La Permanence des images et les changements de temporalité

Jean-Claude Schmitt

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/100>

DOI : 10.4000/actesbranly.100

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Jean-Claude Schmitt, « La Permanence des images et les changements de temporalité », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 27 juillet 2009, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/100> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.100>

Ce document a été généré automatiquement le 7 septembre 2020.

© Tous droits réservés

La Permanence des images et les changements de temporalité

Jean-Claude Schmitt

- 1 La question que nous posons n'est autre que celle des rapports entre les images et le temps historique. Face à cette question complexe, qui est au cœur de l'histoire de l'art et de l'anthropologie visuelle, une certitude : ce rapport n'est pas spéculaire, l'image, dans ses permanences et ses changements, n'est jamais le reflet des mutations plus ou moins profondes et plus ou moins brutales qui affectent la société. Le temps du changement n'est pas extérieur à l'image, l'image le porte en lui, le pense à sa manière et à son rythme propre. C'est ce qui a permis à Georges Didi-Huberman de parler à la fois de l'*anachronisme* de l'art et de l'art comme *symptôme* et non comme *signe* : si le signe demande à être déchiffré et peut être ramené à un contexte énonciatif, le symptôme est ce qui fait irruption, dans le monde des images comme à la surface d'un corps, sous des formes et suivant des temporalités caractérisées par leur imprévisibilité et leur opacité¹.
- 2 Un des cas historiques qui éclairent de façon paradigmatique ce rapport complexe entre les images et le changement historique est celui de l'art florentin au temps de la Peste noire en 1348. Le fléau, qui emporta en quelques mois de la moitié aux deux tiers de la population d'Europe, eut sur tous les plans des effets considérables en raison de sa soudaineté, de son ampleur et aussi de sa répétition, aucun répit durable ne permettant à la société de reprendre son souffle et de reconstituer ses forces démographiques et matérielles. Les textes littéraires, comme le *Décameron* de Boccace, évoquent avec stupeur le séisme plus qu'il ne le décrit. Mais, surtout, les peintres – du moins ceux qui ont survécu – ne dépeignent pas la peste, mais tout au plus accusent le trait d'un genre macabre dont les motifs les plus caractéristiques, comme celui de la rencontre des Trois Vifs et des Trois Morts, étaient apparus *avant* la peste, dès le début du XIV^e siècle. En un mot, le rapport entre les images et l'histoire n'est pas de l'ordre du document immédiat et semble échapper au temps événementiel².
- 3 La situation est différente lorsque le changement historique est lui-même porteur de nouvelles images qui viennent à la rencontre des anciennes et se mêlent à elles suivant

des modalités dont il importe de dresser l'inventaire. Le cas le plus connu peut-être est celui de la colonisation hispanique de l'Amérique centrale. La rencontre entre les Européens et les peuples autochtones y a entraîné, comme Serge Gruzinski l'a bien montré, la naissance d'« images métisses » dans lesquelles se retrouvent des traits caractéristiques des anciens modes locaux de représentation et des images importées par les colonisateurs, dans un rapport inédit de domination matérielle et idéologique, mais aussi de négociation et de compromis³. À travers une certaine permanence des anciens modes de figuration, associés aux conceptions cycliques du temps cosmique des indigènes comme au rythme propre de leurs rituels, s'exprimèrent de nouvelles manières de concevoir et de vivre le temps introduites par la culture chrétienne : mémoire de la vie et de la Passion du Christ, histoire des saints et projection du présent marqué par le sens du péché dans le temps eschatologique du Jugement dernier. De tels phénomènes de métissage ont aujourd'hui encore et plus que jamais une portée paradigmatique. Aux formes passées de colonisation et de métissage répondent, dans les images réelles ou virtuelles de notre temps, les effets souvent insidieux d'une mondialisation dont plus aucune société ne peut se tenir à l'écart mais qu'aucune ne subit non plus sans réagir. Ce qui est nouveau n'est pas tant le principe de ces changements, que leur nature et l'échelle planétaire qui les porte.

- 4 À certains égards et à sa propre échelle, l'Europe de l'Antiquité tardive et du Haut Moyen Âge avait déjà connu des situations comparables. Toutes relèvent du phénomène global de la conversion. Mais les modalités, fort différentes, demandent à être distinguées. Trois exemples serviront cette démonstration :
 - le premier concerne, dans le contexte de la conversion de la romanité païenne au christianisme, le processus de « resémantisation » chrétienne des images païennes ;
 - le second marque un pas de plus dans le processus de transformation nécessaire à l'appropriation et à la légitimation chrétiennes des modes traditionnels de figuration ;
 - le troisième illustrera enfin le cas d'une substitution volontaire d'un motif à un autre, entraînant une mutation complète de l'apparence comme de la signification de l'image.
- 5 Un premier moment très important fut celui de la conversion de la romanité hellénistique à la chrétienté, dans un cadre impérial qui demeura formellement le même pendant deux siècles encore, tout en connaissant au cours du IV^e siècle – entre les règnes des empereurs Constantin et Théodose – une mutation idéologique et politique essentielle : l'imposition du christianisme comme religion d'État, unique et obligatoire. Mais par delà les décrets impériaux et les canons conciliaires, l'adhésion le disputa aux résistances, et plus encore sans doute à des formes variées de compromis et de métissage, dont les images portent la marque. Le meilleur témoin en est, dans les catacombes et dans les sarcophages, l'art funéraire. Alors que dans les anciennes nécropoles se fixent les églises, qui adoptent tout naturellement le plan basilical hérité de l'architecture publique antique, les sarcophages de l'aristocratie romaine, à Rome ou dans les provinces, demeurent inchangés dans leur forme monumentale et l'essentiel de leur décor. L'iconographie funéraire connaît des permanences si fortes qu'il est souvent très difficile de décider si une sépulture est païenne ou chrétienne. Certains sarcophages chrétiens ne le sont que par destination, alors que leur apparence reste traditionnelle. Les scènes pastorales ou marines, la figure du philosophe tenant un rouleau ou un codex, celles, symboliques, de l'orante ou de la *pietà*, et même le Bon Pasteur qui « n'est au départ qu'un Hermès criophore symbole de la philanthropie »⁴, peuvent être interprétés indifféremment comme des images païennes ou chrétiennes,

si du moins on les considère hors contexte. La crypte de l'église Saint-Paul de Narbonne garde aujourd'hui des vestiges de la nécropole du début du IV^e siècle. Les chrétiens ne furent sans doute pas les premiers à se faire ensevelir en ce lieu, même s'ils cherchèrent à regrouper leurs morts autour de la sépulture supposée du premier évêque de Narbonne, saint Paul Serge (III^e siècle). Le décor à strigiles d'un de ces sarcophages montre la figure centrale d'un petit génie ailé fidèle à la tradition païenne. Sur la même face du sarcophage, la présence du Bon Pasteur ne permet pas en soi de déterminer l'identité religieuse du mort, d'autant plus que cette figure, contrairement à ce qu'on pourrait attendre d'une image symbolique du Christ, est rejetée symétriquement sur les côtés.

- 6 Dès cette époque et durant une bonne partie du premier millénaire, la question centrale fut celle de l'intégration des cultures dites « barbares », portées par des mouvements migratoires d'Est en Ouest, qui n'eurent de cesse de modifier en profondeur les équilibres sociaux et culturels de l'Europe occidentale. La permanence concerne cette fois des formes ornementales inconnues de la civilisation gréco-romaine, mais qui se manifestèrent soit sous l'effet de la réémergence d'une culture celtique qui n'avait jamais été soumise à la romanité (ce fut le cas en Irlande), soit sous la pression des cultures germaniques portées par les vagues migratoires successives (comme ce fut le cas en Angleterre et en Scandinavie). Si les entrelacs, associés entre autres à l'écriture runique du nord de l'Europe, devaient avoir traditionnellement un rapport avec les pratiques magiques et la cosmologie des cultures ancestrales, ils trouvèrent dans le christianisme de nouvelles possibilités d'insertion et de légitimation. La permanence des images à travers deux contextes idéologiques pourtant antagonistes apparaît bien si on compare par exemple les quatre montants du IX^e siècle, en bois, à tête zoomorphe et couverts d'entrelacs, de la sépulture d'Oseberg, en Norvège⁵ et une crosse trouvée à Dublin, qui servit vraisemblablement d'attribut et de signe d'autorité à un évêque irlandais⁶. Autre exemple : avant d'innover toute l'enluminure romane européenne, les entrelacs trouvèrent une place insigne à la porte des *stavkirken* – églises en bois – norvégiennes (comme celle d'Äl, vers 1150)⁷ et bien avant déjà dans les manuscrits insulaires, dont l'un des plus fameux est le *Book of Kells*, composé en Irlande vers l'an 800⁸. La virtuosité extraordinaire des moines enlumineurs, restés sur ce point fidèles aux traditions culturelles de leur pays, fut mise au service de compositions destinées au livre sacré et qui apparaissaient comme le don le plus précieux qu'une communauté monastique pouvait faire à Dieu. L'usage du livre sacré était fondé sur une *lectio-meditatio*, assimilée à une « *ruminatio* » vocale et spirituelle ou encore au cheminement dans un labyrinthe. Plus de trois siècles plus tard, en 1188, alors que le roi d'Angleterre entreprenait de soumettre l'Irlande, le clerc Giraud de Barri, qui était à son service, décrivit avec émerveillement dans sa *Topographia Hiberniae*, un livre qui n'était autre peut-être que ce même livre de Kells si fameux qu'il aurait vu dans l'abbaye irlandaise de Kildare⁹. Celle-ci passait pour avoir été fondée vers 500 par sainte Brigid. L'écart temporel entre la composition du livre et sa contemplation par Giraud de Barri s'ajoute à l'écart culturel pour rendre compte du sentiment d'étrangeté devant ces formes inouïes. Seul un miracle, associé à une révélation onirique, peut expliquer aux yeux de Giraud le raffinement infini des entrelacs d'un tel livre, qui s'apparente aux objets et images *acheiropoietes*, c'est-à-dire non faites de main d'homme, bien connues de la tradition médiévale. Au cours d'un songe, un ange aurait apporté à l'enlumineur, qui n'aurait pas pu façonner tout seul de telles merveilles, un modèle des entrelacs à reproduire : pour que la permanence de l'image fût reçue par la

tradition chrétienne légitime, il semblait que le modèle dût ne point venir du passé, mais du ciel, d'où il serait descendu par l'intermédiaire d'un ange. Giraud montre aussi comment de telles images demandaient à être apprivoisées par le regard, qui devait se laisser porter par le détour des lignes, la complexité des nœuds, le jeu des couleurs, entraînant l'esprit dans la contemplation du sacré.

- 7 Qu'on me permette de donner un extrait de ce texte exceptionnel d'un auteur, Giraud de Barri (*Giraldus Cambrensis*), qu'on peut tenir pour une sorte de proto-ethnologue du Pays de Galles et de l'Irlande au XII^e siècle :

« Parmi tous les miracles de Kildare, rien ne me paraît plus miraculeux que le livre étonnant, écrit, dit-on, du temps de la vierge (Brigid), sous la dictée d'un ange. Ce livre contient la concordance des quatre évangiles donnée par saint Jérôme, et presque toutes ses pages sont illustrées de dessins de toutes sortes, rehaussées de couleurs variées. Sur une page, on peut voir la face de la majesté divine représentée de façon surnaturelle, sur une autre les symboles mystiques des évangélistes, avec tantôt six, tantôt quatre et tantôt deux ailes ; ici on voit l'aigle, là le bœuf ; ici la tête de l'homme, et là celle du lion ; et d'autres dessins encore, en nombre presque infini. Si on les regarde de façon distraite et superficielle, comme on le fait généralement, on verra un tissu de ratures plutôt qu'une savante résille, et on ne remarquera nulle subtilité là où tout est subtilité. Mais si on fixe sur ces dessins un regard plus attentif, si l'on pénètre plus avant dans les arcanes de cet art, on découvrira un réseau de figures si délicat et si subtil, si ténu et si serré, si plein de nœuds et d'entrelacs, illuminé par des couleurs si fraîches encore, que l'on affirmera dès lors sans hésiter que tout cela est l'œuvre d'un ange, et non d'un homme. Pour ma part, plus je les regarde et plus je les contemple, plus je suis ébloui – c'est toujours comme si le voyais pour la première fois – et plus je découvre de nouveaux sujets d'émerveillement. »

- 8 La veille du jour où le copiste allait entreprendre le livre, au commencement de la nuit, un ange le visita pendant son sommeil, lui montra un dessin réalisé sur une tablette qu'il tenait à la main et lui demanda : « Penses-tu pouvoir réaliser ce dessin sur la première page du livre que tu vas commencer ? » Le copiste, qui sentait qu'il ne possédait pas un art d'une si grande subtilité et qu'il ne pourrait apprendre quelque chose d'aussi inconnu pour lui et extraordinaire, lui répondit : « Certainement pas. » Alors l'ange poursuivit : « Demain, dis à ta maîtresse (Brigid) de prier pour toi le Seigneur et de Lui demander qu'il ouvre les yeux de ton corps et de ton esprit, afin de te donner une vue plus pénétrante et une compréhension plus subtile et qu'il dirige ta main pour qu'elle dessine comme il faut. » Tout cela fut fait et, la nuit suivante, l'ange visita de nouveau le copiste, lui présentant le même dessin, ainsi que beaucoup d'autres. Avec l'aide de la grâce divine, le copiste aussitôt les fixa tous attentivement et les confia fidèlement à sa mémoire de sorte qu'il put les reproduire à la perfection dans son livre, aux endroits appropriés. Ainsi donc, grâce aux modèles proposés par l'ange, aux prières de Brigid et à l'art d'imitation du copiste, le livre fut composé.
- 9 La permanence des images et les changements de temporalité ne sont pas liés seulement aux moments où des cultures hétérogènes se rencontrent et tendent à fusionner. Ils sont à mettre en rapport aussi avec les transformations internes des sociétés. Ces transformations peuvent être progressives, mais dans certains cas elles sont brutales et il arrive que les images deviennent le lieu d'inscription du nouvel ordre religieux, social et même politique. C'est ce que je montrerai dans un dernier exemple, qui concerne la cité de Ravenne au milieu du VI^e siècle.

- 10 Au v^e siècle et jusqu'en 476 (date de la chute du dernier empereur romain d'Occident), la cité de Ravenne a été promue au rang de capitale de l'empire occidental. Les Goths, qui étaient chrétiens, mais ariens, s'en emparèrent et leur roi Théodoric (493-544) entreprit de donner à la cité un faste susceptible de rivaliser avec Constantinople. Mais son royaume ne survécut guère à sa mort : l'empereur Justinien reconquit Ravenne et le nord de la péninsule et y rétablit l'autorité du pape. De nouveaux archevêques, Maximianus (546-556) et Agnellus (557-570), furent chargés de restaurer l'orthodoxie et d'effacer les traces de l'arianisme. Ainsi, en un siècle à peine, de profonds changements idéologiques et politiques affectèrent la ville. Pour en juger, la chance de l'historien est de disposer aujourd'hui encore, à quinze siècles de distance, d'ensembles de mosaïques d'une ampleur sans équivalent. Elle est aussi de pouvoir en rapprocher un texte écrit trois siècles plus tard qui jette *a posteriori* sur ces images un éclairage rare : il s'agit du *Liber pontificalis ecclesiae ravenensis* du prêtre ravennate Andrea Agnellus¹⁰, qui, dans le premier tiers du ix^e siècle commenta l'action des archevêques de Ravenne et décrivit tout particulièrement les constructions et les mosaïques dont ils avaient orné basiliques et baptistères dans la période charnière de la première moitié du vi^e siècle¹¹.
- 11 Parmi ces édifices, la basilique de Sant'Apollinare Nuovo présente un plan basilical à trois nefs prolongées vers l'Orient par une abside (détruite dans sa forme originelle par un tremblement de terre au viii^e siècle). Le revers du mur occidental a presque entièrement perdu son décor, mais on y voit encore des restes de mosaïques. Les murs latéraux de la nef, nord et sud, présentent, au-dessus de la série des colonnes et des arches, trois niveaux superposés de mosaïques. Je ne parlerai que du registre médian, figurant, de chaque côté de la nef et d'ouest en est, deux processions. Le mur nord comprend une représentation du port de Classe (identifié par une inscription), puis une procession de vingt-deux vierges identifiées par leur nom et précédées par les trois Mages venant offrir leurs dons à la Vierge à l'Enfant, la *theotokos*, qui trône, frontalement entourée de deux paires d'anges. En vis-à-vis, sur le mur sud, on trouve une représentation de la cité de Ravenne et du palais de Théodoric (identifiés par des inscriptions), d'où provient une procession de vingt-cinq martyrs, précédés par saint Martin confesseur, et aboutissant au Christ trônant frontalement en majesté (*majestas domini*) et entouré de deux paires d'anges. Ce sont ces deux processions et l'adoration des Mages en tête de la procession des vierges que décrira et commentera tout particulièrement le prêtre de Ravenne Andrea Agnellus au ix^e siècle¹².
- 12 Loin d'être arbitraire, la répartition et l'orientation du décor des mosaïques répondent largement à des impératifs liturgiques. D'ouest en est, les fidèles qui pénètrent dans la basilique et se dirigent vers l'autel sont invités à suivre les deux processions féminine et masculine des élus. La distinction sexuelle de ces deux cortèges reproduit l'opposition liturgique du côté nord de l'église qui, durant le culte, est réservé aux femmes et, du côté sud, réservé aux hommes. Ce constat renforce l'idée que la double procession représente un modèle liturgique rythmique, processionnel et aussi vocal, puisque la succession ordonnée des saints, dont les noms sont inscrits au-dessus des figures, peut être mise en rapport avec l'énumération des mêmes noms dans les litanies des églises de Milan, de Rome et finalement de Ravenne¹³. Quant à saint Martin de Tours, il doit sa présence en tête de la procession masculine à sa célébrité, confirmée à la même époque par la *Vita sancti Martini* de Venance Fortunat, et à son titre de « marteau des hérétiques » (*martellus haereticorum*) tiré de son nom, un titre fait pour

séduire le clergé orthodoxe de Ravenne, bénéficiaire de la victoire des armes sur les hérétiques ariens.

- 13 Au IX^e siècle, l'*ekphrasis* d'Agnellus souligne le sens religieux de la double procession en écho à d'autres textes bibliques et exégétiques. Mais l'originalité profonde du texte d'Agnellus réside surtout dans le fait de rendre compte assez fidèlement des transformations de la basilique depuis sa construction.
- 14 La basilique de Sant'Apollinaire Nuovo a été construite entre 500 et 525 par Théodoric. Dédiée au Christ, elle était à l'origine l'église du palais royal, dont la représentation schématique figure à l'extrémité occidentale du mur nord. De l'état primitif du décor de la basilique théodoricienne subsistent les représentations des deux cités de Classe et de Ravenne avec le Palais du roi.
- 15 En revanche, les mosaïques des deux processions des saintes et des saints ont été réalisées sous l'épiscopat d'Agnellus vers 561, à l'occasion de la *reconciliatio* de l'église avec le culte orthodoxe. C'est à ce moment-là que l'église reçut un nouveau patron, saint Martin, vainqueur de l'hérésie, ce qui justifia sa présence en tête de la procession des martyrs, bien qu'il fût un confesseur. Les murs latéraux de l'église montraient donc déjà l'image (peut-être inachevée) d'une procession, mais il devait s'agir du cortège royal de Théodoric et des dignitaires de sa cour¹⁴. De ce cortège, il reste des traces visibles sur la partie de la mosaïque qui représente le palais de Théodoric et la ville de Ravenne : des mains et des avant-bras se surimposent à la surface des colonnes, n'ayant pas été effacés, mais sans doute conservés intentionnellement comme autant de témoignages de l'état antérieur de l'image¹⁵. L'archevêque orthodoxe Agnellus aura voulu ainsi tout à la fois effacer la mémoire du roi ostrogoth arien, par un acte partiel de *damnatio memoriae*, et rappeler l'état antérieur de l'église, donc signifier la *conversion* de l'édifice à l'orthodoxie en même temps que la défaite du roi goth et la victoire de l'empereur légitime¹⁶. Au Moyen Âge, le paradigme général et fondamental de la *conversio* – dont la *reconciliatio* des églises aussi bien que celle des hérétiques était une forme particulière – pouvait affecter les lieux et les objets autant que les personnes. Un de ses traits distinctifs était que la *conversio* n'abolissait pas l'état antérieur, mais le transformait tout en conservant la trace du passé, par exemple une main sur une colonne, comme ailleurs le rappel à propos d'un converti, de son ancien statut d'hérétique ou de juif¹⁷. Dans le cas de Ravenne, la subtile modification de l'image, qui sur le fond reste inchangée, renvoie à un processus historique de cet ordre, caractérisé par une mutation profonde du régime politique et idéologique, par le rétablissement de l'orthodoxie et de la double autorité de l'empereur et du pape.
- 16 Les trois exemples sur lesquels je me suis appuyé concernent la chrétienté du premier millénaire, donc une société et une époque très éloignées de nous. Mais les problèmes posés ne nous sont pas étrangers. Tous trois – comme on peut le constater dans d'autres situations aujourd'hui – renvoient en effet à des moments de « conversion » sociale, idéologique et politique qui affectent les images et auxquels celles-ci réagissent par une mise en cause de l'équilibre entre la permanence et la mutation des formes. Entre le passé et le présent, entre l'autre et soi, chaque image passe un compromis et s'affirme comme une manière figurative de penser, d'exalter et de s'appropriier le changement dans la tradition.

BIBLIOGRAPHIE

- Agnellus Ravennatis 2006 : Agnellus de Ravenne dit Agnellus Ravennatis, *Liber pontificalis ecclesiae ravennatis*, Deborah Mauskopf Delyannis, éd., Turnhout, Brepols, 2006 (*Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis*, t. CXCIX).
- Boivin 1993 : Jeanne-Marie Boivin, *L'Irlande au Moyen Âge. Giraud de Barri et la Topographia Hibernica (1188)*, Paris, Honoré Champion, 1993.
- Deichmann (1958) 1995 : *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. III. Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag (1958) 1995.
- Deichmann 1969 : Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. I. Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1969.
- Deichmann 1974 : Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. II. 1, Kommentar*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1974.
- Deichmann 1976 : Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. II. 2, Kommentar*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1976.
- Deichmann 1989 : *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. II. 3, Kommentar, Indices zum Gesamtwerk*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1989.
- Didi-Huberman 2000 : Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.
- Gruzinski 1990 : Serge Gruzinski, *La Guerre des images de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, Paris, Fayard, 1990.
- Les Vikings...1992-1993 : Les Vikings – Les Scandinaves et l'Europe 800-1200* (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2 avril-12 juillet 1992 / Berlin, Altes Museum, 1er septembre-15 novembre 1992, Copenhague, Nationalmuseet, 26 décembre 1992-14 mars 1993), Paris, AFAA, 1992-1993.
- Meiss (1951) 1994 : Millard Meiss, *La Peinture à Florence et à Sienne après la Peste noire*, Paris, Hazan, 1994 ; préface de Georges Didi-Huberman.
- Schmitt (2003) 2007 : Jean-Claude Schmitt, *La Conversion d'Hermann le Juif. Autobiographie, histoire et fiction*, Paris (2003), Flammarion, 2007.
- Simon 1972 : Marcel Simon, *La Civilisation de l'Antiquité et le christianisme*, Grenoble, Arthaud, 1972.
- Trésors d'Irlande 1982 : Trésors d'Irlande* (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 octobre 1982 - 17 janvier 1983), Paris, AFAA, 1982-1983.
- Urbano 2005 : Arthur Urbano, « Donation, Dedication, and Damnatio Memoriae : The Catholic Reconciliation of Ravenna and the Church of Sant'Apollinare Nuovo », *Journal of Early Christian Studies*, 2005, vol. 13, n° 1, p. 71-110.

NOTES

1. Didi-Huberman 2000.
2. Meiss (1951) 1994.
3. Gruzinski 1990.

4. Simon 1972, p. 375-386.
5. Voir *Les Vikings...* 1992-1993, fig. 166.
6. Crosseron en bois sculpté. Fishamble Street II, Dublin, deuxième moitié du XI^e siècle. Voir *Trésors d'Irlande* 1982-1983, ill. 73 A.
7. Voir *Les Vikings...* 1992-1993, fig. 7.
8. Voir *Trésors d'Irlande* 1982-1983, n° 54, p. 172-178.
9. Boivin 1993, p. 225-226.
10. Ravennatis 2006.
11. La description la plus détaillée des monuments et de leur décor reste celle des ouvrages de Deichmann. Voir Deichmann (1958) 1995.
12. Ravennatis, p. 252-257.
13. Simson (von) (1948) 1965, p. 84-87, qui note la forte empreinte des saints du canon romain, signe de la volonté de l'archevêque Agnellus, commanditaire des mosaïques processionnelles, de se rapprocher de Rome : « *The liturgy of the age speaks the language of diplomacy* » (*ibid.*, p. 86).
14. Comparable peut-être aux représentations de Justinien et Théodora et de leur suite respective dans le presbyterium de Sant'Vitale.
15. Deichmann, fig. 114-119.
16. Urbano 2005, p. 71-110.
17. Schmitt (2003) 2007.

RÉSUMÉS

Dans la première moitié du IX^e siècle, le prêtre Andrea Agnellus, auteur du *Liber pontificalis* de Ravenne, rappelle comment l'archevêque Agnellus (557-570) a « réconcilié », après la victoire en 544 des Byzantins sur les Goths, la basilique Saint-Apollinaire-le-Neuf, construite au début du VI^e siècle par le roi arien Théodoric. Sa description sélective des mosaïques qui couvrent les murs de cette église est conforme à ce qu'on peut y voir aujourd'hui encore, en particulier le double cortège des vierges et des martyrs processionnant sur les murs latéraux de l'édifice en direction de l'autel. Mais cet état des mosaïques résulte d'une oblitération partielle du programme antérieur, dont la signification était fort différente et dont certaines traces ont été conservées, de toute évidence intentionnellement. La « réconciliation » de l'église s'apparente à la « conversion » d'une personne à la « vraie foi » : à l'instar du converti, le présent sublimé de l'objet continue de porter en lui, comme un témoignage pour le futur, les stigmates de son histoire passée.

AUTEUR

JEAN-CLAUDE SCHMITT

École des hautes études en sciences sociales

Jean-Claude Schmitt est directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales et directeur du groupe d'Anthropologie historique de l'Occident médiéval. Archiviste-paléographe et agrégé d'histoire, docteur en histoire. Successivement maître de conférences et directeur d'études (depuis 1983) à l'École des hautes études en sciences sociales. Séjours de recherche à

l'Institute for advanced studies de Princeton, à Dumbarton Oaks, au Woodrow Wilson Center de Washington et au Warburg Institute de Londres. Professeur invité à l'université de Constance et à la Humboldt-Universität de Berlin. Médaille d'argent du CNRS (2003). Président du conseil scientifique de l'Institut national du patrimoine.