins, issus de la sélection de 16 collections muséales européennes[15] (**tabl. 1**).

Tabl. 1. Répartition du nombre d'objets du corpus par collections muséales.



Lieu de conservation	Nombre
Barcelone, Museu del Disseny	174
Bruges, Gruuthusemuseum	5
Bruges, Onze-Lieve-Vrouw ter Potterie	4
Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire	38
Cologne, Schnütgen Museum	18
Glasgow, Burrell Collection	75
Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum	50
Leuven, Musée M	3
Lille, Palais des Beaux-Arts	8
London, Victoria & Albert Museum	113
Milan, Sforza Castle - Museo delle Arti Decorative	105
Munich, Bayerisches Nationalmuseum	56
Namur, Société Archéologique	3
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum	39
Paris, musée des Arts Décoratifs	78
Total	**769**

1. L'imitation comme illusion : les astuces matérielles et techniques

Au premier coup d'œil, il est difficile de déterminer avec précision par quels procédés ces bassins ont été mis en forme et décorés, d'identifier clairement la nature des compétences artisanales mises en œuvre, de déterminer les étapes de fabrication et de statuer sur la répartition des tâches au sein de l'atelier. Les exemplaires les plus ornementés peuvent comporter jusqu'à cinq types de décors différents, répartis à la fois sur le marli et sur le fond des objets : des poinçons, des godrons, des bandes d'inscriptions, des frises géométriques ou végétales et un médaillon central, qui généralement comporte une iconographie, profane ou religieuse. À première vue, ces décors semblent avoir été réalisés sur les objets à l'aide de techniques utilisées en orfèvrerie : le repoussé, le poinçonnage, et

Systematische Zugänge zu einem kulturellen Prinzip des Mittelalters, Munich, Brill Fink, 2021, p. 1-25, ici p. 5.

15 Le choix de ces collections a été subordonné à des critères de faisabilité, non seulement en termes de distance et de coût, mais aussi d'accessibilité.

la ciselure. Un examen matériel attentif du corpus d'étude révèle cependant les astuces élaborées par les artisans pour entretenir un effet de sophistication technique et esthétique, sans devoir y investir de compétences ou d'efforts proportionnels.

La première astuce utilisée concerne la technique de mise en forme. Chaque objet a été fabriqué par déformation plastique à l'aide d'une seule feuille de laiton, amincie à quelques millimètres d'épaisseur[16]. Une mise en forme des objets à la main, par martelage de la tôle au marteau pour lui donner la forme souhaitée, se présente pour ce type d'objet comme la méthode la plus évidente[17]. Des traces matérielles de fabrication encore visibles au dos des objets, en particulier de fines lignes concentriques régulières et une marque centrale systématique, vestige de la pointe de fixation d'un dispositif, témoignent en réalité du recours à une technique mécanisée : le repoussage au tour[18] (**fig. 1**). L'abandon de la technique de martelage, qui requiert des compétences acquises par un long apprentissage, basé sur l'expérience et l'habileté[19], au profit d'une technique plus rapide, ne requérant pas de qualification spécifique[20], témoigne d'un investissement technique moindre, d'une répartition des tâches plus spécialisée et laisse transparaître la recherche d'un principe de rentabilité de la production.

16 Les mesures effectuées sur le bord et sur le fond des objets montrent que cette épaisseur n'est pas tout le temps homogène pour un même exemplaire et qu'elle varie également en fonction des modèles de bassins. Elles oscillent entre 0,4 et 3 mm pour le bord et de 0,3 à 2,4 mm au centre.

17 C'est la technique unanimement représentée dans l'iconographie, notamment dans les deux recueils bien connus de portraits d'artisans nurembergeois au travail, voir Christine Sauer, Elisabeth Sträter (dir.), *Die Nürnberger Hausbücher : die schönsten Handwerkerbilder aus dem Mittelalter*, Darmstadt, WBG, 2012, en particulier Mendel I, Amb. 317.2°, fol. 94v ; Mendel I, Amb. 279.2°, f. 33r ; Mendel II Amb. 317b.2°, fol. 30v et Mendel II, Amb. 279.2°, f. 92v.

18 Un tour à repousser, considéré comme un original de Nuremberg, est illustré dans Egyeki-Szabó, *Beckenschlägerschüsseln, op. cit.*, p. 11.

19 Lise Saussus et Nicolas Thomas, *Rapport des expérimentations archéologiques, Archeolo-J, Barsy, Juillet 2015,* Namur, Service Public de Wallonie, Institut national de recherches archéologiques préventives, Centre de recherches d'archéologie nationale, 2015.

20 Un décret daté de 1538 permet de mettre en évidence la hiérarchisation des tâches de la production. Il distingue les batteurs de bassins à proprement parler (« Peckhschlager »), chargés des tâches les plus importantes du métier (« grossen werckh ») et les tourneurs de bassins (« Pecktrechsel »), qui travaillent à leur service et qui doivent se concentrer sur le tournage et les travaux manuels de petite ampleur (« clainen hanndarbait »), Hans Stegmann, « Zur Geschichte der Herstellung und Verzierung der geschlagenen Messingbecken. I », *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum*, 1899, p. 11-16, ici p. 15.

Fig. 1. (À gauche) Traces concentriques laissées par le tournage, visibles sur le marli au dos d'un bassin du corpus (Bruxelles, MRAH, inv. 3174, cliché : A.-C. Dumargne). (À droite et détail) petite marque circulaire visible au centre d'un exemplaire, marquant le point de fixation de l'objet sur le tour (Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 8668, cliché : A.-C. Dumargne).

La deuxième astuce, de loin la plus ingénieuse pour la profitabilité de la production, concerne les techniques d'ornementation. Sur les cinq types d'ornements utilisés sur les bassins, les godrons sont les seuls décors entièrement tracés à la main. Les quatre autres types ont tous été appliqués sur les objets par estampage, c'est-à-dire à l'aide de matrices gravées, conférant aux décors un caractère répétitif, sériel et reproductible[21]. L'étude du corpus a permis de mettre en évidence l'utilisation d'un panel de plusieurs centaines de types de matrices différentes[22]. Cette caractéristique confère à la production une incroyable diversité de composition, rendue possible par le caractère modulable des décors – 298 combinaisons ornementales différentes ont été identifiées au sein du corpus – et la rapidité d'exécution technique engendrée par l'utilisation des matrices. Dans la mesure où les décors se répartissent depuis le bord vers le centre en cercles concentriques de diamètres décroissants, l'artisan doit choisir, pour composer son bassin, des décors parmi le panel disponible, dont les dimensions doivent s'adapter non seulement au diamètre total de l'objet, mais aussi à celles des autres ornements avec lesquels ils doivent se combiner. Or les mesures effectuées sur chaque exemplaire montrent que les dimensions des médaillons, des bandes de frises et d'inscriptions sont sensiblement les mêmes d'un bassin à l'autre, facilitant et simplifiant, même pour un artisan aux connaissances géométriques limitées, la disposition des éléments de décors[23].

21 Aucune de ces matrices n'est encore conservée aujourd'hui.

22 Ce dénombrement se fonde en grande partie sur le travail d'identification réalisé sur une collection allemande, voir Tiedemann, *Nürnberger Beckenschlägerschüsseln, op. cit.*

23 Ces mesures concernent, pour chaque bassin, les caractéristiques morphologiques (diamètre, largeur du marli, hauteur, épaisseur du bord et du fond, poids), ainsi que les caractéristiques ornementales (pour chaque type de décor : diamètre/largeur et hauteur).

La production de ces bassins repose ainsi sur un principe d'uniformisation, ornementale et formelle, où les dimensions de la majorité des éléments décoratifs ont été standardisées, simplifiant la fabrication d'un point de vue technique, tout en préservant la diversité combinatoire des ornements[24].

Ces deux astuces contribuent à interpréter l'imitation comme une recherche d'illusionnisme. Les pratiques matérielles et techniques mises en place visent en effet un concept d'imitation non pas « à la manière de », mais plutôt « comme si ». Cette illusion repose sur plusieurs facteurs, fonctionnant comme des marqueurs visuels, socialement connotés[25] :

- la nature du matériau utilisé. Le laiton, en imitant parfaitement la couleur et la brillance de l'or confère à ces bassins une valeur statutaire et identitaire associée à la symbolique du métal[26]
- le choix de décors spécifiques. Les artisans utilisent des ornements qui appartiennent au répertoire ornemental de l'orfèvrerie, notamment les godrons, élément incontournable des productions orfévrées produites à Nuremberg à la même époque, de même que les poinçons et même, pour certains bassins, des rondelles émaillées, champlevées, translucides, ou peintes[27].
- les techniques utilisées. La profusion ornementale de ces bassins donne l'illusion de la maîtrise de techniques multiples, renfermant un savoir-faire élaboré, mais cache en réalité des investissements techniques moins laborieux, très spécialisés, où la mécanisation des tâches se substitue à un travail entièrement manuel, tout en maintenant un niveau de qualité satisfaisant. Les bassins les mieux conservés témoignent d'ailleurs de

24 Le même constat, interprété comme la caractéristique irréfutable d'un atelier unique, a été fait lors de l'examen de 300 bassins, conservés dans des églises et musées scandinaves, voir Jan Gadd, « Brass Basins and Bowls… », *art. cit.*

25 Wim De Clercq, Jan Dumolyn, Jelle Haemers, « "Vivre Noblement" : Material Culture and Elite Identity in Late Medieval Flanders », *Journal of Interdisciplinary History*, 38, 1, 2007, p. 1-37.

26 Marie-Madeleine Gauthier, « L'or et l'église au Moyen Âge », *Revue de l'art*, 26, 1974, p. 64-77 et Christel Meier-Straubach, « Schönheit - Wert - Bedeutung. Zur Materialität und Symbolik von Gold und Edelsteinen im Mittelalter », dans Petra Marx (dir.), *Geschichte, Funktion und Bedeutung mittelalterlicher Goldschmiedekunst: interdisziplinäre Forschungsbeiträge zur Ausstellung « Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen »* (*2. Februar - 28. Mai 2012*), Münster Westfalen, Aschendorff Verlag, 2014, p. 29-56.

27 Ces éléments rapportés, décorés d'armoiries ou de décors historiés, sont visibles sur six bassins du corpus. On peut signaler un autre exemplaire, non étudié, conservé au Metropolitan Museum de New York, inv. 64.101.1524.

la minutie avec laquelle les matrices ont été gravées en détail, dont le rendu plastique se rapproche d'un travail de ciselure (**fig. 2**).

Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. I 14 2 © Bayerisches Nationalmuseum, photo : A.-C. Dumargne

Londres, Victoria & Albert Museum, inv. M.131-1924 © V&A, photo : A.-C. Dumargne

Fig. 2. Détails de deux médaillons centraux représentant l'*Annonciation* illustrant les différences de rendu plastique entre deux matrices. Le médaillon du bassin de Munich a été gravé plus grossièrement, tandis que le médaillon de la collection de Londres a bénéficié d'un travail de gravure plus fin et plus précis du visage, de la chevelure, du vêtement et des mains de l'ange Gabriel.

Les pratiques d'imitation consistent ainsi à attribuer à ces ustensiles modestes des caractéristiques techniques et ornementales mobilisant une esthétique ayant normalement trait à d'autres productions métalliques précieuses, utilisées par les classes les plus aisées. De fait, les représentations iconographiques montrent que les bassins d'offrandes deviennent aussi à cette époque des objets que l'on expose, dont on fait étalage, dans les intérieurs comme des marqueurs statutaires et identitaires des utilisateurs[28].

2. L'imitation comme mise en réseaux culturelle et idéologique

Le succès de cette production repose en grande partie sur la très large gamme de matrices utilisées, qui ont assuré d'un bassin à l'autre l'interchangeabilité des ornements, garantissant aux consommateurs de ne jamais trouver sur le marché deux objets absolument identiques[29]. L'autre raison de ce succès,

28 Par exemple sur la fresque de la basilique Santa Maria Assénât de San Gemignano, datée de 1475, Egyeki-Szabó, *Beckenschlägerschüsseln*, *op. cit.*, p. 9.

29 Aucun jumeau n'a pour l'instant été trouvé au sein du corpus. La même conclusion émane, à titre de comparaison, de l'étude de la production de masse des albâtres anglais de la fin du Moyen Âge, Markus Schlicht, « La standardisation comme garant du succès commercial ?

c'est l'appropriation faite par les artisans du répertoire iconographique et des références visuelles de la société tardo-médiévale de l'époque, pour produire des objets qui pouvaient s'adapter aussi bien au contexte domestique qu'au contexte religieux. Sur les 176 thèmes iconographiques identifiés au sein de la production, les matrices ornées de représentations bibliques et christiques sont les plus nombreuses, suivies par les décors géométriques, végétaux et floraux.

Étant donné l'ampleur du répertoire iconographique utilisé pour ces bassins, les artisans ont nécessairement puisé, pour graver leurs matrices, dans plusieurs répertoires de modèles qui circulaient largement entre plusieurs corps de métiers. Des parallèles tangibles peuvent être dressés avec les heurtoirs de porte[30] par exemple, ou les carreaux de poêle en céramique[31]. La gravure, notamment allemande, dont la diffusion en masse est concomitante avec celle de la production de bassins d'offrandes à la fin du XVe siècle, est sans conteste le support le plus évident à l'origine des appropriations iconographiques[32]. Les artisans responsables de la fabrication des matrices ne se sont cependant pas contentés de reproduire fidèlement les images qu'ils avaient sous les yeux. Ils les ont imités pour qu'elles s'adaptent au travail métallurgique, par simplification, recomposition, ou réarrangement des motifs[33]. Cela est particulièrement probant pour plusieurs matrices de la production, à l'instar de l'une d'entre elles représentant Samson et le lion[34]. Celle-ci s'inspire directement d'une gravure

Les albâtres anglais de la fin du Moyen Âge », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2, Multiples, 2019, p. 179-194.

30 Des décors similaires, notamment géométriques, végétaux et floraux sont par exemple visibles sur de nombreux exemplaires, voir Ursula Mende, *Die Türzieher des Mittelalters*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1981.

31 Le parallèle a été établi pour la première fois dans Kiss Etele, « Vértálak. Nyitott kérdések », *art. cit.*, p. 10.

32 Peter Schmidt, « Rhin supérieur ou Bavière? Localisation et mobilité des gravures au milieu du XVe siècle », *Revue de l'Art*, 120, 1, 1998, p. 68-88, ici p. 69 et Elisabeth Vavra, « Neue Medien - neue Inhalte. Zur Entwicklung der Druckgraphik im 15. Jahrhundert », dans Helmut Hundsbichler (dir.), *Kommunikation und Alltag in Spätmittelalter und früher Neuzeit. Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 9. bis 12. Oktober 1990*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1992, p. 339-378.

33 Christian Heck parle de copie ou de reprise des motifs iconographiques par « hybridation », Christian Heck, « La vie des motifs… », *art. cit.*, p. 242.

34 Cette iconographie est assez rare. Outre le corpus, deux seuls autres exemplaires ont été répertoriés : l'un dans la collection du Kunstgewerbemuseum de Berlin, inv. 1876,1829, l'autre au Maagdenhuismuseum d'Anvers, inv. 70.

du maître E. S., mais elle en recompose les éléments iconographiques en les fragmentant, pour s'adapter à la matérialité des objets[35] (**fig. 3**).

Fig. 3. Bassin (détail médaillon) représentant *Samson et le lion*, laiton, Ø 15,7 cm (Glasgow, The Burrell Collection, inv. 5-6. 180, cliché : A.-C. Dumargne) et Maître E. S, *Samson combattant le lion*, vers 1450-1459, gravure sur cuivre, l. 13,8 cm, d'après Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Vienne, Ges. für Vervielfältigende Kunst, 1910, vol. 2, p. 47, n° 3 et pl. 61, n°157.

Cette adaptation témoigne de la transposition des procédés de la gravure d'un matériau à l'autre, pour imiter un rendu iconographique sur un support en deux dimensions en un rendu plastique en trois dimensions. L'imitation tient à ce que ces procédés soient par définition les mêmes (la gravure d'une matrice), mais utilisés et appliqués à un contexte technique différent. Cette transposition imitative contribue à changer la perception de cette image, en en créant une nouvelle, grâce aux effets de volume, d'échelle, de perspective et de profondeur induits par la plasticité du laiton, ainsi qu'à l'inversion du motif par le biais de l'utilisation d'une nouvelle matrice. De fait, la question du format est également décisive. La taille des deux médaillons du corpus (15,7 cm chacun) est légèrement supérieure à celle de la gravure elle-même (13,8 cm) et ne résulte donc pas d'une simplification du motif, par manque de place. L'imitation technique est bien ici un procédé créatif à part entière. Celui-ci peut être d'ailleurs renforcé sur le bassin par la mise en réseau de cette image avec d'autres éléments ornementaux, notamment en l'associant à un contenu épigraphique, lui octroyant une nouvelle signification.

35 Cette gravure est également considérée comme le modèle d'ornements visibles sur des carreaux de poêle, voir Harald Rosmanitz, « Vom Fragment zum Kachelofen – die Stecknadel im Heuhaufen », dans Georg Ulrich Großmann, Annika Dix (dir.), *Heiß diskutiert: Kachelöfen: Geschichte - Technologie - Restaurierung*, Nuremberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2019, p. 13-32.

Cette modalité de l'imitation a dû exercer sur les consommateurs un attrait probablement décisif non seulement parce qu'ils pouvaient acquérir des objets décorés d'images populaires pour l'époque, mais aussi parce que ces bassins pouvaient entrer en résonance avec d'autres supports iconographiques dans les contextes domestique et religieux[36]. Au sein de ces espaces relationnels, où se côtoient une multitude d'images-objets[37], il semble que l'on puisse interpréter les transpositions iconographiques imitatives visibles sur les bassins comme des procédés de filiations visuelles et idéologiques. Ces objets sont en effet investis d'une efficacité, bâtie sur l'appropriation d'un motif iconographique provenant d'une culture visuelle commune et partagée – par exemple Samson et le lion – dont le modèle, issu d'un premier support (la gravure) est imité techniquement sur un autre support (le laiton), lequel renferme son propre système signifiant (fondé sur l'association du matériau et des ornements), socialement connoté. Cet objet est ensuite intégré à un système signifiant plus large – l'intérieur domestique ou religieux – dans lequel interagissent d'autres versions de ce même motif sur d'autres types de supports, chacun d'eux ayant son propre système signifiant, créant dans chaque foyer, ou chaque église, une « logique sociale spécifique »[38].

3. L'imitation comme stratégie commerciale

L'apparition de ces bassins sur le marché aux alentours des années 1450, pose deux questions : pourquoi ces objets ont-ils été produits et à qui étaient-ils destinés ? A priori, à cette époque, ils n'ont pas vocation à combler un besoin, utilitaire ou fonctionnel. D'autres types de bassins fabriqués à la fois en métaux précieux et non-précieux, sans parler de la céramique et du verre, sont déjà

36 Cette question a jusqu'ici essentiellement été envisagée pour le contexte liturgique, voir Isabelle Marchesin, « La mise en réseau des hommes et des artefacts dans l'église Saint-Michel d'Hildesheim », dans Sulamith Brodbeck, Anne-Orange Poilpré, Michel Stavrou (dir.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 257-276.

37 Selon le concept toujours aussi pertinent défini dans Jérôme Baschet, « Introduction : l'Image-Objet », dans Jérôme Baschet, Jean-Claude Schmitt (dir.), *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e International Worskhop on Medieval Societies, Centro Ettore Majorana* (*Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992*), Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 7-26.

38 Jérôme Baschet, « Images en acte et agir social », dans Alain Dierkens, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne (dir.), *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 9-14, ici p. 14.

utilisés pour les mêmes types d'usages par toutes les strates de la société[39]. D'un point de vue économique, précisément celui de l'offre et de la demande, la mise en circulation de ces bassins s'apparente donc à un risque pris par les artisans pour trouver une place rentable sur le marché. Pour y parvenir, ils se sont appuyés sur plusieurs initiatives pour développer une véritable « stratégie mercantile »[40]. Celle-ci s'est fondée sur trois principes :

- celui de la standardisation par le biais de l'utilisation des matrices qui introduisent une notion de sérialité des formats et des décors, modulables et interchangeables,
- celui de la rentabilité, qui a permis à partir des techniques employées, de simplifier, de spécialiser et d'accélérer les étapes de fabrication pour assurer une diffusion rapide de la production,
- et celui de la profitabilité de la production, en proposant des marchandises de bonne qualité, accessibles grâce à l'exportation, sans commande, à un large panel de consommateurs[41].

Cependant ces principes d'organisation s'apparentent surtout à des outils mis en place pour répondre à un objectif spécifique : proposer un objet qui puisse séduire les consommateurs et corollairement provoquer une demande face à des produits concurrents[42]. Il est certain que le caractère « spéculatif » de cette production – mise en circulation sans système de commande – a été déterminant pour y parvenir, dans la mesure où l'existence d'un pan entier de marché à conquérir s'est avérée particulièrement favorable à son essor[43]. Les autres types de bassins fabriqués en alliage de cuivre qui circulent alors sur le

39 Frans Verhaeghe, « Middeleeuwse tuitkannen: metaal, ceramiek en ambachtelijke competitie », *West-Vlaamse Archaeologica*, 5, 1989, p. 65-83.

40 Selon l'expression employée par Elizabeth Rodini, « Imitation as a Mercantile Strategy: The Case of Damascene Ware », dans Ella Beaucamp, Philippe Cordez (dir.), *Typical Venice. Venetian Commodities (13th-16th centuries)*, Turnhout, Brepols Publishers, 2019, p. 107-119.

41 Michele Tomasi, « L'art multiplié : matériaux et problèmes pour une réflexion », dans Michele Tomasi, Sabine Utz (dir.), *L'art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, Rome, Herder, 2011, p. 8-22. Sur la question de l'exportation des productions de masse voir aussi Avinoam Shalem, « Exportkunst und Massenproduktion: Überlegungen zur Ästhetik islamischer "Luxus"-Objekte zur Zeit der Kreuzzüge », dans Heinz Gaube, Berndt Schneidmüller et Stefan Weinfurter (dir.), *Konfrontation der Kulturen? Saladin und die Kreuzfahrer*, Oldenburg, Philipp von Zabern, 2005, p. 90-106.

42 Michele Tomasi, « L'art multiplié… », *art. cit.*, p. 13.

43 Selon le terme anglais « on spec », voir John Michael Montias, « Le marché de l'art aux Pays-Bas. XVe et XVIe siècles », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 48, 6, 1993, p. 1541-1563, ici p. 1545.

marché sont en effet des exemplaires très simples, majoritairement dépourvus d'ornements[44]. Il y a tout lieu de penser que l'introduction de ce nouveau type de bassins décorés a fait figure de stratégie commerciale pour introduire une nouvelle gamme de produits. Cette stratégie s'est appuyée sur l'imitation, par transposition et conformité esthétique. Il est en effet tout à fait saisissant de constater la forte homogénéité « transmatérielle »[45] des productions de bassins qui circulent en Europe au début du XVIe siècle, qui s'explique de façon évidente par les transferts artistiques, favorisés par les échanges commerciaux[46] (fig. 4). L'imitation s'exprime ici comme un phénomène de reproductibilité matérielle, dont le principe est de fournir, en laiton, un modèle de bassin de gamme intermédiaire, par ailleurs parallèlement disponible pour le consommateur, pour des gammes équivalentes, en cuivre émaillé[47], ou en céramique lustrée[48] et pour les produits de luxe, en argent doré[49]. Outre l'accessibilité pécuniaire et la disponibilité de ces bassins d'offrandes sur le marché, la durabilité du matériau est un des autres avantages qui a dû motiver leur acquisition pour le consommateur, lui permettant de les envisager comme une réserve thésaurisable, du fait des possibilités de réutilisation offertes par la pratique du recyclage[50].

44 Le fond de certains exemplaires sont susceptibles d'être gravés de motifs floraux, animaliers ou géométriques. Un exemple est illustré dans Nicolas Thomas, Jean Plumier et Inès Leroy (dir.), *L'or des dinandiers : Fondeurs et batteurs mosans au Moyen Âge. Catalogue de l'exposition présentée à la Maison du patrimoine médiéval mosan, mars-novembre 2014*, Bouvignes, MPMM, 2014, p. 110, cat. 190.

45 Anna Contadini, « Threads of Ornament in the Style World of the Fifteenth and Sixteenth Centuries », dans Gülru Necipoglu et Alina Payne (dir.), *Histories of Ornament. From Global to Local*, Princeton, Princeton University Press, 2016, p. 290-403.

46 Jean-Marie Guillouët, « Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ? », *Histoire de l'art*, 64, 1, 2009, p. 17-25 et Liliane Hilaire-Pérez, Catherine Verna, « La circulation des savoirs techniques du Moyen Âge à l'époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 16, 2009, p. 25-61.

47 Françoise Barbe, Letizia Caselli, Isabelle Biron (dir.), *Les cuivres émaillés dits vénitiens de la Renaissance italienne. Actes du colloque international d'études*, Milan, Paris, Silvana editoriale/ Musée du Louvre, 2018, p. 18.

48 Antoni Llibrer Escrig, « Relaciones Protoindustriales en la producción cerámica. Manises y Paterna en la segunda mitad del siglo XV », *Medievalismo*, 24, 2014, p. 213-219.

49 Catherine Kovesi, « *What Is Luxury*?: The Rebirth of a Concept in the Early Modern World », *Luxury*, 2, 1, 2015, p. 25-40.

50 Comme en témoigne l'exemple du legs fait en 1484 par Margaret Lemans à l'église de Bomley dans le Kent d'un bassin à transformer en chandelier : « *a basyn to make a candylsticke with* », Leland Lewis Duncan, Arthur Hussey (éd.), *Testamenta Cantiana: a series of extracts from fifteenth and sixteenth century wills relating to church building and topography*, Londres, Mitchell, Hughes and Clarke, 1906, p. 7.

Fig. 4. Exemple d'homogénéité esthétique constatée entre différents types de bassins circulant concomitamment sur le marché commercial au début du XVIe siècle.

Paradoxalement, ce principe de transposition esthétique a sans doute aussi favorisé la singularisation de la production des bassins d'offrandes, comme seuls modèles alternatifs décorés et fabriqués en laiton, proposés à la vente au sein de ce panorama. Le matériau utilisé, la présence des décors, les techniques employées, le mode de diffusion de ces objets sont autant de caractéristiques facilement reconnaissables pour le consommateur, qui ont sans doute contribué à octroyer à la production une identité propre, reconnaissable au premier coup d'œil[51].

Conclusion

Les pratiques d'imitation mises en place par les artisans pour la production des bassins d'offrande en laiton sont fondées sur des astuces techniques et matérielles sur lesquelles ont été élaborés des principes de fonctionnement et d'organisation de la production, contribuant à soutenir une stratégie socio-culturelle et économique lui permettant de conquérir le marché commercial à l'échelle internationale et de faire de ces objets des « must-have »[52]. Pour autant,

51 Ilja Van Damme, « From a 'Knowledgeable' Salesman Towards a 'Recognizable' Product? Questioning Branding Strategies before Industrialization (Antwerp, Seventeenth to Nineteenth Centuries) », dans Bert de Munck, Lyna Dries (dir.), *Concepts of Value in European Material Culture, 1500-1900*, Londres, Routledge, 2015, p. 75-101, ici p. 82-85 et Gary Richardson, « Brand Names before the Industrial Revolution », *NBER Working Paper Series*, 13930, 2008, p. 1-55.

52 La possession d'un bassin non décoré est déjà considérée comme essentielle à la composition des ménages sur une gravure de l'artiste nurembergeois Hans Paur, datée des années 1470 (Munich, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 118321).

ces pratiques d'imitation ont corollairement participé au déclin de ces objets et à leur disparition. La stratégie adoptée repose en effet sur des conditions de fabrication et de diffusion de ces objets très spécifiques (le recours à des matrices impliquant une standardisation, un répertoire de modèles iconographiques populaire mais redondant, une diffusion en masse et un marché ciblé), soumise non pas à une nécessité utilitaire de la part des consommateurs, mais à la prédilection du goût de l'époque pour une esthétique spécifique. Originellement source créatrice, elle n'a pas permis à la production de se renouveler, ni dans son organisation, ni dans ses formes, ni dans ses décors. Cette production interroge ainsi certaines des limites ayant trait aux pratiques de l'imitation à la fin du Moyen Âge, notamment le caractère opportuniste et éphémère des réinterprétations et des transpositions – matérielles, techniques et iconographiques – qu'elle implique.

Plus largement, l'exemple des bassins d'offrandes permet de réorienter la façon dont le concept d'imitation peut être envisagé, d'un point de vue épistémologique, pour ce type d'objet utilitaire, à la fin du Moyen Âge. La définition, les enjeux et les visées des pratiques d'imitation utilisées par les artisans s'écartent en effet du principe de mimèsis souvent convoqué pour l'étude d'objets visuels (peinture, sculpture, etc.). Considérer l'imitation par le prisme matériel et technique contribue, au contraire, à mettre en évidence des stratégies, liées à la définition du statut de ces objets et à leur diffusion dans la société, qui ne sont pas clairement documentées dans les sources historiques.

Bibliographie

Thèse de doctorat

Joana Martins, *Pratos e Bacias de Latão dos séculos XV e XVI de Temática Religiosa da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Tese de Mestrado de História de Arte Portuguesa, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2010.

Rapport inédit

Lise Saussus et Nicolas Thomas, *Rapport des expérimentations archéologiques, Archeolo-J, Barsy, Juillet 2015,* Namur, Service Public de Wallonie, Institut national de recherches archéologiques préventives, Centre de recherches d'archéologie nationale, 2015.

Bibliographie générale

Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding, *Original - Kopie - Zitat: Kunstwerke des Mittelalters und der frühen Neuzeit Wege der Aneignung - Formen der Überlieferung*, Passau, D. Klinger Verlag, 2010.

Françoise Barbe, Letizia Caselli, Isabelle Biron (dir.), *Les cuivres émaillés dits vénitiens de la Renaissance italienne. Actes du colloque international d'études*, Milan, Paris, Silvana editoriale/ Musée du Louvre, 2018.

Jérôme Baschet, « Introduction : l'Image-Objet », dans Jérôme Baschet, Jean-Claude Schmitt (dir.), *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e International Worskhop on Medieval Societies, Centro Ettore Majorana* (*Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992*), Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 7-26.

Jérôme Baschet, « Images en acte et agir social », dans Alain Dierkens, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne (dir.), *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 9-14.

Peter Bloch, « Original - Kopie - Fälschung », *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 16, 1979, p. 41-72.

Anna Contadini, « Threads of Ornament in the Style World of the Fifteenth and Sixteenth Centuries », dans Gülru Necipoglu et Alina Payne (dir.), *Histories of Ornament. From Global to Local*, Princeton, Princeton University Press, 2016, p. 290-403.

Ernest Coyecque, *Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris et de ses environs au xvie siècle*, t. 1, *1498-1545*, Paris, Imprimerie nationale, 1905.

Wim De Clercq, Jan Dumolyn, Jelle Haemers, « "Vivre Noblement" : Material Culture and Elite Identity in Late Medieval Flanders », *Journal of Interdisciplinary History*, 38, 1, 2007, p. 1-37.

Leland Lewis Duncan, Arthur Hussey (éd.), *Testamenta Cantiana: a series of extracts from fifteenth and sixteenth century wills relating to church building and topography*, Londres, Mitchell, Hughes and Clarke, 1906.

Tamás Egyeki-Szabó, *Beckenschlägerschüsseln* (*15.-16. Jahrhundert*), Budapest, Mester Nyomda, 2008.

Kiss Etele, « Vértálak. Nyitott kérdések », *Magyar Nemzeti Múzeum: Folia historica*, 33, 2018, p. 5-30.

Marie-Madeleine Gauthier, « L'or et l'église au Moyen Âge », *Revue de l'art*, 26, 1974, p. 64-77.

Jean-Marie Guillouët, « Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ? », *Histoire de l'art*, 64, 1, 2009, p. 17-25.

Michael Grünbart, Jörg Sonntag, « Das Imitieren verstehen : Perspektiven, Analysen, Zugriffe », dans Michael Grünbart, Gerald Schwedler, Jörg Sonntag (dir.), *Imitationen. Systematische Zugänge zu einem kulturellen Prinzip des Mittelalters*, Munich, Brill Fink, 2021, p. 1-25.

Christian Heck, « La vie des motifs, des thèmes, des types : le principe des affinités et la question du modèle en iconographie », dans Maria Alessandra Bilotta (dir.), *Medieval Europe in Motion: the Circulation of Artists, Images, Patterns and Ideas from the Mediterranean to the Atlantic Coast* (*6th-15th centuries*), Palerme, Officina di Studi Medievali, 2018, p. 239-250.

Liliane Hilaire-Pérez, Catherine Verna, « La circulation des savoirs techniques du Moyen Âge à l'époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 16, 2009, p. 25-61.

William Karlson, « Dopfat och dopskålar », *Kulturens Årsbok*, 1957, p. 51-92.

Manfred Koller, « Original, Kopie, Replik, Verfälschung, Fälschung : zum Spektrum des Originalproblems in der Kunst », dans Gerte Reichelt (dir.), *Original und Fälschung : im Spannungsfeld von Persönlichkeitsschutz, Urheber-, Marken- und Wettbewerbsrecht ; Symposium Wien 12. Mai 2006*, Vienne, Manz, 2007, p. 51-60.

Jadwiga Kuczyńska, *Mosiężne misy niemieckie między gotykiem a renesansem*, Lublin, Red. Wydawn. Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2000.

Philip Lavender, Matilda Amundsen Bergström (dir.), *Faking it! the performance of forgery in late medieval and early modern culture*, Leiden/Boston, Brill, 2023.

Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Vienne, Ges. für Vervielfältigende Kunst, 1910.

Antoni Llibrer Escrig, « Relaciones Protoindustriales en la producción cerámica. Manises y Paterna en la segunda mitad del siglo XV », *Medievalismo*, 24, 2014, p. 213-219.

Isabelle Marchesin, « La mise en réseau des hommes et des artefacts dans l'église Saint-Michel d'Hildesheim », dans Sulamith Brodbeck, Anne-Orange Poilpré, Michel Stavrou (dir.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 257-276.

Pierre-Alain Mariaux, « Imitation et représentation. Regarder le haut Moyen Âge », *Art + Architecture en Suisse*, 4, 2021, p. 32-37.

Christel Meier-Straubach, « Schönheit - Wert - Bedeutung. Zur Materialität und Symbolik von Gold und Edelsteinen im Mittelalter », dans Petra Marx (dir.), *Geschichte, Funktion und Bedeutung mittelalterlicher Goldschmiedekunst : interdisziplinäre Forschungsbeiträge zur Ausstellung « Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen »* (*2. Februar - 28. Mai 2012*), Münster Westfalen, Aschendorff Verlag, 2014, p. 29-56.

Ursula Mende, *Die Türzieher des Mittelalters*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1981.

John Michael Montias, « Le marché de l'art aux Pays-Bas. XVe et XVIe siècles », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 48, 6, 1993, p. 1541-1563.

Vibeke Olson, « The Significance of Sameness: An Overview of Standardization and Imitation in Medieval Art », *Visual Resources*, 20, 2-3, 2004, p. 161-178.

Gary Richardson, « Brand Names before the Industrial Revolution », *NBER Working Paper Series*, 13930, 2008, p. 1-55.

Elizabeth Rodini, « Imitation as a Mercantile Strategy: The Case of Damascene Ware », dans Ella Beaucamp, Philippe Cordez (dir.), *Typical Venice. Venetian Commodities* (*13th-16th centuries*), Turnhout, Brepols Publishers, 2019, p. 107-119.

Harald Rosmanitz, « Vom Fragment zum Kachelofen – die Stecknadel im Heuhaufen », dans Georg Ulrich Großmann, Annika Dix (dir.), *Heiß diskutiert: Kachelöfen: Geschichte - Technologie - Restaurierung*, Nuremberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2019, p. 13-32.

Christine Sauer, Elisabeth Sträter (dir.), *Die Nürnberger Hausbücher : die schönsten Handwerkerbilder aus dem Mittelalter*, Darmstadt, WBG, 2012.

Markus Schlicht, « La standardisation comme garant du succès commercial ? Les albâtres anglais de la fin du Moyen Âge », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2, Multiples, 2019, p. 179-194.

Peter Schmidt, « Rhin supérieur ou Bavière? Localisation et mobilité des gravures au milieu du XVe siècle », *Revue de l'Art*, 120, 1, 1998, p. 68-88.

Jean-Claude Schmitt, « Imitation im Mittelalter: Mehrdeutigkeit und historische Dynamik », dans Michael Grünbart, Gerald Schwedler, Jörg Sonntag (dir.), *Imitationen. Systematische Zugänge zu einem kulturellen Prinzip des Mittelalters*, Munich, Brill/Fink, 2021, p. 51-72.

Avinoam Shalem, « Exportkunst und Massenproduktion: Überlegungen zur Ästhetik islamischer "Luxus"-Objekte zur Zeit der Kreuzzüge », dans Heinz Gaube, Berndt Schneidmüller et Stefan

Weinfurter (dir.), *Konfrontation der Kulturen? Saladin und die Kreuzfahrer*, Oldenburg, Philipp von Zabern, 2005, p. 90-106.

Jörg Sonntag, Gerald Schwedler, « Imitieren. Mechanismen eines kulturellen Prinzips im europäischen Mittelalter: Eine Einführung », dans Andreas Büttner *et al.* (dir.), *Nachahmen im Mittelalter: Dimensionen - Mechanismen - Funktionen*, Cologne, Böhlau, 2018, p. 9-26.

Hans Stegmann, « Zur Geschichte der Herstellung und Verzierung der geschlagenen Messingbecken. I », *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum*, 3, 1899, p. 11-16.

Hans Stegmann, « Zur Geschichte der Herstellung und Verzierung der geschlagenen Messingbecken. II », *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum,* 3, 1899, p. 17-28.

Laurence Terrier Aliferis, *L'imitation de l'antiquité dans l'art médiéval* (*1180-1230*), Turnhout, Brepols, 2016.

Laurence Terrier Aliferis, Denise Borlée (dir.), *Les modèles dans l'art du Moyen Âge* (*XIIe-XVe siècles*), Turnhout, Brepols, 2018.

Klaus Tiedemann, *Nürnberger Beckenschlägerschüsseln/Nuremberg alms dishes*, Dettelbach, J.H. Röll, 2015.

Nicolas Thomas, Jean Plumier et Inès Leroy (dir.), *L'or des dinandiers : Fondeurs et batteurs mosans au Moyen Âge. Catalogue de l'exposition présentée à la Maison du patrimoine médiéval mosan, mars-novembre 2014*, Bouvignes, MPMM, 2014.

Michele Tomasi, « L'art multiplié : matériaux et problèmes pour une réflexion », dans Michele Tomasi, Sabine Utz (dir.), *L'art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, Rome, Herder, 2011, p. 8-22.

Pierre Toubert, Pierre Moret, *Remploi, citation, plagiat : conduites et pratiques médiévales, Xe-XIIe siècles*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009.

Ilja Van Damme, « From a 'Knowledgeable' Salesman Towards a 'Recognizable' Product? Questioning Branding Strategies before Industrialization (Antwerp, Seventeenth to Nineteenth Centuries) », dans Bert de Munck, Lyna Dries (dir.), *Concepts of Value in European Material Culture, 1500-1900*, Londres, Routledge, 2015, p. 75-101.

Elisabeth Vavra, « Neue Medien - neue Inhalte. Zur Entwicklung der Druckgraphik im 15. Jahrhundert », dans Helmut Hundsbichler (dir.), *Kommunikation und Alltag in Spätmittelalter und früher Neuzeit. Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 9. bis 12. Oktober 1990*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1992, p. 339-378.

Frans Verhaeghe, « Middeleeuwse tuitkannen: metaal, ceramiek en ambachtelijke competitie », *West-Vlaamse Archaeologica*, 5, 1989, p. 65-83.

Hans Wentzel, « Becken », dans Otto Schmitt (dir.), *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. 2 : Bauer - Buchmalerei*, Munich, Beck, 1938, p. 151-163.

GOLD LACQUER ON PARISIAN DECORATIVE BRONZES OF THE 19TH CENTURY: TRICKERY OR CREATIVE TOOL?

JULIE SCHRÖTER

Haute Ecole Arc Conservation-restauration, HES-SO University of Applied Sciences and Arts Western Switzerland, Espace de l'Europe 11, 2000 Neuchâtel, Switzerland (affiliation at the moment of the research)
Département Restauration, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, Paris, France (current affiliation)

In the 17th and 18th century, ornamental bronzes - a term referring to objects made essentially of brass - were considered in France a luxury product and were associated with royal commissions, their use being limited to elites. A central role has been attributed to Louis XIV in the development of this art form and for the pronounced enthusiasm for it in the second half of the 17th century. Louis XV's similar enthusiasm for ornamental bronzes in the following century led to a broadening of the applications of these elements to the whole range of interior decoration and incessant commissions.[1]

These objects were frequently gilded, but in some cases a transparent tinted lacquer was instead applied to the yellowish metal to imitate a genuine gold coating. These so-called bronzes en couleur d'or nevertheless adorned the interiors of the Crown and royal houses in the 18th century as mentioned by the art historian Émile Molinier (1857-1906).[2] Lacquered bronze ornaments intended for French aristocracy were identified namely on clocks and furniture fittings, as well as on lighting elements.[3]

1 Pierre Verlet, *Les bronzes dorés français du* XVIII*e siècle*, Paris, A. & J. Picard, 1987, p. 56.

2 Émile Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du* V*e à la fin du* XVIII*e siècle,* t. 3, *Le mobilier au* XVII*e et au* XVIII*e siècle*, Paris, E. Lévy, 1890, p. 164.

3 Jules-Pierre Deville, *Dictionnaire du tapissier : critique et historique de l'ameublement français, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours,* Paris, C. Claesen, 1878-1880 ; Stéphane Castelluccio, *Le château de Marly sous le règne de Louis XVI : étude du décor et de l'ameublement des appartements du pavillon royal sous le règne de Louis XVI,* Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996; Louis Courajod, *Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du Roy, 1748-1758*, Paris, pour la société des bibliophiles françois, 1873, 2 vol.

Several factors might explain the use of this trompe-l'oeil technique: Lacquering represents an economical alternative to gilding, particularly in times of war: Louis XV's edict of 1759 called for high taxes on luxury goods and required casting of goldsmiths' and silversmiths' coins[4]. Lacquering also made it possible to circumvent the sumptuary laws, designed to restrict luxury to a very small elite. Thus, following on from earlier edicts (1672, 1687, 1689), the legislation of 1700 explicitly forbade the use of precious metals such as gold to decorate metal works, notably bronze and copper objects[5].

Furthermore, corporate constraints may have played a role: the edict of 1715 stipulates that foundrymen are not authorized to gild metal, but that they are nonetheless allowed to colour bronze by other means and thus able to market a finished product[6]. The abolition of guilds definitively opened the way for multi-skilled craftsmen, to work alongside highly specialized lacquerers (vernisseurs sur cuivre) to meet growing demand.[7]

Interdisciplinary research based on material studies, experimental reconstitution and the study of a wide variety of 19th-century written sources has revealed a sophisticated practice requiring great dexterity.[8] The success of a gold varnish (vernis or) – a privileged terminology at the time – depended above all on a masterful application to remain invisible and give the metal the desired shade of gold.[9]

Despite the omnipresence of lacquered bronze throughout the 19th century, publications dedicated to furniture bronzes from this period – whether in catalogues or museum inventories - essentially present "gilded bronzes" or "patinated bronzes" (designating bronzes coloured in various shades: black,

4 *Lettres patentes du Roi, par lesquelles le Roi, en ordonnant que sa vaisselle sera portée à l'Hôtel des Monnoies de Paris, pour y être convertie en espèces, fixe le prix de celle qui y sera portée volontairement par les particuliers, Données à Versailles le 26 octobre 1759,* Paris, Imprimerie Royale, 1759.

5 *Édit du Roy contre le luxe, portant règlement pour les étoffes, galons, ameublemens, vaisselles et autres ustenciles d'or et d'argent,* Paris, Imprimerie royale, 1700.

6 Jean Robinet, *L'aspect social de l'industrie parisienne du bronze*, doctoral thesis directed by W. Oualid, Université de Paris, Faculté de droit, 1936, p. 40.

7 Julie Schröter, « De l'épiderme verni imitant l'or à la mise en lumière d'une figure oubliée de l'artisanat d'art du XIXe siècle : les vernisseurs sur cuivre parisiens », in Claire Bételu (dir.), *Recherches de conservateurs(rices)-restaurateurs(rices), Florilège (2018-2022)*, Paris, HICSA – Panthéon-Sorbonne, 2024, p. 36-51, (online) https://hicsa.pantheonsorbonne.fr/sites/default/files/2024-01/livre_betelu.pdf, esp. p. 43.

8 Julie Schröter, *Les vernis or sur les bronzes d'ameublement : acteurs, pratique et marché à Paris au XIXe siècle*, PhD thesis directed by T. Lalot, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2021.

9 Julie Schröter, « De l'épiderme verni imitant l'or… », art. cité, p. 37-38.

brown, green, etc.). These terms primarily allude to the surface appearance and not to the technique precisely used to achieve a certain aesthetic effect. In addition to identification and conservation problems of this type of finish, other factors may explain the lack of interest in this technique. At the dawn of the 20th century, lacquered bronze is mentioned in literature in a rather unflattering way, before falling definitively into oblivion. Henri Vian (1858–1904), a bronze maker and foundryman, denounces the decadence of furniture bronze during the Restoration period, with its "gaudy lacquers".[10] As for art historian Henri Havard (1838-1921), he associates lacquered furniture fittings more precisely with the production of cheap pastiches under the July Monarchy.[11] The reception of lacquered bronzes implies that their coating can be considered a systematic marker of productions of low technical and artistic quality.

A Versatile Low-Cost Technique

The democratization of ornamental bronzes during the 19th century led to a diversification of the clientele and the range of products on offer. The typologies and styles of objects were based largely on references from the previous century, to imitate the lifestyle of the elite.[12] In this context, the commercial approach of bronze merchants led to the personalization and variation of finishes. Gold lacquer was a first choice as a low-cost alternative to gilding in bronze-dealer and department store catalogues. However, the finish is inextricably linked to its substrate, whose quality can also vary widely. Gold lacquer was applied to brass parts, which were not systematically chased or only slightly reworked (ciselure ordinaire).[13] This is particularly true of lighting systems, which can be seen from a wider distance.

10 Henri Vian, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Classe 97. Bronzes, fonte et ferronnerie d'art, zinc d'art, métaux repoussés*, Paris, Imprimerie nationale, 1901.

11 Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration : depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, t. 3, Paris, Ancienne maison Quantin, Librairies-imprimeries réunies May et Motteroz, 1894.

12 Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise, Paris, 1830-1914*, PhD thesis directed by Jean-Luc Pinol, Université François-Rabelais, Tours, 2010, p. 7.

13 Archives Historiques de l'Archevêché de Paris, église Sainte Trinité, 2D objets mobiliers, correspondance between the bronze manufacturer Poussielgue-Rusand and the council of the fabrique, letter dated 12 October 1866.

Solid brass objects were still considered to be luxury products at the beginning of the 19th century.[14] The Restoration period saw the emergence of mass-produced stamped brass objects, so-called stamped copper (cuivre estampé). These light-weight, economical ornaments met a growing need in embellishing – both for private interiors and in public spaces such as churches, shops, theatres and opera houses – giving the illusion of solid bronze or gilded, painted wood.[15] Under the Restoration, stamped brass manufacturers were rewarded at national exhibitions, especially in 1844 (**fig. 1**).[16]

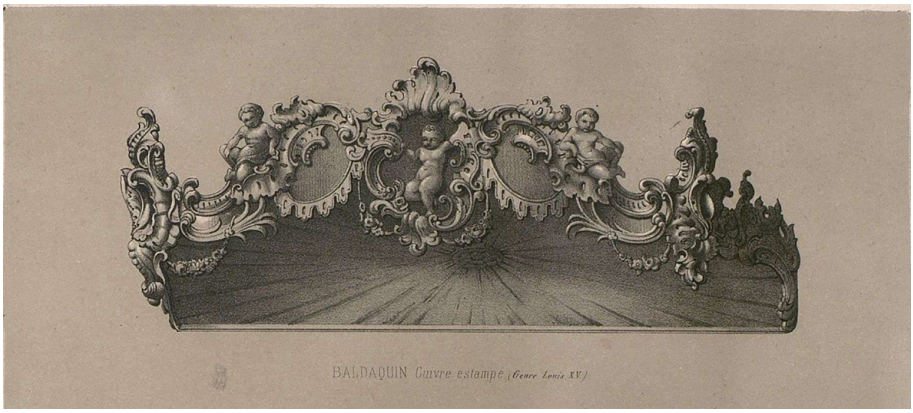


Fig. 1. *Baldaquin, cuivre estampé (genre Louis XV), exposé sous le n° 2628 par MM. Thoumin et Corbière* (detailed view) (Anatole Dauvergne, *Le Garde-meuble : album de l'Exposition de l'industrie, Ameublements,* Paris, D. Guilmard, 1845, plate 15 (detail), lithography J. Rigo & Compagnie) (https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=577545)

The use of gold lacquer on stamped brass had technical advantages: these thin pieces assembled with tin would not resist the temperature of amalgam gilding, as mentioned in the correspondence between the goldsmith and bronze manufacturer Louis Isidore Choiselat-Gallien (1784-1853) and the parish-priest

14 Élodie Voillot, « Des canons aux statuettes : les fabricants de bronzes parisiens au début du XIXe siècle », in Natacha Coquery *et al.* (dir.), « *Les progrès de l'industrie perfectionnée* » : *Luxe, arts décoratifs et innovation de la Révolution française au Premier Empire*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2016, p. 71-80, esp. p. 78.

15 Marc Le Cœur, « Les salles lyriques de Charpentier », in Béatrice de Andia (dir.) *Paris et ses décors, architecture et théâtre*, Paris, Action Artistique De la Ville de Paris, 1998, p. 97-102, esp. p. 98.

16 Léon Feuchère, « Section II. §4. Cuivre estampé » in *Rapport du Jury central. Exposition des produits de l'industrie française en 1844. Sixième commission. Beaux-Arts*, Paris, De Fain et Thunot, 1844, t. 3, p. 55-65.

of the church of Saint-Sulpice[17]. These coatings were also later praised for their good resistance to the effects of gas lighting in comparison to gilded surfaces.[18]

Initially valued for its innovative character - to rival English productions - stamped brass became synonymous with soulless serial production, since it allowed to avoid chasing which is particularly valued in the 19th century.[19] The art and technology historian Jules-Pierre Deville-Cavellin (1825-1891) went so far as to describe this type of production as the work of a boilermaker.[20] Thanks to advances in metallurgy and metal-plating techniques, inexpensive imitation bronzes were also developed such as brass-plated zinc objects which could be lacquered.[21]

Serving New Inspirations: Gold Lacquer or Patina?

While the production of lacquered bronzes was largely aimed at imitating genuine gilding and surfaces characteristic of 18th-century styles, decorative arts of the Second Empire were influenced by a new ornamental language which went together with a diversification in the forms of finishes applied to bronze. This trend is illustrated by a change in vocabulary at world's fairs, in department store sales catalogs and in craftsmen's directories, which refer to "old gold finishes" (vieil or).[22] A craze for "patina" can be observed, a trend that emerges among enlightened collectors in the 1830s, before spreading to the bourgeoisie in the 1850s.[23] The terminology is revealing. In fact, the term "gilded bronze" was increasingly replaced by "gold colours" and "patina". This taste applied both to common productions and to high-quality pieces in the Neo-Renaissance style or influenced by Japonisme which were acquired by wealthy amateurs.

Characteristic and renowned examples of this trend are the pieces conceived by Édouard Lièvre (1828-1886), a draughtsman and designer of furniture and art objects. The "old gold tone" of the bronzes adorning these pieces has been

17 Archives Historiques de l'Archevêché de Paris, St Sulpice, période concordataire, VI/VIII, matériel et Beaux-Arts, carton n° 1, letter dated 16 September 1836.
18 Léon Feuchère, « Section II. §4. Cuivre estampé », *art. cit.*, p. 56-57.
19 Molinier, *Histoire générale des arts appliqués...*, *op. cit.*, p. 164.
20 Deville, *Dictionnaire du tapissier...*, *op. cit.*, p. 176-78.
21 Julie Schröter, « De l'épiderme verni imitant l'or... », *art. cit.*, p. 49.
22 Schröter, *Les vernis or sur les bronzes d'ameublement...*, *op. cit.*, p. 414-415.
23 Manuel Charpy, "Patina and bourgeoisie: the appearance of the past in the nineteenth century", in Glenn Adamson, Victoria Kelley (dir.), *Surface tensions: surface, tension and the meaning of the objects*, Manchester, Manchester University Press, 2013, p. 45-59, esp. p. 46.

described as characteristic of this production[24]. The auction catalogue of Lièvre's estate in 1887 provides information about the aesthetics of the bronzes:[25] All the ten pieces of Louis XVI style furniture are described with "chased and gilded" bronzes (some of them with mercury gilding) whereas the great majority of the bronzes decorating Neo-Renaissance furniture and objects in the "Japanese taste" are referred to as "patinated" with varying old gold tones. However, the description does not clarify the type of techniques used to achieve this visual effect.

The Neo-Renaissance two-tiered cabinet currently in the collections of the Musée des Arts Décoratifs in Paris is dated 1870-1880 (inv. 37937). As far as we know, there was no intervention on the piece since it was acquired by the museum in 1956. Its bronzes exhibit an amber gold tone. Two categories of ternary copper alloys (copper, zinc and tin with traces of lead) were identified for the fittings and the central bronze medallion by portable X-Ray fluorescence analysis. No traces of gold were detected. A yellowish fluorescent layer beneath a waxy material (ancient protective coating?) is visible under ultraviolet light, while infrared spectroscopy (SRefl-IR) confirmed the presence of a lacquer of unknown composition.[26]

Another example is a far-eastern inspired, two-tiered display cabinet attributed to Édouard Lièvre (the monogram EL was found on the bronzes) (**fig. 2**). Dated around 1878, it was bequeathed in 1906 by a collector of antique terracottas and is part of the collections of the Bibliothèque nationale de France. A description of this model can be found in the auction catalogue of 1887: the bronzes are described with an "old gold patina" (patine vieil or). The preliminary study and conservation of the cabinet revealed - based on visual observation on the obverse and reverse side of the lost wax cast fittings - the absence of gold. However, traces of gold lacquer as well as traces of a dark coating were identified.[27]

24 Roberto Polo, « Un créateur des arts décoratifs au XIXe siècle », *L'Estampille. L'objet d'art*, 394, 2004, p. 102-112, esp. p. 105.

25 Vente Charles Mannheim et Arthur Bloche, *Catalogue des meubles d'art en bois sculpté et ornés de bronzes, styles Renaissance, Louis XVI et dans le goût japonais, oeuvres décoratives d'Édouard Lièvre, meubles anciens, bronzes et émaux cloisonnés, porcelaines, poteries de l'extrême-Orient* (...), [*Charles Mannheim, Arthur Bloche, experts*], Paris, Imprimerie de l'art, 1887.

26 Ludovic Bellot-Gurlet, Céline Paris (Sorbonne university, CNRS, Monaris), Julie Schröter, *Analytical report*, February 2021, unpublished.

27 Marie-Anne Loeper-Attia, Anne-Cécile Viseux, *Rapport sur le traitement de conservation et de restauration des appliques métalliques du meuble d'Édouard Lièvre conservé à la Bibliothèque nationale de France*, January 2008, unpublished archives.

These case studies echo finishes also found on art bronzes in the last third of that period. Such is the case with the sculpture Paix armée, attributed to Jules Félix Coutan (1848-1939) and dating from 1887 (fig. 3). There is a subtle interplay of transparent and coloured lacquers, including golden amber colour on the faces which was observed during conservation treatment.[28]

Fig. 2. Édouard Lièvre (1828-1886), designer, *Meuble vitrine japonisant*, Paris, c. 1878, brazilian rosewood, lacquered bronzes, H. 198; l. 134; P. 61 cm, inv. reg.H.862, Bibliothèque nationale de France, département des monnaies, médailles et antiques (gallica.bnf.fr / BnF)

28 Jean-Charles Favier, Sarah Gonnet, *Rapport d'intervention. Nettoyage et traitement de surface de deux statues en bronze du 13 avril et du 12, 13 et 15 mai 2015, Petit Palais*, Paris, 2015, unpublished archives.

Fig. 3. Jules Félix Coutan (1848-1939), sculptor, Thiébaut, Fumière and Gavignot cast and patina, *Paix armée*, (detailed view), Paris, c. 1887, bronze and gilding, detailed view, H. 98; L. 60; P. 25 cm, inv. PPS3385 (Paris Musée / Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris).

Another example, this time combining elements of small bronze sculptures and ornamental bronze, is an oil lamp supported by a pheasant, dated 1870-1880 from the Musée d'Orsay collections. Neither the cloisonné enamel lamp frame nor the animal sculpture – made of brass alloy - are gilded.[29] All of these elements are covered with different organic coatings, which are revealed under ultraviolet light. A gold lacquer highlights the frame, while the bird is decorated with a combination of different materials: touches of gold and dark lacquer enhance the feathers (**fig. 4**).

29 CARAA (Centre d'Analyses et de Recherche en Art et Archéologie), *Analytical report*, July 2021, unpublished.

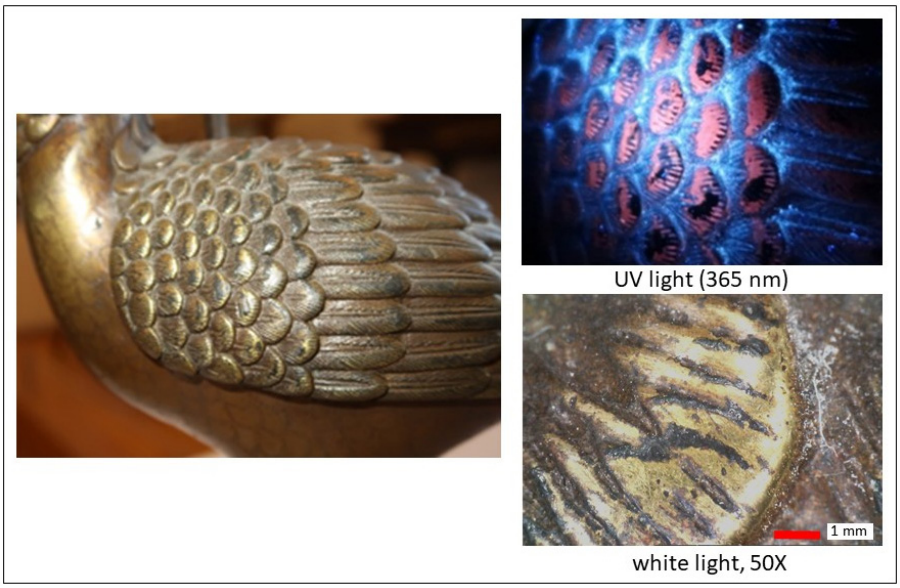


Fig. 4. Unknown artist, *Oil lamp supported by a pheasant*, detailed view of the pheasant, Paris, 1870-1880, gilded bronze, *cloisonné* enamel, H. 56,0; L. 49,0; P. 16,0 cm, inv. OAO 1510, Musée d'Orsay (©Julie Schröter).

Conclusion

This short overview of the use of gold lacquer on 19th-century decorative bronzes highlights the diversity of pieces that may have been treated using this process. While objects with this type of finish are often correlated with common, inexpensive productions, particularly from the first half of the 19th century, it appears that this assumption needs to be nuanced. Case studies of both Neo-Renaissance furniture and objects of far-eastern inspiration dating from the last quarter of the 19th century show that nuanced lacquers with golden undertones might have been used on bronzes of high-quality productions, adapting to the taste for patina and the commissioner's taste. In this case, the gold lacquer acquires a certain artistic, almost painterly value. The problems of preserving these fragile organic layers have certainly contributed both to their oblivion among the multitude of finishes applied to metals - and to their depreciation.

Bibliography

Archives

Archives Historiques de l'Archevêché de Paris, St Sulpice, période concordataire, VI/VIII, matériel et Beaux-Arts, carton n° 1, letter dated 16 September 1836.

Archives Historiques de l'Archevêché de Paris, église Sainte Trinité, 2D objets mobiliers, correspondance between the bronze manufacturer Poussielgue-Rusand and the council of the fabrique, letter dated 12 October, 1866

Primary sources

Louis Courajod, *Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du Roy, 1748-1758*, Paris, pour la société des bibliophiles françois, 1873, 2 vol.

Jules-Pierre Deville, *Dictionnaire du tapissier : critique et historique de l'ameublement français, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours,* Paris, C. Claesen, 1878-1880.

Édit du Roy contre le luxe, portant règlement pour les étoffes, galons, ameublemens, vaisselles et autres ustenciles d'or et d'argent, Paris, Imprimerie royale, 1700.

Léon Feuchère, « Section II. §4. Cuivre estampé » in *Rapport du Jury central. Exposition des produits de l'industrie française en 1844. Sixième commission. Beaux-Arts*, Paris, De Fain et Thunot, 1844, t. 3, p. 55-65.

Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration : depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, t. 3, Paris, Ancienne maison Quantin, Librairies-imprimeries réunies May et Motteroz, 1894.

Lettres patentes du Roi, par lesquelles le Roi, en ordonnant que sa vaisselle sera portée à l'Hôtel des Monnoies de Paris, pour y être convertie en espèces, fixe le prix de celle qui y sera portée volontairement par les particuliers, Données à Versailles le 26 octobre 1759, Paris, Imprimerie Royale, 1759.

Émile Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle,* t. 3, *Le mobilier au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Paris, E. Lévy, 1890.

Vente Charles Mannheim et Arthur Bloche, *Catalogue des meubles d'art en bois sculpté et ornés de bronzes, styles Renaissance, Louis XVI et dans le goût japonais, oeuvres décoratives d'Édouard Lièvre, meubles anciens, bronzes et émaux cloisonnés, porcelaines, poteries de l'extrême-Orient* (…), [*Charles Mannheim, Arthur Bloche, experts*], Paris, Imprimerie de l´art, 1887

Pierre Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIIIe siècle*, Paris, A. & J. Picard, 1987.

Henri Vian, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Classe 97. Bronzes, fonte et ferronnerie d'art, zinc d'art, métaux repoussés*, Paris, Imprimerie nationale, 1901.

Doctoral Thesis

Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise, Paris, 1830-1914*, PhD thesis directed by Jean-Luc Pinol, Université François-Rabelais, Tours, 2010.

Jean Robinet, *L'aspect social de l'industrie parisienne du bronze*, doctoral thesis directed by W. Oualid, Université de Paris, Faculté de droit, 1936.

Julie Schröter, *Les vernis or sur les bronzes d'ameublement : acteurs, pratique et marché à Paris au XIXe siècle*, PhD thesis directed by Thierry Lalot, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2021.

Conservation reports

Ludovic Bellot-Gurlet, Céline Paris (Sorbonne university, CNRS, Monaris), Julie Schröter, *Analytical report*, February 2021.

CARAA (Centre d'Analyses et de Recherche en Art et Archéologie), *Analytical report*, July 2021.

Jean-Charles Favier, Sarah Gonnet, *Rapport d'intervention. Nettoyage et traitement de surface de deux statues en bronze du 13 avril et du 12, 13 et 15 mai 2015, Petit Palais*, Paris, 2015.

Marie-Anne Loeper-Attia, Anne-Cécile Viseux, *Rapport sur le traitement de conservation et de restauration des appliques métalliques du meuble d'Édouard Lièvre conservé à la Bibliothèque nationale de France*, January 2008.

General Bibliography

Stéphane Castelluccio, *Le château de Marly sous le règne de Louis XVI : étude du décor et de l'ameublement des appartements du pavillon royal sous le règne de Louis XVI,* Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996.

Manuel Charpy, "Patina and bourgeoisie: the appearance of the past in the nineteenth century", in Glenn Adamson, Victoria Kelley (dir.), *Surface tensions: surface, tension and the meaning of the objects*, Manchester, Manchester University Press, 2013, p. 45-59.

Marc Le Cœur, « Les salles lyriques de Charpentier », in Béatrice de Andia (dir.) *Paris et ses décors, architecture et théâtre*, Paris, Action Artistique De la Ville de Paris, 1998, p. 97-102.

Roberto Polo, « Un créateur des arts décoratifs au XIXe siècle », *L'Estampille. L'objet d'art,* 394, 2004, p. 102-112.

Julie Schröter, « De l'épiderme verni imitant l'or à la mise en lumière d'une figure oubliée de l'artisanat d'art du XIXe siècle : les vernisseurs sur cuivre parisiens », in Claire Bételu (dir.), *Recherches de conservateurs(rices)-restaurateurs(rices), Florilège (2018-2022)*, Paris, HICSA – Panthéon-Sorbonne, 2024, p. 36-51, (online) https://hicsa.pantheonsorbonne.fr/sites/default/files/2024-01/livre_betelu.pdf.

Élodie Voillot, « Des canons aux statuettes : les fabricants de bronzes parisiens au début du XIXe siècle », in Natacha Coquery *et al.* (dir.), « *Les progrès de l'industrie perfectionnée* » : *Luxe, arts décoratifs et innovation de la Révolution française au Premier Empire*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2016, p. 71-80.

ENTRE DÉFI ET DÉLIT : LES CONTREFAÇONS DE PIERRES PRÉCIEUSES ET LEURS USAGES EN FRANCE AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

SARAH MUNOZ

Université de Lausanne

Les vertus des pierres précieuses furent continuellement célébrées par les auteurs depuis l'Antiquité, notamment par Pline l'Ancien, et dans les lapidaires du Moyen Âge, certains ayant ensuite été imprimés plusieurs fois à partir du début du XVIe siècle[1]. Par la suite, les ouvrages portant sur les pierres furent multipliés par divers écrivains, regroupant des explications liées à la création des pierres ou à leurs usages[2].

Les enjeux liés à ces matériaux de luxe entraînèrent la confection de pierres contrefaites dont de nombreuses recettes sont rapportées par des manuscrits et des livres imprimés. Ces textes soulèvent des interrogations quant aux usages de ces contrefaçons par les praticiens et les hommes et femmes de l'époque moderne. La question de la circulation des savoir-faire peut également être posée, depuis une diffusion large opérée par les livres imprimés jusqu'aux secrets d'atelier conservés dans quelques manuscrits. Si la contrefaçon de pierres précieuses a bien été documentée pour le cas du Nord de l'Europe[3], ce thème

1 Voir par exemple, Pline l'Ancien, *L'Histoire de monde*, Lyon, C. Senneton, 1562 ; Jean de Mandeville, *Le lapidaire en françois*, Paris, Alain Lotrian, 1530.

2 Anonyme, *Les secretz et receptes souveraines de la vertu des herbes, pierres précieuses & des bestes*, Paris, Jean d'Ogerolles, 1560 ; Bernard Palissy, *Discours admirables, de la nature des eaux et fontaines*, Paris, Martin le Jeune, 1580 ; Étienne de Clave, *Paradoxes ou Traittez philosophiques des pierres et pierreries, contre l'opinion vulgaire*, Paris, Veuve Pierre Chevalier, 1635 ; Anselme Boèce de Boodt, *Le parfaict joaillier ou Histoire des pierreries*, Lyon, Antoine Heguetan, 1644 [1609].

3 Marjoljin Bol, « Coloring topaz, crystal and moonstone: gems and the imitation of art and nature, 300-1500 », dans Marco Beretta, Maria Conforti (dir.), *Fakes!?: hoaxes, counterfeits, and deception in early modern science*, Sagamore Beach, Science History Publications, 2014, p. 108-129 ; Sven Dupré, « The Art of Glassmaking and the Nature of Stones. The Role of Imitation in Anselm De Boodt's Classification of Stones », dans Isabella Augart, Maurice Saß, Iris Wenderholm (dir.), *Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation*, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 207-220 ; Marlise Rijks, « Gems and Counterfeited Gems in Early Modern Antwerp: From Workshops to Collections », dans Michael Bycroft, Sven Dupré (dir.), *Gems in the*

reste peu étudié pour le cas français. Les recettes imprimées et manuscrites françaises offrent ainsi des jalons permettant de mieux comprendre les usages des fausses pierres ainsi que les procédés de leur fabrication.

1. Du faussaire au curieux : usages des contrefaçons

De nombreux témoignages, issus de différents types de sources, montrent les usages divers de ces contrefaçons. Leur emploi dans les bijoux et les objets de commerce constituait un interdit continuellement mentionné dans les statuts des orfèvres dès le XIVe siècle[4]. Ce rappel constant suggère une transgression répétée de ces règles, comme le signalent un édit de 1564, qui évoque plusieurs compagnons et serviteurs orfèvres travaillant en « lieux secrets & cachez » pour enchâsser de fausses pierres, ainsi qu'une sentence de 1622 contre des lapidaires ayant taillé et vendu des « pierres falsifiées », et une autre de 1646 précisant que les « pierres fausses soient levées d'œuvre par les Gardes pour estre brisées »[5].

Cet interdit était rappelé au sein même des ateliers, comme en témoigne un manuscrit incomplet du XVIIe siècle conservé dans le fonds de l'hôtel de la monnaie de Toulouse qui s'adresse à des personnes aux statuts divers[6]. Ce fragment, qui contient les statuts des orfèvres, des recettes d'orfèvrerie et des « connaissances » sur les pierres – adressées aux orfèvres et aux lapidaires – et sur les minéraux, mentionne l'interdit d'enchâsser des imitations de pierres, quelle que soit la technique employée. Le texte incite alors à examiner de plus près les matériaux pour vérifier leur authenticité et donne des moyens de reconnaître les contrefaçons. Quelques rares œuvres conservées témoignent de la transgression de cet interdit et de la réalisation de fausses pierres en verre coloré, à l'instar d'une coupe en jaspe dont le pied est orné de douze fausses turquoises (fig. 1)[7].

Early Modern World. Materials, Knowledge & Global Trade, 1450-1800, Cham, Palgrave Macmillan, 2019, p. 309-342.

4 Anonyme, *Recueil des ordonnances, reglemens et privileges, accordez en faveur des Marchands Orfévres Joüailliers de la Ville & Fauxbourgs de Paris, dont ils ont joüi depuis l'an 1345 jusqu'en la presente année 1688*, Paris, Lambert Roulland, 1688, p. 534.

5 *Ibid.*, p. 82, 620, 692.

6 Toulouse, Archives municipales, HH51. Sur ce texte, voir Sarah Munoz, « A fragmentary goldsmithing manuscript from Seventeenth-Century Toulouse », dans Pamela H. Smith (dir.), *BnF Ms. Fr. 640: a Digital Critical Edition*, New York, Columbia University, (en ligne), 2019, https://edition640.makingandknowing.org/#/essays/ann_315_ie_19.

7 Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d'art, MR 172.

Fig. 1. Antoine Gibert, coupe oblongue en jaspe, base décorée de fausses turquoises (verre), vers 1650, 11,9 × 17,8 × 8,8 cm (© Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Thierry Ollivier, 2019).

L'usage de ces contrefaçons pouvait cependant avoir un caractère plus personnel. Dans ses Secrets et merveilles de nature imprimés en 1606, le médecin bâlois Jean-Jacques Wecker délivre de nombreuses recettes de fausses pierres, reçues d'un « sçavant homme », et signale qu'il a néanmoins accepté de les communiquer sous la condition que le lecteur ne « tromp[e] personne » et en fasse donc un usage personnel[8]. Dans un procédé « expérimenté plus de

8 Jean-Jacques Wecker, *Les secrets et merveilles de nature*, Tournon, Claude Michel/Thomas Soubron, 1606, p. 740.

cent fois », il conseille également à celui qui l'aurait testé de faire retailler la pierre par un lapidaire et de la faire enchâsser par un orfèvre[9]. Parmi ces usages personnels, il faut noter la présence de ces pierres à l'intérieur des cabinets de curiosités, qui se multiplient aux XVIe et XVIIe siècles, sans que la contrefaçon ne soit niée ou dissimulée par le possesseur du cabinet. Il en est ainsi du médecin castrais Pierre Borel qui mentionne, dans l'inventaire de son cabinet, parmi quantité de pierres précieuses authentiques, « le rocher des diamans d'Alençon, et autres faux » ainsi que « De belles pierres artificielles, luisantes et de diverses couleurs formées par la force du feu »[10]. Dans ces cabinets, l'intérêt se portait donc sur les vraies pierres en tant qu'objet naturel mais aussi sur les fausses en tant qu'objet d'expérimentation.

La réalisation de ces contrefaçons pose ainsi la question de l'apprentissage des faussaires et donc de la circulation des procédés de fabrication.

2. Recettes des contrefaçons : la transmission des savoir-faire

Les procédés de fabrication des fausses pierres connurent une importante diffusion par les livres imprimés, notamment au XVIIe siècle, par des auteurs qui se fondaient souvent sur des textes des siècles précédents, tels ceux d'Arnaud de Villeneuve, d'Alexis Piémontois ou d'Antoine Mizauld[11].

Aux côtés de propos sur la création et les vertus des pierres, certains auteurs évoquent les contrefaçons de façon assez générale, notamment dans le but d'expliquer les moyens de les distinguer des vraies pierres. Le médecin Étienne de Claves explique que les pierres contrefaites « par le moyen des métaux » sont plus lourdes et que d'autres sont un « meslange confus de mixtes divers, réduicts plustost en verre fragile, mol, & fusible de sa nature »[12]. Pierre d'Avity et Jean-Baptiste de Rocoles évoquent quant à eux les doublets qui « sont deux pièces de cristal collés ensemble » entre lesquelles on insère une feuille d'argent ou de

9 *Ibid.*, p. 742.

10 Pierre Borel, *Les Antiquitez, raretez, plantes, mineraux, et autres choses considerables de la Ville, et Comté de Castres d'Albigeois*, Castres, Arnaud Colomiez, 1649, p. 142-144. Le diamant d'Alençon désignait une variété de cristal « qui souvent chez les lapidaires & orfèvres [passe] pour vrays aux yeux des dupes » : Gabriel Du Moulin, *Histoire générale de la Normandie*, Rouen, Jean Osmont, 1631, p. 10.

11 Voir par exemple, Wecker, *Les secrets et merveilles de nature*, *op. cit.* ; Boodt, *Le parfaict joaillier*, *op. cit.* ; Clave, *Paradoxes, op. cit.* ; Pierre d'Avity, Jean-Baptiste de Rocoles, *Discours universel comprenant la connoissance générale du monde celeste et terrestre*, Paris, Denys Bechet/Louis Billaine, 1660.

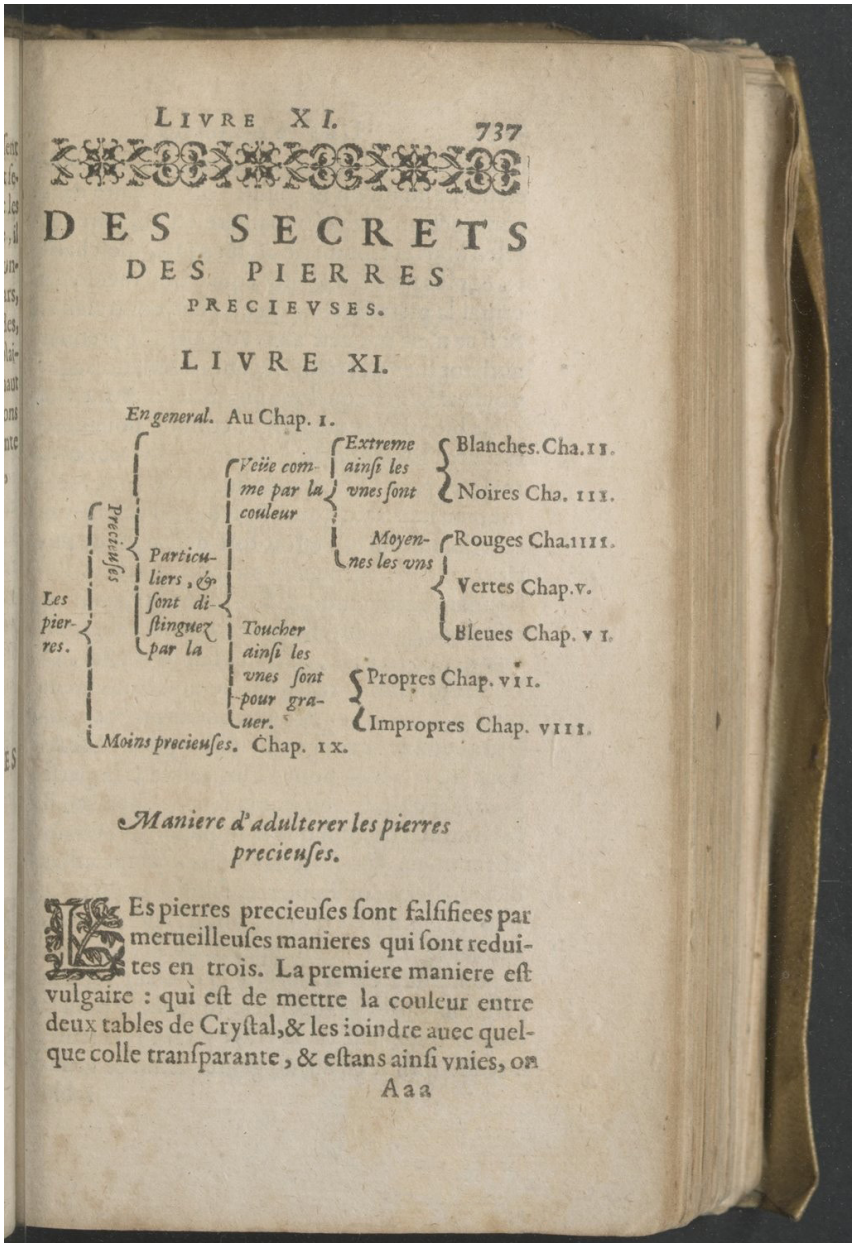
12 Clave, *Paradoxes*, *op. cit.*, p. 97-98.

la colle teintée[13]. Ils ajoutent que le cristal permet de contrefaire les diamants, tandis que le verre permet entre autres de créer des saphirs et des émeraudes. Le Flamand Anselme Boèce de Boodt, médecin de l'empereur Rodolphe II, consacre quant à lui trois longs chapitres aux pierres contrefaites[14]. Il explique comment reconnaître les fausses pierres, puis indique comment obtenir différentes couleurs et mentionne plusieurs recettes.

Wecker est cependant celui qui divulgue de la façon la plus complète et la plus détaillée les recettes de contrefaçons de pierres précieuses dans ses Secrets et merveilles de nature[15]. Le livre XI est entièrement consacré aux « secrets des pierres précieuses », lesquelles sont classées par types et par couleurs (**fig. 2**)[16]. Contenant presque uniquement des recettes de contrefaçons, ce livre commence par des explications concernant les trois principales manières de contrefaire des pierres[17]. La première façon consiste à placer une couleur entre deux plaques de cristal qui doivent alors être collées. La deuxième manière, plus sournoise selon lui, correspond à la mise en place d'une fine plaque de vraie pierre précieuse sur une plaque de cristal afin d'augmenter sa taille. Enfin, la troisième façon, qui serait la meilleure et la plus trompeuse, consiste à transformer une pierre en une autre en la chauffant avec d'autres matériaux, notamment de l'or. Le livre se poursuit par trois recettes dans lesquelles il se veut plus précis et méthodique, en citant d'autres matériaux qui forment la base de la contrefaçon, comme des cailloux ou une pâte ayant la consistance du verre, et en détaillant les ingrédients à ajouter ainsi que les processus de fabrication[18]. S'ensuivent vingt recettes assez courtes, énoncées dans un but plus pratique puisque chacune porte sur une pierre en particulier, de sorte qu'une personne qui voudrait réaliser une contrefaçon pourrait aisément se reporter à l'une d'elles[19].

Si ces savoir-faire sont transmis par les textes imprimés, la présence de recettes à l'intérieur de manuscrits interroge quant à la pratique réelle des faussaires, ces dernières sources donnant davantage un aperçu des pratiques d'atelier et des expérimentations personnelles.

13 Avity, Rocoles, *Discours universel*, *op. cit.*, p. 368.
14 Boodt, *Le parfaict joaillier*, *op. cit.*, p. 72-88. Sur cet auteur, voir Sven Dupré, « The Art of Glassmaking and the Nature of Stones… », *art. cit.*
15 Wecker, *Les secrets et merveilles de nature*, *op. cit.*
16 *Ibid.*, p. 737-789.
17 *Ibid.*, p. 737-739.
18 *Ibid.*, p. 740-742.
19 *Ibid.*, p. 743, 756, 762-778.



LIVRE XI. 737

DES SECRETS
DES PIERRES
PRECIEVSES.

LIVRE XI.

- Les pierres.
  - Precieuses
    - En general. Au Chap. I.
    - Particuliers, & sont distinguez par la
      - Veüe comme par la couleur
        - Extreme ainsi les vnes sont
          - Blanches. Cha. II.
          - Noires Cha. III.
        - Moyennes les vns
          - Rouges Cha. IIII.
          - Vertes Chap. V.
          - Bleues Chap. VI.
      - Toucher ainsi les vnes sont pour grauer.
        - Propres Chap. VII.
        - Impropres Chap. VIII.
  - Moins precieuses. Chap. IX.

Maniere d'adulterer les pierres precieuses.

LEs pierres precieuses sont falsifiees par merueilleuses manieres qui sont reduites en trois. La premiere maniere est vulgaire : qui est de mettre la couleur entre deux tables de Crystal, & les ioindre auec quelque colle transparante, & estans ainsi vnies, on

Aaa

Fig. 2. Jean-Jacques Wecker, *Les secrets et merveilles de nature*, Tournon, Claude Michel/Thomas Soubron, 1606, p. 737 (© BnF).

3. Secrets d'atelier : la coloration des cailloux, du verre et du cristal

Les manuscrits compilant des recettes relatives à diverses pratiques artisanales s'inscrivent quant à eux dans un contexte différent, souvent restreint à l'atelier, et permettent de mieux cerner la pensée de ces artisans et leurs hésitations.

Parmi ces recueils, un manuscrit anonyme, rédigé entre 1580 et 1620 par un homme ayant vécu dans le Midi toulousain, rassemble des recettes particulièrement détaillées liées à la peinture, au moulage, à la fonte ou à l'orfèvrerie, parmi lesquelles la contrefaçon de pierres précieuses est plusieurs fois mentionnée[20]. L'une d'elles concerne les fausses pierres en général et divulgue le procédé à suivre afin d'obtenir une préparation qui semble servir de base (fig. 3)[21]. L'auteur conseille de choisir les cailloux les plus blancs, de les calciner, de les broyer dans un mortier de cuivre, puis d'ajouter du minium et du sel de verre. S'adressant au lecteur de façon précise et pratique, il indique la texture à obtenir et précise le rôle du cuivre, qui permet de produire une « poudre fort subtile & doulce »[22]. Il divulgue ensuite des recettes de contrefaçons de cornaline, de rubis, d'hyacinthe et de topaze[23]. Dans l'une d'elles, l'auteur semble renforcer le caractère secret de ces procédés en écrivant cornaline à l'envers, à savoir « enilanroc »[24]. Mentionnant sa « forge d'orfèvre », il donne des conseils au lecteur et fait par exemple le constat d'un échec, ce qui est alors l'occasion d'employer d'autres matériaux[25]. Alors que Wecker et de Boodt préconisent le plus souvent l'emploi du cristal comme matériau premier, l'auteur anonyme du manuscrit utilise quant à lui des cailloux, de la pierre ponce, du verre ou des émaux. Il témoigne ainsi d'un choix de matériaux en fonction de ses expérimentations et des ressources disponibles.

20 Paris, BnF, Fr. 640. Ce manuscrit est l'objet du « Making & Knowing Project » dirigé par Pamela Smith, professeure à l'Université Columbia de New York : https://www.makingandknowing.org/ ; https://edition640.makingandknowing.org/#/. Voir aussi Pamela H. Smith, *From Lived Experience to the Written Word*, Chicago, University of Chicago Press, 2022.

21 Paris, BnF, Fr. 640, fol. 100v.

22 Paris, BnF, Fr. 640, fol. 100v.

23 *Ibid.*, fol. 10, 12v-13, 100v-101v.

24 *Ibid.*, fol. 12v.

25 *Ibid.*, fol. 12v, 101.

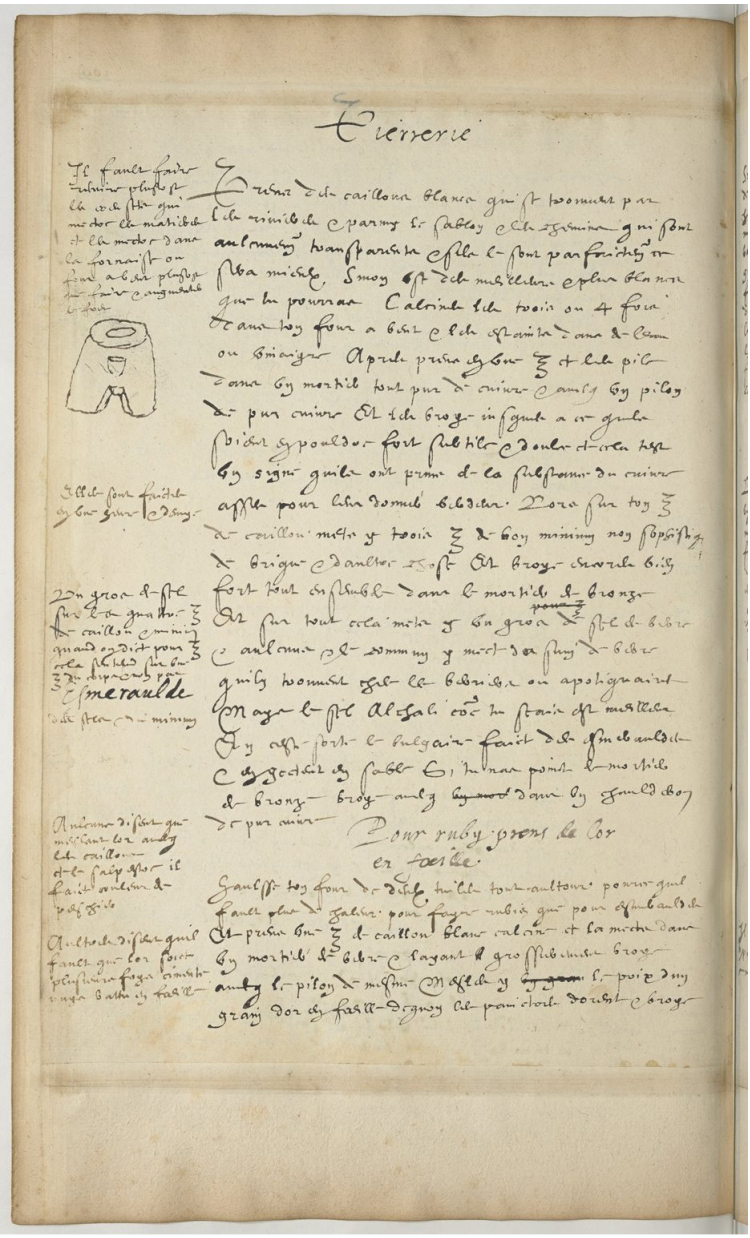


Fig. 3. Anonyme, *Recueil de recettes et secrets concernant l'art du mouleur, de l'artificier et du peintre*, vers 1580-1620, f° 100v ; BnF, Ms. Français 640 (© BnF).

D'autres recettes sont conservées de façon éparse dans des manuscrits portant principalement sur d'autres techniques ou dans des recueils factices. Un manuscrit attribué au peintre Marin Le Bourgeois, qui regroupe surtout des instructions liées à la peinture et au moulage, contient une recette permettant l'insertion, dans les vitres des meubles, de médailles qui « paraîtront être d'ambre clair », d'émeraudes ou de rubis[26]. Sa technique se rapproche de celle des doublets, où la médaille de verre est recouverte d'une feuille d'argent ou d'or puis appliquée sur une médaille de terre elle-même peinte. Deux autres recettes, qui portent sur la contrefaçon de saphirs et d'améthystes, sont situées à l'intérieur d'un livret, lui-même contenu dans un recueil factice[27]. Le procédé de cuisson est différent des recettes précédentes et l'auteur mentionne des matériaux qui, en raison de leurs couleurs, sont propres à l'imitation de ces pierres. Dans ce même recueil, un autre livret contient aussi une recette située parmi d'autres explications liées au trompe-l'œil en général[28]. Celle-ci témoigne de l'emploi d'autres matériaux, comme l'orpiment, l'arsenic et l'antimoine, ce qui suggère des sources diverses ou un apprentissage différent par rapport aux textes précédents.

Ces recettes apportent ainsi plusieurs informations concernant la diffusion des savoir-faire et la pratique des artisans. Les pierres contrefaites les plus employées par les praticiens semblent être le rubis, l'émeraude, la cornaline, l'hyacinthe et le topaze, tandis que la technique favorisée, peut-être pour ses avantages économiques, est celle de la création d'une pâte à base de cailloux ou de verre pilé. La technique des doublets et celle de la superposition d'une plaque de verre et d'une réelle pierre apparaissent finalement plus rarement.

Bien que prohibée, la réalisation de contrefaçons de pierres précieuses aux XVIe et XVIIe siècles est attestée par de nombreux textes manuscrits et imprimés, ainsi que par plusieurs œuvres conservées. Ces fausses pierres étaient fabriquées et mises en œuvre par des orfèvres, mais elles pouvaient aussi, occasionnellement, être des créations de curieux et garnir leurs cabinets. L'analyse des processus décrits dans les recettes contenues dans les imprimés et dans les manuscrits, de même que leur comparaison, interrogent alors quant à la distinction entre les savoir-faire relevant de connaissances tirées des imprimés et ceux assimilés

26 Paris, BnF, Ms. Français 9155, fol. 74, 80, 82. Voir Guy-Michel Leproux, Audrey Nassieu-Maupas, Élisabeth Pillet (dir.), *Les cinq livres de Marin Le Bourgeois*, Paris, Institut d'histoire de Paris, 2020, p. 73.

27 Nîmes, Bibliothèque Carré d'art, Ms. 72-9, fol. 295.

28 *Ibid.*, fol. 251-251v.

grâce à la pratique ou à des secrets d'atelier. Les manuscrits, composés par des praticiens ou par des curieux, sont souvent des compilations de connaissances dont les origines peuvent se révéler complexes et multiples, comme en témoigne l'un des livrets évoqués précédemment, dans lequel l'auteur indique que « Ces secrets sont tirés en partie du livre manuscrit qui est dans la bibliothèque de [son] frere et d'autres livres inprimés [sic] »[29]. Plus généralement, les manuscrits n'ont jamais remplacé les procédés de fabrication diffusés par les imprimés et, bien au contraire, ont continué à matérialiser la réflexion des théoriciens et des praticiens[30]. Ainsi, les recettes relevant de secrets d'ateliers, renfermées dans des recueils portant souvent sur plusieurs pratiques artisanales et artistiques, sont généralement beaucoup plus détaillées que celles mentionnées dans les imprimés, et contiennent davantage de précisions, par exemple sur les textures à obtenir et les erreurs à éviter. Un recensement plus fourni de ces secrets d'atelier et une exploration plus attentive de ces derniers permettraient ainsi d'analyser plus minutieusement les processus de création de ces contrefaçons et les hésitations, les échecs ou les réussites qui guidèrent les choix de ces artisans.

Bibliographie

Sources primaires

Archives et manuscrits

Toulouse, Archives municipales, HH51 : Anonymes, *Registre de l'hôtel de Monnaie. Monnaie, privilège et vérifications* [XVIIe siècle].

Paris, BnF, Fr. 640 : Anonyme, *Recueil de recettes et secrets concernant l'art du mouleur, de l'artificier et du peintre* [vers 1580].

Paris, BnF, Ms. Français 9155 : Marin Le Bourgeois, *Les Cinq livres, ou Recueil de règles et recettes à l'usage des graveurs, doreurs, mouleurs, peintres, sculpteurs et dessinateurs* [avant 1634].

Nîmes, Bibliothèque Carré d'art, Ms. 72-9 : Anonymes, *Recueil Séguier n° 4. Recettes et notes diverses* [XVIe-XIXe siècle].

Sources publiées

Pline l'Ancien, *L'Histoire de monde*, Lyon, C. Senneton, 1562.

Anonyme, *Les secretz et receptes souveraines de la vertu des herbes, pierres précieuses & des bestes*, Paris, Jean d'Ogerolles, 1560.

29 Nîmes, Bibliothèque Carré d'art, Ms. 72-9, fol. 281v.

30 Sur les formes diverses que pouvait prendre la transmission des savoir-faire et sur le rôle et l'impact des livres imprimés sur cette dernière, voir Neil Safier, « Chap. 8 Livre et cultures écrites des sciences », dans Stéphane Van Damme, Agnès Muller et Bruno Poncharal, *Histoire des sciences et des savoirs*, Paris, Éditions Points, 2019, p. 204-229.

Anonyme, *Recueil des ordonnances, reglemens et privileges, accordez en faveur des Marchands Orfévres Joüailliers de la Ville & Fauxbourgs de Paris, dont ils ont joüi depuis l'an 1345 jusqu'en la presente année 1688*, Paris, Lambert Roulland, 1688, p. 534.

Pierre d'Avity, Jean-Baptiste de Rocoles, *Discours universel comprenant la connoissance générale du monde celeste et terrestre*, Paris, Denys Bechet/Louis Billaine, 1660.

Anselme Boèce de Boodt, *Le parfaict joaillier ou Histoire des pierreries*, Lyon, Antoine Heguetan, 1644 [1609].

Pierre Borel, *Les Antiquitez, raretez, plantes, mineraux, et autres choses considerables de la Ville, et Comté de Castres d'Albigeois*, Castres, Arnaud Colomiez, 1649.

Étienne de Clave, *Paradoxes ou Traittez philosophiques des pierres et pierreries, contre l'opinion vulgaire*, Paris, Veuve Pierre Chevalier, 1635

Jean de Mandeville, *Le lapidaire en françois*, Paris, Alain Lotrian, 1530.

Gabriel Du Moulin, *Histoire générale de la Normandie*, Rouen, Jean Osmont, 1631.

Bernard Palissy, *Discours admirables, de la nature des eaux et fontaines*, Paris, Martin le Jeune, 1580.

Jean-Jacques Wecker, *Les secrets et merveilles de nature*, Tournon, Claude Michel/Thomas Soubron, 1606.

Bibliographie générale

Marjoljin Bol, « Coloring topaz, crystal and moonstone: gems and the imitation of art and nature, 300-1500 », dans Marco Beretta, Maria Conforti (dir.), *Fakes!?: hoaxes, counterfeits, and deception in early modern science*, Sagamore Beach, Science History Publications, 2014, p. 108-129.

Sven Dupré, « The Art of Glassmaking and the Nature of Stones. The Role of Imitation in Anselm De Boodt's Classification of Stones », dans Isabella Augart, Maurice Saß, Iris Wenderholm (dir.), *Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation*, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 207-220.

Guy-Michel Leproux, Audrey Nassieu-Maupas, Élisabeth Pillet (dir.), *Les cinq livres de Marin Le Bourgeois*, Paris, Institut d'histoire de Paris, 2020.

Sarah Munoz, « A fragmentary goldsmithing manuscript from Seventeenth-Century Toulouse », dans Pamela H. Smith (dir.), *BnF Ms. Fr. 640: a Digital Critical Edition*, New York, Columbia University, (en ligne), 2019, https://edition640.makingandknowing.org/#/essays/ann_315_ie_19

Marlise Rijks, « Gems and Counterfeited Gems in Early Modern Antwerp: From Workshops to Collections », dans Michael Bycroft, Sven Dupré (dir.), *Gems in the Early Modern World. Materials, Knowledge & Global Trade, 1450-1800*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019, p. 309-342.

Neil Safier, « Chap. 8 Livre et cultures écrites des sciences », dans Stéphane Van Damme, Agnès Muller et Bruno Poncharal, *Histoire des sciences et des savoirs*, Paris, Éditions Points, 2019, p. 204-229.

Projet en ligne

Making & Knowing Project » dirigé par Pamela Smith, professeure à l'Université Columbia de New York : https://www.makingandknowing.org/ ; https://edition640.makingandknowing.org/#/.

DECEPTIVE APPEARANCES: STUCCO IMITATION OF ORNAMENTAL STONES IN ALENTEJO

PATRÍCIA ALEXANDRA RODRIGUES MONTEIRO

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, School of Arts and Humanities of the University of Lisbon

This paper will address the mimetic relationship between stucco and ornamental stones in Alentejo (southern Portugal), where for centuries stucco has imitated marble, limestone, and granite.

Beginning with a description of the territory, as well as the main theoretical basis related to stucco, we shall present some examples of mimesis. We will also address the consequences of ignoring stucco's mimetic function.

On the 60th anniversary of the Venice Charter (1964-2024), it is important to think about the preservation of these artistic remains, among the problems affecting one of Portugal's most impoverished regions.

1. A unique feature: the marbles of Alentejo

Alentejo is Portugal's widest region, comprising three-quarters of the country's global area (31.551 km^2), on which the largest urban centres correspond to district capitals Portalegre, Évora, and Beja. It is mainly a rural territory, although marble mining has always had a crucial importance. Alentejo's marble quarries were exploited since the Roman period, two thousand years ago.[1] For this reason, the impact of marble in the architecture of Alentejo's cities, towns and villages is highly relevant.[2] (**fig. 1**) The region also has a rich historical and cultural heritage, earning two nominations as UNESCO World Heritage sites: Évora (1986) and Elvas (2012).

1 Noel Moreira *et al.*, "Estremoz marbles: national and international long-term use of a Global Heritage", *Geoheritage*, Special Issue, no. 24 (2023) in press.

2 To learn more about Alentejo's marble, see the outputs of the project "PHIM - Heritage, History and Marble Industry", co-financed by QREN, within the European Regional Development Fund (ERDF) under the Operational Program of Alentejo 2007-2013 - INALENTEJO. https://www.marmore-cechap.pt/en

Fig. 1. Church of Senhor Jesus dos Aflitos (façade), Borba, 7th century. Photo Patrícia Monteiro, 2023.

Despite the abundance of marble, or perhaps because of it, from an early stage, stucco replicas closely followed the real aspect of the stone. There can be several reasons to explain this phenomenon. One of the most obvious is the abundance of endogenous materials since both stucco and marble share the same chemical composition. Marble is a metamorphic rock composed mainly of calcium carbonate (calcite).[3] After burning at high temperatures, calcite blocks change into lime, which is the foundation of Alentejo's millennial artistic creation (frescoes, stuccowork, *sgraffito*, *escaiola*, etc.).[4]

Since the Roman period, stuccowork has replicated various stone embellishment techniques, notably marble panelling and inlaid coloured panels. These techniques saw a resurgence during the Italian Renaissance, leading to

3 "Marble. Geology 1501", East Carolina University, Department of Geological Sciences, 2024 (https://geology.ecu.edu/geol1501/metamorphic/marble/, accessed October 30, 2024).

4 Maria João Coutinho, Patrícia Monteiro, Carlos Filipe, "Das virtudes da pedra e cal. Teoria e Arte em Portugal entre os séculos XVII e XIX", in Eduardo Azofra Agustín, Enrique Rabasa Díaz, Alexandra Gutiérrez Hernández (dir.), *El Arte de la Cantería. Historia y Técnica*, Salamanca, Instituto Juan de Herrera, 2023, p. 213-214.

a revival of the *opus sectile*[5]. Regardless, they reached their height in Portugal's Alentejo region only at the start of the 18th century, when they were painted in a fresco-like style over a stucco substrate. Furthermore, stone imitation was created directly on stone, without any preparation coating, using oil paint that was then polished, a fragile technique lacking the durability of fresco.

Temperatures in this region can range from above 45 degrees (in the summer) to negative lows (in the winter), necessitating extra precautions while applying stucco to building exteriors. To increase the hardness of the pastes, besides slaked lime, sand, and stone dust, it was also recommended to add pozzolans, animal hair, and plant fibres.[6] Because of its shrinking properties and solubility, gypsum had a more limited use. Finally, animal fat was also added as a waterproofing agent against humidity.[7] Finishing works included polychrome coatings, or aggregates mixed in the pastes to create shades close to the real stones.[8]

Stuccos from the 16th to the 18th centuries were probably made freehand over fresh mortar, whilst the ones from the 19th and 20th centuries, show evidence of workshop production, with moulds, before being placed to the walls with iron nails.[9]

2. Theory and practice of Portuguese stucco

The painter Francisco de Holanda (1517-1584), was the first Portuguese author who addressed the relation between stucco and ornamental stones. In 1548 he published his treaty *Da Pintura Antiga*, explaining concepts like "mosaic painting", "inlay painting", and how to distinguish between genuine stone inlays and imitations. Nonetheless, Holanda compares stucco to a "bas-relief painting"

5 Fabio Barry, *Painting in Stone, Architecture and the poetics of marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven and London, Yale University Press, 2020, p. 92, 93, 210, 304.

6 Ignacio Gárate Rojas, *Arte de los yesos. Yeserías y estucos*, Madrid, Editorial Munilla–Lería, 1999, p. 54-55.

7 João Segurado, *Acabamentos das Construções. Estuques, Pinturas, etc.* 3.ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1934, p. 152-153.

8 Pauline Faria *et al.*, "Traditional Portuguese Techniques for Application and Maintenance of Historic Renders", in Jan Válek, Caspar Groot, John Hughes (dir.), *2nd Historic Mortars Conference HMC2010 and RILEM TC 203-RHM Final Workshop* (Proceedings pro078), Prague, RILEM, 2010, p. 613 (https://www.rilem.net/publication/publication/82, accessed October 3, 2024).

9 Paulina Faria *et al.*, "Traditional Portuguese techniques ...", *art. cit.*, p. 613.

which, while incorrect, reveals that he was aware of the simulation potential between both techniques.[10]

Aside from theoretical knowledge, practical education also played a crucial role in disseminating stucco techniques. In the 18th century, the School of Stucco and Drawing ("*Aula de Estuque e de Desenho*"), was the main institution for the training of this craft. The school was founded in 1764 by the Prime Minister, the Marquis of Pombal. Although closing in 1777, it had Italian stucco artists on its teaching staff, such as Giovanni Grossi (1715-1780) and Giuseppe Antonio Landi (1713-1791). These are two examples of foreign artists who settled in Portugal in the second half of the 18th century, training local artists who later developed their activity from north to south of the country.[11] Nearly a century later, the Portuguese civil engineer Francisco Castro e Silva (1843-1902) also referred to stuccos in *Pintura Simples* (1898). In this manual dedicated to decoration in engineering works the author focuses on painting procedures, finishing varnishes, and polychrome layering techniques.[12] Despite being a late work, it is nonetheless worth highlighting because the overall processes of marble imitation have not changed since the 18th century.

3. Different levels of deception

Of all the different uses of stucco, it was in altarpieces where the resemblance to stone became more perfect. Despite the trend for polychrome finishes, especially in Baroque altarpieces, in early examples, the imitation of stone was achieved simply by combining different sands in the mortar.

The first known example of a Portuguese stucco altarpiece dates from 1571 and it is located in the Convent of Saint Francis, in Portalegre. This late Renaissance artwork bears all the characteristics of a true limestone altarpiece, recalling the work of the French sculptors Nicolas Chanterene (1470-1551), and Jean de

10 Francisco de Holanda, "Da Pintura Antiga" in Patrícia Monteiro, Vítor Serrão (dir.), *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*, vol. 12, *Primeiros tratados de pintura*, s.l., Círculo de Leitores, 2019, p. 167.

11 Isabel Mendonça, "Os retábulos de António José Landi na Amazónia lusitana", in Ana Glória (dir.), *I Simpósio de História da Arte, O Retábulo no Espaço Iberoamericano: forma, função e iconografia*, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2016, p. 189-201.

12 Francisco Liberato Telles e Silva, *Pintura simples*, vol. I, *A decoração na construção civil*, Lisboa, Typographia do Commercio, 1898.

Rouen (1500-1580),[13] who lived and worked in Portugal in the 16th century. Chanterene, for instance, was in Évora (Alentejo) between 1532 and 1542, a fact of undoubted significance for local sculpture.[14]

There are other examples of stuccowork in which the imitation of the stone colour prevailed, as we can see in two ceilings in the Convent of the Augustinians of Nossa Senhora da Luz de Arronches, dating from 1549, with high relief figures, resembling granite. (**fig. 2**)

Fig. 2. Convent of the Augustinians of Nossa Senhora da Luz (detail of the ceiling), Arronches, *ca* 1541. Photo: Patrícia Monteiro, 2022.

Stucco altarpieces remained popular in Alentejo until the 19th century, but it was in the second half of the 18th century that they reached their pinnacle of likeness to real marble objects. The majority were built with an internal structure

13 Patrícia Monteiro, "Polychrome coatings on a lime plaster altarpiece (1571): the Gaspar Fragoso Chapel in Portalegre", in Kate Seymour (dir.), *Polychrome Sculpture: Decorative Practice and Artistic Tradition*, ICOM-CC Interim Meeting, Tomar, 28-29 May 2013, ICOM-CC, 2017, p. 11, https://www.icom-cc-publications-online.org/4544/Polychrome-Coatings-on-a-Lime-Plaster-Altarpiece-1571--The-Gaspar-Fragoso-Chapel-in-Portalegre (accessed in October 3, 2024).

14 Francisco Bilou, *Nicolau Chanterene. Um insigne escultor em Évora, 1532-1542*, Lisboa, Edições Colibri, 2019, p. 21.

made out of bricks glued with lime, and then covered with a paste made of gypsum, sand, and lime. Finally, stucco would be painted and polished, giving in a gloss similar to stone. (fig. 3) This process is also described by Ramón Pascual Diez in his treaty *Arte de hacer el estuco jaspeado* (1785), dedicated to Spanish stucco altarpieces.[15]

Fig. 3. Stucco altarpiece, Church of São João Baptista, Campo Maior, 1770-1790. Photo: Patrícia Monteiro, 2022.

15 Rámon Pascual Diez, *Arte de hacer el estuco jaspeado, ó de imitar los jaspes á poca costa y con la mayor propiedad,* Madrid, Imprenta Real, 1785.

Regardless, modern interventions on stucco works range from the complete elimination of colour to its excessive use. Frequent whitewashing in the 19th and 20th centuries created a false picture of Alentejo's architecture by erasing centuries of colour traditions. On the other hand, excessive or inappropriate colour use over stucco can divert from its original purpose of imitating real materials. Under the guise of repair, destructive interventions in historic buildings have reached an alarming degree, despite any regulatory framework. Located on the borders of Elvas, a UNESCO World Heritage Site (2012), the "Quinta de São João" is an antique manor that has been transformed into an elderly residence managed by the Catholic Church. The property had a large Baroque garden with lakes, fountains, and an uncommon collection of high-quality stucco work. In 2022, the property owner authorised an intervention in the garden, covering all stuccos with cement and acrylic paints. (fig. 4)

Fig. 4. Quinta de São João, Elvas, 18th century, repainted in 2022. Photo: Patrícia Monteiro, 2022.

These actions call into question the usefulness of UNESCO classification while emphasising the importance of new politics that may engage stakeholders, researchers and local communities.

4. Conclusion

The strong presence of stucco as an imitation material in Alentejo's architectonic heritage reflects a "know-how" based on understanding the region's endogenous materials and their potential to change our perception of reality. Despite a lengthy history of imitation, current interventions appear to be a "blank slate" for theoretical and practical knowledge.

After more than 20 years of Portuguese Law n. 107 (September 8, 2001), which defined "cultural heritage" as anything capable of representing each region's memory, authenticity, and idiosyncrasy, we conclude that this is a goal that is still far from being achieved, requiring an ongoing dialogue between academia and local communities.

Bibliography

Fabio Barry, *Painting in Stone, Architecture and the poetics of marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven and London, Yale University Press, 2020.

Francisco Bilou, *Nicolau Chanterene. Um insigne escultor em Évora, 1532-1542*, Lisboa, Edições Colibri, 2019.

Francisco de Holanda, "Da Pintura Antiga" in Patrícia Monteiro, Vítor Serrão (dir.), *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*, vol. 12, *Primeiros tratados de pintura*, s.l., Círculo de Leitores, 2019.

Francisco Liberato Telles e Silva, *Pintura simples,* vol. I, *A decoração na construção civil*, Lisboa, Typographia do Commercio, 1898.

Ignacio Gárate Rojas, *Arte de los yesos. Yeserías y estucos*, Madrid, Editorial Munilla–Lería, 1999.

Isabel Mendonça, "Os retábulos de António José Landi na Amazónia lusitana", in Ana Glória (dir.), *I Simpósio de História da Arte, O Retábulo no Espaço Iberoamericano: forma, função e iconografia*, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2016, p. 189–201.

João dos Santos Segurado, *Acabamentos das Construções. Estuques, Pinturas, etc.* 3.ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1934.

Maria João Coutinho, Patrícia Monteiro, Carlos Filipe, "Das virtudes da pedra e cal. Teoria e Arte em Portugal entre os séculos XVII e XIX", in Eduardo Azofra Agustín, Enrique Rabasa Díaz, Alexandra Gutiérrez Hernández (dir.), *El Arte de la Cantería. Historia y Técnica,* Salamanca, Instituto Juan de Herrera, 2023, p. 211-220.

"Marble. Geology 1501", East Carolina University, Department of Geological Sciences, 2024 (https://geology.ecu.edu/geol1501/metamorphic/marble/, accessed October 30, 2024).

Pauline Faria *et al.*, "Traditional Portuguese Techniques for Application and Maintenance of Historic Renders", in Jan Válek, Caspar Groot, John Hughes (dir.), *2nd Historic Mortars Conference HMC2010 and RILEM TC 203-RHM Final Workshop* (Proceedings pro078), Prague, RILEM, 2010, p. 609–617 (https://www.rilem.net/publication/publication/82, accessed October 3, 2024).

Noel Moreira *et al.*, "Estremoz marbles: national and international long-term use of a Global Heritage", *Geoheritage*, Special Issue, no. 24 (2023) in press.

Patrícia Monteiro, "Polychrome coatings on a lime plaster altarpiece (1571): the Gaspar Fragoso Chapel in Portalegre", in Kate Seymour (dir.), *Polychrome Sculpture: Decorative Practice and Artistic Tradition,* ICOM-CC Interim Meeting, Tomar, 28-29 May 2013, ICOM-CC., 2017, pp. 8-15 in https://www.icom-cc-publications-online.org/4544/Polychrome-Coatings-on-a-Lime-Plaster-Altarpiece-1571--The-Gaspar-Fragoso-Chapel-in-Portalegre (accessed in October 3, 2024).

Rámon Pascual Diez, *Arte de hacer el estuco jaspeado, ó de imitar los jaspes á poca costa y con la mayor propiedad,* Madrid, Imprenta Real, 1785.

PORTÉE COMMERCIALE DE L'IMITATION

MECHANICAL IMITATION OF OTTOMAN SILKS, A CHALLENGED ARTIFICE (16TH AND 17TH CENTURIES)

KHADIJA KHAIR

Lecturer in Islamic Arts, université de Strasbourg

Since the 15th century, France has been importing goods from the East, particularly from the Ottoman Empire[1]. Among these products, luxury textiles, especially sumptuous Ottoman silks, occupied a central place. Appreciated for their refinement and rich designs, these fabrics exerted a profound fascination in Europe and played a key role in the development of trade and cultural interactions between France and the Ottoman Empire[2].

From the end of the 16th century, interest in Ottoman silks led to a growing desire in France to imitate them. A decisive step was taken in 1599 with the royal authorization from Henri IV (1553-1610) to produce textiles *à façon*, i.e. imitating motifs from existing models. French silk workshops began reproducing the prestigious Ottoman silk, a trend that continued to grow over the centuries.[3]

This trend of imitation was not limited to silks: it also extended to the cotton industry. On the initiative of Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), who in 1669 brought craftsmen from the Levant to France to share their expertise in textile printing, the production of cotton fabrics in France and more specifically in Marseille, was also inspired by Ottoman models. With the rise of cotton fabrics in Europe, this influence became even stronger.[4]

1 This is the result of work carried out as part of my doctoral thesis at the Centre for Interdisciplinary Research in History, Art History, and Musicology) (Criham, EA 4270) in the Faculty of Humanities and Art at the University of Poitiers, and which was the subject of a paper presented at the 36th Congress of the International Committee for the History of Art (CIHA), held in Lyon from 23 to 28 June 2024.

2 Paul Masson, *Histoire du commerce français dans le Levant au* XVIIe *siècle*, Paris, Hachette et Cie, 1911. See also Suraia Faroqhi, "Ottoman Cotton Textiles: The story of a Success that did not Last 1500-1800", in Giorgio Riello, Prasannan Parthasarathi (eds.), *The Spinning World. A Global History of Cotton Textiles, 1200-1850*, Oxford, Pasold Research fund, 2011.

3 Henri Clouzot, *le métier de la soie en France (1466-1815) ; suivi d'un historique de la toile imprimée (1759-1815)*, Paris, Devambez, 1914, p. 43.

4 Olivier Raveux, « Du commerce à la production: l'indiennage européen et l'acquisition des techniques asiatiques au XVIIe siècle », in Jacqueline Jacqué, Brigitte Nicolas (eds.), *Féérie indienne. Les toiles peintes des rivages de l'Inde au royaume de France*, Paris, Somogy, 2008,

In the 18th century, the mechanization of the textile industry, which had begun in England and France, marked a turning point in the evolution of production techniques. Despite these changes, however, the imitation of Ottoman designs went on.[5] Manufacturers adopted new technologies to replicate the characteristics of traditional fabrics, perpetuating the prevailing tendency to appropriate and reinvent Ottoman designs.

Whether craftsmen or industrialists, working in silk or cotton, these various actors employed distinct processes yet drew inspiration from a common aesthetic repertoire. This persistence of Ottoman designs through a variety of practices raises a central question: What visual and technical methods were used to replicate these luxurious textiles? How did these strategies evolve with the industrialization of textile production? This article explores these different questions, with a focus on the impact of mechanization in the reproduction of Ottoman designs in textiles.

Imitating Ottoman Silks: Production Strategies and Techniques in 17th- and 18th-Century Silk and Cotton Workshops

From 1599 onwards, an edict published in France officially authorized *à façon* textiles, stipulating that this practice could henceforth be carried out "without the workers being hindered in this by jurors or by any other persons whatsoever".[6] This measure, which was first applied to the city of Tours, legalized the reproduction of existing models and allowed French silk manufacturers to freely copy their competitors, whether they were based in France or abroad.

From 1610 onwards, Lyon's silk workshops also began to reproduce prestigious Ottoman silks. Using the same raw material—silk—Lyonnais craftsmen focused their efforts on reinterpreting the motifs and ornamentation characteristic of Levantine fabrics. They adapted imported models such as "Turkish velvet",

p. 22-25. Olivier Raveux, « Les indienneurs arméniens de Constantinople à Marseille (1669-1686) » in François Brizay, Thierry Sauzeau (eds.), *Les étrangers sur les littoraux européens et méditerranéens, à l'époque moderne (fin* XV*e-début* XIX*e siècle*), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 63-76.

5 Maurice Dumas (ed.), *Histoire générale des techniques, t. 3, L'expansion du machinisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968. Laurent-Henri Vignaud, *Histoire des sciences et des techniques* XVI*e*-XVIII*e siècle*, Malakoff, Armand Colin, 2020.

6 "[...] *sans que les ouvriers puissent en être empêchés par les jurés et autres personnes que ce soit*", Henri Clouzot, *Le métier de la soie en France...*, *op. cit.*, p. 51.

"Turkish satin" and "double-sided Turkish taffeta" thereby asserting their position in the luxury textile market.[7]

For these craftsmen, reproducing foreign designs was a real exercise in technical "deciphering". They had to understand and master the manufacturing processes in order to recreate fabrics that met the same material and technical constraints. This difficulty was particularly acute for woven fabrics enriched with gold and silver threads, where the decoration takes shape at the same time as the fabric is being made, i.e. during the weaving process.

In Lyon's workshops, craftsmen set out to reproduce these silks by adapting the Ottoman motifs to their own weaving techniques. This process of reproduction presented a technical challenge and demonstrated their expertise. By sharing with their Ottoman counterparts the same raw material (silk) but also similar weaving constraints, these craftsmen demonstrated comparable mastery.

Reworking the decorations was therefore not a matter of simple imitation, but of a genuine technical dialogue between professionals in the same sector, highlighting their ability to analyze and reproduce complex decorative models. This approach reflected a form of reciprocity in the mastery of skills, and underlined the technical excellence required to rise to such a challenge. It is important to emphasise the technical constraints inherent in this process: the decoration is constructed simultaneously with the formation of the fabric, which limits the flexibility of intervention afterwards. This simultaneity also imposes a significant restriction in the form of a centralised, often pre-established decorative repertoire. This, in turn, has the effect of reducing the possibilities for variation or customisation during production.

In the Marseille workshops, which specialized in printing cotton, the craftsmen also began reproducing Ottoman silks. In contrast to the silk producers of Lyon and Tours, they neither used the same raw materials (cotton replacing silk) nor followed the same production techniques. While Ottoman silk fabrics incorporate their decoration directly during the weaving process, the ornamentation on printed cottons is based on the application of a motif to an already-woven backing, making it an added decoration that is not constrained by the structure of the textile. To reconcile the disparity in materials while retaining the aesthetic of the original models, the craftsmen of Marseilles devised numerous ingenious methods.

Not only did they faithfully reproduce the distinctive patterns of Ottoman silks, but they also sought to restore their characteristic luster by imitating the

7 Henri Clouzot, *Le métier de la soie en France…*, *op. cit.*, p. 51.

shiny appearance of silk. In this way, the emphasis is on visual effect, using *trompe-l'œil* techniques that erase any trace of the true nature of the fabric, which is actually cotton.

Fig. 1. Bonnart Nicolas (1637-1717), « Homme en robe de chambre », *Recueil des modes de la cour de France, Engraving colored by hand,* Paris, 1676, LACMA, Los Angeles.

This approach, which emphasized ornamentation and aesthetics rather than the exact reproduction of weaving techniques, marked the first phase in the tradition of imitating Ottoman silks. Unlike the silk workshops, which sought to faithfully reproduce the technical processes, the Marseille cotton manufacturers favored stylistic adaptation, integrating local resources and knowledge while preserving the visual identity of the original models. This is particularly the case during the manufacture of *chintz*. In France, it is referred to by the term *indienne*. The term was first defined in the 17th century, encompassing three distinct printing processes on canvas: painted, dyed and printed. According to Jacques Savary, Inspector General of Customs, in his 1723 edition of the *Dictionnaire universel de commerce, et des arts et métiers*, the term *indienne* was initially used to refer to a:

> « [...] dressing gown for men or women made from cotton fabrics painted in various colours and patterns, originating from the East Indies. The fabrics used

> to make these dressing gowns are also called *indiennes*, whether they were manufactured and painted in India or imitated and manufactured in Europe ».[8]

The reference to dressing gowns also brings to mind a diplomatic episode in 1669, when a simple envoy of the Ottoman sultan was mistaken for an ambassador. This episode prompted Molière to create his comedy-ballet *The Bourgeois Gentilhomme* the following year, on a commission of Louis XIV. In one of the scenes, Monsieur Jourdain, an apprentice of a nobleman, displays his dressing gown, which is made an "indienne cloth" in the city[9]. Following its inaugural performance at the Court of Chambord on 14 October 1670, this comedy-ballet was met with resounding acclaim. This triumph was largely due to the quality of the sets and, above all, to the splendour of the stage costumes. As the Chevalier d'Arvieux wrote in his memoirs:

> « A play in which something of the clothing and manners of the Turks could be incorporated. [...] As the idea of the Turks that had just been seen in Paris was still very recent, he [the King] thought it would be a good idea to have them appear on stage. His Majesty ordered me to join Messrs Molière and Jean-Baptiste Lully in composing a play in which something of the clothing and manners of the Turks could be incorporated ».[10]

The rise of cotton fabrics in the second half of the 17th century radically transformed the imitation textile industry in France, with cotton workshops

8 « [...] Une robe de chambre pour hommes ou pour femmes faite de ces toiles de coton peintes de diverses couleurs et figures qui viennent des indes orientales. On appelle aussi indiennes les toiles mêmes dont ces robes de chambre sont faîtes, soit qu'elles aient été fabriquées et peintes aux Indes, soit qu'elles aient été imitées et fabriquées en Europe », Jacques Savary de Bruslons, *Dictionnaire universel de commerce, d'histoire naturelle et des arts et métiers*, Paris, veuve Estienne, 1723, t. 2, p. 419.

9 Adile Ayda, « Molière et l'envoyé de la Sublime Porte » *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1957, n° 9, p. 103-116.

10 « Une pièce de théâtre où l'on put faire entrer quelque chose des habillements et des manières des Turcs ». [...] comme l'idée des Turcs qu'on venait de voir à Paris était encore toute récente, il [le roi] crut qu'il serait bon de les faire paraître sur la scène. Sa Majesté m'a ordonné de me joindre à Messieurs Molière et de Jean-Baptiste Lully, pour composer une pièce de théâtre où l'on put faire entrer quelque chose des habillements et des manières des Turcs », « Mémoire du chevalier d'Arvieux », mentioned in *Molière, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2010, t. II, p. 1439. See also Jörn Steigerwald, « Le travestissement de la culture des apparences dans *Le Bourgeois Gentilhomme de Molière* », in Carine Barbafieri, Alain Montandon (eds.), *Sociopoétique du textile à l'âge classique : du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, Paris, Hermann, 2015, p. 303-318.

becoming fully involved in the reproduction process[11]. Faced with silk's prestige and lustrous appearance, cotton craftsmen employed methods to achieve similar visual effects in their fabrics. Using various treatments for example, it uses the calendering system, to imitate the shine and fluidity of silk, transforming cotton to give it a more noble appearance.

This process marked an important stage in the democratization of Ottoman silks: it was no longer just a question of reproducing their decorative motifs, but also of recreating their sensory properties, enabling cotton to become an accessible alternative to oriental luxury. This first artificialization of cotton represented a turning point in the history of textiles in France, as craftsmen created an imitation product capable of competing aesthetically with the original silks, while at the same time responding to a growing demand for textiles that combined refinement and affordability. It is thought that these semi-luxury textiles, which occupy a position between silk and cotton, may have had a role to play in the emergence of new commercial practices. These include the development of boutiques and new modes of consumption. It is therefore possible that they contributed to the wider dissemination of a culture of appearances, which was accessible to social strata previously excluded from prestige goods.[12]

Thanks also to its various qualities, cotton was to become a market leader, taking market share even from the silk industry, to the point of provoking the anger of the other textile industries and leading to a period of prohibition in France (1686-1759), during which the restriction was difficult to enforce.[13]

Reproduction and mechanization: the tricks of the textile industry in the 18th century

In the 18th century, with the mechanization of textile production in Europe, industrialists also embraced the challenge of reproducing Ottoman models on an industrial scale, striving to replicate their distinctive features as faithfully as possible.

11 This enables the reconstruction of the evolution of a French taste, see Aziza Gril-Mariotte, *Des étoffes pour le vêtement et la decoration. Vivre en indiennes - France* (*XVIIIe-XIXe siècle*), Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2023.

12 Natacha Coquery, *Tenir boutique à Paris au XVIIIe siècle, luxe et demi-luxe*, Paris, CTHS, 2011. See also Jörn Steigerwald « Le travestissement de la culture des apparences… », *art. cit*.

13 Olivier Nantois, *Le commerce des toiles peintes et imprimées « indiennes » en France au temps de la Prohibition* (*octobre 1686-septembre 1759*), PhD thesis directed by Jean-Pierre Poussou, Université Paris IV Sorbonne, 2006.

Among these models was a fabric called *kemha*, a shaped silk with gold and silver thread, characterized by a multitude of patterns and sophisticated motifs, but above all by the presence, visible to the naked eye due to its type of weave, of a chevron system (**fig. 2**). Thus, even as the production system underwent a revolution and mechanization enabled larger-scale output, industrialists still had to employ various processes to replicate these silks, originally crafted by artisans. To achieve this, industrial reproduction strategies relied on a whole series of tricks designed to incorporate the aesthetical characteristics of Ottoman silks while circumventing their own mechanized process. These artifices can be grouped into three main categories :

1. Decorative reproduction: Manufacturers imitated the intricate patterns of Ottoman silks by meticulously reproducing every detail, seeking to offer a faithful visual resemblance to traditional models. This was made in order to maintain silks' aesthetic and symbolic value while using faster and less expensive processes.

2. Appearance of the raw material: One of the major challenges was to recreate the luster and texture of silk, a noble and coveted material. Manufacturers used less expensive raw materials, such as cotton or synthetic fibers, which they treated to imitate the look and touch of silk, seeking to reproduce its shine and softness.

3. Imitation of traditional production method: Although production was mechanized, manufacturers sought to give the illusion of hand-weaving, characteristic of artisan silks. This process aimed to replicate handcrafted weaving, by representing the chevrons and thus reinforce the illusion of authenticity (**Table 1**).

Fig. 2. Detail of an Ottoman lampas (*kemha*), 16th century, inv. MA 10922/AEDTA3042, Musée Guimet, Paris.

Table 1. Imitations of ottoman silks in their various forms

Fabric type	Specifications	Reworking of ottoman silk elements
Silk fabric	- Traditional weaving - Technical constraints linked to the loom - Typical decoration -Visible traces of weaving (chevrons)	The reproduction of traditional crafts is a strategy that has been employed with great ingenuity.
Cotton print	- No constraints on decoration - Easy production thanks to printing on cotton	1. Repetition of motifs from fashioned silks. 2. Attempt to imitate silk's shiny appearance and various colours by printing.
Mechanized production	- Absence of traditional technical constraints - Standardization of patterns and textures	1. Repetition of shaped silks motifs. 2. Increased imitation of silk's shiny appearance. 3. Reinterpretation of the chevrons, recalling the traces of artisanal weaving.

Mechanization, by easing technical constraints and enabling mass production, has paradoxically created an ambiguity between industrial output and the appearance of artisanal craftsmanship. This tension between mechanization and craftsmanship contributed to an aesthetic ambiguity, where industrial products were designed to evoke tradition while at the same time being technically modern.[14]

The use of these artifices was not simply a matter of aesthetics, but part of a marketing strategy aimed at legitimate mechanized products in a market where artisanal quality was still valued. By masking the obvious signs of mechanization manufacturers sought to gain social and economic recognition for their products. This illusion of craftsmanship served to meet consumer demand, which still associated the quality and prestige of Ottoman silks with craftsmanship, rather than mass production. Against a backdrop of free trade and deregulation of economic standards, manufacturers adapted by seeking a compromise between the efficiency of mechanization and consumer expectations for products perceived as authentic. This process of reproduction made it possible to maintain continuity with traditional models while benefiting from the economic advantages of industrial production.

Free trade and the deregulation of standards in the 18th century gave manufacturers unprecedented scope to explore new reproduction processes, free

14 Josette Brédif, *Toiles de Jouy*, Paris, Adam Biro, 1989.

from strict legal constraints. The abolition of guilds in 1791, as formalised by the d'Allarde decree[15] and subsequently the Le Chapelier law,[16] represented a pivotal moment in the economic history of France. By abolishing the corporate structures that strictly regulated access to the trades and production conditions, these reforms profoundly liberalised the craft and manufacturing sectors. The textile industry, in particular, was central to this transformation. The field became more accessible both quantitatively, through the inclusion of new producers from a variety of backgrounds, and qualitatively, due to the diversification of techniques, aesthetic approaches and uses.

This regulatory flexibility gave rise to a dynamic of exacerbated competition in which the appearance of quality was a central issue in distinguishing manufactured products. Against this backdrop, the adoption of artisanal codes by manufacturers was a response to a double requirement: a rising demand for products perceived as noble and authentic, and a flourishing market economy[17].

This competition for authenticity and perceived quality led manufacturers to imitate artisanal processes in increasingly sophisticated ways. The pressure exerted by consumer expectations prompted manufacturers to refine their production techniques to preserve the illusion of manual knowledge despite the use of mechanized process.

In response to the growing gap between artisanal practices and industrial methods, producers have intensified their use of subtle artifice, seeking to bring their textiles closer to the aesthetic and sensory standards associated with artisanal models. This symbolic convergence towards traditional practices reflects the ability of manufacturers to integrate traditional values within a mechanized framework, creating a hybrid form of production that combines the imperatives of productivity with the desires of a particular consumer base.

Whether they were silk or cotton craftsmen or industrialists, they all shared a fascination for Ottoman designs. Indeed, the further the material or technique moved away from the original fabrics, the more intense the efforts to get closer to them.

15 Décret d'Allarde : Loi du 17 mars 1791 portant suspension de tous les droits d'aides, de toutes les maîtrises et jurandes et établissement des droits de patente - Légifrance.

16 Loi le Chapelier : Décret du 14 juin 1791 relatif aux assemblées d'ouvriers et artisans de même état et profession - Légifrance

17 Bossenga Gail, « Protecting Merchants: Guilds and Commercial Capitalism in Eighteenth-Century France» *French Historical Studies*, vol.15, no. 4, 1988, p. 693–703. See also Philippe Minard, « Les formes de régulation du travail en France et en Angleterre au XVIIIe siècle : une enquête en cours », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 2, 2006. http://journals.openedition.org/framespa/59.

Conclusion: A paradox of modernity

Textile manufacturers' quest for legitimacy through the imitation of traditional methods reveals a fundamental paradox of mechanization: while technical modernity offered new production possibilities, manufacturers often chose to conceal these innovations in order to satisfy a clientele attached to the appearance of craftsmanship. While mechanization democratized access to luxury textiles, it also perpetuated a form of « illusionism » in which the value of products was based less on their innovative character than on their ability to reproduce the characteristics of the craft models of the past.

The imitation of prestigious Ottoman silks, first by French silk manufacturers and then by industrial producers, testifies to the importance of the symbolic capital and reputation attached to these exceptional textiles. The tricks used to simulate the texture, luster and patterns of Ottoman silks underline the efforts made by manufacturers to attract a clientele sensitive to refinement and authenticity. However, this strategy of reproduction also limited stylistic innovation, forcing the industry to stick to the aesthetic and sensory codes of the past, rather than develop new visual paradigms.

The period of transition between craft and mechanization, marked by this desire to reproduce traditional know-how in an industrial setting, illustrates the tension between tradition and modernity that has characterized the evolution of textile production. This phenomenon highlights the complex relationship between imitation, innovation and legitimacy, revealing an industry in search of recognition that, while valuing the economic benefits of mechanization, remained attached to the values of an idealized craft.

Bibliography

Doctoral Thesis

Khadija Khair, *Les textiles ottomans dans les musées français. Histoire, Technique et transfert d'un modèle* (*XVIe-début du XXe siècle*), PhD thesis directed by Nabila Oulebsir, Université de Poitiers, 2024.

Olivier Nantois, *Le commerce des toiles peintes et imprimées « indiennes » en France au temps de la Prohibition* (*octobre 1686-septembre 1759*), PhD thesis directed by Jean-Pierre Poussou, Université Paris IV Sorbonne, 2006.

Şerap Yılmaz, *La soie dans les relations commerciales entre la France et l'Empire ottoman au XVIIIe siècle* (*1700-1789*), PhD thesis directed by Dominique Chevallier, Université Paris IV Sorbonne, 1985.

Primary Sources

Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010, 2 vol.

General Bibliography

Adile Ayda, « Molière et l'envoyé de la Sublime Porte », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1957, n° 9, p. 103-116.

Nurhan Atasoy, Walter B. Denny (eds.), *Ipek: The Crescent and the Rose. Imperial Ottoman Silks and Velvets*, London, Azimuth, 2001.

Hülya Bilgi, *Çatma and Kemha, Ottoman silk textiles*, Istanbul, Sadberk Hanım Müzesi, 2007.

Gail Bossenga, "Protecting Merchants: Guilds and Commercial Capitalism in Eighteenth-Century France", *French Historical Studies*, vol. 15, no. 4, 1988, p. 693-703.

Josette Brédif, *Toiles de Jouy*, Paris, Adam Biro, 1989.

Serge Chassagne, *La manufacture de toiles imprimées de Tournemine-lès-Angers, (1752-1820), étude d'une entreprise et d'une industrie au XVIIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1971.

Henri Clouzot, *le métier de la soie en France (1466-1815); suivi d'un historique de la toile imprimée (1759-1815)*, Paris, Devambez, 1914.

Natacha Coquery, *Tenir boutique à Paris au XVIIIe siècle, luxe et demi-luxe*, Paris, CTHS, 2011.

Maurice Dumas (ed.), *Histoire générale des techniques, t. 3, L'expansion du machinisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

Suraia Faroqhi, "Ottoman Cotton Textiles: The story of a Success that did not Last 1500-1800", in Giorgio Riello, Prasannan Parthasarathi (eds), *The Spinning World. A Global History of Cotton Textiles, 1200-1850,* Oxford, Pasold Research fund, 2011.

Katsumi Fukusawa, *Toilerie et commerce du Levant : d'Alep à Marseille*, Paris, CNRS, 1987.

Aziza Gril-Mariotte, *Des étoffes pour le vêtement et la décoration. Vivre en indiennes - France (XVIIIe-XIXe siècle)*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2023.

Nevber Gürsu, *The Art of Turkish Weaving, Designs Through the Ages*, Istanbul, Redhouse Yayınevi, 1988.

Khadija Khair « Faire parler un type de sources à travers leurs données techniques: le cas des soieries ottomanes produites entre le XVIe et le XVIIe siècles, et leurs usages en Europe au XIXe siècle », *Tierce – carnets de recherches interdisciplinaires en Histoire, Histoire de l'Art et Musicologie*, [En ligne], 2022. https://tierce.edel.univ-poitiers.fr/tierce/index.php?id=502.*

Pierre Léon, *Économie et société pré-industrielles, Tome II, 1650-1780*, Paris, Armand Colin, 1970.

Lucien Marchal, *L'or blanc : l'épopée du coton*, Bruxelles, Brepols, 1959.

Paul Masson, *Histoire du commerce français dans le Levant au XVIIe siècle*, Paris, Hachette et Cie, 1911.

Philippe Minard, « Les formes de régulation du travail en France et en Angleterre au XVIIIe siècle : une enquête en cours », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 2, 2006. http://journals.openedition.org/framespa/59.

Tahsın Öz, *Turkish textiles and velvets XIV-XVI centuries*, Ankara, Broadcasting, 1950.

Olivier Raveux, « Du commerce à la production : l'indiennage européen et acquisition des techniques asiatiques au XVIIe siècle », in Jacqueline Jacqué, Brigitte Nicolas (eds.), *Féérie indienne. Les toiles peintes des rivages de l'Inde au royaume de France*, Paris, Somogy, 2008, p. 22-25.

Olivier Raveux, « Les indienneurs arméniens de Constantinople à Marseille (1669-1686) » in François Brizay, Thierry Sauzeau (eds.), *Les étrangers sur les littoraux européens et méditerranéens à l'époque moderne* (*fin XVe-début XIXe siècle*), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 63-76.

Jacques Savary de Bruslons, *Dictionnaire universel de commerce, d'histoire naturelle et des arts et métiers*, Paris, veuve Estienne, 1723.

Jörn Steigerwald, « Le travestissement de la culture des apparences dans Le Bourgeois Gentilhomme de Molière », in Carine Barbafieri, Alain Montandon (eds.), *Sociopoétique du textile à l'âge classique : du vêtement et de sa representation à la poétique du texte*, Paris, Hermann, 2015.

Laurent-Henri Vignaud, *Histoire des sciences et des techniques - XVIe-XVIIIe siècle*, Malakoff, Armand Colin, 2020.

UN MÉTIER AU SERVICE DU TROMPE-L'ŒIL : LES PEINTRES DÉCORATEURS (XIXe-DÉBUT DU XXe SIÈCLE)

CLAIRE LE THOMAS

Chercheuse indépendante, Docteur en histoire de l'art contemporain,
Lauréate du prix du musée d'Orsay en 2010

Dans le domaine de l'art, le terme trompe-l'œil désigne deux traditions peintes jouant sur les relations intérieur/extérieur, réalité/artifice : un sous-genre de la nature morte qui naît au XVIIe siècle, d'une part, et les décors muraux peints visant à imiter des matériaux, à peindre des ornements ou des espaces factices, d'autre part. Les peintres décorateurs sont ainsi des acteurs primordiaux de cette seconde tradition dans la mesure où leur métier s'attache à décorer les devantures ou les intérieurs des bâtiments, des magasins, des cafés ou des habitations au moyen de savoir-faire relevant pour la plupart du trompe-l'œil (fig. 1). S'interroger sur les caractéristiques et la place du trompe-l'œil au sein de la profession revêt alors un grand intérêt. C'est tout d'abord se pencher sur les techniques et les procédés au cœur du métier de peintre décorateur, et donc découvrir ce qui fait la spécificité de la profession ; mais c'est aussi saisir la hiérarchie socioprofessionnelle qui régit les peintres décorateurs, la maîtrise de ces savoir-faire conditionnant la renommée des pratiquants, et rendre par là-même visible une évolution professionnelle majeure du XIXe siècle, le passage d'un régime artisanal à un régime artistique où la créativité remplace l'habileté comme critère d'évaluation professionnel[1].

1 Cette recherche s'appuie sur la consultation de sources variées datant de la fin du XVIIIe siècle à l'Entre-deux-guerres : manuels et journaux professionnels de peintres en bâtiment et peintres décorateurs, recueils de planches de modèles, archives commerciales (catalogues commerciaux, photographies) et judiciaires (inventaires après décès, inventaires après faillite, statuts de société). La taxonomie choisie pour la recherche archivistique est large (peintre en bâtiment, entrepreneur en peinture, peintre vernisseur, peintre d'enseignes, peintre en lettres, peintre d'équipage, peintre décorateur, peintre en décor) afin de mieux cerner les différentes spécialités.

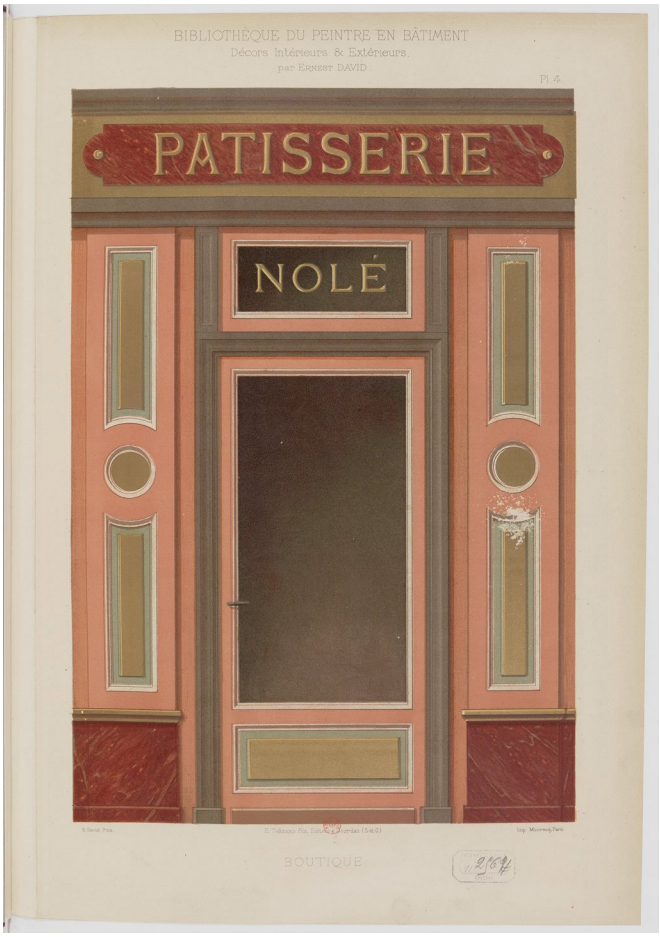


Fig. 1. Ernest David, « Boutique », *Décors intérieurs et extérieurs*. Dourdan, E. Thezard Fils, Librairie Spéciale d'Architecture, 1890, Pl. 4, chromolithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France. ©BNF

Tromper l'œil : un savoir-faire discriminant…

La maîtrise des différents procédés de trompe-l'œil structure en effet la profession des peintres en bâtiment à laquelle appartiennent les peintres décorateurs. Les ouvriers peintres, aussi appelés peintres en bâtiment, s'occupent des gros travaux (préparer les supports en lessivant, ponçant, rebouchant, enduisant les murs) et de l'application uniforme des différentes couches de peinture. Ils se situent en conséquence en bas de l'échelle, leurs compétences ne procédant

pas de l'imitation ou du trompe-l'œil et consistant principalement à fabriquer les teintes et les peintures : avant la seconde moitié du XXe siècle, les couleurs se préparent au fur et à mesure des besoins en mélangeant des pigments broyés avec du blanc (de céruse puis de zinc en raison de la toxicité du plomb[2]) dans un véhicule[3] (colle, huile, vernis, selon les travaux à réaliser). Au-dessus d'eux se trouvent les peintres décorateurs ou peintres en décor, divisés en spécialités hiérarchisées, qui interviennent après que les fonds aient été préparés et colorés.

Les fileurs, qui constituent la première spécialité, tracent des filets de couleurs pour imiter les moulures, les corniches, les joints de pierre ou de brique (**fig. 2**). Ils simulent un relief véritable, qui se projette vers le spectateur, au moyen de traits parallèles juxtaposés plus ou moins clairs ou foncés. La qualité du travail repose sur une grande sûreté de la main, pour filer droit sans baver avec une règle, et une bonne étude des ombres et des couleurs, pour filer dans le ton, ne pas aplatir le motif ou au contraire lui donner un côté sec et artificiel.

2 Judith Rainhorn, « le mouvement ouvrier contre la peinture au plomb. Stratégie syndicale, expérience locale et transgression du discours dominant au début du XXe siècle », *Politix*, 91, mars 2010, p. 7-26.

3 Liquide dans lequel sont incorporés les pigments d'une peinture, d'une encre, et qui facilite leur application et leur fixation sur un support. Aujourd'hui, le terme « liant » est davantage usité.

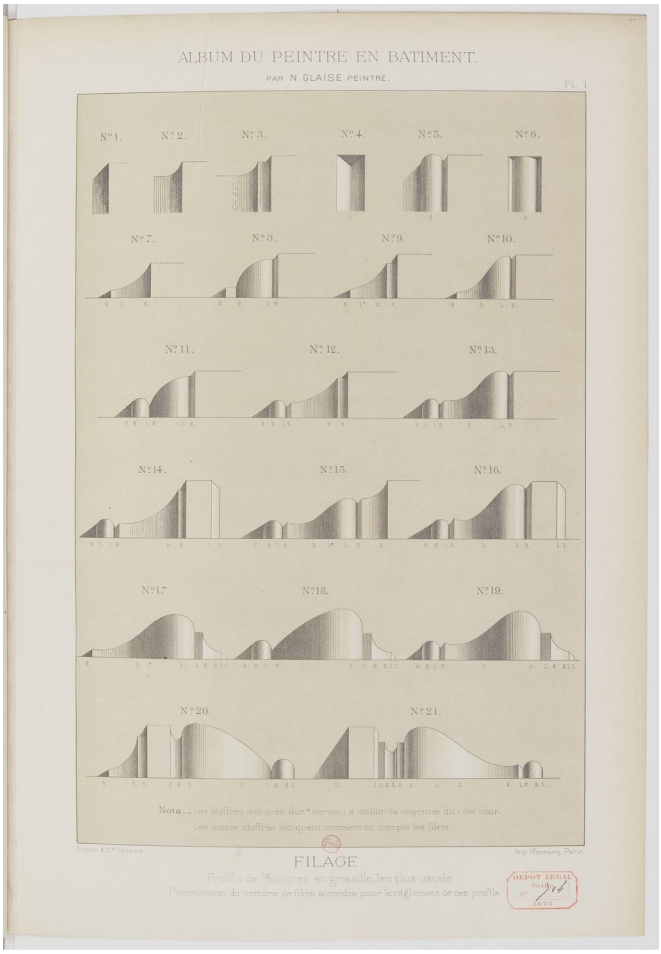


Fig. 2. Nicolas Glaise, « Filage », Nicolas Glaise et Eugène Berthelon, *Album du peintre en bâtiment. Travaux élémentaires, ornements, filage.* Paris, Ducher & Cie, 1875, Pl. II, chromolithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France. ©BNF

Les peintres en lettres et enseignes composent la deuxième spécialité, située juste au-dessus des fileurs. Ils réalisent les lettrages et les écritures présentes sur les devantures des magasins ou les enseignes ainsi que les attributs, les héraldiques ou les chiffres associés au commerce (**fig. 3**). Si leur ouvrage relève moins de l'illusion, il est néanmoins plus complexe étant donné qu'ils doivent savoir dessiner et maîtriser suffisamment la science des ombres et du coloris pour donner le sentiment que les lettres ou les motifs se détachent du mur ou y sont gravés.

Fig. 3. P. F. Geslin, « Enseignes », *Le peintre en décor, ou Collection d'échantillons de bois, marbres, agates, albâtres, granits, etc.*, Paris, Chez M. Geslin, 1838, pl. 64. Lithographie peinte à la main, Paris, Bibliothèque Nationale de France. ©BNF

Les peintres en décor, enfin, forment la troisième et dernière spécialité, qui est aussi la plus valorisée. Ils sont chargés des ornements et en particulier des faux bois et des faux marbres qui appartiennent pleinement au domaine du trompe-l'œil dans la mesure où il s'agit de faire croire à un autre matériau (fig. 4). La difficulté consiste alors à créer des effets qui ne soient pas systématiques, respectent l'incohérence de la nature tout en reproduisant la profondeur du matériau : exécuter des veines et des maillages qui s'emmanchent et se tortillent sans raideur ; générer la profondeur et la diversité des veines par un jeu de

couches successives (fond, veines de différentes couleurs et épaisseurs, nœuds du bois, repiqués…) peintes au glacis ; restituer la transparence en adoucissant chaque couche pour rendre le travail moins cru ; veiller à une exécution rapide et sans tâtonnements car aucun repentir n'est possible.

Fig. 4. Eugène Berthelon, « Marbres », Nicolas Glaise et Eugène Berthelon, *Album du peintre en bâtiment. Travaux élémentaires, ornements, filage*. Paris, Ducher & Cie, 1875, pl. XXX, chromolithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France. ©BNF

L'habileté à tromper l'œil se trouve donc bien au cœur de la hiérarchie du métier : ce qui distingue l'ouvrier peintre, du fileur, du peintre en lettres et enseignes, du peintre en décor, c'est d'abord la capacité à produire des motifs

illusionnistes de plus en plus complexes[4]. L'ouvrier peintre travaille en surface alors que le fileur et le peintre en lettres et enseignes produisent une illusion de relief par des jeux d'ombre et de lumière. L'imitation des faux marbres, apanage du peintre en décor, représente le défi technique, le chef d'œuvre de la profession. Le premier critère de réussite est ainsi de « faire vrai[5] », autrement dit de tromper l'œil par l'effet de réel le plus saisissant.

… qui reflète la composante artisanale du métier

La prégnance des savoir-faire et du trompe-l'œil dans la hiérarchie professionnelle des peintres en bâtiment témoigne de la composante artisanale du métier. La réputation des pratiquants se bâtit avant tout sur la dextérité manuelle, c'est-à-dire l'aptitude, d'une part, à exécuter des imitations virtuoses – dont l'effet de réel trompe le mieux l'œil – et, d'autre part, à accomplir un grand nombre de types d'ouvrages – à savoir des filages complexes à 26 filets et plus pour les fileurs (**fig. 2**) ou plus d'une vingtaine de bois et de marbres différents pour les peintres en décor (**fig. 4**). Les plus qualifiés possèdent d'ailleurs un certificat d'artisan d'art. L'étiquette de « métier d'art » émerge au cours de la seconde moitié du XIXe siècle pour distinguer à l'intérieur d'une catégorie professionnelle artisanale (bijouterie, verrerie, peinture en décor…), une élite en termes de savoir-faire et de virtuosité[6]. La formation des peintres en bâtiment est, en conséquence, familiale et corporative[7] : avant la structuration de l'enseignement professionnel dans le dernier tiers du XIXe siècle et au début du XXe siècle[8], le métier s'apprend

4 Le prix des travaux reflète cette échelle hiérarchique : le coût du travail des ouvriers peintres est proportionnel à la surface à couvrir tandis que pour les peintres décorateurs, des critères de compétence ou de savoir-faire entrent en compte (nombre de filets, facturation à la lettre ou à la pièce).

5 *Journal-manuel de peintures appliquées aux décorations d'appartements, établissements et monuments publics*, 1, mars 1850, p. 1.

6 Anne Jourdain, *Du cœur à l'ouvrage. Les artisans d'art en France*, Paris, Belin, 2014 ; Madeleine Rebérioux, *La construction des branches professionnelles XIXe XXe siècles*, Aix-en-Provence, Université de Provence/Érès (Technologies, idéologies, pratiques, IX/3-4), 1990.

7 Si les corporations ont été abolies pendant la Révolution française, les sociabilités professionnelles sont restées, dans l'ensemble, inchangées.

8 Renaud d'Enfert, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003 ; Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006 ; Stéphane Laurent, *Les Arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris, CTHS, 1999.

auprès d'un maître et le jeune ouvrier est placé en contrat d'apprentissage chez un membre de la famille ou du réseau professionnel parental.

Compte-tenu du régime artisanal de la profession, il faut nuancer la hiérarchie interne des peintres en bâtiment. Avec un profil majoritaire de très petites entreprises – maisons d'un ou deux salariés, peintres en bâtiment ou peintres décorateurs à leur compte –, le métier, comme les autres professions artisanales, se caractérise par un travail faiblement divisé et une forte polyvalence : la même personne exécute les fonds, les filages, les lettrages et les décors, et ce d'autant plus que la plupart des commandes concernent des travaux simples (peindre une devanture, une boutique, une cage d'escalier) qu'un professionnel peut accomplir seul (**fig. 1**). La réalité du métier montre donc une forte homogénéité des praticiens en termes de savoir-faire et de compétences. Les spécialisations sont rares et réservées aux grandes villes ou aux gros entrepreneurs en peinture qui répondent à des chantiers conséquents permettant une division du travail.

C'est davantage la taille de l'entreprise et le prestige ou l'importance des commandes qui distinguent les pratiquants en termes socioprofessionnels[9]. La subdivision professionnelle et la répartition des tâches qui prévaut au sein des entreprises est d'ailleurs plutôt celle d'une hiérarchie de commandement différenciant patron, contremaître et employés. Les chefs d'atelier ou contremaîtres bénéficient d'une allocation supplémentaire, la plus-value dite « de conduite[10] », tandis que dans les inventaires, c'est la possession d'un fond d'entrepreneur de peinture avec plusieurs employés qui permet une élévation du statut social : les logements sont plus grands, les biens détenus plus nombreux et de plus grande valeur, le foyer comporte des domestiques[11]. Ils se distinguent du reste de la profession, très humble socialement, qui relève avant tout du milieu ouvrier ou, au mieux, de la petite bourgeoisie commerçante au regard de la parentèle, du réseau amical ou de la modestie des intérieurs[12].

9 Cela apparaît en particulier dans les dossiers de faillite et les inventaires après décès.

10 Cette plus-value est évaluée à 1 franc en 1899. Paul Fleury, *Nouveau traité usuel de la peinture en bâtiment, décor et décoration*, Paris, Garnier frères, 1899, p. 325.

11 Cette différenciation est également visible dans les photographies professionnelles de l'époque. Claire Le Thomas, « Quand l'habit fait l'artiste : du peintre en bâtiment au peintre décorateur ou les identités multiples d'une profession (fin XIXe-début XXe siècle) », *Images du travail, Travail des images*, 13 septembre 2022, *L'apparence au travail au prisme des images*, https://journals.openedition.org/itti/3082

12 Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris 1830-1914*, thèse de doctorat dirigée par Jean-Luc Pinol, Université de Tours François-Rabelais, 2010. Les inventaires sont réalisés en présence de membres de la famille et du réseau amical dont la profession est indiquée.

De l'artisan à l'artiste : une nouvelle logique de distinction

Si le trompe-l'œil et ses procédés sous-tendent la hiérarchie professionnelle des peintres en bâtiment, une nouvelle logique s'impose au cours de la seconde moitié du XIXe siècle : la hiérarchisation des spécialités s'appuie sur leur proximité avec le « genre le plus élevé[13] », autrement dit, la peinture. Le fileur « s'achemine vers la décoration[14] » car son travail requiert des notions de géométrie, de mathématiques et l'étude des ombres tandis que le peintre d'enseignes se place « jusqu'à un certain point, dans la classe des peintres qu'on est convenu d'appeler appelle *Artistes*[15] ». Pour représenter « avec beaucoup de fidélité sur les volets, les murailles de certains magasins ou boutiques, des arbres, des fleurs, des comestibles, etc.[16] », il possède la science du coloris et du dessin et invente des typographies ou des compositions d'attributs. Le peintre décorateur, quant à lui, est « l'artiste du bâtiment[17] ». Il maîtrise le dessin, le coloris, la perspective et compose des ensembles décoratifs complets. Lui seul peut faire une œuvre originale témoignant d'une érudition artistique (connaissance des exemples de l'art et des règles du bon goût en termes de couleurs, de tonalités, de matériaux ou de styles historiques appropriés à chaque pièce). L'aspect intellectuel de la création prend le pas sur l'aspect matériel et technique.

Cette intégration des valeurs et des critères de distinction des beaux-arts à l'intérieur du corps professionnel des peintres décorateurs reste néanmoins marginale : il n'y a quasiment pas de livres de modèles ou d'art dans les inventaires peut-être parce qu'en réalité, la marge de créativité est très faible, ou bien parce que les peintres consultaient ce type d'ouvrages dans les bibliothèques spécialisées ouvrières qui se développent au même moment, précisément pour diffuser ces nouveaux modèles[18]. Il faut en effet préciser, d'une part, que les commandes sont bien plus simples que les décors proposés dans les

13 Jean Riffault, Armand-Denis Vergnaud, *Nouveau manuel complet du peintre en bâtiments, du fabricant de couleurs, du doreur, du vernisseur, du vitrier et de l'argenteur*, Paris, Encyclopédie Roret, 1843, p. 196.

14 Étienne-Anatole Ducompex, *Traité encyclopédique, théorique et pratique de la peinture en bâtiment et décor, peinture en voiture, etc.*, Paris, Charles Schmid, 1909, p. 181.

15 Apollon Person de Teyssèdre, *Nouveau manuel du peintre en bâtimens, du doreur et du vernisseur*, Paris, Dépôt des Nouveaux manuels, 1837, p. 2.

16 *Ibid.*

17 Étienne-Anatole Ducompex *Traité de la peinture en bâtiment et du décor*, Paris, Ducher et cie/André Daly fils et Cie, 1878/1894, p. 41.

18 Laurent, *Les Arts appliqués en France*, *op. cit.*, et Madeleine Rebérioux (dir.), *Lectures et lecteurs au XIXe siècle : la bibliothèque des amis de l'instruction*, actes du colloque (Paris, 10 nov. 1984), Paris, Bibliothèque des amis de l'Instruction, 1985.

livres de modèles (**fig. 1**), et d'autre part, qu'il fallait se conformer aux désirs du commanditaire ou aux règlements des corporations imposant des chartes colorées à certaines professions telles les pompes funèbres, les bouchers ou les marchands de vin. Même pour les grandes commandes, les peintres décorateurs sont soumis au chef de chantier, c'est-à-dire à un architecte qui a la maîtrise d'ouvrage et donc le monopole de la création[19]. Il n'est ainsi pas anodin que les auteurs des manuels et des recueils de modèles soient souvent des architectes[20].

L'effacement des critères artisanaux qui présidaient à la suprématie du trompe-l'œil au profit de compétences davantage liées à la pratique des beaux-arts (connaissance des styles, composition, invention…) n'est ainsi pas directement lié à l'essor de l'industrialisation et de la reproduction mécanique qui modifient relativement peu le métier et les savoir-faire des peintres décorateurs au cours du XIXe siècle : depuis la fin du XVIIIe siècle, seuls les pigments sont broyés industriellement et vendus sous formes de poudre, de grain ou de pains[21]. Elle résulte davantage du travail de reconnaissance des arts mineurs effectué par les collectifs professionnels des arts décoratifs qui se constituent pour défendre leurs droits, valoriser leur travail et accéder au rang d'art majeur à l'instar de l'Union centrale des Arts décoratifs fondée en 1882, ou de la Société des artistes décorateurs, créée en 1901. L'ouverture de lieux d'expositions dédiés aux arts industriels, la publication de journaux professionnels de décoration et l'élaboration de formations spécifiques aux arts décoratifs, telles les écoles professionnelles, les écoles d'arts appliqués ou la réforme de l'enseignement du dessin à l'école[22], participent également à cette intégration des valeurs et des critères de distinction des beaux-arts au sein de la profession des peintres en

19 Cette mainmise est visible dans les inventaires et les dossiers de faillite. Les manuels professionnels, eux, évoquent le rôle de l'architecte comme directeur des travaux.

20 Ainsi Émile Boudry (Émile Boudry, *Traité de la peinture en bâtiment et de décoration*, Paris, Georges Fanchon, 1908) ou Armand-Denis Vergnaud coauteur avec Jean Riffault d'un volume du manuel Roret (Riffault et Vergnaud, *Nouveau manuel complet…*, *op. cit.*) ou Pierre Chabat, directeur dans les années 1860-1870 du *Journal-manuel de peintures appliquées aux décorations d'appartements, établissements et monuments publics*(*mars 1850-juin 1906*).

21 Dans les inventaires, il y a des pierres à broyer mais pas les matières premières ou les éléments naturels pour fabriquer les pigments. De même, les manuels professionnels n'abordent plus cette partie du travail. Séverine Sofio fait le même constat : Séverine Sofio, « Les marchands de couleurs au *XIXe* siècle, artisans ou experts ? (Paris, Tours) » *Ethnologie française*, XLVII, 2017, 1, p. 75-86.

22 Cf. Laurent, *Les Arts appliqués en France*, *op. cit.*, Yvonne Brunhammer, Suzanne Tise, *Les Artistes décorateurs. 1900-1942*, Paris, Flammarion, 1990.

bâtiment[23]. L'abandon de la dextérité comme critère d'évaluation professionnel au profit de la créativité peut même être interprété comme une réponse à la place prépondérante prise par les architectes au cours du XIXe siècle dans la conception des décors peints : c'est une manière d'affirmer, au moment où les musées industriels se multiplient afin de donner des modèles aux peintres décorateurs, qu'ils ne sont pas de simples exécutants.

L'analyse de la place du trompe l'œil au sein du métier des peintres décorateurs révèle donc la complexité des hiérarchies internes à une profession où plusieurs critères d'évaluation et de distinction se superposent et se recoupent. La profession des peintres en bâtiment est scindée en deux métiers, peintre en bâtiment et peintre décorateur, ces derniers étant eux-mêmes subdivisés en spécialités hiérarchisées – fileur, peintre de lettres et d'enseignes, peintre en décor – selon une échelle des compétences et des savoir-faire. L'abandon du trompe-l'œil et de la dextérité manuelle au profit de la créativité et du travail de conception ne remet alors pas tant en cause cette hiérarchie préexistante que les valeurs artisanales qui la sous-tendent. Cette nouvelle perception du métier s'inscrit dans le mouvement plus général de reconnaissance des arts décoratifs au cours du XIXe siècle et répond indirectement à la place prépondérante prise par les architectes dans la décoration des bâtiments. Néanmoins, la réalité du métier dessine de multiples nuances qui atténuent ces phénomènes de distinction et lui en substituent d'autres : échelle de commandement entre employé et patron, contremaître et ouvrier, et surtout renommée et taille de l'entreprise de peinture sont finalement un plus grand gage d'élévation sociale et de modification des conditions de vie que la détention de compétences professionnelles.

Bibliographie

Sources primaires

Journal-manuel de peintures appliquées aux décorations d'appartements, établissements et monuments publics, 1, mars 1850.

Émile Boudry, *Traité de la peinture en bâtiment et de décoration*, Paris, Georges Fanchon, 1908.

Étienne-Anatole Ducompex *Traité de la peinture en bâtiment et du décor*, Paris, Ducher et cie/ André Daly fils et Cie, 1878/1894.

Étienne-Anatole Ducompex, *Traité encyclopédique, théorique et pratique de la peinture en bâtiment et décor, peinture en voiture, etc.,* Paris, Charles Schmid, 1909.

23 À propos de la nouvelle identité des peintres en décor, cf. Le Thomas, « Quand l'habit fait l'artiste », art. cité.

Paul Fleury, *Nouveau traité usuel de la peinture en bâtiment, décor et décoration*, Paris, Garnier frères, 1899.

Apollon Person de Teyssèdre, *Nouveau manuel du peintre en bâtimens, du doreur et du vernisseur*, Paris, Dépôt des Nouveaux manuels, 1837.

Jean Riffault, Armand-Denis Vergnaud, *Nouveau manuel complet du peintre en bâtiments, du fabricant de couleurs, du doreur, du vernisseur, du vitrier et de l'argenteur*, Paris, Encyclopédie Roret, 1843.

Thèse

Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris 1830-1914*, thèse de doctorat dirigée par Jean-Luc Pinol, Université de Tours François-Rabelais, 2010.

Bibliographie générale

Yvonne Brunhammer, Suzanne Tise, *Les Artistes décorateurs. 1900-1942*, Paris, Flammarion, 1990.

Renaud d'Enfert, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003.

Anne Jourdain, *Du cœur à l'ouvrage. Les artisans d'art en France*, Paris, Belin, 2014.

Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006 ; Stéphane Laurent, *Les Arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris, CTHS, 1999.

Claire Le Thomas, « Quand l'habit fait l'artiste : du peintre en bâtiment au peintre décorateur ou les identités multiples d'une profession (fin XIXe-début XXe siècle) », *Images du travail, Travail des images,* 13 septembre 2022, *L'apparence au travail au prisme des images*, https://journals.openedition.org/itti/3082

Judith Rainhorn, « le mouvement ouvrier contre la peinture au plomb. Stratégie syndicale, expérience locale et transgression du discours dominant au début du XXe siècle », *Politix*, 91, mars 2010, p. 7-26.

Madeleine Rebérioux (dir.), *Lectures et lecteurs au XIXe siècle : la bibliothèque des amis de l'instruction*, actes du colloque (Paris, 10 nov. 1984), Paris, Bibliothèque des amis de l'Instruction, 1985.

Madeleine Rebérioux, *La construction des branches professionnelles XIXe XXe siècles,* Aix-en-Provence, Université de Provence/Érès (Technologies, idéologies, pratiques, IX/3-4), 1990.

Séverine Sofio, « Les marchands de couleurs au XIXe siècle, artisans ou experts ? (Paris, Tours) » *Ethnologie française*, XLVII, 2017, 1, p. 75-86.

SYMBOLIQUE DE LA REPRÉSENTATION

THE IMITATION OF PORPHYRY IN COLOGNE PANEL PAINTINGS AROUND 1330
SOME OBSERVATIONS ON ITS AFTERLIFE AND MATERIAL ICONOGRAPHY

THERESA NEUHOFF

University of Cologne, Department of Art History (PhD student)

This paper discusses the question of the context in which two Gothic wooden panels,[1] from fourteenth-century Cologne were created on the basis of the unusual painterly depiction of precious stone.[2] The study emerged as a secondary focus within the framework of my ongoing dissertation on Cologne painter's workshops.[3] Through a comparative art technological investigation of various art genres, the question of what the division of labour and specialization within the workshops might have looked like is explored. After an in-depth examination of panel painting, its metal leaf applications, decorative techniques, and painting technique are compared with other groups of works such as polychrome sculpture, book illumination, ivories, and wall painting.

The panels presented here thus underwent comprehensive examination using directional light, infrared reflectography, X-ray, and stereomicroscopy. This methodological approach facilitated an in-depth analysis of their build-up. The panels are made of oak wood and have a height of approximately 63 cm and a width of 24 cm. The insides show the apostles John (Inv. no. WRM 2) and Paul (Inv. no WRM 3), each holding a banner with a Latin inscription (**fig. 1**). Both stand under a Gothic arch. The background of the depiction consists of gilding which has been decorated with a punched foliage motif. The panels show a build-up that is typical for the beginning of the 14th century: In addition to the

1 The two panels are part of the collection of the Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. I extend my gratitude to the museums staff for enabling this research by providing access to these panels for detailed analysis.

2 A more extensive article on the subject was recently published: Theresa Neuhoff, "Gemalter Porphyr in der Kölner Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts - Beobachtungen zu Maltechnik und Materialikonologie", *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 1, 2024, p. 151-161.

3 Working title: *Die Werkstätten der Kölner „Schilderer"* (1300-1380). *Studien zu Arbeitsteilung und Aufgabenvielfalt*. Supervisor: Prof. Susanne Wittekind, University of Cologne.

gilding directly on the ground layer, that is without red bole, they show a carefully executed, oil-based painting with a painting technique typical of that period.

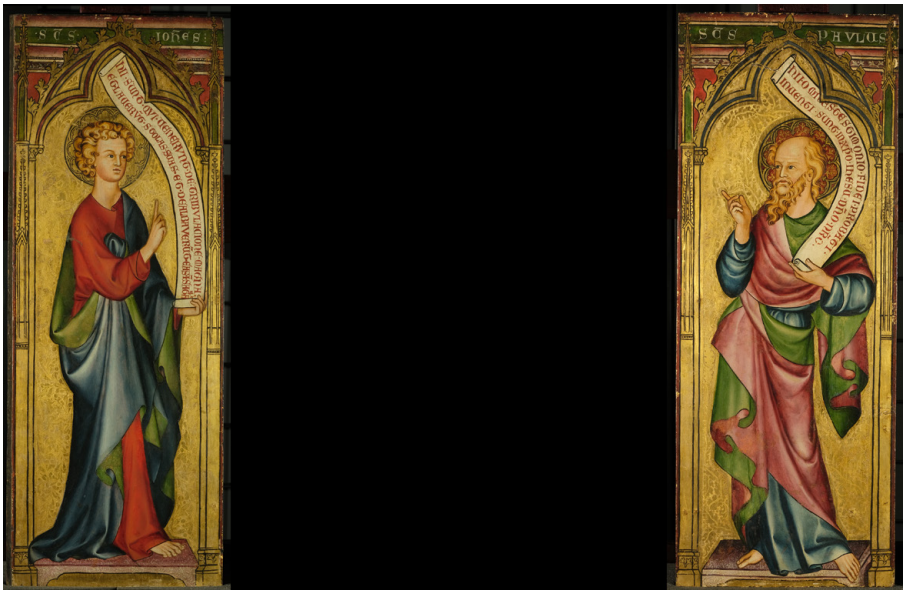


Fig. 1. The interior of the panels with the missing centre. © Theresa Neuhoff

In his inventory of the "Altkölner Malerei" of 1990, Frank Günther Zehnder points out the missing centre of the ensemble and initially suspects that they might have been the wings of an altarpiece. However, he also admits the possibility that it could have been a different functional context, e.g. a sacramental niche.[4] Several technological details clearly argue against the panels being part of a retable; instead, they suggest installation in a piece of furniture or a wall niche. Firstly, the panels lack a decorative frame on both the interior and exterior. Although flat external surfaces are common in altarpieces of this period, all panel paintings from the first half of the 14th century, whether in the collection of the Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud or in other collections, typically feature an interior frame carved from the board itself, which is absent here. Furthermore, the panels overlap in the middle, rather than joining edge-to-edge as is customary. The strongest argument, however, are the traces of fittings on the outsides of the doors, which show three hinges each in the typical form of lilies, plus two locks (**fig. 2**). The overall majority of altarpieces of that time have two hinges per wing, which have the smallest possible size and are

4 Frank Günther Zehnder, *Katalog der Altkölner Malerei*, Köln, Prestel, 1990, p. 100.

sometimes also inserted into the wood so as not to disturb the painted motif. The double security by two locks also indicates a very valuable content.

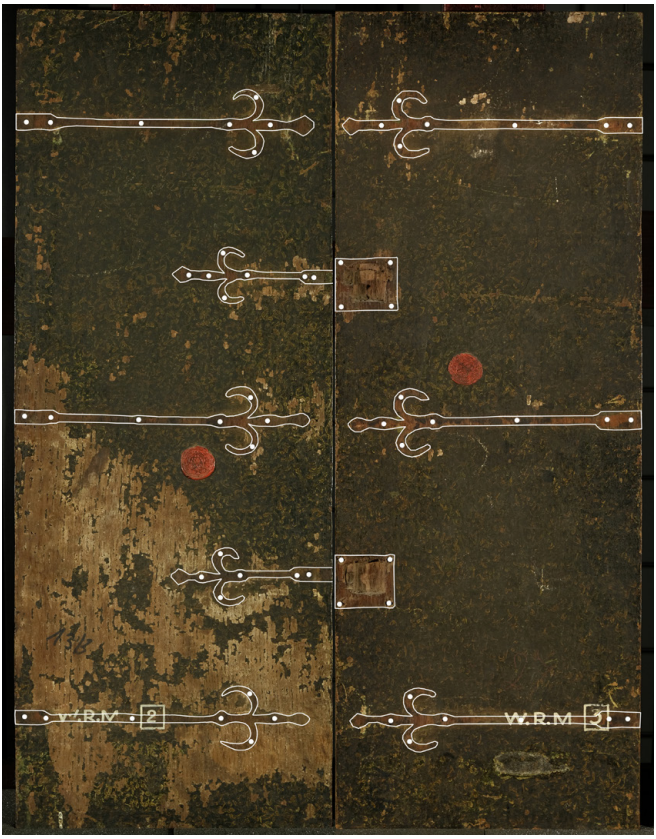


Fig. 2. The exterior of the panels, traces of hinges and fittings are marked with white outlines. © Theresa Neuhoff

On closer inspection of the interior, the bases of the apostles catch the eye. These consist of flat, smoothly painted base tones on top of which a strikingly impasto marbling creates a vivid texture and is obviously intended to represent rock (fig. 3). The colour palette ranges from a medium pink to purple-violet and could be related to the inscriptions of the apostles.[5] The scroll of John quotes the

5 Compared to Zehnder (note 4), corrected transcription, translation and commentary by Jitka Ehlers, Centre for Inscriptions at the University of Bonn. S. John: 'HII · SUNT · QVI · UENERVNT · DE · TRIBVLACIONE · MAGNA . / ET · LAUERV(N)T · STOLAS · SUAS · ET · DEALBAVERU(N)T · EAS · I(N) · SA(N)G(UIN)E A(GN)I. The tense of the quotation after Rev 7:14 has been altered compared to the Vulgate, namely the presence *veniunt* has been placed here in the perfect *venerunt* and thus harmonised with the tense of the following

return of those from the great tribulation who have washed their white robes in the blood of the Lamb, while that of Paul quotes a passage from the letter to the Hebrews that emphasizes bearing witness for Christ. Both can be seen as a clear reference to the commemoration of saints and martyrs. In her analysis of the use of purple as a hue in book illumination, Patrizia Carmassi was able to convincingly demonstrate that the red-violet colouring is symbolic of the blood shed by Christ or the martyrs and thus in direct relation to corresponding text passages.[6]

Fig. 3. Base of S. Paul, lively impasto in raking light. © Theresa Neuhoff

sentence.' S. Paul: 'HII · OMNES · TESTIMONIO · FIDEI · PROBATI · / INUENTI · SUNT · IN · XP(ICT)O · IHESU · D(OMI)NO · N(OST)RO ·The first part of the inscription is similar in wording to Heb 11:39: et hii omnes testimonio fidei probati non acceperunt repromissionem (And these all, having proved themselves by their testimony of faith, [nevertheless] did not obtain the promise.).' I would like to thank Jitka Ehlers, Centre for Inscriptions at the University of Bonn, for editing the inscriptions and for her expert assistance.

6 Patrizia Carmassi, "Purpurismum in martyrio. Die Farbe des Blutes in mittelalterlichen Handschriften", in Ingrid Bennewitz (dir.), *Farbe im Mittelalter. Materialität - Medialität – Semantik,* Berlin, De Gruyter, 2009, p. 251-274. See p. 252.

But how do the outer sides, which also feature painted stone, fit into this interpretation? A monochrome dark green paint layer covers the entire surface, presumably formerly also the nailed-on hinges. On top of this, a lively marbling covering the entire surface was painted in a brighter green shade with routine brush strokes (fig. 4). Today, overlying coatings and layers of dirt obscure the appearance; the contrast between the dark green ground tone and the overlying light green structure, whose colour is reminiscent of pistachio ice cream, must have been very vivid.

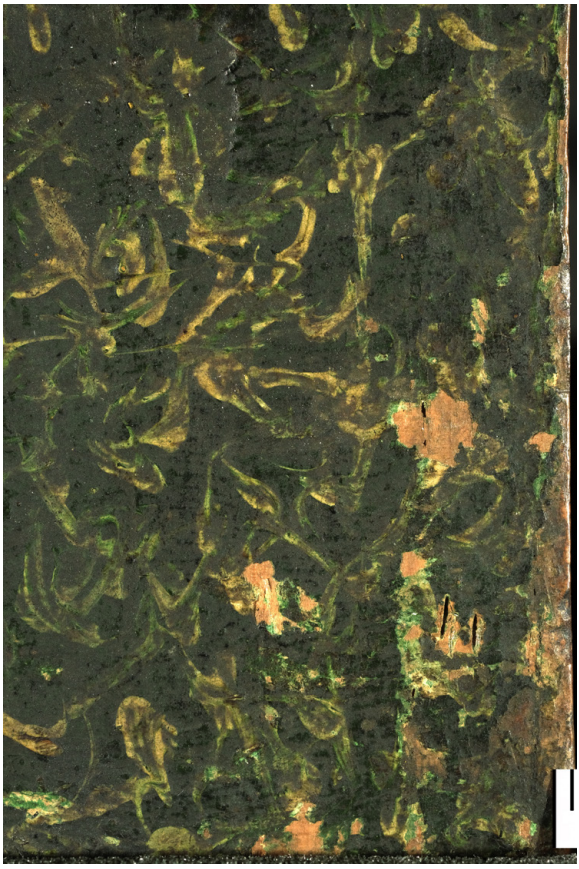


Fig. 4. Detail of the lower right corner of S. Paul: The image was digitally altered to give an impression of the original colour effect. © Theresa Neuhoff

A first, quick comparison of the depicted rocks with real examples revealed that the stones must be red and green porphyry. In antiquity, red porphyry was the stone reserved for the imperial family due to its colour reminiscent

of purple. After the Constantinian turn, the stone was adopted in Christian context and was subsequently also used to build churches and for the tombs of popes. However, quarrying in Egypt ended in the fourth or fifth century, so that recycled material was subsequently used.[7] The origin of green porphyry, unlike red, is located in Greece: it was only quarried in Peloponnese[8] and has also been used since antiquity, but was never as charged with a specific meaning as can be proved for red porphyry. Nevertheless, both stones are very often found together, presumably because of their similar properties and also because of the appealing combination of red and green.[9] In summary, it can be said that from the 5th century onwards, mainly in Rome and southern of the Alps pre-existing material was reused to make basins, ciboria, reliquaries, sarcophagi, room furnishings and floors.[10]

Returning to medieval Cologne, the first question that arises is that of further examples of panel painting from the beginning of the 14th century in which porphyry is depicted. The only other existing example is the so-called Berlin diptych.[11] The outside of the right wing shows the Annunciation to Mary, where her seat is a combination of red and green porphyry as well as giallo antico. On the inside, Mary sits on a throne made of the same stones. A brief search reveals clear formal parallels with numerous cosmati works from the 12th and 13th centuries in Rome (fig. 5). The imperial connotation of the material reserved for the emperors and popes is here transferred to Mary as the Queen of Heaven.

7 Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe* (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 37), Münster, Waxmann, 2008, p. 134-142.

8 Petros Koutsovitis *et al.*, "Mineral, Petrological and Geochemical Features of the Unique Lapis Lacedaemonius (Krokeatis Lithos) from Laconia, Greece: Approach on the Petrogenetic Processes within the Triassic Volcanic Context", *Geosociety*, 50, 4, 2017, p. 1903.

9 Ursula Bracker-Wester, "Porphyr aus Kölner Boden", Anton Legner (dir.), *Monumenta Annonis. Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter.* Köln, Schnütgen-Museum, 1975, p. 124-126.

10 Raff, *Die Sprache der Materialien*, *op. cit.*, p. 134-142.

11 Gemäldegalerie Berlin, Diptych with Madonna enthroned and crucifixion, Köln 1300-1330, Inv. no. 1627. https://smb.museum-digital.de/object/61719

Fig. 5. Fragment of a Cosmati floor, Church of San Pancrazio, Rome © Theresa Neuhoff

If one pursues the question where porphyry was actually found in fourteenth-century Cologne, one comes across mainly buildings and works of art from the 10th until the 12th century. From the 10th century onwards, decorative floors were created in the Romanesque churches of Cologne, combining different types of stone. In the old cathedral, that is the predecessor of today's cathedral, archaeological excavations gave evidence of an ornamental floor made of green and red porphyry,[12] which is depicted in the Hillinus Codex below the

12 Ulrich Back, *Archäologie im Kölner Dom. Forschungsergebnisse zu seiner Vor- und Baugeschichte*, Köln, Kölner Domverlag, 2023, p. 111-112.

representation of the cathedral as the floor of the scene.[13] Also preserved in the cathedral choir is the tomb slab of Bishop Gero, which consists of the typical triad of red and green porphyry and light marble.[14] Furthermore, an important group of objects showing the use of red and green porphyry are portable altars, which frequently show slabs of red or green porphyry in the middle.[15]

As the brief overview of the stone actually found in Cologne shows, these are, if at all, smaller, second-use pieces whose use also clearly predates the objects presented here. The question arises as to the intention behind the full-surface painting of the outer sides. Was it really an imitation in the sense of a true-to-life imitation, which was intended to simulate a porphyry slab measuring 63 × 48 cm for the viewer? To quote Ilka Mestemacher´s research on the depiction of precious stones in Carolingian book illumination, the effect of an imitation is ultimately "essentially co-determined by a reference point, a reality that lies outside the representation".[16] However, there are no such clear, contemporary reference points in Cologne. Church furnishings that included larger porphyry slabs could not be identified for Cologne in the course of this research.

The so-called Westminster retable on the other hand can be cited as a counterexample. It has a fully painted backside which, according to research, is supposed to represent red porphyry.[17] In the context of Westminster Abbey, the concept of imitation is appropriate, as there are several pieces of furnishing in the immediate vicinity on which large slabs of green or red porphyry have been installed. For example, Henry the Third's tomb, built in 1291, consists of large porphyry slabs surrounded by inlays of white, red, black and gold plates, typical of cosmate work.[18]

An initial analysis of contemporary northern Alpine book illumination showed that tombs of this kind were very well known and that the porphyry motif was consequently adopted in the depiction of Christ's tomb. The sepulchral culture

13 Gospel book (so-called Hillinus-Codex), 1010/1020, Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod. 12, 16v. https://digital.dombibliothek-koeln.de/213994

14 https://www.koelner-dom.de/grabmaeler/hochgrab-des-erzbischofs-gero

15 One example is the portable altar in the church of St. Vitus, Mönchengladbach, ca. 1160. https://www.bildindex.de/document/obj42126931?medium=rba_c004360

16 "Die Eigenwirklichkeit einer Darstellung [...] ist wesentlich mitbestimmt durch einen Referenzpunkt, eine Realität, die außerhalb der Darstellung liegt". Ilka Mestemacher, *Marmor, Gold und Edelsteine. Materialimitation in der karolingischen Buchmalerei,* vol. 11, *Naturbilder,* Berlin, De Gruyter, 2021, p. 52. (Translation by the author)

17 Paul Binski, Ann Massing, Marie Louise Sauerberg (dir.), *The Westminster retable. History, technique, conservation,* Cambridge, Harvey Miller, (Painting and practice, 2), 2009, p. 106.

18 https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/royals/henry-iii

directly influenced depictions of Christ rising from the grave, for example in the so-called Rheinauer Psalter.[19] The sarcophagus of Christ is made of green and red porphyry and also shows the typical red and gold "opus sectile" along the edge. There are also many examples in Cologne book illumination in which the sarcophagus of Christ is clearly depicted as being made of porphyry. In the 2021 exhibition on Cologne book illumination in the Museum Schnütgen, three examples were presented that are all dated to the first half of the 14th century, thus contemporaneous with our panels.[20] In all of them Christ's tomb is depicted as a stone sarcophagus made of a reddish or green marbled material.

The connection between porphyry and the depiction of the Holy Grave or the Risen Christ leads back to the thesis formulated at the beginning, that the two panels could have been the doors of a sacramental niche. In his extensive research on sacrament houses, Achim Timmermann elaborates on how sacrament houses theologically speaking represent the Risen Christ by differentiating them from Holy graves.[21] The painterly depiction of porphyry could have been explicitly chosen here to remind educated recipients of the tomb of the Risen Christ, as often occurs in contemporary book illumination. A sacramental niche as a repository for the consecrated host would represent a clear reference to the sacrament of the Eucharist and the altar associated with it. This refers back to the aforementioned portable altars, which usually have a central slab of green or red porphyry.

One rather unusual object made of ivory,[22] preserved in the collection of the Victoria & Albert Museum, visualizes the parallel between the representation of the resurrection and the altar as a place of Eucharistic consecration in a pictorial way: In addition to the carved exteriors, the small devotional booklet shows several scenes of the life of Jesus on the inside, which are depicted in a reduced palette. The red and green paint layers of the backgrounds are executed with

19 Zentralbibliothek Zürich, Rheinauer Psalter, ca. 1260, Ms. Rh. 167, 107r. https://e-codices.unifr.ch/de/zbz/Ms-Rh-0167/107r I thank my colleague Doris Oltrogge who kindly brought it to my attention and who's support was vital for this research.

20 Harald Horst, Karen Straub (dir.), *Von Frauenhand. Mittelalterliche Handschriften aus Kölner Sammlungen*, exhibition cat. Museum Schnütgen (October 26, 2021-January 30, 2022), Munich, Hirmer, 2021, p. 85, 86, 91.

21 Achim Timmermann, *Real presence. Sacrament houses and the body of Christ, c. 1270-1600*, Turnhout, Brepols, (Architectura medii aevi, 4), 2009, p. 275.

22 Victoria & Albert Museum, Devotional Booklet, 1330-1340, accession no.: 11-1872 https://collections.vam.ac.uk/item/O92726/devotional-booklet-devotional-booklet-unknown/?carousel-image=2008BR7606

smooth brushstrokes. Only two pictorial elements show marbling, which was created by deliberately scratching the green paint layer with a pointed object: the sarcophagus of Christ and the area below the white tablecloth at the Last Supper, thus relating both scenes to each other through the depiction of a green marbled material.

The Siegburg Mauritius Altar[23] closes the gap between the green imitation painting on the outside and the purple-coloured pedestals of the apostles on the inside and the reference to the martyrs as witnesses of the message of salvation associated with their inscriptions: The altar shows a central slab of red porphyry, lined above and below with depictions of the apostles, accompanied on the right and left by Christological scenes. According to the inscription on the underside, the portatile contains over 80 relics, both of Christ and the Mother of God, as well as a number of saints. Anton Legner describes the portatile as the "tomb of many saints, covered by the porphyry stone, on which mass is celebrated in memory of Christ's sacrificial death. Included are the martyrs and saints who lie beneath the stone of the portatile."[24] The red enamel applied to the empty tomb is particularly telling: The artist obviously tried to imitate the colour effect of the adjacent red porphyry slab as closely as possible (fig. 6).

23 https://www.bildindex.de/document/obj20659509?medium=fmc1853425&part=21

24 "[...] ein Grab von vielen Heiligen, bedeckt vom Porphyrstein, auf dem zum Gedächtnis an den Opfertod Christi die Messe gefeiert wird. Einbezogen sind die Märtyrer und Heiligen, die unter dem Stein des Portatile liegen". Anton Legner, *Kölner Heilige und Heiligtümer. Ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur,* Köln, Greven, 2003, p. 57. (Translation by the author)

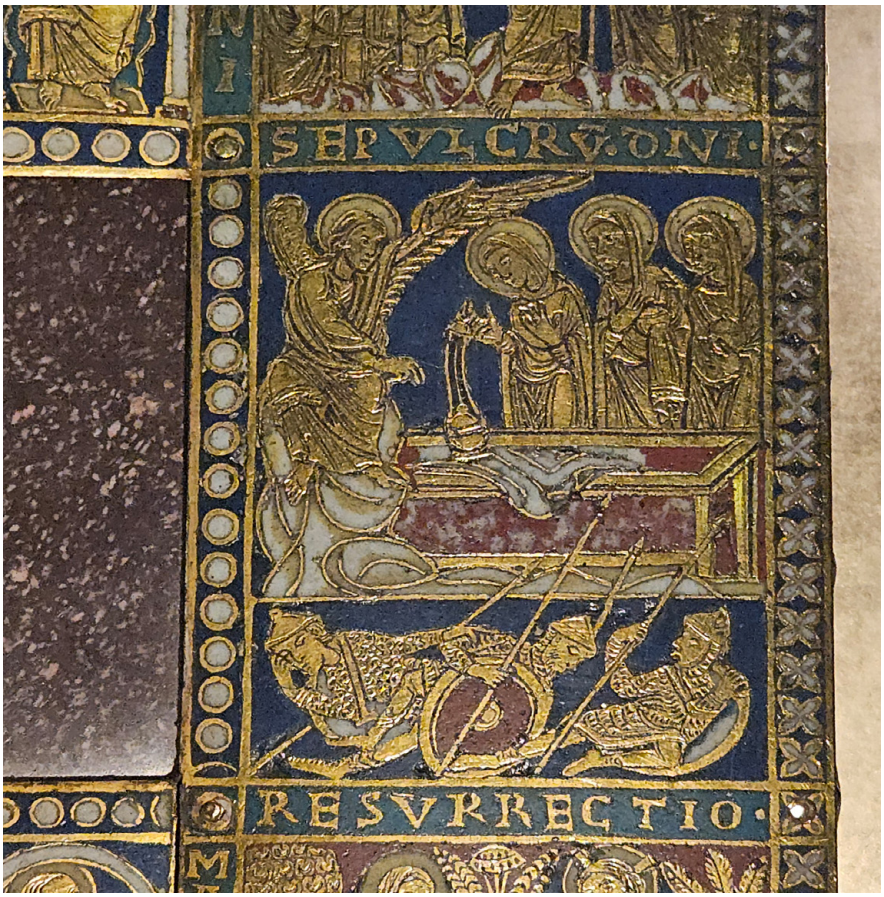


Fig. 6. Mauritius-Altar, Church of S. Servatius, Siegburg. © Theresa Neuhoff

Due to their painterly quality, the outer sides of the present panels probably would have had a trompe-l'oeil effect at the time of their creation. The painted bases of the apostles also look very similar to red porphyry. Nevertheless, as has been shown, the term "imitation" is less applicable. Rather, to quote Mestemacher again, I would like to cite the concept of evocation. Evocation as "the (suggestive) arousal of ideas or experiences (e.g. through a work of art, its forms and content). The term therefore overlaps with imitation and fiction, but does not emphasize the artistic-productive act, but rather the complementary contribution of the recipient in response to the representation."[25]

25 "Evokation [...] meint „die [suggestive] Erweckung von Vorstellungen oder Erlebnissen (z. B. durch ein Kunstwerk, seine Formen und Inhalte). Der Begriff überschneidet sich also mit Imitation und Fiktion, betont aber nicht den künstlerisch-produktiven Akt, sondern

The object presented here interweaves the Easter and thus Eucharistic message of salvation with the example of the martyrs in a multi-layered way. The painted porphyry evokes the theological implications of the portable altars with their embedded porphyry slabs and hidden relics for the trained viewer. In addition, the depiction of the material is a direct reference to the book illumination of the time and the motif of the porphyry sarcophagus of the Risen Christ, which was obviously common in Cologne and beyond.

Bibliography

Ulrich Back, *Archäologie im Kölner Dom. Forschungsergebnisse zu seiner Vor- und Baugeschichte*, Köln, Kölner Domverlag, 2023.

Ursula Bracker-Wester, "Porphyr aus Kölner Boden", Anton Legner (dir.), *Monumenta Annonis. Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter.* Köln, Schnütgen-Museum, 1975, p. 124-126.

Paul Binski, Ann Massing, Marie Louise Sauerberg (dir.), *The Westminster retable. History, technique, conservation,* Cambridge, Harvey Miller, (Painting and practice, 2), 2009.

Patrizia Carmassi, "Purpurismum in martyrio. Die Farbe des Blutes in mittelalterlichen Handschriften", in Ingrid Bennewitz (dir.), *Farbe im Mittelalter. Materialität - Medialität – Semantik,* Berlin, De Gruyter, 2009.

Harald Horst, Karen Straub (dir.), *Von Frauenhand. Mittelalterliche Handschriften aus Kölner Sammlungen*, exhibition cat. Museum Schnütgen (October 26, 2021-January 30, 2022), Munich, Hirmer, 2021.

Petros Koutsovitis *et al.*, "Mineral, Petrological and Geochemical Features of the Unique Lapis Lacedaemonius (Krokeatis Lithos) from Laconia, Greece: Approach on the Petrogenetic Processes within the Triassic Volcanic Context", *Geosociety,* 50, 4, 2017, p. 1903.

Anton Legner, *Kölner Heilige und Heiligtümer. Ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur,* Köln, Greven, 2003.

Ilka Mestemacher, *Marmor, Gold und Edelsteine. Materialimitation in der karolingischen Buchmalerei,* vol. 11, *Naturbilder,* Berlin, De Gruyter, 2021.

Theresa Neuhoff, "Gemalter Porphyr in der Kölner Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts - Beobachtungen zu Maltechnik und Materialikonologie", *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 1, 2024, p. 151-161.

Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe* (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 37), Münster, Waxmann, 2008.

Achim Timmermann, *Real presence. Sacrament houses and the body of Christ, c. 1270-1600*, Turnhout, Brepols, (Architectura medii aevi, 4), 2009.

Frank Günther Zehnder, *Katalog der Altkölner Malerei*, Köln, Prestel, 1990.

die komplementäre Eigenleistung des Rezipienten in Reaktion auf die Darstellung". Mestemacher, *Marmor, Gold und Edelsteine*, *op. cit.*, p. 54. (Translation by the author)