

L'ANTIQUITÉ DANS L'ART MÉDIÉVAL: REGARDS HISTORIOGRAPHIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

Laurence Terrier Aliferis

Université de Neuchâtel, Suisse

The imitation of Antique art during the medieval period is a theme that benefits from an important historiographical tradition. Through it, the research trends that have dominated this field for these past twenty-five years can be brought to light. It is telling that after the founding work of the 1930s to the 1960s, which focalised on the survival-revival duality, the research no longer considers this theme from a global point of view. Instead, punctual studies are conducted on specific aspects. A state of the research from the beginning of the 1990s onwards is proposed here, pointing out the various domains discussed. Questions of model localisation and the intentions behind imitating the past motivate most studies undertaken in the past few decades. The most important finding of the recent research, however, is the realisation that the medieval objects were appreciated for purely esthetical reasons during the re-use/imitation process.

Keywords: Antiquity, spolia, esthetic, historiography, renaissances

La thématique considérée, l'Antiquité dans l'art médiéval, est dotée d'une imposante tradition historiographique dont le point de départ se situe au XIX^e siècle. Le terme de *media aetas* naquit sous la plume de Pétrarque pour désigner ce long temps intermédiaire entre la fin de l'Antiquité et son époque, le XIV^e siècle¹. Deux périodes intellectuellement fastes au milieu desquelles s'est inscrite une ère qui aurait fait abstraction de son héritage classique. Or, à partir du XIX^e siècle, les érudits mirent en exergue les rapports qui unissent certaines œuvres médiévales à la production antique. On trouve à ce moment-là les premières mentions d'œuvres médiévales louées pour leur ressemblance à des œuvres de l'Antiquité grecque. John Gilbert, un explorateur britannique, admirait en 1842 les vitraux de Canterbury et, en observant les chevaux accompagnant les rois mages, se



Fig 1. Canterbury, cathédrale, bas-côté nord, vitrail, le voyage des rois mages, vers 1180 (Photo Marburg).

référait à la beauté grecque des reliefs du Parthénon² (Fig. 1 et 2). Bien entendu, la comparaison lui vint à l'esprit par la présence à Londres des marbres grecs rapportés par Lord Elgin une quarantaine d'années plus tôt. Simultanément, les expéditions archéologiques en Grèce démarrèrent et c'est tout naturellement qu'au même moment le retable de Klosterneuburg de Nicolas de Verdun fut rapproché des sculptures de Phidias au Parthénon ou que plus tard André Michel (1906) établit un parallèle entre le groupe de la Visitation de Reims et une stèle grecque acquise par le Louvre³. Ces premières comparaisons n'allèrent en revanche pas au-delà de la mise en lien d'œuvres médiévales à des œuvres antiques. Ce n'est véritablement qu'à partir des années 1930 que démarra et se développa l'analyse globale des rapports que l'art médiéval entretint avec son passé classique. Les travaux d'Erwin Panofsky, de Fritz Saxl, de Jean Adhémar, puis de Jean Seznec fournirent les clés de réflexion et la base de toutes les études ultérieures.



Fig 2. Fragment provenant de la frise ouest du Parthénon, Londres, British Museum (Wikimedia).

¹ Voir en particulier J. LE GOFF, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?*, Paris, 2014.

² L. TERRIER ALIFERIS, *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230)*, Turnhout, 2016, p. 139.

³ A. Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, 1906, II, p. 154; TERRIER ALIFERIS, *L'imitation de l'Antiquité*, op. cit.

Entre les années 1930 et 1960, les ouvrages d'envergure prédominèrent la recherche sur l'Antiquité dans l'art médiéval: *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge* de Jean Adhémar, *Survivance des dieux antiques* de Jean Seznec, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters* de Richard Hamann-MacLean, *Antikenstudium und Antikenskopie* de Heinz Ladendorf, *Classical Inspiration in Medieval Art* de Walter Oakeshott, et finalement l'influent *Renaissance and Renascences in Western Art* d'Erwin Panofsky⁴. Ceux-ci servent toujours de références incontournables à l'heure actuelle. Alors que durant cette période les chercheurs analysaient les liens qui unirent le Moyen Âge à l'Antiquité dans leur globalité, depuis près de six décennies, ce sont essentiellement des problématiques particulières qui firent l'objet de recherches, que ce soit les rapports entretenus avec le passé antique par un artiste particulier (Benedetto Antelami, Nicolas de Verdun ou Nicolas Pisano) ou par un contexte socio-politique ou artistique déterminé (l'empire carolingien, l'empire ottonien, l'empire de Frédéric II, la réforme grégorienne, le style 1200) ou encore par la transmission de motifs antiques spécifiques (les divinités païennes, les héros mythologiques, les sirènes, les centaures).

Une véritable émulation sur la question de l'Antiquité durant le Moyen Âge vit le jour dans la sphère d'Henri Focillon et de Fritz Saxl concrétisée par les recherches doctorales simultanées de Jean Adhémar et de Jean Seznec. Immédiatement, des problèmes lexicaux surgirent⁵. Si Adhémar opta pour la notion d'«influences» antiques, Seznec quant à lui développa la notion de «survivance» amorcée par Aby Warburg en 1922⁶. L'examen non exhaustif des termes utilisés dans les études met en exergue deux points. Premièrement, le champ lexical se développe en quatre axes autour des termes «influences», «survivances», «renaissances» et «connaissances». Deuxièmement, dès les années 2000, les terminologies se diversifient, mais toujours autour de ces quatre catégories. Ces considérations lexicales révèlent la perception différente des chercheurs sur la manière dont l'Antiquité persista durant le Moyen-Âge. Ce fut d'abord, sous l'impulsion d'Aby Warburg, la notion de «survivance» – «Fortleben» – qui décrit le rapport de continuité des formes et des motifs antiques durant le Moyen Âge⁷. Jean Adhémar, consciemment, rejeta le rapport de continuité au profit d'influences ponctuellement plus fortes à certaines périodes et établit des renaissances médiévales successives, avant l'ouvrage d'Erwin Panofsky *Renaissance and Renascences in Western Art* en 1960. La notion d'influence,

dont l'usage tend depuis quelques années à être proscrite chez les historiens de l'art, présente à la fois l'avantage et l'inconvénient d'être suffisamment large et floue pour englober la multiplicité des facettes lorsqu'il y a appropriation consciente ou inconsciente d'œuvres antérieures, mais n'explique pas suffisamment les modalités de l'imitation. Quant à Panofsky, il basait son argumentation sur le principe de disjonction qui sous-tendrait l'imitation de l'antique avant la Renaissance : soit la forme soit le contenu serait repris de l'Antiquité, mais pas les deux en même temps. Cette disjonction distinguerait l'attitude médiévale de celle du XV^e siècle italien. Ce principe sera remis en question. Au moment des premières études sur l'Antiquité et le Moyen Âge, des dissonances jaillirent donc sur les modalités du lien qui unissait les œuvres des deux périodes. Il y eut divergence entre une continuité ininterrompue de la tradition antique et des renaissances impliquant des moments de rupture. Ces tensions furent théorisées par Salvatore Settis dans un article publié en 1988⁸, bien qu'à ce moment Richard Hamann-MacLean avait déjà introduit, en 1950, une nouvelle notion propre à dépasser le dualisme «survivance vs ruptures» et à expliciter celle d'influence. En mettant en avant les fonctions didactiques de l'héritage antique, après avoir catégorisé les différentes formes d'appropriation des vestiges du passé (récupération, copie, assimilation iconographique), Hamann-MacLean inaugurait le quatrième champ lexical de «connaissances»⁹. C'est ainsi à partir de la connaissance des œuvres littéraires ou visuelles du passé et de leur intérêt didactique qu'il expliquait l'absorption antique et c'est ce levier que j'ai repris lors de ma thèse de doctorat en optant pour la notion d'imitation, terme exploité entre autres également par Arturo Carlo Quintavalle dans un article paru en 2006¹⁰. Les champs lexicaux relatifs à la survivance, à la renaissance et à la connaissance de l'antique se retrouvent dans les études du dernier quart de siècle à travers parfois de nouvelles terminologies, telles que «persistance», «imitation», «réception». En revanche, on observe un net infléchissement de l'utilisation du terme «influence», qui n'est pas tant spécifique au domaine d'étude Antiquité-Moyen Âge qu'à l'ensemble des sciences humaines et sociales.

Au-delà de ces questions terminologiques, la recherche depuis les années 1990 n'est, à ma connaissance, pas revenue et n'a pas théorisé la dualité survivance-résurgence. En effet, les questions dépassent désormais cette tension et les études se focalisent davantage sur les questions d'intentionnalité. La recherche consacrée à l'exploitation

⁴ J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge*, London, 1939; J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'art de la Renaissance*, London, 1940; R. HAMANN-MACLEAN, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 15 (1949/50), pp. 157-250; H. LADENDORF, *Antikenstudium und Antikenskopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit*, Berlin, 1953; W. OAKESHOTT, *Classical Inspiration in Medieval Art*, London, 1959; E. PANOFSKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, 1960.

⁵ G. DIDI-HUBERMAN, V. REHBERG, B. BELAY, *Artistic Survival: Panofsky vs Warburg and the Exorcism of Impure Time*, in *Common Knowledge*, 9/2 (2003), pp. 273-285; M. THERNIA-BLANCHARD, *Résonances warburgiennes en France dans les années 1930. La survivance de l'antique chez Jean Adhémar et Jean Seznec*, in *Images Re-vues*, 4 (2013), (en ligne), URL <https://journals.openedition.org/imagesrevues/2917> (dernier accès 3 mai 2018).

⁶ A. WARBURG, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, in *L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma*, Roma, 1922 (traduction française: *Art italien et astrologie internationale au Palazzo Schifanoia à Ferrare*, in A. WARBURG, *Essais florentins*, textes traduits par S. Muller, Paris, 1990, p. 197 ss.).

⁷ F. VON BEZOLD, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn – Leipzig, 1922.

⁸ S. SETTIS, *Von auctoritas zu vetustas: die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51/2 (1988), pp. 157-179.

⁹ HAMANN-MACLEAN, *Antikenstudium in der Kunst*, op. cit.

¹⁰ TERRIER ALIFERIS, *L'imitation de l'Antiquité*, op. cit.; A.C. QUINTAVALLE, *L'antico, l'arredo, le sepolture nelle chiese. L'imitazione dei sarcofagi romani e il racconto gregoriano per immagini*, in *Medioevo. Il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2003), Milano, 2006, pp. 327-350.

de l'héritage antique durant le Moyen Âge doit en définitive répondre à quatre questions principales. Qui – quels artistes (architectes, sculpteurs, peintres, orfèvres) se référèrent à des œuvres du passé? Quoi – quelles œuvres servirent de référence (sculpture monumental, bas-reliefs, statuettes, monnaies, gemmes, mosaïques) et où se trouvaient-elles? La question de la localisation des sources fut particulièrement débattue pour les œuvres dites de style 1200, elle est en revanche moins problématique pour la production artistique ancrée dans d'autres régions (la sculpture ou l'architecture du XI^e siècle au sud de la France, par exemple) ou d'autres contextes historico-politiques (époque carolingienne ou cour de Frédéric II). Comment – quelles sont les modalités de la reprise, quel est le degré d'adaptation, qu'est-ce qui, de l'œuvre antique, suscita plus particulièrement l'intérêt de l'artiste? Finalement, la question du pourquoi est cruciale. Quelles sont les intentions de la reprise d'un motif, d'une forme, du style, d'une iconographie? Le Moyen Âge couvrant près d'un millénaire, les liens avec l'art antique furent bien évidemment multiples. Mais, étant permanents, ils rendent la notion de «renaissances» discutable et valident l'extrême variabilité des modalités de l'imitation d'une période et d'une région à l'autre.

La recherche de ce dernier quart de siècle sur le sujet fut dominée par les travaux de Salvatore Settis sur les emplois antiques durant le Moyen Âge. Dans ses travaux, qui ont incontestablement fourni une nouvelle base théorique de réflexion sur le sujet dans les années 1990, Salvatore Settis intégra la notion d'accessibilité en catégorisant les différents comportements des artistes médiévaux et de leurs commanditaires vis-à-vis des objets antiques. Dans un article paru en 1988, il reprit les tensions au sujet de la dichotomie survivances vs ruptures en démontrant que le lien unissant le Moyen Âge à l'Antiquité était bel et bien articulé sur une continuité¹¹. Il rejeta vivement le principe de disjonction de Panofsky en identifiant quatre manières dont le modèle antique put être exploité: le modèle antique repris avec sa forme et sa signification; le modèle antique christianisé; le modèle antique pris uniquement pour sa valeur esthétique, sans interprétation; l'apparat ornemental imité comme principe d'organisation et de conception spatiale. Il distingua clairement les différentes modalités des emplois antiques selon la fonction qu'ils occupent dans leur nouveau contexte en ne focalisant pas l'analyse uniquement sur les *spolia in re* (les objets transférés et insérés dans un nouveau contexte) mais en prenant aussi en compte les *spolia in se* (les objets créés sur la base de modèles antiques). Quelques années plus tard, il renouvela ses théories et ses arguments en y ajoutant cette fois longuement la question de l'accessibilité des modèles et en soulignant la survivance antique – *la continuità dell'antico* – durant le Moyen Âge¹². De plus, il mit en avant deux niveaux de perception dans l'acte du emploi,

qu'il s'agisse de *spolia in re* ou de *spolia in se*: esthétique (embellissement d'un lieu, primauté de critères formels et techniques) et idéologique (référence à Rome, victoire sur le paganisme). La thématique des *spolia* fut choisie pour le numéro de la revue *Hortus artium medievalium* de 2011. Bien que le facteur idéologique fût relevé à propos de certains contextes précis et que la démonstration d'une récupération consciente et motivée des fragments antiques fût faite, la mise en exergue de facteurs purement prosaïques, de remplois motivés simplement par la disponibilité de matériau (pierres de tailles, ivoires) permettant une économie financière, domina la majorité des contributions¹³.

Un tournant historiographique fut certainement effectué déjà à partir de 1989, lorsque Michael Greenhalgh mena une investigation approfondie sur la quantité d'objets antiques disponibles durant le Moyen Âge, ce qui n'avait que peu préoccupé ses prédécesseurs, hormis Richard Hamann MacLean qui supposa leur disponibilité sans la démontrer¹⁴. L'enquête menée par Greenhalgh fut basée sur l'exploitation minutieuse des récits médiévaux et des résultats archéologiques récents. À partir de ce moment, l'on admit que le matériel antique était visible et accessible, mais qu'il ne fut pas admiré, étudié ou imité en continu. La considération portée sur le patrimoine antique fut bel et bien le véritable facteur d'imitation ou de récupération et non pas la disponibilité fluctuante par des voyages ou par des importations d'objets au nord des Alpes. Après des décennies marquées par l'impact de Panofsky qui théorisa les retours partiels à l'Antiquité avant la Renaissance invalidant ainsi l'intuition fondamentale d'Aby Warburg, l'ouvrage de Greenhalgh permit à la recherche d'affirmer la permanence du lien Antiquité-Moyen Âge et de nuancer la vision panofskienne de l'histoire. Dans la rhétorique survivance-renaissance, la dichotomie s'était creusée entre les chercheurs selon si le centre de leur réflexion était attaché aux objets ou aux idées. Grâce à Greenhalgh, il est désormais acquis que les objets antiques ont survécu, qu'ils étaient disponibles et exploités durant l'ensemble du Moyen Âge et ce sont les modalités de leur appropriation et de leur interprétation qui diffèrent selon le contexte historique et régional. Bien évidemment, l'appropriation de l'héritage antique ne fut pas le même autour de 800 qu'autour de 1200 ou que pour les sculpteurs et les architectes du sud de la France au XI^e siècle ou pour Nicola Pisano. Pourtant, le matériel à disposition était invariable. Ce retour à la notion de *Nachleben* fut renforcé par l'ouvrage *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance* de Norberto Gramaccini dont l'ensemble du discours est situé sur un axe idéologique¹⁵. Il s'agissait là d'une enquête sur l'évolution du goût pour l'antique entre le V^e siècle et la Renaissance italienne mettant en exergue trois attitudes principales dans l'appropriation des œuvres antiques: la christianisation du patrimoine antique; l'ins-

¹¹ SETTIS, *Von auctoritas zu vetustas*, op. cit.

¹² S. SETTIS, *Continuità dell'antico*, *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma 1994, *ad vocem*; S. SETTIS, *Les emplois*, in *Patrimoine, Temps, Espace: patrimoine en place, patrimoine déplacé*, sous la direction de F. Furet, Paris, 1997, pp. 67-86.

¹³ *Hortus artium medievalium*, XVII (2011): *Spolia in Late Antiquity and the Middle Ages: Ideology, Aesthetics and Artistic Practice*. Des considérations matérielles suscitérent la récupération de pierres de tailles ou de fragments sculptés pour la construction de nouveaux édifices bien que parfois, en Velay ou en Bourgogne (Anzy-le-Duc) aux XI^e et XII^e siècles des intentions bien précises (signaler la haute origine d'un lieu par exemple) régissent une récupération consciente et motivée des fragments antiques. Voir les contributions de L. FOULQUIER et É. NECTOUX, *Les pratiques de récupération en Velay*, pp. 85-94, et N. REVEYRON, *Remploi et mise en scène du reemploi. L'exemple de la crypte d'Anzy-le-Duc (Bourgogne, XI^e-XII^e)*, pp. 139-150.

¹⁴ M. GREENHALGH, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London, 1989.

¹⁵ N. GRAMACCINI, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz am Rhein, 1996.

trumentalisation politique et l'intérêt esthétique, qui ne verrait le jour que dès le XIV^e siècle en Italie. Comment le Moyen Âge percevait-il, comprenait-il, exploitait-il les statues antiques entre le V^e et le XIV^e siècle? Gramaccini montra à quel point le lien fut continu, mais variable, durant ce millénaire, parfois davantage dirigé sur le rôle de la Rome impériale ou sur les temps primitifs de l'Église et dont les manifestations prirent différentes formes d'appropriation (la moralisation, l'imitation formelle, l'adaptation du contenu des mythes et des motifs).

La mise en évidence de motivations esthétiques est certainement un point essentiel qui émergea ce dernier quart de siècle. La considération de la valeur esthétique des objets antiques lors de leur emploi ou de leur imitation était jusqu'alors fortement négligée par les historiens au profit d'intentions idéologiques et politiques. La question de l'intentionnalité fut recherchée et régulièrement expliquée en fonction de visées hégémoniques inscrites dans un contexte impérial ou ecclésial: Lucilla de Lachenal l'a tout particulièrement révélé en montrant systématiquement comment et pourquoi se réalise le transfert d'un matériau antique dans un nouveau contexte¹⁶. Qu'il s'agisse de revendiquer une affirmation d'un pouvoir politique en se réclamant de l'empire gréco-romain ou d'un pouvoir ecclésiastique par un retour aux temps de l'origine du Christ, le processus est en effet le même. Or, il faut également inclure le critère esthétique qui pourrait, à lui seul, avoir entraîné dans bien des cas l'utilisation d'œuvres antiques. Et si Gramaccini ne situe l'origine d'une appréciation esthétique qu'au XIV^e siècle, j'ai montré dans mon travail de thèse sur le style 1200 que la proximité visuelle activement recherchée d'œuvre médiévales à des œuvres antiques possédait en toile de fond essentiellement des motivations esthétiques déjà au XII^e siècle au nord des Alpes.

Ces vingt-cinq dernières années furent marquées par une mutation méthodologique dans les disciplines historiques en général. Celles-ci s'enrichissent progressivement des apports d'autres disciplines, telles que la philosophie, la sociologie et l'anthropologie¹⁷. La conséquence en est inévitablement des tensions réelles entre d'un côté les chercheurs qui revendiquent une histoire de l'art focalisée sur ses outils traditionnels (analyses stylistiques et iconographiques) mais qui semble parfois dépassée et de l'autre côté ceux qui prônent une approche transdisciplinaire, avec le risque avéré d'abstraire le contexte socio-culturel de la création d'une œuvre d'art. Néanmoins, dans le domaine qui nous occupe ici, un bouleversement méthodologique ne semble guère avoir eu lieu et explique probablement l'essoufflement de la recherche sur l'art antique durant le Moyen Âge ces dernières années. Ma recherche doctorale consacrée au style 1200 était indiscutablement basée sur une méthodologie conventionnelle, pour ne pas dire démodée, comme le souligne Paul

Williamson, sans que cela ne sonne comme une critique négative dans son compte-rendu de l'ouvrage¹⁸. Que signifie «conventionnel» et quelle devrait être désormais la mode en sciences historiques? Mon approche s'inscrivait dans la lignée des études du XX^e siècle en tentant de répondre aux quatre questions simples rappelées ci-dessus. Pourtant, les résultats ne furent pas tout à fait vains et offrirent, selon les mots de l'auteur du compte-rendu, une vision détaillée de ce phénomène d'adaptation d'œuvres antiques. Il me fut entre autres permis de postuler et d'argumenter l'utilisation de modèles antiques locaux, accessibles alors par les artistes des XII^e et XIII^e siècles au détriment de voyages à Rome ou en Grèce, où d'ailleurs l'état visible du patrimoine antique et sa valorisation était quasi nul, et de clore ainsi un débat vieux de quatre-vingts ans. La méthodologie suivie était à ce point traditionnelle que je partis des recueils d'Émile Espérandieu pour relancer les recherches sur le sujet, en y intégrant les recherches récentes sur les vestiges antiques durant le Moyen Âge au nord des Alpes de Michael Greenhalgh et de Lukas Clemens¹⁹, et surtout, en me basant sur la littérature latine et vernaculaire contemporaine. Une approche conventionnelle dans les sciences historiques doit absolument et nécessairement être revendiquée et surtout ne pas être rejetée au profit de tendances méthodologiques qui ne feront qu'un temps par effet de mode issue entre autres des sciences de la communication. Les questions de transferts culturels, d'Agency, de performativité des images, de capacité communicative des œuvres, par exemple, peuvent se révéler propices, les analyses dérivées de la phénoménologie, de l'anthropologie ou encore de la narratologie peuvent amener de nouveaux axes de réflexion susceptibles d'être fructueux, mais elles doivent toujours s'intégrer aux travaux dont les résultats furent solidement acquis par les analyses historiques conventionnelles (stylistiques, iconographiques, matérielles et documentaires dans le cas d'objets d'art) au risque de générer un discours sur-interprétatif. Pour discuter sur une œuvre, il faut au préalable avoir correctement identifié son lieu et sa date de production et il est tout aussi primordial d'avoir compris ses contenus, sa signification, le message qu'elle compte véhiculer et pour quel destinataire. C'est seulement à partir du moment où ces données sont acquises qu'il devient possible d'étudier le contexte socio-économique de sa production, ses fonctions idéologiques, ses rapports communicatifs avec le destinataire souhaité par le commanditaire. Un sujet doit donc avant tout être traité de manière conventionnelle, avec les outils propres à l'archéologie et à l'histoire de l'art avant que n'intervienne l'utilisation de concepts issus d'autres disciplines.

Bien que le début des années 2000 fût marqué par un engouement pour les recherches portant sur l'Antiquité au Moyen Âge, en particulier du côté des historiens de la littérature française et latine médiévale, il semble bien que

¹⁶ La valeur propagandiste des *spolia* fut particulièrement développée par L. DE LACHENAL, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano, 1995.

¹⁷ O. VOSKOBOYNIKOV mentionne ce nouveau dialogue des sciences historiques avec d'autres disciplines dans *Pour les siècles des siècles. La civilisation chrétienne de l'Occident médiéval*, Paris, 2017, pp. 277-278.

¹⁸ «In essence, the author has set out in a seemingly conventional manner (some might even call it old-fashioned) to investigate in detail the genesis and development of this interest in classical style and its effect on artistic production in the years 1180-1230»: P. WILLIAMSON, *Review of Laurence Terrier Aliferis, L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval, 1180-1230*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 80/4 (2017), pp. 585-589.

¹⁹ L. CLEMENS, *Tempore Romanorum constructa. Zur Nutzung und Wahrnehmung antiker Überreste nördlich der Alpen während des Mittelalters*, Stuttgart, 2003; L. CLEMENS, *Les monuments antiques au Moyen Âge : Perception et Utilisation*, in *Vivre en Europe romaine. De Pompéi à Bliesbruck-Rheinheim*, Paris, 2007, pp. 53-58.



Fig 3. Chartres, cathédrale, façade occidentale, portail central, ébrasement de droite, statues-colonnes, années 1140. (Photo L. Terrier).

depuis plus d'une décennie, le sujet n'ait pas fait l'objet de renouvellements conséquents. Le numéro 2010 de *Hortus artium medievalium* consacré aux renaissances médiévales recueillit de nombreuses contributions précieuses sur des thématiques variées allant de l'époque carolingienne au début de la période gothique qui permirent de mettre en avant le foisonnement des références antiques dans l'activité artistique²⁰. A cette occasion, Nicolas Reveyron s'étonna, à juste titre, que ne fut jamais posée la question de l'identité précise du modèle et que l'Antiquité fut traitée d'un seul bloc sans distinction plus fine²¹. Cette précision est-elle pertinente pour le Moyen Âge ? Les hommes du Moyen Âge opéraient-ils une distinction entre le classicisme ou la période tarde-antique ? Certainement, du point de vue esthétique. Les œuvres étaient imitées et remployées pour leur qualité technique, formelle et parce qu'elles se référaient à un passé pré-chrétien, païen ou du temps apostolique sans qu'elles ne soient ancrées dans une chronologie plus précise. Il serait indispensable de systématiquement s'interroger sur la nature du choix lors d'un remploi, de questionner la disponibilité des œuvres et des raisons du choix, de toujours situer un cas de remploi dans son contexte socio-culturel. Hormis cet ajustement méthodologique, force est de constater un essoufflement de la recherche sur l'Antiquité durant le Moyen Âge. Il faut peut-être y voir là le signe d'une réorientation nécessaire des recherches, l'indice que, dans ce domaine de recherche, un gain peut être acquis par une approche méthodologique nouvelle. L'usage des ressources traditionnelles fut dans ce domaine sans doute exploité au



Fig 4. Cathédrale de Burgos, Puerta del Sarmental, portail du bras sud du transept, vers 1240. (Wikimedia)

maximum de ses possibilités. Il est désormais établi, grâce aux recherches et aux débats de ces dernières décennies, que les vestiges médiévaux étaient accessibles de manière continue au nord comme au sud des Alpes, sur l'ensemble des territoires conquis par les Romains. Ces vestiges furent considérés différemment selon les périodes et les régions ; chaque phénomène de résurgence comporte ses implications et ses modalités propres. Si depuis quelques décennies la tendance est d'expliquer l'appropriation formelle des œuvres antiques par des raisons idéologiques, le critère esthétique doit encore être accepté.

Les recherches futures gagneraient probablement à davantage évaluer l'impact artistique qu'a pu avoir l'imitation de l'Antiquité. Pour prendre un exemple, je choisis celui d'un contexte artistique que je connais un peu mieux que d'autres périodes, celui du style 1200. À partir du moment où il est assuré que certains artistes entre 1180 et 1230 environ considèrent des vestiges antiques de grande qualité qui se trouvent près de leurs lieux d'activité (Reims, Cologne, Sens) pour leur qualité esthétique et leur naturalisme abouti, l'on peut alors s'interroger sur les répercussions techniques à long terme et les implications visuelles. L'une des conséquences principales sur la statuaire monumentale de l'étude de l'art antique dès la seconde moitié du XII^e siècle est un dynamisme inédit depuis la fin de l'Antiquité des statues. Grâce à la réapparition de la taille en ronde-bosse au début du XIII^e siècle, véritable révolution technique, un nouveau rapport entre les sculptures elles-mêmes mais aussi entre les sculptures et le fidèle est obtenu grâce à la possibilité nouvelle d'établir des gestuelles accentuées et des mouvements que ne permettait pas la statue-colonne. Comment et pourquoi, en un siècle, la statue monumentale est-elle passée de statues-colonnes aux ébrasements des portails rigides et fixes à des statues posées en ronde-bosse, certes toujours liées à la paroi, mais de façon indépendante et en mouvement, permettant ainsi de donner vie (illusion de vivacité accentuée par la polychromie) aux personnages représentés (Fig. 3 et 4) ? Or, non seulement cette révolution majeure n'a pas été suffisamment relevée, mais son rapport direct avec l'art antique n'a pas été non plus analysé en détail. Si l'on attribue depuis quelques

²⁰ *Hortus artium medievalium*, XVI (2010) : *Les renaissances médiévales*.

²¹ N. REVEYRON, *De Cluny à Castel del Monte: la renaissance monumentale du XII^e siècle et l'universalisme de l'esthétique antiquisante*, in *Hortus artium medievalium*, XVI (2010), pp. 107-124.

années les premières statues monumentales en ronde-bosse aux ateliers actifs sur le chantier de la cathédrale de Bourges avant 1230²², je considère plutôt que l'invention revient au maître responsable du décor du double portail sud de la cathédrale de Strasbourg. Les ébrasements étaient occupés par des statues-colonnes, mais l'Église et la Synagogue (peu avant 1220), de part et d'autre du double portail, sont les premières statues de pierre en ronde-bosse. Leur dette envers la statuaire antique a déjà été détaillée il y a quelques années²³. Or, ce même sculpteur œuvre, immédiatement après Strasbourg, au portail sud, détruit depuis 1734, de la collégiale Sainte-Madeleine de Besançon, érigé juste après l'incendie de 1221²⁴. L'examen d'un dessin du portail d'avant sa destruction montre, me semble-t-il, que les ébrasements n'étaient pas ornés de statues-colonnes, mais étaient

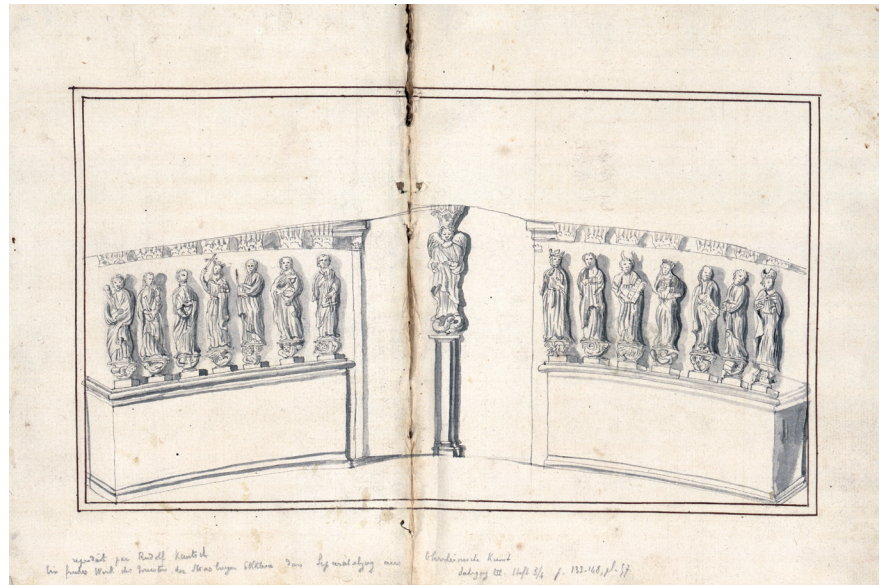


Fig. 5. Dessin du portail de l'ancienne église Sainte-Madeleine de Besançon, dans *Opusculs d'histoire ecclésiastique* de l'abbé Jean-Baptiste Fleury de Besançon, XVII^e siècle, Besançon, bibliothèque municipale, ms 732, fol. 24 (Besançon, bibliothèque municipale).

pourvus de statues en ronde-bosse, comme l'attestent les ombres portées des statues sur la paroi²⁵ (Fig. 5). Si ce constat est correct, le portail de Besançon pourrait bien être le lieu d'apparition de statues d'ébrasement en ronde-bosse grâce à l'initiative d'un maître qui avait réalisé un coup d'essai à Strasbourg et dont la dette envers l'art antique est indubitable. Dès les années 1230, la statue-colonne disparaît définitivement. Est-ce là une conséquence directe de l'étude de l'art antique? Ou l'acquisition de gestuelles libérées des statues est-elle le résultat d'une volonté de rendre l'illusion de vie des statues dont l'étude de l'art antique aurait été un moyen de parvenir à ce but et non pas le point de départ? Il est bien entendu difficile de répondre à ces questions, mais la recherche peut, une fois les modalités d'imitation de l'Antiquité et le type d'œuvre antique accessible aux artistes médiévaux assurés, se poser les questions d'intentionnalité en recourant aux témoignages textuels disponibles, peu nombreux mais riches de renseignements. L'examen des sources révélera la réapparition d'un topos littéraire antique durant la seconde moitié du XII^e siècle (mais les premières occurrences littéraires se trouvent sous la plume de Baudri de Bourgueil dès 1100) louant le souffle vital des statues, celles-ci étant qualifiées d'aussi vraies que nature²⁶. Le XII^e siècle voit dans les œuvres antiques leur naturalisme, leur vraisemblance : les statues imitent la nature. C'est certainement l'étude de la théolo-

gie qui permettrait de montrer le nouveau rapport entre la ressemblance des statues des portails à la nature (créée par Dieu) et les œuvres antiques considérées comme un aboutissement mimétique accompli à imiter. Ainsi, la focale doit désormais probablement s'orienter sur les intentions, sur les effets produits, sur l'impact voulu par les commanditaires et les artistes sur les usagers des objets et des lieux de culte (le clergé et les fidèles). En ce sens, réfléchir sur les stratégies de disposition (Display) des œuvres d'art, sur leur position dans leur environnement architectural et sur le réseau d'intentionnalités voulues par commanditaire et la réception du spectateur (Agency) pourrait être fructueux. Quels sont les impacts communicatifs, quelle est la réception souhaitée des œuvres imitant l'Antiquité? Globalement, l'intérêt de la recherche ces dernières décennies s'est détournée de l'observation et de la description du phénomène d'imitation et de reprise de l'Antiquité pour davantage interroger la disponibilité des sources tout en amorçant l'intentionnalité sous-jacente du processus de réception. Suivre la piste proposée par Nicolas Reveyron pour préciser l'identité antique du modèle utilisé devrait devenir une habitude systématique des chercheurs. C'est sans doute ces voies-ci qui pourront, dans les années à venir, amener des résultats fructueux.

²² P. PONSOT, *Le portail Saint-Ursin de la cathédrale de Bourges: un gothique sédimentaire?*, in *Mise en œuvre des portails gothiques. Architecture et sculpture*, sous la direction d'I. Kasarska, Paris, 2011, pp. 95-110.

²³ L. TERRIER ALIFERIS, *Les sculptures de l'Église et de la Synagogue de Strasbourg : réflexions sur la connaissance de l'art antique du maître du transept sud de la cathédrale*, in *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, LIII (2010), pp. 95-107.

²⁴ Cet élément capital ne fut jamais relevé; au contraire, la littérature sur ce portail mentionne, de manière automatique, des statues-colonnes sans que l'assertion n'eût jamais été mise en doute. Pourtant, R. KAUTZSCH, *Ein frühes Werk des Meisters der Strassburger Ekklesia*, in *Oberrheinische Kunst*, 3 (1928), pp. 133-148 avait bien décrit le portail en indiquant la paroi plate et les ombres des statues derrière celles-ci. K. BAUCH, *Zur Chronologie des Strassburger Münsterplastik im 13. Jahrhundert*, in *Oberrheinische Kunst*, 6 (1934), pp. 3-8; R. RECHT, *Deux sculptures strasbourgeoises récemment découvertes*, in *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, XX (1977), pp. 121-128; W. SAUERLÄNDER, *Von Sens bis Strassburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Strassburger Querhausskulpturen*, Berlin, 1966; S. BENGEL, *Das Strassburger Münster. Seine Ostteile und die Südquerhauswerkstatt*, Petersberg, 2011, pp. 130-131 et 154-156; *Strasbourg 1200-1230. La révolution gothique*, sous la direction de C. Dupeux et J. Wirth, Strasbourg, 2015, pp. 118-125, cat. no. 62 (notice D. Borlée).

²⁵ Voir F.I. DUNOD de CHARNAGE, *Histoire de l'église, ville et diocèse de Besançon*, Besançon, 1750, pp. 107-108.

²⁶ L. TERRIER ALIFERIS, *The Representation of the Divine in Sculpture: Aesthetics and the Imitation of Antiquity in Early Gothic Sculpture*, in *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives of the European Sculpture 1160-1210*, ed. by G. Boto Varela et M. Serrano Coll, Turnhout, à paraître.