

## L'Antique dans les arts du Moyen Âge occidental : survivances et réactualisations

*Classical antiquity in western medieval art: survivals and updates*

*Die Antike in den Künsten des abendländischen Mittelalters: Fortleben und Neuerungen*

*L'antichità nelle arti del medioevo occidentale: sopravvivenze e attualizzazioni*

*Lo clásico en las artes de la Edad Media occidental : supervivencias y reactualizaciones*

**Jean-Pierre Caillet**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3748>

DOI : 10.4000/perspective.3748

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2007

Pagination : 99-128

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Jean-Pierre Caillet, « L'Antique dans les arts du Moyen Âge occidental : survivances et réactualisations », *Perspective* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3748> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3748>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

---

# L'Antique dans les arts du Moyen Âge occidental : survivances et réactualisations

*Classical antiquity in western medieval art: survivals and updates*

*Die Antike in den Künsten des abendländischen Mittelalters: Fortleben und Neuerungen*

*L'antichità nelle arti del medioevo occidentale: sopravvivenze e attualizzazioni*

*Lo clásico en las artes de la Edad Media occidental : supervivencias y reactualizaciones*

**Jean-Pierre Caillet**

---

- 1 La toute récente parution des actes du colloque des historiens de l'art médiévistes de Parme (QUINTAVALLE, 2006a), au titre assez interpellateur dans sa formulation quasi paradoxale (*Medioevo : il tempo degli Antichi*), semble justifier l'essai d'une revue critique des pièces d'un dossier dont, pour s'en tenir aux entreprises d'une certaine ampleur, l'ouverture s'opéra voici bientôt un siècle (HAMANN, 1923 ; voir ensuite notamment HASKINS, 1927, puis HAMANN-MCLEAN, 1949-1950). Les diverses contributions produites dans l'intervalle ont en effet assorti de maintes réserves l'axiome énoncé vers 1440 par Ghiberti dans le deuxième de ses *Commentarii*, et qui revenait à la condamnation de ce que l'Occident avait créé entre l'instauration de l'Empire chrétien par Constantin et l'irruption de Giotto dans la peinture italienne, soit de tout ce qui se soldait par une rupture à l'égard de la tradition de l'Antiquité classique (DUBOURG-GLATIGNY, 1993, en particulier p. 22-23). Le poids bien réel de celle-ci – par maintien ou par résurgences – et les différents modes de sa manifestation n'ont cependant donné lieu dans l'historiographie qu'à peu d'approches véritablement synthétiques ; cela en rapport, sans doute, avec la considérable étendue du champ à prospecter, et la complexité des phénomènes dans chacune des aires culturelles tour à tour impliquées. Mais il ne faut pas manquer, avant d'entamer un parcours qui amènera au renvoi à de nombreuses études particulières, d'évoquer d'emblée les principales de ces tentatives de plus vaste

ambition, en en rappelant brièvement les orientations majeures et en insistant sur leur portée – mais aussi, à l'occasion, sur leurs limites.

- 2 Malgré sa restriction au seul domaine de l'art en France, l'ouvrage élaboré par Jean Adhémar dans l'entre-deux-guerres et republié il y a dix ans (ADHÉMAR, [1939] 1996) paraît devoir être retenu comme premier jalon dans ce registre. En préfaçant cette réédition, Léon Pressouyre a d'ailleurs bien souligné le caractère pionnier et les mérites de la démarche. Dans le fil des réflexions privilégiées au Warburg Institute – soit avec un profond souci de contextualisation de la création artistique –, Adhémar se démarquait en effet des tenants d'une recomposition plus autonome de la « vie des formes » ; son investigation, d'ample ouverture, touchait aux réalisations mobilières aussi bien qu'au monumental, et ne manquait pas non plus de recourir à la documentation ancienne pour les multiples œuvres disparues ; enfin, il s'attachait également à la place qu'avaient eue les études classiques aux phases successives du Moyen Âge – source d'information essentielle pour vraiment percevoir les types de relation qu'avaient entretenus les hommes de l'époque avec le legs du passé. C'est ensuite à Walter Oakeshott que l'on est redevable de l'élargissement de la perspective à l'échelle de l'ensemble de l'Occident, avec la mise en forme d'une série de conférences initialement prononcées à Édimbourg en 1956 (OAKESHOTT, [1959] 1960). Mais, outre le défaut d'assise bibliographique, l'ouvrage pêche sérieusement par le caractère discutabile – voire par certaines affirmations tout à fait inacceptables – de la situation chronologique ou de l'origine de plusieurs des œuvres évoquées, ainsi que des filiations qui se trouvent postulées ; de plus, l'aspect fondamental que constitue la recherche sur les thèmes y est délibérément négligé, pour une attention quasi exclusive aux problèmes d'ordre formel<sup>1</sup>. Une conférence, présentée à Uppsala en 1952, est également la source de l'ouvrage d'Erwin Panofsky (PANOFSKY, 1960) dont la substance s'avère, cette fois, d'une extrême richesse. Le propos est d'ordre beaucoup plus conceptuel, puisqu'il s'agit de définir la notion même de « renaissance », de justifier l'application du terme au mouvement qui se développe en Italie dans la peinture d'abord puis dans l'architecture et la sculpture et enfin dans tous les arts visuels de 1300 à 1500 ; et par ailleurs d'expliquer en quoi ce qui advient dans le cours du Moyen Âge – particulièrement à l'époque carolingienne, puis du XII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle – ne saurait être considéré comme procédant d'une démarche analogue. Il y aura lieu de revenir sur ces positions pour les assortir de quelques nuances. Mais le livre de Panofsky se signale bien, au demeurant, comme l'essai le plus authentique de situation du phénomène dans le cadre de l'évolution générale de l'art européen.
- 3 Les trois copieux volumes consacrés à la fortune de l'Antique dans l'art italien sous la direction de Salvatore Settis (SETTIS, 1984-1986) ont constitué, en leur temps, la somme la plus considérable jamais produite sur le sujet. L'aire chronologique qui s'y trouve embrassée dépasse d'ailleurs les limites du Moyen Âge, avec de nombreuses contributions concernant les époques moderne et même proto-contemporaine. Leurs orientations définissent une sorte de triptyque, abordant successivement « l'usage des classiques », « les genres et thèmes retrouvés », et « le passage de la tradition à l'archéologie ». Mais dans chacun de ces volets, les liens s'avèrent plutôt lâches. Il s'agit – comme il ne peut manquer d'advenir, au reste, pour une publication rassemblant les points de vue de multiples intervenants sur leurs habituels objets d'étude – de l'addition d'éclairages ponctuels sur diverses facettes, sans que s'en dégage une vision globale cohérente. Et même l'introduction à l'ensemble n'amène pas le maître d'œuvre

à en préciser vraiment les contours : c'est au contraire l'idée d'un « labyrinthe », où l'on ne saurait progresser en droite ligne, qui lui semble devoir s'imposer. Les actes du colloque de Parme mentionnés ci-dessus (QUINTAVALLE, 2006a) resserrent certes davantage l'enquête sur les temps médiévaux – en ne la confinant pas, en revanche, au cadre géographique de la Péninsule et en englobant même le monde byzantin. Mais le caractère kaléidoscopique y domine aussi forcément, par la nature de l'ouvrage. Il ne faut pour autant pas manquer de s'arrêter aux vues pertinentes – et de réelle portée synthétique – qu'y développe Arturo Carlo Quintavalle dans le propos d'ouverture (« *Gli antichi come modello* ») ; dans une juste appréhension de la complexité des rapports du Moyen Âge à l'Antiquité, l'auteur envisage de façon très nette la complémentarité des processus de remploi et d'imitation, sans oublier la fondamentale notion de mythe d'un âge d'or sous-tendant ces options ; et il définit de façon non moins valide les motivations spécifiques qui, d'une phase à l'autre, ont déterminé la référence à l'Antique. On hésitera, par ailleurs, à suivre Quintavalle dans le constat d'un retard des historiens de l'art sur ceux de la littérature comme sur les « purs » historiens : le simple énoncé des travaux auxquels nous venons déjà de renvoyer – et surtout de ceux qui vont suivre – incline à plus d'indulgence envers les représentants de notre discipline.

- 4 Justement, ce sont ces multiples apports qui vont étayer le panorama présenté ici, et articulé en trois champs distincts : en premier lieu seront envisagés les témoignages établissant la survie, dans l'imaginaire médiéval, de ce qu'avait tissé la trame historique et culturelle de l'époque antérieure ; ensuite, les vestiges matériels de ce passé, à travers les sorts que leur ont réservés les hommes du Moyen Âge ; enfin, la diversité et la profondeur des impacts de ces antécédents sur la création médiévale. Ainsi souhaitons-nous rappeler que ces quelque dix siècles, longtemps considérés comme un regrettable hiatus dans l'affirmation de valeurs fondamentales avec lesquelles les Modernes avaient heureusement renoué, surent aussi préserver bien des acquis – et les faire fructifier.

## La conscience d'une culture antique

- 5 Précisons d'emblée que ne sera pas considéré ce qui, tout en ayant pour sources des faits et des personnalités dont l'existence est aujourd'hui avérée, a pu trouver écho dans le cadre de la Bible hébraïque : l'Ancien Testament s'étant vu incorporé dans la substance du christianisme, c'est une part évidemment énorme de l'art médiéval qui y fait référence ; et dans la perspective ici nôtre, il n'y aurait bien sûr guère à en tirer. Nous en resterons donc à ce qui relève de l'hellénisme et de la latinité, soit à ce qui correspond à la notion de classicisme érigée en critère par les Modernes et dont, justement, les traces peuvent être valorisées dès les temps qui nous occupent. Ajoutons encore, dans un esprit du même ordre, qu'il ne semble pas opportun de retenir les grands noms de la patristique, ni les saints martyrs des persécutions des premiers siècles de notre ère : les figures d'un Ambroise, d'un Augustin ou d'un Jérôme, comme celles d'un Étienne, d'un Pierre ou d'un Paul s'inscrivent certes pleinement dans les limites chronologiques de l'Empire romain, mais le poids qui est le leur dans le nouveau contexte religieux les « médiévalise » aussitôt.

## Mythes et savoirs

- 6 En débutant avec ce qu'une tradition historiographique aujourd'hui heureusement révolue qualifiait de « siècles obscurs », le jalon initial – de nature purement textuelle encore – se présente avec ce que l'on dénomme la *Chronique du pseudo-Frédégaire*, œuvre d'un anonyme en Gaule franque du VII<sup>e</sup> siècle et dans laquelle, aux fins d'affranchir de toute connotation barbare la dynastie régnante, se voit postulée pour celle-ci une origine troyenne : après la dévastation de leur cité, les illustres vaincus se seraient finalement établis entre le Rhin, le Danube et la mer sous la conduite de leur chef Francus, dont le nom serait ainsi à l'origine de celui de la population un moment soumise aux Romains puis se soustrayant au pouvoir de ceux-ci (WALLACE-HADRILL, 1960 et, pour le contexte général de cette création, SOT, 1997). Mais ce n'est pas avant la fin du Moyen Âge, toutefois, que l'imagerie allait s'emparer de ce thème (nous l'évoquerons ci-après à propos des « romans antiques »).
- 7 Les temps carolingiens, en revanche, ont connu des développements illustratifs de notable importance, tant pour la mythologie que pour l'histoire et la culture antique. Mentionnons notamment, dans le premier de ces registres, la représentation des travaux d'Hercule sur le devant du trône plaqué d'ivoire sans doute offert au pape Jean VIII par Charles le Chauve lors de son couronnement impérial en 875. Là, dans un programme iconographique très élaboré qu'on a diversement analysé (WEITZMANN, 1971 ; NEES, 1991)<sup>2</sup>, le héros païen paraît symboliser l'humanité s'efforçant par ses seuls moyens de résorber les puissances maléfiques ; cela avant que n'intervienne la grâce divine par l'entremise du souverain chrétien, dont le buste domine l'ensemble. On assiste ainsi à une réinterprétation du thème originel, tout comme, apparemment, à l'étage du massif occidental de l'abbatiale de Corvey : dans cet autre cadre, Ulysse confronté au monstre Scylla et aux sirènes devait passer pour l'archétype du sage voguant vers son salut en dépit des embûches que lui suscitait le démon (notice de Hilde Claussen dans *Karl der Grosse,...*1999, t. 2, p. 583-585, VIII 61) ; et il n'est, de plus, pas indifférent de relever que cette iconographie « de récupération » n'occupe à nouveau qu'un emplacement secondaire (soit dans le déambulatoire à l'étage de ce massif occidental) à l'égard de ce qui est réservé à l'expression la plus authentique de la foi (des figures de saints, sans doute, dans l'espace central de cette même tribune). Relevons encore au passage, à propos de cet exemple, que le thème des sirènes était promis à un bel avenir : Jacqueline Leclercq-Marx montre qu'au XII<sup>e</sup> siècle notamment, sur de nombreux supports monumentaux ou mobiliers, cet être hybride en vient à constituer le symbole par excellence des pulsions conflictuelles qui, à l'égard de l'amour charnel comme de l'inconnu – et de toute forme d'altérité en général –, agitent l'esprit du chrétien ; mais il acquiert une ambiguïté nouvelle dans la mesure où l'on tend aussi à y voir une créature déchue pour laquelle peut donc s'envisager une possibilité de rédemption dans l'ordre logique de la *recapitulatio* paulinienne (LECLERCQ-MARX, 1997).
- 8 La représentation d'autres figures de la mythologie s'avère de moindre portée sémantique, en revanche. Dans le bel exemplaire manuscrit de l'*Astronomie* d'Aratos (version latinisée d'un traité grec du III<sup>e</sup> siècle avant notre ère) aujourd'hui à Leyde : Andromède, Céphée, les Pléiades etc., ne correspondent qu'aux mêmes personnifications que les Anciens avaient associées aux constellations (VAN DER HORST, 1996, p. 200-201, n° 13) ; et la fidèle copie d'un modèle romain ici réalisée pour un

commanditaire carolingien répond tout simplement à la nécessité de produire des ouvrages permettant l'étude des arts libéraux – l'astronomie était l'un d'eux – dont l'usage, depuis la codification en les sept branches du *trivium* et du *quadrivium* opérée peu après 400, devait demeurer le fondement de l'activité intellectuelle tout au long du Moyen Âge. En témoigne notamment leur réapparition, aux voussures du portail sud de la façade de Notre-Dame de Chartres vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, à l'apogée même de l'essor de l'école cathédrale locale : les personnifications féminines traditionnelles des *artes* voisinent là avec les figures de leurs plus illustres représentants – Pythagore pour la musique, Priscien pour la grammaire, etc. –, formant couronne autour de la Vierge à l'Enfant, trône de la suprême sagesse (KATZENELLENBOGEN, [1959] 1964, p. 15-22 et 102).

- 9 On conserve d'autres cas de résurgence précoce des arts libéraux, comme dans une *Arithmétique* de Boèce à la bibliothèque de Bamberg, sans doute produite vers le milieu du IX<sup>e</sup> siècle et rassemblant, sous forme aussi de figures féminines, les quatre branches du *quadrivium* (notice de Katharina Bierbrauer dans *Karl der Grosse...*, 1999, t. 2, p. 725-727, X 20). Signalons aussi que la perpétuation d'autres savoirs antiques a donné lieu à la copie d'ouvrages dont l'imagerie était également reprise telle quelle : par exemple dans un traité de médecine et d'herboristerie aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France et qui renferme, outre la représentation des essences végétales concernées, une image d'Esculape découvrant la plante miraculeuse appelée bétoine (notice de Marie-Pierre Laffitte dans *Trésors carolingiens...*, 2007, p. 184-185, n° 49). Enfin, pour demeurer un instant encore dans le domaine du manuscrit, rappelons que des écrits d'un caractère profane – voire païen – beaucoup plus accusé ont connu une semblable fortune : on peut renvoyer, ainsi, aux exemplaires des comédies de Térence, où voisinent le portrait de l'auteur en *imago clipeata*, la représentation d'un portique aux rayonnages garnis de masques et celle de personnages dans l'action même des diverses pièces (notice de Marie-Pierre Laffitte dans *Trésors carolingiens...*, 2007, p. 180-181, n° 47, et notice de Katharina Bierbrauer et Anne Schmid dans *Karl der Grosse...*, 1999, t. 2, p. 719-721, X 18). L'objectif de ces copies – dont l'imagerie, de pur agrément, n'avait évidemment pas la même importance que le texte – était alors de mettre à disposition les meilleurs spécimens du latin classique ; car c'est grâce à la maîtrise de celui-ci que l'on pouvait, ensuite, développer comme il convenait les propos sur le sacré.

## Les récits de l'histoire

- 10 Ce sont à présent les mises en image d'une véritable trame historique qui doivent nous retenir. Complexe résidentiel édifié à l'intention de Charlemagne dans les années 780, Ingelheim était pourvu d'une salle d'apparat aux murs de laquelle se déployaient, suivant un poème d'Ermold le Noir, des peintures mettant successivement en scène Ninus d'Assyrie, Cyrus de Perse, Falaris de Sicile, Romulus et Remus, Hannibal, Alexandre le Grand, Auguste, Constantin, Théodose, Charles Martel, Pépin le Bref et Charlemagne lui-même (LAMMERS, 1972 ; CAILLET, 2007a). Un jeu d'oppositions y était développé entre les égarements des tyrans païens et les hauts faits des bons souverains guidés par le vrai Dieu ; la progression chronologique y valorisait évidemment les dynastes carolingiens, en tant que successeurs directs des empereurs chrétiens du IV<sup>e</sup> siècle. Les grandes figures de l'histoire antique retracée par Orose au V<sup>e</sup> siècle – auxquelles s'agréaient, comme du reste dans la tradition la plus reculée déjà,

quelques personnages mythiques – se voyaient donc convoquées pour l'exaltation des maîtres actuels ; soit une démarche dont l'objectif, somme toute, ne se démarquait pas vraiment de celle de l'entourage d'Auguste lorsque furent élaborées l'*Énéide* de Virgile et l'*Histoire romaine* de Tite-Live. Et une démarche que l'on devait retrouver, avec alors des infléchissements dictés par de nouveaux contextes, aux siècles ultérieurs : en particulier dans un exemplaire de la *Chronique universelle* d'Otton de Freising rehaussé de dessins à la plume, sans doute produit dans le Sud-Ouest de l'Empire vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle (NILGEN, 1994 ; et notice du même auteur dans LUCKHARDT, NIEHOFF, 1995, 1, p. 38-41, A 4) ; cette fois, l'évocation remonte aux origines bibliques de l'humanité, et les souverains de Mésopotamie et de Perse puis les jumeaux fondateurs de Rome et Auguste s'y inscrivent dans une trame où l'accent se voit nettement porté sur la domination de l'Occident par les souches germaniques, avec en bonne place l'illustration des querelles opposant les empereurs ottoniens et saliens aux papes successifs ; tout cela dans l'intention manifeste de conforter, au temps des Staufen, la position de Frédéric Barberousse. L'histoire ancienne intervient donc à nouveau dans la visée de l'affirmation du pouvoir politique présent ; mais on note la sensible restriction de sa place, et surtout l'amointrissement de sa valeur d'exemple dans le fil d'une évocation purement linéaire où un passé plus ou moins récent acquiert désormais un poids décisif. C'est ce même esprit qui semble s'imposer dans les *Chroniques universelles* de la fin du Moyen Âge, au vu notamment de ce que Nathalie Genin-Hurel pu tirer de l'examen du groupe cohérent des exemplaires français sous forme de rouleau – référence au prestige multiséculaire du *volumen* ? – du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle (GENIN-HUREL, 1994) : indépendamment de l'extension qu'y retrouve l'illustration biblique, la quantité des images relatives à l'histoire ancienne proprement dite s'avère bien réduite à l'égard de ce qui se voit réservé aux origines troyennes de la glorieuse nation franque, puis aux faits des souverains britanniques et français ; et il apparaît bien là, à travers l'évocation du parricide de Bruit, conquérant d'Albion, et des divers cas de trahison advenus ensuite, que la monarchie d'outre-Manche est dès le départ illégitime – ce qu'il importait à ses adversaires de démontrer, en pleine guerre de Cent Ans et encore après la fin des hostilités.

- 11 Mais il faut aussi s'attacher à ce que peut, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle surtout, recouvrir l'illustration de l'histoire ancienne en termes de préoccupations culturelles d'élites laïques commençant à être touchées par une éducation livresque. En fait, Aimé Petit a bien montré que le phénomène s'amorçait dès la seconde moitié du siècle précédent en littérature avec l'essor initial, dans le domaine Plantagenêt principalement, de ce que l'on dénomme communément les « romans antiques » : *Roman de Thèbes* et *Roman d'Éneas*, puis *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, et enfin *Roman d'Alexandre* dans la version d'Alexandre de Paris (PETIT, 1985) ; allait suivre également, en particulier, une *Histoire ancienne jusqu'à César* composée dans les Flandres et dont la diffusion devait s'opérer largement en France puis même en Italie (OLTROGGE, 1989). Les auteurs en sont manifestement tous des clercs, dont le but avoué était de traduire en langue vernaculaire des œuvres dont le latin originel demeurait inaccessible au nouveau lectorat de l'époque. Mais on remarque aussitôt dans ces textes une même liberté et distanciation, à l'égard des sources antiques, que celles qu'on observe un peu plus tard dans leur illustration au sein des manuscrits successivement étudiés par plusieurs spécialistes (BUCHTHAL, 1971 ; COURCELLE, 1985 ; MCKENDRICK, 1988 ; DURAND, 2003 ; BLONDEAU, 2003)<sup>3</sup> ; et, à partir du XV<sup>e</sup> siècle, dans les tapisseries dont Fabienne Joubert a

également signalé les grandes orientations iconographiques (Joubert, 1993, en particulier p. 51-52). L'influence d'une littérature contemporaine – celle des chansons de geste et du roman courtois, au premier chef – s'y avère considérable. Ainsi avec les multiples évocations de combats et d'ambassades, celles de la passion amoureuse et l'importance des personnalités féminines en général ; enfin, un goût du merveilleux souvent débridé – soit dans la description des édifices ou autres composantes du cadre des scènes, soit dans l'irruption des créatures fantastiques – s'y donne volontiers libre cours.

- 12 De nouvelles adaptations des « histoires » de ce genre interviennent aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, et les versions italiennes fournissent alors la matière aux traducteurs d'en-deçà des Alpes (surtout dans la toute-puissante Bourgogne ducale). Mais dans l'imagerie prolifique qui accompagne des manuscrits de plus en plus nombreux, ce sont bien les tendances que l'on vient de détailler qui continuent à dominer ; Marie Jacob l'observe, tout particulièrement, lorsqu'un miniaturiste de talent s'est vu confier l'illustration du simple abrégé d'un de ces textes : il a alors largement puisé au-delà, en combinant l'apport des images de versions plus riches aux élans de sa propre fantaisie (Jacob, 2006). Il convient encore de relever que, bien que la transposition de l'Antiquité dans le contexte présent par le biais des costumes, ornements, éléments mobiliers et autres composantes du cadre des scènes s'avère une constante, le souci de la traduction d'une certaine altérité n'est quelquefois pas absent : cela s'opère alors par l'insolite prolifération ornementale des architectures, dont l'aspect médiéval se voit en quelque sorte travesti ; et aussi, du moins dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle chez des artistes ayant été en contact avec l'Italie, par la (timide, d'abord) introduction de motifs antiquisants dans les mêmes représentations d'édifices (ainsi avec les pilastres cannelés à chapiteaux corinthiens du Couronnement d'Alexandre chez Fouquet ou l'un de ses proches collaborateurs : *Jean Fouquet*,... 2003, p. 263-269, n° 30 (A) ; pour divers autres motifs chez les Colombe, voir Jacob, 2006, p. 303-307). Mais insistons sur le fait qu'il s'agit plutôt là d'exceptions. Et même lorsque les versions textuelles, comme celles relatives à la figure d'Alexandre à la cour de Charles le Téméraire vers 1460-1470, devaient afficher un caractère plus authentiquement fidèle à la tradition antique en bénéficiant d'une nouvelle traduction de Quinte-Curce, Chrystèle Blondeau constate que les imagiers des manuscrits en question se sont encore largement cantonnés dans les réflexes illustratifs de leurs devanciers gothiques ; ce qui, au fond, devait satisfaire les commanditaires de ces œuvres : car si, dans cette même cour bourguignonne, l'idéal humaniste du gouvernement soucieux du bien public en venait à s'associer à celui du prince défenseur de la chrétienté, le caractère chevaleresque de ce dernier ne manquait pas de toujours prévaloir – tout spécialement avec les projets de nouvelle croisade que l'on fomentait alors (Blondeau, 2001 ; Blondeau, 2003, p. 396-408 et 412-413) ; et Fabienne Joubert ajoute à bon droit que, dans le cas des somptueuses tentures de tapisserie qu'il était d'usage de déployer à la vue de tous lors des grandes fêtes, cette même imagerie enjolivant l'Antique des exubérances, du faste et de l'irréalisme de cet « automne » du Moyen Âge s'avérait bien la plus propre à imposer l'ascendant de celui qui en jouait (Joubert, 1993, p. 51-52).

## Grandes figures de la pensée antique

- 13 Après ce qui touchait ainsi de manière large au déroulement de l'histoire, il faut en venir à des aspects plus ponctuels, mais qui n'en constituent pas moins également des réactualisations de l'antique. Le premier de ces aspects est l'illustration de l'activité intellectuelle à partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Cela intervient en complément de ce qui, du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle, s'exprimait surtout par la référence au thème des arts libéraux. Il s'agit à nouveau de la représentation des grands penseurs classiques, mais dans un contexte alors dégagé de toute association du type de celle observée ci-dessus au portail de Chartres<sup>4</sup>. L'Italie, notamment, en fournit de bons exemples. Ainsi des figures de Platon et Aristote voisinant avec des prophètes, des rois vétérotestamentaires et des sibylles sur les consoles du second niveau de la façade de la cathédrale de Sienne, dans le programme mis en œuvre par Giovanni Pisano peu avant 1300 (POPE-HENNESSY, [1955] 1986, p. 176-177); comme en témoignent les citations qu'exhibe chacun des personnages sur le phylactère qu'il déploie, il est fait référence à tous ceux qui, de manière plus ou moins explicite, ont annoncé la venue du Sauveur. Comme certains travaux l'ont établi d'assez longue date (BEES, 1923; VON PREMERSTEIN, 1932), l'inclusion des philosophes antiques dans ce groupe s'avère manifestement plus répandue dans le monde byzantin; et la multiplication des contacts avec ce milieu – particulièrement après le détournement de la quatrième croisade, et au profit majeur de la Péninsule – semble pouvoir en expliquer la reprise ici. On retrouve Platon et Aristote dans le programme d'un retable de 1340-1345 parfois attribué à Francesco Traini à Sainte-Catherine de Pise (NORMAN, 1995, p. 234); il s'agit alors d'une exaltation de Thomas d'Aquin, et les deux philosophes grecs y sont associés à leur homologue hispano-arabe Averroès (de part et d'autre de ce dernier qui gît aux pieds de Thomas); cela exprime donc de façon très claire, et avec une connotation péjorative du rôle du médiateur musulman, le renouvellement de la pensée théologique intervenu au XIII<sup>e</sup> siècle avec, en rééquilibrage de l'ascendant néoplatonicien qu'avait connu le Moyen Âge dans le sillage de saint Augustin, l'introduction de l'aristotélisme grâce aux traductions latines de ce qu'en avait tiré Averroès. L'exemple de la cathédrale de Sienne et celui que nous venons ainsi de mentionner n'ont donc pas absolument le même sens. Ils peuvent cependant être évoqués ensemble, dans la mesure où l'on y reconnaît une égale volonté d'inclure les plus hautes autorités de la pensée antique – soit dans la trame même du développement du dessein divin, soit dans les voies d'accès à l'ordre supérieur de la connaissance.
- 14 Enfin, certains passages d'écrits de philosophes ont subi un tout autre genre d'adaptation aux derniers siècles du Moyen Âge : ce sont en effet des éléments de leur enseignement qui émaillent des contes à visée moralisatrice, genre constituant alors une part non négligeable de la littérature profane. Les leçons de la « grande » philosophie y sont d'ailleurs volontiers associées à celles des fables – d'Ésope, notamment – ainsi qu'à celles de certains épisodes bibliques : amalgame opéré par exemple, ainsi que le relève John Plummer, dans le *Renner* (voyageur) composé dans le diocèse de Bamberg par Hugo von Trimberg à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, et dont on possède des exemplaires plus tardifs illustrés de saynètes (notice de John Plummer dans *The Secular Spirit*, 1975, p. 162-163, n° 179). Mais au fond, cela revient bien à un autre mode de récupération de la sagesse des Anciens au bénéfice de la société chrétienne.

## Regards sur les œuvres

- 15 L'appréhension du legs monumental de l'Antiquité classique offre manifestement aussi un très vaste champ d'enquête, que nous aborderons de manière concrète dans notre second volet. Mais il est nécessaire d'envisager dès ici dans quels contextes, et moyennant quels « accommodements » à nouveau, l'art médiéval a représenté certaines de ces réalisations. On a d'une part affaire à des vues de villes. La plus ancienne qui nous soit parvenue est celle de la cité de Vérone, à travers la copie moderne d'une miniature originalement incluse dans un manuscrit du milieu du x<sup>e</sup> siècle destiné à l'évêque Rathier (WARD-PERKINS, 1984, p. 218-220 et 225-228 ; CAILLET, 2001, p. 81-82). Il est frappant qu'hormis une église Saint-Pierre nommément désignée, cette composition s'attache surtout à mettre en valeur les édifices romains dont s'ornait la ville (palais, théâtre, amphithéâtre, entrepôts, pont, remparts) et que le texte qui se développe sur trois côtés de l'image exalte, précisément, cette parure édilitaire d'un passé prestigieux. Toutefois, un autre élément doit aussitôt être pris en compte : il s'agit de la liste des martyrs locaux que comportait le même volume. Ainsi, il apparaît que la *romanitas* et la *christianitas* constituent les deux fondements sur lesquels doit reposer l'essor de la ville médiévale, et qui en définissent ensemble les caractères les plus estimables. On peut sans doute admettre que c'est un peu de ce même esprit que procède la représentation de l'*Ytalia* sous l'aspect de Rome avec la muraille aurélienne, le mausolée d'Hadrien et le Panthéon voisinant avec les églises paléochrétiennes et la (récente, à l'époque) « tour des milices », au côté de saint Marc, dans la voûte des évangélistes peinte par Cimabue vers 1290 dans l'église haute d'Assise (ANDALORO, 1984). Cela avant que ne prévale, comme avec les diverses *vedute* de Florence au Quattrocento, une conception objective (FANELLI, 1980, p. 76-86).
- 16 Il serait beaucoup plus difficile de préciser, en revanche, la nature exacte des motivations d'un Villard de Honnecourt lorsqu'il insère dans son fameux « carnet » des dessins visiblement levés d'après des antiques : il s'agit surtout de deux nus masculins, d'un personnage vêtu d'une chlamyde et d'un tombeau à plusieurs figures (HAHNLOSER, [1935] 1972, respectivement pl. 43, 58 et 11 ; fig. 26). Fabienne Joubert a pertinemment relevé que les drapés s'y démarquaient d'une propension bien marquée, dans les autres croquis du recueil, à ceux dits « mouillés » du type *Muldenfaltenstil* – sur lequel nous reviendrons – des environs de 1200 : reproduisant, en ces deux occurrences, des drapés d'articulation beaucoup plus ample, Villard semble renoncer à ses réflexes habituels et manifester son intérêt pour une esthétique bien plus véritablement antique (JOUBERT, 2006, p. 735-736). En cela, le Français témoignerait d'une curiosité presque pré-humaniste, peut-être de moindre envergure que celle d'un Cyriaque d'Ancône s'appliquant au dessin du Parthénon et de ses reliefs (COLIN, 1981, p. 341-343), mais avec plus d'un siècle et demi d'avance. Notons, en tout cas, que cette curiosité précoce correspond à un phénomène sensiblement plus large qu'on ne le conçoit que d'ordinaire : il n'est que de se référer aux réactions d'un Magister Gregorius et d'un Robert de Clari s'émerveillant, vers 1200 ou un peu plus tard, de ce qu'ils découvriraient à Rome ou à Constantinople (JOUBERT, 2006, p. 735-736, avec renvoi aux éditions de ces sources).

## La présence matérielle du passé

- 17 Pour aborder ce domaine, on dispose aujourd'hui d'un instrument de travail fondamental : il s'agit de l'ouvrage de Michael Greenhalgh (GREENHALGH, 1989) qui fournit, par catégories d'édifices et d'objets, un recensement quasi exhaustif de ce qui, du legs de l'Antiquité classique, était encore à disposition au Moyen Âge ; l'auteur évoque aussi, naturellement, les divers sorts qu'ont réservés les contemporains à ce patrimoine. La validité des résultats ainsi produits découle du caractère extrêmement méticuleux de l'investigation. Relevons cependant, du point de vue de l'extension géographique, que l'enquête concerne presque exclusivement l'aire de l'ancien Empire d'Occident, et avec une focalisation majeure sur l'Italie ; ce qui, certes, correspond sans doute à ce que l'on a pu connaître pendant la plus grande partie des temps médiévaux. Mais il reste que l'ouverture sur le monde méditerranéen oriental a eu une importance non négligeable, à partir notamment des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles avec les croisades et l'implantation – fût-elle temporaire – de plusieurs États latins dans ces contrées. Et il ne serait sans doute pas non plus indifférent d'avoir des données fiables sur ce que les Occidentaux ont alors eu sous les yeux, et sur les attitudes qui furent les leurs à l'égard de ces œuvres ; or nous ne pouvons, pour l'heure, que nous contenter de quelques témoignages tels ceux de certains voyageurs (VAN DER VIN, 1980), et dont nous reviendrons sur l'éventuelle exploitation dans notre troisième volet. Quant à l'historiographie du sujet, il convient également d'évoquer des travaux (WARD-PERKINS, 1984 ; MACCABRUNI, 1991) qui, portant sur une période et/ou un territoire bien plus réduits, compensent avantageusement la moindre quantité d'informations « brutes » par une tentative plus approfondie de reconnaissance des motivations tour à tour manifestées par les hommes du Moyen Âge, et que nous détaillerons ci-après. Nous signalions d'ailleurs plus haut qu'Arturo Carlo Quintavalle avait dernièrement ramené l'attention sur ce point (« L'antico come modello », dans QUINTAVALLE, 2006b, p. 11-23). Mais entre-temps, l'une des *Settimane* du Centre italien d'études haut-médiévales de Spolète avait rassemblé plusieurs contributions dans cette même optique, à propos des phénomènes de remploi : relevons tout spécialement ici celle d'Anthony Cutler, qui insiste sur la distinction à opérer entre le remploi simplement utilitaire et celui impliquant une réelle conscience d'historicité de la part de qui y recourait (CUTLER, 1999). Car avant d'aborder à travers quelques exemples les divers modes de continuité, il s'avère bien incontournable de faire état de ce qui procède d'une démarche plus négative.

### Les édifices : destructions, réutilisations, valorisations

- 18 L'ampleur des destructions d'ouvrages antiques monumentaux ou mobiliers ne saurait en effet être niée. Elle résulte déjà de l'incurie, pour tout ce qui était soumis à l'érosion des agents naturels : ainsi à Rome, seuls quatre des neuf ponts antiques pouvaient encore être franchis au Moyen Âge (HUBERT, 1990, p. 109-110) ; et l'on sait trop bien ce qu'il advint de la plupart des monuments du forum, *campo vaccino* de l'époque moderne. L'intervention humaine a eu des conséquences tout aussi désastreuses. Nous en avons nous-même rassemblé quelques cas dans un panorama des villes d'origine romaine aux environs de l'an mil (CAILLET, 2001, p. 98) : dès le IV<sup>e</sup> siècle d'ailleurs, on dépouillait de leurs colonnes ou chapiteaux d'anciens édifices d'époque classique pour édifier les

premières basiliques chrétiennes de la capitale même ; et en France au x<sup>e</sup> siècle, des matériaux provenant de monuments antiques ont fourni aussi bien les gros blocs des chaînages d'angle et piédroits des baies que le petit appareil du parement des murs de l'église Notre-Dame de la Basse-œuvre à Beauvais. Dans le domaine des réalisations mobilières, on ne manque pas non plus de témoignages d'un vandalisme analogue. Le cas des ivoires montés en plats de reliure de nombreux manuscrits carolingiens est à cet égard tout à fait éloquent : les dimensions – et en particulier l'épaisseur – assez souvent réduites des plaques dénotent le remploi d'éléments d'origine antique, dont les reliefs étaient plus ou moins complètement rabotés pour la meilleure adhérence au nouveau support (GABORIT-CHOPIN, 1978, p. 15) ; il s'agissait alors d'une nécessité due à l'arrêt presque total des importations d'ivoire brut depuis la fermeture des comptoirs de Méditerranée orientale (sous domination islamique depuis le vii<sup>e</sup> siècle).

- 19 En revanche, le maintien de certaines réalisations antiques a été assuré par divers facteurs. Nous renverrons là de nouveau à quelques exemples produits dans notre tableau des villes de l'an mil – en précisant que cette date ne constitue d'ailleurs qu'un simple repère, la plupart de ces monuments ayant eu une survie bien plus tardive (CAILLET, 2001, p. 82-86 et 98). Il s'agit d'abord des enceintes urbaines, le plus souvent érigées au Bas-Empire, et dont le démantèlement n'est parfois intervenu qu'à l'époque contemporaine (ainsi de celles de Sens, ou de Ravenne, au xix<sup>e</sup> siècle seulement ; et signalons aussi celle du Mans, qui subsiste encore en bonne partie). L'utilité défensive était naturellement la raison de ce maintien : les sources textuelles haut-médiévales (celles relatives aux réfections ordonnées par Charles le Chauve lors des incursions normandes en Gaule vers le milieu du ix<sup>e</sup> siècle, notamment) l'attestent sans ambiguïté. Mais cela ne s'opérait pas sans modifications d'assez notable importance : une protection divine des accès à l'intérieur de la ville se voyait impliquée par l'aménagement d'oratoires au-dessus même des portes ou dans les tours attenantes. D'excellents exemples en sont encore conservés avec les chapelles Saint-Martin et Saint-Théodore (avec des dispositifs liturgiques du xi<sup>e</sup> siècle, mais d'implantation architecturale sans doute plus ancienne) aux portes nord et ouest de l'enceinte du palais de Dioclétien à Split sur le littoral dalmate (MARASOVIĆ, 1982, p. 24, 54-57 et 74-77) ; un cas assez spectaculaire est également offert avec la *Porta nigra* de l'enceinte romaine de Trèves, où s'établit en 1028 un ermite et qui devait, après la mort de ce dernier, devenir le monastère Saint-Siméon (CAILLET, 2001, p. 84-85).
- 20 Quant aux grands édifices *intra muros*, c'est l'affectation à un autre usage qui leur a valu une préservation très substantielle. L'exemple sans doute le plus illustre en est probablement le Panthéon de Rome, devenu église Sainte-Marie-des-Martyrs au début du vii<sup>e</sup> siècle ; d'autres temples antiques, comme celui de Minerve à Syracuse ou celui de la Concorde à Agrigente, ont également été « christianisés » aux environs de 600. Cela s'est parfois opéré à époque plus tardive, comme pour le temple dit « de Diane » à Nîmes, où s'établit une communauté de bénédictines en 987. Il ne faut vraisemblablement pas considérer, pour autant, que le phénomène en question a été généralisé (CAILLET, 1996). Mais quand il en allait de la sorte, du moins, les raisons pouvaient en être relativement complexes : et Gisella Cantino Wataghin a fort bien fait la part de ce qui procédait d'un simple souci de substitution de la « vraie foi » aux anciens cultes (attitude d'un Ennodius ou d'un Grégoire le Grand) ; et de ce qui correspondait (sans doute dans une démarche plus subtile alors) à la préoccupation d'assurer le lien entre deux moments de la fonction sacrée d'un lieu (CANTINO WATAGHIN,

1999). Signalons encore, au sujet des temples, qu'ils ont pu connaître une destination d'un tout autre ordre : ainsi de la célèbre Maison carrée de Nîmes, qui devait au XI<sup>e</sup> siècle abriter les réunions des membres de l'administration civile locale. Et c'est de même une utilisation purement profane qui fut réservée à bien d'autres bâtiments antiques encore debout au Moyen Âge : pour Lucques par exemple, les sources du X<sup>e</sup> siècle indiquent que les voûtes de la *cavea* de l'amphithéâtre servaient de magasins ; et une suggestive gravure du XVII<sup>e</sup> siècle montre l'intérieur des « arènes » d'Arles encombré d'habitations particulières qui avaient dû commencer à s'y implanter bien des siècles auparavant (CAILLET, 2001, p. 96-98).

- 21 Ce sont donc bien là des aménagements à visée pratique. Mais il n'est probablement pas exclu que la présence de ces édifices ait aussi contribué au rehaut du prestige de la ville qui s'en trouvait encore parée : nous évoquons d'ailleurs, dans le volet précédent, l'importance qui y était accordée dans l'image que les élites médiévales véronaises se forgeaient de leur cité. L'affirmation de la gloire d'une ville par l'exhibition de ses vestiges antiques se trouve bien attestée, également, avec la nouvelle mise en valeur de certaines réalisations figuratives à caractère emblématique. À Pavie notamment, Claudia Maccabruni a attiré l'attention sur la tour dite « de Boèce » et les télamons qui, mis en place au XIII<sup>e</sup> siècle, y affichaient ostensiblement des origines romaines dont on tirait grande fierté (MACCABRUNI, 1991, p. 41-46). On renverra aussi aux cas de Modène et de Pise, étudiés par plusieurs auteurs (SCALIA, 1972 ; PARRA, 1983 ; SETTIS, 1984a et 1984b ; voir aussi GEENHALGH, 1989, p. 74-77) ; à Pise en particulier, outre l'installation de sarcophages antiques autour de la cathédrale reconstruite aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, les murs de celle-ci incorporent de nombreuses inscriptions romaines (à noms et/ou titulatures d'empereurs, tout spécialement) bien en vue ; et la correspondance avec des écrits locaux contemporains – ainsi qu'avec l'épithaphe de l'architecte Buscheto, qualifié de supérieur à Ulysse et Dédale – témoigne sans ambages du poids de ces références dans la mentalité de l'époque. Ajoutons d'autre part que, lorsqu'on ne disposait pas sur place d'éléments de cette nature, on destinait au même usage le butin de certaines expéditions : chacun a ainsi en mémoire le caractère de trophée qu'ont imparti les Vénitiens au fameux quadriga de bronze et aux tétrarques de porphyre ; cela parmi tant d'autres dépouilles de la « seconde Rome » de Constantin, timbrant des emplacements majeurs de la basilique Saint-Marc après le détournement de la quatrième croisade en 1204.

## Des tombeaux à la glyptique : les diverses voies du emploi

- 22 Au nombre des sculptures ainsi remployées, les sarcophages constituent un type d'œuvre pour lequel une prédilection s'est en fait manifestée presque tout au long des temps médiévaux : d'où l'intérêt qu'y a porté notamment Salvatore Settis (SETTIS, 1984b). Et nous avons nous-même consacré quelques pages au devenir de certains spécimens paléochrétiens (qui représentent, plus peut-être qu'aucune autre réalisation des IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles, un ultime avatar de la production de l'Antiquité classique : CAILLET, LOOSE, 1990, p. 108-120). Dès le haut Moyen Âge, on a ainsi soigneusement préservé des tombeaux qui – comme ceux dits « de Chrysante et Darie » et « de Cassien » à Saint-Victor de Marseille – passaient pour renfermer les restes des saints éponymes. À l'époque carolingienne, des souverains s'approprient des sarcophages antiques pour leur propre sépulture : c'est semble-t-il le cas pour Charlemagne à Aix-la-Chapelle, avec

la récupération d'une cuve illustrant le rapt de Proserpine ; le thème est évidemment mythologique, mais le motif du quadrigé – aussi attesté pour des apothéoses impériales – ainsi que la qualité plastique ont manifestement suffi à déterminer au remploi dans un contexte culturel où, au demeurant, la réactualisation des grandeurs romaines était de règle. Il ne devait d'ailleurs pas en aller différemment lorsqu'à Rome, en 1256 puis en 1263, le cardinal Guglielmo Fieschi et le pape Honorius IV élirent sépulture dans des cuves à iconographie très certainement païenne (KRAUTHEIMER, 1980, p. 212-213, avec encore autres exemples). L'usage funéraire n'est pas le seul, en outre, à avoir engagé à la réutilisation de tels monuments : il faut mentionner ici, tout particulièrement, le cas du nouvel ambon de l'église Saint-Ambroise à Milan, dont la plate-forme repose sur un beau sarcophage des environs de 400 ; et celui de cuves également à décor paléochrétien encastrées aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles au-dessus d'une porte latérale de la cathédrale de Tarragone et aux parois internes du chœur de la cathédrale de Gérone (CAILLET, LOOSE, 1990, p. 108-120). Bien entendu, de tels déploiements d'œuvres de relativement bonne facture ne devaient pas manquer d'avoir un assez fort impact aux périodes où la plastique monumentale connaissait un nouvel essor : mais cela est de l'ordre des problèmes que nous envisagerons ci-après.

- 23 Nous nous arrêterons encore, sinon, à un exemple signalé par Angiola Maria Romanini pour une œuvre maîtresse d'Arnolfo di Cambio, le tombeau du cardinal de Braye à San Domenico d'Orvieto, réalisé dans les années 1280 (ROMANINI, 1994). C'est le récent démontage du monument qui a révélé que la Vierge du sommet de la composition, à laquelle les saints présentent le défunt en priant, était une statue féminine antique quelque peu retaillée pour s'adapter à son nouveau cadre et recevoir l'Enfant dans son giron. Là, indépendamment de la commodité qui s'offrait pour l'inclusion d'une figure qui, à hauteur de plusieurs mètres, ne se prêtait pas à l'observation détaillée, on peut penser que les fortes propensions « antiquisantes » du sculpteur l'ont aisément engagé à ce parti. Mais nous touchons alors de nouveau au problème des influences formelles sur la création médiévale, dont nous traiterons plus loin.
- 24 Avant d'en venir là, il faut également consacrer quelques lignes à un tout autre genre d'œuvre dont le remploi n'a pas manqué non plus de jouer un rôle décisif aux temps qui nous occupent. Il s'agit des produits de la glyptique dont Victor H. Elbern, tout spécialement, a souligné l'extrême importance dans certaines réalisations insignes de l'orfèvrerie haut-médiévale (ELBERN, 1988, p. 18-19, 92-94 et 111-112 pour les trois œuvres mentionnées ci-après). Ainsi dans le décor purement abstrait du reliquaire de Teuderic (VII<sup>e</sup> siècle) que conserve le Trésor de Saint-Maurice d'Agaune, le camée antique de la face principale avec son visage de profil, seul élément figuratif, vise sans doute à évoquer la présence spirituelle du saint. Il en irait de même – mais avec alors renvoi à l'entité divine en propre – pour l'intaille d'époque flavienne placée au couronnement de l'« escrain » (parure d'autel ?) dit « de Charlemagne », offert par Charles le Chauve au Trésor de Saint-Denis vers 860. Et le camée à l'effigie d'Auguste à l'intersection des bras de la « croix de Lothaire » du Trésor d'Aix-la-Chapelle, vers 1030, revêt une valeur symbolique non moins considérable, en faisant allusion à la dignité de l'empereur de l'époque même – le Salien Conrad II, désigné comme dédicant dans l'inscription gravée sur l'objet –, en tant que le souverain sur terre au nom du Christ. Plus tard, et en milieu germanique encore, le règne de Frédéric II Hohenstaufen offre un magnifique exemple de mise à profit d'une œuvre de semblable origine avec l'onix du musée de Schaffouse, camée à l'image d'une princesse julio-claudienne en allégorie

de la Paix ou de la Félicité, enchâssé dans une précieuse monture vers 1230-40 (notice de Dietrich Kötzsche dans *Die Zeit der Staufer*, 1977, I, p. 481-482, n° 607). L'exaltation de l'idée impériale peut naturellement toujours, alors, avoir motivé une opération de ce genre ; mais le rassemblement de ces pièces de petites dimensions, valant pour leur attrait esthétique autant que pour ce qu'elles représentaient, semble aussi dès cette époque correspondre à une véritable démarche d'« amateur d'art » – et précisément d'antiquités, en l'occurrence. Cette même attitude était appelée à se développer aux derniers siècles du Moyen Âge dans d'autres grands cercles princiers : on en a de bons témoignages pour Charles V et ses frères dans la France des approches de 1400, avec justement la manifestation d'un goût prononcé pour les pierres dures taillées (comme le beau « vase Rubens » du musée de Baltimore : voir les introductions de François Avril et Élisabeth Taburet-Delahaye puis de Daniel Alcouffe dans *Paris 1400*, 2004, p. 98-99 et 190-191). Bien entendu, cela dénote déjà une sensible évolution vers le collectionnisme de l'époque moderne.

## L'esprit de l'Antique dans la création médiévale

- 25 Nous abordons là ce qui a été le plus largement – voire, de manière exclusive, souvent – pris en compte dans l'historiographie de notre sujet. Et cette abondance de travaux fait que, plus encore que dans ce qui a précédé, nous ne nous en tiendrons qu'aux aspects essentiels. Par ailleurs, et sans que nous soyons personnellement convaincu de l'absolu bien-fondé des présentations par « techniques » – ou plutôt champs – de la création, la clarté de cet exposé bénéficiera sans doute d'une évocation distincte des programmes architecturaux puis de ce qui relève des autres formes d'art.

## Enracinements et ré-ancrages antiques dans l'architecture

- 26 Dans la deuxième décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, la qualification de « romane » (ou de *romanesque*) appliquée aux édifices antérieurs au « gothique » par des érudits normands et anglais induisait l'idée, étroitement tributaire d'un schéma évolutif auparavant défendu par les philologues, d'une progressive altération d'un art de bâtir dont l'origine « romaine » se voyait ainsi explicitement reconnue (VERGNOLLE, 1994, p. 8-10). Et assez récemment encore, Marcel Durliat, tout en proclamant après bien d'autres « l'émergence d'un style » aux environs de l'an mil, n'en considérait pas moins toujours l'art roman comme « l'aboutissement d'un processus engagé depuis l'époque paléochrétienne » – c'est-à-dire bien aux derniers siècles de l'Antiquité (DURLIAT, 1982, p. 55).
- 27 C'est précisément à cette époque de décisive transition qu'il nous faut remonter pour constater le réel enracinement de l'architecture médiévale dans le substrat édilitaire classique. Car, comme y a insisté Noël Duval en définitive conclusion d'un débat ouvert depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, le parti de la basilique chrétienne tel qu'il s'impose sous le règne de Constantin revient à une simple adaptation fonctionnelle de la basilique civile hellénistico-romaine (DUVAL, 1990, surtout p. 753-755). Certes, l'adjonction éventuelle de nouvelles composantes – au premier chef le transept, déjà attesté à Saint-Pierre et Saint-Paul-hors-les-murs de Rome au IV<sup>e</sup> siècle – infléchit sensiblement l'ancien schéma. Mais celui-ci n'en allait pas moins demeurer de règle, et sans véritable modification de ses grandes lignes, fort tard dans le cours des temps médiévaux : il

n'est que de considérer, en particulier, d'innombrables églises d'entre XI<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle sur le sol d'Italie, où le principe ancien du couvrement en charpente a souvent été préféré au voûtement de la nef. Bien entendu, on a pu faire valoir que des impératifs liturgiques avaient entre-temps déterminé de profonds remodelages de certaines parties de l'édifice : ainsi, les recherches d'un Carol Heitz ont mis en valeur le développement de la formule du « massif occidental » (*Westwerk*) et des chevets à circulations complexes en rapport avec, respectivement, les célébrations pascales et la valorisation des reliques à l'époque carolingienne (HEITZ, 1963 ; HEITZ, 1980). Nous avons toutefois eu lieu de relever que les partis en question – eux-mêmes non dépourvus d'antécédents renvoyant à la fin de l'Antiquité, à nouveau – n'avaient guère été généralisés, et que dominait toujours ce qui, de configuration plus simple, s'était vu défini à l'origine (CAILLET, 2005, p. 59-85). D'autre part, Carol Heitz avait justement attiré l'attention sur le respect des proportions vitruviennes ayant manifestement présidé à la mise en œuvre de certains sanctuaires de Franconie bâtis à l'initiative du conseiller aulique Eginhard (HEITZ, 1980, p. 134-138) ; de fait, l'intérêt de l'époque carolingienne pour les préceptes du grand théoricien antique se trouve confirmé par des copies de son *De architectura*, comme celle que conserve la bibliothèque de Sélestat et qui, outre le texte, reproduit également avec soin des exemples de modénature (notices de Hans-Walter Stork et Alfons Zettler dans *Karl der Grosse...* 1999, t. 1, p. 74-79) ; et indépendamment de la fréquence des emplois dans les édifices de villes d'origine romaine, on constate bien que, pour les chapiteaux spécialement taillés au IX<sup>e</sup> siècle, le type corinthien classique a toujours la préférence (et que parfois, même, on n'hésite pas à revenir à l'ionique : CAILLET, 2005, p. 86-87). Cette préférence pour les ordres monumentaux classiques se vérifie encore, d'ailleurs, dans les décors picturaux à motifs d'architecture : le cas le plus probant en est offert par l'ornementation de la salle haute du porche (*Torhalle*) de l'abbatiale de Lorsch, où aux orthostates du registre inférieur se surimposent une colonnade ionique et une architrave à *fasces* en trompe-l'œil (CAILLET, 2005, p. 115-116).

- 28 Quant à l'interprétation de l'architecture romane comme l'avènement d'un ordre nouveau, suivant ce qu'ont postulé plusieurs générations d'éminents spécialistes (PUIG I CADAVALCH, 1928 ; FOCILLON, 1938, p. 13-54 ; GRODECKI, 1958 ; GRODECKI, 1973, p. IX-XIII, 3-84 et 361-363 ; DURLIAT, 1982, p. 37 et 51-56 ; VERGNOLLE, 1994, p. 49-109), il est indéniable qu'elle s'appuie sur des réalités bien tangibles : la généralisation du voûtement de pierre ; la nette scansion des nefs en travées, qui en résulte ; et de façon générale, une esthétique privilégiant l'homogénéité structurelle de l'édifice, au lieu de la juxtaposition d'éléments distincts qui jusqu'alors avait prévalu. Nous avons toutefois jugé possible de nuancer cette vision : car sans contester qu'un style proprement « roman » – où le rôle de la sculpture, justement exalté par H. Focillon (FOCILLON, 1931), n'est d'ailleurs pas minime – s'est vraiment imposé aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, il ne faut pas oublier que les traits invoqués en faveur de cette notion d'une nouvelle architecture n'ont guère été inventés par les bâtisseurs de l'an mil, mais constituent des résurgences de ce que l'Antiquité tardive, voire classique, avait pratiqué (CAILLET, 2000). En outre, et comme n'a pas failli à le reconnaître Éliane Vergnolle en particulier (VERGNOLLE, 1994, p. 9-10), les grands caractères couramment retenus comme spécifiques du roman ne sont propres qu'à certaines aires de l'Occident chrétien : l'Italie, à laquelle nous faisons déjà allusion ci-dessus, ne les a souvent accueillis qu'avec réticence (songeons à un édifice aussi emblématique que la cathédrale de Pise, avec sa nef charpentée et ses

colonnades à l'antique...); sur le territoire de la France même, la conception des églises normandes à nef directement éclairée et non voûtée, encore, jusqu'aux années 1120, se démarque franchement de celle des monuments du Sud-Ouest s'accordant bien davantage, quant à eux, à la définition « canonique » du roman. Ces fortes divergences d'un milieu à l'autre se traduisent d'ailleurs dans l'historiographie : ainsi dans l'optique des spécialistes germaniques, on envisage généralement d'un bloc ce qui va des environs de 800 aux premières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle (voir par exemple la présentation de l'architecture par Renate Wagner-Rieger dans FILLTZ, 1969, puis KUBACH, 1973) ; la lourde dette des Carolingiens envers leurs devanciers paléochrétiens amène donc par contrecoup à revaloriser encore les survivances (fussent-elles indirectes, en l'occurrence) de l'Antique.

- 29 L'architecture romane de la maturité a vu aussi intervenir, dans le cadre de l'aire culturelle privilégiée par les tenants d'un « roman » bien spécifique, de soudaines résurgences d'une esthétique romaine unanimement reconnue comme telle. En Catalogne par exemple, on a toujours relevé que l'articulation générale de la façade de Sainte-Marie de Ripoll s'inspirait de celle des anciens arcs de triomphe avec leur superposition de registre horizontaux de part et d'autre de la (ou des) baie(s) (BARRAL I ALTET, 1973). Et il a été également souligné que, sous d'autres variantes, le traitement des façades des édifices de l'Ouest/Sud-Ouest de la France et du milieu provençal procédait d'un semblable ascendant (CROZET, 1955 ; LASSALLE, [1970] 1983). L'observation directe des témoignages monumentaux du passé, assez abondants dans ces régions, a évidemment pu fournir aux bâtisseurs les meilleurs modèles alors que, passé le temps des expériences structurelles sur le voûtement des nefs ou l'articulation des chevets, il s'agissait d'« habiller » l'édifice de la façon la plus digne.
- 30 Nous nous arrêterons aussi à ce qui advient en deux milieux où, en termes sémantiques, des orientations du même ordre nous paraissent avoir plus de poids. C'est d'une part la Rome des décennies qui suivent le lancement de la Réforme grégorienne où, en concomitance avec le « renouveau paléochrétien » de l'iconographie (TOUBERT, 1990, p. 239-310), la reprise de schémas des IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles dans la reconstruction de grandes basiliques comme Saint-Clément ou Sainte-Marie-du-Transtévère (cette dernière avec un étonnant retour à l'ionique et à l'architrave pour ses colonnades) entendait revivifier le legs des glorieuses origines de l'Église de l'*Urbs* pour mieux l'affranchir des tutelles laïques (KRAUTHEIMER, 1980, p. 161-178, avec encore d'autres exemples). D'autre part, pour le Cluny-III d'Hugues de Semur, qui se signale au même moment par sa nef à cinq vaisseaux et la prolifération d'une modénature classicisante appelée à faire école à Autun, Vézelay, etc., Anne Baud a également insisté à fort bon droit sur un souci de référence au Saint-Pierre-du-Vatican constantinien (BAUD, 2003) ; cela manifestant de manière bien tangible un statut d'exemption qui rattachait directement au siège apostolique la grande abbaye bourguignonne alors en situation de « relayer » Rome dans une bonne partie de l'Occident.
- 31 En progressant dans le temps, on pourrait certes considérer que l'avènement du « gothique » – ou plutôt *opus francigenum* –, avec un système inédit d'équilibrage de voûtes elles-mêmes d'un nouveau type, a enfin scellé une véritable rupture avec des traits qui constituaient encore d'ultimes avatars de l'Antique. Pourtant, Willibald Sauerländer et Alain Erlande-Brandenburg n'ont pas fait valoir sans raison que l'ampleur et la luminosité des vastes nefs ainsi que le retour – du moins partiel – aux colonnes au détriment des piles composées trahissaient de nouveau l'impact de

modèles paléochrétiens (SAUERLÄNDER, 1989, p. 14-15, 22 ; ERLANDE-BRANDENBURG, 1995, p. 247 ; ERLANDE-BRANDENBURG, 2006) – et donc antiques. Une interprétation de cet ordre s'avère d'autant plus vraisemblable que, lors d'une phase au cours de laquelle le pouvoir épiscopal tend, dans un milieu urbain désormais en plein essor, à assurer sa prééminence à l'égard de celui des grands abbés, les bâtisseurs des nouvelles cathédrales ont encore sous les yeux – comme à Notre-Dame de Paris sous Maurice de Sully dans les années 1160 – l'exemple de l'édifice paléochrétien en usage jusque-là. La seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle dans le domaine Plantagenêt et les décennies autour de 1200 dans le royaume capétien correspondent également à un sensible infléchissement dans l'architecture militaire (ERLANDE-BRANDENBURG, 1995, p. 276, et 314-324 pour les grandes réalisations qui allaient s'inscrire dans ce sillage). Cela du fait d'un nouvel intérêt pour les écrits de la poliorcétique classique : Geoffroy Plantagenêt, par exemple, lit Végèce, et Philippe Auguste assiège Château-Gaillard en procédant suivant ce que relate Flavius Josèphe pour la prise de Massada. Mais l'observation directe des enceintes romaines encore debout dans bien des villes – nous l'évoquons ci-dessus – amenait également les ingénieurs à concevoir « à l'antique » la mise en œuvre des courtines et le rythme des tours qui y était associées : la nouvelle organisation défensive de Paris, avec l'enceinte de la rive droite et la forteresse du Louvre à sa jonction avec la Seine, en constitue le prototype, dont on devait ensuite s'inspirer sur plusieurs autres sites français.

## Une renaissance carolingienne ?

- 32 Pour en venir à présent aux autres champs de l'expression artistique, c'est évidemment la réalité de ce qu'une tradition historiographique solidement établie désigne comme la « renaissance carolingienne » qui s'impose aussitôt. Le phénomène est en fait complexe, puisque la référence aux modèles romains classiques s'y double de celle aux grandes réalisations paléochrétiennes, mais sans oublier non plus les origines proprement franques de la dynastie : la célèbre *Vita Karoli* d'Eginhard – qui reprend d'ailleurs l'organisation générale et de nombreux traits des *Vies des douze Césars* de Suétone – présente Charlemagne comme un nouvel Auguste tout en soulignant sa piété chrétienne et ses profondes attaches à certains des usages de son peuple (CAILLET, 2007b) ; une série de monnaies dont l'avvers s'orne du profil du souverain, lauré à la romaine mais portant moustache à la franque, tandis que le revers montre la façade d'une église, traduit parfaitement cette même imbrication (voir notamment la notice de Bernd Kluge, « Münzen Karls der Grossen », dans *Karl der Grosse*,... 1999, 1, p. 65-68).
- 33 La première partie de cet article a déjà permis d'aborder les reprises thématiques les plus flagrantes du répertoire gréco-romain. Mais ne manquons pas d'insister ici sur le fait que les deux grands modes de l'imagerie carolingienne – c'est-à-dire le mode proprement narratif pour les récits, et le mode plus statique et atemporel pour l'exaltation des figures majeures – procèdent en droite ligne de ce qui était de règle dans l'Antiquité chrétienne, et déjà aussi païenne. André Grabar renvoyait ainsi pertinemment, par-delà les programmes des églises ou de certains diptyques d'ivoire des V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles associant pareillement le Christ et/ou la Vierge à des scènes bibliques, à des réalisations telles ce relief en marbre du musée de Naples présentant Hercule et Omphale en pied avec, autour, une suite de tableaux illustrant les Travaux du héros (GRABAR, 1979, p. 77 et fig. 59). Pour la représentation du souverain, dont les manuscrits

religieux du IX<sup>e</sup> siècle offrent de magnifiques exemples (CAILLET, 2005, p. 164-224), les ascendants romains tardifs ont évidemment fourni l'essentiel du schéma : songeons à Constantin ou Théodose trônant, entourés d'assesseurs ou de personnifications et couronnés par la main divine, tout comme devait l'être Charles le Chauve dans certaines de ses Bibles. Quant aux styles qui alternent puis se fondent dans ce même genre d'œuvres – tantôt à prédominance linéaire comme dans les Évangiles du groupe « Ada », tantôt franchement pictural comme dans ceux dits « du Couronnement » –, on y a bien sûr unanimement reconnu la réactualisation des deux grands courants qui coexistaient dans la peinture classique. Ajoutons d'ailleurs que l'imitation du modèle s'avère parfois si étroite qu'il est bien difficile de décider si l'on a affaire à une réalisation antique ou à une copie carolingienne : ainsi avec l'exemplaire du traité d'astronomie d'Aratos, pour lequel seule la graphie du texte permet de trancher ; et pour un diptyque d'ivoire présentant Rome et Constantinople personnifiées, l'accord ne s'est pas encore établi entre les propositions d'Anthony Cutler – qui y voit un pastiche du IX<sup>e</sup> siècle – et celles de plusieurs spécialistes allemands considérant qu'il s'agit bien d'une œuvre antique (CUTLER, 1984, et notamment la notice de Manuela Laubenberger dans *Karl der Grosse...* 1999, t. 2, p. 686-688, X 1). Mais pour en terminer ici avec les orientations antiquisantes des Carolingiens, il s'impose sans doute de nuancer l'interprétation traditionnelle. Le concept de « renaissance » suppose en effet un véritable retour à certaines valeurs que l'on avait temporairement oubliées ; cependant, une telle vision ne tient que si l'on privilégie un véritable « gallocentrisme » dans l'évolution de l'art et de la culture du haut Moyen Âge. Or les récentes expositions de Brescia et de Londres – et les publications auxquelles elles ont donné lieu – ont bien mis en valeur ce que les milieux italien et insulaire avaient préservé, dans l'intervalle, du legs antique dans les techniques et l'iconographie (*Futuro deil Longobardi...*, 2000 ; *The Making of England...* 1991). Ainsi, et pour ce qui a trait notamment à la grande tradition figurative constituant le fonds le plus propre du classicisme gréco-romain, les Carolingiens s'inscrivent plutôt dans le vaste mouvement de sauvegarde d'un héritage auquel, en d'autres aires, on s'était attaché avant eux.

## Modèles classiques dans la plastique romane puis gothique

- 34 Aux environs de l'an mil, l'Empire ottonien s'avère avoir plus tiré profit des antécédents carolingiens et de nouveaux apports byzantins (avec, en particulier, l'importation d'éléments de diptyques d'ivoire, réutilisés en plats de reliure, qui allaient contribuer au renouvellement de l'iconographie christologique et mariale) ; tout cela sans trop renouer directement, donc, avec l'Antiquité. En revanche, la fin du XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle ont ramené les sculpteurs de certains milieux d'Italie septentrionale et centrale, de Provence, de Languedoc et du Nord de l'Espagne dans une dépendance partielle, du moins, de réalisations romaines ou paléochrétiennes. Arturo Carlo Quintavalle a ainsi justement relevé l'abondance des reprises de motifs de rinceaux, de rosaces, ou de l'ordre corinthien même, dans la production des officines de Wiligelmo puis de Nicholas pour de grands édifices cathédraux et abbaciaux des environs de Modène jusqu'au Val de Suse, entre 1090 et 1140 (QUINTAVALLE, 2006a, p. 18-19). Et il a également souligné l'intérêt que l'on manifesta, au cours des décennies suivantes, pour des sarcophages antiques dont l'organisation des sujets en frise continue (ou rythmée par une arcature) suggérait un mode de composition que l'on retrouve, par exemple, sur un tombeau du Camposanto de Pise signé de Biduino aussi bien que sur la vasque

des fonts baptismaux de San Frediano de Lucques ou que sur l'architrave de Sant'Andrea de Pistoia (QUINTAVALLE, 2006b). Au second tiers du XII<sup>e</sup> siècle, l'activité du Maître de Cabestany telle que la retracent un récent ouvrage collectif (BONNERY *et al.*, 2000) ainsi qu'une contribution de Francesco Gandolfo (GANDOLFO, 2006) jette un pont entre les plus précoces des réalisations italiennes de ce type – qu'a d'ailleurs manifestement connues le sculpteur en question – et ce qui est dû à son activité en Catalogne et Languedoc (dont, justement, un sarcophage avec la frise continue relatant l'histoire de saint Saturnin, à Saint-Hilaire d'Aude). Ce même courant détermine encore une remarquable floraison aux approches de 1200 avec l'œuvre de Benedetto Antelami à Parme, à nouveau valorisée par les travaux d'A. C. Quintavalle (QUINTAVALLE, 1990) qui, d'ailleurs, établit alors aussi un lien avec les célèbres façades « à l'antique » de Saint-Gilles-du-Gard et de Saint-Trophime d'Arles : car selon lui – et sans nier évidemment le poids du riche substrat romain provençal – le système d'insertion des figures à la manière d'un arc de triomphe ou d'une *frons scenae* pourrait y dériver, via des intermédiaires ligures, d'un portail (démantelé) d'Antelami à la cathédrale de Parme ; mais la question doit sans doute demeurer ouverte...

- 35 Les environs de 1200 correspondent par ailleurs à la diffusion d'un style dans lequel, sans se départir d'une profonde idéalisation, les physionomies et les attitudes s'emprennent d'un nouveau naturalisme qui, en ce qui concerne les drapés, se traduit par une prolifération de plis fluides et serrés qui ne va pas sans rappeler le « drapé mouillé » du second classicisme grec et de l'époque hellénistique (également repris lors de certaines phases de la période impériale romaine). Ce style dénommé « 1200 », *Muldenfaltenstil* dans la terminologie allemande, ou encore « antiquisant », caractérise des œuvres aussi insignes que les sculptures des portails nord et sud du transept de Notre-Dame de Chartres, les grandes pièces d'orfèvrerie de Nicolas de Verdun ou les miniatures du Psautier d'Ingeburge. Une grande exposition du Metropolitan Museum de New York, suivie d'un colloque, en a traité dans les années 1970 (*The Year 1200, 1970-1975*). Il s'agit évidemment d'une autre étape importante dans un développement artistique où l'esprit du classicisme se réaffirme de plus en plus nettement. Pour autant, cette nouvelle irrigation semble s'être opérée par voie détournée. En effet, et sans certes écarter en bloc l'éventualité de nouveaux regards sur les réalisations antiques toujours à portée de main, l'ascendant de réalisations byzantines (ou byzantinisantes) a alors dû être prépondérant : Kurt Weitzmann l'a parfaitement mis en lumière dans le cadre du colloque new-yorkais évoqué ci-dessus (WEITZMANN, 1975), ainsi d'ailleurs que l'avait fait quelques années auparavant Otto Demus dans son ouvrage fondamental sur les échanges entre Orient et Occident (DEMUS, 1970, p. 121-190). Car l'art des Commènes – comme celui des Macédoniens dès autour de l'an mil – témoigne bien de fortes tendances hellénisantes dans lesquelles un retour délibéré aux valeurs de la glorieuse civilisation mère a joué de façon décisive. Moyennant l'appel à des maîtres d'œuvre de cette mouvance et à leurs « suiveurs » en Italie mais aussi en milieux bourguignon, germanique ou autres au cours du XII<sup>e</sup> siècle, les Latins devaient par contrecoup en bénéficier eux-mêmes ; et l'importation de certains objets byzantins – notamment des ivoires – a, comme le suggérait Willibald Sauerländer, dû avoir un impact dans le même sens (SAUERLÄNDER, 1982).
- 36 En revanche, il n'apparaît pas exclu qu'au second quart du XIII<sup>e</sup> siècle ce soit, derechef, aux modèles proprement antiques que les sculpteurs aient porté la plus grande attention : on le perçoit déjà avec les figures de la Visitation du portail central de la

façade ouest de Notre-Dame de Reims, où les « plis mouillés » des drapés acquièrent un traitement beaucoup plus organique et où les visages – d'une perfection idéalisée toute classique pour Marie ou d'un caractère revêché évoquant fort bien le « réalisme » hellénistico-romain pour Élisabeth – affichent sans équivoque des références de cet ordre. On n'a, alors, pas manqué de renvoyer à nouveau aux réalisations romaines que les créateurs gothiques avaient sous les yeux en France même. Pourtant, c'est sans doute à bon droit qu'a été tout récemment reposée la question – ouverte autrefois par Émile Mâle (MÂLE, 1917, p. 242-243) – du contact avec les originaux helléniques en Grèce ou en Orient. On n'oubliera pas, en effet, que les Occidentaux investissaient alors ces contrées, et que des bâtisseurs et artistes y accompagnaient les chevaliers, religieux et marchands ; d'ailleurs, Philippe Verdier avait très probablement reconnu avec raison, dans le dessin de la « sepulture dun sarrazin » de l'album de Villard de Honnecourt, le relevé d'un monument – non attesté en Occident – du type du tombeau de Philopappos à Athènes (VERDIER, 1983). Fabienne Joubert argumente à son tour de manière convaincante : compte tenu, notamment, de la visibilité assurée d'œuvres de premier plan dans les territoires occupés, de l'émergence, qui intervient précisément alors, de drapés à mouvements plus amples et vraiment naturalistes dans l'art de l'apogée gothique, et même de la résurgence de certains traits de l'archaïsme grec, comme pour un visage d'ange de la façade ouest de Notre-Dame de Paris (JOUBERT, 2006, p. 728-739). Au cours des décennies suivantes, ces tendances se sont en tout cas bien fixées ; et la principale « reconquête » qu'opère bientôt la sculpture française est cette fois celle du nu, dont témoigne l'Adam (originellement apparié à une Ève malheureusement disparue) mis en place à l'intérieur du bras sud du transept de la cathédrale parisienne vers 1260 (ERLANDE-BRANDENBURG, 1982, p. 114-118) ; le *contrapposto* et le rendu anatomique, certes encore quelque peu approximatifs, y confirment le plein ascendant de l'Antique que, dans ce même registre, dénote d'ailleurs également l'une des planches de Villard accolant deux nus masculins à une « tête de feuille » – elle-même résurgence classique d'usage courant dans le répertoire occidental du XIII<sup>e</sup> siècle (HAHNLOSER, [1935] 1972), pl. 43).

- 37 L'emprise de l'Antique ainsi établie pour l'art d'en-deçà des Alpes, il faut opérer un nouveau retour en Italie pour assister au parachèvement du processus. On doit alors repartir de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle pour considérer ce qui advient dans les régions méridionales sous le règne de Frédéric II, et dont plusieurs copieux ouvrages collectifs de ces deux dernières décennies ont bien précisé les dominantes (TRONZO, 1994 ; *Federico II immagine e potere*, 1995 ; *Federico II e l'Italia*, 1995 ; KÖLZER, 1996 ; *Federico II e l'antico*, 1997), auxquelles nous nous arrêterons ci-après. L'œuvre la plus emblématique, à cet égard, est incontestablement la Porte de Capoue achevée en 1239 et où, dans une organisation générale elle-même directement évocatrice de celle des structures analogues de la Rome impériale, une figure trônante du souverain germanique, flanquée d'un Apollon et d'une Diane en remploi, se trouvait également associée à plusieurs bustes et médaillons représentant sans doute, outre des allégories personnifiées, plusieurs conseillers auliques. En dépit d'une certaine stylisation, que l'on constate aussi dans le non moins remarquable buste lauré du musée de Barletta, l'inspiration directe des modèles romains s'avère patente ; et cela traduit, comme d'ailleurs dans le renouveau de la glyptique (KAHSNITZ, 1977 ; GIULIANO, 1989), un souci idéologique majeur de réactualisation de la dignité des Césars.

38 Ce foyer italien méridional a d'autre part une importance extrême dans la mesure où il correspond sans doute au milieu de formation de Nicola Pisano, au sujet duquel Maria Laura Testi Cristiani proposait voici une vingtaine d'années une substantielle mise au point (TESTI CRISTIANI, 1987, p. 9-26). L'œuvre phare du grand artiste, la chaire du baptistère de Pise datée de 1260, a bien sûr été largement commentée quant à la magistrale synthèse qui s'y trouve opérée entre substrat roman régional (pour le principe même de l'ambon à reliefs historiés), influences gothiques (ainsi pour l'attitude du Christ en croix) et ascendances romaines (TESTI CRISTIANI, 1987, p. 183-300). Ces dernières, auxquelles nous nous attacherons bien sûr tout spécialement, s'avèrent les plus flagrantes dans la reprise du modèle d'Hercule (allégorie du courage, vertu cardinale ?), avec cette fois une anatomie et un *contrapposto* parfaitement assimilés, contrairement à ce que nous relevions pour l'Adam parisien contemporain ; on a aussi régulièrement évoqué le panneau de l'Adoration des Mages, dans lequel la Vierge assise se calque sur la Phèdre d'un sarcophage du II<sup>e</sup> siècle que Nicola avait sous les yeux aux abords de la cathédrale. Mais précisément, les capacités du sculpteur médiéval à s'affranchir de son modèle pour l'insérer dans une composition originale et parfaitement maîtrisée, tout en en préservant l'esprit classique, érigent l'œuvre en jalon particulièrement décisif dans une progression qui, un siècle et demi après, allait aboutir à l'avènement de la « modernité ». Dans l'intervalle, il convient toutefois de s'arrêter encore à la personnalité d'Arnolfo di Cambio qui, tandis que Giovanni, son condisciple et propre fils de Nicola, emprunte la voie d'un étonnant expressionnisme prébaroque, renchérit sur la ten-dance classicisante ainsi définie. L'une des récentes expositions qui lui ont été consacrées le présente d'ailleurs comme une figure-clé dans le mouvement en question (Arnolfo..., 2005). La nouvelle restitution de la façade de la cathédrale florentine (NERI LUSANNA, 2005) y réattire certes l'attention sur des aspects indiscutablement gothiques, ainsi que sur l'importance – souvent mésestimée – qu'y prenaient les plages mosaïquées ; mais elle n'en met pas moins en évidence ce qui, par le jeu de la modénature du soubassement et de l'architrave sur colonnes à chapiteaux phytomorphes du second niveau, déterminait une mise en scène bien « romaine » du programme sculpté. Quant à l'inspiration antique des figures mêmes d'Arnolfo, elle ne s'affiche peut-être nulle part mieux que dans les extraordinaires *assetati* qu'il sculpta pour une fontaine de Pérouse quelque deux décennies auparavant : ce sont alors les modèles des personnages semi-gisants des urnes funéraires étrusques, ainsi que ceux de personnifications romaines de fleuves ou de provinces, que l'artiste a mis à profit tout en marquant – comme son maître Nicola – sa haute aptitude à fondre ces schémas dans son propre style (SILVESTRELLI, 2005).

### Dans la peinture : de la référence à l'Antique au primat de la nature

39 Nos ultimes remarques porteront naturellement sur la peinture, domaine que l'historiographie a toujours considéré comme majeur dans l'avancée vers la « grande » Renaissance. Notons toutefois que l'on ne saurait concevoir trop de dissociation à l'égard de la sculpture : les amples formes corporelles qui caractérisent l'art d'un Pietro Cavallini puis d'un Giotto ne sont-elles pas très proches de celles dont use un Arnolfo di Cambio, leur exact contemporain, actif comme eux à Rome, avant de se transporter en Toscane ? Le foyer romain semble d'ailleurs avoir assumé un rôle capital dans l'émergence du nouveau courant, ainsi que l'ont montré les travaux de plusieurs spécialistes (GARDNER, 1973 ; TOMEI, 1991 ; WHITE, [1987]1993, p. 145-162 ; ROMANO, 1994,

p. 38-125 ; TOMEI, 2000). Indépendamment d'une nouvelle vague d'apports byzantins, la reprise – pour raisons symboliques plus que formelles, sans doute – de motifs paléochrétiens s'y double d'une plasticité accrue des modelés, ainsi que de certains effets franchement tridimensionnels dans le traitement des architectures et éléments mobiliers ; le contact direct avec des réalisations de l'Antiquité tardive, comme lorsque Pietro Cavallini et son équipe sont intervenus pour restaurer les cycles de la nef de Saint-Paul-hors-les-murs, a bien sûr dû jouer pour de telles orientations. Mais si le poids des lointains antécédents ne saurait donc, là encore, être sous-estimé, nous parvenons au stade où un autre type d'impulsion devait s'avérer décisif : nous songeons alors, dans le contexte du chantier de l'église haute d'Assise, à ce qu'induit la spiritualité franciscaine en termes d'« actualisation » de la geste du saint éponyme ; car au-delà de telle ou telle citation de l'Antique, c'est un souci de référence au cadre d'une histoire vécue de toute fraîche date, et au concret des situations impliquant les protagonistes eux-mêmes, qui désormais s'impose. Alessandro Tomei a donc très justement mis l'accent sur ce qui, dans l'œuvre de Giotto puis de ses suiveurs, procède de cette quête du « naturel » et, sans contredire absolument l'ascendant du classicisme, l'éclipse nettement ; les textes établissent sans ambages que c'est bien dans cette acception que l'ont perçu les premiers théoriciens de l'art, de Villani à Vasari (TOMEI, 2006). Quant au développement de la peinture hors d'Italie, qui coïncide certes encore avec les deux derniers siècles du Moyen Âge, il serait par contre-coup superflu de l'envisager ici : car, sous des variantes évidemment fort tranchées d'un milieu à l'autre, c'est aussi l'observation immédiate du sensible – souvent combinée, du reste, à l'influence des conceptions ainsi déjà définies dans la Péninsule – qui y conditionne également l'essentiel de l'évolution.

- 40 Ce survol a, bien entendu, passé sous silence d'innombrables autres témoignages du poids de l'Antique dans la conscience et la création médiévales. Mais les renvois bibliographiques dans le fil du discours permettront aisément d'élargir le champ en ce sens. Il importait surtout, en revanche, consécutivement aux récentes entreprises d'apports très riches mais d'orientations assez aléatoires, de refaire jour sur tous les grands aspects du problème ; cela afin d'en produire, à l'échelle de l'ensemble de la période, le tableau le mieux équilibré possible. Une première idée nous semble pouvoir s'en dégager : celle de la continuité de l'ascendant en question ; sous différentes facettes, certes, et en voyant alterner la médiation byzantine – ou celle de l'interprétation médiévale antérieure – à la reprise directe du modèle ancien ; mais sans que jamais se trouvent réellement niées les valeurs référentielles du classicisme (ou, du moins, de ses prolongements paléochrétiens). Nous en venons donc à nuancer la vision panofskienne qui tendait à nettement valoriser la « renaissance carolingienne » puis celle des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles en France méridionale et Italie. Il s'agit là incontestablement de deux temps forts. Mais, outre que cette vision ne prend guère en compte les – non moins essentiels – aspects évoqués dans nos deux premiers volets, la focalisation excessive sur ces deux seuls moments ne nous paraît pas rendre compte de ce qui s'est développé dans des cadres spatio-temporels bien plus amples. Nous soulignons ainsi la très large mesure dans laquelle la floraison franque du IX<sup>e</sup> siècle avait été préparée au-delà des Alpes et outre-Manche ; et l'on ajoutera ici que les prémices du roman tardif classicisant se trouvent attestées dès les environs de l'an mil :

il n'est que de songer au renouveau du corinthien et de l'appareillage en pierre de taille dans la France « moyenne » (VERGNOLLE, 1985, p. 52, 65-74, 140-141 ; VERGNOLLE, 1994, p. 75, 78-80, 112, 129-132), alors même que le monde germanique prolonge les achèvements des Carolingiens tout en se ressourçant aux apports d'une « renaissance macédonienne » à son plein apogée en Orient...

- 41 Cette dernière remarque, où s'affiche à nouveau le rôle de Byzance en « relais » de l'impact des antécédents disponibles en Occident même, nous amène d'ailleurs à rejoindre le point de vue qu'exprimait André Grabar dans l'une de ses ultimes synthèses : c'est-à-dire l'insistance sur une constante recherche des milieux de la chrétienté latine pour demeurer au plus près – ou revenir au plus vite, en cas de déviance avérée – des idéaux majeurs de la civilisation méditerranéenne (GRABAR, 1984). Le poids des formulations initiales de la thématique religieuse, qui s'étaient pour ainsi dire coulées dans les schémas figuratifs gréco-romains<sup>5</sup>, a bien évidemment été décisif dans la quasi-permanence de cette orientation. Il ne s'agit pas pour autant, bien sûr, de dénier leur originalité – soit leur caractère authentiquement médiéval, sous de multiples variantes – aux modes de penser et de créer des hommes de l'époque qui nous concerne. Mais les lignes de force du bilan ici dressé sont sans doute bien propres à confirmer que la présence de l'Antique au Moyen Âge ne saurait être perçue comme un épiphénomène ; sa réévaluation nous semble même fournir une clé maîtresse pour vraiment pénétrer l'esprit de ce temps.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- ADHÉMAR, (1939) 1996 : Jean Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français* (Londres, 1939), Paris, 1996.
- ANDALORO, 1984 : Maria Andaloro, « Ancora una volta sull'Ytalia di Cimabue », dans *Arte medievale*, 2, 1984, p. 143-181.
- *Arnolfo...*, 2005 : Enrica Neri Lusanna éd., *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, (cat. expo., Florence, Museo del Opera del Duomo, 2005-2006), Florence, 2005.
- BARRAL I ALTET, 1973 : Xavier Barral i Altet, « Le portail de Ripoll : état des questions », dans *Les cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 4, 1973, p. 321-325.
- BAUD, 2003 : Anne Baud, *Cluny. Un grand chantier médiéval au cœur de l'Europe*, Paris, 2003.
- BEES, 1923 : Nikos A. Bees, « Darstellungen altheidnischer Denker und Autoren in der Kirchenmalerei der Griechen », dans *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*, 4, 1923, p. 107-128.
- BLONDEAU, 2001 : Chrystèle Blondeau, « Arthur et Alexandre sous le principat de Philippe le Bon : les témoins d'un imaginaire en mutation », dans Jean-Marie Cauchies éd., *Le héros bourguignon : histoire et épopée* (colloque, Édimbourg/Glasgow, 2000, *Publications du Centre européen d'études bourguignonnes*, 41), Neuchâtel, 2001, p. 223-239.

- BLONDEAU, 2003 : Chrystèle Blondeau, *Un conquérant pour quatre ducs. Présence et représentations d'Alexandre le Grand à la cour de Bourgogne sous le principat des ducs Valois (1363-1477)*, thèse Université Paris X-Nanterre, 2003.
- BONNERY *et al.*, 2000 : André Bonnery, Marco Burrini, Jordi Camps i Sòria, Immaculada Lorés i Otzet, Géraldine Mallet, Olivier Poisson, Francine Saunier, *Le Maître de Cabestany*, La Pierre-qui-Vire, 2000.
- BUCHTHAL, 1971 : Hugo Buchthal, *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, Londres/Leyde, 1971.
- CAILLET, LOOSE 1990 : Jean-Pierre Caillet, Hans Nils Loose, *La vie d'éternité. La sculpture funéraire dans l'Antiquité chrétienne*, Paris/Genève, 1990, p. 108-120.
- CAILLET, 1996 : Jean-Pierre Caillet, « La transformation en église d'édifices publics et de temples à la fin de l'Antiquité », dans Claude Lepelley éd., *La fin de la cité antique et le début de la cité médiévale*, Bari, 1996, p. 191-211.
- CAILLET, 2000 : Jean-Pierre Caillet, « Le mythe du renouveau architectural roman », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 43, 2000, p. 341-369.
- CAILLET, 2001 : Jean-Pierre Caillet, « Architecture et décor monumental », dans Pierre Riché éd., *L'Europe de l'an mil*, Paris, 2001, p. 77-255.
- CAILLET, 2005 : Jean-Pierre Caillet, *L'art carolingien*, Paris, 2005.
- CAILLET, 2007a : Jean-Pierre Caillet, « Prééminence dans la menée des desseins de Dieu : configuration et décor des salles d'audience carolingiennes et pontificales », dans Jean-Pierre Caillet, Michel Sot éd., *L'audience. Rituels et cadres spatiaux, de l'Antiquité au haut Moyen Âge*, Paris, 2007, p. 273-280.
- CAILLET, 2007b : Jean-Pierre Caillet, « La réactualisation de l'Antique dans l'œuvre littéraire et artistique d'Eginhard, conseiller de Charlemagne et de Louis le Pieux », dans Sophie Cassagnes-Brouquet, Martine Yvernault éd., *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance* (colloque, Limoges, 2004), sous presse.
- CANTINO, WATAGHIN, 1999 : Gisella Cantino Wataghin, « *Ut haec aedes Christo Domino in ecclesiam consecratur*. Il riuso cristiano di edifici antichi tra Tarda Antichità e alto Medioevo », dans *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo* (*Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XLVI), Spolète, 1999, p. 673-749.
- COLIN, 1981 : Jean Colin, *Cyriaque d'Ancône. Le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris, 1981.
- COURCELLE, 1985 : Jeanne Courcelle, « Les illustrations de l'Énéide dans les manuscrits du x<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle », dans *Lectures médiévales de Virgile*, (colloque, Rome, École française de Rome, 1982), Rome, 1985, p. 395-409.
- CROZET, 1955 : René Crozet, « Survivances antiques dans l'architecture romane du Poitou, de l'Angoumois et de la Saintonge », dans *Recueil publié à l'occasion du cent-cinquantième de la Société nationale des antiquaires de France*, Paris, 1955, p. 193-202.
- CUTLER, 1984 : Anthony Cutler, « Roma and Constantinopolis in Vienna », dans Irmgard Hutter éd., *Byzanz und der Westen*, Vienne, 1984, p. 43-64.

- CUTLER, 1999 : Anthony Cutler, « Reuse or Use ? Theoretical and Practical Attitudes toward Objects in the Early Middle Ages », dans *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XLVI)*, Spolète, 1999, p. 1055-1079.
- DEMUS, 1970 : Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, Londres, 1970.
- *Die Zeit der Staufer*, 1977 : *Die Zeit der Staufer. Geschichte-Kunst-Kultur*, (cat. expo., Stuttgart, Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, 1977), 4 vol., Stuttgart, 1977.
- DUBOURG-GLATIGNY, 1993 : Pascal Dubourg-Glatigny, « Les Commentaires de Lorenzo Ghiberti dans la culture florentine du Quattrocento », dans *Histoire de l'art*, 23, 1993, p. 15-26.
- DURAND, 2003 : Carine Durand, *L'illustration du Roman de Troie et de ses dérivés dans les manuscrits français*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2003.
- DURLIAT, 1982 : Marcel Durliat, *L'art roman*, Paris, 1982.
- DURLIAT, 1996 : Marcel Durliat, « Réflexions sur l'art roman en France », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 39, 1996, p. 41-65.
- DUVAL, 1990 : Noël Duval, s.v. « Édifice de culte », dans Angelo Di Bernardino, François Vial éd., *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*, Paris, 1990, p. 752-771.
- ELBERN, 1988 : Victor H. Elbern, *Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt, 1988.
- ERLANDE-BRANDENBURG, 2006 : Alain Erlande-Brandenburg, « L'art gothique et l'Antiquité tardive », dans QUINTAVALLE, 2006, p. 422-424.
- ERLANDE-BRANDENBURG, 1995 : Alain Erlande-Brandenburg, avec Anne-Bénédicte Mérel-Brandenburg, *Histoire de l'architecture française. Du Moyen Âge à la Renaissance, IV<sup>e</sup> siècle-début XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1995.
- ERLANDE-BRANDENBURG, 1982 : Alain Erlande-Brandenburg, avec Dominique Thibaudat, *Les sculptures de Notre-Dame de Paris au musée de Cluny*, Paris, 1982.
- FANELLI, 1980 : Giovanni Fanelli, *Firenze, (Le città nella storia d'Italia)*, Rome/Bari, 1980.
- *Federico II e l'Italia*, 1995 : Giancarlo Andenna éd., *Federico II e l'Italia*, (cat. expo., Rome, Palazzo Venezia, 1995), Rome, 1995.
- *Federico II, immagine e potere*, 1995 : Maria Stella Calò Mariani, Raffaella Cassano éd., *Federico II, immagine e potere*, (cat. expo., Venise, 1995), Venise, 1995.
- *Federico II e l'antico*, 1997 : *Federico II e l'antico*, (colloque, Foggia, 1995), Foggia, 1997.
- FILLITZ, 1969 : Hermann Fillitz éd., *Das Mittelalter, I (Propyläenkunstgeschichte)*, Berlin, 1969.
- FOCILLON, 1931 : Henri Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1931.
- FOCILLON, 1938 : Henri Focillon, *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, Paris, 1938.
- *Futuro dei Longobardi...2000* : Carlo Bertelli, Gian Pietro Brogiolo éd., *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, (cat. expo., Brescia, 2000), Milan/Brescia, 2000.

- GABORIT-CHOPIN, 1978 : Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg, 1978.
- GAEHDE, 1961 : Joachim E. Gaehde, compte-rendu de OAKESHOTT, (1959) 1960, dans *Speculum*, XXXVI, 1961, p. 678-682
- GANDOLFO, 2006 : Francesco Gandolfo, « Il sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude, il Maestro di Cabestany e la Toscana », dans QUINTAVALLE, 2006, p. 425-437.
- GARDNER, 1973 : Julian Gardner, « Nicolas III's Oratory of the Sancta Sanctorum ans its Decoration », dans *The Burlington Magazine*, CXV, 1973, p. 283-294.
- GENIN-HUREL, 1994 : Nathalie Genin-Hurel, « Les chroniques universelles en rouleau (1457-1521) : une source pour l'iconographie religieuse », dans *Revue d'histoire de l'Église de France*, LXXX/205, juil.-déc. 1994, p. 303-314.
- GIULIANO, 1989 : Antonio Giuliano, « La luce de la gran Costanza », dans Tony Haekens, Ghislaine Moucharte éd., *Technologie et analyse des gemmes anciennes*, (colloque, Ravello, 1987), Strasbourg, 1989, p. 335-339.
- GRABAR, 1979 : André Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979.
- GRABAR, 1984 : André Grabar, « L'asymétrie des relations de Byzance et de l'Occident dans le domaine des arts au Moyen Âge », dans Irmgard Hutter éd., *Byzanz und der Westen*, Vienne, 1984, p. 9-24.
- GREENHALGH, 1989 : Michael Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, Londres, 1989.
- GRODECKI, 1958 : Louis Grodecki, *Au seuil de l'art roman. L'architecture ottonienne*, Paris, 1958.
- GRODECKI *et al.*, 1973 : Louis Grodecki, Florentine Mütterich, Jean Taralon, Francis Wormald, *Le siècle de l'an mil*, Paris, 1973.
- GUENÉE, 1980 : Bernard Guenée, *Histoire et culture historique de l'Occident médiéval*, Paris, 1980.
  
- HAHNLOSER, (1935) 1972 : Hans Robert Hahnloser, *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, (Graz, 1935) Graz, 1972.
- HAMANN, 1923 : Richard Hamann, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, 1, Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz*, Marburg, 1923.
- HAMANN-MCLEAN, 1949-1950 : Richard Hamann-McLean, « Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XV, 1949-1950, p. 157-251.
- HASKINS, 1927 : Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, 1927.
- *Heinrich der Löwe und seine Zeit*, 1995 : Jochen Luckhardt, Franz Niehoff éd., *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen*, (cat.expo., Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum, 1995), 3 vol., Munich, 1995.
- HEITZ, 1963 : Carol Heitz, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963.
- HEITZ, 1980 : Carol Heitz, *L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions*, Paris, 1980.

- HUBERT, 1990 : Étienne Hubert, *Espace urbain et habitat à Rome du x<sup>e</sup> siècle à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Rome, 1990.
  
- JACOB, 2006 : Marie Jacob, « L'ekphrasis en images : métamorphoses de la destruction de Troie la Grant enluminée par l'atelier des Colombes à la fin du xv<sup>e</sup> siècle (BnF nouv. acq. fr. 24920) », dans Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille, Michelle Szkilnik éd., *Contes de Troie et d'Alexandre*, Paris, 2006, p. 291-308.
- *Jean Fouquet...*, 2003 : François Avril éd., *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du xv<sup>e</sup> siècle*, (cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003), Paris, 2003.
- JOUBERT, 1993 : Fabienne Joubert, *La tapisserie (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 67)*, Turnhout, 1993.
- JOUBERT, 2006 : Fabienne Joubert, « Proprement gothique ? », dans Stephan Gasser, Christian Freigang, Bruno Boerner éd., *Architektur und Monumentalskulptur des 12.-14. Jahrhunderts. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag*, Berne, 2006, p. 723-739.
  
- KAHSNITZ, 1977 : Rainer Kahsnitz, « Kameen », dans *Die Zeit der Staufer...*, 1977, I, p. 674-701.
- KATZENELLENBOGEN, (1959) 1964 : Adolf Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral* (Baltimore, 1959), New York, 1964.
- KOHLSCHHEIN, WÜNSCHE, 1998 : Franz Kohlschein, Peter Wünsche éd., *Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen*, Münster, 1998.
- KÖLZER, 1996 : Theo Kölzer éd., *Die Staufer in Süden. Sizilien und das Reich, Sigmaringen*, 1996.
- KRAUTHEIMER, 1980 : Richard Krautheimer, *Rome. Profile of a City, 312-1308*, Princeton, 1980 ; trad. fr. : *Rome, portrait d'une ville : 312-1308*, Paris, 1999.
- KUBACH, 1973 : Erich Kubach, *Architettura romanica*, Milan, 1973.
  
- LADENDORF, (1953) 1958 : Heinz Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenskulptur. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit*, (Berlin, 1953), Berlin, 1958.
- LAMMERS, 1972 : Walther Lammers, « Ein karolingisches Bildprogramm in der Aula regia von Ingelheim », dans *Festschrift für Hermann Hempel*, Göttingen, 1972, 3, p. 226-289.
- LASSALLE, (1970) 1983 : Victor Lassalle, *L'influence antique dans l'art roman provençal*, (Paris, 1970), Paris, 1983.
- LECLERCQ-MARX, 1997 : Jacqueline Leclercq-Marx, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, 1997.
  
- MACCABRUNI, 1991 : Claudia Maccabruni, *Pavia : la tradizione dell'Antico nella città medievale*, Pavie, 1991.
- MÂLE, 1917 : Émile Mâle, *L'art allemand et l'art français du Moyen Âge*, Paris, 1917.
- MARASOVIĆ, 1982 : Tomislav Marasović, *Le palais de Dioclétien*, Belgrade, 1982 ; éd. originale : *Diocletian'Palace*, Split, 1976.

- MATHEWS, (1993) 1999 : Thomas Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, (Princeton, 1993), Princeton, 1999.
- MCKENDRICK, 1988 : Scot McKendrick, *Classical Mythology and Ancient History in Works of Art at the Courts of France, Burgundy and England, 1364-1500*, PhD. Londres, Courtauld Institute, 1988.
- MOSKOWITZ, 2001 : Anita F. Moskowitz, *Italian Gothic Sculpture c. 1250-1400*, Cambridge, 2001.
  
- NERI LUSANNA, 2005 : Enrica Neri Lusanna, « *Venustius et honorabilius templum* », dans *Arnolfo...*, 2005, p. 197-223.
- NEES, 1991 : Lawrence Nees, *A Tainted Mantle : Hercules and the Classical Tradition at the Carolingian Court*, Philadelphie, 1991.
- NILGEN, 1994 : Ursula Nilgen, « Die Illustrationen der Weltchronik Ottos von Freising », dans *Freising 1250 Jahre Geistliche Stadt*, II, Munich, 1994.
- NORMAN, 1995 : Diana Norman, « The Art of Knowledge », dans Diana Norman éd., *Siena, Florence, Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, New Haven/Londres, 1995, t. II, p. 218-241.
  
- OAKESHOTT, (1959) 1960 : Walter Oakeshott, *Classical Inspiration in Medieval Art* (Londres, 1959), New York, 1960.
- OLTROGGE, 1989 : Doris Oltrogge, *Die Illustrationzyklen zur 'Histoire ancienne jusqu'à César' (1250-1400)*, Francfort/Berne/New York/Paris, 1989.
  
- PANOFSKY, 1960 : Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, 1960 ; trad. fr.: *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, 1976.
- *Paris 1400*, 2004 : Elisabeth Taburet-Delahaye et al. éd., *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 2004), Paris, 2004.
- PARRA, 1983 : Maria Cecilia Parra, « Rimeditando sul reimpiego : Modena e Pisa viste in parallelo », dans *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 13, 1983, p. 453-483.
- PETIT, 1985 : Aimé Petit, *Naissance du roman. La technique littéraire dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1985.
- POILPRÉ, 2005 : Anne-Orange Poilpré, « Bilan d'une décennie de réactions à l'ouvrage de Th. Mathews », dans *Antiquité tardive*, 13, 2005, p. 377-385.
- POPE-HENNESSY, (1955) 1986 : John Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*, (Londres, 1955), Oxford, 1986.
- PUIG I CADAVALCH, 1928 : José Puig i Cadafalch, *Le premier art roman. L'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1928.
  
- QUINTAVALLE, CALZONA, ZANICHELLI, 1990 : Arturo Carlo Quintavalle, Arturo Calzona, Giuseppa Z. Zanichelli, *Benedetto Antelami*, Milan, 1990.
- QUINTAVALLE, 2006a : Arturo Carlo Quintavalle éd., *Medioevo : il tempo degli Antichi*, (colloque, Parme, 2003), Parme/Milan, 2006.

- QUINTAVALLE, 2006b : Arturo Carlo Quintavalle, « Gli antichi come modello », dans QUINTAVALLE, 2006a, p.11-23.
- QUINTAVALLE, 2006c : Arturo Carlo Quintavalle, « L'antico, l'arredo, le sepolture nelle chiese fra XI e XII secolo in Occidente », dans QUINTAVALLE, 2006a, p. 327-350.
- ROMANINI, 1994 : Angiola Maria Romanini, « Une statue romaine dans la Vierge De Braye », dans *La Revue de l'art*, 1994, 105, p. 9-18.
- ROMANO, 1994 : Serena Romano, « Il Sancta Sanctorum : gli affreschi », dans *Sancta Sanctorum*, Milan, 1994, p. 38-125.
- SAUERLÄNDER, 1982 : Willibald Sauerländer, « Architecture and the Figurative Arts », dans Robert L. Benson, Giles Constable éd., *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Oxford, 1982, p. 671-710.
- SAUERLÄNDER, HENRIET, 1989 : Willibald Sauerländer, Jacques Henriot, *Le siècle des cathédrales, 1140-1260*, Paris, 1989.
- SCALIA, 1972 : Giuseppe Scalia, « Romanitas pisana tra XI e XII secolo. Le iscrizioni romane del Duomo e la statua del console Rodolfo », dans *Studi medievali*, s. 3, XIII/2, 1972, p. 791-843.
- SETTIS, 1984a : Salvatore Settis éd., *Camposanto monumentale di Pisa : le antichità*, Modène, 1984.
- SETTIS, 1984b : Salvatore Settis, « Tribuit sua marmora romana : sul reimpiego di sculture antiche », dans *Lanfranco e Wiligermo : il Duomo di Modena*, Modène, 1984, p. 309-317.
- SETTIS, 1984-1986 : Salvatore Settis éd., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 vol., Turin, 1984-86.
- SILVESTRELLI, 2005 : Maria Rita Silvestrelli, « La fontana di Arnolfo », dans Vittoria Garibaldi, Bruno Toscano éd., *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale*, (cat. expo., Perugia, Orvieto, 2005), Milan, 2005, p. 206-213.
- SOT, 1997 : Michel Sot, Jean-Patrice Boudet, Anita Guerreau-Jalabert, *Histoire culturelle de la France. 1. Le Moyen Âge*, Paris, 1997.
- *Karl der Grosse,...* 1999 : Christoph Stiegemann, Matthias Wemhoff éd., 799. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III. in Paderborn*, (cat. expo., Paderborn, Museum Kaiserpfalz, 1999), 3 vol., Mayence, 1999.
- TESTI CRISTIANI, 1987 : Maria Laura Testi Cristiani, *Nicola Pisano architetto scultore. Dalle origini al pulpito del battistero di Pisa*, Pise, 1987.
- *The Secular Spirit*, 1975 : Jane Hayward et al., *The Secular Spirit : Life and Art at the End of the Middle Ages*, (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum, 1975), New York, 1975.
- *The Year 1200, 1970-1975 : The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Arts*. I, Konrad Hoffmann éd., (cat. expo., New York, 1970) ; II, Florens Deuchler éd., *A Background Survey*, New York, 1970, III, Florens Deuchler éd., *A symposium*, New York, 1975.
- TOMEI, 1991 : Alessandro Tomei, « La pittura e le arti sontuarie : da Alessandro IV a Innocenzo IV (1198-1254) », dans Angiola Maria Romanini éd., *Roma nel Duecento*, Rome, 1991, p. 321-403.
- TOMEI, 2000 : Alessandro Tomei, *Pietro Cavallini*, Cisinello Balsamo, 2000.

- TOMEI, 2006 : Alessandro Tomei, « Giotto e l'antico », dans QUINTAVALLE, 2006, p. 557-563.
- TOUBERT, 1990 [2006a] : Hélène Toubert, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie chrétienne*, Paris, 1990.
- *Trésors carolingiens...*, 2007 : Marie-Pierre Laffitte, Charlotte Denoël et al., *Trésors carolingiens. Le livre manuscrit de Charlemagne à Charles le Chauve*, (cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007), Paris, 2007.
- TRONZO, 1994 : William Tronzo éd., *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, (colloque, Washington, National Gallery, 1990) Washington/Hanovre/Londres, 1994.
- VAN DER HORST, 1994 : Koert van der Horst, William Noel, Wilhelmina C.M. Wüstefeld éd., *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*, Utrecht, 1996.
- VAN DER VIN, 1980 : Jos P.A. van der Vin, *Travellers to Greece and Constantinople. Ancient Monuments and Old Tradition in Medieval Traveller's Tales*, Istanbul, 1980.
- VERDIER, 1983 : Philippe Verdier, « La 'sepulture dun sarrazin' de Villard de Honnecourt, essai d'identification », dans *Journal des Savants*, 1983, p. 219-228.
- VERGNOLLE, 1985 : Éliane Vergnolle, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1985.
- VERGNOLLE, 1994 : Éliane Vergnolle, *L'art roman en France. Architecture-Sculpture-Peinture*, Paris, 1994.
- VON PREMIERSTEIN, 1932 : Anton von Premierstein, « Neues zu den apokryphen Heilspropheten heidnischer Philosophen in Literatur und Kirchenkunst », dans *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*, 10, 1932, p. 340 et suiv.
- WALLACE-HADRILL, 1960 : John Michael Wallace-Hadrill, *The 4th Book of the Chronicle of Fredegar with Continuations*, Londres, 1960.
- WARD-PERKINS, 1984 : Bryan Ward-Perkins, *From Classical Antiquity to the Middle Ages. Urban Public Building in Northern and Central Italy, A.D. 300-850*, Oxford, 1984.
- *The Making of England...* 1991 : Leslie Webster, Janet Backhouse éd., *The Making of England. Anglo-Saxon Art and Culture A.D. 600-900*, (cat. expo., Londres, British Museum, 1991), Londres, 1991.
- WEITZMANN, 1971 : Kurt Weitzmann, « The Iconography of the Carolingian Ivories of the Throne », dans Michele MacCarone et al., *La cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano*, Rome, 1971, p. 217-251.
- WEITZMANN, 1975 : Kurt Weitzmann, « Byzantium and the West around the Year 1200 », dans *The Year 1200*, III, 1975, p. 53-93.
- WHITE, (1987) 1993 : John White, *Art and Architecture in Italy, 1250-1400*, (Harmondsworth, 1987), Harmondsworth, 1993.

## NOTES

1. Voir notamment la sévère recension de Joachim E. Gaehde (GAEHDE, 1961).
2. Lawrence Nees privilégie l'interprétation, à laquelle nous n'adhérons personnellement guère, d'Hercule comme un contre-exemple à ne pas suivre. Ajoutons aussi que, parfois contestée,

l'appartenance originelle au trône des plaques représentant le héros grec semble cependant pouvoir être retenue, ou du moins leur adjonction serait intervenue assez rapidement.

3. On renverra également aux actes du colloque organisé par Chrystèle Blondeau et Marie Jacob à Paris, INHA, en mars 2006, *L'Antiquité entre Moyen Âge et Renaissance. L'Antiquité dans les livres produits au Nord des Alpes entre 1350 et 1520*, à paraître prochainement.

4. Association à des sciences ou savoirs personnifiés – ou figures censées par elles-mêmes représenter ces sciences – que l'on retrouve d'ailleurs ainsi jusqu'à la fin du Moyen Âge, toutefois : par exemple avec la théorie des arts libéraux sculptée vers 1340 par Andrea Pisano pour la face occidentale du campanile de la cathédrale de Florence, puis avec celle d'une des grandes compositions picturales d'Andrea Bonaiuti aux murs de la « chapelle des Espagnols » (originellement salle capitulaire) de Santa Maria Novella dans la même cité ; voir NORMAN, 1995.

5. Cela en dépit de certaines dénégations de Tomas Mathews (MATHEWS, [1993] 1999) ; voir POILPRÉ, 2005.

## RÉSUMÉS

Cet essai aborde une thématique dont les premières approches sont intervenues voici près d'un siècle, et qu'un récent colloque vient de remettre à l'ordre du jour. Les publications advenues dans l'intervalle en avaient fourni beaucoup d'éclairages ponctuels, mais en ne tentant que rarement de donner une vision synthétique du phénomène. Sans prétendre à l'exhaustivité, on s'attache ici à distinguer trois orientations majeures : il s'agit d'abord d'envisager ce qui, dans la production médiévale, témoigne d'une conscience de l'histoire ancienne et de la survie de valeurs culturelles fondamentales ; ce sont ensuite les attitudes des hommes du Moyen Âge envers les vestiges matériels de l'Antiquité qui se trouvent évoqués ; enfin, on s'intéresse aux impacts de ce legs sur la création aux temps considérés. Il s'en dégage, au-delà des nuances à apporter aux théories qui privilégiaient de manière excessive la « renaissance » carolingienne et celle des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, la notion d'un ascendant à peu près continu de l'héritage antique ; cela sous des formes variables, certes, et parfois en alternance d'un milieu à l'autre. Mais la reconnaissance de cette réalité s'avère bien essentielle pour la juste appréhension de l'art d'une période trop longtemps perçue comme en rupture avec les idéaux du classicisme.

This essay explores a theme addressed from a variety of different standpoints for almost a century, and which a recent conference has brought to the forefront of current academic debate. Work published subsequently has shed valuable new light on specific aspects of the question, but there has so far been no attempt to provide a synthetic overview. While not claiming to be exhaustive, the present study identifies three main areas of enquiry: first, the evocation of those aspects of medieval artistic production testifying to an awareness of ancient history and the survival of the fundamental cultural values of Antiquity; second, medieval attitudes to the physical vestiges of the Antique world; and third, the impact of the legacy of classical Antiquity on the creative life of the period. What emerges – above and beyond the necessary qualification of theories according excessive importance to the Carolingian « renaissance » and the renaissance of the 12th and 13th centuries – is the notion of a more or less continuous ascendance of the heritage of Antiquity, albeit in varying forms, and often alternating between one milieu and another. The acknowledgment of this is essential to a correct understanding of

the art of a period which has for too long been perceived as the product of a complete break with classical ideals.

Der Aufsatz greift eine Thematik auf, die bereits vor fast hundert Jahren in den Blick genommen wurde, nun aber dank eines kürzlich abgehaltenen Kolloquiums unter neuen Gesichtspunkten betrachtet werden kann. Die in der Zwischenzeit erschienenen Veröffentlichungen haben zahlreiche punktuelle Klärungen erbracht, allerdings nur selten eine zusammenfassende Sicht auf dieses Phänomen geboten. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit wird hier der Versuch unternommen, drei wesentliche Fragestellungen innerhalb der Forschung zu unterscheiden: zum einen geht es darum zu untersuchen, was in der mittelalterlichen Produktion auf ein Bewusstsein für die Geschichte des Altertums und das Überdauern von fundamentalen kulturellen Werten verweist; zum anderen wird die Haltung der Menschen im Mittelalter gegenüber den sichtbaren materiellen Resten der Antike untersucht; und schließlich interessiert man sich für den Einfluß dieses Erbes auf das Kunstschaffen in dem behandelten Zeitraum. Dieser Ansatz führt nicht nur zur Differenzierung jener Theorien, die in ganz einseitiger Weise die karolingische « Renaissance » und jene « Renaissancen » des 12. und 13. Jhs. betonten. Er bestärkt vielmehr die Auffassung, daß die Bedeutung des antiken Erbes fast stetig zu genommen hat, wenn auch in unterschiedlicher Form und manchmal von einem Gebiet zum anderen wechselnd. Die Anerkennung dieser Tatsache ist von grundsätzlicher Wichtigkeit, um die Kunst einer Zeit gerechter einschätzen zu können, bei zu lange nur der vermeintliche Bruch mit den Idealen der Klassik wahrgenommen wurde.

Questo saggio affronta un tema che ha cominciato ad essere preso in esame circa un secolo fa e che un recente convegno ha messo nuovamente all'ordine del giorno. Le pubblicazioni edite in questi anni, pur offrendo molti chiarimenti puntuali, hanno però raramente fornito una visione sintetica del fenomeno. Senza aver la pretesa di essere esaustivi, si cerca qui di specificare tre orientamenti più rilevanti: in primo luogo si tratta di considerare ciò che, nella produzione medievale, testimonia di una coscienza della storia antica e della sopravvivenza di valori culturali fondamentali; in secondo luogo si propone di richiamare all'attenzione l'atteggiamento dell'uomo del medioevo nei confronti dei resti dell'Antichità; ci si interessa infine all'impatto provocato da quest'eredità sulla creazione artistica nel periodo preso in esame. Ne emerge, nonostante sia necessario mitigare le teorie che hanno privilegiato in maniera eccessiva la "rinascita" carolingia e quella del XII-XIII secolo, la nozione di un ascendente quasi ininterrotto dell'eredità antica; tutto ciò, certo, sotto forme mutevoli e spesso in maniera discontinua da un ambiente all'altro. Il riconoscimento di questa realtà si rivela tuttavia essenziale per la giusta comprensione dell'arte di un periodo che è stato troppo a lungo considerato in rottura con gli ideali del classicismo.

Este ensayo aborda una temática cuyos primeros enfoques se produjeron hace casi un siglo, y que un coloquio reciente acaba de volver a poner al orden del día. Las publicaciones ocurridas entretanto habían proporcionado muchos puntos de vista específicos, pero escasas veces intentaban dar una visión sintética del fenómeno. Sin pretender a la exhaustividad, se procura aquí distinguir tres orientaciones principales: se trata primero de contemplar lo que, dentro de la producción medieval, da prueba de una conciencia de la historia antigua y la supervivencia de valores culturales fundamentales; a continuación son las actitudes de los hombres de la Edad media hacia los vestigios materiales de la Antigüedad las que se mencionan; por último, el ensayo se interesa por los impactos de esta herencia sobre la creación de dicha época. Más allá de los matices que aplicar a las teorías que favorecían de manera excesiva el « renacimiento » carolingio y el de los siglos XII y XIII, se destaca de ello el concepto de un ascendente más o menos continuo de la herencia clásica; eso bajo formas variables, cierto es, y a veces en alternancia de un medio al otro. Pero el reconocimiento de esta realidad bien resulta esencial

para la justa aprehensión del arte de un período que durante demasiado tiempo fue percibido como en ruptura con los ideales del clasicismo.

## INDEX

**Index chronologique** : MOYEN ÂGE

**Index géographique** : France, Italie

**Keywords** : Italian art, sculptures, architecture, urban planning, imagery, manuscripts, remains, reuse, decoration, ancient style

**Mots-clés** : art italien, sculptures, architecture, urbanisme, imagerie, manuscrits, vestiges, décor, remploi, style antiquisant

## AUTEUR

### JEAN-PIERRE CAILLET

Professeur à l'Université Paris X-Nanterre, après avoir été conservateur des musées de France. Spécialiste des périodes paléochrétienne, préromane et romane, il est notamment l'auteur de *La vie d'éternité. La sculpture funéraire dans l'Antiquité chrétienne* (Paris/Genève, 1990) ; *L'évergétisme monumental chrétien en Italie et à ses marges* (Rome, 1993) ; *L'art carolingien* (Paris, 2005). Il a également dirigé le manuel *L'art du Moyen Âge. Occident, Byzance, Islam* (Paris, 1995 ; cédérom, 1997).