Comment a-t-on apprécié et compris la sculpture de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge aux XIX^e-XX^e siècles ?

*How was the sculpture of Late Antiquity and the Early Middle Ages assessed and
understood in the nineteenth and twentieth centuries?*

Pierre-Yves Le Pogam

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cel/19157>

DOI : 10.4000/cel.19157

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Référence électronique

Pierre-Yves Le Pogam, « Comment a-t-on apprécié et compris la sculpture de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge aux

XIX^e-XX^e siècles ? », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 17 | 2021, mis en ligne le 18 novembre 2021, consulté le 13 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cel/19157> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cel.19157>

Ce document a été généré automatiquement le 13 décembre 2021.

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Comment a-t-on apprécié et compris la sculpture de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge aux XIX^e-XX^e siècles ?

How was the sculpture of Late Antiquity and the Early Middle Ages assessed and understood in the nineteenth and twentieth centuries?

Pierre-Yves Le Pogam

Introduction¹

- 1 Au point de départ des pages qui suivent se trouve un constat : les œuvres sculptées de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge ont été traitées généralement, dans le passé et jusqu'à une époque récente, par l'indifférence, voire par le mépris. Lorsqu'elles ont été découvertes par exemple à l'occasion de travaux de construction ou redécouvertes lorsqu'elles étaient restées plus ou moins en place dans un sanctuaire, elles furent souvent détruites ou, au mieux, mises de côté car considérées comme secondaires ou médiocres. Précisons immédiatement qu'une bonne partie de l'analyse proposée ci-dessous est valable non seulement pour le champ de la sculpture mais aussi pour les autres arts de la période étudiée. Cependant, le domaine de la sculpture est l'un de ceux où la dépréciation des œuvres a été la plus forte, à l'origine et pendant très longtemps, plus que pour l'orfèvrerie ou l'enluminure. Ce domaine artistique est donc particulièrement significatif des évolutions du goût et du regard, chez les chercheurs comme dans l'esprit public en général.
- 2 Ces jugements de valeur négatifs ont eu cours jusqu'à très récemment et on peut en citer d'innombrables exemples, y compris dans la sphère des lettrés et des chercheurs. Les œuvres sont jugées comme primitives, non dans le sens, valorisant, que ce terme prendra peu à peu à partir de 1900, et encore moins dans le sens positif que le concept

voisin d'« art premier » a pris encore plus récemment, mais dans un sens signifiant *barbares*, c'est-à-dire grossières ou enfantines². Or le cas le plus significatif me paraît être celui d'André Grabar, car il s'agit d'un témoignage tardif et Grabar a été pourtant l'un des plus grands connaisseurs de l'art de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge et aussi l'un des promoteurs du *Recueil général des monuments sculptés en France pendant le haut Moyen Âge*, l'entreprise scientifique et éditoriale dans les pas de laquelle nous nous inscrivons précisément avec les journées d'étude actuelles. Cependant les études personnelles de Grabar étaient dirigées surtout vers l'art de l'Antiquité tardive et l'art byzantin plutôt que vers l'art du haut Moyen Âge proprement dit, ce qui peut bien sûr expliquer son attitude ambiguë par rapport à l'esthétique « barbare ». À titre d'exemple, citons un passage de son article fondamental de 1972 où il déplore, à propos de l'Adoration des mages de l'autel de Ratchis à Cividale, « les visages tous frontaux, dépourvus de toute expression et d'une laideur effrayante » (fig. 1)³. Le jugement de Grabar devrait être replacé dans un contexte plus général de tradition académique, qui fait que même les chercheurs qui se sont les premiers penchés sur la notion de « primitivisme » ou encore des auteurs contemporains et chevronnés continuent de juger l'art universel à l'aune de critères dépassés. L'ouvrage posthume du grand historien d'art Ernst Gombrich illustre ces deux aspects⁴. Inversement, c'est à l'immense historien Henri-Irénée Marrou, dont le travail a été fondamental pour réhabiliter la période qui nous occupe et notamment sa culture, que l'on doit la volonté de montrer à un large public que le premier art chrétien et l'art « pré-roman » ne devaient plus être dédaignés comme « un affreux infantilisme »⁵.

Fig. 1. Art lombard, *Autel du duc Ratchis*

Détail de l'Adoration des Mages, entre 737 et 744, pierre, 1,44 m, 0,90 m, 0,88m, Cividale, musée chrétien.

© Photo SCALA, Florence, dist. RMN-Grand Palais / image Scala

- 3 Inversement, lorsqu'une œuvre était considérée comme belle, bien des auteurs avaient du mal à admettre qu'elle puisse dater de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge et on l'attribuait plus volontiers à des époques plus tardives du Moyen Âge. Il en va ainsi pour la sculpture wisigothique figurée, que certains auteurs ont voulu dater de la période du « repeuplement », après le VIII^e siècle, voire de l'époque romane⁶ ; ou encore pour le « Tempietto » de Cividale dont les figures de saintes en stuc étaient jugées si parfaites par Lasteyrie qu'il les datait du XI^e siècle au plus tôt ou, mieux, du XII^e siècle (fig. 2)⁷. Pourtant, trois motivations ont poussé progressivement les chercheurs, les curieux, les artistes à réévaluer ces sculptures et à leur accorder un intérêt historique, iconographique et même esthétique. On les aborde ici dans l'ordre chronologique où ces trois contextes sont apparus, tout en insistant sur le fait que ces trois thématiques sont étroitement liées entre elles : bien des exemples évoqués dans telle ou telle partie auraient pu figurer dans les deux autres. Par ailleurs, si notre propos se concentre sur la période contemporaine, force est parfois de remonter bien en amont, au cœur de la période moderne.

Fig. 2. Art lombard, Santa Maria in Valle

Figures de saintes, troisième quart du VIII^e siècle, stuc, h. 1,86 m ; l. 0,34 pour chaque relief, Cividale, Santa Maria in Valle, « Tempietto longobardo ».

© P.-Y. Le Pogam

I. Les raisons d'une réévaluation

1. Justifications religieuses

- 4 Le phénomène de la redécouverte et de l'appréciation des œuvres s'est déroulé d'abord et avant tout en direction des restes de l'« Antiquité chrétienne », dans le cadre de l'Église post-tridentine, qui visait à défendre la primauté romaine et les traditions catholiques face aux attaques protestantes. Dans ce contexte, le rôle d'initiateur de ce mouvement revient à Antonio Bosio (+ 1629), qui suivit attentivement les premières redécouvertes des catacombes, commencées dès 1578 pour celle de la Via Anapo, ou des sarcophages paléochrétiens (en 1595, pour celui de Junius Bassus) ; il en réalisa d'autres, ce qui aboutit à la publication posthume de son grand ouvrage sur la *Roma sotterranea* (1632). Puis, lorsque que cet intérêt se mua en science, au XIX^e siècle, sous le nom d'« archéologie chrétienne », le rôle des ecclésiastiques resta prépondérant (Joseph Wilpert), même si des laïcs, catholiques bien sûr, pouvaient également occuper des positions essentielles (Giovanni Battista De Rossi, Orazio Marucchi). L'ensemble de l'activité était de toute façon coiffée par la Pontificia commissione di archeologia sacra, créée par Pie IX en 1852, et conflua en grande partie dans le Museo pio cristiano, également fondé par le pape en 1854. Outre ce dernier, il faut souligner le rôle des petits musées établis auprès de nombreuses églises et catacombes romaines, à l'exemple de celui organisé par Wilpert à la catacombe de Saint-Callixte⁸, ou auprès d'autres sanctuaires italiens, à l'instar de celui installé dans le palais épiscopal de Sutri, significatif par la personnalité du prélat en cause, Mgr Doebbing, évêque de 1900 à 1916⁹. Cette dominante catholique et ecclésiastique de la discipline est particulièrement vraie à Rome et en Italie, lieu de naissance de l'archéologie chrétienne, mais on peut l'observer partout ailleurs : ainsi en France, où l'on citera à titre d'exemple le rôle du jésuite Camille de La Croix à Poitiers (fig. 3)¹⁰, ou en Suisse, où l'on peut mentionner pour une période plus récente Mgr Marius Besson, évêque de Lausanne, Genève et Fribourg. On n'oubliera pas non plus le rôle des bénédictins, notamment la personnalité si curieuse de dom Henri Leclercq, le principal rédacteur du *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. Toujours pour la France, on pense aussi au rôle clé joué par l'abbé Cochet dans le champ de l'archéologie, et à celui de divers laïcs dont l'œuvre est marquée par des convictions catholiques, comme Charles Rohault de Fleury, Louis Courajod¹¹, ou encore le moins connu André Pératé¹². On remarquera enfin que cet engouement ne vaut pas seulement pour l'archéologie chrétienne au sens strict, ce qui était après tout attendu¹³, mais pour une archéologie des temps anciens au sens le plus large, ce qui correspond probablement au questionnement métaphysique sur le problème des origines qu'implique l'étude de ces périodes reculées. Au-delà de l'horizon chronologique qui est ici le nôtre (l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge), on pourrait donc insister sur les nombreux exemples d'ecclésiastiques qui se sont penchés sur les périodes préhistoriques, en France (Henri Breuil, Pierre Teilhard de Chardin) comme ailleurs.

Fig. 3. Alexandre Brunet, Le Père Camille de la Croix

Vers 1900, huile sur toile, h. 115 cm, l. 81 cm, Poitiers, musée Sainte-Croix, inv. 980.23.1.

© Musées de Poitiers, Christian Vignaud

- 5 On remarquera aussi que cette motivation chrétienne est vraie au-delà du catholicisme, dans le monde protestant. La reconnaissance de la valeur « religieuse » de l'art de la fin de l'Antiquité trouve d'ailleurs une de ses plus belles expressions dans le titre du catalogue de l'exposition décisive organisée par le Metropolitan Museum of Art de New York en 1977, *Age of Spirituality*. Par ailleurs, c'est inversement le caractère païen de certaines œuvres qui a attiré l'attention sur elles de la part d'autres cercles intellectuels et culturels, car elles sont regardées comme des témoins essentiels, à juste titre, des mythes germaniques, scandinaves, voire celtes. Au-delà, ces sculptures ont pu être revendiquées dans le cadre de constructions politiques et idéologiques qui seront abordées plus loin. Ces œuvres sont aussi celles qui inspirent le plus l'intérêt pour les mondes « primitifs », probablement parce qu'elles font écho à des tendances spiritualistes « néo-païennes », particulièrement importantes autour de 1900, et pendant tout le XX^e siècle. Tout cela vaut depuis les stèles rhénanes jusqu'aux grands monuments funéraires danois, en passant par nombre de monuments anglo-saxons. À titre d'exemple, on peut citer l'art des Lombards qui a fait l'objet de spéculations ésotériques et de publications pseudo-scientifiques de la part de membres de la mouvance anthroposophe, en Allemagne¹⁴, de manière logique puisque ce mouvement est lié, dès son origine dans l'œuvre de Rudolf Steiner, à des conceptions pan-germaniques, comme l'a souligné R. Sörries¹⁵.

2. Revendications nationales et idéologiques

- 6 Un autre aspect est celui des œuvres considérées comme des monuments historiques, témoignant du passé le plus lointain d'une cité, d'une région ou d'une nation, à travers le prisme des nations et des États. Mais l'intérêt plus local pour les antiquités a toute son importance, car il suscite le travail des érudits et des sociétés savantes, qui jouent un rôle essentiel pour la recherche, la conservation et la compréhension des monuments sculptés de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge¹⁶. En ce qui concerne le niveau des nations, les exemples en sont nombreux dès la période moderne, notamment en Angleterre et, plus encore peut-être, en Scandinavie. Ainsi Heinrich Rantzau, gouverneur danois de la province de Holstein, fait graver une illustration des tumuli et de la grosse pierre de Jelling, dans le Jutland, dès 1591, à une date à peine postérieure à la redécouverte des catacombes romaines, un monument bien sûr essentiel pour l'identité et l'histoire danoise¹⁷. De l'intérêt pour le passé national, on passe facilement à la revendication nationale voire nationaliste. Ce phénomène marque déjà le Danemark de Rantzau, puisque ce royaume était en rivalité profonde avec la Suède au tournant des XVI^e et XVII^e siècles : la recherche des antiquités nationales pouvait permettre d'asseoir des prétentions territoriales ou du moins une primauté régionale. L'observation vaut pour tous les pays et on pourrait multiplier les exemples, qui ont évidemment deux visages opposés, mais complémentaires : des chercheurs revendiquent pour leur région le mérite d'avoir produit un art propre, sans reconnaître la possibilité d'apports extérieurs tel G. T. Rivoira pour l'Italie lombarde¹⁸ ; inversement, les mêmes auteurs, ou d'autres, croient déceler ailleurs les traces d'une culture venant de leur territoire, qui prouveraient l'importance de leur propre civilisation au détriment de la culture indigène, comme divers savants allemands des années 1940, dans le contexte idéologique du nazisme, par rapport à l'Espagne wisigothique¹⁹. On ne peut pas développer ici tous ces contextes. On évoquera surtout celui de la France et de l'Allemagne, dans leur relation complexe et souvent conflictuelle, un sujet d'ailleurs largement étudié²⁰.
- 7 En 1653, la découverte de la tombe de Childéric I^{er} à Tournai déboucha sur un cadeau diplomatique : le mobilier trouvé dans celle-ci fut offert par l'Empire des Habsbourgs à la France de Louis XIV. La générosité du pouvoir impérial qui s'explique par le contexte géo-politique est d'autant plus frappante que les souvenirs du premier roi des Francs auraient pu être revendiqués aussi bien en Allemagne qu'en France, les deux pays voyant dans les Francs comme, pour l'Empire, dans les Germains en général, les ancêtres de leur noblesse, de leurs institutions et de leur culture. Néanmoins, ces enjeux nationalistes autour de l'héritage des Francs vont être beaucoup plus vifs tout au long des époques suivantes, plus particulièrement à partir du milieu du XIX^e siècle et jusqu'au milieu du siècle suivant. Durant cette période, les Francs ne furent pas considérés comme les précurseurs de l'Europe, selon le beau titre de l'exposition allemande puis parisienne de 1996-1997²¹, mais comme les précurseurs revendiqués et disputés, de la France et de l'Allemagne. Quelques étapes de cette concurrence méritent d'être citées, en commençant par la création parallèle du Römisch-Germanisches Zentralmuseum à Mayence en 1852 et du Christlich-Germanisches Nationalmuseum, devenu ensuite simplement le Germanisches Nationalmuseum, de Nuremberg, à la fonction et aux origines à la fois similaires et différentes, et du Musée des antiquités nationales (aujourd'hui Musée d'archéologie nationale) à Saint-Germain-en-Laye en 1862. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle et dans le premier quart du XX^e siècle, la

rivalité s'exacerbe avec la découverte, l'exploitation et la conservation des œuvres enfouies dans les cimetières du nord de la France (région des Hauts-de-France). On peut en citer de nombreux exemples, tel celui de Liévin (Pas-de-Calais), dont des éléments sont conservés en Allemagne, alors que les objets qui étaient préservés en France ont été détruits pendant la Première guerre mondiale ; ou celui d'Hermes (Oise), dont le musée de Berlin pour la préhistoire et la protohistoire acheta un large ensemble d'objets tardo-romains et francs en 1893, provenant de la collection H. Messikommer²², tandis qu'une inscription mérovingienne du même site conservée au Louvre est un don de l'abbé Hamard en 1884²³. Dans ce contexte, la concurrence aboutit aussi à de nombreuses polémiques des savants les uns par rapport aux autres. On songe aux critiques de Casimir Barrière-Flavy contre le manuel de Lindenschmit sur les antiquités mérovingiennes de 1880-1889 ; ou, inversement, aux attaques des archéologues allemands contre les publications de Jules Pilloy (1880-1899) et de Clodomir Boulanger (1902-1905)²⁴.

- 8 Même la Première Guerre mondiale fut l'occasion de continuer ce combat sur le terrain archéologique devenu un champ de bataille au sens propre du terme. Le phénomène a été bien mis en valeur récemment, à l'occasion des manifestations qui ont entouré le centenaire de la guerre de « 14-18 ». On n'évoquera ici que la figure de Johann Baptist Keune (1858-1937), archéologue allemand, conservateur puis premier directeur des musées de Metz, à partir de 1899²⁵. Il faut rappeler en premier lieu que son activité en Moselle s'est déroulée tout d'abord de façon légitime, dans le cadre de l'occupation, partielle, de la Lorraine par l'Empire allemand après 1871, et qu'elle s'est exercée de manière scientifique et très sérieuse, selon la plupart des avis²⁶. Dans ce cadre, il a participé notamment à la mise en valeur des restes du chancel (ou des chancels) de Saint-Pierre-aux-Nonnains, dès leur découverte²⁷, vus comme des œuvres attestant l'appartenance de l'art messin à l'aire germanique. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'empereur Guillaume II s'intéressa spécifiquement à cette trouvaille et qu'il examina les reliefs lors d'une de ses nombreuses visites à Metz. Puis, pendant la Première Guerre mondiale, Keune fut chargé par les autorités allemandes de protéger les biens culturels à l'arrière du front, entre la Meuse et les Vosges jusqu'en 1917. Il le fit consciencieusement et il mit à profit cette occasion pour fouiller entre août 1915 et avril 1916 divers sites, par exemple un cimetière mérovingien à Varvinay (dans la Meuse), avec l'aide de l'armée allemande. Malgré tout l'intérêt des travaux récents qui réhabilitent l'activité de Keune, on ne peut s'empêcher de poser la question de la légitimité de ce type d'activité, qui ne pouvait être dénuée d'arrière-pensées politiques pendant le conflit, comme l'a bien souligné I. Bardiès : par l'utilisation indiscriminée de l'adjectif « franc », par exemple pour désigner les sarcophages découverts, peut-être de façon neutre mais qui pouvait aussi refléter le « pan-germanisme » ambiant. Après 1918, Keune, bien que démis de ses fonctions, reste d'abord à Metz et subit des accusations injustifiées de vol d'œuvres d'art, en lien avec les transferts des biens qu'il avait protégés pendant la guerre en les faisant transporter à Metz. Il fut par ailleurs desservi par la « mise en scène » de son action, puisqu'il avait fait réaliser des campagnes photographiques aussi bien pour les fouilles que pour les opérations de protection et de transfert, dans un but documentaire qui fut ensuite interprété comme une opération de propagande. Autre cas de figure, celui de Georg Weise (1888-1978), historien d'art et officier allemand, dans le Nord de la France, qui dirigea des fouilles sur la ligne de front où il se trouvait. Ses campagnes de fouille ont concerné des établissements romains et des nécropoles mérovingiennes, notamment à Quierzy et

Samoussy, dans l'Oise, et à Chivres, Sainte-Peuve-les-Hayettes, Montcornet, Terva (commune de La Hérie), dans l'Aisne²⁸. Ses collections furent achetées en 1925 par les musées de Berlin, mais pour une grande part elles restèrent non exploitées et pas même inventoriées avant que n'éclate la Seconde Guerre mondiale. Or la documentation de ces fouilles a été totalement détruite à la fin du conflit, d'où de grandes difficultés dans l'attribution et la localisation du matériel qui a survécu, conservé parfois encore aujourd'hui dans les boîtes où l'avait rangé Weise. Néanmoins, on peut citer par exemple l'intéressant couvercle de sarcophage mérovingien provenant de la nécropole de Chivres (ou Chivres-en-Laonnois, dans l'Aisne), conservé et exposé au Museum für Vor- und Frühgeschichte²⁹.

- 9 Cette concurrence entre les deux pays s'est poursuivie pendant le second quart du XX^e siècle, avec l'enrôlement d'une partie des archéologues et historiens de l'art allemands au service de l'idéologie nazie, mais pas Georg Weise. On a récemment insisté sur le fait que cette déviation s'est opérée avec la connivence de nombreux chercheurs français³⁰, mais on peut rappeler que, pour d'autres, la recherche s'est affirmée au contraire comme activité de « résistance », à l'exemple d'Édouard Salin. En Allemagne aussi, Julius Baum a refusé d'adhérer à l'idéologie nazie, et perdit brutalement ses fonctions de professeur et de conservateur en 1933. Il fut même interné brièvement en 1938, avant de pouvoir émigrer en 1939. Entretemps, il avait fait paraître à Paris et en français son ouvrage, qui constitue l'une des rares monographies sur le cœur de notre sujet³¹. Dans la préface du volume, il exprime ses regrets de ne plus pouvoir publier ses recherches en Allemagne et, à plusieurs reprises, il critique implicitement les interprétations « germanisantes » de certains faits artistiques, par exemple en ce qui concerne l'Espagne. Inversement, l'enrôlement dans l'idéologie du national-socialisme explique l'arrière-plan d'une interprétation concernant un groupe d'œuvres tardo-antiques, trois têtes féminines conservées à Paris, au musée du Louvre, et à Rome, au Palais des Conservateurs et au Latran (fig. 4)³². Dans une bibliographie touffue, la plupart des auteurs ont identifié la personne représentée comme étant l'impératrice byzantine Ariane (+ 515). Pourtant d'autres voix ont proposé d'autres candidates, notamment Amalasuntha (+ 535), qui a dirigé ou co-dirigé le royaume ostrogoth d'Italie du Nord. La discussion peut paraître uniquement académique, il n'en est rien, car les Ostrogoths ont été revendiqués par l'idéologie nationale-socialiste, parmi d'autres, comme des représentants de ces peuples germaniques qui ont « régénéré » l'Empire à la fin de l'Antiquité. L'un des thuriféraires de l'identification comme Amalasuntha est Siegfried Fuchs, qui publie un article sur le sujet en 1943, alors qu'il était directeur adjoint de l'Institut archéologique allemand à Rome³³. L'identification iconographique prend tout son sens lorsqu'on sait qu'il était le responsable à Rome du parti nazi ; ainsi de nombreux passages de l'article prennent une résonance toute spéciale³⁴.

Fig. 4. Tête de femme (l'impératrice Ariane ?)

Constantinople ou Rome, début du VI^e siècle, marbre de Proconnèse, h. 25,7 cm, l. 22,8 cm, pr. 23 cm, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 1525.

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Tony Querrec

- 10 Par ailleurs, il faut nuancer les oppositions entre chercheurs dues à leurs origines nationales, voire à leurs préjugés nationalistes. Contrairement à ce qui a été parfois avancé, les savants allemands et français du passé se lisaient réciproquement et affichaient souvent des marques d'estime et d'intérêt. On sait ainsi que L. Lindenschmit a collaboré avec les savants français, à l'époque de Napoléon III et de la fondation du Musée des antiquités nationales³⁵. Les exemples sont nombreux : ainsi Marignan souligne que Courajod a rendu hommage aux travaux de Lindenschmit et cite lui-même, entre autres, la contribution de Paul Clemen³⁶ ; Wilhelm Vöge fait un compte rendu positif de l'ouvrage de Marignan et des idées de Courajod dès 1902³⁷ ; Marquet de Vasselot cite autant Riegl et Strzygowski que Courajod³⁸. Au-delà, on peut aussi rappeler que la connaissance des travaux de recherche européens était facilitée, pour les Français, car la langue française était encore une langue d'échange et de publication internationale jusqu'au milieu du XX^e siècle. C'est ainsi à travers des publications en français que Louis Courajod prit connaissance de l'art scandinave et de la grande pierre de Jelling, dont il avait peut-être admiré un moulage à l'Exposition universelle de 1889 mais qu'il connaissait surtout par la publication d'un compte rendu de l'exposition et par le livre du grand érudit danois, Worsaae, paru en 1880 en français à Copenhague et cité par Courajod dans sa « fiche de cours » sur le sujet (fig. 5)³⁹. En effet Louis Courajod, « fondateur » du département des Sculptures du musée du Louvre et qui fut en France à la fin du XIX^e siècle la référence incontournable de l'histoire de la sculpture, utilisait pour son cours à l'École du Louvre images et textes, dont le département des Sculptures conserve en quelque sorte les « brouillons », sous la forme de fiches cartonnées sur lesquelles sont collées photographies ou gravures et qu'il annotait largement⁴⁰. À

propos du haut Moyen Âge, Courajod n'a pas eu le temps d'écrire de synthèse avant sa mort prématurée, mais ces fiches sont un témoignage unique de ses méthodes et de sa pensée sur ce sujet. Il en va de même pour l'ouvrage de Marignan tiré des notes de cours prises par cet élève et ami de Courajod lors de son dernier enseignement, ou du livre posthume publié par deux autres disciples, dont son successeur à la tête du département des Sculptures⁴¹. Les idées de Courajod sur les monuments scandinaves, tels que les pierres de Jelling, ne sont incluses que très partiellement dans ces deux publications.

Fig. 5. Fiches préparatoires aux cours de Louis Courajod

Fiches cartonnées et photographie de Louis Courajod (1841-1896) concernant la pierre de Jelling (extrait de l'article de Wyzewa ; notes autographes), vers 1890-1893, h. 21 cm ; l. 16 cm, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, documentation.

© Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, documentation

3. Réévaluation esthétique

- 11 Plus tardivement que les deux autres contextes cités précédemment, religieux et politique, un début d'appréciation esthétique se fait jour autour de 1900⁴². Cette appréciation positive était possible depuis longtemps pour les œuvres qui étaient encore proches de l'esthétique classique, notamment celles de l'Antiquité tardive. Mais elle était impensable pendant longtemps pour les œuvres postérieures, jugées décadentes, voire dégénérées. Les mentalités changèrent très lentement et progressivement, et les signes d'une évolution se multiplièrent vers la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, en lien (inconscient le plus souvent) avec les révolutions esthétiques de l'art occidental (impressionnisme, puis Nabis, cubisme, abstraction, etc.). Plus précisément, le rôle du « primitivisme », devrait être analysé dans son rapport avec l'art médiéval (pré-roman et roman, notamment), bien plus qu'on ne l'a fait jusqu'ici. Il faut bien distinguer ce mouvement de la fin du XIX^e siècle de ses deux antécédents : celui du début du même siècle, à savoir l'intérêt pour les « Primitifs », qui

a donné lieu aux mouvements artistiques des Nazaréens en Allemagne, de l'art troubadour en France et des pré-raphaélites en Angleterre, d'une part ; et celui constitué par les peintures historicisantes du milieu et de la fin du siècle, comme par exemple en France les peintures d'Évariste Luminais ou de Jean-Paul Laurens. Dans ces deux contextes, on pouvait bien sûr trouver un intérêt pour des thèmes « moyenâgeux » et pour une certaine « simplicité » pré-classique, mais ils restaient profondément liés à la tradition académique, à l'exemple du rapport de la peinture troubadour avec la peinture « fine » du XVII^e siècle hollandais. Les liens entre l'art médiéval, d'un côté, et, de l'autre, le « primitivisme » et les autres mouvements novateurs apparus au tournant des XIX^e et XX^e siècles, semblent beaucoup plus profonds. Néanmoins, il faut avouer que l'on dispose de bien peu de preuves de cette convergence entre les ruptures artistiques du début du XX^e siècle et la réévaluation de l'art médiéval et plus précisément du haut Moyen Âge. Quelques exemples de parallèles visuels, entre l'abstraction d'un K. Malevitch et la stèle de Moselkern, entre des plaques de chancel carolingiennes aux motifs ondoyants ou tournoyants et les peintures futuristes d'un G. Balla, entre les représentations anthropomorphiques « sauvages » d'un J. Dubuffet et celles des sarcophages en plâtre parisiens, ne peuvent nullement constituer des preuves d'influence, simplement des convergences. Un des rares témoignages en ce sens paraît être l'article de Julius von Schlosser de 1937, dont le titre même implique une mise en valeur de l'esthétique « barbare » au même niveau que celle de l'art « classique » (« *Magistra Latinitas und Magistra Barbaritas* ») et qui a servi de point de départ, nominalement, au beau volume de 1984 dédié à l'art du haut Moyen Âge en Italie⁴³. Schlosser, dans cet article d'une portée très générale et qui dépasse de beaucoup le cadre du haut Moyen Âge, en embrassant dans un panorama immense l'art depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque baroque, affirme clairement que la rupture de l'esthétique classique ne procède pas d'une incompétence technique. Il met en rapport, de manière explicite, l'art « ornemental » barbare et l'art le plus contemporain, dans sa dimension « constructiviste », les deux adjectifs mis ici entre guillemets étant entendus dans une acception large⁴⁴.

- 12 Cette quête du « primitif », si forte autour de 1900, ne s'arrête pas au début du XX^e siècle, bien au contraire, comme l'article de Schlosser le souligne par sa date. Une large première moitié du siècle est marquée par cette idée, qui permet la réévaluation de l'art tardo-antique et haut-médiéval. Les titres mêmes de certains ouvrages ou articles témoignent de cet arrière-plan, avec les mots « primitif » et « origine » qui reviennent sans cesse – *Les arts primitifs français* ; *L'art primitif en Suisse* ; *Les origines de l'art français*⁴⁵ – ou bien par des allusions implicites – « Préhistoire et Moyen Âge », chapitre du livre posthume de Focillon paru en 1945⁴⁶ ; *De l'art des Gauls à l'art français*⁴⁷ –. Dans ce dernier cas, la préface du catalogue d'exposition lie explicitement art celte, art barbare et art roman. Dans le même passage, l'auteur de la préface proposait même la notion d'art « pré-français », pour désigner les formes artistiques qui se sont déroulées sur le territoire national avant l'an mille, un concept qui trouve un écho tardif dans l'œuvre posthume d'André Chastel, qui avait parlé de « Pré-Moyen Âge », pour l'art français des origines jusqu'au X^e siècle⁴⁸. Par ailleurs, l'idée que l'art celte forme un socle naturel pour l'art roman à travers les expériences de l'art pré-roman, déjà avancée par Courajod, Marignan, Baum, Schlosser, etc., s'exprime de façon très claire dans le catalogue de la maison d'édition Zodiaque, tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle. Il est ainsi fascinant de voir que dans le cadre de la collection phare « La nuit des temps », consacrée en principe à l'art roman et inaugurée en 1954,

le quatrième titre de cette collection est dédié à l'art gaulois et paraît dès 1956⁴⁹. Ainsi, le fondateur et directeur des éditions Zodiaque, dom Angelico Surchamp, a toujours accordé une place importante à l'art pré-roman, que ce soit dans des volumes dédiés spécifiquement à ce champ chronologique (comme pour l'Espagne ou l'Irlande) ou à l'intérieur des ouvrages concernant une région de l'Europe romane⁵⁰. Si certains des auteurs cités ci-dessus se rattachent d'une manière plus ou moins profonde au contexte du « retour à l'ordre » artistique et intellectuel des années 1930, voire à la collaboration pendant la Seconde Guerre mondiale⁵¹, le nom de Focillon, parmi d'autres, souligne que la « quête du primitif » n'appartient nullement à ce seul horizon.

- 13 Grâce à toutes ces évolutions, se sont donc fait jour peu à peu des appréciations plus positives et même parfois enthousiastes de l'art de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge⁵². Cette réévaluation a abouti à la circulation d'œuvres appartenant à cet horizon chronologique sur le marché de l'art, à l'existence d'un certain collectionnisme, comme dans des villas de la Côte-d'Azur, il est vrai un phénomène surtout lié à des œuvres « italo-byzantines » dans le cadre de l'intérêt pour l'Antiquité tardive et Ravenne, ce qu'illustre par exemple le cas de la villa Cypris à Cap-Martin⁵³, au développement de collections muséales à l'exemple du musée Carnavalet, et même à la création de reproductions et de faux, indice d'une demande accrue⁵⁴. En effet, si les mêmes phénomènes – apparition des œuvres dans les galeries, les salles de vente, les collections privées et les musées – ont eu une histoire plus ancienne pour l'archéologie chrétienne et pour les arts du métal du haut Moyen Âge, ils n'apparaissent que tardivement et progressivement, pour la sculpture de l'ensemble de la période, signe d'une redécouverte et appréciation de ce champ artistique particulièrement lentes et hésitantes.

II. Les modèles explicatifs

- 14 Quelles que soient les causes de la redécouverte de la sculpture de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge, le prisme de la religion, du patriotisme et de l'esthétique est insuffisant pour comprendre et apprécier les œuvres. Il faut donc se poser la question des méthodes qui ont été utilisées pour découvrir, dater et analyser celles-ci. Or cette seconde perspective reflète en grande partie les prémisses intellectuelles abordées ci-dessus. En effet, trois approches successives ont été appliquées à la sculpture de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge, qui, complémentaires, ont parfois été utilisées de façon antagoniste et qui sont peut-être imparfaites lorsqu'elles sont prises isolément. On les esquissera chronologiquement, en fonction de leur ordre d'apparition, ce qui coïncide avec le fait que chacune d'entre elles renvoie aussi, comme en miroir, aux causes idéologiques énoncées dans la première partie.

1. Le support des textes et le rapport avec les monuments

- 15 Depuis l'origine de l'intérêt pour ces sculptures, au XVI^e siècle, leur connaissance passe par le crible des documents écrits, parce que leurs découvreurs, déchiffreurs et conservateurs sont au départ des hommes d'Église et des hommes de culture écrite – des clercs dans tous les sens du terme. En France, cela vaut tout particulièrement dans le cadre de la tradition chartiste, illustrée par les noms de Jules Quicherat, Robert de Lasteyrie, Maurice Prou ou encore Jean Hubert à une date plus récente. Cette attention

aux textes vaut en dehors du cercle de l'École des chartes, chez des personnalités fondatrices, du milieu du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle : Arcisse de Caumont et Émile Mâle, puis May Vieillard-Troiekouroff et plus généralement dans le cadre de l'équipe du CNRS qui a été chargée du *Recueil général des monuments sculptés en France pendant le haut Moyen Âge*, placé sous l'égide de Jean Hubert. Cette approche est liée à l'attention spécifique pour la chronologie et à la recherche fervente, mais parfois illusoire, de l'établissement d'une chronologie absolue. Cette confiance en la possibilité de déduire des textes et des documents datés, une position chronologique pour les monuments et les œuvres, a été la cause principale des critiques adressées au *Recueil général*. En effet, tous ceux qui pratiquent l'histoire de l'art ou l'archéologie savent combien est fréquente la discordance entre les sources et les œuvres conservées, même lorsque les apparences laissent supposer une coïncidence entre ces deux domaines. De même, les auteurs du *Recueil général* n'ont pas toujours pris en compte la question des remplois, qui mine la possibilité de dater ensemble un monument et son décor⁵⁵. Or, la question de la datation reste une tâche essentielle que d'autres méthodes de recherche ont reprise à leur compte, notamment l'archéologie de terrain.

2. Le recours à la fouille et à l'archéologie monumentale

- ¹⁶ Les travaux fondateurs de Christian J. Thomsen, de Ludwig Lindenschmit ou encore, en France, de l'abbé Cochet, montraient qu'on pouvait dresser au moins une chronologie relative des trouvailles. Avec la multiplication des méthodes archéométriques et leur application à des contextes monumentaux, on est parvenu à des datations relatives voire absolues, souvent larges mais bien fondées, des œuvres. Parmi bien d'autres exemples, les sarcophages autrefois dits d'Aquitaine et désignés maintenant, de façon plus juste, comme sarcophages du Sud-Ouest, illustrent cette avancée avec les découvertes de Quitterie, Daniel Cazes et Jean-Charles Arramond, en 1994-1996, qui ont permis de trancher définitivement dans la querelle concernant leur datation, en ramenant les œuvres *a priori* dans une fourchette haute et en tout cas antérieure au milieu du VI^e siècle, vraisemblablement dans la première moitié du V^e siècle⁵⁶. Mais l'archéologie contemporaine n'a pas seulement le désir d'établir une chronologie plus fiable, plus précise et plus nuancée des contextes, des monuments et des œuvres que n'avaient pu le faire l'étude des textes et la méthode typologique. L'archéologie en tant que science possède une ambition très haute, et recommandable : celle d'arriver à une vision globale des faits. Néanmoins, il subsiste deux écueils. La multiplication infinie des découvertes, parfois non publiées et souvent non reliées entre elles par des travaux de synthèse ; une méfiance profonde pour les conclusions tirées d'autres disciplines, comme l'histoire de l'art ou l'histoire des textes, par exemple en ce qui concerne les datations ou l'évolution des œuvres d'art, sans parler de la question de l'évaluation esthétique en tant que telle.

3. La quête des origines

- ¹⁷ Cette question de l'évaluation esthétique et de la transformation des œuvres est au cœur de la troisième approche, qui repose en grande partie sur l'étude des motifs, du décor, de l'iconographie. En ce qui concerne notre domaine, pour résumer les termes du débat, deux systèmes d'explication ont été construits pour comprendre les transformations considérables de l'art entre la fin de l'Antiquité et le haut Moyen Âge,

l'une endogène, l'autre exogène. D'une certaine manière, ces deux termes étaient déjà contenus dans la célèbre analyse historique d'Edward Gibbon concernant la fin de l'Empire romain, publiée à la fin du XVIII^e siècle (*Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776-1789). La chute du monde romain était-elle assimilable à un assassinat par les Barbares ou imputable aux faiblesses internes de l'Empire et donc semblable à un suicide ? En suivant le second terme de cette alternative, on a d'abord et avant tout conçu la sculpture de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge comme le fruit d'une décadence, qu'on a couplée parfois avec l'idée de résurgence d'une culture – et d'une esthétique – préexistante, indigène, en l'occurrence celtique pour la France et pour une grande partie du nord de l'Europe. Mais cette explication endogène, *a priori* négative, a pu peu à peu se parer des couleurs d'un jugement plus positif. Dans l'ordre de l'analyse historique, Numa Fustel de Coulanges avait préparé la voie dès les débuts de la III^e République. Cependant, dans le domaine de l'histoire de l'art, c'est Aloïs Riegl qui lui a donné ses lettres de noblesse autour de 1900, avec la contribution d'un autre historien de l'art viennois, Franz Wickhoff, à propos des manuscrits enluminés⁵⁷. On peut citer aussi, concernant le champ spécifique de l'histoire de l'architecture, la position de Jean-Auguste Brutails, qui va jusqu'à donner à cette période le nom d'architecture « latine », pour marquer ce qu'il considère comme une profonde continuité avec l'Empire romain⁵⁸. Quant à l'explication exogène, elle s'est imposée dans notre champ d'étude essentiellement à la fin du XIX^e siècle. Ici aussi, il s'agissait de renverser la perception négative des œuvres qui s'étaient éloignées des canons de l'art classique à la fin de l'Antiquité. Mais la matrice de cette révolution était cherchée ailleurs, en Orient. Or, cet Orient était multiple, parfois confus, au moins double. On a scruté d'abord les racines du changement dans les provinces orientales de l'Empire romain puis byzantin (Constantinople, mais surtout la Syrie, la Palestine, l'Égypte, etc.). Puis on a perçu l'importance des cultures germaniques et non germaniques des peuples installés progressivement dans l'ancien Empire romain d'Occident, qui auraient revivifié et accentué ces tendances. Ces thèses, portées par Josef Strzygowski et Oskar Wulff, ont eu un retentissement immense, non seulement en Allemagne, mais partout en Europe, y compris en France auprès de Ferdinand de Lasteyrie et de Courajod, qui écrivent avant Strzygowski, et auprès de Bréhier et Ebersolt, qui écrivent après⁵⁹. Leur succès s'explique notamment parce qu'elles rencontraient un « horizon d'attente » dans des couches plus larges de la société, en particulier dans le monde artistique et littéraire, avec une résonance dans le mouvement « décadentiste », en rapport avec une fascination générale pour l'Orient. Cette fascination pour l'explication orientale subsiste jusqu'à aujourd'hui, même si elle est exposée avec beaucoup plus de nuances et avec une conscience de ses limites. Par ailleurs, l'opposition entre les deux modèles est illustrée par la vive controverse qui opposa les deux grands savants autrichiens, Riegl et Strzygowski⁶⁰, et doit bien sûr être dépassée⁶¹. Mais il faut s'en rappeler pour souligner un des points faibles de ces études, pourtant souvent remarquables. Quel que soit le modèle explicatif, peut-être plus encore pour les théories « exogènes », elles se sont parfois appuyées un peu trop sur des typologies de motifs comme s'il s'agissait de dessins abstraits, sans s'occuper de leur matérialité.

Conclusion

- 18 Le caractère parfois trop théorique de cette troisième approche tout comme les lacunes et les écueils des deux précédentes nous amènent donc à souligner un point qui nous

paraît fondamental : le corpus des œuvres que nous étudions, du moins pour la France, est encore trop mal connu, dans son entité, ses variations, sa chronologie. Contrairement aux exemples remarquables de l'Italie et de l'Angleterre, où des projets cohérents et remarquables existent depuis des années⁶², notre pays, malgré les débuts prometteurs du « Recueil général », n'a pas tenu ses promesses. Pourtant, la nécessité de disposer d'un corpus des sculptures de cette période en France a été affirmée par tous les chercheurs depuis Courajod⁶³. Nous espérons que le présent colloque pourra contribuer à relancer définitivement cette entreprise, sous la forme que nous avons choisi de lui donner, numérique, ouverte et évolutive.

NOTES

1. J'adresse de vifs remerciements à Isabelle Bardiès-Fronty, Thierry Gregor, Heino Neumayer, Patrick Périn, Vincent Rousseau.
2. Exemples chez Albert Marignan, *Un historien de l'art français : Louis Courajod*, t. I, *Les temps barbares*, Paris, E. Bouillon, 1899, pp. 86-87 ; Robert de Lasteyrie du Saillant, *Architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, A. Picard, 1912, pp. 196-200 ; Léon Coutil, « L'art mérovingien et carolingien : sarcophages, stèles funéraires, cryptes, baptistères, églises, orfèvrerie et bijouterie », *Bulletin et mémoires de la Société archéologique de Bordeaux*, t. 44, 1927, pp. 3-138, voir p. 9 ; Louis Bréhier, *L'art en France des invasions barbares à l'époque romane*, Paris, La Renaissance du livre, 1930, pp. 98-99.
3. André Grabar, « Le tiers monde de l'Antiquité à l'école de l'art classique et son rôle dans la formation de l'art du Moyen Âge », *Revue de l'art*, n° 19, 1972, pp. 8-25, voir p. 17.
4. Ernst Gombrich, *The Preference for the Primitive : Episodes in the History of Western Taste and Art*, Londres, Phaidon, 2002.
5. Henri-Irénée Marrou, *Décadence romaine ou antiquité tardive ? III^e-VI^e siècle*, Paris, Seuil, 1977, p. 12.
6. John W. Williams, « Orientations : Christian Spain and the art of its neighbors », cat. d'exp. *The Art of the Medieval Spain. A.D. 500-1200*, sous la direction de Charles Little, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1993-1994, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 12-25, voir p. 16.
7. R. de Lasteyrie, *op. cit.* note 2, pp. 35-36.
8. Barbara Mazzei, « Giuseppe Wilpert e il museo delle sculture di San Callisto », *Giuseppe Wilpert. Archeologo cristiano*, sous la direction de Stefan Heid, Cité du Vatican, Pontificio Istituto di archeologia cristiana, 2009, pp. 485-502.
9. Sur les œuvres, voir Joselita Raspi Serra, *Corpus della scultura altomedioevale*, t. VIII, *Le diocesi dell'alto Lazio*, Spolète, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1974 ; sur le contexte, voir Pierre-Yves Le Pogam, « Le palais épiscopal de Sutri », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, t. 121, 2009, n° 1, pp. 189-217, notamment pp. 189 note 2, 197-198.
10. Cat. d'exp. *Le révérend père Camille de La Croix. Un Tournaisien archéologue en Poitou*, Tournai, musée d'art et d'archéologie, 1^{er} novembre 2016-1^{er} mars 2017, Tournai, musée d'art et d'archéologie, 2016 ; Cat. d'exp. *Camille de la Croix (1831-1911). Un archéologue dans la ville : Poitiers à cœur ouvert*, Poitiers, musée Sainte-Croix, 2021, Coralie Garcia Bay dir.

11. Selon les affirmations d'A. Marignan, *op. cit.* note 2, p. 2 et de Bonnie Effros, *Uncovering the Germanic Past : Merovingian Archaeology in France, 1830-1914*, Oxford, Oxford University Press, 2012, *passim*, et comme le confirment ses liens avec le P. de La Croix qui a signé l'avant-propos de son ouvrage posthume : Louis Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, Henri Lemonnier et André Michel éd., Paris, A. Picard, 1899-1903, t. I, *Origines de l'art roman et gothique*, Paris, 1899. Voir aussi Geneviève Bresc-Bautier, « Courajod (Charles Léon Louis), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, INHA, mise à jour 2020 (édition numérique).
12. P.-Y Le Pogam, « Pératé (André) », *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, INHA, 2010 (édition numérique).
13. Voir par exemple le chapitre 6 de William H. C. Frend, *The Archaeology of Early Christianity. A History*, Londres, Geoffrey Champan, 1996 : « Archaeology and Catholicism. Lavigerie, de Vogüé and De Rossi. 1869-1894 ».
14. Felix Kayser, *Kreuz und Rune. Langobardisch-romanische Kunst in Italien*, 2 t. (t. 1 : *Werdezeit* ; t. 2 : *Reifezeit*), Stuttgart, Urachhaus, 1964-1965 ; Rudolf Kutzli, *Langobardische Kunst. Die Sprache der Flechtbänder*, Stuttgart, Urachhaus, 1974. Les titres de ces ouvrages sont significatifs : « La croix et les runes », pour le premier ; pour le second, le titre paraît plus neutre (« L'art lombard »), mais le sous-titre précise bien : « Le langage des entrelacs ».
15. Reiner Sörries, *Spätantike und frühes Christentum. Eine Einführung in die Christliche Archäologie*, Cologne-Weimar-Vienne, Böhlau, 2013, p. 191.
16. À titre d'exemple : Xavier Barral i Altet dir., *Les Mérovingiens. Historiographie et archéologie (Actes des VI^e journées nationales de l'AFAM, 1984)*, Paris, 1989 ; Xavier Barral i Altet, « Les étapes de la recherche au XIX^e siècle et les personnalités », *Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris, Imprimerie nationale, 1991, pp. 348-367, *passim*.
17. Alain Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993, p. 152, qui renvoie à l'ouvrage commandé par Rantzau : Peter Lindeberg, *Commentarii rerum mirabilium...*, Hambourg, Jacobus Wolffius, 1591.
18. Giovanni Teresio Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda*, Rome, E. Loescher, 1901-1907, 2 vol.
19. Gisela Ripoll et Eduardo Carrero, « Art wisigoth en Hispania : en quête d'une révision nécessaire », *Perspectives*, 2009, n° 2, pp. 256-276, voir p. 265.
20. Voir entre autres : Patrick Périn, *La datation des tombes mérovingiennes. Historique, méthode, application*, Genève, Droz, 1980 ; B. Effros, *op. cit.* note 11 ; Daniel Perrier et Bruno Dumézil, « Les Francs de l'Est, une mémoire à éclipse », *Austrasie. Le royaume mérovingien oublié*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016, pp. 88-97.
21. Cat. d'exp. *Die Franken. Wegbereiter Europas. Vor 1500 Jahre : König Chlodwig und seine Erben*, Mannheim, 1996, 2 t. ; Cat. d'exp. *Les Francs précurseurs de l'Europe*, Paris, Petit-Palais, 1997.
22. Marion Bertram dir., *Merowingerzeit. Die Altertümer im Museum für Vor- und Frühgeschichte. Berlin*, Mayence, Philipp von Zabern, 1995, p. 12 et p. 67, pl. 44.
23. Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, n° d'inv. MNC 1191/n° usuel Ma 2976.
24. Helmut Roth, *Kunst und Handwerk im frühen Mittelalter*, Stuttgart, Theiss, 1986, p. 13 ; D. Perrier et B. Dumézil, *op. cit.* note 19, p. 96.
25. Isabelle Bardiès, « Le "Professor" Keune, conservateur allemand dans la guerre », cat. d'exp. *De la frontière au front : un point de vue allemand : campagnes photographiques, 1914-1917*, Metz, Musée de la Cour d'or, 14 novembre 2003-16 février 2004, Metz, Musée de la Cour d'or, 2003, pp. 15-21, article repris et élargi dans I. Bardiès-Fronty, « La Lorraine annexée ou les ambiguïtés d'une politique patrimoniale », *L'archéologie nationale-socialiste dans les pays occupés à l'ouest du Reich*, sous la direction de Jean-Pierre Legendre, Laurent Olivier et Bernadette Schnitzler, Lausanne, Gollion, 2007, pp. 203-215 ; Hubert Fehr, *Germanen und Romanen im Merowingerreich. Frühgeschichtliche*

Archäologie zwischen Wissenschaft und Zeitgeschehen, Berlin-New York, Walter De Gruyter, 2010, pp. 255 et suiv. (pour un cadre plus général) ; Isabelle Bollard-Raineau et Heino Neumayer, « À propos de l'exposition de Bavay, *Sauve qui veut. Des archéologues mobilisés. 1914-1918* (6 février-26 août 2014). Une politique patrimoniale de propagande durant la Première Guerre mondiale : les pratiques ambiguës de l'archéologie », *Revue du Nord*, t. 96, n^{os} 404-405, 2014, vol. 1, janvier-juin, pp. 271-286 ; Julien Trapp et Jürgen Merten, « Johann Baptist Keune (1858-1937) entre France et Allemagne. Un archéologue mosellan victime de la Grande Guerre », *Revue historique*, t. 316, vol. 3, n^o 671, 2014, pp. 527-545 ; Julien Trapp, *L'archéologie à Metz. Des antiquaires à l'archéologie préventive (1750-2008)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 41-70. Il est d'ailleurs intéressant de comparer Keune à Edmund Hausen qui joue un rôle comparable pendant la seconde annexion de l'Alsace-Lorraine par le pouvoir allemand, pendant la Seconde Guerre mondiale, mais qui, contrairement à la figure complexe de Keune, déploie une action clairement néfaste et totalement inféodée à l'idéologie, cette fois nazie et plus seulement nationaliste ; voir I. Bardiès, « Les musées de Metz entre 1940 et 1944 », cat. d'exp. *L'archéologie en Alsace-Moselle au temps de l'Annexion*, Metz-Strasbourg-Trèves, 2001-2002, pp. 115-118 et, pour un cadre général, L. Olivier, *Nos ancêtres les Germains. Les archéologues français et allemands au service du nazisme*, Paris, 2012, pp. 107-109 et *passim*.

26. On citera une seule opinion divergente, celle de Jacques Guillaume, « Histoire de l'archéologie mérovingienne en Lorraine », cat. d'exp. *Lorraine mérovingienne (V^e-VIII^e siècle)*, Metz, éd. Serpenoise, 1988, sous la direction de Xavier Delestre, Metz, musée de la Cour d'or, 1988, pp. 23-29, voir p. 26.

27. La plupart des auteurs donnent comme date de découverte 1897, ce qui coïncide avec la publication des résultats des travaux par Knitterscheid dès cette date : Erich Knitterscheid, « Die Abteikirche St Peter aus der Zitadelle in Metz. Ein Bau aus merowingischer Zeit », *Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde*, t. 9, 1897, pp. 97-111 et t. 10, 1898, pp. 120-152. Pourtant J. Trapp donne comme moment de la découverte le début de l'année 1899 (J. Trapp, *op. cit.* note 25, pp. 56-57), immédiatement suivie par le transport au musée entre juillet 1899 et décembre 1900.

28. I. Bollard-Raineau et H. Neumayer, *op. cit.* note 25.

29. M. Bertram, *op. cit.* note 22, p. 115 et pl. 106. Mes remerciements chaleureux au collègue de Berlin, Heino Neumayer, qui m'a confirmé que le couvercle de sarcophage provenait bien des fouilles de G. Weise.

30. L. Olivier, *op. cit.* note 25.

31. Julius Baum, *La sculpture figurale en Europe à l'époque mérovingienne*, Paris, Les éditions d'art et d'histoire, 1937.

32. Pour une référence bibliographique récente, on peut renvoyer au cat. d'exp. *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, Rome, Foro Romano, 17 mars-11 septembre 2016, sous la direction de Maria Andaloro, Milan, Electa, 2016, n^{os} 3-5.

33. Siegfried Fuchs, « Bildnisse und Denkmäler aus der Ostgotenzeit », *Die Antike. Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums*, t. 19, 1943, pp. 109-143.

34. L. Olivier, *op. cit.* note 25, p. 96 et surtout Thomas Fröhlich, « The Study of the Lombards and the Ostrogoths at the German Archaeological Institute of Rome, 1937-1943 », *Fragmenta. Journal of the Royal Netherlands Institute in Rome*, t. 2, 2008 (*Archaeology and National Identity in Italy and Europe 1800-1950*, sous la direction de Nathalie de Haan, Martijn Eickhoff et Marjan Schwegman), pp. 183-213, consacré à l'activité de Fuchs à Rome (mais l'auteur ne mentionne pas l'article de 1943).

35. B. Effros, *op. cit.* note 11, p. 267 et *passim*, citant Friedrich-Wilhelm von Hase, « Ludwig Lindenschmit et Napoléon III. Un chapitre précoce de la coopération archéologique franco-

allemande », *Aspects de l'archéologie française au XIX^e siècle*, sous la direction de Pierre Jacquet et Robert Périchon, Montbrison, Société de la Diana, 2000, pp. 63-88.

36. A. Marignan, *op. cit.* note 2, pp. 109-110 ; Paul Clemen, « Merowingische und Karolingische Plastik », *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, t. 92, 1892, pp. 1-146.

37. Wilhelm Vöge, « Zur fränkischen Kunst. A. Marignan. Un historien de l'art français. Louis Courajod. I. Les temps francs. Paris, Bouillon (rue de Richelieu 67) 1899 », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. 25, 1902, pp. 101-106 ; rééd. dans *Id.*, *Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien*, Berlin, Gebr. Mann, 1958, pp. 11-15 (2^e éd. 1995).

38. Jean-Joseph Marquet de Vasselot, « L'art de l'époque mérovingienne et carolingienne en Occident. IV. Les influences orientales », *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, sous la direction d'André Michel, t. I, *Livre premier, L'art pré-roman*, Paris, A. Colin, 1905, pp. 395-404.

39. Théodore de Wyzewa, « Exposition rétrospective de l'histoire du travail », *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, 1889, t. II, pp. 67-72 et pp. 531-549 ; Jens Jacob Asmussen Worsaae, *La civilisation danoise à l'époque des Vikings*, Copenhague, 1880. Il faut d'ailleurs bien souligner que le travail de Worsaae avait été traduit en anglais dès 1849.

40. Guillaume Foucher, « Méthodes pédagogiques de Louis Courajod à l'École du Louvre », *Un combat pour la sculpture : Louis Courajod, 1841-1896*, Paris, École du Louvre, 2003, pp. 91-106.

41. A. Marignan, *op. cit.* note 2 ; Louis Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, Henri Lemonnier et André Michel éd., Paris, 1899-1903, t. I, *Origines de l'art roman et gothique*, Paris, A. Picard et fils, 1899.

42. B. Effros, *op. cit.* note 11, p. 294 (à propos de l'Exposition universelle de 1900).

43. Julius von Schlosser, « Magistra Latinitas und Magistra Barbaritas », *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung*, 1937, n° 2, pp. 1-49 ; *Magistra Barbaritas. I Barbari in Italia*, sous la direction de Giovanni Pugliese Carratelli, Milan, Libri Scheiwiller, 1984.

44. J. von Schlosser, *op. cit.* note 43, p. 15.

45. Léon Gischia et Lucien Mazenod, texte de Jean Verrier, *Les arts primitifs français. Art mérovingien, art carolingien, art roman*, Paris, 1939 ; Lucien Mazenod, *L'art primitif en Suisse*, Genève, Nouvelles éditions d'art, 1942 ; Raymond Lantier et Jean Hubert, *Les origines de l'art français. Des temps préhistoriques à l'époque carolingienne*, Paris, Guy Le Prat, 1947.

46. Henri Focillon, *Moyen Âge. Survivances et réveils. Études d'art et d'histoire*, Montréal, Valiquette, 1945.

47. Cat. d'exp. *De l'art des Gaules à l'art français*, Toulouse, musée des Augustins, 1956, sous la direction de Paul Mesplé, Toulouse, Fournié, 1956.

48. André Chastel, *L'art français*, t. I, *Pré-Moyen Âge. Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1993.

49. André Varagnac et Gabrielle Fabre, *L'art gaulois*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1956.

50. Philippe Plagnieux, « Le double discours de l'image », *Zodiaque. Le monument livre*, sous la direction de Cédric Lesec, Lyon, ENS-éd. Stéphane Bachès, 2012, pp. 23-59, voir notamment les pp. 33-37 (« Le retour du primitivisme »).

51. L. Olivier, *op. cit.* note 25, pp. 156, 261-262.

52. Par exemple, parmi d'autres, dans A. Marignan, *op. cit.* note 2, pp. 22-25.

53. P.-Y. Le Pogam, « Collectionner la sculpture médiévale italienne », *Il Medioevo dopo il medioevo. Iconografie, tipologie e modelli*, sous la direction de Raffaele Casciaro, Monteroni di Lecce, Edizioni Esperidi, 2016, pp. 275-302, voir pp. 287, 291-293.

54. Lisbeth Castelnovo-Tedesco et Jack Souldanian, *Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and the Cloisters*, New Haven-New York, Yale University Press-The Metropolitan Museum of Art, 2010, n°s 59-60.

55. Christian Sapin, « Le décor sculpté et les monuments du haut Moyen-Âge, analyse stylistique, archéologique et méthodologique », Xavier Barral i Altet dir., *Les Mérovingiens. Historiographie et*

archéologie (*Actes des VI^e journées nationales de l'AFAM*, 1984), Paris, 1989, pp. 65-69 ; et dans la présente revue l'article du même auteur.

56. Voir entre autres : Quitterie Cazes et Jean-Charles Arramond, « Les fouilles du musée Saint-Raymond », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, t. 57, 1997, pp. 35-53.

57. Aloïs Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt*, I. Teil, Vienne, Verlag der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1901 ; Franz Wickhoff, avec la collab. de Wilhelm von Hartel, « Die Wiener Genesis », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. annexe aux t. 15-16, 1895 ; voir aussi Friedrich Portheim, *Über den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst*, Stuttgart, W. Spemann, 1886. Les idées de Riegl, elles-mêmes inspirées en partie des études de son maître Gottfried Semper, ont eu un retentissement énorme dès le début du XX^e siècle. Mais on oublie parfois des voix discordantes ou au moins critiques, déjà à cette époque, notamment le livre d'August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1905 ; rééd. 1922 ; rééd. Berlin, 1998.

58. Jean-Auguste Brutails, *Précis d'archéologie du Moyen Âge*, Paris-Toulouse, E. Privat, 1908, chap. II.

59. Pierre Vaisse, « Josef Strzygowski et la France », *Revue de l'art*, n° 146, 2004-4, pp. 73-83.

60. Margaret Olin, « Art History and Ideology : Alois Riegl and Josef Strzygowski », *Cultural Visions. Essays in the History of Culture*, sous la direction de Penny Schine Gold et Benjamin C. Sax, Amsterdam-Atlanta (Ga), Rodopi, 2000, pp. 151-170 ; Carola Jäggi, « Die Frage nach dem Ursprung der christlichen Kunst. Die "Orient oder Rome" Debatte im frühen 20. Jahrhundert », *Giuseppe Wilpert. Archeologo cristiano*, sous la direction de Stefan Heid, Cité du Vatican, Pontificio Istituto di archeologia cristiana, 2009, pp. 231-248 ; Rémi Labrusse, « Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl », *Les actes de colloques du musée du quai Branly - Jacques Chirac* [En ligne], 2009, consulté le 25 mars 2020.

61. Le petit article de Vöge de 1902 (W. Vöge, *op. cit.* note 37), sous forme de compte rendu de l'ouvrage de Marignan et donc de la pensée de Courajod, montrait déjà une position synthétique et nuancée. C'était également la vision de Baum, en 1937, qui renvoie en quelque sorte dos à dos les défauts des thèses de Strzygowski et de Riegl, par leur caractère excessif (voir par exemple J. Baum, *op. cit.* note 31, pp. 30-31).

62. Voir ici même les contributions respectives d'A. Guiglia Guidobaldi et de C. Orsini et S. Semple.

63. Selon A. Marignan, *op. cit.* note 2, qui appelle lui-même ce projet de ses vœux et tente d'y contribuer (p. 163 et suiv.). Voir aussi R. de Lasteyrie, *op. cit.* note 2, pp. 203 et 209, notamment et, plus tardivement, au moment même où se mettait en place le *Recueil général* : Pierre Martel et Guy Barroul, *Les Alpes de Lumière*, n° 34, 1964, automne = *Sites et monuments de Haute Provence. Les monuments du haut Moyen Âge. Inventaire*, p. 4 (citant Jean Hubert).

RÉSUMÉS

Dès la redécouverte des sculptures de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge, au cours de l'époque moderne, elles ont donné lieu à des jugements contradictoires. Considérées comme grossières, elles ont été regardées aussi avec fierté, en tant que témoins de l'ancienneté d'un territoire. Cette vision a été approfondie tout au long du XIX^e siècle et pendant une bonne partie

du siècle suivant, avec tous les écueils nationalistes et sectaires que pouvait comporter cette perspective. Puis les œuvres ont bénéficié d'une réévaluation de leur esthétique, notamment sous l'influence des révolutions artistiques des années 1900. À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, le cadre épistémologique a été bouleversé par l'apport des méthodes archéologiques et archéométriques. Mais notre champ d'étude réclame une nouvelle approche, notamment sous la forme de corpus complets et reliés à la question de l'architecture.

Since the sculptures of Late Antiquity and the Early Middle Ages were discovered during the modern period, they have given rise to contradictory judgements. Considered crude, they were also looked upon with pride, as witnesses to the antiquity of a territory. This view was pursued throughout the nineteenth century and well into the twentieth, with all the nationalistic and sectarian pitfalls that it could entail. Then the works benefited from a re-evaluation of their aesthetics, largely due to the influence of the artistic revolutions of the 1900s. In the second half of the twentieth century, the epistemological framework was overturned by the contribution of archaeological and archaeometric methods. However, our field of study requires a new approach, especially in the form of complete corpuses linked to architecture.

INDEX

Keywords : historiography, primitivism, Christian archaeology, nationalism, Franco-German conflicts, Alois Riegl, Josef Strzygowski, Rome, the Orient

Mots-clés : Historiographie, Primitivisme, archéologie chrétienne, nationalisme, conflits franco-allemands, Alois Riegl, Josef Strzygowski, Rome, Orient.

AUTEUR

PIERRE-YVES LE POGAM

Pierre-Yves Le Pogam est conservateur au département des Sculptures du musée du Louvre (responsable de la collection médiévale). Il a été auparavant conservateur au Musée national du Moyen Âge (Thermes et hôtel de Cluny). Archiviste paléographe, ancien membre de l'École française de Rome et docteur en histoire et histoire de l'art du Moyen Âge, Pierre-Yves Le Pogam a conjugué depuis sa formation à l'École des chartes et à l'université (Paris I, Panthéon-Sorbonne) l'étude des œuvres d'art et des monuments médiévaux avec l'analyse du milieu qui les a produits. Il est l'auteur de cinq ouvrages, d'une soixantaine d'articles ou contributions à des ouvrages collectifs, et d'une soixantaine de notices de dictionnaires ou de catalogues d'exposition.

Pierre-Yves Le Pogam is head curator at the Department of Sculpture at the Louvre (he oversees the medieval collection). He was previously a curator at the Musée National du Moyen Âge (Thermes et Hôtel de Cluny). A palaeographer and archivist, a former member of the École Française de Rome and the holder of a PhD in medieval history and art history, Pierre-Yves Le Pogam has combined the study of medieval artworks and monuments with the analysis of the environment in which they were produced since his studies at the École des Chartes and the Université Paris I, Panthéon-Sorbonne. He is the author of five books, sixty or so articles and contributions to joint publications, and sixty or so dictionary and exhibition catalogue entries.